didaskalia
gazeta teatralna

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

/ FESTIWALE

Obrazy wspólnych rozpadów

Julia Bochenek

58. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt w Szczecinie, 10–26 kwietnia 2026

Pięćdziesiąta ósma edycja Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontrapunkt odbyła się pod hasłem „Well, now it's personal! / Dosyć. Teraz to jest osobiste!". W tekście kuratorskim Michał Rogulski pisze o potrzebie budowania społeczności, które poprzez zjednoczenie indywidualnych doświadczeń uruchomią kolektywną sprawczość i zdolność do zmiany zastanego porządku. Wyjątkowa może okazać się w tym rola teatru, który tworzy tymczasowe wspólnoty. Osoby twórcze sytuują to, co jednostkowe, w szerszym kontekście, badają działanie systemowych mechanizmów i rozpoznają polityczny wymiar naszej codzienności. Równie istotną ramą festiwalowego programu wyznaczyły pytania o teatralną formę – jej różnorodne rodzaje i narzędzia oraz ich rolę w procesie komunikacji między osobami twórczymi a odbiorcami. To właśnie w tych kontekstach przyjrzę się trzem z czterech zagranicznych przedstawień, które brały udział w odbywającym się w ramach festiwalu Międzynarodowym Konkursie Formy:

The Choice (reżyseria Gintarė Radvilavičiūtė), *Poussière* (reżyseria Sophie Mayeux) i *Swiping Right* (reżyseria Doris de Vries). O spektaklu *Fuck me* (reżyseria Marina Otero, 2020), który został laureatem głównej nagrody, w „Didaskaliach” pisała już Maria Magdalena Ożarowska.

The Choice

Spektakl *The Choice* produkcji Vilnius Theatre „LĖLĖ” powstał na podstawie autobiograficznej powieść Edith Edger o tym samym tytule. Punktem odniesienia jest historia baletnicy i gimnastyczki, która jako nastolatka trafiła do Auschwitz. Została tam wywieziona z rodziną, ale tylko ona, między innymi dzięki umiejętnościom tanecznym, przeżyła. W spektaklu Edith (Sigita Mikalauskaitė), pełniąc podwójną rolę narratorki i uczestniczki, przeprowadza widzów przez przestrzeń swojej pamięci o obozowej traumie. Jako jedyna jest grana przez aktorkę; w ciemnej, pustej przestrzeni sceny towarzyszą jej pełnowymiarowe, przypominające manekiny animanty, ucieleśniające uczestników obozowych wydarzeń.

W jednej z pierwszych scen pojawia się obraz „najważniejszego wspomnienia”. Edith obserwuje z boku trzy kobiety: siebie, swoją siostrę i matkę, stojące w futrach na stacji kolejowej. Reminiscencja tego ostatniego wspólnego momentu odnosi się do tytułowego wyboru, którego kontekst i rozwiązanie zostają ujawnione w końcowej repetycji sceny. Eksponując przestrzeń swojej pamięci za pośrednictwem efemerycznych, a zarazem niepokojących obrazów, bohaterka daje świadectwo nie tylko zdarzeń z czasów wojny, ale również tego, jak kształtują one jej tożsamość po ponad trzydziestu latach. Spektakl stawia przed osobami odbiorczymi zadanie dopowiedzenia sobie tego, co przeżyła bohaterka, na podstawie jej interakcji

z powracającymi we wspomnieniach upiornymi postaciami.

Sceniczne obrazy łączą w sobie poetycką subtelność z brutalnością kontekstu. Z ogarniającej pustą scenę i widownię ciemności wyłaniają się rozczłonkowane animanty, co sprawia, że sama przestrzeń nabiera niepokojącej intensywności. Animowane formy to blade, nagie, pozbawione charakterystycznych elementów fragmenty ludzkich ciał: kończyny, tułowia, głowy, rzadziej pełnowymiarowe korpusy. Poprzez niezwykle płynną animację, którą wykonują ukryci w ciemności aktorzy (Deivis Sarapina, Lijana Muštašvili, Indrė Vėlyvytė i Eliza Bondarenko), technikę podwieszania lalek na żyłkach oraz ich oświetlenie, które oddzielając czarną przestrzeń od jasnych ciał, przywodzi na myśl kontrastowy światłocień barokowych obrazów, powstaje iluzja lewitacji lalek. Ich efemeryczna podmiotowość dodaje mrokowi przerażającej cielesności. Jedyną w pełni ludzką postacią jest Edith. Jednak również jej ciało zyskuje status niesamowitości, właściwy ontologii zmaterializowanych wspomnień. W pierwszej scenie jej nogi i głowa wydają się oderwane od tułowia i w cudowny sposób płyną prawie metr nad sceną. Ta iluzja, możliwa między innymi dzięki kostiumowi, długiej czarnej sukience, powtarza się kilkukrotnie, również z trybie hybrydycznego łączenia się aktorki z ciałami animantów. W tych scenach ruch oraz materialność tancerki i lalek scalają się w niełatwą do nazwania całość. Edith przez moment wydaje się równie ulotna jak jej afektywnie zniekształcone wspomnienia. Drugim istotnym medium, które w spektaklu pełni funkcję elementu splatającego treść i formę, jest taniec. Pojawia się on zarówno w trybie dosłownym jako część biograficznej fabuły, ale też jako element choreografii animacji. Bohaterki i bohaterowie wspomnień przypominają rozpadające się zwłoki, ale ich płynne, powolne ruchy sprawiają wrażenie naznaczonych baletowym doświadczeniem protagonistki. Ten specyficzny nastrój posępnej intymności jest podkreślony subtelną warstwą dźwiękową,

na którą składają się odległe szepty, szlochy oraz melodia grana na pianinie.

Dramaturgia spektaklu jest podporządkowana zróżnicowaniu i nieprzewidywalności interakcji między Edith a bytami zawłaszczającymi jej pamięć. Istotną funkcję pełni również przewrotna relacja między metaforycznością obrazów a realnością traumy. Narracja ta wytwarza pole do osobistej interpretacji i rekonstrukcji konkretnych wydarzeń przez osoby widzowskie. Różnorodność tożsamości i relacji między bohaterami a Edith jest podkreślana przez odmienne gesty animacji. Jako pierwsze pojawiają się personifikacje matki i siostry. Przyjmują one postać ułożonych w pozycji leżącej manekinów. Namiastka upragnionej obecności bliskich wydaje się dla bohaterki kojąca, a ich ucieleśnienie przebiega w atmosferze czułości. Jedna z postaci dotyka palców tancerki i wiruje ponad nią, a następnie, wsparta jedynie na wyciągniętej dłoni Edith, balansuje podczas wspólnych obrotów. W tym układzie animanty wydają się nienaturalnie lekkie, uległe woli tancerki i przez to niegroźne. W kolejnych scenach ich obecność nabiera zupełnie innych wymiarów, a podróż po przestrzeni własnej pamięci okazuje się coraz mroczniejsza i bardziej niebezpieczna. Męskie torsy niespodziewanie pojawiają się alarmująco blisko bohaterki, a ich przypominająca nawiedzenie obecność otwiera jeden z ważniejszych wątków, dotyczący postaci Josefa Mengele. Animant lekarza, chociaż wykonany z tego samego materiału co pozostałe, wydaje się cięższy, bardziej mięsisty, a przez to w pewien sposób nachalny. Już nie muska bohaterki, ale raczej ją maca, lepi się do niej i przywiera. W końcu łączy się z ciałem Edith i utwierdza ją w pozycji siedzącej. W scenie przemocy pięciokrotnie zmultiplikowany Josef unosi się i opada nad również zwielokrotnionym poprzez ciała animatorów tułowiem kobiety. W tym akcie jego ciało zostaje groteskowo odczłowieczone i nabiera potworności, między innymi przez nienaturalne wykręcenie tułowia względem nóg czy miotające się, wyrastające po bokach dłonie.

W spektaklu pojawiały się również sceny, które nie były dla mnie oczywiste. Ponieważ nie znałam wcześniej historii Edith Edger, przeważająco wizualna i minimalistyczna w środkach narracja była dla mnie raczej jak kontur do wypełnienia niż jednoznaczna opowieść. Do jednej z bardziej enigmatycznych sekwencji należą w moim odczuciu sceny z koniem. Jego rozczłonkowane ciało zostało wykonane z tego samego materiału, który posłużył do stworzenia pozostałych (ludzkich) animantów. Początkowo zwierzę pojawia się w charakterze majestatycznego pocieszyciela, nawiązując do figury jednorożca. Jednak niedługo po tym jego obecność się przemienia. Ruch nóg staje się abstrakcyjny i następuje coś w rodzaju wtórnego rozczłonkowania, które przemieszcza konia w porządek obrzydzenia i mięsa. Wraz z rozfragmentaryzowanymi, antropomorficznymi animantami zwierzę tworzy wiszący na przedzie sceny kolaż, przypominający scenerię masarni lub chłodni. Inną niejednoznaczną w odbiorze sceną była dla mnie sekwencja tańca towarzyskiego. Zdawała się ona odwoływać do konkretnej postaci z życia Edith i wiązać dla niej z uczuciem ulgi, emocjonalnym eskapizmem i miłością. Bohaterka tańczy powoli, podtrzymując blisko przy sobie męski korpus na tle pasm delikatnego światła, które przypominają promienie prześwitujące spomiędzy drzew lub krat.

Relacja między protagonistką i jej pamięcią zostaje ostatecznie ustawiona w perspektywie przyszłościowej. Edith w geście przejęcia kontroli nad traumą wraca w miejsce, gdzie zaznała krzywdy. Stoi sama, tyłem do widowni, przed ścianą zbudowaną z wykrzywionych grymasami twarzy. Konstrukcja ta jest animowana przez światło, które czyni ją obiektem z porządku niezwykłości. Stopione w zbitą masę dziesiątki trójwymiarowych oblicz ożywają, sprawiając wrażenie ruchu pulsacyjnego, wzrastania i kurczenia się oraz wykonywania manewrów naprzemiennego oddalania i przybliżania poszczególnych części.

Następnie powraca scena na peronie, a w niej zwielokrotniony, zapowiedziany na początku motyw wyboru. Jeden ze strażników rozkazał Edith zidentyfikować matkę. Wobec braku możliwości przewidzenia, jaka odpowiedź da im największe szanse na przetrwanie, dziewczyna wypowiada słowo „mama", co sprawia, że jest to ich ostatni wspólny moment. Od przemocowej sytuacji przymusowej, niewykonalnej decyzji, która przyniosła prześladujące ją przez lata poczucie winy, ostatecznie istotniejszy staje się wybór, jak dalej prowadzić narrację o tej sytuacji. Dorosła już Edith decyduje się uwolnić swoją tożsamość od więzi jednego zdarzenia z przeszłości, odzyskując sprawczość i kontrolę nad wspomnieniami. Przemiana ta zostaje zaznaczona również na poziomie animacji. W ostatniej scenie w pełni oświetlona aktorka trzyma lalkę matki/siostry w obu dłoniach i tańczy, animując ją w widoczny sposób.

Z mojej perspektywy w *The Choice* bardziej niż refleksja o świadectwie Zagłady wybrzmiewa temat relacji między tożsamością a naznaczoną traumą pamięcią, natomiast kontekst biografii Edith Edgar staje się punktem odniesienia dla uniwersalizującej narracji. Trafne wydaje mi się dopasowanie formy do problematyki. Uwydatniona dynamika kontroli w relacji osób lalkarskich i animantów buduje opowieść o zależności między sprawczością „ja" a wspomnieniami. Kwestią zastanawiającą pozostaje dla mnie natomiast największy walor spektaklu, jakim jest warstwa wizualna. Obrazy sceniczne są niezwykle piękne, precyzyjne, surowe i eleganckie. Jak jednak rozumieć taką estetykę w obliczu realiów miejsca i wydarzeń, do których się ona odnosi? Być może jest to pochodna przyjętego pryzmatu nierealności, wielowymiarowości i subiektywności wspomnień. Ostatecznie w spektaklu obecny jest przecież także aspekt dyskomfortu, zawarty w samej formie, tworzącej iluzję obcowania z tym, co nieludzkie i niezrozumiałe.

Poussière

Innym spektaklem w programie festiwalu, który wykorzystywał klasyczne techniki lalkarskie, było francuskie *Poussière* w reżyserii Sophie Mayeux. Reżyserka, podobnie jak Gintarė Radvilavičiūtė w *The Choice*, sięga po temat tragedii zbiorowej i przedstawia ją z perspektywy wyizolowanej jednostki, która próbuje odnaleźć się w nowym, spustoszonym świecie. Jak dowiedziałam się od twórców w rozmowie po spektaklu, jedną z inspiracji do jego powstania były wybuchy wulkaniczne na Sycylii. Uniwersalizując owo zjawisko, artyści odseparowali je od kontekstu lokalnego i skupili się na przedstawieniu abstrakcyjnego procesu rozpadu, sytuacji postkryzysowej i warunków ponownego odrodzenia się środowiska. Procesy wulkaniczne zostały zsyntetyzowane do warstwy sensorycznej i wizualnej. Inspiracja zjawiskiem erupcji najwyraźniej zaznacza się na początku spektaklu i jeszcze przed jego rozpoczęciem, gdy publiczność zajmuje miejsca na widowni (w Szczecinie spektakl pokazano w małej sali Teatru Pleciuga). Ściany są zakryte długimi, jasnymi kotarami o ciepłej barwie, a długie, ustawione w kilka rzędów ławy drżą. Niestabilność siedzisk i domyślna ruchomość ścian sprawiają wrażenie trzęsienia ziemi. Światło gaśnie, a na środku sceny zostaje odsłonięty przezroczysty cylinder o średnicy około metra. To w nim będzie rozgrywać się akcja, jednak zanim pojawi się antropomorficzny podmiot, w pierwszej części spektaklu wymiar postaci zyskują dym i piasek.

Przy dźwiękach ekspresyjnej muzyki smyczkowej wewnątrz cylindra odbywa się choreografia białego dymu. Taneczny ruch tej nieuchwytnej bezkształtności staje się reprezentacją momentu przejścia między rozpadem a odsłonięciem nowego, przeobrażonego świata. Animacja symbolizuje metamorfozę rzeczywistości, dając wyobrażenie o nagłych i przerażająco

nieobliczalnych, ale jednocześnie pięknych przemianach. Następnie dźwięk zmienia się na głośny stukot, przypominający odgłos przekładanych kamieni, jakby coś wygrzebywało się z gruzu, a przez cylinder przelatuje masa brudnego piasku. W miejscu, w którym jeszcze przed chwilą znajdowała się bezkształtna materia, pojawia się minimalistyczny, pokryty szarym pyłem krajobraz: kamienie, nagie drzewko, kawałek materiału i kilka deseczek. Spomiędzy nich wynurza się mała postać, animowana przez dwie pary dłoni; jedna z nich w czarnych rękawiczkach.

W drugiej części spektaklu dramaturgia opiera się na stopniowym odkrywaniu przez postać nowej przestrzeni i odnajdywaniu w niej siebie. Ten drugi aspekt ma wymiar dosłowny, ponieważ podmiotowość, podobnie jak świat, uległa rozpadowi. Zrobiona z papier-mâché lalka jest rozczłonkowana, z początku jest tylko głową, której ciało zastępuje jedna z dłoni animatorów (Tim Hammer i Coline Ledoux). Za pomocą tej ręki animant odnajduje w gruzach kolejne części, by w końcu złożyć z nich małe, szare ciałko. W tym procesie lalka odbudowuje relacje z elementami siebie. Animowane kończyny mają swoją podmiotowość i są nieufne wobec interakcji z tułowiem. Paradoksalnie moment upragnionego scalenia przynosi żal. Lalka ponownie jest samotna, znikają nawet pomocne dłonie. Niewyraźna dramaturgia sytuacji buduje się między jednoczesnym wzrastaniem animanta a uwięzieniem w zamkniętym obszarze. Bohater wyizolowany w nagle dziwnie małej, bo zapełnionej jego ciałem przestrzeni, niepewnie odkrywa opustoszałe, nudne i szare środowisko. Zwieńczeniem tego wątku – choć zaznaczonego tylko w kilku scenach, to dla mnie najciekawszego – jest moment, gdy lalka podchodzi do ściany cylindra i patrzy tęsknie w ciemność. Przeszukawszy cały teren, znajduje tajemniczą skrzynię, z której wypływa usypiająca melodia. Dłonie zabierają śpiącą lalkę z cylindra, kurtyna opada, a odsłonięci animatorzy śpiewają kołysankę po sycylijsku. Ziemia w cylindrze

ożywa, gdy wzrastają w niej kwiaty i mchy, przestrzeń niczym lalka zdobywa wolność i odradza się nowe życie.

Poussière nie można odmówić walorów estetycznych. Animacja, podobnie jak lalka, jest zgrabna i precyzyjna, a tworzona w kilkuletnim procesie sceniczna maszyneria robi wrażenie. Uważam jednak, że w spektaklu brakuje elementów akcji, różnorodności sytuacji i budujących dramaturgię źródeł napięcia. Historia jest przewidywalna, a jej realizacja trwa zbyt długo, by pozostać atrakcyjną wyłącznie dzięki warstwie wizualnej. Brakowało mi pogłębienia reflacji o życiu w postapokaliptycznym świecie, a monotonne piękno i subtelność form nie oddały potencjalnej złożoności tematu. Sytuacje były zbyt ogólne, by mogły być przejmujące, dlatego finałowy gest uwolnienia lalki przeszedł prawie niezauważony, zwłaszcza że uwagę odciągał śpiew animatorów. Innym aspektem, który w moim odczuciu działał na niekorzyść spójności spektaklu, była warstwa dźwiękowa. Przez większość czasu słychać głośną, bogatą, klasyczną melodię smyczkowego wielogłosu, co kontrastowało z kameralną atmosferą przedstawienia. Ciekawe były za to pojedyncze momenty, gdy można było usłyszeć materialność scenografii oraz gdy pojawiały się odgłosy należące do świata przedstawionego, jak na przykład śpiew ptaków podczas interakcji postaci z drzewem. Ekspresyjna, zakorzeniona w świecie rzeczywistym muzyka oddzielała się od sytuacji i wrażliwości postaci, co wywoływało efekt fałszu. Sam temat przez skromność narzędzi narracyjnych gubił się na rzecz formy. Nie wybrzmiała narracja jednostki ani jej szerszy kontekst, dlatego uważam, że spektakl ten operował raczej na poziomie obserwacji niż refleksji.

Swiping Right

Pogłębionej społeczno-politycznej refleksji nie można natomiast odmówić *Swiping Right*, za którego koncepcję i wykonanie odpowiada Sophie Anna Veelenturf. Monodram ten to projekt ciekawy, doskonale wpisujący się w tegoroczne hasło festiwalu. U jego podstaw stoi wątek autobiograficzny. Veelenturf, która identyfikuje się jako „lewaczka", rozważa swoje relacje romantyczne na tle politycznej polaryzacji (trzykrotnie była związana z mężczyznami deklarującymi prawicowe poglądy). Analizując swoje przeszłe relacje, artystka zaczęła zadawać sobie pytania o dynamikę i warunki utrzymywania takiego rodzaju związków. Refleksję tę zdecydowała się przenieść na szerszą skalę. W ramach przygotowań do projektu przeprowadziła ponad czterdzieści wywiadów z parami o przeciwstawnych poglądach politycznych.

Spektakl ma strukturę wykładu peformatywnego z elementami stand-upu, podczas którego artystka przedstawia najciekawsze fragmenty nagranych rozmów. Przenosi również ich dramaturgię na scenę, odgrywając na bieżąco siebie i swoich rozmówców poprzez *lip sync*. Z każdą kolejną parą, przedstawianą poprzez audio i podstawowe informacje (imię, wiek, zawód), pojawiają się nowe, poszerzające problem kwestie o wymiarze tyleż tożsamościowym, co politycznym, takie jak rasa, orientacja seksualna, płeć, religia czy narodowość. Twórczyni zdaje się pytać już nie o to, czy umiemy oddzielić osobę od jej poglądów, ale o to, czy potrafimy tego nie robić. Czy nasze przekonania polityczne mogą być silniejsze niż poczucie spełnienia w relacji? Aktorka nie wymazuje z tej narracji siebie, analizując również swoje usytuowanie badawcze i zachowanie, które z niego wynika. Ważnym wątkiem jest również kontekst aplikacji randkowych i ich rola w tworzeniu, poprzez tendencyjne filtry, fałszywego wyobrażenia o tożsamościach spójnych i binarnych.

Forma spektaklu jest prosta. Scenografia składa się z minimalistycznej, drewnianej konstrukcji z ruchomych skrzynek, która symbolizuje stół i krzesła – uniwersalne miejsce randkowych rozmów. Kostiumy stylizowane są na prywatne ubranie, artystka nie wprowadza też żadnych efekciarskich zabiegów technicznych. Veelenturf kilkukrotnie zwraca się bezpośrednio do osoby obsługującej spektakl, co, obok interakcji z publicznością, podkreśla brak czwartej ściany. Na czarnym ekranie za monologującą performerką okazjonalnie wyświetlane są pojedyncze informacje, takie jak opisy rozmówców czy zdjęcia jej prywatnego profilu z aplikacji randkowej.

Z tego schematu wyłamuje się scena sondy społecznej przeprowadzonej w układzie przewrotnej gry z widzami. Performerka inicjuje piosenkę, na której tekst składają się sztandarowe hasła dwóch obozów politycznych. Najpierw wykrzykuje frazę, następnie pierwsze jej słowo, a widzowie odpowiadają jej, kończąc hasła według schematu wypisanego na ekranie. Z początku są to slogany kojarzone z „uniwersalnymi postawami lewicy” np. „Tax – the rich”. Artystka wypowiada je, wykonując erotyczne ruchy, a melodia przyspiesza. Hasła płynnie przechodzą w te należące umownie do przekonań „prawicowych”. Piosenka kończy się na agresywnie powtarzanym wezwaniu „Swipe right!”.

W tej krótkiej scenie działa jednocześnie kilka mechanizmów. Podczas pokazu, w którym uczestniczyłam, głosy widzów, najgłośniejsze na początku, stopniowo cichły, a różnica w komforcie wypowiadania haseł wydawała się niemal namacalna. Oczywiście nie wszystkie głosy umilkły i nie stało się to jednocześnie. Skupienie na utrzymaniu szybkiego tempa konkuruje z automatycznie narzucającą się refleksją nad słusznością skandowanych postulatów. Ponownie wraca kwestia relacji między tożsamością a identyfikacją z konkretnymi politycznymi środowiskami, a skala refleksji

zostaje tym razem poszerzona o publiczność. Nagłej zmianie podlega nie tylko tekst, ale i forma. Tekst dla widzów zaczyna migać szybko na ekranie, zapala się czerwone światło, a performerka przypomina krzyczącą z mównicy polityczkę. Z początku wydawało mi się, że widzowie chętnie wchodzą w pozornie niewinną grę, zachęceni charyzmatyczną energią aktorki, ale potem sympatia ta zwraca się przeciwko nim. Veelenturf sama momentami milknie i bacznie obserwuje dynamikę zgromadzonych osób, jakby sprawdzając, jak szybko się połapiemy. Na moment wytwarza się napięcie między personalną więzią a przekonaniami. Kompozycja sceny nawiązuje do konstrukcji aplikacji randkowej, nie tylko przez dwuznaczność nazewnictw – (decyzja prawo/lewo w kontekście używania aplikacji oraz polityki) , ale również poprzez powielenie jej mechanizmów. Zasada przesuwania w prawo (wyrażenie zainteresowania) lub w lewo (odrzucenie) kolejnych profili odpowiada tu opozycji prawica – lewica. Jednocześnie twórczyni odwołuje się do kapitalistycznego wyobrażenia rynku matrymonialnego, z jednej strony budującego tendencję do szybkiego i bezrefleksyjnego „kupowania" znajomych frazesów i odrzucenia „drugiej strony", a z drugiej – zachęcającego do tworzenia równie natychmiastowych, esencjalistycznych opisów samych siebie. W pozostałych scenach brakowało mi uruchomienia tego rodzaju satysfakcjonującej, teatralnej dynamiki. Przekonuje mnie jednak wykorzystanie teatru jako forum umożliwiającego wywołanie społecznej dyskusji. Podczas przebiegu, w którym uczestniczyłam, stosunkowo dużo osób stopniowo opuszczało salę. Decyduję się rozważyć ten gest jako oznakę skuteczności tego formatu w aktywowaniu niewygodnej rzeczywistości. Przez komiczną konwencję wyraźnie przebija się przekaz, który wydawał się poruszać u osób widzowskich rejestr tego, co ważne, prawdziwe, chciałoby się stwierdzić, osobiste. Nie bez znaczenia jest tu również działanie spektaklu na rzecz integracji zgromadzonych. Dynamika monodramu

sprawia, że zwracamy uwagę na wzajemną obecność, reakcje innych i ich domyślne tożsamości.

Początkowa teza, że większość osób nie chciałaby randkować z kimś o przeciwnych poglądach politycznych, owocuje odkryciem wśród „badanych" związków kilku tendencji. Wśród nich najważniejsza jest potrzeba zmiany przekonań partnerki lub partnera. Veelenturf przewrotnie zaczyna rozmowy od prostych, grzecznościowych pytań: o okoliczności poznania, powody zauroczenia czy plany na przyszłość. Następnie delikatnie wprowadza przedmiot kontrowersji, pytanie, jak pary radzą sobie w momentach demaskujących sprzeczność fundamentalnych przekonań. Zapytane o to osoby używają podobnych sposobów, takich jak ucięcie dyskusji, tłumaczenie poglądów drugiej osoby i przedstawianie ich jako mniej radykalnych, niż są w rzeczywistości. Okazuje się też, że w pozornie dychotomicznym podziale ujawniają się mniej lub bardziej zaskakujące niuanse, a bohaterowie rozmów nie ucieleśniają algorytmicznych wzorów z randkowych aplikacji. Różnorodne niespójności, hipokryzja czy moralny dualizm ujawniają się między innymi w rozmowie z byłym chłopakiem artystki, który, mimo niezmiennie deklarowanej pogardy dla społeczności LGBTQ+, jest w związku z mężczyzną, czy z kobietą, która zakorzenia swoją feministyczną tożsamość w poglądach prawicowych. Ciekawe były dla mnie również pojedyncze wtrącenia wychodzące poza relacje romantyczne, dotyczące na przykład wpływu poglądów osób partnerskich na naszych bliskich czy sytuacji, w których przeciwny światopogląd deklaruje członek rodziny lub przyjaciel.

Godna podziwu wydaje mi się szczerość (nawet jeśli nie realna, to na pewno realistyczna) performerki w ukazywaniu własnego zagubienia, frustracji i bezsilności. Valeenturf odtwarza na scenie również momenty, w których nie wie, co zrobić, albo przyłapuje siebie na wchodzeniu w nieprofesjonalne

schematy. Ta ostatnia skłonność ujawnia się, gdy performerka, zamiast otwarcie powiedzieć o dyskomforcie wobec poglądów rozmówcy, śmieje się nerwowo, a z głośników w zapętleniu słychać jej głos powtarzający bezradne „That's soo interesting". Artystka wystawia na ocenę samą siebie. Słyszymy rozmowy z jej byłymi partnerami. Szczególnie intymna wydaje się ta z Jeffem, do którego performerka wciąż żywi uczucia. Słyszymy też z nagrania, jak reżyserka Doris de Vries krytykuje Veelenturf za to, że ta zmienia swoje zachowania w stosunku do mężczyzn, z którymi przeprowadza rozmowy, w zależności od tego, jakie mają oni poglądy, oraz zarzuca jej brak profesjonalizmu w kontekście wywiadów z byłym partnerem. Częścią spektaklu jest również monolog, w którym performerka nazywa swoje serce „oportunistycznym i pełnym hipokryzji". Te rozwiązania czynią z niej narratorkę sympatyczną i wiarygodną. Ostatecznie aktorka dochodzi do konkluzji na polu prywatnym. W procesie zbierania materiału odnowiła kontakty i znalazła nowych przyjaciół, dzięki czemu ma nadzieję na zmianę własnej postawy. Chce być jeszcze bardziej otwarta, a jednocześnie asertywna, zawsze gotowa na wysłuchanie i udzielenie głosu „drugiej stronie".

***

Skupione wokół tematyki przenikania się perspektywy prywatnej i wspólnotowej spektakle Kontrapunktu odsłaniają różnorodność porządków, w których artyści szukają wymagających zauważenia tematów. Ciekawie jest obserwować, w jakich miejscach twórcy i kuratorzy odnajdują kwestie niesprawiedliwości, krzywdy czy systemowego błędu. W spektaklach, które omówiłam, odsłoniły się różnorodne problemy: od niewyczerpanych konsekwencji traumy, przez kwestie związane z procesami naturalnymi, po tematykę napięć między polityką a międzyludzkimi relacjami. Uwagę zwraca

również różnorodność teatralnych form komunikacji. Tych, które jak klasyczne techniki lalkarskie operują w dużej mierze w trybie abstrakcji, aktywując indywidualne sfery wyobraźni osób widzowskich oraz tych, które tak jak stand-up sprzyjają reakcyjności, osadzeniu w tu i teraz lub odsyłają do realiów pozateatralnej codzienności. Jednostkowe historie będące osią opisanych spektakli pełnią funkcję reprezentacji szerszych zjawisk rozpadu i obrazują jego transformacyjny potencjał.

Wzór cytowania:

Bochenek, Julia, *Obrazy wspólnych rozpadów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/obrazy-wspolnych-rozpadow.

Autor/ka

Julia Bochenek

Julia Bochenek – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/obrazy-wspolnych-rozpadow*