didaskalia
gazeta teatralna

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

/ FESTIWALE

Komu oddać głos?

Marcin Miętus

30. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu, 29 maja – 5 czerwca 2026

Grand Prix festiwalu powędrowało w tym roku do Christopha Marthalera, którego spektakle polska publiczność miała szczęście oglądać wielokrotnie, zarówno w Toruniu, jak i we Wrocławiu, w ramach Dialogu (2021) i na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej (2023). Nie trzeba długo siedzieć w archiwum, by dotrzeć do informacji, że to nie pierwsza nagroda główna w historii Kontaktu przyznana Marthalerowi. Najbardziej znane dzieło artysty, które wywindowało go na teatralny olimp, czyli *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, otrzymało równo trzydzieści lat temu nie tylko Grand Prix, ale też wyróżnienie toruńskiego dziennika „Nowości" dla zespołu aktorskiego, a także tygodnika „Polityka" za „spektakl najdobitniej wyrażający niepokoje naszych czasów". W tym roku międzynarodowe jury, przyznając Marthalerowi nagrodę „za wyjątkową pracę zespołową, oryginalną wizję teatralną oraz głęboką a zarazem zabawną refleksję nad znaczeniem wspólnego tworzenia i życia w

podzielonym i zagrożonym świecie”, nie tylko zaświadczyło o sile specyficznego języka reżysera, ale także o jego aktualności.

Swego czasu Anna R. Burzyńska analizowała tamten spektakl jako doskonały przykład teatru, który Hans-Thies Lehmann określił jako postdramatyczny. W *Murx den Europäer!…* „ślady utraconej dramatyczności snują się w tle niczym widma, a trzy jedności zostały doprowadzone do absurdu: miejsce akcji to klaustrofobiczne więzienie uniemożliwiające jakiekolwiek działanie, czas się zatrzymał, a akcję sprowadzono do najprostszych, bezcelowych, właściwie odruchowych gestów” (Burzyńska, 2018, s. 67). Marthaler to jeden z tych twórców, którego styl jest rozpoznawalny od pierwszych minut przedstawienia. To również artysta, który wciąż zdaje się wierzyć w teatr. Nie ulega teatralnej magii niczym Robert Lepage w prezentowanej na festiwalu *Wierze, pieniądzach, wojnie i miłości*, nie kwestionuje go jak Milo Rau w *Jasnowidzce*.

Wierzchołek (nie)porozumienia

Punkt wyjścia najnowszego spektaklu Marthalera z Teatru Vidy w Lozannie można potraktować dosłownie jako spotkanie polityków na szczycie. Zamiast ważnych person światowej elity, ujrzałem w nim grupkę zagubionych ludzi w różnym wieku, którzy w tym samym pomieszczeniu może nie znaleźli się przypadkiem (wszyscy noszą kostiumy stylizowane na bawarskie, ciężkie buty i plecaki górskie), ale raczej nie mają pomysłu, co w tej sytuacji począć. Fabuła szybko schodzi na dalszy plan, stanowiąc pretekst do czegoś innego; odsłonięcia mechanizmów komunikacji i braku porozumienia.

Akcja *Szczytu* rozgrywa się w górskim schronisku (scenografia: Duri Bischoff), gdzie czas nie tyle się zatrzymał, ile tworzy rodzaj obramowania,

które wypełniać będą dziwaczne aktywności bohaterów. W takim zamknięciu, jak w pociągu, nie trzeba poddawać się rygorowi zegarka, można egzystować i cieszyć się brakiem deadline'ów. No i czekać. Czy bohaterowie wyjdą stąd za sześć dni, czy sześćdziesiąt lat, nie ma większego znaczenia.

Spektakl zaczyna się od dźwięku windy. W niej na szczyt wjeżdża Mona Lisa w złotej ramie. Rozsuwane drzwi zamykają się, znów słyszymy charakterystyczny świst, a miejsce obrazu zajmują kolejne postacie, które dołączają do zamieszkującego schronisko chłopaka z akordeonem. Relacja między nowo przybyłymi wydaje się raczej chłodna; bohaterowie tępo wpatrują się w przestrzeń i unikają ze sobą kontaktu. O tym, że znaleźli się na szczycie, świadczy nie tylko tytuł, ale też dosłowna i dowcipna scenografia. Z podłogi wyrasta kawałek góry, co sugeruje, że drewniana chatka znajduje się na jej czubku. Szereg bezsłownych zakłopotań wieńczy moment, w którym każdy z szóstki bezimiennych bohaterów zajmie konkretne miejsce, po czym z segregatorem w ręku rozpocznie rytmiczno-foniczną grę złożoną z powtarzania kilku słów w różnych językach: „tak", „nie", „ale" etc. W tej zabawnej scenie wypowiadane przez aktorki i aktorów wyrazy tworzą konglomerat tego, co najbardziej zdaje się zajmować Marthalera – nieporozumienia.

Szczyt wydaje się mniej muzyczny niż większość spektakli Marthalera, lubującego się w operetkach, śpiewograch i innych muzyczno-teatralnych formach. Nawet w tle z rzadka pobrzmiewa w nim melodia, wyjątkiem są piosenki. Rytm wyznaczają tu raczej słowa w różnych językach: włoskim, niemieckim, angielskim, francuskim oraz w lokalnym dialekcie. Kwestie aktorki i aktorzy wygłaszają przez mikrofon i megafon, zapalczywie i mamrocząco, tak żebyśmy zrozumieli albo każde słowo, albo nic. Tekst i jego

narracyjny charakter nie jest najważniejszy; w scenariuszu wykorzystano zlepki cytatów pochodzących m.in. od Piera Paolo Pasoliniego, Wernera Schwaba czy Dylana Thomasa, a reżyser i dramaturg (Malte Ubenauf) nie łączą ich w jednolitą całość. Wypowiedzi (najczęściej monologi) sytuują się na granicy abstrakcji, tak jak abstrakcyjna pozostaje sytuacja zamknięcia grupy obcych sobie ludzi w schronisku na szczycie góry. Na szczęście zamiast w horror ta swoista kwarantanna zamienia się w rodzaj karnawału. Bohaterowie z czasem przebierają się w wieczorowe kreacje, jakby przygotowując się na galę. Może rzeczywiście zaraz będziemy świadkami wydarzenia, na którym zapadną najważniejsze decyzje o świecie i wszystko się wyjaśni? Nic z tego. Potrzeba wyjścia do toalety okazuje się silniejsza niż utrzymanie powagi i szpaleru utworzonego przez gości gotowych na oficjalne przemowy. Gdy słowa zawiodą, a prowizoryczny wychodek runie z hukiem na podłogę, pozostaje tylko pokraczny wspólny taniec.

Wymyślone przez Marthalera reguły gry może nie zawsze bywają czytelne, ale dzięki nieograniczonej wyobraźni reżysera ogląda się je z niekłamaną fascynacją. Odkrywane z czasem sekrety scenograficzne (otwierane skrzynki i szafki, wysuwający się telewizor), choreografia z kijkami narciarskimi i wspólne jodłowanie są tu zupełnie na miejscu i wykonuje się je z poczuciem misji. Wszyscy idą w zaparte, co rzeczywiście może przypominać – zwłaszcza te najbardziej absurdalne – działania dzisiejszych, znajdujących się u szczytu władzy polityków. To zasługa świetnej obsady (Liliana Benini, Charlotte Clamens, Raphael Clamer, Federica Fracassi, Lukas Metzenbauer, Graham F. Valentine; ten ostatni współpracuje z Marthalerem od pięćdziesięciu pięciu lat!), która z ogromnym poświęceniem realizuje powierzone jej zadania.

Osoby znajdujące się u szczytu to zwykłe fajtłapy, a my biernie się temu

przyglądamy – zdaje się mówić Marthaler. Ta aktualna kwestia wybrzmiewa bardziej z odtwarzanych na scenie sytuacji niż z głośnych deklaracji. Nie ma w *Szczycie* zalążków psychologicznej relacji, jest za to sporo pokracznych, skazanych na porażkę działań. Charakterystyczne otępienie miesza się z nostalgią i humorem, a gagi pozbawione puenty świetnie podsumowują naszą rzeczywistość. Jeśli mamy poczucie, że jesteśmy wrzuceni w odgórnie zaprojektowany, pozbawiony sensu świat, to reżyser zdaje się porozumiewawczo uśmiechać. *Szczyt* to nie satyra szyta grubą nicią, a raczej filuternie skonstruowana gra skojarzeń i znaczeń, z której każdy może wyciągnąć coś dla siebie.

Teatralny trik

Na drugim biegunie, zwłaszcza jeśli przyjrzeć się środkom teatralnym, sytuuje się inny doświadczony reżyser, Kanadyjczyk Robert Lepage (rocznik 1957, dla porównania Marthaler to 1951). Podczas gdy teatr Marthalera to uroczo analogowy wynalazek, Lepage proponuje dynamiczne widowisko, w którym, oprócz siódemki aktorów, dużą rolę odgrywają cztery zawieszone nad sceną ekrany. To wokół nich nieprzerwanie krąży trwające niemal pięć godzin przedstawienie. Spektakl spotkał się z bardzo dobrym odbiorem festiwalowej publiczności i był przez wielu typowany do głównej nagrody. W starciu ze *Szczytem* wykazał jednak spore niedostatki.

Wiara, pieniądze, wojna i miłość to czteroaktowa opowieść, oparta na zmianach scenografii i dynamicznym przechodzeniu jednej sceny w drugą. Akcja obejmuje ponad pół wieku. Tematycznie odnosi się do wartości określonych w tytule, pokazując przy tym historię powojennych i współczesnych Niemiec. Problematyka została zaproponowana przez

reżysera w trakcie pracy nad spektaklem; inspiracją była talia kart. To właśnie na bazie skojarzeń i improwizacji Lepage wyreżyserował swoje przedstawienie w berlińskiej Schaubühne. Warto dodać, że twórcy mieli na to kilkanaście miesięcy, co przekłada się na efekt; rozbudowane narracyjnie przedstawienie jest bardzo precyzyjnie zrealizowane i działa jak szwajcarski zegarek.

Najmniejszy problem stanowi tu maszyneria teatralna, bo ta potrafi rzeczywiście zaskakiwać. Wartka akcja prowadzona jest za pomocą ciągłych zmian (czasem sceny trwają zaledwie minutę). Pomysł inscenizacyjny zdaje opierać się na tym, aby wszystkie przejścia na żywo, a jest ich kilkadziesiąt, były tak gładkie, że aż niezauważalne. Tak jak w karcianej sztuczce, najważniejszy jest efekt, a nie metoda. Tak położony środek ciężkości sprawia, że rezultat przesłania to, co wydaje się rzeczywiście istotne – podróż przez kolejne dekady z bohaterami spektaklu i śledzenie ich poplątanych losów. Pierwszy akt (*wiara*), rozpoczynający się w roku zakończenia II wojny światowej, to historia kobiety wychowywanej w klasztorze, która w wieku dwudziestu lat wyjeżdża z RFN do Paryża i robi karierę modelki, poświęcającej się akcjom charytatywnym. W *pieniądzach* przeskakujemy do 1995 roku, śledząc losy uzależnionej od hazardu kobiety i jej dobrze sytuowanej rodziny. Trzeci akt (*wojna*, akcja rozgrywa się w 2011 roku) opowiada o żołnierzu cierpiącym na PTSD po incydencie w Afganistanie, czwarty zaś (*miłość*) to rozgrywana w Berlinie w drugiej dekadzie XXI historia dwóch mężczyzn, którzy marzą o dziecku. Niektóre wątki się splatają, inne urywają. W efekcie cztery historie przypominają niezbyt wysokich lotów serial obyczajowy. Spektakl nie spełnia tym samym obietnicy czegoś więcej niż poczucie dobrze wykonanej roboty. Jeśli złożona z dość prostych fabularnych zabiegów i odniesień (pierwsza część nawiązuje do *Króla Edypa*) historia miała służyć jedynie prezentacji możliwości teatru,

w moim odczuciu nie warto poświęcać na nią pięciu godzin.

Zresztą zaprezentowane w przedstawieniu zabiegi przypominają te, które swój najlepszy moment przeżywały w teatrze dwie dekady temu. Sam nie wiem, czy czynić z tego zarzut: mody i konwencje powracają, zwłaszcza gdy słyszy się zewsząd o wyczerpaniu idei teatru postdramatycznego (czy Marthaler, powtarzający dobrze rozpoznane rozwiązania sceniczne, nie udowodnił jednak czegoś innego?). Teatr Lepage'a jest bardzo dramatyczny, wręcz fabularny czy – by użyć tego niełądnego słowa – mieszczański. Wyświechtane porównanie do serialu jest na tyle uprawnione, że przedstawienie rzeczywiście ogląda trochę jak przez ekran telewizora. Z przełamaniem czwartej ściany mamy do czynienia dwa razy razy; w śpiewanej przez szansonistkę piosence i w scenie karcianego show, iluzjonistycznego stand-upu. Na początku drugiego aktu na scenie pojawia się aktor grający magika kabareciarza i zadaje widowni kilka pytań. Następnie wybiera jedną osobę z pierwszego rzędu, by zaprezentować sztuczkę, polegającą na znalezieniu wylosowanej przez nią karty. Kolejni wybrańcy to para – podstawieni aktorzy udający widzów. Nie jest to bynajmniej ukrywane (widzieliśmy ich w pierwszym akcie, poza tym mają przypięte mikroporty). Po ich wejściu na scenę znowu wracamy na znane tory, a historia gładko zmierza ku kolejnym epizodom bez „niepotrzebnego" zwracania głowy widzom.

Tematy kolejnych aktów stają się dla reżysera zarówno wytrychem, jak i pułapką, którą sam na siebie zastawił. Ścieżki fabularne toczą się wyżłobionym torem i są dość oczywiste. W opowiadane historie co chwila wkracza banał, co skutkuje tym, że większą uwagę poświęcamy wirtuozerskiej technice przedstawienia. Potoczystość spektaklu, a raczej jego estetyki, imponuje możliwościami technicznymi, ale po pewnym czasie

przewidywalność zaczyna nużyć. Powoduje to brak zaangażowania w historię, a to ona zdaje się tu nośnikiem znaczeń i odsłaniającego się ze sceny na scenę, fabularnie budowanego sensu.

Co prawda zawieszone nad podłogą ekrany przenoszą nas w sekundę np. do klasztoru, kasyna czy samolotu, ale jakość obrazów, które się na nich pojawiają, pozostawia niedosyt. O wiele ciekawiej byłoby zobaczyć przetworzenie rzeczywistości, a nie jej wierne naśladowanie. Trudno jednak się dziwić się takiemu potraktowaniu sprawy; projekcje, kostiumy i scenografia są w spektaklu Lepage'a przede wszystkim funkcjonalne. Owszem, wprowadzają nas w sytuację i dekadę – miejsc akcji jest mnóstwo, wszystkie zostają konkretnie zarysowane – ale ich wygląd jest raczej nudny i konwencjonalny. Wisienką na torcie (w złym znaczeniu tego określenia) stała się wystawa obrazów jednego z bohaterów spektaklu, artysty malarza, (a jakże) geja (Damir Avdić, który za swoją rolę otrzymał nagrodę z najlepszy epizod aktorski). Wyświetlane na ekranach malowidła przypominają prace amatora, a nie artysty, którego odwiedza bogaty kolekcjoner, aby zaraz dokonać dużego zakupu.

Całe przedstawienie poniekąd ratuje ostatnia część, mimo wątpliwości dotyczących stereotypizacji postaci. To historia Christiana i Jasko, homoseksualnej pary, która stara się o dziecko metodą surogacji. Ze względu na sytuację materialną mężczyźni wybierają tańszą opcję i za pośrednictwem agencji decydują się na surogatkę z Ukrainy, Nadię. W Niemczech ta metoda macierzyństwa zastępczego jest nielegalna, z kolei w Ukrainie związki osób tej samej płci nie są uznawane (bohaterowie wydają się tym zdziwieni). Nadia będzie musiała urodzić w Pradze. W trakcie rozwoju akcji rozpoczyna się pełnoskalowa inwazja Rosji na Ukrainę, więc cała procedura wisi na włosku. Oglądając perypetie bohaterów i zmiany emocjonalne, jakie

zachodzą w ich postaciach, trudno im nie kibicować. Czwarty akt (dla przypomnienia – *miłość*) to również najbardziej aktualna i przejmująca część, w udany sposób podejmująca wątek rozprzestrzeniającego się konfliktu zbrojnego w Ukrainie i jego wpływu na drobne ludzkie dramaty. Co prawda wojna jako motyw przewodni pojawiała się „pełnoprawnie" w poprzedniej części, jednak tam temat utonął w zbyt wielu perspektywach, które próbował naświetlić reżyser.

Reżyser sprawnie przedstawia na scenie uniwersalne problemy, ale przeszkadzała mi banalność ich ujęcia, związana ze stereotypizacją bohaterów – od pary homoseksualnej po ukraińskie małżeństwo w niemodnych ubraniach, siedzące przy stole nakrytym ceratą. Przedstawienie nie próbuje oddać komplikacji rzeczywistości, a raczej ją odgrywa, zupełnie jak siedmioro aktorów swoje liczne role. Twórcy spektaklu zdają się kłaść nacisk przede wszystkim na śledzenie historii i emocjonalne wzruszenie, redukując elementy wychodzące poza neutralny porządek. Bardziej ryzykowne gesty lub choćby bardziej wyrazisty odautorski komentarz potraktowano z obawą, jakby mogły przysłonić płynący ze sceny sens. A ten jest z natury egzystencjalny, by nie rzec filozoficzny, przyozdobiony grubo ciosaną metaforyką: nie mamy wpływu na to, jakie karty dostaniemy przy rozdaniu, ale to od nas zależy, jak je rozegramy. Reżyser gra zbyt bezpiecznie, przez co nie ma szans na zgarnięcie pełnej stawki.

Wiśniowa pralina

Stałym punktem w programie Kontaktu jest prezentacja spektakli z Europy Wschodniej; w Toruniu często prezentowano spektakle z Litwy, Łotwy i Estonii. W tym roku na festiwalu znalazł się *Wiśniowy sad* z rumuńskiego

teatru w Konstancy w reżyserii przedstawiciela młodego pokolenia Andreia Măjeria. Schodząc do najniższych pięter CKK Jordanki, a następnie do sali widowiskowej, można odnieść wrażenie, że znaleźliśmy się w ukrytej piwnicy. Dopiero po chwili orientujmy się, że jesteśmy w pomieszczeniu zbudowanym na scenie. Zamknięta z czterech stron scenografia składa się z drewnianych, ciemnobrązowych ścian, schodków i przeznaczonych dla publiczności ławek, okalających pole gry. Naprzeciw wejścia znajduje się podświetlony ekran, który przypomina okno, zapewne na tytułowy sad. Po dwóch przeciwległych stronach znajdują się muzealne witryny, w jednej z nich wisi niedźwiedzia skóra, w drugiej siedzi Firs, czekając już na swoją panią. Raniewska, która wjeżdża na scenę na wózku inwalidzkim, wydaje się zachwycona powrotem do rodzinnego majątku. Towarzyszy jej znudzona i zmęczona córka Ania, ubrany w staroświecki płaszcz brat Gajew oraz roztańcowany przyjaciel rodziny Piszczyk. Po chwili na scenę wkracza również młody lokaj Jasza, wsłuchany we francuską współczesną muzykę, dobiegającą z przenośnego głośnika, przypiętego do paska skórzanych spodni. Najpierw w kurtce motocyklowej z napisem „Paris", potem w koszuli ze stójką (większość bohaterów zmienia kostiumy, żeby zaakcentować kolejny akt przedstawienia) zdaje się najbardziej odstawać od reszty, co podkreśla również jego aktorstwo i rzucane zblazowanym tonem „młodzieżowe" *slay*. Szybko się okaże, że Jasza uważa się za lepszego od reszty służby, bo liznął życia za granicą. Mimo erotycznego flirtu z pokojówką Duniaszą, zupełnie nie odnajduje się na rosyjskiej wsi i liczy na powrót do Francji.

Łopachin, którego również łączy romans z Duniaszą, jest przedstawiony jako młody, ambitny biznesmen-dorobkiewicz, reprezentujący inne ideały niż pogrążona w sentymencie rodzina Raniewskiej. Nie jest to bynajmniej odkrywcza interpretacja tej postaci, która zwykle we współczesnych

odczytaniach reprezentuje bezdusznego kapitalistę. W inscenizacji Măjeria mocno wybrzmiewa jego konflikt z Trofimowem, studentem, który, siedząc na snopku siana w letniej bieliźnie, wygłasza monolog o konieczności pracy. Nie brzmi on zbyt przekonująco w ustach studenta próżniaka, choć Raniewska wydaje się poruszona, stając po jego stronie. Gdy słyszy jednak o Griszy, swoim synu, który utonął, gorzko zalewa się łzami. Choć jest dojrzałą kobietą, przypomina niekiedy małą dziewczynkę, zagubioną w świecie dorosłych i trwoniącą pieniądze, których nie ma. Rozczula ją zarówno Trofimow, jak i Jasza oraz powściągliwa, stojąca na straży starego porządku przybrana córka Waria, którą bierze w pewnym momencie na kolana. Grająca Raniewską Cerasela Iosifescu używa mocnych środków wyrazu; żywa mimika jest dla niej pomocna ze względu na ograniczone możliwości poruszania się. Trudno mi odnaleźć uzasadnienie dotyczące wykorzystania w spektaklu wózka inwalidzkiego, zwłaszcza że w wielu momentach aktorka z niego zwyczajnie wstaje. Na początku w momentach, w których pogrąża się we wspomnieniach – co może miałoby jakiś dramaturgiczny sens – jednak potem ta zasada jest konsekwentnie łamana. Ewentualny wątek choroby też nie jest stematyzowany, a gdy nadchodzi dzień wyjazdu z majątku, Raniewska odzyskuje sprawność, wydaje polecenia i dźwiga walizki. Jeśli wózek miał być symbolem próżniactwa, któremu kres miałaby położyć sprzedaż wiśniowego sadu, to myślę, że można było go zastąpić czymś o wiele subtelniejszym.

Nie wiem, czy słusznym pomysłem było wprowadzenie wątku wojennego. Przechodzień z dramatu Czechowa jest tutaj trójką obandażowanych i poranionych żołnierzy, poruszających się w jednolitym rytmie, wybijanym ciężkimi butami o drewnianą podłogę. Wojna majaczy jednak tylko w tle, nie tworząc realnego zagrożenia dla Raniewskiej i jej rodziny. Czechow nie służy reżyserowi jako materiał do politycznego komentarza, ale przede wszystkim

do snucia uniwersalnej opowieści o wygranych i przegranych, próbie znalezienia swojego miejsca i o tym, jak kruche mogą być materialne dobra. Doceniona przez jury scenografia Oany Micu, łącząca poczucie izolacji i bezradności, z którą rymują się postacie dramatu, rzeczywiście jest mocnym punktem przedstawienia. Zwłaszcza w ostatniej scenie, w której – jak to w adaptacjach *Wiśniowego sadu* bywa – jest na naszych oczach rozmontowywana, odsłaniając podgniłe fundamenty. Czwarty akt byłby zdecydowanie mocniejszy, gdyby rozkręcanie podłogi zestawić tylko ze słodko-gorzką piosenką Łopachina i pożegnaniem Firsa (którego z wielkim zaangażowaniem gra aktorka Mirela Pană). Zamiast tego otrzymujemy sztuczny deszcz, rozwleczoną scenę rozwiązania perypetii miłosnych Łopachina i Warii (która najpierw przychodzi w sukni ślubnej, potem zakłada na siebie niedźwiedzią skórę), chodzącą w tę i we w tę zatroskaną Raniewską oraz naburmuszoną Anię, niewnoszącą za dużo w historię opowiedzianą przez reżysera.

Największym problem *Wiśniowego sadu* nie jest jednak zbytnia wiara w Czechowa, ale nadmiar pomysłów. Zaskakuje scena balu, w której wszyscy aktorzy i aktorki mają wielkie białe maski i czarne stroje, przypominające habity zakonnic. W choreografii brakuje wyczucia przestrzeni scenicznej i porządku, który mógłby nakierować nas na momenty kulminacji bądź rozluźnienia akcji. Reżyser radzi sobie w scenach dwójkowych, ale gdy w przestrzeń gry wkracza więcej osób, spektakl staje się chaotyczny. Przez specyficzne ustawienie widowni działania aktorów nie zawsze są odpowiednio zaakcentowane, przez co nie wybrzmiewają ich postacie. Dramat Czechowa tonie więc w zbyt dużej liczbie rozpraszaczy i nie zawsze umotywowanych działań, co odwraca uwagę od problemów i pytań stawianych w spektaklu. Większe skupienie na relacji między bohaterami pomogłoby nie tylko dodać inscenizacji przejrzystości, ale też wyklarować

ścieżkę interpretacyjną. Twórcy zapowiadali immersyjne przedstawienie, pozwalające na bliskie obcowanie z aktorami i wejście całym sobą w świat Czechowa. Poczęstowanie nas praliną o smaku wiśni i usadzenie widzów w scenografii nie stanowi jednak o pełni tego doświadczenia. Cukierek okazał się za słodki.

Pornografia wojny

Kontakt potwierdza, że jest oknem na to, co w teatrze najciekawsze i warte wpisania nie tylko w festiwalowe archiwa, ale i w dzisiejszą rozmowę o ogarniętej kryzysami rzeczywistości. Również w kontekście zbrodni wojennych za naszą granicą i na Bliskim Wschodzie. W tym przypadku za sprawą ostatniego mocnego punktu festiwalowego programu, którym była *Jasnowidzka* Milo Raua (Schaubühne am Lehniner Platz w Berlinie). Spektakl, problematyzując obrazy wojny, zadaje pytanie o możliwe sposoby ich przetwarzania oraz niezdrową fascynację, jaką mogą wzbudzać. Reżyser znany z przesuwania granic w teatrze tworzy dzieło zaskakująco minimalistyczne, oparte na monologu jednej aktorki, przerywanym nagranymi na wideo wypowiedziami pochodzącego z Mosulu mężczyzny, niesłusznie skazanego na śmierć za kradzież. Ursina Lardi, która wciela się w reporterkę wojenną, zadaje bardzo aktualne pytania: jak opowiadać o konflikcie, gdzie zaczyna się, a gdzie kończy etyka zawodowa i czy możliwe jest przekroczenie tej granicy. A także – komu dziś warto oddać głos.

Rau komplikuje opowieść i nie udziela łatwych odpowiedzi. Zalewani z różnych stron obrazami przemocy, musimy dokonać wyboru – patrzeć czy odwrócić wzrok? Pornografia wojny zderzona z jednostką, jej moralnością i wątpliwościami, głównie za sprawą sugestywnej Lardi, wybrzmiewa ze sceny

ze zdwojoną siłą. Nie brak w *Jasnowidzce* mocnych scen – jak choćby gestu rozcinania łydki przez aktorkę na początku przedstawienia – ani pytań o sposoby reprezentacji wojny w sztukach operujących środkami wizualnymi. Jak to u Raua, fikcja miesza się z dokumentem, jako widzowie nie jesteśmy pewni, co wydarzyło się naprawdę, a co jest „tylko" teatrem. Reżyser, po mistrzowsku operując napięciem, w pewnym momencie zdaje się nawet krytykować samego siebie, autoironicznie zauważając, że podążanie za zbrojnymi konfliktami daje mu możliwość tworzenia atrakcyjnych spektakli. To nie wkładanie kija w mrowisko, a raczej rozdrapywanie własnych ran, które nie przestają broczyć krwią. *Jasnowidzka*, wytrącając nam z ręki wszelkie dyskursy na temat wojny, opowiada przede wszystkim o człowieku; błędach, które popełnia, i próbie odkupienia. Czy teatr służy jedynie stłumieniu własnych wyrzutów sumienia? Jeśli odpowiedź jest twierdząca, to reżyser tym samym świadczy o jego sprawczości.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Komu oddać głos?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/komu-oddac-glos.

Autor/ka

Marcin Miętus – absolwent teatrologii UJ. Dramaturg, dramatopisarz, performer, twórca spektakli choreograficznych pokazywanych m.in. w Komunie Warszawa i CSW Zamku Ujazdowskim. Teksty o tańcu i teatrze publikował w „Dwutygodniku", „Dialogu", „Teatrze" i na portalu „taniecPOLSKA".

Bibliografia

Burzyńska, Anna Róża, *Czas, który się zatrzymał. Teatr Christopha Marhalera*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 2, s. 65-75, doi: 10.12775/LC.2018.018 [dostęp: 11.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/komu-oddac-glos*