didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiecenie-i-empatia

/ FESTIWALE

Oświecenie i empatia

Paweł Schreiber

XXI Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 14-29 października 2022

Hasłem XXI edycji bydgoskiego Festiwalu Prapremier było „Oświecenie". Zamieszczony na stronie internetowej festiwalu opis jego idei pokazuje, jak trudno mówić o nim w czasie, kiedy na świecie widać odwrót od racjonalności, widoczny choćby w reakcjach na pandemię COVID-19, łamaniu (również w Polsce) podstawowych praw człowieka czy w przyczynach rosyjskiego ataku na Ukrainę. Dalszy wywód traktuje jednak ten kryzys idei oświeceniowych jako świetny moment, żeby do rozmowy o Oświeceniu wrócić i spojrzeć na nie jako na program, który wciąż czeka na realizację – bo „[b]ez próby ponownego przeprowadzenia myśli oświeceniowych, będziemy wciąż oddalać się od wolności, którą fanatycy i dyktatorzy coraz częściej próbują nam odebrać"[1].

Kiedy pod koniec zeszłego roku twórcy koncepcji festiwalu składali swoją propozycję tematu, nie sposób było przewidzieć, jak dramatycznie zmieni się

obraz Europy i świata. Ważną częścią Prapremier za dyrekcji Wojciecha Farugi i Julii Holewińskiej stała się bydgoska nagroda dramaturgiczna Aurora, obejmująca autorów z obszaru Europy Środkowej i Wschodniej, i nic dziwnego, że w czasie wojny w Ukrainie to właśnie Aurora stała się sercem tegorocznego TPB. Była obecna w dwóch spektaklach przygotowanych we współpracy z postaciami znanymi z zeszłorocznej edycji, ale też przede wszystkim w serii zrealizowanych przez świetnych reżyserów szkiców scenicznych na podstawie dramatów nominowanych do tegorocznej edycji nagrody. Były one przygotowane w formule daleko wykraczającej poza tradycyjne czytanie, często przypominając pełnoprawne spektakle. Okazało się, że muzy wśród oręża nie milczą, ale najbardziej przejmująco mówią w formach kameralnych, ulotnych, spontanicznych, szkicowych.

Otwierające festiwal przedstawienie *Życie na wypadek wojny* w reżyserii Uli Kijak na podstawie tekstu Leny Laguszonkowej (zeszłorocznej finalistki Aurory) to spektakl szczególny. Premierę miał w maju – zaledwie trzy miesiące po wybuchu wojny. Grają w nim ukraińskie artystki, które osiadły w województwie kujawsko-pomorskim. Tekst jest oparty m.in. na relacjach i komentarzach zamieszczanych w mediach społecznościowych oraz instrukcjach, z którymi Ukraińcy musieli się zapoznać w swoim nowym wojennym życiu. Jak rozpoznawać poszczególne rodzaje alarmów. Jak się chronić przed skażeniem promieniotwórczym. Jak się zachowywać w trakcie gwałtu. Najważniejsze nie są tu jednak sztywne instrukcje, tylko ludzkie doświadczenie, które wokół nich wyrasta, przeciskając się przez szczeliny w zasadach, nie dając się uregulować. Każdy kolejny temat staje się punktem wyjścia do scenki, w której aktorki próbują go oswoić. Autentyczne opowieści o śmierci i przemocy pojawiają się na przemian z sytuacjami wstydliwie banalnymi (opłakane konsekwencje przerwania przez wojnę cyklu zabiegów depilacji laserowej). Zdarzają się też rzeczy, o których mówić się nie da, stąd

chwila ciszy w miejscu, gdzie miała być scena o Irpieniu i Buczy. Całość ożywiają powstające cały czas w tle ilustracje i wycinanki autorstwa Justyny Mohytycz, czasem ilustrujące to, co się dzieje na scenie, a czasem budujące ironiczny komentarz. *Życie…* to spektakl chropowaty, bez precyzyjnej struktury, ale z dużą siłą oddziaływania. Po pierwsze przez to, jak przejmująco potrafi połączyć codzienne doświadczenie ukraińskich kobiet ze znanymi z mediów obrazami wojny, a po drugie dlatego, że występujące w nim kobiety opowiadają o doświadczeniach podobnych do tych, przez które same przeszły, lub tożsamych z nimi.

Drugim spektaklem festiwalu była nowa bydgoska premiera – *F***ing in Brussels* w reżyserii Mikity Iłynczyka, zeszłorocznego laureata Aurory, według jego własnego tekstu. Główny bohater, Maksym (świetny Michał Surówka), to mieszkający w Brukseli imigrant z Europy Wschodniej. Umawia się przez internet na sesje BDSM z mężczyznami, ale ma konkretną zasadę – jego klientami są wyłącznie pracownicy Parlamentu Europejskiego. Motywacją nie jest tu pożądanie, a tłumiony gniew. Hasłem bezpieczeństwa, które urzędnicy PE wykrzykują pod uderzeniami Maksyma, są słowa „wolność, równość, braterstwo", o których Europie Zachodniej zdarzało się i zdarza zapominać w kontaktach ze Wschodem (życzliwa bierność w obliczu fali protestów na Białorusi czy powolne dojrzewanie do wsparcia Ukrainy dostawami broni). Bohater czuje się przez Unię Europejską oszukany i wykorzystany. Uznaje, że czas jej się zrewanżować tym samym. Twarda fasada, za którą Maksym skrywa swoje wybuchowe emocje, pęka w momencie, kiedy zakochuje się w jednym ze swoich klientów (Mirosław Guzowski). Iłynczyk stworzył przedstawienie przewrotnie powściągliwe, oszczędne w formie, z tradycyjnym, psychologicznym aktorstwem – jakby na przekór temu, czego można by się spodziewać po tytule i tematyce. To spektakl o gniewie i frustracji, ale emocje trzyma na wodzy, rozbrajając je

ironicznymi komentarzami cyfrowej asystentki ze smartfonu Maksyma, rozmowami z Lusią (Małgorzata Witkowska), imigrantką, która widzi jałowość gniewu bohatera, oraz jej cierpiącym na demencję ojcem (Marian Jaskulski), karmiącym Maksyma dziwacznymi, gorzkimi wizjami zaświatów, które nie oczyszczają z cierpienia, ale je pomnażają. Obraz relacji Wschód-Zachód jako niejednoznacznego, sadomasochistycznego związku, w którym nienawiść i pogarda mieszają się z czułością i oddaniem, jest bardzo celny. W *Wynalezieniu Europy Wschodniej* Larry Wolff poświęca niemal cały rozdział figurze bicza jako narzędzia komunikacji między dwiema połówkami kontynentu; tym razem stroną, która go doświadcza na własnych plecach, jest Zachód.

Kolejnymi punktami programu były przedstawienia wielokrotnie już opisywane, więc wspomnę tu o nich pokrótce – *Matka Joanna od Aniołów* w reżyserii Wojciecha Farugi oraz *Wstyd* w reżyserii Małgorzaty Wdowik. *Matka Joanna* miała w Bydgoszczy trudne zadanie, bo została wyrwana ze specyficznej przestrzeni sceny przy Wierzbowej Teatru Narodowego i na scenie bydgoskiego Teatru Kameralnego stała się przedstawieniem nieco innym. Aktorów i widzów dzielił spory dystans, usuwający poczucie niepokojącej bliskości. Piękne obrazy, których tu nie brakuje, stawały się czasem jeszcze piękniejsze, ale trochę brakowało dla nich przeciwwagi, wciągającej widza w świat spektaklu, przywracającej mu bardziej ludzki wymiar. *Wstyd* nic ze swojego ludzkiego wymiaru nie stracił. To niezwykłe przedstawienie, ćwiczenie z empatii, w którym reżyserka daje wyraz ogromnej uczciwości twórczej. Opowiadając szczerze o swojej matce, Wdowik sama również pojawia się w wyświetlanym w trakcie spektaklu filmie i na scenie. Nie jest to gest reżyserskiej dominacji, wręcz przeciwnie – to wydanie się na spojrzenie widowni. Szczere opowiadanie o innych wiąże się ze szczerym opowiedzeniem o sobie. Nie jest to szczerość bolesna,

odzierająca z godności, mająca wstrząsnąć widzem – i traumy, i sukcesy mają tu skalę zwyczajną, życiową.

Drugi tydzień festiwalu był poświęcony dramatom nominowanym do nagrody Aurora, przedstawianym w postaci szkiców scenicznych, reżyserowanych przez ważne postaci polskiego teatru. To właśnie te wieczory, stojące w połowie drogi między czytaniem dramatu a pełnoprawnym spektaklem, okazały się sercem festiwalu. W kilku przypadkach były na tyle dobrze przygotowane, że przy odrobinie dodatkowej pracy mogłyby już z powodzeniem funkcjonować na scenie.

Pięć pieśni Polesia Ludy Tymoszenko to seria krótkich form, których akcja rozgrywa się od początku lat czterdziestych do współczesności w tytułowym regionie. Chociaż każda z nich dotyczy zupełnie innych czasów i postaci, łączą je wspólne wątki utajonego, ale wychodzącego w końcu na powierzchnię okrucieństwa, oraz błyskotliwie przemyślana struktura. Zawsze zaczyna się od spokojnego, powszedniego dialogu, który nie zapowiada niczego niepokojącego, a potem niepostrzeżenie zaczyna prowadzić w obszary przerażające. Spokojne prowincjonalne życie skrywa w sobie nieodłączny pierwiastek przemocy, o której opowiada się łagodnie i naturalnie, w toku codziennej rozmowy. Efekt za każdym razem zaskakuje i porusza. Reżyserujący ten szkic Jakub Skrzywanek poszedł tropem miejsca wyznaczonego przez organizatorów – galerii bydgoskiego BWA. Podczas gdy część aktorów czytała tekst sztuki Tymoszenko, pozostali zapełniali rysunkami płótna wiszące na ścianach pomieszczenia, w którym siedziała widownia. Uproszczone, często po dziecięcemu naiwne i komiczne obrazki czasem kontrastowały z ponurym wydźwiękiem opowieści (w trakcie historii o kolejnych śmierciach w rodzinie na płótnie pojawiały się ludziki z krzyżykami zamiast oczu), a czasem ujawniały wraz z nim swoje znaczenia

(narysowany na tle pomarańczowych bazgrołów dom nagle identyfikował je jako płomienie; wybuchający pod sam koniec tekstu pożar był na płótnie obecny niemal od samego początku – ale jeszcze niezrozumiały). Pomysł na wykorzystanie rysunków okazał się świetny – w opartym na czytaniu tekstu, przygotowanym w ciągu kilku dni pracy szkicu nie było miejsca na pełne niuansów role, a rysunki pozwalały na wydobycie z tekstu nie tylko okrucieństwa i patosu, ale też obecnego w nim przewrotnego humoru.

Zniknięcia Elise Wilk, która ostatecznie otrzymała w tym roku nagrodę Aurora, to skomplikowana saga rodziny siedmiogrodzkich Sasów, opisująca jej losy od czasów II wojny światowej. Tytułowe zniknięcia to przede wszystkim wyjazdy kolejnych członków społeczności, deportowanych na Syberię w trakcie wojny czy emigrujących do Niemiec na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. To również śmierć kolejnych postaci – o losach żywych opowiadają w tekście umarli, którzy pozostają wśród nich obecni. Znikają kolejni członkowie rodziny, znika saska społeczność i kultura. Pamięć o tych, którzy zniknęli, czasem wydaje się groteskowa – jak wtedy, gdy rodzina wysyła fałszywe kartki od zmarłych krewnych do Kathi, nestorki rodu, która nie umie zaakceptować zachodzących wokół zmian. Zakończenie sztuki silnie ją jednak afirmuje, kiedy opowiadający o ostatnim etapie rodzinnej historii, zmarły w roku 1994 Gerd opisuje losy Emmy, swojej dawnej żony, która mimo wszystko zdecydowała się nie znikać i pozostała w rodzinnej miejscowości. Kończy słowami „mówi się, że umarli pozostają na ziemi tak długo / jak ktoś o nich myśli / o mnie nadal / ktoś jeszcze myślał / więc zostałem” (Wilk, 2022, s. 53).

W wyreżyserowanym przez Michała Borczucha szkicu scenicznym wspólna przestrzeń rodzinnej pamięci to długi stół, umieszczony w centrum okazałej auli bydgoskiego VI LO, z imponującym tortem, którym aktorzy będą później

częstować widownię. Stół to z jednej strony bliskość, ale jego rozmiary sprawiały, że aktorzy często siedzieli daleko od siebie – to poczucie chłodu relacji Borczuch podkreślał w dyskusji po spektaklu, przypominając, że przecież każda z trzech części dramatu rozgrywa się w zimie. Poczucie dystansu podkreślało oświetlenie – od pewnego momentu cała przestrzeń tonęła w wyrazistych barwach światła reflektorów, raz niebieskiego, raz czerwonego. W pewnym momencie głosy aktorów zastąpiło nagranie, w rytm którego poruszali ustami. To odrealnienie świetnie współgrało z obrazem rodzinnej imprezy, w której zmarli uczestniczą na równych prawach z żywymi i pozwalało uciec od obyczajowego realizmu, ale z drugiej strony obniżało temperaturę emocjonalną tekstu. W pamięć zapadały raczej hipnotyczny rytm tekstu i piękne obrazy niż uczucia bohaterów – można powiedzieć, że nawet w szkicu scenicznym ściśle opartym na tekście dramatycznym Borczuch zachował elementy swojego charakterystycznego stylu.

Proszę, niech zapanuje pokój Marty Sokołowskiej to jedyna polska sztuka w finale tegorocznej Aurory. Opowiada o fascynującej postaci – zapomnianym w ojczyźnie polskim nobliście, wybitnym fizyku Józefie Rotblacie, który uczestniczył w pracach nad amerykańską bombą atomową, a po wojnie, przerażony perspektywą zagłady atomowej, współtworzył pacyfistyczny ruch Pugwash, zrzeszający naukowców dążących do rozbrojenia światowych potęg. Chociaż Rotblat pozostaje głównym bohaterem dramatu, jest w nim właściwie nieobecny – słyszymy tylko innych, którzy o nim rozmawiają albo próbują się z nim komunikować. Sam Rotblat milczy. Nawet jego mowa noblowska jest w dramacie cytowana przez inną postać. Jego emocje i motywacje pozostają tajemnicą. To ciekawy pomysł na strukturę dramatu, świetnie sprawdzający się np. w scenie, w której odwiedzający Polskę brat Rotblata, Bronek, dodzwania się do niego do Londynu i próbuje rozmawiać,

ale odpowiada mu tylko milczenie, albo w momentach, kiedy Rotblat jest proszony o odmówienie modlitwy na pogrzebach kolejnych członków rodziny. Z drugiej strony jednak milczenie i niedopowiedzenia tekstowi nie służą. Szczególnie dzisiaj, w kontekście wojny w Ukrainie i fałszywie zatroskanych o pokój na świecie głosów, które często *de facto* piętnują ofiary agresji i stają po stronie oprawców. Jesteśmy dziś niepokojąco blisko totalnego konfliktu, którego tak obawiał się Rotblat, a jednocześnie dużo bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, jak trudno rozmawiać o pokoju – zwłaszcza o idei pokoju za wszelką cenę. Mam problem z rozmowami o pokoju w dramacie Sokołowskiej. Szczególnie razi sztuczne starcie między siostrą Rotblata Ewą a jego matką Szajndlą, w którym racje matki, stwierdzającej, że warunkiem rozmowy o pokoju jest wycofanie wojsk i rozliczenie oprawców, są wyraźnie kompromitowane w zestawieniu z idealistycznym pragnieniem pokoju Ewy; w pewnym momencie brat Bronek wtrąca komentarz: „Pokój jest nudny". Określając czas akcji, didaskalia mówią: „W roku 1944 albo w każdym innym czasie" (Sokołowska, 2022, s. 98). Po pierwsze – chyba stanowczo zbyt łatwo prześlizgujemy się tu nad perspektywą ofiar, po drugie – rok 1944 to nie czas jak każdy inny. Tam, gdzie pojawiają się problemy rzeczywiście złożone i bolesne, *Proszę niech zapanuje pokój* okazuje się tekstem zbyt powierzchownym.

Oparty na dramacie szkic sceniczny w reżyserii Piotra Domalewskiego wypadł słabiej od pozostałych. Powodów było kilka. Po pierwsze – niezwykle statyczna forma. Przez większość czasu aktorzy po prostu siedzieli na krzesłach i czytali swoje kwestie. Po drugie, większość ról przypadła bardzo młodym wykonawcom (współpracującym z TPB przy *Przemianach* w reżyserii Michała Borczucha), którzy nie zawsze dobrze sobie z nimi radzili (i nic w tym dziwnego – mieli zaledwie kilka dni na przygotowanie tekstu, który mógłby stanowić wyzwanie nawet dla doświadczonych aktorów). Całością

kierował stojący nad nimi doświadczony aktor TPB Jerzy Pożarowski, wciąż powtarzający pytanie „Na co patrzymy?” (w dramacie wypowiadane tylko raz, przez agenta badającego sprawę Rotblata), co budowało niezbyt fortunne skojarzenie ze szkołą, w której nauczyciel odpytuje uczniów z wyuczonej lekcji. To jeszcze bardziej uwypuklało uproszczenia miejscami obecne w tekście.

Ja, wojna i plastikowy granat Niny Zachożenko to zbiór siedmiu miniatur pisanych od wybuchu wojny, swoisty dramatyczny dziennik, czasem bardzo osobisty, a czasem tworzony z zaskakującym dystansem wobec wydarzeń i postaci. Każda część posługuje się innym językiem i konwencją. Mamy tu zapis czatu nastolatków, którzy próbują znaleźć swoje miejsce w wojennym świecie, rozmowę pary gejów walczących w ukraińskiej armii, telefoniczne instrukcje wydawane pacjentowi przez dentystę chirurga, który przeżył Holokaust, spotkanie zmarłej na froncie żołnierki z owdowiałym mężem, wychowującym ich dziecko… W tym zbiorowym portrecie społeczeństwa ukraińskiego czasu wojny uderza połączenie wojennej traumy z banalną codziennością. Na wieść o rosyjskiej inwazji jedna z bohaterek od razu biegnie do sklepu, żeby nakupić drogiego, luksusowego jedzenia (kto wie, kiedy będzie następna okazja). Młoda dziewczyna ukrywająca się przed nalotami w charkowskim metrze zawsze prosi koleżankę wolontariuszkę o snickersy. Wdowiec odwiedzany przez zmarłą żonę chce się z nią kochać; ona narzeka, że jego wąsy wciąż ją łaskoczą.

Wyreżyserowany przez Magdę Szpecht szkic sceniczny na podstawie tekstu Zachożenko mógłby przy odrobinie dodatkowej pracy stać się pełnoprawnym spektaklem. Przestrzeń gry składała się z namiotów przypominających te, w których mieszkańcy ukraińskich miast nocują w tunelach metra, chroniąc się przed nalotami. Widzowie mogli czuć się jej częścią, gdyż sami leżeli na

materacach. Dzięki temu mogli oglądać i aktorów, i wyświetlane na suficie nagrania wideo – przeważnie dobrze znane z telewizyjnych wiadomości obrazy wojny. Polska widownia jednocześnie oglądała wojnę tak jak zwykle – z wiadomości i filmików znalezionych w internecie – i z perspektywy zaimprowizowanego obozowiska w charkowskim metrze, z rozłożonymi materacami i namiotami. Szpecht świetnie wyczuła empatyczny ton dramatu Zachożenko i umiała go oddać w bydgoskim szkicu, którego odrobinę prowizoryczna natura pozwalała na jeszcze lepsze wejście w emocje postaci. Najbardziej niezwykły moment przedstawienia wydarzył się przypadkiem. W przedostatniej scenie, w której rodzice (ona – zmarła żołnierka, on – wdowiec) rozmawiają o przyszłości swojej córki, małe dziecko jednej z aktorek, którym dotąd zajmował się (heroicznie!) tata, wyrwało się z widowni i podbiegło do mamy. Potem leżeli obok siebie i wpatrywali się, spokojnie przytuleni, w wyświetlany na suficie film, przedstawiający zniszczony plac zabaw gdzieś w Ukrainie. Połączenie tego widoku z ponurą rozmową zmarłej matki z żyjącym ojcem miało w sobie coś przerażającego – i coś kojącego.

Ostatnim dramatem przedstawianym w ramach przeglądu finalistek Aurory był świetny tekst Stašy Bajac *Ta będzie taka sama*. To śmieszny i straszny jednocześnie portret toksycznej męskości – tu w wydaniu serbskim, ale chociaż odniesień lokalnych jest wiele, całość jest (niestety) uniwersalna. Grupka przyjaciół z siłowni prowadzi mizoginistyczne rozmowy o swoich erotycznych podbojach. Dialogi i monologi płyną wartko i są świetnie napisane – jednocześnie przekomiczne, obrzydliwe i przejmujące. A przede wszystkim wielowarstwowe, bo Bajac kataloguje w nich oblicza codziennej przemocy. Oglądamy przemocowe środowisko lokalnej siłowni, w narzekaniu bohaterów na kobiety widzimy zalążki przemocy wobec nich, a nad wszystkim tym unosi się krwawe widmo dalszej i bliższej historii Serbii (rozochoceni bohaterowie śpiewają piosenki o bohaterach wojny w byłej

Jugosławii, a uprawiając seks, patrzą na obraz *Kosowska dziewczyna* Uroša Predicia). A pod warstwą dającej pewność siebie i poczucie bezpieczeństwa przemocy bohaterowie skrywają strach, niedojrzałość i zagubienie. Koniec musi być tragiczny; poleje się krew.

Małgorzata Wdowik w swoim szkicu scenicznym wpadła na bardzo dobry pomysł – role kolesiów z siłowni dała aktorkom: Małgorzacie Trofimiuk, Dagmarze Mrowiec-Matuszak i Emilii Piech. Między nimi trwa postać mężczyzny – kiedy kobiety czytają tekst Bajac, instruktor z jednej z bydgoskich siłowni wykonuje w milczeniu kolejne ćwiczenia. W niedobrej inscenizacji tekst Bajac można by sprowadzić do prostej satyry, zacierając jego skomplikowaną konstrukcję. Dystans budowany przez odwrócenie płci skutecznie temu zapobiega – postaci na scenie są demonstracyjnie konstruowane, a rzeczywisty mężczyzna, tkwiący w centrum uwagi, pozostaje enigmatyczny. Ten subtelny zabieg kieruje uwagę głębiej, pod powierzchnię postaci. Tu, podobnie jak w przypadku szkicu na podstawie dramatu Zachożenko, nie trzeba by dużo zmieniać, żeby stworzyć dobry, drapieżny i dający do myślenia spektakl.

Tegoroczny festiwal był specyficzny. Złożyło się na to sporo okoliczności: świat wychodzący z pandemii i stający wobec wojny w Ukrainie, kryzys gospodarczy, a do tego – może przede wszystkim – gruntowny remont budynku Teatru Polskiego, który zmuszał do skupienia się na wydarzeniach bardziej kameralnych w różnych salach Bydgoszczy. Właśnie te sale były w tym roku moim odkryciem. Potencjał grania poza teatrem TPB sprawdzał już wielokrotnie, ze szczególnie dobrym skutkiem przy *Ach, jeżeli przyjdę dać, tak okrutne, moje ostatnie pożegnanie* Klaudii Hartung-Wójciak, granym częściowo w świetle dziennym, wpadającym przez ogromne okna auli bydgoskiego I LO. Aule VI LO (*Zniknięcia*) i Copernicanum (*Ja, wojna i*

plastikowy granat) oraz przestrzenie świeżo otwartych Młynów Rothera mają taki sam potencjał – ciekaw jestem, czy będzie przez teatr dalej wykorzystywany. Drugim odkryciem było to, że czytania dramatów nominowanych do Aurory okazały się doświadczeniem teatralnym tak samo ciekawym jak „właściwa" część festiwalu. Oczywiście funkcjonowały na trochę innych prawach – było w nich więcej spontaniczności i prowizoryczności, a mniej precyzji i widowiskowości, ale może właśnie przez to widzowie mieli wrażenie obcowania z czymś niezwykle świeżym. Pomysł na zaproszenie doświadczonych reżyserów i reżyserek, którzy tworzyli z aktorami formy pośrednie między czytaniem a spektaklem, okazał się świetny.

Trzecie odkrycie – może najciekawsze – to rola, jaką w festiwalowych przedstawieniach grały emocje, do których polski teatr ostatnich dwóch dekad podchodził często z pewną rezerwą. Większość na tegorocznej edycji FPP stanowiły przedstawienia bardzo silnie skupione na psychice i przeżyciach postaci – od *F***ing in Brussels*, przez *Wstyd*, po większość szkiców związanych z Aurorą (z wyjątkiem może *Proszę, niech zapanuje pokój* – tu i tekst, i jego realizacja wyraźnie od psychologii odchodziły). Nawet tam, gdzie pojawiały się ważne kwestie polityczne i społeczne, zamiast jasnych przesłań twórczynie i twórcy przedstawiali przede wszystkim perspektywę konkretnych jednostek i zachęcali widownię przede wszystkim do empatii. Nie wiem, czy rzeczywiście mamy dziś w polskim teatrze do czynienia z istotną zmianą w tym kierunku, choć chciałoby się myśleć, że wraz z falą #MeToo i upadkiem mitu reżysera-demiurga, fantazjującego o swobodnym kształtowaniu i aktorów, i widowni, nadszedł czas na teatr bardziej otwarty na zrozumienie, a nie zmienianie drugiej osoby. Na pewno taką tendencję widać w wielu spektaklach bydgoskich – tak działa przecież wspaniała *Maszyna* Jagody Szelc, czy wspomniane już *Ach,*

jeżeli… Klaudii Hartung-Wójciak.

W gruncie rzeczy hasło tegorocznej edycji – Oświecenie – sprawdza się całkiem dobrze. Oświecenie to przecież nie tylko wielkie teorie polityczne, filozofia racjonalizmu i kąśliwa satyra, ale też czas odkrywania natury doświadczenia emocjonalnego. Z jednej strony mizantropiczny Swift, ale z drugiej – inspirowany badaniami Locke'a Sterne, u którego złośliwa ironia nie wyklucza głębokiej empatii. Może po pandemii i w trakcie wojny właśnie takiego Oświecenia przede wszystkim potrzebujemy.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Oświecenie i empatia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiecenie-i-empatia.

Autor/ka

Paweł Schreiber

Paweł Schreiber – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

Przypisy

1. Zob. https://festiwalprapremier.pl/pl/ [dostęp: 5 XI 2022].

Bibliografia

Wilk, Elise, *zniknięcia,* przeł. J. Kornaś-Warwas, [w:] *Aurora 2022. Sztuki finałowe/Final list*, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy/Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, Bydgoszcz 2022.

Sokołowska, Marta, *Proszę, niech zapanuje pokój*, [w:] *Aurora 2022. Sztuki finałowe/Final list*, dz. cyt.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oswiecenie-i-empatia*