didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralny-binge-watching

/ FESTIWALE

Teatralny binge-watching

Marta Bryś

Malta Festival w Poznaniu

The Second Woman

twórczynie, scenariusz i reżyseria: Anna Breckon i Nat Randall, projekt wizualny: EO Gill i Anna Breckon, współprojekt oświetlenia: Kayla Burrett i Lauren Woodhead, projekt dźwięku: Nina Buchanan, scenografia: Future Method Studio

premiera: 26-27 czerwca 2026

Nie jest odkrywcze stwierdzenie, że każda osoba oglądająca spektakl odbiera go przez pryzmat własnej pozycji społecznej, płci, wrażliwości, wiedzy, wyznawanych wartości, poglądów, doświadczenia i gustu, zatem w pewnym sensie każdy widzi inny spektakl. W przypadku *The Second Woman* ma to znaczenie dosłowne. Spektakl Nat Randall i Anny Breckon trwał dwadzieścia cztery godziny – można było kupić karnet na kilka godzin lub na całość, przyjść i wyjść w dowolnym momencie w przerwie między scenami. Z tego powodu każda osoba obejrzała inne sekwencje scen; różniące się dramaturgią, tematami, emocjami. Wspólne było dla nich, jak sądzę,

intensywne doświadczenie wymieszania tego, co realne i tego, co teatralne.

Na dużej scenie jednej z hal Międzynarodowych Targów Poznańskich stanęło niewielkie, przeszklone z dwóch stron pomieszczenie z czerwoną wykładziną, czerwoną tylną i jedną boczną ścianą. Wewnątrz umieszczono fotel, dwa krzesła i stół, barek na kółkach z butelkami koniaku i niewielką komodę z radiem. Na tylnej ścianie świecił neonowy napis „The Second Woman" – to także tytuł przedstawienia, do którego próby i sceny z niego są częścią fabuły filmu *Premiera* Johna Cassavetesa (1977). Spektakl Randall i Breckon jest luźno inspirowany filmowym wątkiem relacji kobiety i mężczyzny. Na tak zaaranżowanych kilkunastu metrach kwadratowych rozegrało się dokładnie sto scen rozstania kobiety i mężczyzny. On wchodzi do pokoju, tłumaczy się ze spóźnienia, nieobecności albo ze swojego zachowania poprzedniego wieczoru (o powodach każdy mężczyzna decydował indywidualnie), proponuje kobiecie drinka. Następnie jedzą pałeczkami makaron z kartonowych pudełek, które przyniósł w papierowej torbie. Kobieta między zdaniami mówi, że ich relacja nie ma sensu, a kiedy on próbuje zaprzeczać, ona wysypuje na niego makaron. Potem włącza piosenkę *Taste of Love* zespołu Aura, przez chwilę tańczą. Kobieta słania się i upada. Wstaje, wyciąga z portfela pięćdziesiąt złotych i mu wręcza. Mężczyzna decyduje, czy weźmie banknot, a na koniec musi powiedzieć: „zawsze cię kochałem" lub „nigdy cię nie kochałem". I wychodzi. Scena trwa około ośmiu, dziesięciu minut i ma niemal identyczny przebieg – kwestie zapisane w scenariuszu muszą zostać wypowiedziane, ustalone są również działania kobiety i jej ruch w przestrzeni. Zdaję sobie sprawę, że samym opisem nie sposób oddać niezwykłości *The Second Woman* ani uzasadnić powodów, dla których przez ponad dwadzieścia godzin widownia była niemal pełna. Ja również, idąc na spektakl, byłam sceptyczna i nie podejrzewałam, że wrócę kilka razy i spędzę na widowni w sumie dziesięć godzin.

Nat Randall i Anna Breckon zrealizowały swój projekt już kilka razy, między innym w Londynie, Nowym Jorku, Wiedniu i Atenach, za każdym razem z inną aktorką. W polskiej wersji zagrała Magdalena Cielecka, a do castingu zgłosiło się ponad siedmiuset mężczyzn, spośród których wybrano grupę możliwie różnorodną: od dwudziestolatków po osiemdziesięciolatków, mężczyzn o różnych ciałach, sprawnościach, z różną ekspresją i pochodzeniem. Uczestnicy znali scenariusz i przebieg sceny, jednak mieli możliwość improwizacji.

Punktem wyjścia dramaturgii spektaklu wydaje się modelowe „męskie spojrzenie" (*male gaze*). Cielecka ubrana jest w czerwoną sukienkę, czerwone szpilki, ma blond perukę à la Gena Rowlands z filmu Cassavetesa. Niczego nie wiemy o jej bohaterce, która istnieje wyłącznie w interakcji z mężczyzną, a po jego wyjściu czeka pod ścianą, by po kilku sekundach zagrać scenę z kolejnym. Za każdym razem wypowiada zdania: „a jeśli nie jestem dla ciebie wystarczająca?", „nigdy nie uważałeś mnie za inteligentną", „chciałabym czuć się wystarczająca"; kiedy jednak mężczyzna wymienia jej zalety, ona puentuje: „no i cię kocham". Chwilami sprawia wrażenie pięknej, gadającej lalki, chwilami femme fatale. Po pierwszych kilku scenach można było odnieść wrażenie, że będziemy świadkami, jak kobieta sto razy wytłumaczy się ze swoich uczuć i decyzji, a on zareaguje na odrzucenie. I że to mężczyźni będą tutaj rozdawać karty. Jednak „męskie spojrzenie" zostało tu mocno naruszone i przeniknięte „kobiecym" (*female gaze*). To Magdalena Cielecka jest w centrum, mężczyźni grają swoją scenę mniej lub bardziej nieporadnie i znikają, nie znamy ich imion, nie wiemy, kim są, oceniamy ich wyłącznie na podstawie kilku minut, które spędzili na scenie i szybko o nich zapominamy. Cielecka w każdą scenę wchodzi niejako od nowa, każdemu daje szansę, słucha, pozwala się zaskoczyć, jest ciekawa i uważna, ale też pilnuje czasu, ram swojej postaci i scenariusza; oszczędnie

puentuje bardziej lub mniej błyskotliwe improwizowane wypowiedzi partnerów, konsekwentnie przechodzi do kolejnej czynności i fragmentu sceny. Ze schematu choreografii i tekstu robi narzędzie kreacji scenicznej i, paradoksalnie, zachowuje dystans przez dwadzieścia cztery godziny.

Oczywiście nie sposób rozstrzygnąć, na ile te figury męskości były rolami, które każdy uczestnik stworzył samodzielnie, a na ile odsłaniały ich prywatne postawy. Dodając kwestie do scenariusza, niektórzy pouczali Cielecką, jak powinna się czuć, próbowali jej wyznania bagatelizować lub obracać w żart, a także zawstydzali, że jest pod wpływem alkoholu (piła drinka, a w pewnym momencie zawsze traciła równowagę i opierała się o fotel). Inni próbowali za wszelką cenę zagrać „prawdziwego mężczyznę" i od wejścia zrobić wrażenie (na przykład dość szybko ściągając koszulkę). Swoją reprezentację miała również grupa mężczyzn aroganckich, napastliwych (jeden zwyzywał Cielecką i rzucił w nią pieniędzmi przed wyjściem, inni usiłowali ją obłapiać w scenie tańca i symulować kopulację). Cielecka nie wychodziła z roli, odgrywała scenę do końca i nie przerywała (jednemu, który długo monologował przed wyjściem, dała sto złotych, żeby już wyszedł). Wybrnęli ci, którzy rzeczywiście jej słuchali, reagowali i angażowali się w dialog. Wzruszenie wywołał mężczyzna poruszający się na wózku elektrycznym, który odpowiadał na jej wyznania z takim przejęciem, jakby było mu autentycznie przykro, że ona tak myśli o sobie; również Cielecka zdawała się poruszona. Do grupy wyłonionej w drodze castingu zaproszono także osoby publiczne (kryteria tego wyboru nie zostały ujawnione), w większości z doświadczeniem teatralnym, a ich pojawienie się było za każdym razem zaskoczeniem dla Cieleckiej i publiczności. Niektórzy w ogóle nie uruchamiali kontekstu relacji romantycznej: Jacek Poniedziałek rozegrał relację przyjacielską, Jakub Skrzywanek dyrektora Starego Teatru w Krakowie i aktorki, Krzysztof Materna kolegi i dyrektora teatru, który

przyjechał na spektakl z Krakowa, ale nie do końca wie, o co w nim chodzi, Oskar Sadowski odrzucił heteroseksualny porządek, wyznając, że uprawia seks z mężczyznami, z kolei Mateusz Atman był wyraźnie wzruszony spotkaniem z Cielecką, nie próbował niczego performować ani zagadać swoich emocji. Z perspektywy widza powtarzalność scen wprowadzała również efekt ponury i komiczny – mężczyźni dwoili się i troili, żeby coś ugrać, sprowokować inny przebieg spotkania, choć wszystko to z góry skazane było na porażkę.

Z czasem *female gaze* stawało się coraz silniejsze, wychodziło poza scenę i obejmowało również widownię, która mogła zbudować relację wyłącznie z bohaterką. Ona była gwiazdą, oni stapiali się w anonimowy tłum. I choć to na nich się czeka, mają większą swobodę w tekście i reakcjach, to jednak Cielecka jest zawodową aktorką, zarządzą sytuacją teatralną i może wpłynąć na to, jak widownia odbierze mężczyznę. Mimo sztywnych ograniczeń (tekst, choreografia, czas), w jednej chwili zmieniała wydźwięk sceny; w zależności od partnera, energii i tematu, jaki wnosił, była uległa, ironiczna, smutna, obojętna, przejęta, silna albo słaba. Wreszcie – to dla Magdaleny Cieleckiej zebrała się tutaj widownia. Im więcej mężczyzn przewinęło się przez scenę, tym większą siłę zyskiwała jej bohaterka, im dłużej trwał spektakl, tym większy podziw budziła Cielecka jako aktorka i kobieta.

Stawką kolejnych scen nie było retoryczne zwycięstwo Cieleckiej. Ważniejsze wydawało się stworzenie pola do indywidualnego performansu, sprawdzenie, co tym razem z niego wyniknie. Siłą projektu Randall i Beckon jest ostentacyjne mieszanie realności z fikcją – sztywna rama scenariusza, precyzyjnie wyznaczony margines improwizacji, rzeczywisty upływ czasu, świadomość wysiłku aktorki i charakteru performansu zostały tutaj zrównane, jedno drugiego nie wyklucza, nie dominuje, ale o żadnym nie

sposób zapomnieć. Podobnie jak o tym, że cały koncept zbudowany jest przede wszystkim na medialnym wizerunku, popularności i ikoniczności Cieleckiej. Nie ma też wątpliwości, że to perspektywa spotkania się właśnie z nią skłoniła kilkaset osób do stawienia się na castingu.

Zaburzenie między tym, co realne i fikcyjne, wzmacnia obecność dwóch kamerzystek, które kręcą scenę z dwóch niezmiennych pozycji, a zbliżenia transmitowane są na ekranie po prawej stronie boksu. Nie tylko pozwala to przyglądać się twarzy aktorki i grającego z nią mężczyzny, ale też potęguje efekt podglądania, gapienia się i tworzyło klaustrofobiczną, opresyjną atmosferę, zamieniając intymną scenę spotkania w wieloznaczny performans kulturowych figur. Raz na jakiś czas Cielecka dawała znać, że jest świadoma obecności widowni i swojego aktorskiego zadania (najczęściej żartowała, że znowu musi jeść makaron albo że nigdy wcześniej takiego nie jadła i chętnie spróbuje, w milczeniu liczyła, zapytana, „ilu miałaś przede mną?", komentowała upływ czasu, mówiła, że chciałaby skorzystać z toalety; kiedy setny mężczyzna zgodnie ze scenariuszem zapytał, czy napije się drinka, odpowiedziała: „A, ostatniego"). Widownia reagowała niezwykle żywiołowo – wspierała ją, reagowała niemal na każdą ripostę, ledwie widoczny ruch brwiami, subtelną ironię, nagradzała brawami, gdy zabierała barowy stolik na kółkach z drinkami, sygnalizując co dwie godziny kilkunastominutową przerwę. Ale i mężczyźni byli pod nieustannym ostrzałem – mizoginiczne popisy wybuczano, a empatię nagradzano okrzykami wsparcia.

Twórczynie *The Second Woman* nie projektują kontekstów, niczego nie tematyzują, nie forsują żadnej tezy, precyzyjnie zaplanowały performans minuta po minucie, ale najciekawsze dzieje się na jego marginesach i w tym, co nieobliczalne i niemożliwe do skontrolowania. To chyba najbardziej fascynujący element projektu, że mimo reprodukcji konserwatywnego

schematu i uruchomienia całej gamy kulturowych wyobrażeń, oczekiwań, stereotypów udaje się je zakwestionować. Po kilkunastu scenach nie sposób uniknąć pytania, czy w tak ustawionej „romantycznej" relacji mężczyzna może nie wpaść (także niechcący) w koleiny anachronicznych fantazji o męskości? Czy może się wymknąć błyskawicznemu osądowi widowni i przez kilka minut nie palnąć czegoś, co zamieni go w powiewającą czerwoną flagę? Szczególnie jeśli nie ma doświadczenia scenicznego, musi pamiętać o scenariuszu i nie zawsze panuje nad nerwami. Czy tak zaplanowany performans nie utrwala anachronicznych wyobrażeń o kobiecości? Czy projekt Randall i Beckon to pułapka na mężczyzn? Pułapka na kobiety? Pułapka na genderową reprezentację? Czy to sprytne i ironiczne przechwycenie zasad patriarchatu i męskich pragnień o „zdobyciu" kobiety-ikony? Kompromitacja „toksycznej męskości"? Czy może raczej oddanie jej widzialności i „chwili sławy"? Pułapka na widzów spragnionych sensacji, wiedzionych emocjami towarzyszącymi rekordowi Guinnessa? Dramaturgia odbioru zbudowana z tego, co intymne, a jednocześnie powiększone i nagłośnione, intensyfikowała emocje na widowni niczym na koncercie, chwilami zmieniała spektakl w studium psychologii odbioru – jak szybko i na jakiej podstawie oceniamy drugą osobę (wypowiadane półszeptem komentarze: „widać, że to psychol", „to będzie masakra", „co za buc")? Jak długo zatrzyma nas w fotelu perwersja gapienia się na powidoki spotkań z naszego życia, ich ocenianie i ulga, że nie musimy w nich uczestniczyć? To wszystko wywołuje bardzo silny efekt *binge-watching* – oglądanie odcinków serialu przez kilka godzin, ale też *fear of missing out*: co wydarzy się w kolejnym spotkaniu? Kto tym razem wejdzie do pokoju? Czy kolejny mężczyzna będzie fajniejszy? Czy dojdzie do skandalu? Czy zmęczenie Cieleckiej wpłynie na przebieg sceny? Jak wszystko w *The Second Woman*, również nasza sprawczość jest dwuznaczna – możemy wyjść w każdej chwili,

ale musimy pogodzić się z tym, że coś nas ominie, bo to aktorka decyduje o przerwie w akcji.

Poza wszystkim był to niewątpliwie aktorski triumf Magdaleny Cieleckiej. Siła jej scenicznej obecności, dyscyplina, konsekwencja, inteligencja i umiejętność wyłapywania momentów, w których może przesunąć granicę wyznaczaną przez scenariusz, poczucie humoru, ale też imponujące bycie „tu i teraz" złożyły się na hipnotyzujący popis teatralnego i performerskiego talentu.

Wzór cytowania:

Bryś, Marta, *Teatralny binge-watching*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralny-binge-watching.

Autor/ka

Marta Bryś

Marta Bryś – doktora nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na UJ. Wykładowczyni Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie, od 2024 roku Pełnomocniczka Rektora ds. Osób z Niepełnosprawnościami w AST. W 2020 roku opublikowała książkę *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Współpracowała z instytucjami i organizacjami jako kuratorka i producentka (m.in. Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Teatr POP-UP, Krakowski Salon Sztuki, CARGO Marka Chlandy w Cricotece, sesje feedbacku aktorskiego w TR Warszawa). W 2025 nakładem wydawnictwa Austeria ukazała się jej książka *Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie. Opowieść zespołu aktorskiego. Biografia instytucji*. Od 2021 roku w zespole redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatralny-binge-watching*