didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytul-przychodzi-pozno

/ REPERTUAR

Tytuł przychodzi późno

Marcelina Obarska

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Wieczne rodeo

koncepcja i reżyseria: Anna Karasińska, reżyseria światła: Szymon Kluz, reżyseria dźwięku: Konrad Błaszczyk

premiera: 26 czerwca 2026

Spektakl, który programowo nie chce komunikować dyskursywnie, wymyka się krytycznej opowieści. Dlatego w trakcie oglądania *Wiecznego rodeo* czułam, że próbuję – niekiedy wręcz panicznie – chwycić się czegoś, co będę mogła poddać interpretacji w tekście; czułam, że jako krytyczka muszę odnaleźć to, co mimo wszystko ulegnie pod naporem dyskursywnej analizy, natomiast wyjawienie trudności na tym polu będzie mogło zostać uznane za nieprofesjonalne. Prawda jest jednak taka, że nie wiem, o czym była ta praca i postrzegam to jako sukces wrocławskiego przedstawienia, a własne doświadczenie za pozytywne i wzbogacające poznawczo mimo całej odbiorczej niepewności i bezsilności interpretacyjnej.

Teatr Karasińskiej jest bowiem dla mnie formą afirmatywnej odmowy – reżyserka konsekwentnie trzyma się obranej już ponad dekadę temu drogi (jej debiut teatralny, *Ewelina płacze*, miał miejsce w 2015 roku); drogi, która nie wpisuje się w dominujący w Polsce model teatru opowiadającego (o relacjach międzyludzkich, o „sprawach"), lecz wytyczona została pośród subtelnych jakości performatywnych. Karasińska zdaje się obejmować te jakości specjalną ochroną. Odmawia porzucania ich na rzecz działań, które mogłyby zapewnić jej wygodniejszą pozycję w rodzimym teatralnym mainstreamie. Nie jest jednak tak, że ta postawa pozostaje niedoceniona – *Fantazja* (2017) była prezentowana na wielu festiwalach na całym świecie, *Łatwe rzeczy* (2021) nagrodzono Grand Prix na festiwalu Boska Komedia, a w 2026 roku reżyserka wyróżniona została Nagrodą im. Konrada Swinarskiego dla najlepszej osoby reżyserującej minionego sezonu, przyznawaną co roku przez miesięcznik „Teatr". Mam jednak wrażenie, że artystka od początku swojej teatralnej kariery zwraca się do pola sztuk performatywnych, stojąc u brzegu głównego nurtu. Umyślnie używam tutaj niezbyt zgrabnej frazy o „zwracaniu się do pola", jako że doświadczenie *Wiecznego rodea* zainspirowało mnie do myślenia o Karasińskiej jako artystce choreografującej, która nie tylko projektuje własny spektakl jako partyturę przemieszczeń, ale i w jakimś sensie choreografuje siebie jako aktantkę w owym polu. Zorientowałam się, że za każdym razem oglądam spektakle tej twórczyni w szerszej perspektywie tego, jak praktykowane jest w Polsce medium teatru.

Zaczęłam tekst metarefleksjami, żeby zaakcentować wagę tego wymiaru w odbiorze najnowszego spektaklu Karasińskiej. Przejdźmy jednak do tego, na co właściwie patrzyłam. *Wieczne rodeo* składa się z kilku sytuacji, w których bierze udział dziesięć osób. Jak zwykle u tej reżyserki, nie mamy do czynienia z postaciami, ale z osobami wykonującymi różne działania – indywidualnie i

wspólnie, wobec siebie i wobec widowni. Noszą one niewyróżniające się ubrania w stonowanych kolorach, wyglądające niemal prywatnie, które z trudem można nazwać kostiumami. Przestrzeń jest otwarta i jasno oświetlona. Spektakl rozpoczyna scena ujeżdżania niewidzialnego konia przez aktora (Dawid Sozański), który nosi kowbojski kapelusz i wydaje z siebie typową onomatopeję imitującą rżenie („i-ha-ha"). Dzieje się to przy dźwiękach arii *Senza mamma* Pucciniego w wykonaniu Marii Callas. Motyw jazdy konnej, narowistości, wysiłku okiełznania zwierzęcia, gwałtowności upadku z siodła i choreografii różnych typów chodu konia powraca w jednej z dłuższych sekwencji w obrębie wyobrażonego padoku sygnalizowanego fragmentem metalowej barierki. Cała obsada spektaklu po kolei wykonuje wówczas różne konne choreografie, podczas gdy pozostali – stojąc za barierką – obserwują. Ta podwójność sytuacji odbiorczej jest istotnym elementem *Wiecznego rodea*: jako widzki i widzowie oglądamy grupę osób oglądającą także siebie w działaniach, które rozmywają granicę między koniem a jeźdźcem (czasem zdaje mi się, że oglądam tętent czy wierzganie kopyt, chwilami – że na podłogę upada wysiodłany dżokej). Skąd konie? Dlaczego rodeo? Przypomina mi się dużo memów z końmi, film *Czyż nie dobija się koni?* Sydneya Pollacka i animacja *Mustang z dzikiej doliny*, ale nie potrafię uzasadnić obecności hippicznego imaginarium w tym przedstawieniu. Jest tak najpewniej dlatego, że proponowane przez spektakl sytuacje wydają się mieć autoteliczną naturę, eksplorować same siebie i niczego nie opowiadać. W przedpremierowym wywiadzie reżyserka opowiadała, że „wieczne rodeo" stało się w trakcie prób powracającym żartem oznaczającym coś na kształt ciągłego trudu, niekończącego się życiowego znoju etc. (*„Wieczne rodeo"…*, 2026). Dla zespołu twórczego było to zatem pojemne określenie dotyczące wysiłku, jaki musimy włożyć w próby utrzymania się na metaforycznym „koniu codzienności" (pewnie nie

użyłabym tego absurdalnego terminu, gdyby nie to, że spektakl utrzymany jest w żartobliwym tonie, a osoby performujące sporo się śmieją). Mnie, odkąd go usłyszałam, kojarzył się z koszmarem mitycznego wiecznego powrotu, nieustannym krążeniem wokół tego samego i tkwieniem w rzeczywistości replikującej się nieskończenie wiele razy. Nie sądzę jednak, by tytuł – który, jak podkreśla Karasińska, jak zwykle przyszedł do niej na późnym etapie pracy – wymagał szczególnie gorliwej interpretacji. Wydaje się, że u tej artystki – która wcześniej stosowała w tym kontekście różne wybiegi, jak na przykład tytułowanie kolejnych prac jako *Drugi spektakl, bez tytułu 09/21* albo *2118. Karasińska* – nadawanie nazwy spektaklom jest raczej koniecznością wynikającą z realiów produkcyjnych niż istotnym autorskim gestem.

Pomiędzy preludium w wykonaniu Sozańskiego a sekwencją na padoku osoby performujące przez dłuższy czas wykonują działania sygnalizujące różne emocje – na przykład zdziwienie, rozbawienie, radość, ale także strach czy rozpacz. Stoją w jednym rzędzie, to cofając się, to podchodząc z powrotem do przodu. Wykonują też zapętloną choreografię ukłonów, prowokując widownię do aplauzu (widzka siedząca za mną pyta swojej towarzyszki, czy to już koniec, choć minął może kwadrans). Czuję wtedy, jak rozdwaja się mój odbiór: na poziomie profesjonalnym odczytuję tę sytuację jako demonstrację pewnego repertuaru gestów i ekspresji z pola pantomimy. Swobodna, instynktowna asocjacja kieruje mnie jednak ku wspomnieniom z dzieciństwa związanym z grą komputerową *The Sims*, w której postaci w czytelny, niekiedy schematyczny sposób prezentowały emocje. W grze te gesty zawsze były jednak częścią narracji, a emocje miały umocowanie w wirtualnej rzeczywistości jako zrozumiałe konsekwencje wydarzeń w życiu simów zamieszkujących swoje domki. W spektaklu Karasińskiej nie ma ani „domków” (rozumianych jako jakiś zaprojektowany uprzednio świat, w

którym umieszcza się postaci), ani zdarzeń, które uzasadniałyby kolejne afektywne ekspresje, widzka zaproszona jest zaś do konfrontacji z brakiem źródła. Dostrzegam jednak, że umysł mimowolnie próbuje podłożyć pod owe ekspresje jakieś historie, przyczyny, szuka wyjaśnień. Wrocławski spektakl natomiast spokojnie i metodycznie wytrąca z tego poznawczego automatyzmu. Z czasem coraz łatwiej jest porzucić usilne starania skonstruowania w głowie jakiejkolwiek opowieści, którą następnie można by analizować. Jedzenie jabłka przez osoby performujące wprost z dłoni innej osoby performującej jest właśnie tym – gryzieniem owocu w pochyleniu blisko mikroportu amplifikującego odgłos tej czynności. To kolejna „końska" choreografia, która pojawia się w przedstawieniu bezinteresownie: aktorzy i aktorki nie grają koni, ale przyjmują na siebie działania kojarzące się z tymi zwierzętami. Bezinteresownie, to znaczy bez nastawienia na konkretny, uprzednio wykoncypowany efekt. Następnie, założywszy mikroporty i chwyciwszy kartki leżące na skrzyni z boku sceny, wykonawcy i wykonawczynie siadają w półokręgu i wypowiadają słowa piosenek, zwracając się do siebie nawzajem. To moment, w którym w spektaklu pojawia się słowo – przychodzi ono jednak z zewnątrz. Osoby performujące mówią do siebie, korzystając z wydrukowanych tekstów utworów muzycznych. Słowo jawi się jako pewien rodzaj scenicznego urządzenia, na którym (z którym) wykonuje się pewne działania, ale nie ma ono dalece innego statusu niż jabłko czy kowbojski kapelusz. Wybrane utwory należą do repertuaru muzyki pop, disco polo czy hip-hop: to między innymi *Powiedz* zespołu Ich Troje, *Ona by tak chciała* Ronniego Ferrari, *Przez twe oczy zielone* zespołu Akcent, *Kamienie szlachetne* kolektywu Hewra/Mobbyn/Don Poldon czy *Serce* grupy LSO. Wypowiadanie ich tekstów w sposób poważny nadaje tej sytuacji, rzecz jasna, komiczny wymiar (to między innymi takie frazy, jak „płyniemy jak rakieta posypana mocna feta", „pani policjantko ooo

jaki mandacik mi dzisiaj wystawisz” albo „bracia moi bracia lecą po dzielni”). To kolejny moment w przedstawieniu, kiedy osoby performujące się „gotują” – nie mogą powstrzymać śmiechu, odruchowo próbując maskować rozbawienie. W *Wiecznym rodeo* jest na śmiech sporo miejsca.

Nie mam wrażenia, że przedstawienie chce mi coś konkretnego opowiedzieć. I jest to jednocześnie uwalniające, przyjemne i trudne. *Wieczne rodeo* jest typem spektaklu, który nierozmyślnie skłania ku refleksji nad samym aktem pisania o teatrze. Mimo że to praca o prostej konstrukcji, oszczędna wizualnie i stosunkowo krótka – wydaje się trudnym przedmiotem analizy. Nie chcę jednak stosować retorycznego wybiegu polegającego na określeniu czegoś jako wymykającego się interpretacji czy symbolizacji i tym samym skapitulować przed próbą stworzenia tekstu krytycznego. Mam raczej na myśli to, że w pozornie prostym, radosnym – czy wręcz naiwnym – przedstawieniu dostrzegam wymagającego/ą partnera/partnerkę do rozmowy. Prowokuje on/ona do stawiania pytań fundamentalnych, jak gdyby nieprzystających do obserwowanej lekkości: co robi ze mną ten spektakl? Co ja robię z tym spektaklem? Nie ukrywam, że jestem fanką teatru Anny Karasińskiej, a tuż po wyjściu z budynku Piekarni, gdzie prezentowana była ta praca, napisałam do przyjaciół na Messengerze: „*Wieczne rodeo* jest cute i daje uczucie tęsknoty za czymś”. To chyba tęsknota za jakościami performatywnymi, za doświadczeniem teatru, które przypomina o tym, jak wyjątkowe, chwilami przedziwne jest to medium i jak często jego pozadyskursywne potencjały pozostają niewyzyskane. Po brawach usłyszałam, jak jeden z widzów mówi do znajomej: „Bardzo oryginalny spektakl, niepodobny do innych”. Myślę, że to dziś – w obliczu czegoś, co nazwałabym przymusem posiadania zdania i uczestnictwa w każdej dyskusji oraz generalnego naporu piętrzących się ważnych tematów – szczególnie ważne doświadczenie w kontakcie ze sztuką: poczuć coś, ale nie do końca

wiedzieć „o czym było”.

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *Tytuł przychodzi późno*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytul-przychodzi-pozno.

Autor/ka

Marcelina Obarska

Marcelina Obarska – absolwentka teatrologii na UJ i gender studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą reprezentacjom aborcji w polskim teatrze po 1918 roku. Autorka tekstów z zakresu teorii i historii sztuk performatywnych.

Bibliografia

„Wieczne rodeo” – urodzinowa premiera wrocławskiej Pantomimy, prowadzi Grzegorz Chojnowski, Radio Wrocław, 24.06.2026, https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/161769/WIECZNE-RODEO-urodzinowa-premiera-wroclawskiej-Pantomimy [dostęp: 15.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tytul-przychodzi-pozno*