didaskalia
gazeta teatralna

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

/ REPERTUAR

Postępująca dzikość

Sara Jarębska

Teatr Łaźnia Nowa

Larwy

reżyseria: Pamela Leończyk, tekst i konsultacja dramaturgiczna: Agnieszka Szpila, adaptacja i dramaturgia: Daria Sobik, scenografia i kostiumy: Magdalena Mucha, muzyka: Magdalena Sowul, reżyseria światła: Damian Pawella, choreografia: Daniel Leżoń, koordynacja scen intymnych: Iga Dzięgielewska, konsultacja scen kinkowych: Bogumiła buzia gręda

premiera: 5 czerwca 2026

Czy da się zrobić spektakl o seksualności, unikając zażenowania publiczności? A jeśli wywołanie tego nieprzyjemnego afektu jest przemyślaną strategią reżyserską? *Larwy* w reżyserii Pameli Leończyk mogą jednocześnie śmieszyć i krępować, a momentami nawet przerażać. Reżyserka porusza tematy takie jak kobieca seksualność, intymność, a także przemoc, również systemowa. Przedstawienie opowiada fabularną historię, a jednocześnie wymyka się dramatycznej ramie, między innymi dzięki świadomej pracy z cielesnością osób performerskich. Konfrontacja z tabuizowanymi tematami,

pomimo ironicznego humoru, może zawstydzać widzów, lecz afekt ten ma duży potencjał krytyczny. Wskazuje bowiem, że jakiś temat lub sposób jego przedstawiania został oswojony tylko pozornie.

Larwy powstały na podstawie opowiadania Agnieszki Szpili z tomu *Octopussy. Opowiadania postporno*. Podobnie jak *Heksy* tej autorki, opowiadanie porusza temat seksualności oraz jej relacji z naturą. Krytykuje patriarchalny system przemocy wobec kobiet, które emancypują się z niego, wykorzystując swoją seksualność. W *Larwach* Szpila opowiada historię czterech kobiet, które zostały umieszczone przez nowo wybranego burmistrza Milanówka w Domu Samotnej Matki „Kokon" w celu resocjalizacji. Konserwatywny system władzy obarczył je odpowiedzialnością za samotne macierzyństwo, a pod pozorem opieki ukarał za odstawanie od preferowanego wzorca kobiety i matki. Przydzielono im pracę przy hodowli larw jedwabników, których feromony zaczęły w niezwykły sposób na nie wpływać – kobiety stały się pożądane przez męską populację miasteczka, a do tego wzmocniły swoje zmysły i dzikie pragnienia.

Cztery samotne matki (Karolina Adamczyk, Sylwia Boroń, Bogumiła buzia gręda, Agata Jędrzejczak) stworzyły w ośrodku wspólnotę. Ich życie jest uzależnione od „Kokonu", gdzie władzę nad nimi ma zakonnica (Matylda Sielska, która również śpiewa – pięknym altem wykonuje zarówno klasyczne utwory, jak *Panis Angelicus* Césara Francka, jak i ironiczne piosenki o „świecie larw"). Kobiety wchodzą też w relacje z mężczyznami z Milanówka (wszystkich gra Łukasz Wójcicki). Nienawidzą być uwikłane w relacje z mężczyznami, bo zawsze są w nich wykorzystywane, jednak, jak same mówią, zawsze ciągnęło je do „patologii" i choć potępiają konserwatywnego burmistrza Norberta K., to jednocześnie go pożądają.

Dom Samotnej Matki to duży biały boks stojący na wysokich metalowych

nogach po lewej stronie sceny; w środku znajduje się wanna, umywalka oraz wieszak z suszarkami. Część scen, zwłaszcza tych, które opowiadają o wspólnotowości bohaterek, rozgrywa się w boksie. Poza boksem, po prawej stronie na podłodze stoją dwie powyginane czarne rzeźby, a w głębi mieni się złotawa zasłona. W tej przestrzeni rozgrywają się sceny, w których kobiety wchodzą w relacje z mężczyznami. Nad boksem umieszczono ekran, na którym wyświetlane są zbliżenia z kamery live.

Jednym z ważnych tematów poruszanych w spektaklu jest świadoma zgoda. Dotyczy nie tylko postaci i grających je osób, ale i publiczności. Przed spektaklem na ekranie wyświetlana jest długa lista trigger warningów: sceny erotyczne, nagość, ale i „autorytarny język". Napisy informują też, że w każdym momencie można opuścić widownię oraz że wszystkie sceny powstały z poszanowaniem granic osób performerskich. Sceny intymne to istotna część *Larw*, jednak nie są dosłowne – pokazano je poprzez choreografię lub symboliczne działania. Niektóre z nich zawierają praktyki kinkowe, takie jak podduszanie czy klapsy. Bohaterki trenują na przykład wstrzymywanie oddechu, na wypadek gdyby ktoś je porwał i zamknął w bagażniku lub zawinął w worek na śmieci. W pewnym momencie trening zamienia się w intymny moment między bohaterkami granymi przez Sylwię Boroń i Karolinę Adamczyk. Nie sposób uciec od ekranowych zbliżeń ciała traktowanego z troską, a jednocześnie będącego w ciągłym stanie zagrożenia. Bohaterki pytają siebie nawzajem o zgodę na przyduszanie, z precyzją i uważnością podchodzą do tej sceny. Opowieść o strategiach przetrwania w sytuacji potencjalnej przemocy przekształca się w choreografię bliskości, w której kluczowa jest świadoma zgoda. Twórcy konsekwentnie eksplorują cielesność oraz pytają o granicę między przyjemnością a krzywdą. Podobna dynamika pojawia się, gdy kobiety wymierzają sobie klapsy jako karę za głosowanie na Norberta K., który

ostatecznie – również dzięki nim – wygrywa wybory. Każdy klaps, poprzedzony pytaniem o zgodę, staje się nie tylko karą, ale i źródłem rozkoszy.

Tak poprowadzone intymne sceny między bohaterkami kontrastują ze sceną, gdy mężczyzna narusza granice jednej z kobiet. Początkowo ich spotkanie wydaje się niewinnym piknikiem, powoli muzyka milknie, słychać nienaturalnie głośne oddechy. Ich interakcja jest niezręczna, ale szybko przeradza w erotyczną grę obejmującą wzajemne zlizywanie jogurtu z ciał. Wszystko dzieje się za obopólną zgodą aż do momentu, gdy Wójcicki wylewa wosk z zapalonej świeczki na nagie plecy Karoliny Adamczyk. Jej komunikat o bólu i dyskomforcie nie przerywa opresyjnych działań. Scena odwołuje się do eksperymentów i tortur, którym poddawane było ciało narratorki opowiadania Szpili – wątek ten Leończyk prowadzi w metaforyczny, choć niepozbawiony siły szoku sposób. Scena ta pokazuje, że bez respektowania świadomej zgody przyjemność może przemienić się w przemoc.

Bohaterki *Larw* wchodzą też w interakcję z publicznością. Organizują wyprzedaż swojej bielizny, gdy zauważyły, że praca przy hodowli jedwabników naznaczyła je feromonem niezwykle atrakcyjnym dla płci przeciwnej. Aktorki oferują widzom majtki w plastikowych torebkach w zamian za wpłatę na Fundację Feminoteka. Jedna z nich (Agata Jędrzejczak) naga od pasa w dół biega po widowni. W ten sposób kobiety-larwy zyskują władzę nad sposobem, w jaki są postrzegane: mężczyźni je seksualizują i fetyszyzują, więc można przekuć to na realne wsparcie organizacji pomagającej kobietom po doświadczeniu przemocy (kod QR kierujący na stronę Feminoteki wyświetla się na ekranie). Aktorki niejako zmuszają widzów, by je seksualizowali, ale na warunkach, które same ustanawiają. Emancypują się, wykorzystując system, w którym tkwią.

Kobiety-larwy w spektaklu Leończyk to postaci niejednoznaczne. Z jednej strony krytykują przemocowy system, w który są uwikłane, z drugiej pożądają Norberta K., przez którego trafiły do „Kokonu". Są matkami (w spektaklu funkcję ich dzieci pełnią ciężkie poduszki, wykorzystywane również w choreografii), lecz mają niewiele wspólnego z tradycyjnym wizerunkiem tej roli. Macierzyństwo w ich wydaniu współistnieje tu z seksualnym pożądaniem, zaspokajanym, na przykład, poprzez masturbację. Problem w tym, że chcące uwolnić się od rzeczywistości kobiety wciąż powielają schematy, które im to uniemożliwiają.

Larwy jedwabników, przy których pracują kobiety, są niezbędne do produkcji luksusowego jedwabiu. Jedwabne nici pozyskuje się z kokonu przepoczwarzających się gąsienic. Kokony gotuje się, co uśmierca poczwarki. Losy larw jedwabników przypominają system, którym tkwią bohaterki spektaklu, ale dotyczą również pozycji kobiet w świecie: są podporządkowane władzy, której nie zależy na ich dobrobycie, tylko oferowanym przez nie „produkcie", np. rodzeniu i wychowywaniu dzieci. Symboliczny kokon, który wytwarzają larwy jedwabników, staje się ich więzieniem i narzędziem opresji. Jednak w spektaklu system nie zabija bohaterek, lecz sprawia, że przepoczwarzają się w istoty owładnięte instynktami. W finale nie przypominają larw jedwabników, ale modliszki, które zabijają i zjadają partnera po stosunku seksualnym.

Transformację kobiet obrazuje również zmiana ich ruchu. Choreografia Daniela Leżonia jest pozbawiona dosłowności. Początkowo choreograficzne sceny dzieją się tylko w białym boksie. Bohaterki poruszają się rytmicznie, chwilami ich ruchy wydają się wręcz zmechanizowane. Z czasem ruch aktorek staje się coraz mniej „ludzki" i wykracza poza boks. W scenie schadzki między postacią graną przez Bogumiłę buzię grędę a mężczyzną,

który się w niej ponoć zakochał, ruchowa sekwencja perfomerki stanowi metaforę wykonywania fellatio. Mężczyzna opisuje swoje uczucia do zobaczonej w oknie kobiety. Kobieta zbliża się do niego, wykonując imponujące pozy akrobatyczne, jej ruch jest płynny i powolny, co jakiś czas zatrzymuje się w pozach przypominających drapieżne zwierzę, aż w końcu oplata ciało mężczyzny. Ruch ten łączy metaforę seksualnego zbliżenia z polowaniem na mężczyznę.

Spektakl staje się coraz bardziej „dziki". Mieszkanki „Kokonu" podczas wycieczki do lasu znajdują ciało dawnego burmistrza. Okazuje się, że zabiła go jedna z nich w akcie zemsty za to, jak ją traktował. Kobiety zaciągają jego zwłoki za złotawą kurtynę i przebierają się z białych koszulek w cieliste kostiumy przypominające skórę. Ogłoszona zostaje decyzja Norberta K., o kastracji niezamężnych kobiet. Bohaterki wpadają w szał. Obnażają górną część ciała, w geście solidarności dołącza do nich zakonnica. W finale odurzone, dzikie samotne matki ucztują na ciele Norberta K. Towarzyszy im śpiew Sielskiej – aria *Erbarme dich* z *Pasji wg św. Mateusza* Bacha – który nadaje scenie niemal rytualny wydźwięk. System, który miał utrzymać je pod kontrolą, doprowadził do ich przemiany w bachantki.

Przedstawienie kreuje fantastyczny i abstrakcyjny świat, w którym „dzikie" kobiety mszczą się na mężczyznach, jednak pod wizualną makabrą *Larwy* proponują rozważania o współczesnej pozycji kobiet. Twórczynie spektaklu krytycznie przyglądają się różnorodnym funkcjom ciała, które może stanowić przedmiot badań zarówno nad sensualnością, jak przemocą i kontrolą, i jednocześnie zmuszają widza do poradzenia sobie z odczuwanymi afektami.

Wzór cytowania:

Jarębska, Sara, *Postępująca dzikość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/postepujaca-dzikosc.

Autor/ka

Sara Jarębska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/postepujaca-dzikosc*