didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/corczynstwo

/ REPERTUAR

Córczyństwo

Magdalena Ożarowska

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Krótki spektakl o matce i córce

na podstawie dramatu Heleny Urbańskiej *Człowiek, który chce zrozumieć kochanie, czyli miłuj bliźniego swego jak*

reżyseria: Helena Urbańska, muzyka: Magdalena Sowul

premiera: 17 września 2026

Zanim powstał *Krótki spektakl o matce i córce*, tekst Heleny Urbańskiej *Człowiek, który chce zrozumieć kochanie, czyli miłuj bliźniego swego jak* został opublikowany w „Dialogu” (czerwiec 2025), a następnie wystawiony w formie czytania performatywnego we wrześniu 2025 w warszawskim Teatrze Dramatycznym w ramach cyklu *Horyzonty*. Entuzjastycznie przyjęte czytanie przeobraziło się w pełnowymiarowe przedstawienie.

To nie lada wyzwanie: etatowa aktorka Teatru Dramatycznego Helena

Urbańska nie tylko tekst napisała i wyreżyserowała, lecz także zagrała w nim główną rolę. Na scenie towarzyszą jej Anita Sokołowska jako Matka oraz wykonująca muzykę na żywo Magdalena Sowul, która prywatnie współtworzy z Urbańską popowo-raperski duet Lesbijski Groove. Podczas premiery do ukłonów dołączył dyrektor teatru Wojciech Faruga, przedstawiony jako scenograf, kostiumograf i reżyser światła, choć nie został wymieniony na stronie internetowej. Pytanie, czy to żart, cięcia budżetowe czy świadoma decyzja reżyserki, aby zespół wykonawców ograniczyć do minimum. Trudno pominąć fakt, że Faruga przygotowuje na dużej scenie premierę z rozmachem – *Ninę. Wieczną królową* z kilkunastoosobową obsadą. Kolejnym zapowiedzianym projektem jest *Popiół i diament* w reżyserii Franka Castorfa, który zapewne pochłonie znaczną część teatralnego budżetu.

Scenografia jest minimalistyczna: stanowisko z instrumentami muzycznymi, dwie podłużne lampy oraz dwa fotele na kółkach obite wzorzystym materiałem, który powraca również w kostiumach. Matka, „dziewczyna po pięćdziesiątce, a przed sześćdziesiątką" oraz Córka, „dziewczyna po dwudziestce, a przed trzydziestką" siedzą w domu przed telewizorem i z przejęciem oglądają transmisję konkursu Miss Polonia. Starsza bohaterka komentuje wygląd i inteligencję kandydatek, co subtelnie eksponuje różnice światopoglądowe pomiędzy pokoleniem Matki pochłoniętym obsesją piękna a wyemancypowanym pokoleniem Córki, świadomym, że golenie nóg służy uciesze męskiego spojrzenia. Od razu wiadomo, że nie jest to łatwa relacja. Ale czy istnieją relacje matczyno-córczyne pozbawione napięć?

Zarówno dramat, jak i spektakl starają się uchwycić ambiwalencję jednej z najsilniejszych więzi: z jednej strony ogromną siłę, bezwarunkową miłość, biologiczno-emocjonalne połączenie, z drugiej – konieczność symbolicznego

uśmiercenia matki w sobie, by się upodmiotowić, stać się dorosłą osobą, partnerką. Jako dwudziestosześcioletniej kobiecie łatwo było mi się w tej historii zobaczyć i rozgościć. Zastanawiam się, czy moja mama czułaby podobnie.

Mimo zapewnień Urbańskiej, deklarowanych w wywiadach, dominuje perspektywa Córki. Postacie nie zostały pogłębione – co nie jest wadą. Porządkuje to narrację i pozwala skupić się na osi konfliktu. Wiadomo jedynie, że Córka jest lesbijką: niedawno zakończyła związek i podoba jej się sąsiadka z naprzeciwka, którą wspólnie z Matką obserwują przez lornetkę. Orientacja seksualna nie jest tematem. Reżyserka tłumaczyła w rozmowie z Adrianną Wolińską na łamach „Teatru" (2026): „Brakuje mi lesbijskich historii celebrujących tożsamość, a nie skupionych wyłącznie wokół dramatu ujawniania się, ukrywania czy cierpienia. Potrzebuję historii, które wzmacniają. Pisząc takie teksty, wzmacniam również samą siebie".

Córka zauważa, że w filmach nawet sceny homoseksualnej masturbacji przepełnione są cierpieniem – bohaterowie płaczą w poduszkę, a potem biegają po lesie, jakby w geście oczyszczenia się z grzechu. Spektakl rozpoczyna się od sceny masturbacji. Urbańska klęczy na fotelu ustawionym oparciem do widowni; widać, że zamaszyście porusza ręką i wydaje z siebie głośne dźwięki sugerujące podniecenie. Kilka scen później powtarza ten gest z werwą: wychodzi na środek sceny, rozpina spodnie, wsadza rękę pod bieliznę i obserwuje publiczność. Zmienia pozycje i dobiera – za sugestią Matki – odpowiedniejszą intonację. „Jak długo może trwać scena kobiecej masturbacji?" – pyta Urbańska ze sceny.

Poza *Krótkim spektaklem…* kobiecą masturbację widziałam w teatrze dwa razy. Niedawno w *Requiem dla snu* w reżyserii Jakuba Skrzywanka w „erotycznej" sekwencji pomiędzy Marion (Magda Grąziowska) a Harrym

(Rob Wasiewicz). Kochankowie łączą się przez kamerkę, by głosem i obrazem pomóc sobie w osiągnięciu przyjemności. W praktyce wygląda to dość nędznie i nie przypomina wirtualnego seksu, w którym obie strony są równie zaangażowane. Harry, ukryty w głębi sceny, masturbuje się, ignorując obecność partnerki i jej prośby. Marion siedzi na środku sceny; dotyka sutków, wkłada dłonie pod spodenki i symuluje pocieranie. Jej ciało wypełnia przestrzeń – publiczność ogląda je zarówno od tyłu, jak i od przodu, dzięki ekranom. Staje się hiperwidocznym obiektem seksualnym. Potrzebuje męskiego spojrzenia i męskiej atencji, by doświadczyć orgazmu. Scena przypomina mizoginiczną produkcję pornograficzną, w której ciało aktorki jest w pełni wyeksponowane, a aktora sprowadza się do fallusa, ukrywając jego tożsamość (podczas pierwszych pokazów Harry wkładał na głowę plastikową reklamówkę).

Odmiennym przykładem jest scena w *Boskiej komedii* Florentiny Holzinger, w której masturbacja zostaje przedstawiona jako doświadczenie transcendentne. Przy akompaniamencie podniosłej muzyki performerka, leżąc nago na fortepianie, pociera cipkę dildem przez kilka minut. Przyjemność aktorki staje się centralnym tematem. Kończy się kobiecym wytryskiem. Masturbacja w spektaklu Heleny Urbańskiej nie wywołuje szoku ani kontrowersji. Akt przyjemności zostaje znormalizowany, pozbawiony wstydu i cierpienia. Nie jest również wyestetyzowany – aktorka nie stara się być piękna, pozwala sobie na grymasy i irytujące dźwięki.

Spektakl rozgrywa się na wielofunkcyjnych fotelach, które służą za siedziska oraz obiekty do poruszania się po scenie. Bohaterki siedzą zamknięte w domu i wypełniają czas oglądaniem telewizji, śpiewaniem, tańczeniem i plotkowaniem. Dramatyczne momenty uzupełniane są tymi bardziej performatywnymi: wspomnianą sceną masturbacji czy „pojedynkiem na

płacz”, w którym aktorki konkurują o tytuł najlepszej płaczki. Jest w tym dużo humoru, luzu i życzliwości. W tle Sowul przygrywa na różnych instrumentach, ale jej zdolności nie zostają w pełni wykorzystane, a obecność stematyzowana. A szkoda, bo Lesbijski Groove charakteryzują chwytliwe teksty i fajna energia. Muzyczka mogłaby wnieść do przedstawienia zupełnie inną jakość performerską, ale jej rola została ograniczona do skomponowania i wykonania muzyki i efektów dźwiękowych.

Różnica między bohaterkami wyraża się w sposobie okazywania uczuć. Emocjonalność matki jest wyuczona, performatywna, pełna ironii. Matka potrafi płakać na zawołanie, świetnie odnajduje się w roli manipulatorki, ale nie podejmuje próby szczerej rozmowy. Emocjonalność córki działa na zasadzie rewersu: jej pokolenie sprawnie operuje językiem terapii, nawet jeśli nie ma za sobą tego doświadczenia. Media społecznościowe pękają w szwach od treści psychoedukacyjnych. Matka wypomina i ośmiesza jej próby uporania się z traumą: listy, maile, długie SMS-y – znane z gabinetów psychoterapeutycznych metody uporządkowania przeszłości. Nawet Córka, po wygłoszeniu egzaltowanego monologu wybaczającego matce zaniedbania, czuje potrzebę zdyskredytowania samej siebie poprzez robienie głupich min.

Spektakl utrzymany jest w humorystycznym tonie, a pod sam koniec skręca w stronę patosu, który nie przyjmuje się najlepiej i przybiera groteskową formę. W jednej z ostatnich scen córka doświadcza eksterioryzacji. Podgląda samą siebie uprawiającą seks z sąsiadką. Towarzyszy jej matka, która relacjonuje, jak przebiega zbliżenie. Sąsiadka dopuszcza się przemocy, co przypomina córce przykre wspomnienia z dzieciństwa. Zaczyna krzyczeć i dzielić się mrocznymi (a może po prostu symbolicznymi?) pragnieniami uśmiercenia rodzicielki. Ze względu na gwałtowną zmianę wymowy i wprowadzenie nowego wątku na zakończenie, czułam zażenowanie zamiast

współczucia.

Sokołowska z Urbańską lubią swoje towarzystwo na scenie, co pozwala im na zbudowanie podwalin pod aktorskie wyzwania. W godzinnym spektaklu sięgają po wiele narzędzi i estetyk; podczas pojedynku na płacz odtwarzają kultowe role filmowe i teatralne, chociażby te grane przez Krystynę Jandę. Wcielają się w ulubione postaci? Spełniają swoje marzenia teatralne? Trudno spojrzeć na to inaczej niż w kategoriach popisu aktorskiego. Mimo przesadnych ambicji tworzą przejmujący duet sceniczny. Wymiana energetyczna pomiędzy nimi a publicznością przywiodła mi na myśl konwencję stand-upową, a może po prostu premierowa publiczność zrobiła swoje.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Magdalena, *Córczyństwo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/corczynstwo.

Autor/ka

Magdalena Ożarowska – krytyczka teatralna, teatrolożka, fotografka i pracownica kultury. Ukończyła wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiowała również na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Redaktorka „Teatru”. Pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie łączy zainteresowania teatralne i fotograficzne.

Bibliografia

Urbańska, Helena, *Pępowina, wspólne ciało*, rozmowę przeprowadziła Adrianna Wolińska, „Teatr”, wrzesień 2026, https://teatr-pismo.pl/pepowina-wspolne-cialo/ [dostęp: 6.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/corczynstwo*