didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oblicza-wladzy-pustynie-snow

/ REPERTUAR

Oblicza władzy, pustynie snów

Jan Karow

TR Warszawa

Power Play

koncepcja i reżyseria: Samara Hersch, dramaturgia, opieka kuratorska: Marta Keil, dramaturgia, scenariusz: Szymon Adamczak, współpraca artystyczna i reżyseria wideo: Solomon Thomas, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Karol Nepelski

premiera: 24 kwietnia 2026

Marta Keil postawiła przed dwoma laty pytanie o to, co by się wydarzyło, gdyby do współtworzenia programu Instytutu Teatralnego zaproszono osoby nastoletnie. W odpowiedzi w niewielkiej sali teatralnej w budynku na Jazdowie dało się usłyszeć głośne wzdychanie. Dla części zgromadzonych propozycja pracującej głównie za granicą kuratorki była oderwana od rzeczywistości – zwłaszcza że została sformułowana w trakcie ważnego wydarzenia. Trwające od rana do wieczora dyskusje pod hasłem „Po co nam Instytut Teatralny?" były swego rodzaju manewrem wyprzedzającym – Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego szykowało się do ogłoszenia

konkursu na dyrektora. Zrzeszeni w związku zawodowym pracownicy Instytutu chcieli z jednej strony pokazać, że są gotowi sami zainicjować szeroką debatę, z drugiej – że będą pilnie przyglądać się przyszłemu konkursowi i kolejnym krokom ministerstwa.

To znamienne, że – kiedy toczyła poważna rozgrywka o rzeczywistą władzę – pomysł, by podzielić się sprawczością z młodymi ludźmi, wzbudził taką reakcję. To, co było zbyt radykalne na szczeblu instytucji państwowej, nie jest niczym nowym dla (przynajmniej kilku) teatrów publicznych, gdzie przy pojedynczych okazjach testowane są różne sposoby podmiotowego włączania młodego człowieka w proces kształtowania przedstawienia. *To my jesteśmy przyszłością!* (Teatr Nowy Proxima w Krakowie, 2019) i *Autokorekta* (TR Warszawa, 2021, zob. Junko i in., 2022) Jakuba Skrzywanka powstały we współpracy z licealistami. Na scenariusze *Przemian* Michała Borczucha (Teatr Studio w Warszawie, 2021), *Edukacji seksualnej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2022) i *2030* (TR Warszawa, 2023) Michała Buszewicza czy *Córki dyktatora* Macieja Podstawnego (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, 2025) również wpływ miały osoby nastoletnie. *Dziewczynki* (Teatr Studio w Warszawie, 2016) i *Dziewczyny* (Komuna Warszawa, 2023) Gosi Wdowik powstały dzięki temu, że Stefa, Mimi, Jagoda, Wiktoria i Pola spotkały się w bardzo młodym wieku w pracy teatralnej i parę lat później sprawdziły, jak zmienił je upływający czas.

To tylko kilka przykładów z ostatnich sezonów. Można wyliczać kolejne lub wskazać inne. Można też zastanawiać się – co już zresztą czyniono[1] – na ile w poszczególnych przypadkach dzielenie się wpływem na proces teatralny z niedorosłymi uczestnikami było rzeczywiste, a na ile ograniczyło się do deklaracji. Podobne pytanie można postawić wobec *Power Play*, w którego obsadzie jest ośmioro nastolatków i pięcioro aktorów TR Warszawa.

Przedstawienie powstało w ramach programu „Do kogo należy teatr?". Jego kuratorką jest Keil, która wraca w nim zarówno do myślenia o dzieleniu współodpowiedzialności z osobami nastoletnimi, jak i do postawionego przez siebie blisko dekadę temu pytania (Keil, 2017). Jak wskazuje w krótkim tekście kuratorskim, zwrócenie się do osób, „które nie mają pełni głosu w publicznej debacie", ma być remedium na chroniczne zmęczenie panujące w teatrach: „Brakuje czasu i przestrzeni na realizację tego, co jest jednym z podstawowych zadań publicznej instytucji sztuki: tworzenia warunków do wymyślania (i praktykowania) społecznych relacji na nowo".

Jak ma wyglądać nowe praktykowanie relacji teatralnych w *Power Play*, oddaje krótka scena, w której reprezentantka nastoletniej części obsady odczytuje list od reżyserki. Samara Hersch, pracująca w różnych krajach australijska artystka (to jej pierwsze przedstawienie w Polsce), pisze w nim, że chce oddać władzę, a nie o niej opowiadać. Hasło „Teatr jest wasz" otwiera część spektaklu, w której aktorzy TR (Monika Frajczyk, Maria Maj, Dobromir Dymecki/Sebastian Pawlak, Tomasz Tyndyk) wykonują przeróżne zadanie aktorskie formułowane przez osoby nastoletnie. Ma to trwać kwadrans (w tle widać rzutowany z projektora odliczany czas), ale zostaje przedłużone do niespełna dwudziestu minut, czyli prawie jednej trzeciej spektaklu.

W tej części dominują chaos i improwizacja, a aktorzy TR muszą na bieżąco reagować na kolejne polecenia. Słyszą na przykład, by połączyli wyrzucanie śmieci z rosnącymi rozterkami egzystencjalnymi, poruszali się jak Różowa Pantera albo wcielili się w Aladyna i jego latający dywan. Działania nie są jednak całkowicie dowolne – opierają się na pewnym schemacie z powtarzającymi się elementami. Widziałem przedstawienie dwukrotnie i w obu przypadkach osoby nastoletnie po krótkiej naradzie zaczęły od prośby do

widzów, by ktoś poszedł do Żabki i kupił chipsy. Powtórzyło się także polecenie odegrania fragmentu roli z serialu (za pierwszym razem dotyczyło to Dymeckiego i *1670*, za drugim – Frajczyk i *Anieli*), na co padała żartobliwa odpowiedź, że w polskim teatrze nie ma takich pieniędzy, by można było sobie na to pozwolić. Dwukrotnie mogłem również zobaczyć zabawę w chowanego czy usłyszeć rzucone niezobowiązująco przez jednego z aktorów stwierdzenie, że to, co aktualnie się dzieje na scenie, może być jego końcem w zawodzie.

Ram, wewnątrz których odbywa się improwizacja, nie widać dobrze przy pierwszym oglądaniu *Power Play*. Zastanawiam się, dlaczego twórcy przedstawienia zdecydowali się budować wrażenie dużo większej przypadkowości niż jest jej w rzeczywistości. Czy gdyby widzowie znali zasady gry, bawiliby się gorzej, oglądając aktorów w bądź co bądź niecodziennych zadaniach? Chyba nie, ponieważ ten śmiech ma głównie charakter karnawałowy – jego źródłem jest odwrócenie porządku i konieczność wykonywania poleceń wydawanych przez tych, którzy na co dzień takiej władzy nie mają, w tym przypadku: nastolatków. Tylko czy Hersch, decydując się na taką ilustracją swojej abdykacji, przy okazji nie zainscenizowała kolejnego oblicza niejednokrotnie problematyzowanej władzy reżyserskiej? Przecież sama hierarchia pozostaje nienaruszona – w rolę reżysera wcielają się osoby nastoletnie, podczas gdy aktorzy są przedstawieni jako posłuszni wykonawcy. Mogę się jedynie domyślać, że większość pomysłów wyszła w trakcie prób od osób nastoletnich, że na pewnym etapie zostały zebrane i wyselekcjonowane, że pewnie wariantów do wyboru jest wiele. To nie jest jednak tak, że autorzy scenariusza (Samara Hersch, Szymon Adamczak, Marta Keil, Solomon Thomas) oddali panowanie nad sceną i nad aktorami TR w sposób nieograniczony. W jaki sposób to zostało wypracowane? Czy reżyserka zawarła z występującymi na scenie

kontrakt? Czy poszczególne pomysły były oceniane w sposób demokratyczny i poddawane pod głosowanie? Czy wystarczył jeden głos sprzeciwu, by z czegoś zrezygnować? Czy przed każdym spektaklem występujący negocjują, które pomysły będą przywołane? A może selekcja odbywa się drogą losowania? Wreszcie – kto spełnia prośbę młodych ludzi o przedłużenie czasu ich „rządów" na scenie? Tego widzowie nie wiedzą. Mechanizmy władzy pozostają w ukryciu.

Ta część ma być kontrastem dla pierwszych trzydziestu minut spektaklu, które są wariacją na temat wybranych wątków z *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka. Na środku sceny ustawiono tyłem do widowni kolorowy namiot. Co się dzieje w środku i dookoła niego, jest widoczne dzięki pracy operatora Macieja Kaczyńskiego, który zagląda tam z kamerą albo śledzi narratora. Występujący w tej roli Tomasz Tyndyk przypomina motyla. Na głowie ma różową czapkę z czarnymi naszywkami, oznaczającymi owadzie oczy, a uzupełnieniem jego zielonego stroju, na który składają się kamizelka i spodnie, jest para dużych, kolorowych skrzydeł. Zadaniem Tyndyka nie jest jedynie barwne opowiedzenie historii o chłopcu (Dymecki/Pawlak), który po śmierci ojca (Vincent Kalita-Porcari) musi zasiąść na tronie i mierzyć się z radą ministrów, na której czele stoi groźny, wąsaty premier (Maria Maj). Aktor wykonuje partię wokalną w formie recytatywu, kompozytor Karol Nepelski dokonał bowiem stylizacji i muzyka w tej części spektaklu przypomina operę barokową, silnie podkreślając dramatyzm akcji. Pozostali, wcielający się raz w ministrów, raz w grupę dzieci, która budzi zainteresowanie Maciusia, grają właściwie bez słów, opierając się na gestykulacji i mimice wydobywanej przez oko kamery. Kiedy jednak fabularnie docieramy do wymknięcia się Maciusia na wojnę, młoda część obsady przerywa inscenizację – nazywa ją nudnym teatrem dla starych ludzi i rozpoczyna nowe rządy na scenie. Tylko że w tym geście pobrzmiewa

fałszywa, napisana dorosłą ręką nuta. Emocjonalna narracja Tyndyka, żywiołowa gra pozostałych i kostiumy powstałe pod okiem Marty Szypulskiej, łączące swobodę piżam i dresów, prostotę i naiwność dziecięcych przebrań oraz pomysłową skrótowość (np. minister sprawiedliwości nosi perukę nawiązującą do angielskiej sędziowskiej, wykonaną z kilkudziesięciu korków) sprawiają, że nie jestem w stanie traktować tego jako parodii „złego" teatru dla dzieci czy młodzieży.

Jeśli kompozycja przedstawienia miała imitować metodę dialektyczną i części pierwszej (*Król Maciuś Pierwszy*) przeciwstawiono drugą, quasiimprowizowaną, to tak, teatralnie najciekawsza jest scena finałowa. Tematy inscenizowania opowieści dla dzieci o władzy oraz oddania władzy inscenizatora osobom nastoletnim zostają zastąpione logiką marzeń sennych. Scena zostaje oddzielona od widowni cienką kurtyną, na której wyświetlany jest na żywo obraz z kamery, natomiast połączenie rzutowanego na tył piaszczystego krajobrazu z unoszącym się nisko dymem oraz dmuchaną, przypominającą ruchome wydmy scenografią, sprawia, że akcja *Power Play* przenosi się do nieokreślonej, pustynnej krainy. W jej różnych częściach śpią niewidoczni z widowni aktorzy, a osoby nastoletnie wyruszają z kamerą na ich poszukiwania. Jako pierwszy zostaje odnaleziony syn (Dymecki/Pawlak). Ledwo obudzony opowiada, że razem z ojcem ogląda mecz piłkarski. Nagle musi mu pomóc i zaopiekować się nim, bo ten ma problemy z siusianiem. Postać grana przez Maj ma sen, w którym spotyka nad jeziorem matkę i młodszą siostrę i wszystkie przemieniają się w pstrągi. Nastrój zmienia się, kiedy nastoletni aktorzy odnajdują Tyndyka. Jego postać ma problemy ze snem – jedynym środkiem na lawinę niepokojących myśli jest dla niego nocny spacer z psem. Młodzi poszukiwacze rozmawiają z napotkanymi postaciami, podpowiadają im różne rozwiązania, ale w końcu sen morzy także ich. Kamerę przejmuje Frajczyk, która dociera do Niny Rogackiej, w pierwszej

części grającej Felka, chłopca, z którym młody król wyruszył na wojnę. Perspektywa zostaje odwrócona i to młoda dziewczyna przejmuje opowieść. Jej sen pojawił się podczas prób i odtąd się powtarza – jest w nim starsza (ma około trzydziestki) i śni jej się, że jest sama na scenie. Boi się, że nikt nie odprowadzi jej do domu… Jest coś poetyckiego w tym, kiedy w trakcie tej ostatniej opowieści kamera, która początkowo rejestruje w dużym zbliżeniu twarz dziewczyny, odwraca się i zostaje skierowana na Frajczyk. Oba wizerunki – nastolatki oraz aktorki – są zarazem podobne i niepodobne; skrywają niemal niewidoczny, ale wyczuwalny niepokój. To prosta, piękna scena, w której delikatnie rozpływa się podział na to, kto jest narratorką, a kto bohaterką.

Nie tylko finał sprawia, że najbliższa jest mi ostatnia część *Power Play*. W spokojnej, onirycznej aurze zostają wymieszane porządki – starsi śnią o byciu dziećmi, a młodsi próbują się o nich zatroszczyć. Każdy ma głos, a kwestia tego, kto dzierży władzę inscenizatora, wydaje się nieznanym problemem w tej pustynnej krainie. Choć to fragment tradycyjnej inscenizacji, właśnie w nim współbycie na scenie aktorów TR i osób nastoletnich zyskuje wymiar partnerski. Zwolniony z pytań o władzę i związki z powieścią Korczaka teatr i opowiadana za jego pomocą historia stają się wspólne.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Oblicza władzy, pustynie snów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oblicza-wladzy-pustynie-snow.

Autor/ka

Jan Karow

Jan Karow – krytyk teatralny, kulturoznawca. Pracuje w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Przypisy

1. Zob. np. Majewska, 2020, Siwiak, 2020, Lemańska, 2023.

Bibliografia

Junko, Ostap; Karwacka, Amelia; Klimkowska, Jagoda; Mańkowska, Zosia; Sienkiewicz, Kaja; Skrzywanek, Jakub; Ślązak, Aleks; Wrońska, Natalia, *Autokorekta*, „Dialog" 2022, nr 6.

Keil, Marta, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog" 2017, nr 11.

Lemańska, Katarzyna, *Poszukiwanie samej siebie. Strategie reprezentacji bohaterów w teatrze dla młodzieży*, „Nowe Sztuki", 16.02.2023, https://nowesztuki.pl/poszukiwanie-samej-siebie/ [dostęp: 30.05.2026].

Majewska, Anna, *Otwieranie*, „Dialog" 3.01.2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/otwieranie [dostęp: 30.05.2026].

Siwiak, Agata, *To one i oni są przyszłością*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia [dostęp: 30.05.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oblicza-wladzy-pustynie-snow*