didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-skrzydla-female-peace-palace

/ ZAGRANICA

Dwa skrzydła Female Peace Palace

Natalia Jakubowa

Female Peace Palace w Monachium, 31 marca – 23 kwietnia 2023

Monachijski teatr Kammerspiele zorganizował feministyczny festiwal Female Peace Palace. W programie znalazły się m.in.: wystawa o kobietach monachijskiej bohemy początków XX wieku, sympozjum dotyczące okresu od historii pierwszego pokojowego Międzynarodowego Kongresu Kobiet w Hadze (1915) aż do dnia dzisiejszego. Odbyło się też kilka premier teatralnych, z których dwie miałam okazję obejrzeć.

Anti War Women

Powód, dla którego dziś w Monachium przypomina się o pierwszym Międzynarodowym Kongresie Kobiet w Hadze, jest oczywisty – to nie rocznica, ale obecna wojna, porównywana z wojną światową albo mogąca się w światową rozrosnąć. Ale to właśnie mnie zaniepokoiło i wzbudziło pewną nieufność wobec tego projektu. Feministki w Rosji stanęły na czele

stanowczych wystąpień przeciwko obecnej wojnie, wskazując jako jej źródło przestępczą działalność reżimu putinowskiego, ale zwracając też uwagę na to, w jakim stopniu ten reżim okazuje się logicznym następstwem podtrzymywania pryncypiów patriarchatu. Feministskoje antiwojennoje soprotiwlenije (Feministyczny antywojenny ruch oporu) prowadzi bezprecedensową działalność informacyjną, wolontariat, swoim subskrybentkom i subskrybentom wskazuje konkretne możliwości udzielania pomocy Ukrainkom i Ukraińcom i sam taką pomoc organizuje, ale kongresów nie urządza – przeciwnie, słusznie krytykuje kongresy (a nawet kongresomanię) rosyjskiej opozycji działającej za granicą. Wojna to nie czas na kongresy, również, rzecz jasna, dla ukraińskich feministek. Więcej nawet: nie tylko idea kongresu pacyfistycznego, który sytuowałby się ponad istniejącymi w tej chwili podziałami, ale już sama wzmianka o kongresie haskim jako rodzaju „prototypu" może wywołać ich sprzeciw. Na początku wojny ukraińskie feministki spotkały się ze sporym niezrozumieniem pewnej części zachodniego ruchu feministycznego, apelującej o pokój za wszelką cenę i uważającej, że kobiety nie powinny ani walczyć same, ani wspierać jakiejkolwiek armii. Feministki Ukrainy jednakże wskazują na neokolonialny charakter tej wojny, uważają za przejaw hipokryzji obraz „zawsze pokojowej" kobiety i nie sądzą, że pokój za cenę ustępstw wobec agresora może być trwały…

Nie opuszczały mnie też wątpliwości podczas spektaklu *Anti War Women* (projekt Jessiki Glause), odtwarzającego okoliczności narodzin idei haskiego kongresu i jego przebiegu. W pewnym momencie uczestniczki kongresu postanawiają wprowadzić zakaz dyskusji podczas posiedzeń nad kwestią „kto jest winien". Z perspektywy historii nie wywołuje to żadnych pytań – od dawna wiadomo, w jakim stopniu winni byli wszyscy uczestnicy wojny światowej. Ale czyż można taką kwestię stawiać dziś poza takim nawiasem?

Przychodzi mi na myśl materiał opublikowany na jednym z rosyjskich kanałów opozycyjnych: o konferencji ruchu Moral Re-Armament (Przebudowa Moralna), odbywającej się w 1947 roku w szwajcarskim Caux, i o szczegółach spotkania Clarity von Trott (wdowy po Adamie von Trott, więzionym za planowanie zamachu na Hitlera) i działaczki francuskiego Ruchu Oporu Irène Laure – spotkania, które powstrzymało tę ostatnią przed opuszczeniem konferencji na znak protestu przeciw uczestniczeniu w nim Niemców, niezależnie od tego, kim są. Prawdopodobnie wtedy właśnie powstały pierwsze projekty założenia Unii Europejskiej… Wszystko to jednak by się nie wydarzyło, gdyby Clarita von Trott nie zaczęła swojej rozmowy od wypowiedzenia przejmujących słów skruchy – w imieniu własnym i wszystkich swoich rodaków.

Natomiast w spektaklu Jessiki Glaube brzmi głos oskarżenia, jakie mogłyby dziś rzucić również Ukrainki: „Związek kobiet belgijskich na rzecz pokoju poprzez kształcenie odmawia zasiadania we wspólnej przestrzeni z Niemkami, dopóki niemieckie wojska nie opuszczą Belgii”. Przemówienie jednej z uczestniczek przywołuje okropne obrazy rzezi w Leuven. To już nie jest głos z czasu „powojnia” (jak w przypadku Laure i von Trott), to głos z „wnętrza wojny”. Czy w tak straszliwych okolicznościach ma jakikolwiek sens mówienie o kobiecej solidarności ponad podziałami?

Historię kongresu zaczynają w spektaklu opowiadać mieszkanki Monachium – Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann i Fanny zu Reventlow. Rozpoczynają opisem ogarniającej ich kraj hurrapatriotycznej gorączki: ironicznie mówią o tym, jak niedawni wrogowie nagle zjednoczyli się w przekonaniu, że cały świat bez żadnego powodu chwycił za broń przeciwko ich „pokojowej Ojczyźnie”, o tym, jak wykreśla się obce słowa z restauracyjnych menu i o tym, że im samym ktoś z mijających je na ulicy

mógłby postawić zarzut, że szanująca się niemiecka Frau nie powinna nosić obcisłej francuskiej spódnicy.

Jak wiadomo, podobnych opisów jest pełno we wspomnieniach ludzi z najróżniejszych krajów, które w 1914 roku przystąpiły do wojny, nazwanej „światową". Ale czyż wiedza o tym („wszyscy zachowywali się tak samo", „wszyscy byli ogarnięci militarnym zapałem") ma jakiekolwiek zastosowanie do obecnej wojny? W słowach Reventlow i Heymann łatwo rozpoznaję to, co działo się w Rosji w 2022 roku – w tych „opisach z wewnątrz", w tym zdziwieniu, w tym niesmaku („Niegdysiejsi przyjaciele, których spotykałam, zachowywali się tak, jakby cierpieli na rozmiękczenie mózgu")… Ale skoro jednocześnie Ukraińcy konsolidują się jako naród – to czy możemy przeprowadzać paralelę z I wojną światową? Oczywiście, że nie.

Te kwestie w spektaklu Jessiki Glause nie zostały w pełni rozstrzygnięte. Ale porównania z tym, jak zachowywali się ludzie w innych krajach owładniętych wojenną gorączką – porównania, które mogłoby nasunąć myśl, że „wszyscy są jednakowi" – w każdym razie nie ma. Podobnie nie ma prostodusznych wyrzutów, że wszystkiemu są winni mężczyźni wszystkich krajów. Więcej nawet, spektakl zwraca uwagę na istotne postanowienie kongresu: właśnie dlatego, że odpowiedzialność za wojnę powinna spoczywać zarówno na mężczyznach, jak na kobietach, kobiety domagają się takich samych praw politycznych, jakie mają mężczyźni.

W planie wizualnym spektaklu dostrzegam też pewną zdrową ironię na temat „kongresomanii". Damy pojawiające się na scenie są skrajnie odmienne od znanego nam wizerunku feministek początku XX wieku – wśród których były przede wszystkim kobiety uprawiające zawody w dziedzinach zarezerwowanych dotychczas dla mężczyzn (prawo, fizyka, medycyna, socjologia – te, o których mowa jest w spektaklu). Dbały też o swój szacowny

wizerunek i, jak na nasz dzisiejszy gust, wszystkie, co do jednej, wyglądały jak surowe nauczycielki. Zaś bohaterki spektaklu pojawiają się na scenie ubrane jak kapela punkowa. Ich kostiumy mienią się wszystkimi barwami tęczy, z jednej strony podkreślając seksistowskie stereotypy (narysowane na trykotach sutki, podkreślenie typowo „kobiecych" kształtów), a z drugiej – w tym kontekście, oczywiście, wyśmiewają seksizm i na nowo proklamują prawo do kobiecej seksualności (projekty kostiumów – Alexandra Pavlović). I tak, na przykład, wzór na legginsach na wysokości pachwin powtarza schemat żeńskich narządów płciowych, tak jak zostały narysowane przez holenderską ginekolożkę Alettę Jacobs – tę samą Alettę Jacobs, która odpowiedziała na inicjatywę Augspurg i Heymann i podjęła się zorganizowania kongresu w Hadze. Oprawa plastyczna to także gra z wiekiem wytworności, ze stylem *fêtes galantes*: kobiety noszą różnobarwne krynoliny (ściślej – półkrynoliny, odsłaniające nogi), co narzuca im szczególną plastyczność i ironicznie „usprawiedliwia" ceremonialny przebieg kongresu. Realizatorka spektaklu prowadzi przy tym grę z „kulturą gwiazd": i tak, na przykład, Aletta Jacobs pojawia się tu otwarcie w takiej właśnie roli, opowiadając o swojej karierze medycznej tak, jak gdyby jej właśnie wręczano Oscara. Skąd taki pomysł? Przypuszczam, że uwarunkowany jest w znacznej mierze poczuciem, iż dziś nie możemy zapominać, że możliwość zajmowania się feminizmem i pacyfizmem, a także organizowanie kongresów podczas wojny były do pewnego stopnia przywilejem (zostanie to wyakcentowane przez wprowadzenie kolejnej postaci – Mary Church Terrel, która była jedyną *woman of color* na haskim kongresie).

Ta ironiczna krytyka „kongresomanii" to jednak zaledwie punkt wyjścia. Na pewno konieczny po to, byśmy usłyszeli postulaty, które wybrzmiały podczas kongresu. I dowiedzieli się, że jego uczestniczki wcale nie zjednoczyły się we „wspólnym zrywie", że o udział niemal każdej z nich trzeba było walczyć. I że

rezolucja, by przy ustanawianiu granic brać pod uwagę wolę narodu, zderzała się z doświadczeniami terytoriów o wielonarodowej populacji. Że niełatwo było słuchać, iż kobiety potrafią być równie agresywne jak mężczyźni, a ich uległość jest efektem wychowania w patriarchacie – więc szukając wyjścia z cywilizacyjnego impasu, należy się opierać nie na ich „naturalnej łagodności", a na tym, że będą miały taki sam głos jak mężczyźni. Brzmi to wszystko bardzo współcześnie.

Ale jeszcze bardziej aktualnie przedstawia się postulat oskarżenia stosowania przemocy seksualnej jako oręża w wojnie. Żywe są obrazy ojców, matek, babek i dziadków, zmuszanych do usługiwania okupantom, podczas gdy oni gwałcą za ścianą ich dzieci, córki, wnuczki; obrazy dziewcząt składających siebie w ofierze, by ochronić młodsze siostry – to wszystko już ponad sto lat temu wywołało te słowa: „Nawet jeśli wytrzyma ciało, to czy nie zostają zgwałcone oczy, uszy, dusze? Jesteśmy gwałcone przez wojnę".

Jest w tym przedstawieniu kilka momentów, które uchylają się od jakiejkolwiek ironii. I tak być powinno. A w charakterze *post scriptum* padają gorzkie słowa, że haska rezolucja została wykorzystana w „czternastu punktach" Wilsona – ale bez wzmianki na temat potrzeby równouprawnienia dla kobiet i bez klasyfikacji przemocy seksualnej jako narzędzia walki.

Green Corridors

Światowa prapremiera sztuki Natałki Worożbyt *Zielone korytarze* w reżyserii Jana-Christopha Gockela prawdopodobnie przewidziana została jako główne wydarzenie festiwalu. Sztuka została napisana na zamówienie Kammerspiele. Jak nieraz oświadczała autorka, dla niej najważniejsze jest to, by znać bezpośrednio materiał, o jakim pisze. Nic więc dziwnego, że w tej chwili

takim materiałem stały się nie zdarzenia z frontu, lecz np. doświadczenie uchodźstwa. Pozostawiając na stronie przeżycia dzieci czy starców, którzy też stawali się uchodźcami, Worożbyt koncentruje się na tych, które określiły oblicze tego zjawiska – na kobietach. W dramacie Worożbyt jest pięć kobiecych ról (cztery aktorki grają ukraińskie uciekinierki, a piąta – szereg innych postaci kobiecych, przede wszystkim przedstawicielek Unii Europejskiej). Jest też kilka ról męskich, które autorka decyduje się powierzyć jednemu aktorowi. W ten sposób w centrum uwagi znajdują się kobiety: ich historie i ich wzajemne relacje, odzwierciedlające, z jednej strony, konflikty mentalności wewnątrz społeczeństwa ukraińskiego, a z drugiej – sprzeczności pomiędzy uchodźczyniami jako ofiarami wojny a tymi ludźmi na Zachodzie, które starają się im pomóc czy wyrazić solidarność z nimi, ale często nie rozumieją, przez co przeszli ci ludzie, więc tylko powielają ich cierpienia. Worożbyt raczej nie stawia sobie celów feministycznych. Ale materiał mówi swoje. Sztuka stała się ważnym dokumentem czasu, zarówno jako zapis losów ukraińskich kobiet w chwili radykalnego przełomu historycznego, jak też jako materiał do refleksji nad odpowiedzialnością sztuki w tym czasie, a także jako krytyka rozmaitych postaw w społeczeństwach krajów zachodnich.

Najpierw jednak o kobietach. Jedna to emerytka, kociara o „sowieckiej mentalności” (Julia Slepniewa), druga – gospodyni domowa i matka trojga dzieci, której dom został zbombardowany (Maryna Klimowa), trzecia zaś to całkiem młoda manikiurzystka, która przeszła przez koszmar Buczy (Tietiana Kargajewa). Wreszcie czwarta: aktorka (Swietłana Bielesowa), która „nie zdążyła przeżyć niczego strasznego”, ale „wszystko może zagrać” (w przedstawieniu monachijskim ta informacja wyświetlana jest na ścianie). Mamy zatem przypadek stosunkowo „lekki” (i jawnie tragikomiczny), przypadek „statystycznie średnio ciężki”, przypadek „krytyczny”… I w końcu

przypadek aktorki – z jednej strony, przeczącej jakiemukolwiek osobistemu zaangażowaniu we wszystkie pozostałe przypadki (na przejściu granicznym prosi, żeby nie uważać jej za uchodźczynię: przyjechała tu, zaproszona do udziału w zdjęciach do prestiżowej produkcji), z drugiej – gotowej wziąć je na siebie wszystkie, i nie tylko…

Chciałabym podjąć próbę uchwycenia charakteru tej ambiwalencji, którą Worożbyt obdarza swoje bohaterki. W monachijskiej inscenizacji mogło się niekiedy wydawać, że ta ambiwalencja to po prostu przymieszka ironii, konieczna, by publiczność w ogóle była w stanie pojąć wszystkie okropności, jakie, koniec końców, ujawnią się w losach tych kobiet, które uciekły z ogarniętego wojną kraju do zamożnej Europy. Jednak podczas czytania tekstu takiego wrażenia nie odniosłam. Nie chodzi przecież po prostu o to, że „tragedie życia nie istnieją odrębnie od komedii życia". Może raczej przeciwnie. Nawet straszne, tragiczne zdarzenia nie zawsze są w stanie w jednej chwili oderwać człowieka od prozy bytu, codziennej krzątaniny i drobnych spraw, nie są w stanie w jednej chwili zrobić z człowieka tragicznej bohaterki czy tragicznego bohatera… Tragedie przerastają poprzez powszedniość i banalność bytowania, a nie na odwrót. Przenikliwe spojrzenie Worożbyt nie oszczędza nawet nieszczęsnej emerytki – tak ześrodkowanej na tym, by przetrwać, że gotowej sobie wyobrazić, iż do ambasady rosyjskiej ludzie mogą iść protestując przeciwko zbyt niskim zapomogom, jakie Federacja Rosyjska rozdaje na okupowanych terytoriach. Nie oszczędza też gospodyni domowej, która, by utrzymać męża, gotowa jest funkcjonować jako prostytutka online, ani tym bardziej aktorki, wyrzuconej ze swojego środowiska i po raz pierwszy stykającej się bezpośrednio z własną publicznością, przed którą powinna się rozliczyć z udziału w reklamie mera „bandyty" i z tego, że zagrała w rosyjskim filmie propagandowym (podczas gdy filmów, w których grała Ołenę Telihę albo Łesię Ukrainkę, jakoś nikt nie

oglądał). Na osobnym miejscu sytuuje się, oczywiście, dziewczyna z Buczy. Można powiedzieć, że okropności, przez jakie przeszła, rzeczywiście nagle uczyniły z niej tragiczną heroinę. W odróżnieniu od tragikomicznych dialogów, jakie prowadzą z pogranicznikami pozostali, jej przejście przez granicę odbywa się w milczeniu: „Patrzy tak, że strażnik graniczny nie ma żadnych pytań". Ale i w tym przypadku fakt, że Worożbyt przydziela jej zawód manikiurzystki, mimo wszystko skłania nas jednak do uzmysłowienia sobie, że wojna wcześniej czy później stawia wszystkich ludzi, nawet tych najdosłowniej służących „marności nad marnościami", w obliczu tragedii.

U innych postaci ten proces dokonuje się po prostu później. Gospodynię domową tragedia dosięgnie tuż przed finałem intymnej sceny online: jej mąż, przebywający daleko w okopach, zostanie zabity, a ekran notebooka pokryje się krwią. O tym, co przeżywa kociara, przez połowę dramatu funkcjonująca jako postać komiczna, dowiemy się, kiedy swoim głupkowatym, jak zwykle, tonem poinformuje inspektorkę socjalną, że owszem, gotowa jest odpowiedzieć na skargi sąsiadek ze schroniska: usypiając koty i siebie samą specyfikiem, który już kupiła w aptece.

Co przedstawia sobą aktorka, tak bezlitośnie obnażona już w pierwszej scenie, potwierdzają wstawki, w których widzimy, jak próbuje rozmaite patriotyczne role na planie filmowym. Warto przyjrzeć się temu dokładniej, ponieważ te wstawki stanowią dosłownie metateatralne komentarze. W pierwszej z tych scen aktorka gra rolę poetki Ołeny Telihi – i przerywa kręcenie, proponując przerobienie tekstu. W miejsce płynnej apologetycznej narracji pojawia się współczesna refleksja o tym, że nadszedł czas spłacania rachunków: „Nie, przyjacielu, ja zostaję. Wiesz, że na początku wspierałam Niemców. Jeśli oni mnie zabiją – to może to mnie usprawiedliwi przed historią" – mówi (słowami aktorki) Ołena Teliha – ukraińska poetka, która w

1942 roku zrezygnowała z ucieczki z Kijowa i została rozstrzelana w Babim Jarze. Reżyser (André Benndorff) doznaje szoku, widząc, że aktorka w ogóle chce wspomnieć o kolaboracji bohaterki narodowej. Aktorce od razu przypomina się o tym, że ona sama grywała w rosyjskich serialach. Ta brawurowo oświadcza, że jeśli Rosjanie ją teraz zabiją, to zarzutów pod jej adresem będzie znacznie mniej.

W jakiej postaci aktorka jest „prawdziwa"? Na planie filmowym, gdzie zabiega o uczciwe traktowanie przeszłości i gotowa jest wziąć odpowiedzialność za własne błędy? A może wśród „ludu", przed którym chwali się rolami w filmach o Wielkim Głodzie i stalinowskich represjach, udziałem w mityngach poparcia dla Ukrainy, ale którego– zważywszy swoje „uchybienia" – jednak się obawia i przed którym tchórzliwie się uchyla?

A tak w ogóle, dlaczego się boi? Między innymi dlatego, że oni, tak zwani prości ludzie, jak wiadomo, nie odróżniają sztuki od życia. Tak właśnie się dzieje – w pierwszej scenie ci ostatni zabijają (!) aktorkę, ponieważ rozpoznają w niej funkcjonariuszkę FSB z serialu o Krymie. Później, w szoku po tragicznym zakończeniu intymnej sceny online, gospodyni domowa budzi się z odrętwienia i właśnie wtedy rozpoznaje aktorkę: „Ty grałaś snajperkę… która zabiła mojego męża!". Aktorka znów zostaje zabita. I tak dalej.

Warto się zastanowić nad tą formułą odpowiedzialności, jaką proponuje Worożbyt. Wojna Rosji przeciw Ukrainie byłaby, na pewno, niemożliwa bez długotrwałego ideologicznego procesu prania mózgów, w tym również za pośrednictwem produkowanej w Federacji Rosyjskiej sztuki. Dla Ukraińców bezsprzecznie szczególnie bolesne jest to, że w tym procesie mogli uczestniczyć również ich artyści. Jednakże, podejmując tę kwestię, Worożbyt rysuje dosyć desperacki projekt „odkupienia win". Na planie filmowym też przecież nie odróżnia się „wykonawcy" od „roli". „Następna scena:

rozstrzeliwują cię w Babim Jarze!” – krzyczy rozzłoszczony reżyser do zbuntowanej aktorki… W spisie postaci czytamy o niej: „[…] jest w stanie zagrać wszystko, każdą rolę. Nawet sto razy umrzeć”. Tak, ale może uda jej się też na nowo urodzić?

Podobnie jak aktorka – która jest tak renegatką, jak patriotką, tak oportunistką jak nonkonformistką – wiele twarzy mają też inne bohaterki. Powiedzieć, że Worożbyt apeluje o to, by nikogo nie sądzić pochopnie, to nic nie powiedzieć. W spektaklu bohaterki przyjmują nowe tożsamości już choćby przez to, że zaczynają mówić po niemiecku. Mówią tak, jak ludzie, którzy zapisali się na kurs języka z konieczności, którzy z trudem wmówili sobie, że trzeba rozpocząć nowe życie. Czy nowy mąż gospodyni domowej zauważy napięcie, z jakim ona opowiada mu, że tutejsze pomidory nie nadają się do ugotowania porządnego barszczu? Czy zrobi mu się wstyd, że ona już mówi po niemiecku, a on – ze „wstydu za Hitlera” – mimo jej próśb nie usunął rosyjskiej flagi ze zdjęcia profilowego? Nie, nie będzie mu wstyd – więc czeka go śmierć w oparach zupy, wydobywających się z teatralnej zapadni (tak jest w spektaklu Gockela; w dramacie ten dialog z przebywającym w delegacji mężem odbywa się online – na zakończenie gospodyni domowa popełnia „wirtualne rytualne zabójstwo Hansa”).

Czy zrobi się wstyd Europejce – klientce salonu piękności – za afektowane pokutne mowy (ostatecznie i tak przeobrażające się w hymny na cześć rosyjskiej kultury), kiedy na ścianie pojawi się fotografia zabitej z Buczy, a manikiurzystka chłodno oświadczy, że rozpoznaje w niej swoją klientkę? Zamiast ckliwych sloganów w rodzaju „Piękno zbawi świat”, na scenę wtargnie rzeczywistość. W dramacie Worożbyt mowa jest o tym, że podczas nakładania lakieru na paznokcie Europejka (która wybrała taki sam kolor, jak ten na paznokciach zabitej) czuje cięcie i widzi krew – może to wyobraźnia,

logiczny efekt konfrontacji z rzeczywistością. W spektaklu Gockela poprzez użyty efekt wizualny powstaje wrażenie, że lakier w kolorze wybranym przez Europejkę zamienia się w krew: akcji scenicznej towarzyszy siedząca na brzegu sceny Sofija Melnyk, której rysunki, wykonywane w trakcie przedstawienia, rzutowane są jednocześnie na ścianę; błyskawiczne pociągnięcia ręki artystki można w tym momencie postrzegać jako „cięcia". To jedna z najmocniejszych scen spektaklu.

Niezależnie od mojego zachwytu, chcę się też podzielić wątpliwościami. Gockel i Melnyk stworzyli trafną stylistycznie scenerię wizualną, która nadaje wyraz przedstawieniu i wspiera ekspresję aktorek. By taki cel osiągnąć, trzeba było jednak „zabić" podjętą przez Worożbyt próbę zrozumienia doświadczenia wojny odbieranej za pośrednictwem obrazów medialnych. Rzutowana na ścianę (a w dramacie – pokazywana w telewizyjnych wiadomościach) fotografia ofiary z Buczy to absolutny wyjątek; reżyser usunął ze sceny wszystkie ekrany, licznie obecne w tekście sztuki: i ekran notebooka, przez który gospodyni domowa kontaktuje się tak z pierwszym, jak z drugim mężem, i ekrany smartfonów, na których uchodźczynie skrolują wiadomości („jak gdyby wydobywały ogień", pisze Worożbyt), i ekran telewizora, przed którym umilają sobie czas klientki salonu piękności.

Można powiedzieć, że o ile historia antywojennego kongresu z 1915 roku zyskała na „uwspółcześnieniu", o tyle historia obecnej wojny w jakimś sensie straciła na tym, że reżyser wybrał bardziej konserwatywną, bardziej, „ponadczasową", jakby oczyszczoną z multimediów formułę teatru.

Niezależnie od bezspornego sukcesu tej inscenizacji, *Zielone korytarze* ciągle czekają na kongenialnego reżysera.

Tłumaczenie: Agnieszka Marszałek

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, *Dwa skrzydła Female Peace Palace*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-skrzydla-female-peace-palace.

Autor/ka

Natalia Jakubowa

Natalia Jakubowa – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła pracę doktorską poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. Autorka książek *O Witkacym* (2010), *Tieatr epochi pieriemien w Polsze, Wiengrii i Rossii, 1990-2010-e gody* (2014), *Irena Solskaja: briemia nieobycznosti* (2019) i licznych publikacji w czasopismach. Współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” jako krytyczka teatralna i autorka tekstów naukowych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dwa-skrzydla-female-peace-palace*