didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nykteris-trojanska-krolowa-nocy-wokol-trojanek-aleksandry-bielewicz

/ REPERTUAR

Nykteris, trojańska królowa nocy. Wokół „Trojanek” Aleksandry Bielewicz

Justyna Biernat

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Trojanki

na podstawie tragedii Eurypidesa

reżyseria: Aleksandra Bielewicz, scenografia: Łukasz Misztal, kostiumy: Kamil Wesołowski, muzyka: Szymon Sutor i The Freuders (Aleksander Adamski, Piotr Wiśnioch i Maciej Witkowski), reżyseria światła i wideo: Robert Mleczko, choreografia: Maria Bijak

premiera: 14 marca 2026

Skulona w drewnianej wnęce postać, której ciało lśni lateksową czernią, a głowę pokrywa gumowa, cielista membrana, nie przypomina już kobiety. Ciemne, głębokie oczodoły pokryte jakby sadzą oraz magnetyzujące, odymione spojrzenie przeobrażają Hekabe w stworzenie nocne i enigmatyczne. Ta pozaludzka istota przywodzi na myśl nietoperza –

przedziwne zwierzę zawieszone pomiędzy światem żywych a światem umarłych. Przynależni mrokom mieszkańcy jaskiń, szczelin, opuszczonych domów ewokowali królestwo Hadesa. Mknące do podziemnej krainy homeryckie *psychai* wydawały piski podobne do pisków nietoperzy; zrywały się ze szmerem na znak dany od Hermesa. *Nykteris* w swojej greckiej formie żeńskiej otwiera szerokie pola znaczeń, chtoniczna istota jest kobietą – Hekabe to nietoperzyca.

Stara królowa Ilionu w interpretacji reżyserki Aleksandry Bielewicz i aktorki Aleksandry Bożek staje się trudną do uchwycenia złowieszczą, liminalną siłą, ulokowaną wraz ze spękanymi posągami w wielkiej skrzyni niczym na katafalku. Bożek kurczy się w rogu drewnianego pudła, a czerń jej stroju kontrastuje z bladością marmuru, stąd moje zwierzęce skojarzenie. Aktorka czyni tę postać niezwykle elastyczną i zwinną; w jej sprężystych ruchach przejawia się energia i sprawczość, ilustruje kondycję nie tyle żałobnicy, ile Erynii. Boginie zemsty były przecież skoligacone z nietoperzami, miały błoniaste i skórzaste skrzydła[1]. Co prawda kostium Hekabe nie ma żadnych powłok czy nabłonków, ale już jego usztywniony kołnierz odsyła do figur wampirycznych. Bożek porusza się szybko i wielopoziomowo, biega wzdłuż ogromnej, eliptycznej niecki lub wspina się po metalowej siatce – wypełnia swoją animalistyczną choreografią całą przestrzeń. Umożliwiają jej to czarne, skaterskie nakolanniki oraz trampki, za sprawą których antyczna tragedia *Trojanki* zyskuje współczesny kontekst.

Zarówno kostiumy Kamila Wesołowskiego, jak i scenografia Łukasza Misztala dodają greckiej sztuce wyrafinowanej elegancji. Połyskliwe satyny, intensywne turkusy i fiolety, przezroczysta sukienka *naked dress*, stelaże i gorsety to echa współczesnych, luksusowych domów mody; mają odzwierciedlać blichtr dawnej Troi. Jednocześnie buty bokserskie marki

Adidas, tank topy, szerokie pasy biodrowe przypominają o gotowości do ataku lub obrony. Są też czarne ramoneski nabijane ćwiekami, elementy punkowe mieszają się z geometrycznym minimalizmem, a efektu dopełniają wyraziste charakteryzacje – ciemna oprawa oczu oraz *wet look*, zaczesane do tyłu fryzury. Jasna, niemal blada cera kontrastująca z rozmazanym makijażem staje się wizualnym znakiem rozpadu – z jednej strony bogactwa i potęgi Troi, z drugiej zaś kobiecej autonomii. Trojańskie branki w tej sterylnej odsłonie przeobrażają się w niepokojące manekiny ze sklepowych witryn; ekskluzywne, a jednak nadpsute eksponaty – mimo atrakcyjności formy tworzą właściwy dla pokazów mody czy wystawienniczych prezentacji dystans.

Dzięki monochromatycznej, oszczędnej scenografii udaje się twórcom spektaklu uzyskać efekt dysonansu – czystość teatralnego obrazu kontrastuje z turpistycznymi treściami greckich tekstów. Fryderyk Nietzsche słusznie wskazywał w *Poza dobrem i złem*, że największą rozkoszą tragedii jest okrucieństwo (1990). Architektoniczna, sterylna przestrzeń u Bielewicz, stanowiąca dla mnie plastyczny ekwiwalent apollińskiej formy, skrywa w sobie okrucieństwo losu trojańskich branek. Ta scenograficzna surowość to zresztą dobrze osadzona już na polskiej scenie praktyka interpretowania starożytnych mitów. Widać to szczególnie w spektaklu *Hekabe* Karoliny Labakhuy (Teatr Polski w Warszawie, 2011), gdzie chłodne prosektoryjne światło wypełniało ascetyczną dekorację. Umiejscowieni na scenie widzowie zostali włączeni w przestrzeń Erebu – unoszący się nad opustoszałą widownią dym potęgował wrażenie podziemnej, bezkresnej wody. To właśnie tam zjawiał się zamordowany syn Priama i Hekabe, Polidor.

Zarówno u Bielewicz, jak i Labakhuy nad biegiem scenicznych wydarzeń czuwa królowa Troi. Zaprojektowane przez Martę Zając kostiumy w *Hekabe*

wpisywały się w opisywany przeze mnie mortualny minimalizm – Jadwiga Jankowska-Cieślak nosiła czarną, elegancką sukienkę, na szyi miała fakturowaną tkaninę – przypominającą obrożę czarną kolię, wskazującą na jej status niewolnicy oraz upadłej władczyni w żałobie. Spektakl domykał dostojny, ceremonialny spacer Hekabe wzdłuż pustej widowni. Aktorka miała wtedy na sobie długą, rozłożystą suknię w czerwonym kolorze, symbolizującym krwawą zemstę. Całemu przedstawieniu towarzyszyła grana na żywo muzyka z udziałem orkiestry pod kierunkiem Aleksandra Kościowa. Jest to dodatkowy element łączący spektakle obu twórczyń, a wyrastający z nietzscheańskiego myślenia o tragedii powstałej z ducha muzyki (Nietzsche, 2009).

Obecność w *Trojankach* Bielewicz muzyków: Aleksandra Adamskiego, Piotra Wiśniocha, Macieja Witkowskiego i Patryka Króla, może być widziana jako forma reprezentacji Chóru. Ten oczywisty trop wynika z fundamentalnej funkcji Chóru w greckich tragediach, jak również istotności muzyki w życiu teatralnym i społecznym starożytnych Greków. Jednak w twórczości Eurypidesa bardzo jaskrawy jest proces wygaszania znaczenia Chóru na rzecz wnikania w kondycje protagonistów. Jak spostrzegł Donald Mastronarde, pozycja tragediowego Chóru zmieniła się od intradramatycznej (*intradramatic*) do ekstradramatycznej (*extradramatic*), a więc na przestrzeni lat Chór utracił swoją identyfikację i oddalił się od głównych bohaterów i akcji (2010, s. 89). To oddalenie pozwoliło Eurypidesowi na wyeksponowanie lamentacyjnych monologów, monodii oraz żałobnych stychomytii i tym samym poskutkowało fragmentaryzacją *Trojanek*. Chór nie był potrzebny Eurypidesowi, co wynika nie tylko z przeobrażeń konwencji teatralnej, ale także z zakwestionowania Chóru jako kolektywnego ciała niosącego konsolację w kryzysie. Wspólnota stała się rozbita i okaleczona, pokawałkowana usiłowała zredefiniować swój status.

Zmierzam do tego, aby wskazać, że decyzja o obecności rockowego zespołu jako substytutu Chóru okazała się kluczowa. Muzycy The Freuders stali się integralną częścią przedstawienia, nie zaś jego atrakcyjnym ornamentem. Są obecni na scenie nieprzerwanie, a dźwięki ich instrumentów wyznaczają rytm i puls spektaklu. Za sukces dramaturgiczny Bielewicz uważam kompilację warstwy muzycznej z wielogłosem tekstów. Mimo że trzonem przedstawienia jest tragedia *Trojanki* Eurypidesa, reżyserka włączyła również utwory Seneki, Jeana Giraudoux, Wisławy Szymborskiej oraz Rity Boumi-Pappa, której poezja obrazuje doświadczenie wojny domowej w Grecji. Słowami jej wiersza Jowita Kropiewnicka wyśpiewuje los Polikseny: „Gdy wyjdę na spacer z martwymi przyjaciółkami" (Boumi Papa, 1974, 18), ilustrując w ten dotkliwy sposób repetytywność traumy i jej ponadmityczny porządek.

Połączenie nowogreckiego wiersza ze starożytnym mitem oraz autorską, muzyczną aranżacją przynosi wymowny efekt w scenie śmierci Polikseny, kiedy Kropiewnicka biega po eliptycznej powierzchni. Aktorka gwałtownie przemieszcza się ku górze i powraca ku dołowi, pokonując długi dystans mimo ograniczonej przestrzeni sceny. Jest niczym rozdygotane, przerażone zwierzę ofiarne przeznaczone na rytualny mord. Bielewicz umiejętnie operuje warstwą dramaturgiczną, nie przełamując struktury przedstawienia żadnym, tak często stosowanym w polskich realizacjach antyku, efektem groteski lub komizmu. Nie sięga również do nietzscheańskiej „Grecji pre-sokratejskiej, dzikiej i zanurzonej w żywiole dionizyjskim, oddanej irracjonalnym rytuałom" (Bielik-Robson, 2007, s. 41). Pozostaje przy Grecji „twardej, wzniosłej i arystokratycznej", o której w odniesieniu do rozważań wokół twórczości Nietzschego pisała Agata Bielik-Robson (tamże).

Wyrażona w intensywnym biegu Kropiewnickiej śmierć Polikseny nie wpływa

na postawę Hekabe. Nie przeobraża jej z czujnej i ruchliwej postaci przypominającej Erynię w skamieniałą, pogrążoną w bezruchu żałobnicę, jaką znamy chociażby z tragediowych przekazów o Niobe, opłakującej swoje liczne dzieci. Hekabe nie przestaje być aktywna, a obejmując idącą na stracenie córkę, przypomina raczej żołnierza zagrzewającego do walki aniżeli zrozpaczoną i bezradną matkę. Ta niegasnąca siła mitycznej królowej stanowi ważny element teatralnych odczytań antyku, co poświadczają nie tylko spektakle Bielewicz i Labakhuy, ale także Jana Klaty. W jego *Trojankach* (Teatr Wybrzeże, 2018) Hekabe pojawia się jako monumentalna władczyni oraz ucieleśnienie żałobnej Troi. Poprzez czarny, rozłożysty strój zostaje fizycznie scalona z innymi brankami, a ich wspólna choreografia na piaszczystym brzegu obrazuje upadłe królestwo. Aktorska kreacja Doroty Kolak pozwala ujrzeć Hekabe jako przywódczynię, plastyka zintegrowanych kostiumów czyni żałobę doświadczeniem społecznym i kolektywnym, co znacząco odróżnia spektakl Klaty od kameralnej wizji Bielewicz. Taniec i płacz trojańskich niewolnic u Klaty to reprezentacja zbiorowej straty – śmierć staje się przeżyciem wspólnotowym. Tymczasem Bielewicz wskazuje na zerwanie kolektywnej więzi na skutek doznanej traumy i przekierowuje uwagę na doświadczenie żałoby indywidualnej. Połączeń między postaciami szuka w muzyce, w splataniu się indywidualnych głosów i brzmieniu pojedynczych dźwięków. Tak na nowo budowana jest wspólnota po katastrofie.

W odnajdywaniu połączeń pomaga katartyczny lament, dzięki któremu udaje się proces przepracowywania traumy. Reżyserka opowiadała o tym w rozmowie z Jakubem Kuklą w Radiu Dwójka, odwołując się nie tylko do tradycji greckiej tragedii, ale także do inspirującego dla niej eseju Simone Weil *Iliada, czyli poemat siły*. Symetryczność ofiar i sprawców wojny oraz cyrkulacja przemocy, o której pisała Weil, przejawiają się u Bielewicz przede

wszystkim w obsadzie ról – mężczyźni grają zarówno greckich, jak i trojańskich wojowników. Wspólnotowe, traumatyzujące doświadczenie wojny najpełniej wybrzmiewa w ostatniej scenie, kiedy aktorzy i aktorki stają naprzeciw potężnej niecki oświetlonej ostrym światłem. Ich ciała drżą, kołyszą się delikatnie lub wpadają w konwulsje zgodnie z rytmem muzyki The Freuders. Ten niepokojący, transowy taniec przedstawia upadek Troi. Następuje w nim swoista somatyzacja bólu lub też, podążając za rozpoznaniem Weil, urzeczowienie ofiar. „Nie ma tam ani jednego człowieka, który nie byłby w jakimś momencie zmuszony ugiąć się wobec siły", tak filozofka tłumaczyła mechanizmy siły i władzy. W spektaklu Bielewicz płonąca Troja pochłania Trojanki i Achajów, pogorzelcy nie są ani wygranymi, ani przegranymi.

Scena zamykająca spektakl jest równie somnambuliczna jak ta otwierająca, kiedy Katarzyna Obidzińska jako Kasandra wyśpiewuje debiutancki wiersz Szymborskiej (2023, s. 28): „Szukam wysiłkiem myśli/ Szukam tego słowa –/ ale znaleźć nie mogę./ Nie mogę". Mozolne porządkowanie słów i myśli nabiera tempa wraz z biegiem akcji oraz formowaniem się kobiecej wspólnoty. Głos Obidzińskiej jest mocny i głęboki, daleki od kasandrycznej frenezji. Przypomina raczej stan wewnętrznego rozbicia po proroczym uniesieniu, ale dość szybko cichnie, a jego moc i doniosłość nie wracają w dalszej części przedstawienia. Wizerunek odrętwiałej i pasywnej Kasandry odbiega od znanego z wielu inscenizacji obrazu wieszczki jako dzikiej, niebezpiecznej siły. Kasandra właściwie znika, ustępując miejsca kolejnym głosom, które poprzez słowa i muzykę usiłują zintegrować rozbitą społeczność.

Wśród wielu kobiecych głosów zogniskowanych wokół traumy jeden pozostaje poza trojańskim kręgiem – to głos Heleny, ikony piękna i wojny.

Natalia Lange siedzi na krześle wyprostowana jak struna, zamknięta w metalowej klatce. Usztywniona, plastikowa lalka nie jest niczym innym niż wytworem popkultury, luksusowym towarem w świecie prefabrykatów. Chciałoby się w tych interpretacyjnych przetworzeniach pójść jeszcze dalej i wpisać ją w rzeczywistość fake newsów. Uczynił to zresztą wieki temu grecki poeta Stezychor, który w swojej przytaczanej przez Platona palinodii przedstawił Helenę jako fantom. Otóż Helena nigdy nie dopłynęła do Troi, dotarł tam jedynie jej mglisty, powstały z chmur sobowtór[2]. Postać pięknej Heleny jako *eidolon* to doskonały trop w dekonstruowaniu etiologii wojny trojańskiej. Słowo *eidolon* pojawia się zarówno w utworach tragików, jak i u Homera. Zjawa, widmo, widziadło, ślad.

Metafora śladu w kontekście fantazmatycznej Heleny otwiera pytanie o sensowność i korzenie wojny. Czym staje się opowieść o Troi, kiedy znika Helena? Jest to pytane zasadne również w perspektywie teatralnych aktualizacji antyku. Pustka po Helenie czy też Helena rozumiana jako pamięciowy ślad otwiera skojarzenia z nieprzepracowaną żałobą jako zarzewiem wojennych i zbrojnych konfliktów. Eurypides mocno wnika w procesy rozpadu jednostki na skutek działań wojennych. Radykalnie zrywa z toposem wojennej chwały, *kleos aphthiton*, zastępując zależność przegrany–wygrany kategoriami ofiara–sprawca. Jest to zwrot szczególny w myśleniu o pracy żałoby. Jak objaśnia Aleida Assman: „Każdej z tych kategorii odpowiada specyficzna forma pamięci. Podczas gdy przegrani są uczestnikami działań wojennych, dla ofiar nie istnieją żadne odgórne założenia, będące podstawą ich odwrotności" (2013, s. 51). Pamięć przegranych zatem wiąże się z resentymentem i rewanżem, zaś pamięć ofiar z dążeniem do restytucji i uznania. Zasługą Eurypidesa jest włączenie w zasoby tragediowej topiki figury ofiary, dzięki czemu obrazowana przez niego żałoba przestaje być aktem resentymentu, a staje się aktem restytucji.

W *Trojankach* – zarówno w tekście antycznym, jak i we współczesnych realizacjach Klaty i Konrada Dworakowskiego (AST Wrocław, 2024) – proces ten ogniskuje się w postaci Hekabe. Jako królowa Troi i przewodniczka branek staje się figurą reprezentatywną dla całej doświadczonej traumą społeczności. To właśnie jej sceniczne portretowanie oraz ewolucja jej zachowania decydują o tym, czy zbiorowa żałoba przybiera formę zemsty, czy też pojednania, a w konsekwencji, czy opisywana wspólnota ulega ostatecznemu rozpadowi, czy też się konsoliduje. Archetypiczna Hekabe pozwala poprowadzić dramaturgię żałoby, decyduje o jej dynamice i wreszcie reguluje proces wewnętrznej integracji rozczłonkowanej grupy kobiet. W ujęciu Aleksandry Bielewicz ta emblematyczna postać zyskuje wymiar pozaludzki – zawieszona pomiędzy światem żywych a umarłych *nykteris* drapieżnie chroni swoją chmarę zgromadzoną na zgliszczach Troi. Jednocześnie jednak jako Erynia przynależy do świata chtonicznego, jest nieodłączną częścią mroku.

Wzór cytowania:

Biernat, Justyna, *Nykteris, trojańska królowa nocy. Wokół „Trojanek" Aleksandry Bielewicz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nykteris-trojanska-krolowa-nocy-wokol-trojanek-aleksandry-bielewicz.

Autor/ka

Justyna Biernat

Justyna Biernat – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, absolwentka teatrologii i filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, część swojego doktoratu poświęconego greckiej tragedii realizowała na Uniwersytecie w Oksfordzie pod opieką naukową prof. Olivera Taplina. Prezes Fundacji Pasaże Pamięci, autorka edycji listów z tomaszowskiego getta, redaktorka przewodnika po tomaszowskim getcie i współredaktorka książki *Dzieci*

tomaszowskiego getta / Children of the Tomaszów Mazowiecki Ghetto. Obecnie przygotowuje habilitację na temat sztuki i oporu w tomaszowskim getcie.

Przypisy

1. We wczesnych źródłach greckich, u Homera i Hezjoda, nie pojawia się opis wyglądu Erynii. W *Eumenidach* Ajschylosa boginie zemsty są bezskrzydłe (*apteroi*). Ich wizerunek jako istot trzepoczących skrzydłami znaleźć można w *Eneidzie* Wergiliusza i *Tebaidzie* Stacjusza.
2. Teza Stezychora, że Heleny nie było w Troi, została wykorzystana w tragedii Eurypidesa *Helena*.

Bibliografia

Assman, Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Bielik-Robson, Agata, *Zemsta na Burckhardzie, czyli Nietzsche i antyhumanizm*, [w:] Re_wizje Antyk 2007 [program], red. I. Gańczarczyk, G. Niziołek, Stary Teatr w Krakowie, 2007.

Boumi Papa, Rita, *Gdy wyjdę na spacer*, „MKL: miesięcznik kulturalny «litery»" 1974, nr 3.

Mastronarde, Donald, John, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

Nietzsche, Fryderyk, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Nietzsche, Fryderyk, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1990 (reprint: Nakład Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1907).

Szymborska, Wisława, *Szukam słowa*, [w:] tejże, *Czarna piosenka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2023.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/nykteris-trojanska-krolowa-nocy-wokol-trojanek-aleksandry-bielewicz