didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozytki-z-teatru

/ FESTIWALE

Pożytki z teatru

Marcin Miętus

46. Warszawskie Spotkania Teatralne, 11–24 czerwca 2026

Zagraniczne spektakle prezentowane na tegorocznych Warszawskich Spotkaniach Teatralnych koncentrowały się wokół pytania o teatr jako medium, poszukując jego politycznego potencjału oraz możliwości nadawania kształtu własnym historiom. Tiago Rodrigues w *No Yogurth for the Dead* opowiadał o umierającym ojcu, a Marina Otero o swoim kochanku Ayoubie, którego imieniem zatytułowała spektakl. Romeo Castellucci za pomocą *Bereniki* Jeana Baptiste'a Racine'a badał granice teatru, umieszczając na scenie, jak twierdzi sam reżyser, jego synekdochę – Isabelle Huppert. Obok głównego nurtu pojawili się jeszcze choreograf Bruno Freire, kwestionujący sens sztuki i życia, oraz Diana Anselmo[1], który teatr potraktował jako narzędzie do reinterpretacji dominujących narracji na temat osób g/Głuchych. Różnorodność tych propozycji przejawiała się nie tylko w estetyce i wykorzystywanych środkach wyrazu, lecz także w sposobie organizacji teatralnego doświadczenia. Każde z tych pięciu przedstawień

zostało zagrane w innej przestrzeni – na małej lub dużej scenie (oprócz Teatru Dramatycznego również Teatru Studio), we foyer i na scenie „na zapleczu” – podkreślając własną odrębność formalną i inną relację z widzem. Tym, co je łączyło, był performatywny charakter oraz przesunięcie uwagi z opowiadania historii na sam akt ich wytwarzania.

Ballada o miłości i umieraniu

Punktem wyjścia dla Tiago Rodriguesa stał się pozostawiony przez ojca zeszyt, który, jak się okazało, zamiast pisanego na łóżku szpitalnym reportażu zawierał jedynie kilka nieczytelnych znaków i bazgrołów. Z tych pustych stron i niedokończonej opowieści portugalski reżyser zbudował sceniczny poemat o odchodzeniu, starając się ocalić to, czego nie udało się już wypowiedzieć.

Na scenę wchodzi aktorka w pielęgniarskim uniformie, po czym wprowadza nas w szczegóły dotyczące motywacji powstania spektaklu. Przedstawia wchodzące na scenę dwie osoby oraz zarysowuje kontekst. Rogério Rodrigues, ceniony dziennikarz, trafia do szpitala w ostatnim stadium raka. Ile czasu mi zostało? – pyta bohater, nazywany od tej chwili Długobrodym. Na to pytanie oczywiście nie ma odpowiedzi. Może miesiąc, może pół roku. Opiekująca się nim kobieta, nazwana przez umierającego Najgorszą Pielęgniarką na Świecie, stanowi rodzaj łączniczki między sceną a widownią, będąc jednocześnie narratorką i jedną z postaci opowieści. To za jej sprawą w ręce Krótkobrodego – syna Długobrodego – trafia zeszyt z niedokończonym tekstem ojca, z którego udało się odcyfrować jedynie tytuł: *Nie ma jogurtu dla zmarłego*.

Ojca i syna grają na przemian dwie aktorki, wymieniając się sztuczną brodą

zawieszoną na gumce. Teatralność jest tu nie tyle odsłaniana, ile wręcz podkreślana. Obok szpitalnego łóżka i rozświetlonej kroplówki centrum sceny zajmuje masywna konstrukcja, przypominająca fakturą pogniecione prześcieradło. U jej szczytu na drugim łóżku siedzi Hélder Gonçalves, odpowiedzialny za aranżacje i muzykę wykonywaną również na żywo (na gitarze elektrycznej). Z różnych miejsc sceny co jakiś czas ulatnia się dym, sygnalizując śmierć ojca. Tych jest bowiem kilka, podobnie jak przedstawionych w spektaklu perspektyw. Na pierwszy plan wysuwa się historia umierającego mężczyzny, rozkochanego w książkach samotnika, dziennikarza utyskującego na kierunek, w którym podąża świat. Jest oczywiście odwiedzający go w szpitalu syn, który nigdy z ojcem za wiele nie rozmawiał, a już na pewno nie wymieniał gestów czułości. W narrację wpleciona została również historia Teresy Torgi, aktorki i piosenkarki, odwiedzającej Długobrodego w szpitalu, nie do końca wiadomo, czy w snach czy w rzeczywistości. Za jej sprawą na scenie wybrzmi piękne fado o „paladynie miłości, który czegoś szuka, ale znalazł tylko ciszę". Słowa piosenki opowiadające o umierającym mężczyźnie można z powodzeniem odnieść do jego syna, idealisty o lewicowych poglądach, który z zasłyszanych tu i ówdzie historii robi spektakle. Trzeba uważać, co się przy nim mówi – ostrzega Najgorszą Pielęgniarkę na Świecie Długobrody tuż przed śmiercią.

Sporo w tej synowsko-ojcowskiej relacji niewypowiedzianych żalów i pretensji, ale znalazło się też w niej miejsce na czułość. Rodrigues opowiada swoją historię z humorem, odkładając na bok aspekty dotyczące niewydolności służby zdrowia i fizycznego bólu osoby chorującej na nowotwór. Jak w każdej rodzinnej relacji, w tej również pojawiają się trudności, ale dzięki nim widzowie z łatwością mogą się w niej przejrzeć. Niektóre z historii prowadzą do wzruszającej puenty, jak choćby ta z długopisem. Syn przynosi do szpitala niebieski, w związku z czym ojciec robi

mu reprymendę, ponieważ przez całe życie pisał tylko czarnym. Wiele motywacji postaci to oczywista próba nadawania sensu rzeczom, które go nie mają. Jak śmierć.

Ktoś mógłby zarzucić reżyserowi patos, jednak lekkość podejścia do tematu odchodzenia połączona ze świadomością używanych środków teatralnych przemawia na rzecz spektaklu. Świetne aktorstwo, precyzyjna forma i muzyczna konwencja, wywołując nie tylko rodzaj nostalgii, ale też ukojenie, układają się w spójną całość. Wykorzystywane przez reżysera motywy nie gubią się, tylko zostają jasno wyartykułowane. Co ważne, Rodrigues nie tworzy trwałego pomnika, raczej próbuje wypełniać luki własnej pamięci, która nie jest nieomylna. Dlatego choć historia zostaje domknięta – Długobrody umiera w momencie, w którym Krótkobrody w końcu przynosi mu długopis z czarnym tuszem – mamy świadomość, że to jeden z możliwych sposobów opowiadania o śmierci.

Alternatywne zakończenie

No Yogurt for the Dead był szóstym spektaklem z cyklu *Histoire(s) du Théâtre*, zainicjowanego przez Milo Raua i flamandzki teatr NTGent, pomyślanego jako teatralny odpowiednik *Histoire(s) du Cinéma* Jeana-Luca Godarda. Zaproszeni do projektu artyści (m.in. Angélica Liddell, Miet Warlop i Trajal Harell) stworzyli w jego ramach autorskie refleksje nad historią i możliwościami teatru, łącząc elementy wykładu performatywnego, dokumentu, fikcji i autorskiego języka. Do podobnego projektu mogłaby być zaproszona z pewnością Marina Otero, dla której osobista historia staje się tworzywem i narzędziem opisu rzeczywistości. Argentyńska choreografka szturmuje w ostatnim czasie europejskie sceny, choć nie dla każdej instytucji

jej sztuka zdaje się wygodna.

Pokazywany po raz pierwszy w Polsce *Ayoub* wpisuje się w realizowany od kilku lat przez Otero projekt *Recordar para vivir*, w którym autobiografia staje się zarówno językiem artystycznym, jak i narzędziem badania polityczności teatru. Wychodząc od historii poznania miłości swojego życia, artystka rozsadza ramy osobistej narracji, ujawniając kolonialne i geopolityczne mechanizmy. Relacja między mężczyzną z Maroka a kobietą z Argentyny mieszkającą w Hiszpanii nie jest tu bowiem prywatną historią dwojga ludzi, lecz historią naznaczoną nierównym dostępem do życia i ekonomicznego bezpieczeństwa. Jest też historią o wojnie, jak pisze Otero w towarzyszącym spektaklowi autokomentarzu-manifeście: „imię Ayoub (oznaczające *nawrócony*, *pokutujący*) często występuje w krajach islamskich: 115 dzieci o tym imieniu zostało zabitych przez syjonistyczne państwo Izrael w Strefie Gazy". Światowa premiera spektaklu odbyła się rok temu w Madrycie podczas Festival de Otoño.

Jak w poprzednich pracach pokazywanych w Polsce (brawurowej trylogii, na którą składały się *Fuck me*, *Love me* i *Kill me*), Otero sama występuje na scenie. Swój najnowszy – łączący choreografię, performans, teatr i wykład performatywny – spektakl rozpoczyna od odczytania maila z niemieckiej instytucji kultury, która prosi ją o złagodzenie niektórych treści i usunięcie sformułowań takich jak „ludobójstwo" czy „wolna Palestyna". Czytana z offu wiadomość zostaje zapętlona, podczas gdy artystka leży na podłodze z głową na otwartym laptopie. Kiedy wstaje, zaczyna opowiadać o projekcie swojego życia: odnalezieniu miłości. Po chwili zmienia narrację, mówiąc, że chodzi raczej o odszukanie kogoś, komu mogłaby pomóc przedostać się do Europy, oferując małżeństwo i hiszpańskie dokumenty. Można patrzeć na ten pomysł dwojako: jak na akt solidarnościowy lub pomysł budzący etyczny niepokój,

który choreografka świadomie podsyca. Opowieść, wzmacniana (silną) obecnością sceniczną Otero oraz nagraniami wideo z Tangeru, zostaje zdominowana faktem, że artystka zakochuje się w mężczyźnie, któremu miała pomóc, a jest nim sprzedający słodycze na targu Ayoub. W grę zaczynają wchodzić emocje.

Ekran w głębi sceny wypełniają robione telefonem zdjęcia: z podróży, ulic, wycieczek, sypialni, a także antywojennych protestów. Marina i Ayoub wyglądają na szczęśliwą, zakochaną parę jakich wiele. W pewnym momencie kobieta zaczyna mieć jednak wątpliwości, czy po przeprowadzce do Europy uda im się ocalić uczucie i zrealizować wyjściowy pomysł. Na figurze aktywistki i wybawczyni, którą kreuje, pojawia się znacząca rysa.

Świat sceniczny odwraca się o sto osiemdziesiąt stopni, gdy na zdominowaną przez Otero scenę wkracza Ayoub. Na początku wydaje się spokojny, ale z czasem zaczyna kipieć wyrzutami w stosunku do partnerki. Z perspektywy lat mówi o tym, że został wykorzystany do celów artystycznych, a Otero nazywa egoistką (to oczywiście niejedyny epitet padający w jej stronę). Jego słowa wywołują u niej płacz; scena ta operuje wysokim rejestrem emocjonalnym. Tu znaczący spojler: partnerem scenicznym choreografki nie jest jej prawdziwy kochanek, ale zawodowy aktor marokańskiego pochodzenia mieszkający w Hiszpanii; nietrudno dostrzec, że mężczyźni nie są nawet do siebie podobni. Choreografka decyduje jednak w przedstawioną dotychczas poprzez archiwa historię wpleść aktorską scenę. Do odgrywanego spotkania nie doszło jednak naprawdę, to jedynie fantazja Otero, spekulującej na temat skutków ich związku. Świadczą o tym słowa Ayouba, która zwraca się do partnerki jak do pięćdziesięciokilkuletniej kobiety (a jest ona dopiero koło czterdziestki).

Najciekawszy w spektaklu wydaje się właśnie moment, w którym sama Otero

zaczyna podważać skuteczność własnych politycznych sądów. Pod koniec spektaklu przyznaje ze sceny, że miłość do Ayouba była skazana na niepowodzenie od początku, ponieważ była gestem kolonizatorki. Jej wątpliwości dotyczące związku z Marokańczykiem narastają, gdy choreografka dowiaduje się o śmierci bliskiej osoby, artysty z Palestyny. W finale, na brawa, zakłada więc kostium z nadrukowaną flagą Palestyny i otwarcie deklaruje solidarność z Palestyńczykami. Może warto jednak postawić pytanie, które spektakl zdaje się prowokować: czy taki gest przekłada się na realne wsparcie? Co artystka może dziś zrobić wobec wojny i przemocy? Miłość, w którą na początku wierzyła (albo chciała wierzyć), okazała się gestem przemocowym. Odrzucając kochanka, mogła o nim opowiedzieć. Jej spektakl nie tyle formułuje polityczny komunikat, ile testuje granice politycznej sprawczości sztuki. Choć z mediów społecznościowych możemy się dowiedzieć, że artystka angażuje się w antyizraelskie protesty, wspierając wolną Palestynę, pytanie o to, w jaki sposób teatr realnie może mieć wpływ na rzeczywistość – i na ile historia miłości do Ayouba była prawdziwa – pozostaje raczej skierowane do nas.

Znaczące wydaje się w tym wszystkim przywołanie postaci Szeherezady. Otero odwołuje się do alternatywnego, mniej znanego zakończenia *Baśni tysiąca i jednej nocy*, w którym sułtan nie rezygnuje ze swojego okrucieństwa, a opowieści nie przynoszą ocalenia. Szeherezada ginie, stając się kolejną ofiarą. To gorzki kontrapunkt dla wiary w moc narracji i zarazem pytanie o skuteczność gestu choreografki, a co za tym idzie skuteczność teatru. Co się dzieje, gdy opowieść nie jest już w stanie nikogo uratować? Pomimo kłód rzucanych sobie pod nogi, Otero zdaje się wierzyć zarówno w autoterapeutyczną, jak i w polityczną moc sztuki. Kwestionuje tylko niektóre z zabiegów, również te, z których sama korzysta. Taka strategia mogła u niektórych wywołać dystans, jednak w moim przypadku sprawiła, że spektakl

stał się jeszcze bardziej dotkliwy.

Nie patrzcie na nią

Wydarzeniem tegorocznych Warszawskich Spotkań Teatralnych były z pewnością dwa pokazy *Bérénice* Romeo Castellucciego, które zgromadziły liczną publiczność, również za sprawą Isabelle Huppert występującej w roli tytułowej. Reżyser przeczytał dramat Racine'a przez Rolanda Barthes'a jako tragedię afazji i stopniowej utraty zdolności mówienia. Rozpad, o którym opowiada spektakl, dokonuje się na kilku poziomach jednocześnie: języka, podmiotowości, świata przedstawionego, a być może i samego teatru.

Scena otoczona jest zasłonami, od widowni oddziela ją tiul, a wnętrze spowija gęsty dym. To z niego wyłania się Berenika w kostiumie zaprojektowanym przez Iris van Herpen. Projektantka, znana z form naśladujących majestatyczność natury, uchwyciła zarazem kruchość i siłę bohaterki, palestyńskiej królowej cierpiącej na niespełnioną miłość. Lud rzymski nie zgadza się na jej małżeństwo z cesarzem Tytusem, o czym dowiadujemy się z monologów bohaterki. Huppert wypowiada je zamknięta ze wszystkich stron jak w terrarium. W tle co jakiś czas majaczą sylwetki senatorów i dworzan, jednocześnie groźnych i odległych, z którymi Berenika właściwie nie wchodzi w relację. Jej partnerami scenicznymi stają się za to przedmioty, między innymi kaloryfer i pralka, do których wygłasza pełne emocji (bólu, ekscytacji, rozpaczy, strachu) kwestie. Pierwszy z nich w dosłowny sposób sugeruje potrzebę ciepła, drugi przywołuje skojarzenia z oczyszczeniem, usuwaniem śladów czy próbą wymazania tego, co niewygodne (czyżby plamy krwi na jej sukni sugerowały poronienie?).

Główną siłą napędową spektaklu, oprócz elektryzującej obecności Huppert,

przez długi czas pozostaje język Racine'a. Francuski XVII-wieczny aleksandryn raz wybrzmiewa z pełną mocą, raz zamiera w ustach aktorki, by na dłuższą chwilę ustąpić miejsca grupie lokalnych performerów wcielających się w senatorów. Kiedy Huppert jako Berenika powraca na scenę, nie jest już kobietą skarżącą się na swój los. Jej wyznanie winy dotyczące „nadmiaru miłości" przestaje być wyłącznie deklaracją zawiedzionej kochanki, a staje się znakiem rozpadu porządku, który dotąd wydawał się stabilny. Utożsamiony również z figurą miłości nie miał jednak szansy przetrwać.

Barthes pisał, że pokoje i komnaty Racine'a zachowują w sobie coś z mitycznej jaskini, jako przestrzenie ukrycia i objawienia zarazem (2021, s. 20). Szczególne znaczenie ma w tym kontekście przedpokój, który Barthes określał mianem właściwej przestrzeni tragedii: miejsca oczekiwania, zależności i nieustannego zawieszenia. To właśnie tam spotykają się wnętrze i zewnętrze, to, co prywatne, i to, co publiczne. Reżyser *Bérénice* zdaje się rozwijać tę intuicję, budując spektakl podporządkowany rytmowi bardziej niż psychologii postaci. „Psychologia mnie nie interesuje" – mówiła zresztą Huppert na spotkaniu z publicznością po spektaklu, zwracając uwagę na silną formę zaproponowaną przez Castellucciego (na podobnych zasadach miała wyglądać jej współpraca z Robertem Wilsonem i Krzysztofem Warlikowskim), na którą chętnie dała się namówić. „Dzięki temu mogę robić na scenie, co chcę" – konstatowała aktorka.

Słowo należy tu więc wyłącznie do Bereniki. Tytus i Antioch pozostają niemymi figurami, reprezentowanymi na scenie przez młodych performerów wykonujących oszczędne, niemal posągowe choreografie. Huppert działa z nimi na zasadzie kontrastu, rozpychając język Racine'a, testując granice jego nośności oraz brzemienia. Miejscami jej głos wtapia się w zaprojektowany

przez Scotta Gibbonsa pejzaż dźwiękowy: wysokie tony, nagłe uderzenia, grzmoty i wibracje nagłośnionej podłogi tworzą środowisko, w którym słowo stopniowo traci nadrzędną pozycję, a Berenika staje się coraz bardziej bezradna. Z czasem zaczyna brzmieć sztucznie, deklamacyjnie, momentami histerycznie. Można by rzec – teatralnie. Zwarta struktura spektaklu jest stopniowo zarzucana, dźwięk zdaje się rozpadać, podobnie jak wielki sztuczny kwiat, który wyrasta z tyłu sceny i powoli traci płatki. Tiulowa zasłona w pewnym momencie unosi się, aktorka krzyczy po francusku w stronę widowni: „Nie patrzcie na mnie!", ujawniając tym samym naszą obecność.

Nie jest do końca jasne, kto wypowiada te słowa. Czy nadal słyszymy Berenikę, świadomą roli, którą odgrywa w teatrze nieodwzajemnionej miłości, czy może mówi już Huppert, próbująca wyrwać się z narzuconej z góry pułapce (postaci, przestrzeni, języka)? Granica między rolą sceniczną a aktorką się zaciera. Chwilę wcześniej francuska gwiazda nie mówi już o sobie „ja, Berenika", lecz „ja, Isabelle". To pomyłka? A może moje przesłyszenie? To właśnie tutaj może kryć się klucz do interpretacji spektaklu Castellucciego. Powierzając główną rolę Isabelle Huppert, reżyser nie tyle wystawia Racine'a, ile tworzy przedstawienie o samym teatrze, o produkowaniu ról, zamieszkiwaniu ich i nieustannym wymykaniu się zaprojektowanym – jak racine'owski aleksandryn – formom. Berenika staje się figurą, a tragedia miłosna ustępuje miejsca refleksji nad relacją między aktorką a postacią i jej sceniczną reprezentacją. Huppert nadaje się do tego idealnie, a Castellucci doskonale wie, że do teatru przychodzi się ze względu na nią.

(Bez)użyteczność

Oprócz głośnych spektakli warszawski festiwal gościł również mniejsze produkcje. Z propozycją innego spojrzenia na historię budowaną z doświadczeń i wiedzy tych, których głos przez lata pozostawał na marginesie, wyszedł queerowy artysta Diana Anselmo. W *Pas Moi* sięga do archiwów i mniej znanych faktów z historii, by przyjrzeć się narodzinom technologii dźwięku z perspektywy osób g/Głuchych. Spektakl odsłania ukryte za opowieścią o postępie mechanizmów władzy i wykluczenia, pokazując, że rozwój sprzętów audiowizualnych związany był także z próbami podporządkowania mniejszości.

Na scenie Anselmo towarzyszą Głuchy performer Daniel Bongioanni oraz muzyk Antonio Dominelli, którego praktyka artystyczna wyrasta z doświadczenia jednostronnej utraty słuchu. Za ich plecami wyświetlane są polskie napisy tłumaczące włoski język migowy (LIS), którym posługują się wykonawcy, a także fotografie i materiały wideo. Co istotne, napisy pojawiają się dopiero po wypowiedzianych znakach, dlatego dialogom często towarzyszą chwile ciszy i oczekiwania. Performerzy w tym czasie robią stosowne pauzy, czasami zerkają na ekran lub sprawdzają reakcje publiczności (w jednym momencie proponują gumę do żucia). Wchodzą też w interakcje z Dominellim oraz obecnym na scenie tłumaczem PJM. Atmosfera jest swobodna i nieformalna, chwilami łatwo zapomnieć, że uczestniczymy w spektaklu.

Formule zaproponowanej przez twórców najbliżej do wykładu performatywnego, którego głównym tematem pozostaje dźwięk i sposoby jego transmisji. Towarzyszy mu prezentacja historycznych wynalazków – jak

fonograf czy telefon – oraz autorski komentarz odnoszący się do omawianego tematu. Twórcy wykazują, że wiele urządzeń, których używamy na co dzień, zostało wymyślonych w celu pomocy tym, którzy nie słyszą. Technologie przedstawiane dziś jako symbole nowoczesności rozwijano z myślą o g/Głuchych, co stanowi spory paradoks, biorąc pod uwagę to, że stały się codziennością większości – osób słyszących. *Pas Moi* nie tyle więc opowiada o głuchocie, ile podważa kategorie, za pomocą których opisujemy dźwiękową percepcję i werbalną komunikację.

Do tematu twórcy mają osobisty stosunek, spektakl jednak nie opiera się na ich wspomnieniach. Ważniejsza wydaje się próba skonfrontowania się z dominującą opowieścią o postępie i użyteczności. Lekki ton i nienarzucający się widzom sposób wypowiedzi pozwalają na swobodne podążanie za twórcami, mimo sporej liczby danych faktograficznych. Wynalezienie telefonu czy fonografu, przywoływane wraz z konkretnymi datami i nazwiskami, sąsiaduje z humorystycznymi scenkami wideo, w których performerzy wcielają się między innymi w Alexandra Grahama Bella i jego żonę Mabel. Choć twórcy nie odmawiają wynalazcom zasług, patrzą na ich motywacje krytycznie. Jak zauważa ze sceny Anselmo, próbę „uleczenia" g/Głuchych połączoną z traktowaniem ich jako obywateli drugiej kategorii można uznać za gest kolonizatorski. Ignorancja dotycząca istnienia innych sposobów odbioru rzeczywistości wydaje się zresztą przypadłością nie tylko odległej historii. Pod koniec spektaklu twórcy przywołują anegdotę o wysłanej w kosmos płycie z nagraniami przeznaczonymi dla potencjalnych obcych cywilizacji. „To zabawne zakładać, że kosmici mają słuch" – podsumowuje ironicznie Anselmo.

Ciekawie w tym kontekście wybrzmiewa pytanie o użyteczność – nie tylko sztuki, ale i samego życia – postawione przez Bruno Freire'a w

choreograficznym performansie *Life is not useful (or it is what it is)*. Wychodząc od myśli filozofa i aktywisty Ailtona Krenaka pochodzącego z Brazylii, artysta zastanawia się, dlaczego tak uporczywie próbujemy uczynić życie produktywnym, podporządkowanym celowi i wymiernym efektom. Równocześnie podaje w wątpliwość możliwość realnego wpływu choreografii na rzeczywistość społeczną, nie proponując jednak alternatywy. Freire'a od znajdowania odpowiedzi zdecydowanie bardziej interesuje kluczenie.

Usadzeni we foyer Teatru Dramatycznego – Sali Mikołajskiej – widzowie otaczają pole gry z czterech stron. Nie ma tu scenografii, a mimo dziennego światła można dostrzec u sufitu włączone trzy lampy. Freire wchodzi w przestrzeń niemal roboczo, ubrany w luźne spodenki i zwykły, jasny T-shirt. Zaczyna od prostych przesunięć bosych stóp po drewnianym parkiecie, stopniowo wyznaczając terytorium. Jego ciało zaczyna podróżować, ruch zmienia tempo i kierunek, ale pozostaje płynny, rzadko zatrzymuje się na dłużej. Podobnie dzieje się z tekstem. Performer niemal bez przerwy mówi. Ma w uchu słuchawkę, nie musi znać tekstu na pamięć. Można odnieść wrażenie, jakby słowo współistniało równolegle z ruchem, bez dominacji jednego nad drugim.

Monolog rozpoczyna się od snu. Freire znajduje się we własnym salonie, tańczy między zlewem a kanapą, poszukując w tej powszedniej przestrzeni czegoś niesamowitego. Poprzez zwrócenie uwagi na codzienność zbliża się do estetyki tańca postmodern, odchodzącej od wirtuozerii, skierowanej w stronę „zwykłego" ruchu. Dyskurs o ekologii i kryzysie artysta podaje w miękki sposób, budując rodzaj bezpiecznej przestrzeni, w której nie ma miejsce na mocne gesty. Ruch i słowa zdają dryfować z nurtem, czasem wpadając na zachowawczą mieliznę. Freire momentami bawi się rytmem, zdaje się negocjować stosunek do słów, które wypowiada. Odnajduje w ruchu

przyjemność, by zaraz wyruszyć na szukanie niewygody. Jest w nieustannej zmianie, kontakcie ze sobą i publicznością. Jego bliskość, niełamiąca fizycznej bariery, zachęca do wspólnego dostrajania się do cielesno-oddechowych przepływów. „When I move, you move”; zdaje się, że siedząc dookoła, wirujemy w przestrzeni razem z performerem.

Spektakl, wbrew tytułowi, nie jest pochwałą bezsensu, lecz próbą wyobrażenia sobie życia wykraczającego poza logikę produktywności i nieustannego wzrostu. W tym sensie choreografia staje się narzędziem spowolnienia, może nawet medytacji, a Freire sam pozostaje w procesie poszukiwania odpowiedzi. Śledząc napięte łydki, ruch głowy i falujące ręce, łapię się na tym, że przestaję zwracać uwagę na wypowiadany tekst. Zaczynam jednocześnie odczuwać potrzebę przełamania atmosfery, wprowadzenia kontrastu. Z ideami Krenaka, który zachęca do spojrzenia na świat inaczej niż przez pryzmat użyteczności, wszyscy się zgadzamy. Mamy przecież świadomość skali zniszczeń spowodowanych przez społeczeństwa Zachodu i pożerania planety przez turbokapitalizm. Co by było, gdyby performer cytował Trumpa lub innego polityka, z którym nam zupełnie nie po drodze? Czy ruch pozostawałby taki sam, czy zmieniłby swoją trajektorię? Jak na te słowa reagowałoby ciało performera? A moje?

Minimalizm Freire’a sprawia, że spektakl bardziej przypomina wspólne ćwiczenie z uwagi niż wykład czy manifest. Tekst rzeczywiście brzmi górnolotnie, ale z piedestału szczęśliwie zdejmuje go ruch – niewirtuozerski, choć bardzo sprawny i wyczulony na małe zmiany w ciele. Improwizując, tancerz nie tworzy sensów, nie nadaje znaczenia własnym gestom, nie teatralizuje ich i nie wnosi symboliki. Freire chyba nie próbuje też do końca przekonać widzów do swego spojrzenia na geopolitykę. Bliżej mu do proponowania pewnej postawy wobec świata. Nie tyle zmieniającej

rzeczywistość, ile pozwalającej na moment zawiesić jej dominujące reguły – produktywność, ciągłe udowadnianie czegoś, bycie użytecznym. Czemu więc oczekuję od choreografii konfliktu, który – poprzez agon – jest domeną teatru? Może sposobem na zmianę byłoby więcej spektakli „bezużytecznych" – pozbawionych statementów, zerojedynkowych wykładni, a co za tym często idzie szukania dziury w całym? Czy teatr byłby w stanie sprostać takiej wizji, porzucić choć na chwilę logikę nieustannej produktywności? Mniej skupiać się na własnej istocie, a bardziej na współbyciu? Czymś, co w czasach napędzanej rynkiem zmiany będzie uznane za bezużyteczne?

Mimo że we foyer jest jasno, powoli, jedna po drugiej, gasną lampy. Tancerz zatrzymuje się i łapie oddech. Może właśnie siłą *Life is not useful (or it is what it is)* jest dramaturgia, do której nie jesteśmy przyzwyczajeni, a spektakl, który niesie ze sobą pożytek przyjemności, kwestionując zasadę, że ma być „istotny", stanowi najlepsze rozwiązanie. Przynajmniej na teraz.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Pożytki z teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozytki-z-teatru.

Autor/ka

Marcin Miętus

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 „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" oraz w „Dwutygodniku", „Dialogu", „Teatrze" i na portalu „taniecPOLSKA".

Przypisy

1. Artysta jest osobą niebinarną, używającą męskich zaimków.

Bibliografia

Barthes, Roland, *Racine*, przeł. K.M. Jaksender, Ostrogi, Kraków 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pozytki-z-teatru*