didaskalia

Gazeta Teatralna czerwiec – sierpień 2026 **nr 193/194**



TR Warszawa, *Strach przed lataniem*. Marta Nieradkiewicz; fot. Adrian Lach

JP2 Superstar

Wirusowe zapalenie performansu

Krakowska szkoła reżyserii

Spis treści

MALADYCZNOŚĆ

Wirusowe i bakteryjne zapalenia performansu

Alicja Müller

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Wilczy(c) głód

Wiktoria Krzywonos

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych: *Czyste*, choreogr. Ramona Nagabczyńska

JP2

JP2 Superstar?

Witold Mrozek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

PAMIĘĆ TEATRU

Momenty zwrotne

Iga Gańczarczyk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Aktorka i tłumaczka

Grażyna Chmielewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Książka do głaskania

Magdalena Raszewska

Joanna Biernacka-Płoska, Magdalena Hueckel, Wojciech Nowicki, Agnieszka Wanicka, *Pamięć teatru. Polska fotografia teatralna od początku istnienia do dziś. 1839-2024 / Theatre Memory. Polish Theatre Photography from the Beginning until the Present. 1839-2024*, Warszawa 2025

POLITYKI SEKSUALNOŚCI W TAŃCU

Co w tańcu scenicznym promowano i czego oczekiwano?

Hanna Raszewska-Kursa

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Processes of formation and developmental trends in renaissance courtly dance

Dmytro Bazela Nataliia Batieieva Tetiana Vynokurova Tetiana Pavliuk Rostyslav Savchenko

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Pulsowanie

Magdalena Ożarowska

TR Warszawa: *Strach przed lataniem*, reż. Weronika Szczawińska

Komando meksykańskich mścicielek

Magdalena Rewerenda

Studio Sztuki Teatralno Aktorskiej STA w Poznaniu: *Wściekłe suki*, reż. Zdenka Pszczołowska

Ciepła zupa i pedagogika antyczułości

Monika Świerkosz

Teatr Narodowy w Warszawie: *Prowadź swój pług przez kości umarłych,* reż. Ewa Platt

…a może jednak?

Agata Skrzypek

Komuna Warszawa: *Nic dwa razy*, reż. Cezary Tomaszewski

Postprodukcja wspomnień

Zuzanna Berendt

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Muszenie*, reż. Jagoda Szelc

Do czego służy „Hamlet”?

Wanda Świątkowska

Teatr Zagłębia w Sosnowcu: *Hamlet*, reż. Jacek Jabrzyk; Teatr Śląski w Katowicach: *Tragedyjõ Hamleta, Ksiyncia Dynymarku*, reż. Robert Talarczyk; Teatr Powszechny w Warszawie: *Hamlet*, reż. Kamil Białaszek; Stary Teatr w Krakowie: *Mam coś w głębi nie do przedstawienia. HAMLET*, reż. Remigiusz Brzyk

Very Very nie być

Magda Piekarska

Teatr Polski w Poznaniu: *Very Very Hamlet*, reż. Dominika Knapik

Sny o Ameryce

Kamil Bujny

Wrocławski Teatr Współczesny: *Państwo Snu*, reż. Michał Kmiecik

Oblicza władzy, pustynie snów

Jan Karow

TR Warszawa: *Power Play*, reż. Samara Hersch

Matka wie, że ćpiesz?

Izabela Zawadzka

Stary Teatr w Krakowie, STUDIO teatrgaleria w Warszawie: *Requiem dla snu*, reż. Jakub Skrzywanek

Nykteris, trojańska królowa nocy. Wokół „Trojanek” Aleksandry Bielewicz

Justyna Biernat

Teatr Powszechny w Warszawie: *Trojanki*, reż. Aleksandra Bielewicz

Postępująca dzikość

Sara Jarębska

Teatr Łaźnia Nowa: *Larwy*, reż. Pamela Leończyk

ZAGRANICA

Dialogi umarłych („Litewskie Dziady”)

Maria Makaruk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Holzinger i Verhoeven. Instytucjonalne psujzabawy

Aleksandra Bałda

61. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji – La Biennale di Venezia

TANIEC

Jedyną stałą jest zmiana

Julia Hoczyk

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych: Sasha Waltz & Guests: *In C*, choreogr. Sasha Waltz; Młodzieżowa Koalicja na Czas Chaosu: *Zmiany (nie)tektoniczne*, choreogr. Angelika Mizińska; Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu: *Fuga*, choreogr. Janusz Orlik

OPERA

Słońce umiera, czyli melancholia

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Podziemiu, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Narodowe Forum Muzyki: *Słońce. Powietrze. Popiół*, reż. Katarzyna Kalwat

FESTIWALE

Komu oddać głos?

Marcin Miętus

Festiwal Kontakt w Toruniu

Obrazy wspólnych rozpadów

Julia Bochenek

58. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt w Szczecinie

To, co zostaje w ciele

Katarzyna Kmiecik

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki w ramach programu wydawniczego Inne Tradycje. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej Nr 3/DF-VII/2026





didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/5xte-0k43
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wirusowe-i-bakteryjne-zapalenia-performansu

/ MALADYCZNOŚĆ

Wirusowe i bakteryjne zapalenia performansu

Nowomaterialistyczne reprezentacje choroby w „Monologu wewnętrznym" Wojtka Ziemilskiego i „Danse Macabre" Renaty Piotrowskiej-Auffret

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Viral and Bacterial Inflammations of Performance: New Materialist Representations of Illness in *Internal Monologue* by Wojtek Ziemilski and *Danse Macabre* by Renata Piotrowska-Auffret

The article analyses new materialist representations of illness in the performing arts. Referring to the concept of assemblage developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari and its latest reinterpretations (including those by Nick J. Fox, Adrian Guta, and Peter A. Newman), the author writes about healing and being ill as relational processes entangled in multispecies entanglements between human and non-human agents. The analysis focuses on two performances: *Monolog wewnętrzny* (Internal Monologue) directed by Wojtek Ziemilski (2024), which tells the story of living with ulcerative colitis, and *Danse Macabre* by Renata Piotrowska-Auffret (2022), a choreographic polyphony about the COVID-19 pandemic. Both performances are presented as maladic assemblages that thematise the intertwinements of microbes, subjectivity, health politics and the capitalist market.

Keywords: new materialism; viruses, bacteria; performance

Chorobowe asamblaże

W ciele człowieka żyją biliony drobnoustrojów, które regulują funkcjonowanie organizmu, będącego holobiontem, nie tyle istniejącym na świecie, ile pochodzącym ze świata (zob. Rogowska-Stangret, 2021). Procesy symbiozy warunkują trwanie i witalność ludzkich oraz nie-ludzkich form życia, a ponadto umożliwiają ewolucję. W teorii symbiogenezy, którą w latach siedemdziesiątych XX wieku przedstawiła biolożka Lynn Margulis, zarówno roślinne, jak i zwierzęce ciała mają charakter bakteryjny, a co za tym idzie – wspólny początek (Margulis, 2000; por. Bakke, 2009, s. 133). Człowiek jest, jak pisze Ewa Domańska, „wielogatunkową hybrydą, bytem metawspólnotowym, który znajduje się w stałym procesie symbiotycznego stawania się i ko-ewolucji" (2013, s. 29). Ta perspektywa, która zakłada, że to, co uznajemy za „ja", po pierwsze jest w istocie wielością, a po drugie nie daje się oddzielić od otoczenia ani uodpornić na konieczność współdzielenia sprawczości z Innymi, przenika do nowomaterialistycznych filozofii.

Nowe materializmy, jak piszą Olga Cielemęcka i Monika Rogowska-Stangret, obierają „za punkt wyjścia radykalne współkonstytuowanie się bytów ludzkich i nie-ludzkich, naturalnych i technologicznych, organicznych i syntetycznych, materii i języka" (2018, s. 6-7). Karen Barad o tych połączeniach pisze jako o – kluczowej dla jej koncepcji „realizmu agencyjnego" – „intra-aktywności", która, w przeciwieństwie do interakcji, nie zakłada, że byty istnieją uprzednio wobec relacji, a sprawczość jest indywidualna (2012, s. 323-360; 2023). Kwestionując takie fundamenty antropocentrycznego myślenia, jak przekonanie o bierności materii czy o nieprzekraczalności opozycji między ontologią i epistemologią, nowe materialistki zwracają uwagę na to, że nasza świadomość jest ucieleśniona, a my, będąc częścią rzeczywistości, którą poznajemy, nie możemy odmówić

światu współudziału w podmiotowych aktach poznawczych. Jak wyjaśnia Barad: „Nie zdobywamy wiedzy, stając na zewnątrz świata; wiemy, ponieważ znajdujemy się wewnątrz niego” (2012, s. 358).

W perspektywie posthumanistycznej chorowanie także nie jest czymś, co robimy w pojedynkę. Nowomaterialistyczne ujęcia kondycji maladycznych koncentrują się na relacyjnych i materialnych aspektach zdrowia oraz choroby, ujmowanych w postaci asamblaży (zob. Fox, 2011, s. 359-371; Sampson, 2012; Duff, 2014), przez Gilles’a Deleuze’a i Félixa Guattariego definiowanych jako „wielości wielości, które tworzą to samo, jeden układ [*agencement*], które działają w tym samym układzie: sfory w masach i na odwrót” (2016). Jak odwołując się do teorii Karen Barad i Manuela DeLandy, pisze Mateusz Chaberski: „asamblaż to taki byt relacyjny, który wytwarza się zawsze w wyniku intra-akcji, jakie zachodzą między poszczególnymi jego elementami zarówno ludzkimi, jak i nie-ludzkimi” (2017, s. 35); jest polifoniczny, a przez to dynamiczny i procesualny; afektywny[1] i emergentny[2]; namysł nad nim powinien zaś mieć charakter symbiopojetyczny (s. 26-27).

Zdrowie, jak pokazuje Nick J. Fox, jest nie tyle mniej lub bardziej trwałym atrybutem jednostki, ile czymś relacyjnym, uwikłanym w sieć powiązań, które generują zdolności i ograniczenia w zakresie tego, co dane ciało może zrobić w określonych kontekstach (2023, s. 62-75). Choroba nie staje się „po prostu odwrotnością zdrowia” (s. 62), ponieważ i ją konstytuują różne materialne oraz dyskursywne, ekonomiczne i polityczne sploty. Monistyczna ontologia pozwala zdestabilizować „zindywidualizowane i zbiologizowane pojęcia zdrowia i choroby” (s. 64). Tworzy dopełnienie dla ujęć, w których choroba jawi się jako doświadczenie kształtowane „przez osobiste narracje, dzięki którym osoby chore nadają znaczenie swoim przeżyciom” (Kleinman, 1988, s. 49, cyt. za: Fox, 2023, s. 65), a także dla socjologicznych dyskusji o

nierównościach zdrowotnych, opierających się na założeniu, że „zdrowie to ilościowo lub jakościowo mierzalny stan indywidualnego ciała, na który wpływają strukturalne determinanty społeczne” (Scambler, 2007, s. 305-306, cyt. za: Fox, 2023, s. 65).

W badaniach prowadzonych w optyce nowych materializmów zdrowie i choroba są postrzegane przez pryzmat ich ekologicznych, społecznych i materialnych uwarunkowań, różnicujących możliwe scenariusze starzenia się, chorowania oraz zdrowienia. Zdrowie i choroba są więcej niż ludzkie między innymi dlatego, że technologie, takie jak protezy, implanty, farmaceutyki czy aplikacje cyfrowe, współuczestniczą w ich konfiguracjach, wywołując zarówno zamierzone, jak i niezamierzone skutki (por. Fox, 2017, s. 136-153); dlatego, że dym papierosowy i inne toksyny, przenikając do atmosfery, wnikają też w ciała; dlatego, że umysł nie jest niezależny od tego, jak żyją kultury bakterii w naszych jelitach; dlatego, że nierówności społeczne, związane między innymi z różnicami w wynagrodzeniach i warunkach pracy osób menadżerskich oraz pracownic i pracowników fizycznych, z kryzysem mieszkalnictwa, ograniczeniami dostępu do czystej wody, środków higieny i ubezpieczeń zdrowotnych, ale też z rasizmem, homo- i ksenofobią, sprawiają, że przebieg choroby i leczenia zależy od społecznego statusu oraz środowiska życia.

Fox proponuje koncepcję „asamblażu chorobowego”, która zakłada, że zdrowie i choroba to procesy „stawania się”, realizujące się w ramach socjomaterialnych splotów (2022, s. 66-68). Na przykład asamblaż przeziębienia obejmuje drogi oddechowe, wirusa, układ opornościowy, tkanki ciała, farmaceutę, teorie infekcji i zapalenia, codzienne obowiązki, rodzinę oraz szersze sieci społeczne. W asamblażach poważniejszych chorób pojawiają się też technologie medyczne, lekarze, szpitale, a niekiedy, jak w

przypadku COVID-19 (zob. Fox, 2022, s. 107-112; Guta, Newman, 2021, s. 1516-1531; Sikka, 2021, s. 4-16)[3], również instytucje zdrowia publicznego i instytucje prawne (Fox, 2023, s. 67). Asamblaże uzależnienia od narkotyków mieszczą w sobie między innymi modę, muzykę, plaże, bary czy parki. „Choroba nie jest po prostu skutkiem istnienia patogenu, ale jest kształtowana przez afekty pomiędzy wieloma relacjami" (tamże), które mogą mieć charakter fizyczny (czynniki chorobotwórcze i technologie zdrowotne), psychologiczny (postawy wobec choroby), społeczno-kulturowy (systemy, ekonomie i polityki opieki zdrowotnej, kulturowe i naukowe modele wyjaśniania stanów maladycznych, nieformalne sieci rodziny i przyjaciół itd. – tamże, s. 68).

Asamblaże choroby wytwarzają zdolności i ograniczenia zarówno w ciałach ludzkich, jak i w elementach nie-ludzkich, takich jak gospodarka, miejsca pracy, polityki i przepisy prawne dotyczące zdrowia, choroby oraz niepełnosprawności (tamże). Fox podkreśla, że relacyjne podejście do zdrowia i choroby jest z natury polityczne: „Ciała są kształtowane przez swoje zdolności do afektowania i bycia afektowanymi, a tym samym przez przepływy władzy i oporu, które umożliwiają lub ograniczają te możliwości" (s. 70). W asamblażach, obok technologii zdrowia, występują interesy komercyjne i państwowe. Analiza choroby w tej perspektywie pozwala na przykład na odejście od obarczania jednostek odpowiedzialnością za kryzys zdrowia publicznego związany z otyłością i skupienie się na dynamice produkcji, dystrybucji i marketingu żywności (s. 70). Jak podsumowuje Fox: relacje społeczne w neoliberalizmie mogą być w ramach ontologii monistycznej przemyślane „jako afekty działające mikropolitycznie w przepływie codziennego życia, umożliwiające i podtrzymujące kapitalistyczną produkcję i układy rynkowe" (s. 71).

Nowe materializmy, odrzucając podziały na nauki społeczne i biologiczne, umysł i materię, tworzą powiązania między geopolityką, biopolityką i ekonomią polityczną a doświadczeniowymi, emocjonalnymi i interpersonalnymi aspektami zdrowia, choroby i opieki. Przyjmując perspektywę postantropocentrycznej etyki, nie tylko zauważają sprawczość nie-ludzkich agentów, ale też upominają się o sprawiedliwość środowiskową. Ponadto osadzenie w tym, co materialne i relacyjne, a nie absolutne czy esencjonalistyczne, pozwala na łączenie teorii z praktyką i przejście od interwencyjnej, dyskursywnej krytyki nierówności do aktywizmu, na „ponowne zanurzenie się w materialności życia" (s. 72).

Pandemia COVID-19, jak pisze Katharina Donn, „dobitnie pokazała, że prowadzimy porowate życie w porowatym świecie bakterii, mikrobów, wirusów, organizmów żywych i materii nieożywionej" (2022, s. 1). To rozpoznanie nie dotyczy, rzecz jasna, wyłącznie istnienia w relacji z koronawirusem, bo właściwie każda choroba, jak zresztą każdy oddech, jest świadectwem kłączowej ontologii człowieka i świata. W poniższym artykule przyjrzę się temu, jak o sprawczości bakterii i wirusów oraz o wielogatunkowych splątaniach mówią osoby artystyczne z pola sztuk performatywnych w scenicznych (auto)patografiach. Do analizy wybrałam dwa spektakle: *Monolog wewnętrzny* w reżyserii Wojtka Ziemilskiego (2024), który opowiada o życiu z wrzodziejącym zapaleniem jelita grubego, oraz *Danse Macabre* Renaty Piotrowskiej-Auffret, czyli choreograficzny wielogłos o chorowaniu i umieraniu na COVID-19. Ziemilski, podłączając do swojego brzucha mikrofon, nagłaśnia bulgoczące w nim mikroorganizmy, ale też inscenizuje dialog między sobą a nimi. Piotrowska-Auffret, korzystając z praktyk rave'owych i z kulturowych wyobrażeń tańca śmierci, tworzy choreografię, w której podstawową zasadą jest wirusowanie ciał i unaocznianie tego, jak infekujące układ oddechowy i układ krążenia

patogeny zmieniają to, co swojskie, w coś dziwnego. Oba spektakle analizuję jako maladyczne asamblaże, tematyzujące sploty między drobnoustrojami, podmiotowością, polityką zdrowotną i kapitalistycznym rynkiem. W interpretacji istotne są dla mnie różnice między wirusami a bakteriami. Zastanawiam się, czy mają one wpływ na dramaturgię performansów Ziemilskiego i Piotrowskiej-Auffret, oraz nad tym, jak właściwości różnych mikroogranizmów materializują się w patografiach, które ich dotyczą.

Teatr bakterii

Performans Ziemilskiego przypomina słuchowisko. Artysta właściwie nieruchomo leży na plecach, sytuując się w rzadko spotykanej w teatrze pozycji ciała chronicznie chorego czy wyczerpanego. Można w tym geście, jak sądzę, dostrzec nawiązanie do wywrotowego potencjału estetyki horyzontalnej i łóżkowego aktywizmu. Jak pisze Magdalena Zdrodowska:

> Ten rodzaj aktywności jest ukierunkowany na dopuszczenie innych trybów cielesnego publicznego uczestnictwa (w sztuce, kulturze, akademii, ale szerzej także w politycznej reprezentacji i działaniu) niż te, które zwykło się uznawać i akceptować jako odpowiadające ideałom, niezależności, produktywności i efektywności (2024).

Jednocześnie reżyser zdaje się cytować ten rozdział ze swojej artystycznej biografii, w którym jedną z własnych premier oglądał ze szpitalnego łóżka. Ziemilski zachorował w czasie istotnych dla siebie zmian zawodowych i prywatnych (narodziny syna, ciężki połóg żony i śmierć przyjaciela z jednej strony oraz intensywny rozwój kariery z drugiej – Gulda, 2024). W rozmowie z Przemysławem Guldą artysta mówił:

> Życie z tą dolegliwością wygląda różnie, ale w standardowym pakiecie – w okresach zaostrzenia, które nieleczone mogą trwać wiele lat – dostaje się ból brzucha, toaletę odwiedza się od 5 do 25 razy dziennie, a wypróżnienie zwykle jest bardzo bolesne i pełne krwi. Do tego dochodzi ogólny stan zapalny całego organizmu i często bardzo nieprzyjemne, wręcz brutalne skutki uboczne leków. Na poziomie czysto praktycznym, poza ciągłym bólem, pojawiają się problemy logistyczne – odprowadzając dziecko do przedszkola czy idąc na jakieś zawodowe spotkanie, trzeba mieć przygotowany cały plan, rozrysować sobie w głowie mapę miejsc, w których można skorzystać z toalety i pozostaje tylko liczyć na to, że uda się do niej zdążyć (tamże).

W pewnym momencie, o czym dowiadujemy się ze sceny, reżyser zdecydował się na rozpoczęcie nowatorskiej i ryzykownej terapii, dzięki której jego choroba przestała być aż tak radykalnie nieprzewidywalna i kapryśna, a jej wstydliwość została w pewnym sensie poskromiona.

Na maladyczny asamblaż Ziemilskiego składają się elementy takie jak: mikrobionta, abiekt, relacje rodzinne i społeczne, prekaryzacja rynku sztuki i realia pracy freelancerskiej, wiedza naukowa, medycyna konwencjonalna i eksperymentalna, ryzyko. Choć w monologu artysta zarysowuje konteksty tych wszystkich splątań i ich trajektorie, to jego performans jest nie tyle sceniczną autopatografią, ile performatywnym wykładem o relacji człowieka z ciałem, pojmowanej jako sieć nierozplątywalnych współzależności między tym, co ludzkie, a realnością nie-ludzkich agentów, w tym przypadku przede wszystkim bakterii. Ziemilski utrzymuje swój performans w konwencji stand-upu, niekiedy wpadając w rejestry żenady, ale jednocześnie odnajduje sojuszniczkę w nauce, która wspiera jego narrację o chorobie,

mikrokosmosie jelit i różnych aktywnościach bakterii. Ślady researchu widzimy też na tylnej ścianie w postaci slajdów z niekiedy bardzo śmiesznymi tytułami artykułów z zakresu medycyny czy mikrobiologii.

Narracji Ziemilskiego słuchamy przez bezprzewodowe słuchawki. Do naszych uszu dociera jednak nie tylko ludzki głos, bo jednocześnie rozbrzmiewają w nich odgłosy pochodzące z wnętrzności performera. Muzyk Jacek Mazurkiewicz, który towarzyszy reżyserowi na scenie, siedzi za modularnym syntezatorem, na bieżąco sonifikując sygnały generowane przez mikroorganizmy, między innymi w wyniku aktywności metabolicznych, a także dźwięki towarzyszące ruchom perystaltycznym jelit, przesuwaniu się gazów, płynów i treści pokarmowych. Ziemilski zwraca się bezpośrednio do bakterii, pyta je, jak Guślarz zjaw, czego żądają. „Dialog" nie dotyczy warunków, jakie drobnoustroje stawiają w kontekście potencjalnego dobrostanu artysty, ale właśnie sztuki i estetyki. Pozornie groteskowa sytuacja jest tu rozegrana nie tyle jako proces absurdalnych negocjacji, ile jako próba wokalizacji nie-ludzkich afektów, tylko do pewnego stopnia skazana na porażkę.

Performer, modelując głos, odgrywa chóralne odpowiedzi bakterii, ale w tytule jego performansu nie przypadkiem znalazło się słowo „monolog". Ziemilski z góry obnaża porażkowość przedsięwzięcia związanego z projektem oddania głosu nie-ludzkim, co ostatecznie, poprzez implikowaną narracyjność, musi sprowadzić się do antropomorfizacji. Sprawczość drobnoustrojów ujawnia się natomiast w samym akcie skierowania do nich pytania. Ziemilski zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że bakterie odpowiadają nie tylko za procesy związane z wydaleniem czy trawieniem, ale mają swój udział również w myśleniu, a umysł i mikrobiota nie są wobec siebie autonomicznymi archipelagami. W jego ujęciu akt twórczy także jest

asamblażem, w obrębie którego dochodzi do wielokierunkowych fuzji tego, co materialne, i tego, co abstrakcyjne czy konceptualne. Performer mówi o tym, jak procesy biologiczne wpływają na zachowanie i samopoczucie, na wydajność wyobraźni. Przypomina, że ciało nie jest aktywne tylko w momentach chorobowych nieprzejrzystości, lecz stale uczestniczy w przekształcaniu, poszerzaniu, ale też demobilizowaniu pola podmiotowych potencjalności.

Ziemilski w *Monologu wewnętrznym* przedstawia siebie jako jednego z agentów rozproszonej sieci działających materii i osadza swoje ciało w porządku transkorporalności, rozumianej jako perspektywa zakładająca nierozłączność „ludzkiej" materialności i środowiska (zob. Alaimo, 2008, s. 237-264). Chociaż monolog w pewnym sensie lokuje go w pozycji nadrzędnego organizmu, który poprzez narrację nadaje sens temu, co przytrafia mu się w wyniku działań pozostałych biontów, to przecież przez słuchawki dochodzą do nas też inne dźwięki, szmery i burczenia, stale przypominające o tym, że nie wszystko da się pochwycić w ramy opowieści. Zresztą transkorporalność, jak w odniesieniu do teorii Stacy Alaimo i Donny Haraway pisze Katharina Donn, nie wskazuje na wymazanie różnicy i unieważnienie granic podmiotowości, tylko dąży do wielogatunkowego współistnienia (2022, s. 7). W perspektywie etyki posthumanistycznej uznanie przepustowości skóry i sprawczości nie-ludzkich nie oznacza tylko przyjęcia wiedzy naukowej dotyczącej choćby tego, jak przebiega infekcja, ale łączy się również z akceptacją nierozpoznawalności i niekontrolowalności innych ciał, zarówno tych niepożądanych, jak i tych dających życie (por. s. 10). Kiedy Ziemilski mówi, że nauczył się żyć ze swoimi bakteriami, to nie tyle ogłasza ich udomowienie i przejęcie kontroli na drodze rozpoznania mechanizmu choroby, ile opowiada się po stronie relacyjności. Nie chodzi tu też, rzecz jasna, o radosne powitanie patogenów i celebrację zagrożeń, które

one wywołują. Mamy raczej do czynienia z gotowością do „pozostawania z kłopotem” (zob. Haraway, 2016), w sojuszu z nauką i medycyną.

Wirusowanie

W antropocentrycznych imaginariach nowoczesności bakterie mają lepszą reputację niż wirusy, bo chociaż mieszczą się w porządku bezrozumnej witalności *zoe*, a przez właściwą im niewidzialność nie poddają się udomowieniu i jako takie stanowią Innych pośród inności pozostałych nie-ludzkich organizmów, to jednak powszechnie rozpoznane są dobroczynne właściwości niektórych z nich. Ponadto bakterie tworzą kultury i żyją w złożonych społecznościach, dlatego zdają się bardziej swojskie niż wirusy, które nie są ani żywe, ani martwe (por. Sosnowska, 2025, s. 347).

Wirusy, piszą Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera,

> mutują i szybciej, i inaczej niż w pełni biologiczne organizmy, nawet te najmniej skomplikowane, jak bakterie i archeony. Nie do końca nawet wiadomo, czy można tu w ogóle mówić o rozumianych po darwinowsku mutacjach (2025, s. 8).

Inaczej niż bakterie „znajdują się one na granicy widzialności naszych nawet najbardziej zaawansowanych technologii”, a ich przedstawienia mają charakter „prowizorycznych wizualizacji” (s. 10). W istocie niewiele o nich wiemy, ale kolejne odkrycia skłaniają do ponownego przemyślenia „koncepcji Ziemi jako symbiotycznej planety i człowieka jako holobiontu, które znalazły się u podstaw niedawnego zwrotu probiotycznego” (tamże). Te ujęcia nie doszacowują bowiem realnej sprawczości wirusów. One zaś – jak piszą

Borowski i Sugiera, odwołując się do pism Toma Irelanda –

> nieprzerwanie ewoluują też wraz z komórkami, którym przypadła funkcja ich gospodarzy, powołując do istnienia nieznane dotąd (re)kombinacje genetyczne, kiedy w swoisty dla siebie sposób podmieniają geny, kradną je lub się nimi dzielą (s. 11-12).

Czasem żyją w symbiozie ze swoimi żywicielami, „troszcząc się o równowagę ekosystemu" (s. 12); „stanowią podstawową warstwę biosfery, która nie tylko gwarantuje życie, lecz przede wszystkim zapewnia jego żywotną różnorodność i dynamiczną zmienność" (tamże).

W teoriach polemicznych wobec koncepcji samoregulującej aktywności Gai jako superorganizmu złożonego – według Jamesa Lovelocka – „ze wszystkiego, co żyje w ścisłym połączeniu z powietrzem, oceanami i powierzchniową warstwą skał" (Lovelock, 2003, s. 10, cyt. za: Sugiera, 2025, s. 386), którego podstawą są bakterie, nie brakuje analiz dotyczących wpływu wirusów na transformacje życia społecznego, strategii władzy i oporu, a więc tego, jak ustanawiają one nowe relacje i układy między ciałami. Adrian Guta i Peter A. Newman, pisząc o podobieństwach w reakcjach na HIV i COVID-19[4] w kontekście Stanów Zjednoczonych, zwracają uwagę na takie mechanizmy zarządzania pandemią, jak stygmatyzacja, szukanie kozłów ofiarnych, obwinianie ofiar, świadome ignorowanie problemu, polityczna bierność, policyjny nadzór. Obie epidemie ponad wszystko łączą zgony, których można było uniknąć (2021, s. 1517). Odwołując się do Deleuze'a i Guattariego, którzy o epidemicznych asamblażach pisali jako kombinacjach niespokrewnionych genetycznie ani strukturalnie „między-królestw"[5], oraz do koncepcji wirusowych asamblaży

Tony'ego Sampsona (2012), Guta i Newman analizują HIV i COVID-19 w perspektywie rizomatycznych relacji między postępem, neoliberalnymi reformami czy przenikającą do wszystkich sfer życia logiką rynkową (co skutkuje m.in. przekształcaniem opieki zdrowotnej w źródło zysku), rasizmem a sytuacją osób ubogich i marginalizowanych oraz społecznymi konstrukcjami grup ryzyka (2021, s. 1520). Postęp w leczeniu i prewencji obu chorób został, jak pokazują badacze, „spleciony z siłami zdrowia publicznego i prawa, tworząc złożony układ, który jednocześnie troszczy się i dyscyplinuje, angażuje i dystansuje" (s. 1522).

Rozwijają się narzędzia śledzenia i kontroli, władze z jednej strony stosują wobec wirusów wojenną retorykę, z drugiej – przenoszą odpowiedzialność na jednostki, zamiast przyznać, że to błędne decyzje polityczne i nierówności społeczne umożliwiły rozwój pandemii. Guta i Newman, krytykując dominację biopolitycznych i nadzorczych technologii w odpowiedzi na zagrożenie epidemiologiczne, wyrażają też sprzeciw wobec triumfalizmu nauki. Jak piszą: „wirus wielokrotnie wykorzystywał pychę przeciwko nam, przypominając o potędze świata natury i naszych splątaniach" (s. 1528), a fakt, że „wielu z nas zmaga się jednocześnie z COVID-19 i skutkami zmian klimatu (np. powodziami i pożarami), jest dowodem tych powiązań" (tamże). Alternatywy szukają w praktykach queerowania epidemii (za przykład służą tu COVID-19 Memorial Quilt i jej poprzedniczka AIDS Memorial Quilt) oraz w etyce mobilności i płynności. Podążają za Thomasem Nailem i jego wywiedzioną z reinterpretacji pism Lukrecjusza koncepcją koczowniczego nomosu jako immanencji ruchu, który, jak tłumaczy Łukasz Moll, „jest pierwotny wobec wszelkich struktur zarówno ontologicznych, estetycznych, jak i politycznych" (2020, s. 57), a któremu patronować miała bogini Artemida, opiekunka „nieogrodzonych dzikich lasów, polowań, wolno żyjących zwierząt, narodzin i Księżyca" (s. 57- 58; por. Nail, 2018, s. 62-64).

Jeśli podstawą rzeczywistości są nie statyczne atomy, a przepływy materii, to świat też jest ciągłym stawaniem się, procesem. Guta i Newman proponują odejście od myślenia w zgodzie z trajektoriami neoliberalnego kapitalizmu i jego obsesji na punkcie stagnacji, wyrażającej się na przykład w imperatywnym wezwaniu do „powrotu do normalności", na rzecz „akceptacji sił materialnych, które kształtują pragnienia, choroby i śmierć" (2021, s. 1528). Taka etyka, jak piszą,

> dobrze pasuje do wirusowej epoki, w której zalewają nas zarówno biologiczne, jak i społeczne wirusy, i może otworzyć nowe sposoby myślenia i działania, zakorzenione w poczuciu łączności z naturą oraz ze sobą nawzajem (tamże).

Z kolei Sugiera, polemizując z koncepcją Gai jako planetarnego systemu immunologicznego, sugeruje, by choroby zakaźne pochodzenia wirusowego postrzegać nie tylko jako śmiertelne zagrożenie, „lecz także jako otwarty system, który […] może pozwolić na nieoczekiwany przeskok jakościowy, niosąc ze sobą nadzieję na (pozytywną) zmianę w obliczu kryzysu klimatycznego" (2025, s. 390).

Renata Piotrowska-Auffret w *Danse Macabre* choreografuje przede wszystkim potworność i krwiożerczość koronawirusa, który, rozprzestrzeniając się z ciała na ciało, poszerza krąg tanatycznego wiru. Ruchy osób performerskich od początku niejako naznaczone są obcością, bo choć pozornie pochodzą one z porządku rave'owych imprez, to wkradają się w nie gesty charakterystyczne dla średniowiecznych przedstawień śmierci i popkulturowych wyobrażeń zombi. Te ślady czy symptomy nietypowości zdają się tu odciskami zmienionej przez pandemię sytuacji społecznej i

egzystencjalnej. Z czasem to, co dziwaczne, rozlewa się na całe ciała, a choreografia staje się funeralnym pochodem żywych trupów. Co jednak ciekawe, spektakl nie kończy się na tym upiornym przeistoczeniu, bo w scenach finałowych performerki i performerzy wprawdzie znikają ze sceny, ale zaraz pojawiają się na ekranie. Ich nagie ciała, pokryte lepką, krwistą mazią, zdają się uczestniczyć w piekielnej orgii, ale zaraz światło przyjmuje barwę astralnego błękitu, czerwona breja się rozpuszcza, a wampiryczni kochankowie przechodzą kolejną metamorfozę – teraz są jak poliamoryczne, czułe anioły. Piotrowska-Auffret poprzez choreografię odtwarza z jednej strony destrukcyjną logikę wirusa, z drugiej natomiast jego transformacyjny potencjał, przy czym jej spektaklowi daleko do traktowania COVID-19 jako sojusznika odnowy. Choreografka, eksplorując różne poziomy międzyludzkich i międzygatunkowych splątań, spekuluje o tym, co by się stało, gdyby pragnienie powrotu do normalności squeerować i zamiast wracać tam, gdzie byliśmy, otworzyć się na nowe ucieleśnione relacje, nie tyle z wirusem, ile ze środowiskiem i innymi ludźmi.

W scenicznej części *Danse Macabre* tańczące ciała właściwie się nie dotykają, przestrzegają covidowych regulacji. Przepuszczalna i porowata skóra łączy, jak pisze Katharina Donn,

> „ja” ze światem; ale ta relacja oznacza także ekspozycję, ciągłe negocjowanie między potrzebą organizmu, by się chronić i podtrzymywać życie, a siłami i materią, które przez niego przechodzą (2022, s. 2).

„Nie dotykaj!” to zakaz, poza ściśle określonymi przypadkami (tamże, s. 5), bardzo powszechny. Jest on związany z przekonaniem o tym, że taktylny

kontakt może naruszyć podmiotową integralność i granice, które wyznacza skóra, ale też z fizycznością i intymnością dotyku jako zmysłu najmocniej osadzonego w ciele, a także z jego rolą w transmisji zarazków.

W trakcie ostatniej pandemii koronawirusa dotyk – jak oddech – nie tylko niósł zagrożenie życia, ale stawał się też symbolem zerwanych czy zawieszonych więzi. Tęsknota za byciem dotykanym była bowiem w istocie tęsknotą za bliskością. Obostrzenia covidowe uświadomiły nam, pisze Donn, jak istotny jest „kontakt skórny dla naszej wspólnoty oraz sieci relacji społecznych, emocjonalnych i ekologicznych" (s. 2). W tym kontekście finałowe obrazy lepiących się do siebie nawzajem nagich ciał są już nie tyle obsceniczne, ile przede wszystkim uwolnione z nakazu dystansu; ich łapczywość staje się strategią celebrowania odzyskanej łączności z Innymi, intensywnym ćwiczeniem z wymyślania rzeczywistości na nowo, tak długo, aż znów da się z nią i w niej żyć. Pandemiczne asamblaże dotkliwie materializowały to, jak bardzo zepsuta i nieskuteczna w odwoływaniu się do zbiorowej odpowiedzialności jest neoliberalna wyobraźnia. Performerki i performerzy włamują się do pojęć takich jak „autonomia" i „zależność" w celu burzliwego zanurzenia się w tym, co „pomiędzy". Podobnie jak w *Monologu wewnętrznym* Ziemilskiego afirmacja porowatości ciała i świata nie idzie tu w parze z wezwaniem do zawierania przyjaźni z patogenami. Towarzyszy jej bowiem świadomość, że nasza nieszczelność oznacza nie tylko ożywczą wielość, ale też podatność na zranienie. W końcu w *Danse Macabre* do pojednania ciał dochodzi na ekranie, a więc w przestrzeni wirtualności, co można, jak myślę, interpretować jako po pierwsze przypomnienie o nieodwracalności spustoszeń, jakich w tym, co społeczne, dokonał koronawirus, który, wspierany przez kapitalistyczne mechanizmy, pochłonął miliony żyć, a po drugie – jako spekulatywną choreografię śmierci, po deleuzjańsku pojmowanej w kategoriach materialno-energetycznej

transformacji.

Spektakl Piotrowskiej-Auffret jest polifoniczną opowieścią o doświadczeniach chorowania na COVID-19, ale też bezcielesnego i na wielu poziomach niemożliwego (ze względu na szpitalne zakazy wizyt) towarzyszenia w umieraniu bliskich, o samotności pacjentek i pacjentów wszystkich, nie tylko covidowych, oddziałów. Performerki i performerzy, tańcząc, dzielą się własnymi wspomnieniami i opowieściami innych osób, zebranymi przez choreografkę. We fragmentarycznych narracjach wraca motyw wyobcowania z własnego ciała, które, tracąc oddech, gorączkując, radykalnie słabnąc, staje się nierozpoznanym i nieposłusznym Innym. Choć dramaturgia przedstawienia podporządkowana jest dramaturgii dancefloor jako przestrzeni równości, w której różne ciała są afektowane przez mocne, przeszywające beaty, uwspólniające indywidualne rytmy, i jako taka odpowiada logice wirusa, to twórczynie i twórcy nie przedstawiają pandemii jako czasu zawieszenia podziałów. Głosy, które słyszymy, świadczą o wielości covidowych scenariuszy i asamblaży różnicowanych nie tylko ze względu na przebieg choroby, ale też usytuowanie chorych i nierówności ustanawiane czy pogłębiane przez sposób dystrybuowania przez władzę prawa do przeżycia.

***

Połączenie „ja” z szerszym środowiskiem w perspektywie posthumanistycznej, w której rozczytywałam spektakle Ziemilskiego i Piotrowskiej-Auffret, nie ma charakteru metaforycznego, tylko materialny. Konsekwencje porowatości ludzkich i nie-ludzkich bytów nie obejmują wyłącznie rozproszenia agencji, lecz wiążą się też z ich wzajemną podatnością na witalistyczne bądź destrukcyjne transformacje, z odpornością i ranliwością zarówno człowieka, jak i środowisk, które on zamieszkuje i

współtworzy. François Chirpaz o doświadczeniu bólu pisze jako o doświadczeniu obcości, odkrywania w sobie Innego, który stanowi utrudnienie dla woli, przeszkodę dla zamiarów, powoduje kurczenie się obecności, a ta, zwinięta w sobie, traci zainteresowanie światem, z trwogą i niepokojem „nasłuchuje jedynie własnego ciała" (1998, s. 21-22). W ujęciach nowomaterialistycznych choroba nie rozrywa splotu ciała i świata, a raczej intensyfikuje świadomość przepustowości skóry, nieszczelności granic. „Ja", które boli lub słabnie, to, „ja", w którym donośnie dają o sobie znać nie-ludzcy agenci: patogeny z jednej strony i pożyteczne z perspektywy zdrowienia mikrobiomy, między innymi archeony, bakteriofagi czy bakterie komensalne z drugiej. Jednocześnie chorujące i leczone ciało nie jest obojętne dla ekosystemów, bo w tych chemio-, radio- i farmakoterapie też pozostawiają ślady. Sama możliwość podjęcia leczenia albo działań profilaktycznych pozostaje zaś zależna od politycznego, ekonomicznego, rasowego czy genderowego usytuowania; jest uwikłana w mechanizmy rynkowe, w interesy koncernów farmaceutycznych, w ideologie. Choć posthumanistyczni badacze i badaczki nie traktują ludzkiej podmiotowości w kategoriach autonomicznych i sprawczość nie-ludzkich organizmów dostrzegają nie tylko w stanach maladycznych, to nie podważają tych ujęć choroby, w których staje się ona „zakłóceniem biografii" (zob. Bury, 1982, s. 167-182), „utratą siebie" (zob. Charmaz, 1983, s. 168-195) czy chirpazowskim skurczeniem obecności. Pokazują raczej, że „obcy" działają z nami i w nas nieprzerwanie.

Tekst ukaże się w tomie *Ciało – tekst – teoria. Somatyczność kulturowych narracji choroby* pod redakcją Iwony Boruszkowskiej i Joanny Szewczyk, który zostanie opublikowany w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego

pod koniec 2026 roku.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Wirusowe i bakteryjne zapalenia performansu. Nowomaterialistyczne reprezentacje choroby w „Monologu wewnętrznym" Wojtka Ziemilskiego i „Danse Macabre" Renaty Piotrowskiej-Auffret*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/5xte-0k43.

Autor/ka

Alicja Müller (alicja.muller@uj.edu.pl) – doktorka nauk humanistycznych, badaczka tańca i choreografii, krytyczka sztuk performatywnych. Adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i członkini kolektywu redagującego „Didaskalia. Gazetę Teatralną". Autorka książek: *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017), *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2024), *Błaznujące ciała. Krytyczno-afirmatywne strategie choreograficzne* (2025). ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Przypisy

1. Chaberski podkreśla, że afekt należy tu rozumieć za Deleuzem i Guattarim jako „bezosobową siłę, która sprawia, że granice między poszczególnymi elementami rzeczywistości zacierają się" (2017, s. 27).
2. Jak pisze Chaberski: „myślenie o rzeczywistości jako asamblażu zakłada, że właściwości danych zjawisk nie są po prostu sumą właściwości poszczególnych ich części" (2017, s. 28).
3. Fox analizuje pandemię COVID-19 w perspektywie nowomaterialistycznej, tworząc koronawirusowy asamblaż, poprzez który omawia zależności między liczbą zachorowań i poziomem śmiertelności a społeczno-ekonomicznymi nierównościami oraz wpływem czynników takich jak wiek, płeć, klasa, pochodzenie etniczne i wskaźnik masy ciała na rozbieżności w statystykach. Dowodzi, że fenomen globalnego rozprzestrzenianie się pandemii w szybkim tempie nie jest możliwy do wyjaśnienia ani przez same teorie naukowe, ani przez badanie indywidualnych postaw, a analiza musi brać pod uwagę relacje między ludzkimi i nie-ludzkimi elementami, takimi jak zasady działania rynku, technologie, rasizm strukturalny, warunki pracy itd. Guta i Newman badają związki między globalną pandemią HIV a działaniami wobec COVID-19, dowodząc, że reakcja na nowego koronawirusa zawiera „materiał genetyczny" pochodzący z HIV, który w „wyniku ery cyfrowej, z niewiarygodną prędkością reprodukującej obarczone błędami dane, zmutował i przenika do organizmu społecznego i politycznego" (2021, s. 1516). Tina Sikka pisze natomiast o asamblażach z

przedmiotami codziennego użytku, takimi jak maseczki medyczne (w kontekście komunikacji społecznej, neoliberalizmu i łańcucha dostaw) i papier toaletowy (w relacji z abiektem i takimi praktykami kryzysowymi jak gromadzenie zapasów).
4. Badacze podkreślają też ich odmienność: jeden jest retrowirusem przenoszącym się przez intymną wymianę płynów ustrojowych, a drugi koronawirusem, który rozprzestrzenia się drogą powietrzną (Guta, Newman, 2021, s. 1517).
5. „Rozmnażanie poprzez epidemię, poprzez zakażenie, nie ma nic wspólnego z pokrewieństwem opartym na dziedziczeniu, nawet jeśli obydwa przypadki mieszają się ze sobą i potrzebują siebie nawzajem. Wampir nie spokrewnia się, lecz zaraża. Różnica polega na tym, że zakażenie czy epidemia obejmują całkowicie różnorodne elementy: na przykład człowiek, zwierzę i bakteria, wirus, cząsteczka, mikroorganizm" (Deleuze, Guattari, 2016).

Bibliografia

Alaimo, Stacy, *Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature*, [w:] *Material Feminisms*, red. S. Alaimo, S. Hekman, Indiana University Press, Bloomington 2008.

Anderson, Ben, *Affective Atmospheres*, „Emotion, Space and Society" 2009, nr 2.

Bakke, Monika, *Post-antropocentryczne ciała*, „Kultura Współczesna" 2009, nr 1.

Barad, Karen, *Posthumanistyczna performatywność. Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Barad, Karen, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi. Fizyka kwantowa a splątanie materii ze znaczeniem*, tłum. S. Królak, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2023.

Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata, *Myślenie z wirusami jako zadanie*, [w:] *Myśląc z wirusami*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025.

Bury, Michael, *Chronic Illness as Biographical Disruption*, „Sociology of Health & Illness" 1982, nr 4.

Chaberski, Mateusz, *Asamblaż*, [w:] *Performatyka. Teoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Charmaz, Kathleen, *Loss of Self: A Fundamental Form of Suffering in the Chronically Ill*, „Sociology of Health & Illness" 1983, nr 5.

Chirpaz, François, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998.

Cielemęcka, Olga; Rogowska-Stangret, Monika, *Feministyczne nowe materializmy:*

usytuowane kartografie, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret, Wydawnictwo e-Naukowiec, Lublin 2018.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Tysiąc plateau*. *Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. zbiorowe, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016 (e-book).

Domańska, Ewa, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1-2.

Donn, Katharina, *Porous Skins: Pandemic Posthumanism in Speculative Fiction*, „C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings" 2022, nr 9.

Duff, Cameron, *Assemblages of Health*, Springer, Dordrecht 2014.

Foley, Ronan, *Performing Health in Place: The Holy Well as a Therapeutic Aassemblage*, „Health & Place" 2011, nr 17.

Fox, Nick J., *The Ill-health Assemblage: Beyond the Body-with-organs*, „Health Sociology Review" 2011, nr 20.

Fox, Nick J, *Personal Health Technologies, Micropolitics and Resistance: A New Materialist Analysis*, „Health" 2017, nr 21.

Fox, Nick J., *Coronavirus, Capitalism and a 'Thousand Tiny Dis/advantages': A More-than-human Analysis*, „Social Theory & Health" 2022, nr 20.

Fox, Nick J., *New Materialist Perspectives on Health, Illness and Health care*, [w:] *Handbook on the Sociology of Health and Medicine*, red. A. Petersen, Edwar Elgar Publishing, Cheltenham, Northampton 2023.

Gulda, Przemysław, *Facet gada na scenie do bakterii, które żyją w jego jelicie? Na początku wydawało mi się to głupie*, „Wysokie Obcasy", 29.06.2024,https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,31091324,facet-gada-na-scenie-do-bakterii-ktore-zyja-w-jego-jelicie.html [dostęp: 25.09.2025].

Guta, Adrian; Newman Peter A., *Virality, Desire and Health Assemblages: Mapping (Dis)continuities in the Response to and Management of HIV and COVID-19*, „Culture, Health & Sexuality" 2021, nr 11.

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

Kleinman, Arthur, *The Illness Narratives*, Basic Books, New York 1988.

Lovelock, James, *Gaja. Nowe spojrzenie na życie na Ziemi*, tłum. M. Ryszkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Margulis, Lynn, *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Ryszkiewicz, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2000.

Moll, Łukasz, *Nomos akumulacji pierwotnej i anomos dóbr wspólnych w dobie niewczesnej nowoczesności*, „Civitas. Studia z Filozofii Polityki” 2020, nr 26.

Nail, Thomas, *Lucretius I. An Ontology of Motion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018.

Rogowska-Stangret, Monika, *Być ze świata: cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2021.

Sampson, Tony D., *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012.

Scambler, Graham, *Social Structure and the Production, Reproduction and Durability of Health Inequalities*, „Social Theory & Health” 2007, nr 5.

Sikka, Tina, *Feminist Materialism and Covid-19: The Agential Activation of Everyday Objects*, „Nordic Journal of Feminist and Gender Research” 2021, nr 1.

Sosnowska, Dorota, *Niewykrywalny. „An Ongoing Song” Szymona Adamczaka i HIV jako performatywna resztka*, [w:] *Myśląc z wirusami*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025.

Sugiera, Małgorzata, *Zawirusowana Gaja. Posthumanizm po pandemii COVID-19*, [w:] *Myśląc z wirusami*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025.

Zdrodowska, Magdalena, *Estetyka horyzontalna i łóżkowy aktywizm. Pandemiczna wywrotowa horyzontalność*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181-182,https://didaskalia.pl/pl/artykul/estetyka-horyzontalna-i-lozkowy-aktywizm-pandemiczna-wywrotowa-horyzontalnosc [dostęp: 21.05.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wirusowe-i-bakteryjne-zapalenia-performansu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wilczyc-glod

/ MALADYCZNOŚĆ

Wilczy(c) głód

Wiktoria Krzywonos

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

Czyste

choreografia: Ramona Nagabczyńska, dramaturgia: Agata Siniarska, występują: Karolina Kraczkowska, Ramona Nagabczyńska, Agata Siniarska, światła: Jędrzej Jęcikowski, kompozycja i coaching partii wokalnych: Olga Mysłowska, obiekt: Żaneta Grzebisz, Tomasz Mróz, konsultacje dramaturgiczne: Hana Umeda i Julia Plawgo, asysta choreograficzna: Izabela Niepokój

premiera: 22 maja 2026

Spektakl *Czyste* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej jest ruchową opowieścią o relacji człowieka z jedzeniem. Choreografka wraz z dramaturżką Agatą Siniarską podejmuje temat jedzenia nie jako biologicznej konieczności, lecz jako potrzeby uwikłanej w kulturowe znaczenia, społeczne oceny i mechanizmy dyscyplinowania ciała. Eksplorując tematy nienasycenia, przyjemności, pragnienia czy wstrętu, artystki tworzą sceniczną refleksję nad tym, w jaki sposób współczesny podmiot negocjuje własną relację z ciałem i jego potrzebami.

Na niemal pustej scenie Pawilonu Tańca widzimy trzy kobiety (Ramona Nagabczyńska, Agata Siniarska i Karolina Kraczkowska). Ubrane są w sportową bieliznę i jaskrawe treningowe buty. Klęczą blisko siebie mocno skulone, z głowami wtulonymi w ciało. Po chwili ich wynurzające się ze środka ręce wyrzucają silikonowe, różowe obiekty poprzecinane plamami brudnej zieleni. Układ splecionych ze sobą ciał performerek sprawia, że trudno określić, gdzie kończy się jedna osoba, a zaczyna druga. Powstaje wrażenie, że patrzymy na jeden organizm. Zatem to, co zostało wyrzucone, można postrzegać jako to, co wydalone z wnętrza jednej istoty. Zaprojektowane przez Tomasza Mroza i Żanetę Grzebisz obiekty w kolorze kojarzącym się z watą cukrową ze względu na swój obły kształt i śliską fakturę przypominają jednak ludzkie narządy lub zwierzęce podroby, ale także żywność w procesie rozkładu, ponieważ zgniłozielone skazy wyglądają jak pleśń.

Z rozmowy po pokazie można było się dowiedzieć, że przez większą część procesu twórczego artystki nie pracowały z rekwizytami, a właśnie z jedzeniem. Podczas prób żywność miała nie tyle markować docelowe obiekty, ile umożliwić badanie relacji z jedzeniem oraz afektów, które wytwarzają się w sensorycznym doświadczeniu. Wąchanie owoców i warzyw, dotykanie ich, zwracanie uwagi na temperaturę czy kształt wpływało nie tylko na sposób odczuwania jedzenia, lecz również na powstający materiał choreograficzny.

Trudno jednoznacznie określić status obiektów obecnych na scenie. Funkcjonują one na granicy tego, co pociągające i odpychające, przyciągają wzrok, wzbudzają ciekawość, ale też niepokój i obrzydzenie. Kiedy wszystkie obiekty znajdą się w zasięgu wzroku widzów, performerki podchodzą do nich, poruszając się tak, jakby były w transie polowania. Z zainteresowaniem podnoszą przedmioty i zaczynają je dokładnie obwąchiwać. Początkowo robią

to delikatnie i powoli, ale z czasem ich gesty sięgania po kolejne „jelitka” i „brzuszki” stają się coraz bardziej łapczywe i drapieżne, a wzrok pożądliwy. W całej sekwencji jest coś głęboko atawistycznego, ale też w pewnym sensie zwierzęcego. Także rytm oddechu ulega zmianie. Dźwięk przeciągniętych, głębokich wdechów staje się gwałtowny, wręcz napastliwy, podobnie zresztą jak krótkie, impulsywne wydechy. Ciała wchodzą w stan pobudzenia i rozedrgania. Przejście od gestu wyzbywania się z wnętrza organizmu części – rozumianych jako organy lub pokarm – do wyrażania intensywnej żądzy wobec tego samego obiektu odsłania logikę ambiwalencji wpisaną w doświadczenie zaburzeń odżywiania, opartą na oscylacji między odrzuceniem a przymusem jedzenia.

Zestawione ze sobą gesty performatywne obrazują napięcie sprzecznych impulsów charakterystycznych zwłaszcza dla bulimii oraz anoreksji typu II (żarłoczno-wydalającego). Negocjowanie z pragnieniami i potrzebami w obu przypadkach przybiera skrajną formę. Zaburzenia te charakteryzuje okres radykalnego postu, który najczęściej zostaje gwałtownie przerwany przez napad objadania się, potocznie określany jako rzucenie się na jedzenie. Analogicznie w spektaklu możemy zobaczyć, jak performerki „rzucają się” na obiekty. Z kolei sam gest wąchania przywołuje praktyki często opisywane w kontekście anoreksji restrykcyjnej, związane z fetyszyzacją żywności. Polegają one między innymi właśnie na wąchaniu produktów, dzieleniu jedzenia na drobne kawałki, długotrwałym przyglądaniu się pokarmowi, układaniu go i chomikowaniu czy wręcz kolekcjonowaniu, przy jednoczesnym unikaniu aktu spożycia.

Choreografia nie rekonstruuje ani nie reprezentuje doświadczeń zaburzeń odżywiania w sposób dosłowny. Operując językiem ruchu i gestu, odsłania przede wszystkim mechanizm oscylowania pomiędzy odrzuceniem a

kompulsywnym pragnieniem zaspokojenia potrzeb. W opisie przedstawienia nie wskazano na obecność tematyki zaburzeń odżywiania, jednak zaznaczono, że przedstawienie zawiera właśnie tego typu treści wrażliwe. W trakcie rozmowy po spektaklu twórczynie otwarcie mówiły o własnych, często skomplikowanych relacjach z jedzeniem, a także o doświadczeniach zaburzeń odżywiania obecnych zarówno w ich biografiach, jak i w historiach bliskich im osób. Szczególnie wybrzmiała odważna wypowiedź Agaty Siniarskiej, która stwierdziła, że mogłaby stworzyć mapę instytucji kultury, które „obrzygała". Artystka otwarcie przyznała, że przez wiele lat chorowała na bulimię. W tym kontekście spektakl nie jest dystansującą narracją o zaburzeniach odżywiania, a zaczyna funkcjonować jako autopatograficzny performans, który wyrasta z trudnych doświadczeń zapisanych w ciele. To właśnie język ciała staje się nośnikiem tej opowieści, splatając ją z warstwą ruchowej fikcji, która czerpie inspiracje z różnych tekstów kultury. Podczas wspomnianej rozmowy artystki odwoływały się zarówno do prac podejmujących temat zaburzeń odżywiania, relacji z własnym ciałem i społecznych reżimów cielesności, takich jak *Głód. Pamiętnik mojego ciała* Roxane Gay, jak i filmów eksplorujących motyw niepohamowanego apetytu, nadmiaru i kompulsji, między innymi *Wielkiego żarcia* Marco Ferreriego i *Stokrotek* Věry Chytilovej. Twórczynie wspominały również o inspiracjach związanych z obserwacją współczesnych trendów, w tym kultury wellness, kultu samodoskonalenia oraz rosnącą społeczną presją na nieustanne monitorowanie, optymalizowanie i dyscyplinowanie własnego ciała.

Ten ostatni wątek odsłania się w kolejnej scenie, kiedy to obsesyjne zainteresowanie bohaterek obiektami zostaje przesunięte w stronę koncentracji na aktywności fizycznej. Ruch jest prosty, to sekwencja powtórzeń ćwiczeń gimnastycznych: skłony, nożyce, koci grzbiet, wypychanie bioder, ale również energiczne poklepywanie ud, brzucha,

ramion. Performerki ćwiczą indywidualnie, rozmieszczone w różnych punktach sceny, co jakiś czas zmieniając pozycje, jednak ich działania są rytmicznie zsynchronizowane; momentami miarowe kołysanie się ciał osiąga taką spójność, że przywodzi na myśl ruch wahadła. Przez cały czas trwania sceny odliczają głośnym szeptem nie więcej niż do osiemnastu w metrum trzy czwarte, co wzmacnia poczucie popadania ich w trans. Rytm ćwiczeń oraz liczenia wprowadza atmosferę wojskowej musztry. Sekwencja trwa długo – chwilami wręcz zbyt długo i monotonnie – co jednak wydaje się adekwatne wobec ukazanej na scenie obsesji, która nieustannie domaga się powtórzenia i nie pozwala na przerwanie działania. Momentami artystki gwałtowanie upadają na podłogę, jedna po drugiej padają z łoskotem, aby po chwili wstać i kontynuować ćwiczenia.

Sceny pożądania obiektów i rygorystycznych, niemal autodestrukcyjnych ćwiczeń spotykają się w tym samym punkcie obsesji. W obu performerki działają jak w amoku albo manii. W ten sposób rysują wyraźny brak opozycji między dyscypliną a kompulsją: obie te formy aktywności ujawniają się jako warianty tej samej intensywności, która wprowadza ciało w logikę obsesji pochłaniającej daną jednostkę. Artystki jednak nie koncentrują się wyłącznie na opowieści o tym, co wynika z wnętrza podmiotu, lecz pokazują ścisłą relację między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, czyli biopsychospołeczne mechanizmy kształtujące doświadczenie zaburzeń odżywiania.

Znaczący wydaje się moment przejścia pomiędzy sceną wąchania obiektów a tą, w której pojawia się intensywna aktywność fizyczna. Tuż przed rozpoczęciem ćwiczeń zainteresowanie performerek obiektami stopniowo wygasa. Oddychają gwałtownie, mocno wciągając brzuchy, tak że pod napiętą skórą wyraźnie rysują się żebra i mostek. Patrzą widzom w oczy przenikliwie, niemal nieruchomo, jakby zauważyły, że ktoś je obserwuje;

zamierają, jakby zostały przyłapane na gorącym uczynku. Michel Foucault wielokrotnie wskazywał, że władza działa przede wszystkim poprzez widzialność: jednostka zaczyna kontrolować siebie, ponieważ zakłada możliwość bycia obserwowaną. Spojrzenie performerek na widzów można odczytać jako moment, w którym przedstawienie przestaje opowiadać wyłącznie o indywidualnym doświadczeniu ciała, a zaczyna ujawniać wymiar polityczny. W porównaniu do pozostałych scen, ten moment spektaklu jest dosyć krótki. Mimo to można odnieść wrażenie, że rozciąga się w czasie. Gdy dynamika spojrzenia zmienia się, a wzrok performerek staje się coraz bardziej ośmielony i butny, ich postawa jawi się jako zapowiedź prowokacji. Może dyscyplinowanie ciała w postaci intensywnych ćwiczeń, które widzimy w kolejnej scenie, nie wynika wyłącznie z poczucia bycia obserwowaną, jak chciał Foucault, lecz pojawia się jako reakcja prewencyjna wobec spodziewanego ujarzmienia swobody i pragnień? Gest ten wskazywałby na to, że skrajna samokontrola byłaby próbą uprzedzenia kontroli zewnętrznej, strategią utrzymania autonomii, zanim zostanie ona odebrana przez innych.

Na koniec spektaklu na ekranie pojawia się przepis na tort czekoladowo-kawowy, przekazywany od pokoleń w rodzinie choreografki. Początkowo przypomina zwykłą recepturę, która przechodzi z rąk do rąk i staje się częścią domowego dziedzictwa. W kolejnych zdaniach przepis wymyka się jednak kulinarnej poprawności. Zamiast wyjąć ciasto z piekarnika w odpowiednim momencie, należy zwiększać temperaturę i obserwować, jak stopniowo ulega spaleniu. Ten tekst można odczytać jako przewrotny manifest. Jeśli kultura nieustannie produkuje obrazy idealnego ciała, idealnego posiłku, idealnego sposobu żywienia, to uporczywe wpatrywanie w zwęglające się ciasto staje się wyrazem odmowy uczestnictwa w tym porządku. Zanim tekst przepisu zostanie wyświetlony, w ostatniej scenie performerki pojawiają się ubrane w długie czarne suknie, przywodzące na

myśl zarówno stroje żałobne, jak i ceremonialne szaty. Choreografia jednak nie poddaje się funeralnej powadze. Do energetycznej muzyki performerki wykonują sekwencje ruchową inspirowaną poppingiem, pełną gwałtownych impulsów, zatrzymań i szarpnięć. Pomiędzy dynamiczne ruchy performerki wplatają przerysowane miny, wytrzeszczanie oczu, groteskowe gesty i momenty niemal karykaturalnej ekspresji. Odczytując finał spektaklu w odniesieniu do poprzedniej sceny, można stwierdzić, że zarówno wyświetlany przepis, jak i cały spektakl opowiadają nie tyle o destrukcji, ile o transgresji. Choć kostiumy mogłyby sugerować żałobę, a spalony tort wywoływać smutek, to jednak zamiast powagi jest ruch, energia i karykatura, zamiast żalu przyjemność czerpana z obserwowania procesu spalania. Koniec przedstawienia opowiada o możliwości wypowiedzenia posłuszeństwa normom, które przez cały spektakl organizowały relację bohaterek z jedzeniem i własnym ciałem.

Wzór cytowania:

Krzywonos, Wiktoria, *Wilczy(c) głód*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wilczyc-glod.

Autor/ka

Wiktoria Krzywonos – doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ w Krakowie w dyscyplinie nauki o sztuce. Absolwentka teatrologii oraz polonistyki antropologiczno-kulturowej UJ, współkuratorka projektu s.pokoje. Laureatka konkursu o Nagrodę im. Stefanii Karoliny Tatarówny w kategorii prac magisterskich z dziedziny nauk humanistycznych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wilczyc-glod*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/2j6j-cd77
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jp2-superstar

/ JP2

JP2 Superstar?

Muzyczne opowieści o Janie Pawle II jako inscenizacja mitu

Witold Mrozek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

JP2 Superstar? Staging the Myth in Musical Narratives about John Paul II

The article examines how a specific mythic pattern recurs in Polish musical performances that aim to tell the life story of Pope John Paul II. It draws attention to the generic heterogeneity of the phenomena discussed, often labeled “musical” but in many cases closer to sung-plays. The study considers elements borrowed from the poetics of historical reconstruction and the appropriation of liturgical and para-liturgical material, as well as the political and class frameworks of the language used to describe the phenomena. The point of departure is an attempt to trace the genealogy of the John Paul II narrative pattern, based on research into sources from the early 1980s — the beginning of his pontificate.

Keywords: John Paul II; musical; liturgy; Polish People’s Republic (PRL); Piotr Rubik

> Teatr, teatr, teatr się otwiera
> Słowo tworzy, tworzy bohatera
> Scena wciąga, scena ludzi zmienia
> Jest się tym, którego nie ma

Jacek Cygan, *Santo Subito – Cantobiografia Jana Pawła II*

Chciałbym przyjrzeć się temu, jak schemat mitu Jana Pawła II powraca w muzycznych performansach stawiających sobie za cel opowieść o jego życiu. Jak pokażę, węzłowe punkty tej opowieści ukształtowały się na początku pontyfikatu, w latach 1978-1981. Spróbuję w szerokim kontekście kulturowo-religijnym opisać, jak opowieść ta budowana była w popularnych przekazach właśnie na początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Następnie przeanalizuję, w jaki sposób pojawia się ona w performansach powstałych już po śmierci Jana Pawła II – w coraz dalszych, ale wciąż żywych powtórzeniach, coraz bardziej otwarcie wpisywanych w kontekst polityczny. Słowa „performans" używam, ponieważ interesuje mnie analiza przedstawień teatralnych właśnie jako performansów, ze względu na strukturę w istotny sposób wykorzystującą performanse religijne (msze, błogosławieństwa, gesty modlitewne), polityczne (demonstracje, przemówienia) i artystyczne (inne przedstawienia teatralne) oraz czerpiącą z archiwum; także ze względu na znaczenie refleksji nad (niedokładnym) powtórzeniem w tych przedstawieniach oraz wreszcie ze względu na deklarowane przez samych twórców zamiary nadawania im pozaartystycznej sprawczości.

Przedmiotem analizy będą tu przede wszystkim popularne formy teatralno-muzyczne – konkretnie trzy ich przykłady. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, jak konstruują one swoje publiczności, jak pracują z pamięcią Jana Pawła II, wreszcie – w jakich warunkach produkcyjnych powstają. Będą to przedsięwzięcia zrealizowane na styku zawodowego teatru i ruchu amatorskiego (*Karol* z 2017 roku, *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* z roku 2020), bądź też na pograniczu gatunków widowisk (*Santo Subito – Cantobiografia Jana Pawła II* Piotra Rubika i Jacka Cygana, 2009).

Choć za twórcami dwóch z omawianych tu form artystycznych będę nieraz używać słowa „musical”, to, jak pokażę, bardziej adekwatny zdaje się osadzony w polskiej tradycji termin „śpiewogra”. Zarazem jako „rodzaj musicalu” opisywany bywał nawet poetycko-muzyczny montaż *Opowieści papieskie* wykonywany przez Teatr ITP na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i złożony z tekstów Karola Wojtyły/Jana Pawła II (Szczecina, 2007, s. 7). W omawianych przedstawieniach stopniowo zacierać się będą granice gatunkowe, a pojawią się też elementy charakterystyczne dla gatunków jeszcze dawniejszych, np. nadprzyrodzone interwencje niczym w średniowiecznym miraklu. *Karol* i *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* będą czerpać też z repertuaru praktyk charakterystycznych dla rekonstrukcji historycznych – analizowanych m.in. przez Rebeccę Schneider, której badania są dla mnie jednym z punktów odniesienia – podobnie jak badania Doroty Sajewskiej nad nekroperformansem.

Dobór akurat tych trzech produkcji, mimo wielu różnic – to formy od oratorium filharmonicznego, przez spektakl angażujący artystów estradowych, po przedsięwzięcie na wpół amatorskie – uzasadniam łączącym je podstawowym zamysłem dramaturgicznym, czyli opowiedzeniem życia Jana Pawła II w sposób fabularny, z zachowaniem porządku chronologicznego, przy użyciu przede wszystkim śpiewu. Ze względu na to kryterium nie piszę tu o całym szeregu muzycznych form mających upamiętniać polskiego papieża pozbawionych fabuły, jak wcześniejsze oratorium Piotra Rubika *Świętokrzyska Golgota* czy „papieskie” koncerty produkowane przez TVP, jak na przykład *Urodziłem się w Wadowicach. Karol Wojtyła* z 2020 roku, gdzie piosenki Czesława Niemena czy Agnieszki Osieckiej ilustrowane były telewizyjnymi migawkami z życia Jana Pawła II i przeplatane oprowadzaniem telewidzów po Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach przez jego dyrektora.

Skupię się tu na czterech elementach papieskiego mitu: 1) utracie matki w dzieciństwie (Emilia Wojtyła zmarła w 1929 roku, gdy jej syn Karol miał dziewięć lat); 2) działalności teatralnej przed II wojną światową i w czasie wojny; 3) pierwszej pielgrzymki do Polski w z kazaniem na Placu Zwycięstwa 2 czerwca 1979 roku i performatywem „Niech zstąpi Duch Twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi"; 4) zamachu na życie Jana Pawła II 13 maja 1981 roku. Zarówno w analizowanych przeze mnie performansach, jak i w dyskursie towarzyszącym Janowi Pawłowi II wydarzeniom tym przypisywane jest szersze, nadprzyrodzone, mityczne i/lub mistyczne znaczenie. Przekonanie to będzie powracać w kolejnych dekadach.

Śmierć matki, gdy przyszły papież był jeszcze dzieckiem, traktowana będzie po pierwsze jako dowód wielkiej samodzielności, siły i hartu ducha Karola Wojtyły, ale i źródło szczególnej wrażliwości, z drugiej zaś strony – podstawa jego wyjątkowego związku z Matką Boską – Królową Polski. Z kolei jego amatorska działalność teatralna w młodości będzie przedstawiana jako włączenie postaci Jana Pawła II w tradycję romantycznych wieszczów-duchowych przywódców narodu, a zarazem – z powodu doświadczenia wojny – jako forma walki narodowowyzwoleńczej. Co więcej, praktyka teatralna umożliwi wybudowanie pomostu między tożsamością papieża-ludowego bohatera a wizerunkiem papieża-intelektualisty, osadzonego w kodach i praktykach kulturowych charakterystycznych dla inteligencji – wciąż hegemonicznej w Polsce w wymiarze symbolicznym.

Performatyw „Niech zstąpi Duch twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi", wypowiedziany w trakcie kazania podczas mszy na Placu Zwycięstwa 2 czerwca 1979 roku, okaże się przemieniającym Polskę „zaklęciem". Z kolei zamach na życie papieża będzie retorycznie połączony z ofiarą Chrystusa na krzyżu i przedstawiany jako etyczne zobowiązanie dla narodowej wspólnoty.

Od mitu do fabuły

Przekształcona w mit papieska biografia pojawia się na scenie w różnych wariantach; nie tylko akcenty są rozmaicie rozłożone, ale też występują przesunięcia dotyczące faktów. Relacja tych scenariuszy do biografii Jana Pawła II przypominać będzie, z zachowaniem wszelkich proporcji, stosunek greckich tragedii do mitologii: inny był los Orestesa po zabójstwie matki według Ajschylosa, a inny według Eurypidesa. Sceniczne biografie papieża czerpią z opowieści rozproszonych w przekazach medialnych czy kościelnych – których pierwotne źródło często trudno wskazać. To także może kierować skojarzenia w odległą przeszłość.

> Pojęcie mythos odnosiło się w starożytności tyleż do mitologii, z której czerpano tematy sztuk, ile do fabuły w sensie „sekwencji działań w utworze teatralnym". Jak należy zachować i jakim słowem oddać tę wieloznaczność mythos dzisiaj, kiedy mity i kultura oralna utraciły już swoją żywotność, a zasoby faktów godnych pamięci zdają się znajdować już na wyczerpaniu?

– pisał Jean-Pierre Sarrazac (2007, s. 50) o kryzysie fabuły we współczesnym dramacie. Żywotność papieskiego mitu w Polsce zdaje się przeczyć drugiej części tego rozpoznania. Co więcej, jak zobaczymy, papieski mit również osadzony jest w kulturze oralnej – w badanych przez etnografów ustnych przekazach.

Jeśli za Joanną Tokarską-Bakir przyjąć, że mit to „charakterystyczna dla danej grupy kulturowej narracyjna projekcja sensu jej istnienia, relacjonująca wydarzenia o znaczeniu paradygmatycznym, najczęściej ujęte

w kategoriach religijnych” (2003, s. 90) – to trudno o bardziej podstawową narrację dla paradygmatu wytwarzanego przez polską politykę pamięci ostatnich dekad niż opowieść o życiu Jana Pawła II. Opowieść ta rodzi się zresztą w momencie szczególnego mitogennego wzmożenia. W 1981 roku Maria Janion zwracała uwagę na „pieśniowatość, obrzędowość, emblematyczność” cechujące zmieniającą się polską kulturę tamtego czasu. Na Kongresie Kultury Polskiej – przerwanym wprowadzeniem stanu wojennego – Janion mówiła o nowym, znajdowanym właśnie narodowym „rodowodzie – odnalezionym w micie, baśni i w historii”. Zaryzykuję tezę, że niezależnie od głoszonego później przez Janion „końca paradygmatu romantycznego”, ta obrzędowość, mityczność, emblematyczność i baśniowość kultury polskiej, zmieniającej się u schyłku PRL, najmocniej i najdłużej przetrwały właśnie w opowieści o papieżu Polaku; co więcej, przetrwały w dużej mierze niezależnie od późniejszych historycznych weryfikacji czy publicystycznych debat. Jak pisał bowiem Marcin Kościelniak, z „punktu widzenia porządku dyskursu katolicko-narodowego historia jedynie fałszuje swój obraz i zaprzecza rzeczywistości, którą wyjaśnia dopiero mit, a karmi narodowy afekt” (2024, s. 94).

Pojęcie mitu nie zawsze było stosowane wobec postaci Jana Pawła II w perspektywie krytycznej. Magdalena Zowczak, etnolożka badająca odbiór postaci polskiego papieża na polskiej wsi w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, pisała o treściach symbolicznych, które wymagają odwołania się do mitu bohaterskiego. Wymieniała wśród podstawowych cech bohatera odwagę i mądrość, w szczególnym znaczeniu „mądrości życiowej”, a także poświęcenie (1987, s. 5). Badając kształtującą się od początku pontyfikatu – jak to ujęła – „legendę o Janie Pawle II”, Zowczak zwracała uwagę, że elementy mitu bohaterskiego współistnieją w tej legendzie ze wzmiankami, które „wskazują, że jego [Jana Pawła II] obraz kształtuje się w

duchu tradycyjnych legend o świętych” (1987, s. 9). Wzmianki te odnosiły się m.in. do przekonania o niezwykłym dzieciństwie Jana Pawła II.

Szczególne znaczenie w kreowaniu mitu bohaterskiego Jana Pawła II miał zamach na jego życie. „Ojciec Święty porównywany jest do partyzanta. Mówi się wciąż o zamachach na jego życie i dalekich podróżach, które nabierają charakteru pokojowych podbojów” (Zowczak, 1987, s. 7). Ten „po części quasi-militarny”, jak pisze Zowczak, obraz papieża wpisuje się w wyraźnie militarystyczną wyobraźnię Kościoła katolickiego, w obraz *Ecclesia militans*, bardzo dosłownie rozumiany i obecny choćby w testamencie prymasa Polski kardynała Stefana Wyszyńskiego z 1981 roku[1].

Mityczny obraz papieża łączy „męską potęgę z dziecinną prostotą” – jak zauważyła z kolei Kinga Łozińska, analizując wernakularną poezję powstającą spontanicznie w reakcji na papieskie podróże do Polski w 1979 i 1983 – „potrzeba ekspresji”, jak pisze badaczka, „rodziła się nagle w osobach, które nigdy dotąd nie sięgały po pióro” (1990, s. 37). Ta sama autorka zwracała uwagę, że już w tej wczesnej fazie recepcji papieskiego mitu powracał nacisk na motyw wczesnego osierocenia małego Karola przez matkę, czasem przedstawiany wręcz jako śmierć Emilii Wojtyły przy porodzie. Jak pisze autor(ka) anonimowego wiersza

> Nie podtrzyma słabych nóżek droga dłoń matczyna,
> Matka życie swe oddała, by żyła dziecina.

Według Łozińskiej „Pomyłkę tę tłumaczy mityczny wzorzec, który mówi, że bohater powinien być sierotą” (1992, s. 9).

Wątek trudnego dzieciństwa i utraty matki powraca w rozmowach z

uczestnikami papieskiej pielgrzymki w 1983 roku, przeprowadzonych przez dziennikarkę Ewę Berberyusz, a zawartych w książeczce *Papież Polaków*. „Był bardzo szkolony przez Pana Boga od młodych lat, bo mając dziewięć lat stracił matkę" (1984, s. 60) – mówi reporterce rozmówczyni („kobieta, środowisko inteligenckie, mówi na płaczu"). I dodaje: „To jest po prostu zdumiewające, że wyrósł na takiego wspaniałego człowieka, bo bardzo wiele dzieci popada wówczas w chorobę sierocą. Musiał spotkać dobrych ludzi na swojej drodze". Inny rozmówca – „znajomy ksiądz" zmierzający Krakowskim Przedmieściem do katedry, gdzie przebywa właśnie Jan Paweł II – komentuje dzieciństwo papieża tak: „Uważam, że jakiś cudowny, szczęśliwy zbieg okoliczności ochronił go od normalnych w tym wypadku wypaczeń. On to w jakiś cudowny sposób wszystko wykorzystał" (Berberyusz, 1984, s. 16).

Cudowny charakter ma też w tej opowieści ocalenie Jana Pawła II z zamachu 13 maja 1981 na Placu Świętego Piotra. Magdalena Zowczak przytacza zarejestrowany przez siebie przykład wiersza poświęconego temu zdarzeniu, autorstwa Leokadii Komornik:

> Ten wierszyk jest smutny, bo tak się zaczyna:
> wstrząsnęła światem straszna nowina.
> Na eudencji [sic! – WM] Ojca Świętego
> błogosławieństwo ludu bożego.
> Jak Papież dziecię na ręku miał
> wtem z tłumu ludzi wyrwał się strzał.
> Ostatnie słowa: kto to? Dlaczego?
> Wszystkie trzy kule prosto do niego (1987, s. 11).

Według cytowanego wiersza Janowi Pawłowi II udało się przetrwać zamach,

bo „Matka Najświętsza nie pozwoliła”, w stronę patriotyzmu i mesjanizmu prowadzą zaś stwierdzenia, że Ojciec Święty „modlił się po polsku cichutko” i „przebaczał jak Jezus na krzyżu”.

Badania etnograficzne Magdaleny Zowczak czy Kingi Łozińskiej są tym bardziej cenne, że prowadzone były u samego początku fenomenu kultu papieża Polaka. Zowczak pisała o próbach szukania ram kulturowych dla postaci Jana Pawła II „zanim to, co się dzieje, zostanie włączone w obieg kultury, a więc – poddane interpretacji” (1987, s. 3). Pisząc w latach osiemdziesiątych o Janie Pawle II, Zowczak stwierdzała, że „Związane z jego osobą mity są – jak na człowieka żyjącego – bardzo liczne, co świadczy o narodzinach wielkiej legendy. Charakteryzuje go ona zarówno jako świętego, jak też bohatera, zawiera jednak jeszcze pewną nadwyżkę cudowności: zapowiada, iż papież spełni rolę mesjańską” (1987, s. 10).

„Śledziło go oko kamery”

Jak informacje o papieskich pielgrzymkach trafiały do rozmówczyń i rozmówców etnografek w początkach pontyfikatu? Za pośrednictwem Kościoła, ale i PRL-owskich mediów. Pierwsza podróż Jana Pawła II do Polski doczekała się monografii autorstwa Pawła Skibińskiego – dyrektora Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego w czasach, gdy była to jeszcze instytucja *stricte* kościelna (w latach 2010-2015). Opisuje on relacje z wystąpień papieskich zarówno w prasie państwowej, jak i kościelnej, a także PAX-owskiej z kręgów „koncesjonowanych” stowarzyszeń katolickich („Słowo Powszechne”). Skibiński próbuje też rekonstruować, co mówiły o papieżu radio i telewizja. Stwierdza: „nawet niepełny i wykrzywiony obraz wizyty Jana Pawła II w Polsce, przekazywany przez telewizję, radio i gazety w PRL, mimo wysiłków komunistycznych propagandzistów w decydującym stopniu

przyczynił się do upowszechnienia najważniejszych elementów papieskiego przekazu i do wywołanych przez nie później zmian społecznych” (Skibiński, 2021, s. 9).

Sięgając po zapiski z tamtego okresu, można odnieść jednak wrażenie, że medialna obecność papieża w 1979 roku bynajmniej nie wydawała się „niepełna”. „Śledzenie pielgrzymki Jana Pawła II po ojczystej ziemi za pośrednictwem środków masowego przekazu było przeżyciem równie niezwykłym, jak bezpośrednie podążanie Jego śladami” – pisał na gorąco Jacek Wejroch, redaktor „Więzi”, stwierdzając, że „nawet szklana tafla ekranu telewizyjnego, na której co wieczór pojawiała się Jego postać, nabierała w tych chwilach cech charyzmatycznych” (1980, s. 372). Wejroch, scenarzysta filmowy, próbował przy okazji poddawać refleksji telewizyjne medium:

> Przestawał być to kontakt i przekaz pośredni – stawał się bezpośredni. Nie izolował od innych współuczestników tego samego wydarzenia – wprowadzał we współuczestnictwo w stopniu częstokroć wyższym niż bezpośredni kontakt fizyczny ze wspólnotą. Wszystkie banały na temat telewizji i jej funkcji izolującej od innych ludzi legły w gruzach (tamże).

W archiwum TVP zachowały się informacje o dziesiątkach listów napływających do państwowej telewizji: z prośbami o transmitowanie w całości spotkań z papieżem, podziękowaniami za transmisje, a także zastrzeżeniami do sposobu, w jaki realizowane były wcześniejsze transmisje („Zarzuca się telewizji tendencyjne transmitowanie obrazu i dźwięku, wyraźnie ustawione na pomniejszanie skali wydarzenia” [Arch. TVP, syg.

1658/41, t. 2]). Wreszcie, świadectwem znaczenia obecności Jana Pawła II w mediach PRL w roku 1979 może być też fragment wiersza Helmuta Kajzara *Błogosławił*, opublikowanego przez kościelne wydawnictwo w zbiorowym tomie, określanym jako „poetycki reportaż":

> na ziemię przed obrazem
> telewizora żywe Nasienie
> kwiaty na asfalcie
> Śledziło Go oko kamery
> był widziany z bliska
> zwielokrotniony żywy (1983, s. 29).

Legenda rodziła się na żywo, również jako medialny spektakl. Kolejne dekady przynosiły jej dalszą rozbudowę w duchu właśnie mesjanistycznym: w Janie Pawle II widziano przyczynę moralnej przemiany społeczeństwa, przemiany ustrojowej państwa, argument tłumaczący rolę Polski w Europie czy motywujący określone rozwiązania prawne, dotyczące chociażby aborcji. Do budowy legendy Jana Pawła II zaprzęgnięte zostały media „stare" i „nowe", instytucje nie tylko Kościoła, ale i państwa oraz społeczeństwa obywatelskiego.

Kolejna szczególna erupcja treści związanych z papieską legendą nastąpiła oczywiście w kwietniu 2005 roku. Prasoznawczyni Magdalena Hodalska poddała analizie około trzech tysięcy wyimków z polskich gazet, dotyczących śmierci Jana Pawła II, i doszła do podobnych wniosków, co Zowczak badająca dwie dekady wcześniej opowieści mieszkańców polskiej wsi. „Biografia papieża prezentowana jest w mediach według wzorców mitycznych" – pisała Hodalska (2010, s. 211). „Papież wpisuje się w model narodzin i dzieciństwa

herosa. […] Zadaniem bohaterów mitycznych było zgładzenie potworów i demonów, które zagrażają ludziom. W takim kontekście można rozpatrywać walkę słowiańskiego papieża z totalitarnym reżimem w Europie i jego udział w obaleniu systemu komunistycznego" (tamże, s. 212) – zauważała.

Powiązanie papieskiego mitu z dyskursem antykomunistycznym będzie jednym z powodów jego trwałości, a także łączącej się z nią politycznej użyteczności. Powtarzane przez dekady przekonanie o kluczowej dla zmiany systemu politycznego w Polsce roli przywódcy Kościoła katolickiego w zwarty sposób zostało wyrażone w narracji ekspozycji w Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego. To działająca w wilanowskiej Świątyni Opatrzności Bożej państwowo-kościelna instytucja prowadzona jest od 15 kwietnia 2016[2] wspólnie przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz archidiecezję warszawską – wcześniej, od 2010 roku, było instytucją wyłącznie kościelną[3]. W sali dotyczącej pierwszej papieskiej pielgrzymki zwiedzających wita napis zawierający słowa „Niech zstąpi Duch twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi" wraz z komentarzem:

> Są one początkiem społecznych i politycznych zmian. Wokół Jana Pawła II zawiązuje się wspólnota, która będzie umacniać się z każdym etapem pielgrzymki. W efekcie powstaje NSZZ „Solidarność" – związek zawodowy, który przyczyni się do obalenia komunizmu.

To papieski performatyw – nie sytuacja ekonomiczna i opór robotników ani wcześniejsza działalność dysydentów – staje się w tym ujęciu bezpośrednią przyczyną założenia największego w historii Polski związku zawodowego. „Solidarność" według mitu rodzi się z kapłańskiego zaklęcia.

Narastający dystans czasowy będzie zwiększał rolę – używanej fragmentarycznie i w sposób zrytualizowany – dokumentacji w praktykach opowiadania papieskiej legendy. O ile w libretcie Jacka Cygana odbiorcy wystarczyć muszą momentami jedno- czy dwuzdaniowe aluzje (np. „Zdziwił się świat, zdziwił się srodze / Papież w rzymskiej synagodze? / Pomyślał Papież: „Dziwisz się teraz? / Zapytaj Jurka Klugera"), tak w późniejszych przedstawieniach obficie cytowane będą archiwalia. Zgodnie z ujęciem czerpiącej ze Schneider polskiej badaczki Doroty Sajewskiej, dokumentację tę można traktować je jako „resztki", z których odtwarza się opowieść uznana za kluczową dla polskości. Według Sajewskiej to rekonstruowanie się z resztek stanowi cielesny „paradygmat polskości" (2016, s. 369-370). Swoją drogą, narrację muzycznych opowieści o papieżu warto byłoby porównać z narracjami układanymi przez liczne w Polsce papieskie muzea, operujące zarówno „resztkami" – dokumentacją, jak i bardziej dosłownymi „resztkami" – artefaktami-relikwiami; tutaj tę równoległość tylko sygnalizuję.

Lolek – teatralny Wunderkind

W Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach na wystawie stałej prezentowana jest fotografia trzynastoletniego Karola Wojtyły w kostiumie (mundurze szwoleżera) z przedstawienia szkolnego *Ułani księcia Józefa* („krotochwili w czterech aktach, ze śpiewami i tańcami" o ułanach z garnizonu w sennych Pyzdrach, uwodzących wdowy i mieszczanki w ekscytującym dynamicznym miejskim życiem Kaliszu) – adaptacji wodewilu granego wówczas przez teatry ludowe już co najmniej trzecią dekadę (wp, 1910, s. 3). Przewodnik po wadowickim muzeum wymienia kolejne role – nastoletni Wojtyła grał „z sukcesem w *Antygonie* Sofoklesa, *Ślubach panieńskich* Fredry, w *Sułkowskim* Stefana Żeromskiego, w *Balladynie* i *Kordianie* Juliusza Słowackiego, w *Zygmuncie Auguście*

Stanisława Wyspiańskiego…" (Czaczkowska, 2015, s. 18-19). Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego w Świątyni Opatrzności Bożej prezentuje z kolei zdjęcie grupowe z inscenizacji *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry z 1936 roku, w której Wojtyła grał Gustawa. Jest też fotografia z prapremiery komedii muzycznej *Kawaler księżycowy* Mariana Niżyńskiego, napisanej z okazji Dni Krakowa i wystawionej 7 czerwca 1939 roku na dziedzińcu Collegium Nowodworskiego (Janowski, 1939, s. 4). „Ja jestem byk, co udaje od czasu do czasu człowieka. Boks mi papusiać daje, więc żrę i na posadę czekam" – wyeksponowany wyimek opisany jest jako „Prolog wygłaszany przez Karola Wojtyłę"[4] – w komedii Niżyńskiego, opartej na opowieści o panu Twardowskim, istotną rolę grały znaki zodiaku.

W muzeach tych nie eksponuje się jednak w pamiątek związanych z falą wystawień dramatów Karola Wojtyły, która przetoczyła się przez polskie teatry w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Z perspektywy dwóch dekad od śmierci polskiego papieża widać, że dużo ważniejszy w pamięci kulturowej niż twórczość teatralna Karola Wojtyły jest wizerunek Jana Pawła II – papieża, który mógł zostać wielkim aktorem, duchowego przywódcy, mędrca i człowieka teatru w jednej osobie. Wizerunek ten budowany jest przez media nastawione na docieranie do najszerszej grupy odbiorców – muzea narracyjne, fabularne filmy biograficzne czy formy sceniczne upamiętniające papieża. W upamiętnieniach tych młodzieńcze zaangażowanie Wojtyły w teatr amatorski – często grający repertuar rozrywkowy, nie zaś wielką romantyczną klasykę – odgrywa znacznie większą rolę niż jego późniejsza twórczość dramatopisarska.

W pierwszej biografii Jana Pawła II, *„Totus Tuus". Papież Jan Paweł II* ks. Mieczysława Malińskiego, wydanej w kościelnej oficynie w Poznaniu wiosną

1981 roku (nakład pierwszego wydania: dziesięć tysięcy egzemplarzy), dzieciństwo małego Karola przedstawione jest jako wzrastanie cudownego chłopca odznaczającego się perfekcyjną równowagą sprawności intelektualnej i fizycznej, życia duchowego i towarzyskiego:

> Dobrze zapowiadający się już w czteroletniej szkole podstawowej, jeden z najlepszych, a przeważnie najlepszy w klasie. Chociaż żaden „kujon". Lubi grać w piłkę nożną: „w nogę". […] Lubi grać w piłkę, ale ma jakiś czas wewnętrzny i umie powiedzieć sobie i kolegom: „Dość, chodźmy się uczyć". […] Ministrant, wciągnięty do koła ministrantów przez księdza Figlewicza […] a potem szybko prezes ministrantów. Ale nie można o nim powiedzieć „pobożniś" (Maliński, 1981, s. 8-9).

Teatr jest ważnym dopełnieniem tego obrazu – Karol „Sięga po utwory wielkich wieszczów polskich", wkrótce „W czasie nauki w gimnazjum poznaje swojego mistrza – pana Mieczysława Kotlarczyka". Ten „Przed zasłuchanym Karolem ukazuje potęgę sztuki, która ma za zadanie kształtować społeczeństwo, rozwijać je duchowo i moralnie. Ukazuje rolę aktora jako kapłana sztuki, jako tego, który jest odpowiedzialny za losy narodu" (Maliński, 1981, s. 9-10). Wątek Wojtyły-aktora intensywnie rozwijany jest przez Malińskiego w opisie krakowskich lat studenckich przyszłego papieża.

Wśród późniejszych źródeł teatralnego mitu Jana Pawła II wymienić trzeba papieskie przemówienie w Wadowicach 16 czerwca 1999 roku – to samo, które spopularyzowało „papieskie kremówki" jako flagowy lokalny produkt spożywczy, a w którym Jan Paweł II powiedział też: „W każdym razie tu w tym mieście, w Wadowicach wszystko się zaczęło. I życie się zaczęło, i szkoła

się zaczęła, studia się zaczęły, i teatr się zaczął, i kapłaństwo się zaczęło” oraz: „Chodziło się także do «Sokoła» na przedstawienia”. Wspomniał także „Mieczysława Kotlarczyka, wielkiego twórcę Teatru Słowa” oraz wymienił z nazwiska Halinę Królikiewiczównę-Kwiatkowską – „koleżankę z Wadowic” (pojawia się ona również przewodniku po muzeum w Wadowicach).

Kwiatkowska również wspominała papieża-aktora. W opublikowanych w 2002 roku wspomnieniach przedstawiła sytuację, w której Wojtyła robi nagłe zastępstwo w *Balladynie*, gdyż dotychczasowy odtwórca roli wpadł w kłopoty z prawem:

> Ziemia nam się usuwa spod nóg. A Lolek Wojtyła spokojnie mówi: „Nie martwcie się, mój Kirkor to mała rola. Umiera na wojnie, więc się przecharakteryzuję i zagram również Kostryna”. Obdarzony wspaniałą pamięcią, nie zmienia nawet wersu w trudnym jedenastozgłoskowcu Słowackiego. Dajemy więc premierę, jak zwykle dla uczniów gimnazjalnych, w budynku wadowickiego „Sokoła”. Nasza technika teatralna jest siermiężna. Przerwy między aktami są dłuższe niż same akty, a jest ich sporo, bo i chata wdowy, i las, i parę komnat zamku. Niecierpliwa widownia nieco się przerzedza (Kwiatkowska, 2002, s. 20).

Takie anegdoty staną się bezpośrednim budulcem nie tylko muzealnych ekspozycji, ale też scenariuszy teatralnych i muzycznych performansów poświęconych Janowi Pawłowi II. Będą parafrazowane, modyfikowane, ale przede wszystkim – powtarzane. Emblematycznie kojarzyć będą obraz – na przykład: zranionego mężczyznę w białej szacie, papieża przytulającego swojego niedoszłego zabójcę czy też ręce wzniesione w kaznodziejskim

geście – hasło („czyjaś ręka strzelała, ale inna ręka prowadziła kulę”, „niech zstąpi Duch Twój…”), oraz rozwijającą i utwierdzające ich znaczenie narrację – czy to w towarzyszących danemu przedstawieniu wypowiedziach medialnych czy odautorskich komentarzach, czy to w strukturze przedstawienia.

Zdziwił się świat, zdziwił się srodze

Skrótowość, hasłowość, a zarazem sięganie po wyraziste obrazy cechuje tekst *Santo Subito. Cantobiografii JP II* – czyli oratorium Piotra Rubika z librettem Jacka Cygana. Prapremierowe wykonanie *Cantobiografii* odbyło się 4 kwietnia 2009 roku w bazylice św. Wincentego à Paulo w Bydgoszczy, a oficjalna premiera – dzień później w Sali Kongresowej w Warszawie. Na oratorium składa się dwadzieścia jeden pieśni oraz uwertura. Zostało wydane jako dwupłytowy album CD.

Trudno uznać *Cantobiografię* za utwór *stricte* teatralny, jednak, zważywszy chociażby na długą i skomplikowaną relację oratorium jako gatunku z teatrem, zdecydowanie warto poddać ją tu analizie. Była ona najbardziej udanym przedsięwzięciem z licznych prób muzycznej dramatyzacji papieskiej biografii. Album zdobył status platynowej płyty, oratorium emitowane było wielokrotnie w telewizji.

Kolejne pieśni mają podobną strukturę. Najpierw szybkie, zwarte przypomnienie znanej historii, streszczone zaledwie w paru wersach:

> Teatr, teatr, teatr Karola
> Gimnazjalista w swych pierwszych rolach
> Oto Sofokles – *Antygona*,

tutaj Karol gra Hajmona

Potem Kirkor w *Balladynie*
Nagłe zastępstwo, gra też Kostrzyna
Śluby panieńskie – komedia Fredry
Karol gra Gucia, jest taki śmieszny.

Kolejna zwrotka niesie ukonkretnienie obrazu, a zarazem wplata w zmitologizowaną historię wspomnienie jej bohatera – papieża:

Wąsiki węglem namalowane
Gucio z Anielą śmiesznie przebrani
Jak zakochani grają swe role
Macie dziś taki teatr w Sokole?

Kończące strofę Cygana pytanie to parafraza słów Jana Pawła II z przywoływanego już wadowickiego przemówienia z 1999 roku – ledwie parę lat przed premierą albumu, może zatem być analizowane w perspektywie pamięci błyskawicznej:

Kiedy byliśmy w piątej gimnazjalnej, graliśmy *Antygonę* Sofoklesa. Antygona – Halina, Ismena – Kazia, mój Boże. A ja grałem Hajmona. „O ukochana siostro ma Ismeno, czy ty nie widzisz, że z klęsk Edypowych żadnej na świecie los nam nie oszczędza?”. Pamiętam do dziś. A wy jeszcze gracie teraz, macie teatr amatorski w „Sokole”? Macie teatr amatorski w „Sokole”? Tam to było świetnie[5].

Obok emblematycznych sytuacji z życia Jana Pawła II pojawiają się wersy wpisujące teatralne juwenilia Wojtyły w plan mistycznie współbytującej narodowej wspólnoty: „Próby czytane *Króla Ducha* – a Słowacki słucha, słucha” czy też streszczona filozofia teatru, powtarzana w refrenie:

> Teatr, teatr, teatr się otwiera
> Słowo tworzy, tworzy bohatera
> Scena wciąga, scena ludzi zmienia
> Jest się tym, którego nie ma.

By zrozumieć fenomen *Cantobiografii*, należałoby poważnie potraktować żartobliwy w założeniu felieton-recenzję Bartka Chacińskiego w „Przekroju”. O *Cantobiografii* pisał on m.in. „Tu już w pierwszych wersach czuć twardą rękę tekściarza od rozrywki, której brakowało błądzącym częstochowskim nudziarstwom *Golgoty Świętokrzyskiej*” (2009, s. 53). Faktycznie, utwór Rubika i Cygana cechuje zwarta kompozycja, operująca obok zapisanych w polskiej pamięci kulturowej „papieskich” fraz wyrazistymi obrazami czy anaforami.

> Zdziwił się świat, że biskup Rzymu
> Został największym pielgrzymem
> Pomyślał papież jak nie być nim
> Wszak w słowie pielgrzym jest Rzym
> Wszak w słowie pielgrzym jest Rzym.

Libretto *Cantobiografii* nie tylko zawiera, ale i akcentuje wszystkie węzłowe elementy mitycznej opowieści – również przemówienie z Placu Zwycięstwa:

Zdziwił się świat ludzkiej oprawie
Papież na placu w Warszawie
Tylko Duch Święty nie zdziwił się nic
Zstąpił i zmienił oblicze tej ziemi
Zstąpił i zmienił oblicze tej ziemi.

Zwraca uwagę dokonana, przeszła forma powtórzonej parafrazy słów z papieskiego przemówienia. *Cantobiografia* celebruje własny status upamiętnienia – rozgrywa się i „wtedy", i „tu i teraz". „Te chwile, co nabiorą z czasem siły znaku" – pisze Cygan w pieśni *Wojna – Msza na Wawelu*, umieszczając akcję w autotematycznej pamięciowej ramie. Utwór ten wpisuje wspomnienie pierwszego dnia wojny i bombardowań Krakowa w ramę katolickiej mszy w słowach towarzyszącego pieśni narracyjnego recytatywu (wykonuje go aktor Jakub Wieczorek): „Popłoch. Wszyscy uciekli, tylko ksiądz Figlewicz i Karol, znów ministrant, pozostali sami. Prowadzą Mszę jak protest wobec tych ran świeżych". Okrzyk „wojna, wojna" przeplata się z najbardziej rozpoznawalnymi frazami z łacińskiej liturgii „wojna, wojna, *in nomine Patris et Filii, et Spiritus Sancti*", „wojna, wojna, *Dominus vobiscum et cum spiritu tuo*" – zaś całą tę akcję Cygan zderza tu z obrazem pasyjnym: „Na ołtarzu obraz – Chrystus ukrzyżowany". W dodatku Wieczorek, szepcąc po łacinie, imituje recytację cichych części Mszy, licznie obecnych w przedsoborowym rycie.

Katolicka obrzędowość spotyka się tu z wątkiem tyrtejskim – trudno o lepszą ilustrację powracającego w opowieściach o Janie Pawle II wzorca mitu bohaterskiego.

W tej pierwszej Mszy wojennej jest trwałość Kościoła. Choć na

> zewnątrz jęk syren i tłumy gryzący dym, choć Kraków poraniony niemym krzykiem woła, ksiądz Figlewicz i Karol nie przerywają Mszy.

Magdalena Zowczak, pisząc o ludowym rozumieniu mitu bohaterskiego, zwracała uwagę na fakt, że „Bohater objawia się przez swoje uczynki" (1987, s. 4). Obraz z libretta Cygana spełnia podawane przez Zowczak warunki, w myśl których bohater „Dokonuje ich a) z narażeniem życia (poświęca się), b) nie z obowiązku czy konieczności, ale z wolnej woli, c) dla dobra ludzi albo dobra sprawy (narodu, wiary, państwa) […] f) spełniony do końca i g) uwieńczony zwycięstwem" (tamże). Bohaterstwo w trakcie wojny, zdarzenia kluczowego dla polskiej wyobraźni historycznej, zapowiada tu przyszłą rolę Jana Pawła II jako (duchowego) wojownika i przywódcy narodu.

„Zjadacze popcornu" i „nabożna twórczość pana Piotra"

Cantobiografia jako jedyne z omawianych tu przedsięwzięć zdobyła szeroką publiczność – dlatego też przyjrzę się, jak była ona budowana i jak konstruowany był jej obraz. Z dzisiejszej perspektywy polityczność odbioru oratorium Rubika i Cygana przejawiała się przede wszystkim przez estetyczno-klasowe dystynkcje, a nie w sporze o temat utworu, sposób przedstawiania Jana Pawła II czy ocenę bądź to jego postaci, bądź to jej miejsca w polskiej debacie publicznej. Warto zauważyć, że ciągu zaledwie kilku lat po śmierci Jana Pawła II zmieniła się recepcja postaci czy fenomenu kulturowego Piotra Rubika.

U progu XXI wieku polska prasa zaliczała twórczość Rubika do szeroko

pojętej kultury wysokiej – ewentualnie sytuowała pomiędzy kulturą popularną a kulturą wysoką (rozróżnienie to w tamtym okresie było w prasowej debacie o kulturze mocno obecne), ciągle jednak bliżej kultury wysokiej. Kompozycje Piotra Rubika miały kulturę wysoką poniekąd upowszechniać. Zamawiane przez władze samorządowe utwory Rubika były obudowywane komentarzami osób mających status ekspertów. Zachwalał je na łamach kieleckiej „Gazety Wyborczej" m.in. Jacek Rogala, dyrektor Filharmonii Świętokrzyskiej, wcześniej szef Redakcji Muzyki Współczesnej Programu 2 Polskiego Radia:

> *Świętokrzyska Golgota* to bardzo ciekawy utwór. Słuchałem go inaczej niż zwykła publiczność – większą uwagę zwracałem na jakość wykonania, która bardzo mi się podobała, pięknie śpiewał też chór. Sam utwór ma kilka zalet – prostotę środków, plastyczność, czytelność i melodyjność. *Golgota* łatwo wpada w ucho, dlatego może podobać się mniej obytej z muzyką publiczności (Florczyk i in., 2004, s. 4).

Z kolei krytyczka muzyczna Aneta Oborny stwierdzała tuż obok, że Golgota to „ekspresyjna panorama dźwiękowa o ogromnej dramaturgii". Wkrótce medialny wizerunek Rubika jednak stanie się jednym z dyżurnych tematów żartów. W lipcu 2007 roku parodia chóru Rubika pojawi się na Mazurskiej Nocy Kabaretowej w Mrągowie (Wojciechowska, 2007, s. 4)[6]. Bardziej jeszcze bezlitosna była jednak opublikowana trzy miesiące później analiza Moniki Pasiecznik, według której „[o]chrzczone mianem «oratoriów» zaczęły się jawić masowej publiczności jako kompozycje z wyższej półki, choć w rzeczywistości jest to estetyka festiwalu w Sopocie z elementami muzyki filmowej" (2007, s. 5). Kluczowe rozpoznania Pasiecznik dotyczyły jednak

powiązania Rubika z krajobrazem medialnym początku XXI wieku:

> Rubik przeniknął działanie mechanizmów promocji, zrozumiał motywacje producentów. Jako kompozytora nie stworzyła go ani akademia muzyczna, ani filharmonia, ani żaden festiwal muzyki poważnej, nawet religijnej – Piotra Rubika stworzyła telewizja, a szerzej rzecz ujmując: rynek konsumentów taniej popkultury. Dzięki nim zaistniał i to od kaprysów zjadaczy popcornu zależy jego przyszłość (tamże).

„Zjadacze popcornu" nie tylko nie mają kompetencji muzykologicznych, ale i ich zaangażowanie religijne jest podejrzane, niewiarygodne, niekompetentne. Pisze Pasiecznik: „Rubik wykpił się spod osądu ludzi nieznających oratoriów Haendla czy kantat Bacha. Ale też nieczytających papieskich encyklik. Bo iluż fanów nabożnej twórczości pana Piotra zdaje sobie sprawę, o czym naprawdę nauczał Jan Paweł II?" (2007, s. 5). To mocno osadzony w dyskursie przełomu XX i XXI wieku wątek – stwierdzenie, że ludzie czczą Jana Pawła II, ale nie słuchają jego nauczania.

Warto zwrócić uwagę, że stoi za tym dyskursem „nieczytania papieża", po pierwsze, założenie, iż gdy przekroczy się „nabożny" sztafaż pieśni, pielgrzymek i celebracji, można znaleźć jakieś głębokie humanistyczne jądro, godne liberalnej inteligencji. Po drugie, można – jak Dariusz Kosiński (2010, s. 159-160) – nie bez racji stwierdzić, że papieski przekaz zawierał się w performatywnym charakterze wystąpień co najmniej równie mocno, jak w encyklikach czy adhortacjach. Z mojej perspektywy kluczowy jest tu jednak status warstwy społecznej, która wytwarza sama siebie właśnie przez taki dyskurs. Zwraca na to uwagę także jedni z najciekawszych (bo i krytycznych)

adaptatorów teorii Pierre'a Bourdieu na polskim gruncie – Tomasz Warczok i Tomasz Zarycki. W *Hegemonii inteligenckiej* piszą oni, jako o typowej w Polsce praktyce dystynktywnej, o religijności ludowej – rytualnej, „irracjonalnej", „konformistycznej" i „płytkiej", „na tle której uwznioślenia ulega religijność inteligencka – «głęboka» i refleksyjna" (2014, s. 45). Co istotne, z perspektywy Warczoka i Zaryckiego spotyka się w tym pobłażliwym lub pogardliwym geście zarówno inteligencja konserwatywna, jak i liberalna.

Publiczność „oratoriów" Rubika została wykreowana przy udziale dwóch przeciwstawnych wektorów: polityki władz publicznych (zamawiające oratoria samorządy) i oficjalnych mediów (telewizja), budujących kapitał symboliczny Rubika przez pierwszą połowę pierwszej dekady XXI wieku – i, z drugiej strony, elit kulturalnych oraz inteligenckiej części oficjalnych mediów (przede wszystkim prasy) deprecjonujących tak Rubika, jak i jego odbiorców w drugiej połowie tejże dekady.

Rozpoznanie politycznego charakteru fenomenu papieskich oratoriów pojawia się w inteligenckiej debacie o Rubiku dopiero wtedy, gdy nakłada się ona na nowy podział polskiej sfery publicznej – narastającą przez kolejne dwie dekady polaryzację między szeroko pojętą stroną liberalną a obozem konserwatywno-narodowym skupionym wokół Prawa i Sprawiedliwości. Świadczy o tym głośny felieton Andrzeja Chłopeckiego w „Tygodniku Powszechnym" w 2007 roku, a zatem za czasów pierwszych rządów PiS. Muzykolog wywodził, że polska kultura muzyczna na „artystyczną hucpę Piotra Rubika" zasłużyła sobie działaniami Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara. Ci niegdyś najważniejsi współcześni kompozytorzy według Chłopeckiego dla tantiem „przestawili się na atak na publiczność mieszczańsko-filharmoniczną oraz publiczność masową, pokazywaną w telewizyjnych transmisjach". Chłopecki widzi w sukcesach Rubika polityczne

zamówienie: „Teraz taka ma być sztuka panegiryczna, poprawna politycznie, mizdrząca się do pokolenia mp3, MTV, służąca promocji «nowego patriotyzmu» IV Rzeczypospolitej. Do spełnienia tej roli Penderecki w ocenie ekspertów od masowych widowisk patriotyczno-politycznych już się nie nadaje. Za trudny" – pisał Chłopecki (2007, s. 9).

Zanim „nowy patriotyzm" nie został powiązany z „IV Rzeczpospolitą" – projektem politycznym PiS, trudno w inteligenckim obiegu szukać refleksji nad politycznym charakterem zamawianych przez samorządowców i promowanych przez media oratoriów Rubika.

Od Biblii do ludowej hagiografii

Niezależnie od zmian sposobu postrzegania Rubika, zmienił się też charakter jego kolejnych „papieskich" utworów, przede wszystkim – w warstwie słownej. Napisane przez Zbigniewa Książka teksty wcześniejszych niż *Cantobiografia*, dedykowanych Janowi Pawłowi II i wykonywanych w ramach oficjalnych uroczystości kościelnych i państwowych *Świętokrzyska Golgota* i *Tu es Petrus* były dydaktycznymi utworami zbudowanymi wokół scen biblijnych.

Tymczasem Cygan zamiast do Biblii sięga po żywot Jana Pawła II, pokazując wszystkie jego punkty papieskiej legendy, wpisując opowieść w mesjanistyczny schemat. Na przykład zamach na papieża przedstawiony jest w *Cantobiografii* jako pieśń gołębi na placu Świętego Piotra:

> Poderwały się pierwsze,
> Jakby chciały zawiadomić najwyższego,
> Że na placu świętego Piotra,

Krzyż wzniesiono co poranił niebo.
Krzyż wzniesiono z lotu pocisku
Z nienawiści, która się wymyka słowom.
Ona umie drogę miłości,
Zmienić nagle w drogę krzyżową.
[…]
Poderwały się pierwsze,
Biały ból uniosły na skrzydłach,
Aby Jemu było lżej cierpieć,
Aby wrócił tu,
Aby wytrwał.
Z góry widać wszystko najlepiej,
Czy widziały przez lęk i cierpienie
Rękę Matki Boskiej Fatimskiej,
Która niosła mu ocalenie.

W miejsce klasycznego motywu biblijnego, którego konkretne przedstawienie poświęcone jest konkretnemu władcy, Cygan sięgnął po obrazowanie przypominające film: montaż obrazów, scen, szczegółów w zbliżeniu – połączone z powracającym w papieskim micie motywem nadprzyrodzonej interwencji.

Jak na Zachodzie, czyli „musical” *Karol*

Spektakl *Karol* miał premierę 25 lutego 2017 roku w hali widowiskowo-sportowej Tauron Arena w Krakowie. Libretto napisał politolog Michał Kaczmarczyk, autorem muzyki był Filip Siejka, współpracujący m.in. ze Zbigniewem Wodeckim czy grupą Perfect. Reżyserem *Karola* był Krzysztof

Korwin-Piotrowski, podpisywany przez organizatorów jako „kierownik artystyczny Gliwickiego Teatru Muzycznego, jednej z najlepszych scen musicalowych w Polsce" – choć instytucja taka w momencie premiery już nie istniała, ponad pół roku wcześniej przekształcona została przez radę miejską Gliwic w scenę dramatyczną[7].

Bardziej znane nazwiska pojawiały się na scenie. W roli Jana Pawła II wystąpił Jacek Kawalec, aktor i piosenkarz znany m.in. z popularnego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku programu telewizyjnego *Randka w ciemno*. W spektaklu zagrali także Edyta Geppert, bracia Wojciech i Piotr Cugowski oraz Antonina Krzysztoń, piosenkarka często występująca w popularnym repertuarze sakralnym.

Przedstawienie rozpoczynało się od nagrania wideo przypominającego konwencją kronikę filmową, w którym pojawiał się Józef Piłsudski oraz informacja, że w roku 1918 Polska odzyskała niepodległość, a dwa lata później urodził się Karol Wojtyła. Zaraz potem pojawiała się scena z dzieciństwa przyszłego papieża – policjant z szablą oraz ksiądz w sutannie siedzieli razem na ławce, zaś obok mały Karol bawił się z dzieckiem w kipie na głowie. Scena ma charakter metonimii: zestawienie państwa i Kościoła, obraz zgodnego wieloetnicznego i wieloreligijnego społeczeństwa.

Biografia papieża jest tu trwale spleciona z historią Polski w XX wieku; emblematyczne momenty tej historii pojawiają się nawet wtedy, jeśli twórcy przedstawienia nie pokazują, na czym polegał bezpośredni udział Jana Pawła II w danym wydarzeniu. I tak na przykład stan wojenny przedstawia scena grupowa – gromadka esbeków w czarnych skórzanych płaszczach tańczy na tle projekcji przedstawiającej znak sierpa i młota na czerwonym tle. Przestrzeń sceny rozdzielona jest barierkami. Esbecy rozstawiają młodą kobietę i młodego mężczyznę po dwóch stronach barierki, ściągają ze sceny

też księdza w sutannie.

Karol zawiera wszystkie elementy typowej scenicznej opowieści o życiu polskiego papieża: przemówienie z Placu Zwycięstwa i zamach opowiedziane są tu przy użyciu materiałów archiwalnych – telewizja była wówczas, to znaczy, gdy działy się przywoływane wydarzenia, najważniejszym medium produkującym „pamięć błyskawiczną" (Irwin-Zarecka, 2018, s. 101). Spektakl odsyła do doskonale znanemu widzowi archiwum. Będzie to rozwiązanie powracające również w innych przedstawieniach.

Scenę zamachu rozwiązano tu montażem: na ekranie z tyłu sceny wyświetlane jest kolorowe telewizyjne ujęcie, w planie totalnym, tłumu wiwatującego na cześć papieża na Placu Świętego Piotra, ucina dźwięk pierwszego strzału, zaraz potem – dwóch kolejnych. Ekran wygasa, obraz tłumu zastępują kolejno trzy czarno-białe fotografie reporterskie – obrazy postrzelonego papieża podtrzymywanego przez ochroniarzy, przy papamobilu, wciąż z tłumem w tle.

Dokumentalny montaż skontrapunktowany jest jednak natychmiast poetycką sceną wizyjną. Tancerka w białej sukni kroczy w baletowych pointach wzdłuż proscenium – jej krok jest również „baletowy", równy, sprężysty, na palcach. W pewnym momencie tancerka przystaje. Podnosi z podłogi srebrny medalik na łańcuszku, zakłada na szyję – i zaczyna z nim tańczyć, wykonuje kilka piruetów i arabeskę. Muzyczny motyw instrumentalny – smyczkowe adagio – połączone jest z łacińskimi szeptami, w których wymieszane są urywane, pojedyncze zbitki słowne z niosącej eschatologiczne skojarzenia średniowiecznej sekwencji *Dies irae*, obecnej w tradycyjnej liturgii pogrzebowej: *teste David…*, *cuncta stricte discussurus…*, *tuba mirum…*, *quantus tremor…* – i tak dalej. Świat nadprzyrodzony interweniuje w historię niczym w średniowiecznym miraklu (Dąbrówka, 2013, s. 424, 453-455) –

zgodnie z przekonaniem o roli Matki Boskiej Fatimskiej w ocaleniu Jana Pawła II, do którego doszło w uroczystość na cześć właśnie fatimskich objawień, i zgodnie z logiką mirakla, „cud ingeruje naocznie w niecudowną codzienność". Działanie cudu jednak – jak pisał Andrzej Dąbrówka – reglamentowane jest określonymi warunkami: wiarą i modlitwą indywidualnie działającego bohatera (tamże, s. 457), w tym przypadku – świętego, Jana Pawła II.

Medalik zakładany przez tancerkę przewija się przez całe libretto *Karola* – w jednej z pierwszych przyszły papież otrzymuje go w dzieciństwie od matki. Odczytuje z niego inskrypcję „Totus Tuus" [łac. „cały twój"], która potem stanie się jego dewizą biskupią i papieską. W spektaklu *Karol* bezpośrednio przez sceną zamachu Jan Paweł II gubi medalik; jakby brak matczynego amuletu wystawiał go na niebezpieczeństwo; co więcej, medalik ukrywa szef ochrony, co może sugerować – choć nie musi – jego udział w spisku.

Z kolei wątek śmierci matki Karola Wojtyły przedstawiony jest w *Karolu* eufemistycznie w utworze *Rozmowa z matką*; to pożegnanie, w którym o umieraniu nie mówi się wprost:

> Z każdym moim słowem, synu,
> Starszy stajesz się, dni płyną.
> Chwila i zobaczysz, jak los nas uraczy
> Kalendarzem na kolejny rok.
>
> Słyszysz? Wiatr rozmawia z Bogiem,
> Jesień skrada się za progiem,
> Deszcz o szybę dzwoni, wyfruniesz mi z dłoni
> Świat dorosły jest już stąd o krok

Daję uśmiech Ci i serce.
Nie chcesz, póki co, nic więcej,
Ale przyjdzie pora, gdy złych myśli sfora
Zburzy nagle wiersza ton.

Zarazem pojawiający się w utworze sen matki zawiera wątki profetyczne i odsyłające wprost do mitu bohaterskiego:

Śnił mi się pałac, mój synu,
A w nim pokoje barwne od flag,
Ktoś snuł opowieść heroiczną od czynów
Jakby o tobie, jakby sprzed lat…

Emilia Wojtyła powróci w finale *Karola*. Na tle projekcji łączącej migawki z Placu Świętego Piotra z obrazami emblematycznymi dla transformacji ustrojowej w Polsce – to m.in. demonstracje, materiały przedstawiające przemoc milicji w stanie wojennym, obrady Okrągłego Stołu, Tadeusza Mazowieckiego czy Lecha Wałęsę. Matka papieża razem z jego ojcem oraz księdzem Mirosławem powracają na scenę niczym duchy[8], wygłaszające podsumowanie. „W czerwcu 1989 Duch Święty odnowił oblicze Ziemi" – mówi Karol Wojtyła senior. A Emilia Wojtyła dodaje: „Nikt tak pięknie nie uczył nas, że pośród wielu dróg, którymi podąża człowiek, rodzina jest drogą podstawową, jedyną i niepowtarzalną". Papieska doktryna o rodzinie, zaznaczona w ogólnikowej i zeufemizowanej formie, bez jakiegokolwiek nawiązania do towarzyszących jej konfliktów, zostaje połączona z podkreśleniem kluczowej roli papieskiego performatywu z Placu Zwycięstwa w przemianach ustrojowych – choć te ostatnie pokazane są w sposób bardziej odpowiadający liberalnej stronie polskiego sporu, niż katolicko-narodowej

populistycznej prawicy, odrzucającej coraz bardziej z biegiem czasu Okrągły Stół jako mit założycielski Polski po 1989 roku.

W nieco nietypowy sposób potraktowana została w *Karolu* natomiast teatralna młodość Wojtyły. Libretto musicalu przenosi opisywaną przez Halinę Kwiatkowską sytuację nagłego zastępstwa w premierowej *Balladynie* z Wadowic do Krakowa, z gimnazjum na uniwersytecką polonistykę. Problemem aktora mającego wcześniej zagrać Fon Kostryna nie jest sprawa praktycznie kryminalna, a „poprawka z literatury staropolskiej". Zastępstwo staje się w *Karolu* wyzwaniem, przed którym staje młody Wojtyła z woli reżysera:

> Lolek, ufam, że nie odmówisz i zagrasz obie role. Nie mamy wyjścia, tylko ty możesz uratować przedstawienie. Mimo śnieżycy pół Krakowa wybiera się jutro na premierę. Bierzmy się do pracy: raz, dwa, trzy, ustawiamy się do próby.

Sama teatralna praca Wojtyły pokazana jest w tańcu, do wyraźnie inspirowanej wierszem Edwarda Stachury piosenki *Teatr to nie życie*. Tekst podkreśla umowność sytuacji teatralnej. „Zbroja jest z tektury, a korona z chleba", śpiewa Ksiądz Mirosław, „Gdy wyznajesz miłość, trochejami kłamiesz" – odpowiada mu w kolejnej zwrotce Karol. „Świat do stóp ci rzuca wyuczony gest. / Już wybrzmiał epilog… Odłóż tekst" – tymi słowami kończy przyszły papież próbę. Nieco inaczej niż w dominującej wersji opowieści o papieżu-aktorze, w *Karolu* teatr jest przede wszystkim nie tyle elementem polskiej tradycji romantycznej, w którą wpisuje się bohater, przyszły duchowy przywódca narodu, ile elementem dojrzewania, edukacyjną zabawą, fikcją, którą należy porzucić, by podjąć prawdziwe wyzwania.

Znak krzyża na widowni

Spektakl *Karol* sfinansował państwowy Totalizator Sportowy, należąca głównie do Skarbu Państwa spółka energetyczna Tauron oraz założona przez Spółdzielcze Kasy Oszczędnościowo-Kredytowe Fundacja Stefczyka. Honorowym patronatem spektakl objęło pięciu biskupów oraz prezydent Krakowa Jacek Majchrowski. Na premierze pojawił się też dawny osobisty sekretarz papieża, kardynał Stanisław Dziwisz – wówczas już (świeżo) emerytowany metropolita krakowski. Obecność kardynała nie tylko uświetniała wydarzenie, ale też sankcjonowała i uwiarygodniała sceniczną opowieść. „Patrząc na Karola, który jest tutaj na scenie, mogę potwierdzić, że on taki rzeczywiście był. Że było w nim coś więcej niż w normalnych ludziach, zwłaszcza jego ogromna kontemplacja i zanurzenie się w Bogu" (luk, 2017) – powiedział Dziwisz kościelnym mediom.

Kardynał wpisał też *Karola* w ramę konfliktu politycznego, zestawiając spektakl z *Klątwą* Olivera Frljicia w warszawskim Teatrze Powszechnym, która premierę miała zaledwie tydzień wcześniej. Dziwisz powiedział katolickiemu portalowi: „To znamienne, że kiedy gorszy nas inny bluźnierczy spektakl, zaprezentowano tak niezwykle pozytywny przekaz wartości moralnych, które głosił i pokazywał swoim życiem Jan Paweł II”, co redakcja opatrzyła komentarzem odsyłającym wprost do *Klątwy*. Zarazem trzeba dodać, że w zdecydowanej większości przekazów medialnych dotyczących *Karola* – od „Gazety Wyborczej” po „Panoramę” w TVP – to nasuwające się zestawienie się nie pojawiało. Porządek celebracji i upamiętnienia oraz porządek radykalnej krytyki pozostawały odrębne, tak jak artystyczne obiegi, w których funkcjonowały oba przedstawienia.

Ale *Karol* miał zrobić karierę też poza obiegiem kościelnym, za granicą. „The

Guardian", opublikował na stronie internetowej materiał francuskiej agencji AFP, zapowiadający premierę musicalu *Karol* już w kwietniu 2016 roku (*John Paul II: The Musical to debut in Poland next year*, 2016). „Chcemy zrobić coś dużego" – mówił w przedrukowanym również m.in. przez „Times of Israel" czy „News Ghana" materiale[9] Karczmarczyk, który opowiadał w tym samym artykule, jak stał piętnaście godzin w kolejce do oddania czci trumnie Jana Pawła II w Rzymie w 2005 roku. Na materiał z „The Guardian" powoływało się z kolei katowickie wydanie „Gazety Wyborczej", mylnie prezentując *Karola* jako „pierwszy w historii musical o Janie Pawle II" (Warchała, 2016, s. 6). Przedstawiając autora libretta jako odważnego debiutanta – w gazecie pisano o zagranicznych inspiracjach Kaczmarczyka oraz współproducenta Przemysława Ruty, wcześniej – jak odnotowano – współtworzącego z autorem licealny kabaret „Różowy Młoteczek":

> Jakiś czas temu Kaczmarczyk i Ruta wybrali się do Paryża na musical o rewolucji francuskiej, zatytułowany *1789: Les Amants de la Bastille*. […] – Zobaczyliśmy ludzi w różnym wieku, którzy świetnie się bawią, przeżywając wielką historię. Przekonaliśmy się, że o ważnych wydarzeniach można opowiadać tak, by pozostając wiernym faktom, dotrzeć do masowego odbiorcy (tamże).

Oczywiście, można widzieć w tej opowieści po prostu praktykę imitacyjną, zapatrzenie w globalne centrum – kolejny wariant snu o polskim Broadwayu, pokrewny chociażby aspiracjom niesionym na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez *Metro* Janusza Stokłosy, z librettem Agaty i Maryny Miklaszewskich, w reżyserii Janusza Józefowicza. Zarazem ważnym punktem odniesienia wydaje się tu tożsamościowy wymiar amerykańskich musicali – jako wielokrotnie wystawiane, powracające przez

dekady w setkach i tysiącach powtórzeń utwory opowiadające historie ważne dla narodowej wspólnoty, same w sobie mogą być traktowane jako istotny nośnik kulturowej pamięci. „Amerykańskie musicale stały się, po części i w pewnej formie, odgrywaną demonstracją amerykanizmu, i często odgrywają formacyjną, definiującą rolę w konstrukcji zbiorowego rozumienia «Ameryki»" – pisał Raymond Knapp w swoim studium gatunku (2018, s. 103).

Karol, inaczej niż *Metro*, nie dotarł jednak do masowego odbiorcy. Zaplanowane tournée po polskich miastach zostało odwołane, zaś spór wynikły między artystami a producentem zakończył się na sali sądowej. Według wyroku wydanego przez Sąd Okręgowy w Katowicach[10] na *Karola* sprzedało się łącznie osiem tysięcy biletów. Artyści w sporze sądowym z producentem zwracali uwagę na „sporo niedociągnięć technicznych", wśród których wymieniali „słabej jakości światła, ubogą scenografię, brak inspicjentów, którzy dbaliby o chronologię wydarzeń". Zaangażowani artyści skarżyli się na „playbacki słabej jakości", zaś jedna z aktorek dowiedziała się, że sama ma zapewnić sobie kostium – jak czytamy w aktach sądowych, „strój miała według ustaleń, przygotować we własnym zakresie, co wiązało się z pomocą stylistki. Stylistka wynajęła suknie od projektantki, a koszt wyniósł 1000 zł netto".

Musical *Karol* – zapowiadany przez producentów na stronie internetowej jako „megawidowisko w TAURON Arenie Kraków" – wydaje się intensywnie i nieadekwatnie promowanym przedsięwzięciem z pogranicza obiegu zawodowego i amatorskiego. To jeden z powodów, dla których bardziej niż „musical" stosownym terminem dla omawianych tu spektakli wydaje się „śpiewogra". Gatunek ten Dobrochna Ratajczakowa opisywała jako „po prostu scenariuszowy zarys fabuły i akcji z piosenkami i tańcami, wypełniany

podczas spektaklu” (2015, s. 255). Śpiewogra, inaczej niż musical, nie zakłada technicznej biegłości wykonania jako wyznacznika gatunkowego. Jest też dużo głębiej osadzona w polskiej tradycji teatralnej, choć jej granice pozostają nieostre.

Te problemy produkcyjne nie są wyjątkowe. Spektakle o życiu Jana Pawła II – mam tu na myśli te, które deklarowane są jako produkcje teatralne, nie zaś *stricte* muzyczną *Cantobiografię* – powstają na marginesie polskiego życia teatralnego. Ich twórców cechuje stosunkowo niski stopień zawodowej biegłości, a organizatorów omawianych wydarzeń – brak doświadczenia i kompetencji związanych z produkcją teatralną.

Jeśli Jerzy Jan Połoński – reżyser ze sporym dorobkiem – robi w Nitrze musical *Povolanie pápež* (2016), który zagrany został sto dwadzieścia cztery razy, to dzieje się to w słowackim teatrze, ze słowackim librecistą, kompozytorem i słowackimi aktorami. Z kolei włoski spektakl *Karol Wojtyła. La vera storia*, który miał polską premierę w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 2 kwietnia 2014 roku, w ósmą rocznicę śmierci Jana Pawła II, z powodów organizacyjnych, w tym słabej sprzedaży stosunkowo drogich biletów, zagrany został tylko raz – kolejne planowane pokazy w Krakowie oraz w warszawskiej hali Torwar zostały odwołane, choć, jak twierdziła oglądająca spektakl Jolanta Sosnowska w magazynie „WPiS. Wiara, Patriotyzm i Sztuka” – „Ten spektakl można było grać w Krakowie latami całymi” (2014).

W przypadku polskich spektakli muzycznych poświęconych życiu Jana Pawła II wysiłkom towarzyszącym poszukiwaniu alternatywnych miejsc produkcji czy angażowaniu artystów niezwiązanych na co dzień z teatrem towarzyszą też próby wykreowania nowej publiczności. Wzmianki o musicalu *Karol* można znaleźć między innymi na stronie internetowej Klubu Inteligencji

Katolickiej w Katowicach („Kronika 2017”, 2017), w Biuletynie Informacyjnym Rady Stanowej Rycerzy Kolumba w Polsce „Zbroja” (*Karol. Musical o życiu Jana Pawła II*, 2017, s. 12), w periodyku członków Kasy Stefczyka (*Pierwszy polski musical o życiu Jana Pawła II*, 2017, s. 7) czy w sprawozdaniu z aktywności Naczelnictwa Związku Harcerstwa Rzeczpospolitej („Materiały zjazdowe dla delegatów na XVI Zjazd ZHR”, 2018, s. 350).

Zaś za próbami stworzenia nowej publiczności idą też próby budowania nowych sposobów nawiązywania relacji z nią i tworzenia przestrzeni interakcji. Opisywano w relacjach ze spektaklu włączenie grup oazowych jako śpiewających pieśni religijne statystów w scenach papieskiej pielgrzymki do Polski. Co więcej, premierę poprzedził konkurs na finałową piosenkę musicalu. „Konkurs ma charakter otwarty i adresowany jest do poetów, autorów tekstów piosenek, pasjonatów literatury i wszystkich innych twórców, którym bliskie są idee i wartości wpisane w pontyfikat Papieża Polaka. Nagrodą główną w konkursie jest wycieczka do Rzymu oraz wykorzystanie zwycięskiego tekstu piosenki w musicalu *Karol*” (pz, 2016) – brzmiało ogłoszenie producentów.

Publiczność premierowa *Karola* faktycznie ocierała łzy wzruszenia, śpiewała z grupami oazowymi odtwarzającymi sceny papieskich wizyt, wykonywała znak krzyża, gdy błogosławił ją grający Jana Pawła II aktor Jacek Kawalec (Mrozek, 2017) – byłem tego świadkiem jako widz tego spektaklu. „Aktorzy lub statyści często schodzili ze sceny i wchodzili z widownią w interakcje – jak na przykład przejście Jacka Kawalca, odtwórcy głównej roli, przez rzędy w krakowskiej hali widowiskowej, podobne do przejazdów św. Jana Pawła II między sektorami pielgrzymów” – odnotowywał też katolicki portal Franciszkańska 3 (*Musical z wartościami*, 2011), wydawany przez Instytut

Dialogu Międzykulturowego im. Jana Pawła II w Krakowie.

Powtarzanie zachowań charakterystycznych dla sytuacji zbiorowej modlitwy czy (para)liturgii zbliża *Karola* do praktyk rekonstrukcji historycznych. Gdyby porównać oddziaływanie tych cytatów z kościelnych obrzędów do innych praktyk polskiego teatru z obszaru traktowanego jako awangarda – *nomen omen* – konsekrowana (Bourdieu, 2001, s. 260-268), nasuwa się *Msza* Artura Żmijewskiego, zrealizowana w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w 2011 roku. Spektakl teatralny cenionego artysty z pola sztuk wizualnych, w którym w warunkach sceny teatru repertuarowego odegrano rzymskokatolicką mszę (posoborową, po polsku) – używając ksiąg liturgicznych niczym partytury.

Odbiór *Mszy* Żmijewskiego w kręgach katolickich był, rzecz jasna, bardzo krytyczny. Tomasz Terlikowski pisał wtedy w „Gazecie Polskiej", że „*Msza* bez sacrum, bez Chrystusa, jako ćwiczenia aktorskie robi straszne wrażenie", że „To jest taki artystyczny satanizm, który świętość wykorzystuje do gry". Kluczowym elementem tej gry okazały się jednak właśnie reakcje publiczności. Zarówno rzeczywiste, jak – może nawet bardziej – projektowane czy oczekiwane. Ks. Andrzej Luter w „Tygodniku Powszechnym" zauważał z kolei:

> Ze strony widzów nie było żadnej interakcji. Na co liczył reżyser? Na reakcje profanacyjne? Że zaczną uczestniczyć w liturgii: odpowiadać na wezwania księdza, klękać, śpiewać? […] Nie było też reakcji szyderczych, manifestacji niechęci do Kościoła. Martwota całkowita (2011, s. 18).

Jednak po *Mszy* pojawiły się też zupełnie inne opisy odbioru, wskazujące na

reakcje wpisane w ciało, stanowiące cielesną pamięć – nawet jeśli tłumione przez relacjonujących je widzów. „Po fakcie wstyd mi było, że pohamowałam liturgiczne odruchy, nie poszłam do komunii, żeby powiedzieć: tak, wierzę w sztukę, nawet jeśli ten spektakl jest nieudany" – pisała Adriana Prodeus w „Dwutygodniku" (2011). Paweł Sztarbowski, wówczas wicedyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy, opowiadał w tym samym czasopiśmie o swoim doświadczeniu katolickiej mszy: „Jako wieloletni ministrant, przez moment nawet przez rodzinę pasowany do kariery kapłańskiej, mam ją wrytą w ciało. Każde słowo wypowiadane podczas inscenizacji Artura Żmijewskiego wywoływało we mnie niemal reakcje na skórze, w trzewiach – miałem wrażenie, że mógłbym sam tę mszę z pamięci odprawić. I nie odezwałem się ani słowem, nie poszedłem do komunii, nie śpiewałem pieśni, które bardzo lubię" (2011). To, co ks. Luter opisywał jako „martwotę", mogło zatem skrywać cały wachlarz bardzo żywych afektywnych reakcji, dalekich od szkicowanego w recenzji Lutra „szyderstwa".

Katolicki duchowny opisuje potencjalne uczestnictwo w zainscenizowanej „liturgii" Żmijewskiego jako „reakcje profanacyjne". Jak jednak traktować czynne uczestnictwo katolickich widzów spektaklu *Karol* w odgrywanym przez aktora „papieskim błogosławieństwie"? – gdy nieopodal, na tej samej widowni, zasiada ich najprawdziwszy biskup ordynariusz?

Rytualne gesty widzów nabierają osobliwego statusu: „błogosławieństwo" nie spełnia oczywiście wymogów, które katolickie prawo kanoniczne stawia przed błogosławieństwem rozumianym jako obrzęd przynależny do sakramentaliów, który wykonywać może duchowny: biskup, prezbiter i w pewnym zakresie diakon (KPK, 1983, kan. 1169). Zarazem jednak Katechizm Kościoła Katolickiego stwierdza, że „każdy ochrzczony powołany jest do tego, by być «błogosławieństwem» i by błogosławić" i że „[d]latego świeccy

mogą przewodniczyć pewnym błogosławieństwom” (KKK, art. 1669), co potwierdza też prawo kanoniczne (KPK, 1983, kan. 1168). Teatralne gesty modlitewne mogły zatem stanowić formę katolickiego kultu – choć nie tę formę, która była inscenizowana w spektaklu w płaszczyźnie fabuły (błogosławieństwo papieskie). Idąc za analizami Rebekki Schneider, sytuacja „podszywa” się tutaj pod inną sytuację, „ale nie do końca” (2020, s. 41).

Sytuację tę można porównać do modlitw przed pomnikami Jana Pawła jeszcze za życia polskiego papieża – i już po jego śmierci, ale wciąż przed kanonizacją. Okoliczności, ale i być może intencje uczestników, upodobniały te odbywające się przed papieskimi pomnikami „nie zawsze prywatne modlitwy”, jak określał to badacz Kazimierz Ożóg (2005, s. 184), do sytuacji religijnego kultu (*dulia*) mającego za przedmiot figurę świętego. Podobnie w przypadku „rekonstrukcyjnych” scen z *Karola* granica między praktyką religijną a praktyką artystyczną na chwilę ulegała zatarciu.

Schneider pisze o „czasie synkopowanym” – ujęciu, w którym „*wtedy* przenika się z *teraz*” (2020, s. 16). W przypadku *Karola* pamięć ciała (Sajewska, 2015) widzów zdawała się aktualizować doświadczenie liturgiczne, wyzwalana przez gesty aktora, natomiast cała rama inscenizacji – użycie zarówno rzeczywistych grup parafialnych, jak i elementów dokumentacji, jako swoistych „resztek” pamięci wizyt Jana Pawła II, przekazywanego przez szkołę, media, kościół czy prywatne kanały rodzinne – łączyła to doświadczenie z narracją papieskiego mitu.

Historia w obrazach

Kolejny papieski „musical” – *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* miał być wystawiony w maju 2020 roku w Krakowie z okazji setnej rocznicy urodzin

Karola Wojtyły, ale plany twórców pokrzyżowała pandemia. Ostatecznie spektakl miał premierę 20 października 2020 roku. Jego reżyserem był Andrzej Starowicz – choreograf estradowy współpracujący m.in. z grupą Ich Troje czy Justyną Steczkowską. Producentem był Instytut Dialogu Międzykulturowego Jana Pawła II w Krakowie, samorządowo-kościelna instytucja kultury, prowadzona wspólnie przez samorząd województwa małopolskiego, miasto Kraków i Centrum Jana Pawła II „Nie lękajcie się" (kościelną osobę prawną)[11]. Skala przedsięwzięcia była znacznie skromniejsza niż w wyżej omawianych przypadkach. Premiera odbyła się w Nowohuckim Centrum Kultury, rolę Jana Pawła II grał instruktor tańca Władysław Pantus. Sam reżyser wcielił się w rolę Alego Ağcy. Spektakl był krótki – trwał siedemdziesiąt pięć minut.

Pierwsze sceny przedstawiają Karola-dziecko tańczącego z matką, która wnet znika – wkrótce zastępuje go młody mężczyzna, zakłada sutannę i tańczy wśród dziewcząt ubranych w biel. Wizualizacje w tle przedstawiają wzgórza, drzewa, wielką dłoń trzymającą różaniec na tle nieba. Z playbacku rozlega się przygotowany z okazji Światowych Dni Młodzieży 2016 utwór *Galicja Projekt: Siła jest w jedności (Młodzi Górale drogą Jana Pawła II)*:

> W sercach nasych my cię wyświecili
> Będziemy do tobie się modlili
> Z wysokich łobłoków
> Z wysokich łobłoków
> Pilnujesz Poloków
> Nas patronie
>
> Niech ci Bóg zapłaci, Łojce miły
> Żeś w nos bez modlitwę włożył siły

Droge pokozołeś
Droge pokozołeś
Będzie tak jak chciołeś
Łojce Święty!

Tu akcja bardzo przyspiesza, dekady mijają w ciągu kilku minut: wizualizacje informują o decyzji papieża Piusa XII o wyświęceniu Karola Wojtyły na krakowskiego biskupa pomocniczego (1958), a już chwilę później mija kolejne dwadzieścia lat i ten sam młody wykonawca, z posrebrzonymi włosami, staje na rusztowaniu po nagraniu ogłoszenia wyboru Jana Pawła II na papieża: „Habemus papam". Radość nie trwa długo, wkrótce bowiem rozpoczyna się stan wojenny. Wizualizacja w tle przedstawia stylizowaną na „Trybunę Ludu" gazetę „Trybuna Naszego Ludu" z datą 13 marca [sic!] 1981 roku i m.in. artykułem dotyczącym „zgromadzenia demonstrantów" na „placu Stalina (Mickiewicza)", odsyłającym raczej do poznańskiego Czerwca 1956 niż Grudnia 1981.

Trudno o bardziej dobitny przejaw tego, co w przypadku rekonstrukcji historycznych, Schneider nazywa „intrygującą niedokładnością kopii" (2020, s. 24). Obecne w papieskim „musicalu" zlepienie dwóch różnych w charakterze wystąpień przeciwko władzom PRL wskazuje, że z perspektywy progu trzeciej dekady XXI wieku obraz walki z komunizmem staje się coraz bardziej zatarty, traci szczegóły. Schneider w odniesieniu do rekonstrukcji z USA pisała o pomieszaniu zdarzeń „poza sekwencją", pomieszaniu „nie tylko odniesień, lecz i afektywnych asamblaży i inwestycji" (2020, s. 79-80) – i tak w omawianym tu spektaklu wyrażane przede wszystkim w języku walki klasowej robotnicze wystąpienie z 1956 roku przepisywane jest tu na znacznie mocniej nasyconą językiem i ikonografią narodowo-religijnymi sytuację polskich lat osiemdziesiątych.

Podobny mechanizm przenoszenia znaczeń Kinga Łozińska przedstawiała u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, pokazując, jak pielgrzymki papieża do PRL kojarzą się ze słynnymi „wejściami" – „bożych wyzwolicieli, niebiańskich rycerzy", jak pisała, czyli Napoleona na ziemie polskie, generała Jana Henryka Dąbrowskiego do Poznania w 1807 roku, czy księcia Józefa Poniatowskiego do Krakowa w 1809 (1990, s. 40). Gloryfikacja honoru, odwagi i cierpienia typowa dla mitu bohaterskiego zlepia w omawianym spektaklu papieskie pielgrzymki do ojczyzny bezpośrednio z zamachem, który miał miejsce przecież w Rzymie, nie w Polsce.

Zmiksowanie Czerwca 1956 i stanu wojennego to bowiem nie koniec (a)historycznych przesunięć w spektaklu *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych*. Przemówienie Jana Pawła II na Placu Zwycięstwa z 1979 roku – odtwarzane z oryginalnego nagrania – ma miejsce już po wprowadzeniu stanu wojennego. Aktor grający papieża, stojący na podwyższeniu, wznosi ręce do słów „Z całej głębi tego tysiąclecia wołam wraz z wami: Niech zstąpi duch twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi". Sceniczny papież z uśmiechem błogosławi dziewczęta w bieli. Bardzo szybko jednak słychać odgłos wystrzału, na scenie zapada ciemność, zaś na ekranie pojawiają się wykresy EKG oraz zdjęcia archiwalne z Placu Świętego Piotra i z kliniki Gemelli. W tle rozlega się zremiksowane *Ave Maria* Jana Sebastiana Bacha i Charles'a Gounoda z płyty L'Orchestra Cinematique. Zaraz potem na scenie pojawia się mężczyzna w podświetlonej klatce – to oczywiście Ali Ağca. Do klatki wchodzi Jan Paweł II i ściska Ağcę. Podkład muzyczny – Enya, *May it be*, utwór znany z *Władcy pierścieni* w reżyserii Petera Jacksona.

Przedstawiam tak szczegółowy opis przebiegu scenicznej akcji, bo *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* wydaje mi się wyjątkowo adekwatnym przykładem skondensowania na scenie ustandaryzowanego żywotu Jana Pawła II. Fabuła

spektaklu zostaje właściwie zredukowana do węzłowych, emblematycznych punktów papieskiego mitu.

Mityczna opowieść snuta jest tu za pomocą brikolażu – „regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką", co odpowiada także myśleniu mitycznemu, opierającemu się na „szczątkach zdarzeń", jak pisał Claude Lévi-Strauss (1969, s. 38). Na scenie wykorzystane zostają popularne, szeroko rozpoznawane utwory muzyczne – niekoniecznie powiązane z pamięcią o Janie Pawle II, choć w finale, wraz z pokazem slajdów przedstawiających papieskie podróże, pojawia się nagranie *Barki* w wykonaniu Krzysztofa Krawczyka – spotkanie dwóch polskich ikon drugiej połowy XX wieku.

Niekoniecznie świadomie, *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* wpisuje się w długą polską tradycję scenicznego kolażu, stanowiąc „słowno-muzyczne widowisko składankowe" – jak badaczka Lidia Ignaczak proponowała nazywać *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej (2019, s. 425). Ignaczak wywodzi ten termin jeszcze z tradycji Leona Schillera – autora m.in. *Kramu z piosenkami*. Zdaniem Ignaczak, „*quodlibetowy* [od *quod libet*, łac. „co się podoba" – przyp. aut.] piosenkowy *collage* sceniczny stał się jedną z atrakcyjniejszych form przypominania polskiej historii" (2019, s. 427). Deklarowanie atrakcyjności formy (określanej nieraz jako „nowoczesna") pojawia się w wypowiedziach twórców spektakli o papieżu niemal równie często, co właśnie intencja „przypominania", sytuowanie przedstawienia w ramach praktyki pamięciowej wynikającej czy to z powinności religijnej, czy też narodowej; rozgraniczenie polskości i katolicyzmu jest tu, zgodnie z paradygmatem katolickim, niemożliwe. Na spektakl, w którym mieszają się emblematyczne elementy papieskiej biografii i pomylone węzłowe momenty dziejów PRL, spojrzeć można

zarazem jak na „mechaniczny rytuał powtórzenia resztek historii" – jak pisała Dorota Sajewska w *Nekroperformansie* (2016, s. 383); tak, jak w tamtym ujęciu, „czas rozpada się tu […] na pojedyncze wspomnienia – obrazy", które w dodatku ulegają pomieszaniu.

Inaczej niż wcześniejsze omawiane tu spektakle, *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* sytuowany był już przez samych twórców w kontekście trwających sporów o pamięć Jana Pawła II. Reżyser przedstawienia mówił w jednym z wywiadów dla lokalnej prasy:

> Szczególnie jestem dumny z dwóch moich realizacji. Jedną jest musical *Jan Paweł II – Przyjaciel wiernych*. Dzięki niemu mamy realne narzędzie do walki z hejtem wobec tego naszego bohatera – świętego Jana Pawła II (Gitler, 2023).

„Musical" Starowicza – inaczej niż *Karol* – rzeczywiście objechał Polskę, a przynajmniej niektóre jej miasta. Prezentowany był m.in. 20 kwietnia 2024 roku w stołecznym Teatrze Roma, w ramach Warszawskiego Laboratorium Wiary – corocznego spotkania duszpasterstw akademickich organizowanego przez archidiecezję warszawską.

Sen o musicalu

Raymond Knapp w swoim studium związków musicalu i amerykańskiej tożsamości zwracał uwagę na pewne charakterystyczne cechy klasycznych musicali, wiążące je z amerykańskim mitem – motyw „autentyczności" (2018, s. 122), przywiązanie do prostoty, usytuowanie w małomiasteczkowych czy wiejskich społecznościach, przywiązanie do kategorii „pojednania". Eksponowanie w papieskich „musicalach" wadowickiego dzieciństwa Karola

Wojtyły czy przebaczenia Alemu Ağcy mogłyby korespondować z tymi wyobrażeniami.

Z omawianych tu performansów opowiadających biografię Jana Pawła II najbliżej tej funkcji budowania zbiorowej tożsamości byłaby *Cantobiografia* – ze względu na szeroki zasięg oddziaływania czy na zapadające w pamięć songi Jacka Cygana. Zarazem nie sposób uznać jej za pełnoprawny „musical" w rozumieniu formy teatralnej.

Pozostałe omówione powyżej utwory słowno-muzyczne poświęcone Janowi Pawłowi II nie sprawdzają się w roli nośnika pamięci kulturowej. Przesądza o tym sporadyczna eksploatacja czy brak rozpoznawalnych numerów wokalnych, które zafunkcjonowałaby poza kontekstem przedstawienia. „Musicale papieskie" są odbiciem mitu, formą jego celebrowania, nie są natomiast mitotwórcze.

Widać to dobrze w przypadku *Jana Pawła II. Przyjaciela wiernych*, gdzie wytwarzane na scenie żywe obrazy, gra gestów i – użyte ponownie, zaczerpnięte skądinąd – piosenki składają się na coś w rodzaju teatralnych kalamburów – sytuację rozpoznawania przez widzów niemych scen, których znaczenie doskonale znane jest z wcześniejszych przekazów rodzinnych, kościelnych, szkolnych czy telewizyjnych. Nie są to jednak obrazy znane z teatru.

Czy oznacza to, że „musicale" papieskie to dzieła z punktu widzenia zakładanych celów przedsięwzięcia całkiem nieudane? Niekoniecznie. Ich afektywne oddziaływanie wciąż zachodzi – jednak w obrębie mniejszych wspólnot, w ramach publiczności lokalnych, wyłamujących się ze stojącego za tradycją myślenia o misji teatru w Polsce utożsamienia konkretnej widowni teatralnej z całą sferą publiczną czy wspólnotą narodową (Niziołek,

2016, s. 256). Zamiast tego otrzymujemy teatralny produkt służący określonej wspólnocie tożsamościowej. Publiczność *Jana Pawła II. Przyjaciela wiernych* po pokazach śpiewa wspólnie na stojąco *Barkę* – według opowieści reżysera.

Omawianie przedstawienia opierają się na zawieszeniu sceptycyzmu i pragnieniu ponownego przeżycia, a przynajmniej emocjonalnego upamiętnienia, kluczowych zdarzeń z opowieści uważanej za fundamentalną dla narodowej tożsamości. Publiczności powoływane przez omawiane tu papieskie performanse pokrewne są z tym postulatów Piotra Morawskiego dotyczących teatralnej przeciw-krytyki i związanymi z nią publicznościami:

> na bycie którymi krytyka by sobie nigdy nie mogła pozwolić; jest: nieprofesjonalna, naiwna, afektowana, egzaltowana, bezpośrednia, niepoważna, nieferująca wyroków ani nie ustalająca hierarchii, a w dodatku – w przeważającej mierze jest entuzjastyczna, co nie znaczy, że nie jest wymagająca (2021).

Entuzjazm religijny wyrasta co prawda z innych założeń ideologicznych niż te, które stoją za projektem Morawskiego – budowanym przy okazji badań nad socjalistycznym Teatrem Ziemi Mazowieckiej, prowadzić jednak może do podobnego modelu publiczności. Pytanie, czy można zarazem mówić o odrzuceniu hierarchii w przypadku społeczności wiernych organizowanych w ramach Kościoła katolickiego, hierarchicznego przecież ze swojej istoty. Tu warto przypomnieć jednak tradycję polskiego konserwatywnego republikanizmu – i dziś przywoływanego często przez polską prawicę, coraz częściej i intensywnie zresztą odcinającą się od papieża i biskupów.

Gdy przyjrzeć się organizacjom, które włączyły się na przykład w

promowanie „musicalu” *Karol* – Rycerze Kolumba, ZHR, SKOK – zauważyć można, że są wśród nich środowiska pokrywające się z tymi, które jako nadzieję na „narodowe odrodzenie” wskazywali intelektualiści związani z Prawem i Sprawiedliwością. Andrzej Zybertowicz określał to zjawisko jako „Archipelag polskości”, pisząc: „Alternatywne spojrzenie na naszą rzeczywistość dojrzewa. W nas. Dzięki tym, którzy tworzą setki, tysiące oddolnych projektów z polskością w sercu” (2012, s. 14). Piotr Gliński stwierdzał z kolei, że „prawdziwy boom obywatelski na prawicy nastąpił dopiero po Katastrofie Smoleńskiej” [pisownia oryginalna] (2015, s. 48). Niezależnie od tego, na ile zjawiska te są naprawdę oddolne, a na ile są wytwarzane przez instytucje finansowane przez lata przez struktury państwowe, kościelne czy sprzyjające środowiska biznesowe, praktyki artystyczne uprawiane w ramach zaangażowanych kręgów prawicowych czy katolickich rzadko bywają przedmiotem analizy.

„Warto się w tym miejscu zastanowić, czy diagnozowany przez lata marazm Polaków i Polek był smutnym faktem, zaś ostatnie wydarzenia anomalią, czy może raczej pewne formy obywatelskiego zaangażowania były dotychczas słabo rozpoznane” – pisała w 2017 roku Elżbieta Korolczuk o konserwatywnym aktywizmie z zupełnie innych pozycji w analizie wydanej przez lewicową „Krytykę Polityczną” (2017, s. 2). Korolczuk wśród inicjatyw słabo badanych lub niebadanych w ogóle wymieniła m.in. „liczne grupy i sieci organizujące się wokół Kościoła katolickiego”. Badaczka zwracała uwagę między innymi na zmianę „orientacji części trzeciego sektora w kierunku większego zaangażowania w bieżącą politykę” oraz „rosnące zaangażowanie polityczne społeczeństwa”. Fakt, że każdy z omawianych tu polskich papieskich performansów biograficznych był w porządku chronologicznym coraz mocniej wpisywany w sieć kategorii nie tylko politycznych, ale i powiązanych z bieżącymi sporami politycznymi,

potwierdza to rozpoznanie.

Kolejne powstające w Polsce papieskie performanse biograficzne przechodzą stopniowo zatem z pozycji hegemonicznego znormalizowania kultu Jana Pawła II do zaangażowania po konkretnej stronie politycznego sporu. Jednocześnie zaciera się w nich różnica między praktyką religijną a artystyczną, a także między obszarem teatru zawodowego a wernakularnymi praktykami artystycznymi. Budując wyobrażenie narodowej publiczności, kierują swój przekaz do publiczności zdecydowanie lokalnych. Deklarując nowoczesność formy, ich twórcy sięgają po wielokroć używane już archiwum i powtarzają zbliżony schemat fabularny, stosując jednocześnie elementy strategii artystycznych charakterystycznych dla dawnych gatunków teatralnych.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *JP2 Superstar? Muzyczne opowieści o Janie Pawle II jako inscenizacja mitu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/2j6j-cd77.

Autor/ka

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, krytyk teatralny. Asystent na Wydziale Scenografii i Reżyserii Światła Akademii Sztuki w Szczecinie. Na Uniwersytecie Warszawskim kończy doktorat poświęcony performansom wykorzystującym wizerunek Jana Pawła II. Od 2012 dziennikarz „Gazety Wyborczej". ORCID 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Por. m.in. pełne brzmienie testamentu kard. Wyszyńskiego, otwierające książkę ks. Alojzego Orszulika *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989*, 2006.
2. *Umowa o utworzeniu instytucji kultury pod nazwą Muzeum Jana Pawła II i Prymasa*

Wyszyńskiego z 11 kwietnia 2016, zawarta między Archidiecezją Warszawską a Wiceprezesem Rady Ministrów, Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego Panem prof. dr hab. Piotrem Glińskim.
3. Dekret Arcybiskupa Metropolity Warszawskiego Kazimierza Nycza nr 2041/A/2010 z 18 maja 2010.
4. Opisywała tamten spektakl Danuta Michałowska: „Widziałam to przedstawienie: Karol ubrany w strój sportowca boksera: czarne spodenki, biała koszulka, rękawice bokserskie, pod pachą wnosił wielką maskę Byka, i to właśnie Byk rozpoczynał spektakl […]. Potem zakładał głowę Byka i następował dialog z Lwem" – Michałowska, 2004, s. 127.
5. Przemówienie Jana Pawła II z 16 czerwca 1999, Archiwum Polskiego Radia - PR II/1999/1/113, nagranie zamieszczone na stronie jp2online.pl prowadzonej przez Centrum Myśli Jana Pawła II w Warszawie.
6. „Poza polityką na mazurskiej nocy kabaretowej publika wyśmiewała też parodię chóru Piotra Rubika z solistami Romanem Giertychem, Przemysławem Gosiewskim i Sandrą Lewandowską, którzy śpiewali: – Nie mówcie, że to nie jest miłość, to tylko tak się zdaje wam, byle się nigdy nie skończyło, co wypłacają w Sejmie nam".
7. Por. *Uchwała XVII/445/2016 Rady Miasta Gliwice z dnia 16 czerwca 2016 w sprawie nadania statutu Gliwickiemu Teatrowi Muzycznemu*, a także *Uchwała nr XXX/691/2017 Rady Miasta Gliwice w sprawie obwieszczenia w sprawie ogłoszenia tekstu jednolitego uchwały w sprawie nadania statutu Gliwickiemu Teatrowi Muzycznemu.*
8. Libretto określa to wystąpienie postaci właśnie tym słowem.
9. „The Guardian" nie podał nazwiska autora: Michael Viatteau, uwzględnionego w innych przedrukach.
10. Sygn. akt XIV GC 503/17. Wyrok w udostępnionej wersji został poddany anonimizacji, jednak zawiera informacje w oczywisty sposób wskazujące właśnie na musical *Karol*.
11. Por. *Uchwała nr XIX/284/08 Sejmiku Województwa Małopolskiego* z dnia 26 maja 2008 oraz załącznik: *Umowa zawarta w dniu 10 czerwca 2008 w Krakowie pomiędzy Województwem Małopolskim, Gminą Miejską Kraków a Centrum Jana Pawła II "Nie lękajcie się".*

Bibliografia

Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Chaciński, Bartek, *Relacja z uroczystego otwarcia pudełka najnowszej płyty Piotra Rubika*, „Przekrój" 2009, nr 44.

Chłopecki, Andrzej, *Rubik, czyli triumf hucpy*, „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 4.

Czaczkowska, Ewa K., *Przewodnik po Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach*, Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach, Wadowice 2015.

Dąbrówka, Andrzej, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*,

Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

Florczyk, Marian; Rogala, Jacek; Pawelczyk, Arkadiusz; Lubawski, Wojciech; Oborny, Aneta, *Golgota wzruszyła*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", 7 kwietnia 2004.

Gitler, Marzena, *Andrzej Starowicz: Ten teatr to spełnienie moich marzeń*, „Głos 24. Myślenice", 7 stycznia 2023, https://glos24.pl/andrzej-starowicz-ten-teatr-to-spelnienie-moich-marzen [dostęp: 10.06.2026].

Gliński, Piotr, *Wygaszanie społeczeństwa obywatelskiego*, [w:] *Wygaszanie Polski 1989-2015*, red. L. Sosnowski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2015.

Hodalska, Magdalena, *Śmierć Papieża, narodziny mitu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Ignaczak, Lidia, *Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie „Niech no tylko zakwitną jabłonie" Agnieszki Osieckiej*, „Acta Universitatis Lodziensis – Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1(52).

Irwin-Zarecka, Iwona, *Pamięć błyskawiczna*, przeł. P. Dobrosielski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

Janowski, Jarosław, *Studjo 39 i „Dni Krakowa"*, „AS. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy", nr 22, 28 maja 1939.

John Paul II: The Musical to debut in Poland next year, „The Guardian", 30.04.2016, https://www.theguardian.com/world/2016/apr/30/john-paul-ii-the-musical-to-debut-in-poland-next-year [dostęp: 10.06.2026].

Kajzar, Helmut, *Błogosławił*, [w:] *Który idzie w imię Pańskie. Poetów zapis o nadziei*, red. J. Palusiński, Salezjańska Parafia św. Stanisława Kostki w Krakowie-Dębnikach, Kraków 1983.

Korolczuk, Elżbieta, *Społeczeństwo obywatelskie w Polsce – kryzys czy nowe otwarcie?* Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2017.

Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2018.

(KKK) *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2020.

(KPK) *Codex Iuris Canonici – Kodeks Prawa Kanonicznego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2022.

Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny, Warszawa 2010.

Kościelniak, Marcin, *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956-1993*, Wydawnictwo

Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Lévi-Strauss, Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969.

luk, *Kard. Dziwisz o musicalu „Karol": to wspaniały przekaz przypominający świętego*, eKai (portal Katolickiej Agencji Informacyjnej), 26.02.2017, https://www.ekai.pl/kard-dziwisz-o-musicalu-karol-to-wspanialy-przekaz-przypominajacy-swietego/ [dostęp: 10.06.2026].

Luter, Andrzej, *Igraszki z sacrum,* „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 46.

Karol. Musical o życiu Jana Pawła II, „Zbroja. Biuletyn Informacyjny Rady Stanowej Rycerzy Kolumba w Polsce" 2017, nr 39.

Kronika 2017, serwis Klubu Inteligencji Katolickiej w Katowicach, 25.02.2017, https://www.kik.katowice.opoka.org.pl/old/kro17.html (zarchiwizowane: https://web.archive.org/web/20201127062325/http://kik.katowice.opoka.org.pl/old/kro17.html).

Kwiatkowska, Halina, *Porachunki z pamięcią*, Oficyna Wydawnicza Kwadrat, Kraków 2002.

Łozińska, Kinga, *„Więc oto idzie papież słowiański…" – romantyczne tło mitycznego wizerunku Jana Pawła II*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1990, CMLXXIV, Prace Etnograficzne, z. 27.

Łozińska, Kinga, *Jan Paweł II – bohater masowej wyobraźni*, „Literatura Ludowa" 1992, nr 1-6(13).

Maliński, Mieczysław, *„Totus Tuus". Papież Jan Paweł II*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1981.

Materiały zjazdowe dla delegatów na XVI Zjazd ZHR, Związek Harcerstwa Rzeczpospolitej, Warszawa 2018, s. 350. Wersja online: https://zhr.pl/wp-content/uploads/2018/04/Materialy_Zjazdowe_XVI_ZJAZD_2018_NET_all_zip.pdf[dostęp: 10.06.2026].

Michałowska, Danuta, *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Morawski, Piotr, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 163-164.

Mrozek, Witold, *Musical „Karol": dawny prowadzący „Randkę w ciemno" jako Jan Paweł II ściska ręce w ornacie z pozłotka. Kobiety na widowni płaczą*, „Gazeta Wyborcza" – wydanie internetowe, 27.02.2017, https://wyborcza.pl/7,112395,21428463,dawny-prowadzacy-randki-w-ciemno-w-ornacie-z-pozlotka-sciska.html [dostęp: 10.06.2026].

Musical z wartościami, https://franciszkanska3.pl/aktualnosci/musical-z-wartosciami,

27.02.2017, zarchiwizowane pod adresem: https://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/musical-z-wartosciami.html [dostęp: 10.06.2026].

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie" 2016, nr 4.

Notatka informacyjna z treści listów związanych tematycznie z wizytą papieża z 9 czerwca 1979, Komitet do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja", Biuro Listów, Archiwum TVP – syg. 1658/41, t. 2.

Orszulik, Alojzy, *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989,* Wydawnictwo Apostolicum i Biblioteka Tygodnika Rolników „Obserwator", Warszawa – Ząbki 2006.

Ożóg, Kazimierz S., *Znak pielgrzyma. Pomnik Jana Pawła II i monumenty papieskie w innych polskich sanktuariach*, [w:] *Pielgrzymowanie i sztuka. Góra Świętej Anny i inne miejsca pielgrzymkowe na Śląsku*, red. J. Lubos-Kozieł, J. Gorzelik, J. Filipczyk, A. Lipnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

Pasiecznik, Monika, *Rubik – klasyka na niby*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 275, 24.11.2007.

Pierwszy polski musical o życiu Jana Pawła II, „Czas Stefczyka. Bezpłatna gazeta członków Kasy Stefczyka" 2017, nr 140, s. 7.

pz, *Konkurs na tekst piosenki o Papieżu Polaku do musicalu Karol*, Fiat Radio, 1 września 2016, https://fiat.fm/info/konkurs-na-tekst-piosenki-o-papiezu-polaku-do-musicalu-karol/ [dostęp: 10.06.2026].

Ratajczakowa, Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Sajewska, Dorota, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015, nr 127-128.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny, Warszawa 2016.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Fabuła (kryzys fabuły)*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. tenże, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Skibiński, Paweł, *Odnowa tej ziemi. I Pielgrzymka Jana Pawła II do Polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.

Sosnowska, Jolanta, *Musical o św. Janie Pawle II. Premiera światowa, hańba polska!*, „Fronda" online, 17.04. 2014,

https://www.fronda.pl/a/musical-o-sw-janie-pawle-ii-premiera-swiatowa-hanba-polska,36529.html. [dostęp 10.06.2026]. Przedruk z czasopisma „WPiS – Wiara, Patriotyzm i Sztuka" 2014, nr 4.

Szczecina, Marta, *Karol Wojtyła na rockowo*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 247, 22.10.2007.

Tokarska-Bakir, Joanna, *Mit*, [w:] *Religia. Encyklopedia*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003.

Sztarbowski, Paweł; Prodeus, Adriana, *„Msza" Żmijewskiego. Świadectwa po premierze*, Dwutygodnik.com 2011, nr 69, https://www.dwutygodnik.com/artykul/2845-msza-zmijewskiego-swiadectwa-po-premierze.html [dostęp: 10.06.2026].

Warchała, Magdalena, *Rektor wychodzi na scenę*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", nr 111, 13.05.2016.

Warczok, Tomasz; Zarycki, Tomasz, *Hegemonia inteligencka: kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy. Perspektywa „długiego trwania"*, „Kultura i Społeczeństwo" 2014, nr 4.

Wejroch, Jacek i in., *Papież i my*, Biblioteka „Więzi" i Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Warszawa–Kraków 1980.

Wojciechowska, Joanna, *Kabarety w Mrągowie o Mrągowie*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn", nr 164, 16.07.2007.

wp, *Z teatru ludowego*, „Nowa Reforma. Kurier Popołudniowy" nr 247, 3.06.1910.

Zowczak, Magdalena, *Jan Paweł II – narodziny legendy*, „Literatura Ludowa" 1987, nr 1.

Zybertowicz, Andrzej, *Archipelag polskości*, „Nasz Dziennik" nr 304 (4235), 2.01.2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jp2-superstar*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/ngj7-8a43
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/momenty-zwrotne

/ PAMIĘĆ TEATRU

Momenty zwrotne

Iga Gańczarczyk | Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie

Turning Points

This text is an attempt to describe the history of the Department of Drama Directing (WRD) at the Academy of Theater Arts in Kraków (formerly the State Higher School of Theater) from the department's inception to the present day, highlighting several turning points. The narrative spans historical research, archival work, and interviews with selected alumni. The author highlights how the WRD took shape within specific historical, political, and social circumstances, as well as how the distinctive character of the Kraków school of directing emerged under the influence of various theatrical figures. She identifies moments of transition and turning points at the department, revealing the contradictions and complexity inherent in the dynamics of the teaching processes. Given the breadth of the subject, this text serves merely as a preliminary exploration, a starting point for further reflection on artistic education in the field of directing and on the evolution of directing programs resulting from changes both within the department's structure and in the theater itself.

Keywords: arts education; directing education; directing tasks; changes in theatrical language; turning points

Historia Wydziału Reżyserii Dramatu PWST (obecnie AST) w Krakowie, burzliwa i pełna sprzeczności, nigdy nie została opowiedziana. Istnieje rozproszona w opowieściach o konkretnych osobach związanych z

wydziałem, dotyczy głównie absolwentów i absolwentek uznanych za najbardziej wyrazistych, bez których wielu nie wyobraża sobie historii współczesnego polskiego teatru. Oczywiście jest obecna w pamięci byłych studentów i studentek, z których część stała się później wykładowcami i wykładowczyniami wydziału, rozwijając własną aktywność pedagogiczną na powielaniu artystycznych zdobyczy lub na uzupełnianiu deficytów z czasów swoich studiów. Można natrafić na opowieści o WRD jako przestrzeni wolności i odwagi albo na historie o utraconych marzeniach na skutek konfrontacji z bezwzględnością opinii i ocen, albo jeszcze na opisy wczesnych lat wchodzenia w teatr przefiltrowane przez perspektywę zawodowej dojrzałości. Biografie artystycznie spełnione i biografie znikające, urwane; wyraziste i śladowe obecności. Sama jestem związana z WRD od ponad dwudziestu lat, najpierw jako studentka, później wykładowczyni, przez chwilę prodziekanka. Funkcjonuję więc w sieci wydziałowych relacji, mam bagaż własnych doświadczeń i wspomnień, dobrych i złych, nie jestem ani neutralną obserwatorką, ani historyczką teatru, przekazującą raport ze stanu badań. Znam wydział od wewnątrz, od kilkunastu lat go współtworzę. Jak w takiej sytuacji nie lukrować, nie mitologizować tego, co się na WRD docenia, ale też jak nie krytykować z założonych z góry pozycji, nie oceniać tego, czego się nie rozumie, co zna się z tylko drugiej ręki?

Zaczęłam od zgromadzenia własnej bazy danych. Są w niej kopie dokumentów z archiwum AST, stosy ściągniętych z półek książek i pism o teatrze z kilkudziesięciu lat, notatki i transkrypcje z rozmów przeprowadzonych w ostatnich dwóch miesiącach, na żywo lub na Zoomie, z absolwentkami i absolwentami reżyserii (nielicznymi jednak), osobami studiującymi na WRD w odmiennych warunkach politycznych i kulturowych, od lat siedemdziesiątych do dziś. Dużo się dowiedziałam, jeszcze więcej nie wiem. Każdy kolejny trop otwiera następny. Pojemność mojej bazy danych

jest zdeterminowana przez czas i liczbę znaków. Przekroczyłam jedno i drugie, a i tak zostawiam sporo pustych miejsc.

Początki: lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte

Podobno już w 1946 roku Juliusz Osterwa wspominał o planach otwarcia w szkole krakowskiej „kursów reżyserskich", ale dopiero w roku 1955, prawie dziesięć lat później, ogłoszono nabór na pierwszy rok studiów reżyserskich (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna*, 1977, s. 88). W archiwum AST można znaleźć kopię Zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 11 lipca 1955 roku dotyczącego utworzenia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie Wydziału Reżyserskiego o czteroletnim okresie nauczania. Studia rozpoczęło pięć osób, rok później przyjęto jeszcze dwie, w sumie kształciło się na wydziale reżyserskim siedem osób, a i to przekraczało możliwości organizacyjne uczelni. Z protokołu z posiedzenia Senatu z 1957 roku wynika, że ówczesny rektor Tadeusz Burnatowicz zaapelował do zebranych o intensywniejszą współpracę z wydziałem. „Najtrudniejszym zagadnieniem jest dobór odpowiedniej obsady profesorskiej" (Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu, 1957). Prace pisemne były oceniane, nie odbywały się jednak egzaminy praktyczne. W celu poprawy sytuacji organizacyjnej na wydziale rektor zalecał więc specjalne zebranie kursu reżyserskiego. Już jednak w lutym 1958 roku na posiedzeniu omawiano ewentualną likwidację wydziału (Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu, 1958).

„Najwięcej trudności nastręczają sprawy organizacyjne w dziedzinie systematycznej i ciągłej pracy na tym wydziale. Dziekan Krzemiński wysuwa projekt 3-letniego cyklu szkolenia" (tamże). W praktyce oznaczałoby to rekrutację co trzy lata, ale póki co wszyscy są za tym, żeby wydział utrzymać. „Krytyka wydziału jest przedwczesna. Można będzie oceniać ją dopiero, gdy

pierwsi absolwenci opuszczą uczelnię i rozpoczną samodzielną pracę” (tamże). Warto wspomnieć, że wśród absolwentów 1959/1960 będą między innymi: późniejszy pedagog WRD Mieczysław Górkiewicz, reżyser i późniejszy założyciel Teatru 13 Rzędów Jerzy Grotowski (który wcześniej studiował reżyserię w GITIS-ie w Moskwie), aktorka, reżyserka, dyrektorka teatrów i pedagożka Halina Gryglaszewska, aktorka i reżyserka Aleksandra Mianowska. Jak pisze Emil Orzechowski, protokoły z wielu narad w sprawie zajęć studentów reżyserii wskazują, że brakowało nie tylko kadry, ale też spójnego, przemyślanego programu. Szkoła prowadziła w zasadzie zajęcia teoretyczne i uzupełniające (np. umuzykalnienie), praktyki scenicznej studenci mieli się uczyć w teatrach. Co roku każdy student i studentka miał(a) odbyć praktyki sceniczne przy dwóch spektaklach, formalnie nazywało się to „pełnieniem obowiązków asystenta reżysera” (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna*, 1977, s. 88). Student(ka) składał(a) na uczelni sprawozdanie z praktyki, a jego opiekun ankietę informującą o postępach ucznia. Założeniem prowadzonych przez szkołę seminariów reżyserskich miało być zapoznanie osób studiujących z różnymi metodami i stylami reżyserii we współczesnym teatrze. Studenci uczestniczyli również w zajęciach swoich opiekunów na Wydziale Aktorskim, przygotowywali ze studentami pierwszych trzech lat WA etiudę zbiorową na wybranym tekście, a na zakończenie studiów realizowali samodzielny warsztat dyplomowy w teatrze i zdawali egzamin z teorii (tamże, s. 88-89). 21 lipca 1958 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki zarządza jednak, że Wydział Reżyserski wygaśnie z dniem 30 września 1960 roku (Zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, 1958). Nie zaczekano więc na samodzielną pracę absolwentów. Grotowski tak wspomina szkołę:

> była pewna otwartość, wszyscy się kłócili na swój sposób, ale

współpracowali, była […] otwartość na rzeczy nieznane […] To była cecha charakterystyczna krakowskiej szkoły, ta akceptacja profesorów dla różnych rzeczy; jak na ten okres – który był przecież okresem ciężkim, to były czasy stalinowskie – była to bardzo znaczna otwartość (1996).

Nie wiadomo jednak, czy mówił o WR czy o WA, bo – z przerwą na wyjazd do GITIS-u – studiował w PWST (wcześniej PWSA) na obu wydziałach. Na kolejną rekrutację na studia reżyserskie trzeba będzie poczekać ponad piętnaście lat.

Otwarcie wydziału w 1973 roku

Od roku 1973 zaczyna się właściwa historia wydziału (wcześniejsze próby traktowane są jako efemeryczny epizod). Nie jest to zresztą prosta kontynuacja, raczej nowe otwarcie. Wydział Reżyserii Dramatu nie powstałby, gdyby nie determinacja Jerzego Krasowskiego, mianowanego przez władze partyjne w 1972 roku rektora PWST[1]. Jego ambicją od początku urzędowania było otwarcia studiów reżyserskich w Krakowie. Krystian Lupa opowiada, że było to niesamowite dokonanie ówczesnego świeżego rektora, „który chyba nawet postawił taki warunek – tak powiedział, może tylko nam tak powiedział – że weźmie to rektorowanie pod warunkiem, że w szkole powstanie wydział reżyserii" (Rozmowa z Krystianem Lupą, 2023). Krasowski należał do partii i podobno „wychodził" wydział.

Choć był absolwentem warszawskiej szkoły teatralnej, ukształtowanej w dużej mierze przez Bohdana Korzeniewskiego, reżysera, ale też jednego z założycieli polskiej teatrologii, Krasowski inaczej jednak myślał o reżyserii niż Korzeniewski. Może dlatego, że najpierw ukończył wydział aktorski,

rozumiał ten kierunek inaczej niż rozwijanie erudycji, pogłębianie wiedzy. Uważał, że ktoś, kto nie rozumie aktorów, nie będzie reżyserem (Rozmowa z Ewą Kutryś, 2026). Zabawną anegdotę przytacza na ten temat Krystian Lupa. Po doświadczeniu zdawania do szkoły warszawskiej i oblaniu tam egzaminu na reżyserię z powodu niewiedzy, kogo spotkał Słowacki w teatrze w 1832 roku, natknął się w krakowskim rektoracie na Krasowskiego i wypalił, że liczy, że jednak będzie to „troszeczkę inna szkoła niż warszawska, że nie będą się przyczepiali tak bardzo do dat. Na to Krasowski powiedział: «no to się pan myli, my też lubimy daty»" (Rozmowa z K.L., 2023).

W założeniach programowych Krasowski napisał, że „krakowska PWST zamierza jako płaszczyznę wyjściową dla prac programowo-twórczych potraktować doświadczenia Wydziału Reżyserii PWST w Warszawie, gdyż te doświadczenia uważa za cenne, sprawdzone wieloletnią praktyką oraz inspirujące do dalszych poszukiwań samodzielnych" (Założenia programowe i organizacyjne Wydziału Reżyserii PWST w Krakowie, 1973). Dodawał, że „dopracowywanie się nowych rozwiązań, ciągła dążność do doskonalenia programu nauczania nie tylko wydaje się zrozumiałą potrzebą właśnie powstającego wydziału, ale też odpowiada samej istocie nowoczesnej wiedzy o dydaktyce i pedagogice" (tamże). Krasowski postrzegał pedagogikę jako model dynamiczny, oparty na ciągłej ewolucji. Główną ideą programu była chęć stworzenia warunków, które sprzyjałyby rozwojowi reżyserskich uzdolnień studenta oraz nie krępując jego indywidualności twórczej zapewniłyby mu opanowanie zasad inscenizacji i reżyserowania, a także dopomogłyby mu w precyzowaniu […] własnej, racjonalnej postawy światopoglądowej (tamże).

Program studiów, oparty na seminariach i ćwiczeniach, miał obejmować przedmioty dotyczące zarówno reżyserii i inscenizacji, jak pracy z aktorem,

rozwoju myślenia teatralnego i artystycznych inicjatyw. Praktyki asystenckie miały na celu zapoznanie studentów z metodą i organizacją pracy w teatrze. Przewidywano trzy asystentury w teatrze dramatycznym lub muzycznym i jedną przy widowisku telewizyjnym lub radiowym. Od kandydatów na studia wymaga się, by mieli wyższe wykształcenie, predyspozycje reżyserskie, sprawność intelektualną i rozległe zasoby wiedzy humanistycznej, by „sprostać wymaganiom, jakie stwarza seminaryjny system studiów" (tamże). Sprawdzianem dla kandydatów miała być również dotychczasowa działalność i dorobek artystyczny w teatrze. Zakładano przyjęcie na pierwszy rok studiów siedmiu osób, „w tym co najmniej 4 aktorów" (tamże). Zapisano więc wprost, że preferowani będą jako kandydaci aktorzy. Podstawy pracy z aktorem traktowano – już na wejściu – jako niezbędny warsztat. Zresztą wtedy w teatrach reżyserowało wielu aktorów.

W 1973 roku rusza pierwszy nabór na Wydział Reżyserii. Szkoła mieściła się wtedy na trzecim piętrze w budynku Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej przy ul. Bohaterów Stalingradu nr 3-5 (dziś Starowiślnej). Na pięć miejsc (o dwóch dodatkowych miejscach rektorskich kandydaci dowiedzieli się później) zdawało dwudziestu sześciu kandydatów (Elementy do sprawozdania rektora, 1974)[2]. W komisji zasiadali: Konrad Swinarski, Jerzy Krasowski, Krystyna Skuszanka (ówczesna dyrektorka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), Jan Błoński, Kazimierz Wyka, Jerzy Jarocki, Adam Walaciński (kompozytor), Jerzy Goliński. W sumie około dziesięciu-dwunastu osób. Ewa Kutryś, biorąca udział w pierwszym naborze, opowiada, że egzaminy wstępne zdawała na stojąco. Za jej plecami siedziało około dwudziestu-trzydziestu aktorów z krakowskich teatrów (Rozmowa z E.K.). Egzaminy były otwarte i polegały na obronie egzemplarza i pracy nad sceną. Komisja wybierała z egzemplarza fragment sceny (przykładowo cztery zdania) i kandydat lub kandydatka musiał(a) pracować z aktorami na oczach

komisji. Wedle zasady, że reżyser powinien poradzić sobie w każdej opresji. Następnie było omówienie i tzw. lejbeisiora[3], czyli etap, na którym każdy z komisji może zapytać o wszystko. Egzamin wstępny zdali: Mikołaj Grabowski (aktor, który pracował już wtedy na WA), Izabella Połabińska (aktorka), Janusz Ostrowski (aktor), Edward Lubaszenko (aktor), Czesław Wojtała (aktor, związany z Piwnicą pod Baranami). Ale ponieważ Krasowski mógł jako rektor uruchomić dwa dodatkowe miejsca, dostali się na nie Krystian Lupa i Marcel Kochańczyk, którzy aktorami nie byli (Rozmowa z E.K.). Krystian Lupa wspomina:

> Pamiętam, że byliśmy przez jakiś krótki okres, bo jak wiadomo, sława trwa piętnaście minut, jak to powiedział Andy Warhol, że ten wydział reżyserii był takim oczkiem teatralnym, nie tylko teatralnym, a kulturalnym w Krakowie. […] Interesowali się nami wszyscy, no i wiele się spodziewali, i tak to się zaczęło (Rozmowa z K.L.).

Jak już wspomniałam, wydział mieścił się, jak cała ówczesna PWST, na trzecim piętrze budynku przy ul. Bohaterów Stalingradu, nie miał tam jednak żadnej sali zajęć dla reżyserii. Był jeden mały pokój i stół na trzech-czterech studentów. Dopiero po awanturach pojawiła się na korytarzu tak zwana kanciapa. Tam wykłady prowadzili między innymi Józef Tischner i Jerzy Nowosielski (Rozmowa z E.K.). Ewa Kutryś, która na studia reżyserskie dostała się w drugim naborze (w pierwszym naborze zdała egzamin, ale jej nie przyjęto z braku miejsc), była wolną słuchaczką na roku Grabowskiego i Lupy, obserwowała więc od samego początku, jak kształtowały się studia reżyserskie. W czasie czteroletnich studiów trzeba było zaliczyć cztery asystentury w teatrze (awansem zaliczali je tylko aktorom), co w praktyce

wyglądało tak, że od 8:00 do 9:45 studenci mieli zajęcia teoretyczne (języki, historię teatru polskiego i powszechnego, filozofię marksistowską), od 10:00 do 14:00 siedzieli w teatrze, a po próbach do wieczora uczestniczyli w seminariach reżyserskich. Nie było stypendiów. Rektor Krasowski załatwił je dopiero po roku od uruchomienia studiów. Ponieważ pierwszy rocznik stanowili w większości aktorzy, którzy mieli etaty w teatrach, władze wydziału nie zorientowały się, że stypendia są potrzebne (na przykład Ewa Kutryś równolegle ze studiami pracowała w telewizji na Krzemionkach). Jak opowiada:

> Partyjny rektor załatwił stypendia w formie płatnych asystentur. Spotkał się z dyrektorami czterech krakowskich teatrów i to ustalił. W rezultacie Wydział Kultury przyznał pieniądze na płatne asystentury przy teatrach. Przyznawano jedno stypendium na roku. Decydował rektor[4] (Rozmowa z E.K.).

Było to stypendium przy konkretnym teatrze, można je było dostawać przez kilka lat z rzędu, a po studiach mogło zamienić się w etat. W archiwum AST znalazłam dokument określający „Zasady współpracy teatrów krakowskich z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie" z 1979 roku. Mowa w nim o obustronnych korzyściach, jakie może przynieść taka współpraca: „W interesie szkoły i teatrów jest bowiem kształcenie i pozyskiwanie aktorów i reżyserów jak najlepiej przygotowanych do wykonywania zawodu, znających warunki, w jakich przyjdzie im pracować"[5]. W ramach umowy teatry miały umożliwić studentom realizację warsztatów i dyplomów, odbycie płatnych asystentur (na zasadach umowy zlecenia), prezentację prac, wypożyczanie sprzętu, scenografii i kostiumów, a pracownikom artystycznym mają umożliwić branie udziału w zajęciach

dydaktycznych. Dodatkowo w 1976 roku uruchomiono scenę Miniatura (w dawnej elektrowni) przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego, która została otwarta jako scena dla WRD PWST. Krasowski zdobył na ten cel środki w mieście, stawiając warunek, że młodzi reżyserzy muszą mieć swoje miejsce pracy. Współpraca skończyła się niestety w 1981 roku, kiedy Krasowski i Skuszanka odeszli z Teatru im. Słowackiego i z PWST. Warto wspomnieć, że to właśnie na scenie Miniatura debiutował Krystian Lupa – tam zrobił *Rzeźnię* Sławomira Mrożka w 1976 roku. Zresztą wszyscy tam debiutowali: Ewa Kutryś, Wojciech Szulczyński, Tadeusz Bradecki i inni.

Studia w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

Od 1 czerwca 1974 roku stanowisko dziekana WRD obejmuje Jerzy Zegalski, podobnie jak Krasowski absolwent warszawskiej reżyserii. Zegalski znał więc mechanizmy tamtego wydziału, jego struktury. W pierwszym roku wydziałem kierował Zbigniew Siatkowski (jako p.o. dziekana). Zajęcia reżyserskie (nazwane w programie „Inscenizacja i reżyseria dramatu") prowadzili: Jerzy Krasowski, Konrad Swinarski, Krystyna Skuszanka. Jerzy Jarocki prowadził „Technikę pracy z aktorem", ale nie był formalnie zatrudniony na WRD, tylko na WA. Przez pierwszy rok studiów „Pracę z aktorem" prowadził również Jerzy Goliński. Lupa i Grabowski wtedy się z nim spotkali, po roku odszedł, wrócił na WRD po 1981 roku, kiedy odszedł Krasowski. Rektor prowadzi również „Zagadnienia dramaturgiczne", Jan Błoński – „Wybrane zagadnienia z historii teatru i dramatu powszechnego", Kazimierz Wyka – „Elementy teorii i historii kultury". We wnioskach z pierwszych lat prowadzenia wydziału Zegalski zwraca uwagę na potrzebę „korelacji zagadnień teoretycznych z tematyką przedmiotów głównych", „ukonkretnienie zadań

dydaktycznych” i „zwiększenie nacisku na pogłębienie wiedzy humanistycznej” (Elementy do sprawozdania rektora, 1974). Rok później, w 1975 roku, w katastrofie lotniczej ginie Konrad Swinarski, który dla wielu ówczesnych studentów był najważniejszym pedagogiem.

Lupa tak opowiada o pierwszych latach studiów:

> Bardzo to czuliśmy, że było to spotkanie z indywidualnościami, i trzeba przyznać, że rzeczywiście Krasowskiemu udało się zebrać na początek kwiat intelektualny i artystyczny Krakowa; […] ogólno-filozoficzno-teatralno-literackie zajęcia prowadził z nami Jan Błoński, to było niesłychanie zawsze prowokacyjne, za każdym razem byliśmy czymś zaatakowani, zawsze przychodził z tematem, który go fascynował, […] prowokował do tego, żeby z nim współpracować. Podobnie zresztą było z Konradem Swinarskim, który akurat wtedy robił *Hamleta* i mieliśmy zajęcia, i to takie zajęcia bardzo sporne, zawsze w gruncie rzeczy przychodził do nas z takimi rzeczami granicznymi, co do których sam miał ogromne wątpliwości i prowokował burzę mózgów. […] Bardzo niezapomniane i niezwykłe były spotkania [z Kazimierzem Wyką – I.G.], to był zresztą chyba ostatni rok życia Kazimierza Wyki (Rozmowa z K.L.).

Przed *Hamletem* studenci przez rok analizowali ze Swinarskim trzy dramaty: *Pokojówki* Geneta, *Upiory* Ibsena i *Sędziów* Wyspiańskiego (Niziołek, 1997, s. 13). Na zajęciach Swinarskiego Lupa nauczył się „wielokrotnego atakowania tekstu od różnych stron, docierania do jego najbardziej ukrytych znaczeń, a także umiejętności bardzo osobistego angażowania aktorów”

(tamże, s. 14). Według relacji Ewy Kutryś Swinarski na zajęciach reżyserował też ze studentami, oni w tym grali, to były przecież roczniki aktorskie. „Każdy subiektywnie nazywał emocje, nie było narzędzi opisu" (Rozmowa z E.K.). Lupa wspomina: „W szkole trzy rzeczy były dla mnie naprawdę cenne: asystentura u Konrada Swinarskiego [przy *Hamlecie* - I.G], zajęcia szkolne z Jerzym Krasowskim na temat Fredry i Moliera, i asystentura u Jerzego Jarockiego" (*Żałosną rzeczą…*, 1979). Jarocki był najbliższym pedagogiem również dla Ewy Kutryś. Chodziła do niego na zajęcia na drugim roku WA, odbywały się one w soboty od 10:00 do 18:00. Jarocki mówił, że Kutryś może za to wylecieć ze studiów, co było symptomem długoletnich napięć między WRD i WA. Na tych zajęciach Jarocki przygotowywał sceny z aktorami; Ewa Kutryś obserwowała, jak czynność, działanie może być kontrapunktem do tematu (Rozmowa z E.K.).

W egzaminach studentów WRD grali w tamtych czasach aktorzy z teatrów. Aktorom nie płacono, trzeba więc było nawiązać z nimi relacje podczas asystentur. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy dziekanem był Lupa, zaczęto symbolicznie płacić aktorom za próby. W 1974 roku dziekan Zegalski załatwia dla studentów WRD zajęcia z Tadeuszem Kantorem. Ewa Kutryś przez rok chodzi do niego do domu na zajęcia i na próby (Rozmowa z E.K). Wydział rozwijał się od początku dzięki desperacji osób pełniących rozmaite funkcje. Czym jeszcze zajmowali się na zajęciach studenci i studentki reżyserii? U Krasowskiego w ramach seminarium dramaturgicznego czytali na przykład Stary Testament. Krasowski mówił, że tam jest zapisany teatr, mechanizmy postępowania; trzeba było na tej podstawie przygotować scenę. Z kolei na zajęciach reżyserskich robili u niego *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej – jako obyczajówkę i komedię. To była indywidualna praca, trzeba ją było samodzielnie zaplanować, pokazać mu kilka razy. Na większości zajęć studenci pracowali z narzuconym materiałem. U Skuszanki realizowali sceny

z *Achilleis* Wyspiańskiego – jako pedagożka Skuszanka była najbardziej przywiązana do swoich upodobań estetycznych (Rozmowa z E.K.).

Już na początku istnienia wydziału pojawiło się zadanie, które migrowało później z zajęć na zajęcia: realizował je Mieczysław Górkiewicz (ówczesny dyrektor Teatru Bagatela), Jerzy Goliński, później Mikołaj Grabowski. Polegało na spontanicznym wypowiedzeniu i zapisaniu przez grupę dziesięciu zdań, którym następnie należało nadać znaczenie, kontekst. Chodziło o połączenie reżyserii z dramaturgią i zadaniem aktorskim. U Grabowskiego studenci dodatkowo grali w tych scenach.

> Każdy z nas wymyślał jakieś słowo od czapy, takie najbardziej niestereotypowe, jak to się mówi, *écriture automatique*, w każdym razie każdy z nas miał zrobić scenę dwuosobową, w której partnerzy mieli w sposób logiczny tymi słowami operować (Rozmowa z K.L.).

Według Kutryś nawet praca na narzuconym materiale mogła być inspirująca: studenci uczyli się, jak pracować z oporem tekstu. Na czwartym roku robili zarówno przedstawienie warsztatowe, jak i dyplom. I pisali pracę magisterską. Realizacja dwóch przedstawień w rok była sporym wyzwaniem organizacyjnym. Ale w ogóle – jak mówią i Ewa, i Krystian – studiowanie w tamtych latach to była szkoła przetrwania, wszystko trzeba było sobie samemu zdobyć (Rozmowa z K.L.).

Były różne strategie uczenia, różne metody. Jako ważnego pedagoga Lupa przywołuje Jerzego Golińskiego, który po roku prowadzenia zajęć w 1973 wróci na WRD dopiero w roku 1981. „Golo”, nazwany przez Ewę Kutryś „pedagogiem bez metody” (2018), będzie istotną postacią dla twórców i

twórczyń niezwykle różnych: od Anny Augustynowicz (absolwentka 1988/1989), przez Mirosława Kocura, Piotra Cieplaka, Marka Fiedora czy Adama Orzechowskiego, do Michała Kotańskiego (absolwent 2001/2002). Z całą pewnością był to pedagog kontrowersyjny, otwarcie prowokacyjny. Nie poznałam go, trudno mi dziś zrozumieć jego fenomen. Odbieram jego zachowania jako przemocowe. Były zresztą roczniki, które odmawiały z nim współpracy, co stało się przyczyną konfliktów i kryzysów na wydziale. Wnikliwych odsyłam do publikacji wydanej przez Ewę Kutryś w 2018 roku po konferencji poświęconej jego osobie, będącej w istocie spotkaniem i luźną wymianą wspomnień jego byłych studentów i studentek (*Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody*, 2018). Lupa tak wspomina spotkanie z Golińskim:

> Prowadził bardzo inspirujące zajęcia, bardzo ostro postawione, może dzisiaj byłoby to trochę sporne, z różnych powodów; on miał temperament i nie bał się również sporów i emocjonalnych gestów z naszej strony; to były emocjonalne bardzo zajęcia (Rozmowa z K.L.).

I dodaje: „Polemika jest o wiele bardziej aktywnym i o wiele bardziej rozwijającym i inspirującym narzędziem niż bierne przyjmowanie […] spór daje również tę […] pasję, żeby […] adwersarza, […] zwłaszcza jeśli to jest pedagog, przekonać o swojej racji” (tamże). Jednocześnie imponowali Lupie pedagodzy, którzy dopuszczali wątpliwości i słabości, pokazywali, że wątpliwości są wspólnym szukaniem. Taką osobowością przez chwilę był na wydziale Konrad Swinarski.

Stan wojenny i nagła zmiana dziekana

Od 1981 roku, po odejściu ze szkoły Krasowskiego, wydział prowadzi Jan

Maciejowski (pierwszy dziekan z wyboru), kolejny absolwent warszawskiej reżyserii, który przed przyjściem na WRD przez dwadzieścia lat kierował teatrami w Polsce. Krasowski ściągnął go z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Nieoficjalnie funkcje prodziekanki (formalnie nie było jeszcze takiego stanowiska) pełni Ewa Kutryś, która w czerwcu 1980 roku rozpoczęła pracę na WRD jako asystentka na zajęciach Zegalskiego i Górkiewicza. Nową rektorką (na kadencję 1981-1984) zostaje wybrana Danuta Michałowska, prorektorem Jerzy Radziwiłowicz. To wtedy w gąszczu przepisów okazało się, że należy usunąć z regulaminu egzaminów wstępnych wymóg ukończonych studiów wyższych (taki zapis oznaczałby, że studia reżyserskie odpowiadają dzisiejszym studiom doktoranckim). Choć formalnie wymóg ten został wyłączony z rekrutacji – jako uzus długo pozostał: szukano osób z doświadczeniem, dojrzałych życiowo, które mogłyby wziąć odpowiedzialność za prowadzenie zespołu.

O początkach pracy Maciejowskiego na wydziale można przeczytać w jego sprawozdaniu z trzyletniej kadencji z 1984 roku. Pisze tak:

> Okres mijającej kadencji był okresem ze wszech miar trudnym dla Wydziału […]. Odeszło dwóch, jedynych, profesorów praktyków: prof. Skuszanka, prof. Krasowski, odszedł docent Górkiewicz […]. Z praktyków uczących na wydziale pozostałem tylko ja. Na parę miesięcy przed końcem kadencji poprzednich władz Uczelni wymówiona została przez Wydział Kultury i Teatru umowa o współpracy zapewniająca wszystkim studentom zatrudnienie w charakterze asystentów w krakowskich teatrach. Było to ich jedyne źródło utrzymania, gdyż stypendiów ze szkoły nie otrzymywali. […] wraz ze zmianą dyrekcji w 3 teatrach przerwana została możliwość realizacji przedstawień warsztatowych i dyplomowych przez

> studentów Wydziału (Sprawozdanie z 3-letniej kadencji dziekana Wydziału Reżyserii, 1984).

Nowy dziekan stwierdza, że wydział stworzony przez poprzedniego rektora, stanowiący centrum zainteresowania środowiska teatralnego, znalazł się w diametralnie odmiennej sytuacji: bez pedagogów, bez przestrzeni do pracy, bez środków materialnych dla studentów (tamże). Dodaje, że u progu dziesięciolecia Wydziału – wszystko trzeba było organizować od nowa. Nie ułatwiała tego sytuacja polityczna:

> Rok rozpoczynaliśmy w napiętej sytuacji strajkowej, potem był stan wojenny, zawieszenie prac wszystkich uczelni – dodatkowe wstrząsy przechodzące przez środowisko teatralne; rozwiązanie organizacji związkowych i studenckich. Przez cały ten czas praktycznie Wydział pracy nie przerwał. Spotykaliśmy się ze studentami – w grupie praktyków – w warunkach domowo-konsultacyjnych (tamże).

Poza tym budynek przy ul. Warszawskiej, gdzie odbywały się już zajęcia WRD, został oddany do remontu w 1983 roku. Wydział nie dysponował więc żadnymi salami do zajęć praktycznych: studenci realizowali sceny egzaminacyjne na klatkach schodowych i na korytarzach (tamże).

Choć zaczyna w tak trudnych warunkach, Maciejowskiemu udaje się odbudować wydział. Na WRD zaczynają pracować Mikołaj Grabowski i Krystian Lupa, wraca Jerzy Goliński. Nowy dziekan wzmacnia wydział intelektualnie. W latach 1981-1984 zajęcia prowadzą: Józef Tischner, Jerzy Nowosielski, Zygmunt Hübner, Tadeusz Kantor, Andrzej Wajda, Stanisław Radwan, Jan Błoński, Ewa Miodońska-Brookes, Tadeusz Nyczek, Jerzy

Skarżyński. Niektórzy w ramach godzin zleconych, w formie zajęć okazjonalnych, inni na dłużej związą się z WRD, jak choćby Tischner, który uczył na wydziale przez dwadzieścia lat. Początkowo prowadził wykład „Filozofia ludzkiego dramatu" – wspólny dla WRD i WA; przychodzili na ten wykład także studenci z Uniwersytetu Jagiellońskiego, na WRD miał dodatkowo ponaddwugodzinne seminarium, już tylko dla reżyserów. Zainteresowanie jego wykładami było wielkie. Z czasem Służba Bezpieczeństwa nie godziła się, żeby na wykłady Tischnera przychodzili studenci z innych uczelni niż PWST. Z powodów politycznych wykłady zostały przeniesione do sali klasycznej na Warszawskiej i ograniczone tylko dla studentów reżyserii.

Maciejowski wprowadził system uzupełniających, gościnnych seminariów. Miały być punktowym dotknięciem tematu, obudową teoretyczną, wsparciem (w takim trybie ze studentami spotkali się m.in. Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski, Małgorzata Szpakowska, Małgorzata Dziewulska). Przedmioty kierunkowe na wydziale miały swoje nazwy, zwykle ogólne, jak „seminarium reżyserskie" albo „seminarium dramaturgiczne", ale to pedagodzy nadawali im autorski kierunek (Rozmowa z E.K.).

> Z Janem Kottem byliśmy umówieni na stałą współpracę. 9 grudnia 1981 odbył się na Wydziale jego wykład inauguracyjny. Zdążył jeszcze do Warszawy na pierwszy dzień Kongresu Kultury. Stan wojenny przerwał nasze plany. Z trudem udało mi się wsadzić go w pociąg do Berlina, skąd poleciał do Nowego Jorku… (Maciejowski, 2022, s. 231).

Maciejowski wychodził z założenia, że reżyserii nie uczy się wyłącznie na

seminarium praktycznym, ale także na innych zajęciach. Sam wspominał, że najwięcej wyniósł z wykładów prof. Jana Białostockiego, który zajmował się analizą malarstwa figuratywnego, „patrząc na obraz jak na finał akcji dramatycznej" (tamże, s. 37). Wychodząc od kompozycji, koloru, rytmu, układu figur, analizował „dramaturgię zdarzenia": co doprowadziło do takiego finału i jakie mogą być jego konsekwencje. Maciejowski stwierdza po latach, że „w krakowskiej szkole – w pewnym okresie – najwydatniej reżyserów kształcił ksiądz, kompozytor i psychiatra" (tamże). Mowa o Tischnerze, Radwanie oraz profesorze psychiatrii Jacku Bombie, który w późniejszych latach również stanie się ważną osobowością wydziału. „Z samego zestawienia nazwisk wynika zasada otwartości wydziału. W praktyce od Lupy do Korzeniowskiego, w teorii – od Tischnera do Kurza. A obok tego Kantor, Nowosielski, Błoński czy Wajda" – pisze w podsumowaniu swojego sprawozdania dziekańskiego Maciejowski. „Otwartość znajduje także odbicie w doborze studentów, których chcemy kształcić na profesjonalistów i artystów" (Sprawozdanie, 1984). Ta różnorodność będzie przez kolejne lata wskazywana przez pedagogów WRD jako zasadnicza cecha wydziału, prowadząca do żarliwych sporów i twórczych polemik. Maciejowski wspomina:

> Każdy z pedagogów praktyków miał swoją barwę, ale przede wszystkim uprawiał inny rodzaj teatru. Jedni uważali, że uczyć należy profesji, drudzy, że trzeba stymulować rozwój osobowości, a jeszcze inni, że trzeba studentom pozwolić się własną twórczość. Podobnie było wśród naszych teoretyków. Choć im czasem ten tryb kształcenia odbiegający od naukowej pragmatyki wydawał się nieco szalony, to kiedy oglądali rezultaty prac studentów, zmieniali zdanie (*Jerzy Golo Goliński*, 2018, s. 104-105).

Są i głosy krytyczne mówiące o tym, że owe spory czy polemiki w późniejszych latach wynikały nie tyle z otwartości na różnorodność i zaciekawienia tym, co inne, ile z konfrontacji artystycznych egotyzmów. Póki co dziekan Maciejowski kończy swój raport postulatami na przyszłość, wśród których na pierwszym miejscu wymienia jasne określenie sytuacji materialnej studentów, dalej – zwiększenie liczby pedagogów (etatów) oraz „organizację teatru studyjnego na potrzeby Wydziału i Szkoły" (Sprawozdanie, 1984).

Wobec tak dużego zaangażowania Maciejowskiego w odnowienie wydziału dziwić może fakt, że 28 stycznia 1985 roku składa on rezygnację z pełnionej funkcji, o czym na posiedzeniu Senatu z 17 marca 1985 roku poinformował rektor, zawiadamiając jednocześnie o tym, że nowym dziekanem WRD został Jerzy Goliński (Protokół z posiedzenia Senatu PWST, 1985). Dlaczego doszło wtedy do zmiany władz wydziału w trybie nagłym? Jerzy Trela, od 1984 roku rektor PWST, podobno dowiedział się o rezygnacji dziekana podczas *Wyzwolenia* (Rozmowa z E.K.). Sytuacja była o tyle skomplikowana, że obowiązywały jeszcze zasady stanu wojennego, co oznaczało, że jeśli nowy dziekan nie obejmie stanowiska w ciągu siedmiu dni, wchodzi zarząd komisaryczny[6]. Ślad tego klinczu można znaleźć w Protokole z posiedzenia wyborczego Rady Wydziału Reżyserii Dramatu 10 marca 1985 roku. W ostatnim punkcie odnotowano, że „doc. J. Goliński przedstawił zebranym powody przyjęcia przez siebie stanowiska, choć wcześniej był temu przeciwny".

Nie znalazłam nigdzie informacji o konkretnych powodach dymisji Maciejowskiego, ale coś na temat atmosfery tamtego okresu między 1980 a 1985 rokiem można wywnioskować z jego wypowiedzi podczas konferencji o Golińskim.

> To był rok 80 – był karnawał wolności – i wszyscy zyskiwaliśmy takie poczucie, że wszystko nam wolno, że wszystko jest w zasięgu ręki, a zwłaszcza to poczucie było wśród studentów szkół artystycznych czymś niesłychanie istotnym. Wszyscy uważali, że właściwie to student ma prawo wybierać swojego pedagoga, że student ma prawo brać udział w układaniu programu nauczania. No i na tej fali przeprowadziliśmy pierwsze wolne wybory władz szkoły i napisaliśmy statut. To był czas trudny dla pedagogów przyzwyczajonych do układu mistrz-uczeń. […] Zdarzyła mi się wtedy, na tej fali wolności, katastrofa. Golo był opiekunem i prowadzącym zajęcia na roku trzecim. Przyszli do mnie studenci tego roku oświadczając, że oni nie wytrzymują tych zajęć, że to jest taki stan opresji, wymagań, ciągłych zmian egzemplarza, na którym mają pracować, że oni tego nie wytrzymują i proszą o zmianę pedagoga. Dostałem wtedy dwa pisma: jedno od studentów tego roku, drugie pismo od Golińskiego, w którym konstatował, że został przez rok „wywieziony na taczkach" (*Jerzy Golo Goliński*, 2018, s. 35).

Dalej Maciejowski opowiada, że przedstawił Radzie Wydziału wyjście z sytuacji, a mianowicie, że studenci sami przygotują egzamin, a komisja go oceni. Rada Wydziału przyjęła takie rozwiązanie, studenci zdali, Goliński się obraził. „Uznał, że zachowałem się w kompromisowy, podły sposób. Miał rację […] Nie próbowałem dociekać racji żadnej ze stron, tylko próbowałem znaleźć wyjście, które byłoby do przyjęcia" (tamże). Czy to był początek końca? Ewa Kutryś podsumowuje tę wypowiedź: „Rozumiem, Janku, że doszedłeś chronologicznie do tego momentu, kiedy Golo został dziekanem, prawda?" (tamże). Przytaczam tę historię, bo pokazuje, jak kształtowały się

na wydziale nowe relacje, gdzie przebiegały linie napięć, a także jak różnorodność postaw artystycznych łączyła się z różnymi postawami wobec zajmowanych pozycji.

W tym miejscu warto wspomnieć o dwóch ważnych dla wydziału inicjatywach ówczesnego rektora PWST Jerzego Treli. W 1987 roku rektor przyjął uchwałę Senatu w sprawie wyodrębnienia statusu studentów Wydziału Reżyserii i przyznania im uprawnień finansowych właściwych asystentom stażystom. Argumentowano to tym, że:

> studia reżyserskie […] mają charakter zbliżony do studiów doktoranckich lub form podyplomowego kształcenia kadry kierowniczej. Reżyser bowiem zawsze jest kierownikiem zespołu, a najczęściej dyrektorem lub kierownikiem artystycznym teatru, odpowiadającym za wielkie zespoły ludzkie i wielkie instytucje (Uchwała Senatu PWST Kraków, 1987).

Mowa też o tym, że studentami reżyserii są często absolwenci innych uczelni, osoby w przedziale wiekowym od dwudziestu siedmiu do trzydziestu pięciu lat, często odpowiadające już za swoje rodziny, więc status zwyczajnego studenta stypendysty jest nieadekwatny do ich sytuacji życiowej.

Druga kwestia dotyczy nie tylko wydziału reżyserii, a całej PWST, choć w protokołach z posiedzeń Senatu podkreśla się szczególnie trudną sytuację lokalową WRD. Uczelnia posiadała bowiem wspomniane już pomieszczenia przy ul. Bohaterów Stalingradu (dziś Starowiślna) o powierzchni użytkowej ośmiuset pięćdziesięciu metrów kwadratowych oraz w budynku przy ul. Warszawskiej 5, gdzie znajdowała się sala teatralna z zapleczem i stołówką. Kiedy ten drugi budynek poszedł do remontu w 1983 roku, sytuacja wyraźnie

się pogorszyła. To Jerzy Trela załatwił dla szkoły (w tym dla WRD) nowy budynek. Wynegocjował u władz partyjnych, że szkoła dostanie zdewastowany budynek po Wyższej Szkole Pedagogicznej przy ul. Straszewskiego 22. Ale marzenie o tym, żeby WRD miał swoje osobne miejsce, pojawiło się już za Krasowskiego. Podobno Krasowski miał u siebie w gabinecie przy Bohaterów Stalingradu makietę autorstwa Romualda Loeglera – projekt nowej szkoły teatralnej. Według Ewy Kutryś musiał już wtedy prowadzić rozmowy z władzą na temat działki na Straszewskiego (Rozmowa z E.K.). Makieta zniknęła. Plany Krasowskiego przejął Trela. Otrzymał zgodę na budowę, ale to nie projekt Loeglera miał być realizowany (podobno nie zgodzili się niego krakowscy radni, twierdząc, że budynek – cały ze szkła – będzie zbyt nowoczesny w zabytkowym mieście i zasłoni Kopiec Kościuszki[7]). PWST dostała pozwolenie tylko na remont starego budynku. Przeniosła się tam dopiero w 1991 roku, już za kadencji Jerzego Stuhra. Z relacji Ewy Kutryś wynika, że Jerzy Trela był najbardziej pomocnym dla wydziału rektorem. „Swoimi metodami bardzo dużo dla wydziału załatwił" (Rozmowa z E.K.)[8].

Studia w czasach przełomu

Anna Augustynowicz zaczęła studia w 1985 roku, kiedy dziekana Maciejowskiego zastąpił Goliński.

> To były dla mnie studia formujące. Byłam po uniwersytecie, na którym obowiązywał inny charakter uczenia się, studiowania niż w szkole teatralnej. Byłam osobą dorosłą, ale nie dojrzałą, która wyczuwała kłamstwo, teatr, jaki się dzieje w codziennej rzeczywistości, ale nie miałam narzędzi nazywania go. Właściwie

> już egzaminy wstępne to był kubeł zimnej wody na głowę (Rozmowa z Anną Augustynowicz, 2026).

Jako studentka teatrologii UJ Anna Augustynowicz chodziła na próby *Listopada* Rzewuskiego w reżyserii Mikołaja Grabowskiego, pisała pracę magisterską na temat jego pracy z aktorem. „Patrzyłam, co aktorzy grali, ale nie widziałam" (Rozmowa z A.A.). Augustynowicz przygotowała na egzaminy wstępne na wydział reżyserii egzemplarz *Mistrza Olofa* Augusta Strindberga i – jak twierdzi – przyszła „nauczona". Mówi, że

> tego właściwie ode mnie nie oczekiwano, to był w moim przypadku egzamin z socjotechniki. Dynamika samego egzaminu uruchamiała konieczność wysłyszenia komunikatów z różnych stron, uporania się z tym i na przykład zrobienia sceny przy pomocy osób, które siedziały w komisji. […] wszystko odbywało się szybko i nie było czasu na kalkulowanie, myślenie, próbowanie. Taka reżyseria *a vista* (Rozmowa z A.A.).

Egzamin, choć stresujący, opisuje jako spotkanie z profesorami – partnerami w rozmowie. Na koniec rekrutacji osoby zdające miały zadaną pracę pisemną. Dotyczyła ona doświadczenia teatru, jakim jest egzamin: bardzo ciekawe, bo zapisane na kartce przeżycie pozwoliło na rodzaj refleksji, spojrzenie na egzamin jak na zdarzenie. Anna Augustynowicz mówi mi, że tym, czego doświadczyła w krakowskiej szkole teatralnej przez całe studia, była szkoła – szkoła poparta myślą. „Był Tischner. Personalistyczna filozofia, filozofia dramatu i żywy człowiek, który jest kondycją dramatyczną". Jedną z najważniejszych rzeczy, jakie wyniosła z Wydziału Reżyserii Dramatu, była konieczność wejścia w przestrzeń wewnątrztekstową literatury, szukanie

napięć, które dzieją się pomiędzy postaciami dramatu i które fundują grę na scenie. „Zasadniczym pytaniem na wydziale zadawanym przez profesora Golińskiego było: co się zdarzyło?" (Rozmowa z A.A.). W innym momencie naszej rozmowy stwierdza: „Wyszłam ze szkoły z nieprawdopodobnie naładowanymi akumulatorami". Rok Augustynowicz nie był pierwszym rocznikiem, z którym zajęcia prowadził Krystian Lupa. Jako zadanie mieli opisać własny sposób wejścia w przestrzeń. Każdy mógł wybrać przestrzeń, jaką chce – Anna wchodziła w przestrzeń swojego pokoju, którą miała oswoić. O zajęciach Lupy mówi, że były prowadzone fantastycznie: „Nauczyłam się od niego afirmującego traktowania innych ludzi, bo Krystian miał takie podejście do nas. Pokazał mi świat mojej wyobraźni, zbudził świadomość przełożenia literatury na formę teatru" (tamże). Mikołaj Grabowski prowadził zajęcia pod hasłem „czytanie aktora, czytanie człowieka". Mieli kamerę, dwóch aktorów, którzy grali scenę, to było nagrywane, a potem z tej kamery trzeba było czytać, czy tam się coś między nimi wydarzyło. Tego typu ćwiczeń i wprawek mieli sporo, podobnie u Bogdana Hussakowskiego czy u Jana Maciejowskiego, gdzie mieli wspólne zajęcia z aktorami. Ważną osobą był dla Augustynowicz na studiach Jan Peszek, do którego chodziła na elementarne zadania aktorskie na WA. „Pamiętam, jak bardzo się wstydziłam, kiedy robił *Romea i Julię*, gdzie trzeba było ściągnąć skarpetki i przekazywać sobie uczucia poprzez bose stopy. Zdałam sobie sprawę, że w praktyce teatralnej jestem cywilem" (tamże). O Golińskim mówi, że miała z nim chemię. „Golo mówił, że aktor musi być cały: nie ma osobno myślenia, osobno dykcji, osobno tekstu. Po analizie postaci trzeba było na nowo zlepić człowieka. I żeby to jeszcze był żywy człowiek" (tamże). Z zajęć z nim wyniosła między innymi to, że, „albo mówisz w pewnej sprawie", „albo uprawiasz grę szklanych paciorków", czyli tak zwaną konfekcję teatralną. „Przez swoją postawę oduczał podległości, oduczał

wpisywania się w tembr oczekiwań, oduczał kompromisu” (Augustynowicz, 2018, s. 37). „Ta szkoła dała nam język nieściemniania” (tamże). Ważną osobą był dla niej również Włodzimierz Szturc, jej rówieśnik, który prowadził zajęcia z pogranicza antropologii kulturowej i literatury. Ważną energią – Ewa Kutryś, w tamtym czasie asystentka Golińskiego. Jeszcze słowo o atmosferze politycznej tamtego momentu:

> Tischner, który prowadził seminarium filozoficzne, a oprócz tego wykład dla całego wydziału, wchodził z nami w filozofię totalitaryzmu. Porównywał wówczas system Kościoła katolickiego z systemem stalinowskim. Był 1985 rok. Jeszcze zanim się wszystko otworzyło, wskazywał na groźbę uczynienia z religijności narzędzia politycznego (Rozmowa z A.A.).

Augustynowicz, podobnie jak wcześniej Lupa, dostała się do szkoły na miejsce rektorskie. „Ja byłam ta piąta” (tamże).

Marek Fiedor tak opisuje studia w czasie przełomu:

> Studiowałem teatrologię od 1981, zacząłem dwa miesiące przed wybuchem stanu wojennego, a w 1986 skończyłem i to był moment, w którym nie widziało się żadnej perspektywy, co dalej robić, rzeczywistość to była jakaś czarna dziura; myśl, że mamy funkcjonować w strukturach państwa „jaruzelskiego” była nie do wyobrażenia. Dlatego ludzie szukali różnych ucieczek. To, że trafiłem do PWST, było trochę próbą ucieczki od rzeczywistości (Rozmowa z Markiem Fiedorem, 2026).

Fiedor zdawał na WRD dwukrotnie, w 1987 roku się nie dostał, został przyjęty na studia rok później. Egzaminy wstępne wspomina jako bezsensowne.

> Te egzaminy nie sprawdzają żadnej wiedzy; jaki zresztą miałby być zakres wiedzy kandydata na reżyserię? Pytają o wszystko, ale chodzi o sprawdzenie człowieka, jak się zachowuje w sytuacji presji, jak się wymyka, jak wchodzi w przymusowy dialog, który niekoniecznie jest wygodny. I w tym wszystkim było dużo wzajemnych popisów, pozerstwa komisji. A ja też sam wpadałem w jakieś pułapki autokreacji i plotłem bzdury, po których czułem niesmak (tamże).

Wydział pamięta dobrze, ale dodaje, że nigdy nie budował w sobie fałszywych oczekiwań, w związku z tym nie był rozczarowany. Wychodził z założenia, że może wziąć z tych studiów tyle, ile będzie chciał wziąć. Zauważa ich dobre i złe strony. O 1988 roku, kiedy przetacza się fala strajków i demonstracji, mówi w kontekście sceptycyzmu własnego i jego pokolenia, zanim doszło do zmiany politycznej po wyborach 1989 roku. Wyobrażenie, że upada cały system, w ogóle nie mieściło się w głowie. Polityczność na WRD nie wiązała się, według niego, z manifestacjami poglądów („zresztą wszyscy mieli takie same”), tylko z uwrażliwieniem na to, jak ludzie żyją naprawdę, co myślą, na skierowaniu się ku rzeczywistemu światu.

> Pewien akt zdystansowania się wobec rzeczywistości politycznej, która staje się totalitarna przez to, że dopada cię w każdym możliwym aspekcie życia i nie ma żadnej ucieczki. My

> demonstrujemy, że jednak są takie obszary, w które te łapy polityki nie sięgają. I to jest polityczne jakby poprzez jakieś zaprzeczenie polityczności (tamże).

Kiedy pytam o ważne osoby z wydziału, odpowiada: „Najważniejsi to Golo i Lupa" (tamże). „Lupa tego nie nazywał tak jak Goliński, ale w dyscyplinie myślenia i inną drogą dochodził do takich samych, bardzo precyzyjnych struktur dramaturgicznych. Oni pokazywali, że w zupełnie inny sposób można dojść do tej samej precyzji myśli w teatrze" (tamże). Na pierwszym roku studenci mieli z Golińskim seminarium kierunkowe i robili dramat z gazety. „Bierzesz gazetę, tniesz, kleisz i robisz z tego opowieść. Inscenizowałem numer «Teatru» poświęcony Swinarskiemu" (tamże). Zajęcia Lupy polegały na tym, że w pierwszym semestrze tematem była przestrzeń zamknięta, w drugim – przestrzeń otwarta. Z przestrzeni zamkniętej Marek robił etiudę z *Czarodziejskiej góry* Manna, jak Hans siedzi przy trupie kuzyna Joachima, z otwartej – finał z *Nocy* Antonioniego, rozmowę na łące po wyjściu z nocnej imprezy. Dowolny dobór własnych tekstów, a jednocześnie pogłębiona wcześniej w rozmowach analiza.

> Świetne były zajęcia z Zygmuntem Koniecznym. Konieczny wybierał utwór muzyczny i do niego robiło się scenę. Trzeba było przekładać strukturę muzyczną na strukturę dramaturgiczną, budując sytuacje, dialogi, bohaterów, tematy… W pierwszym semestrze ułożyłem coś o Okrągłym Stole, już nie pamiętam do czego, w drugim *Obrazki z wystawy* Musorgskiego – zrobiłem parodie reżyserskie: Grzegorzewski, Grabowski, Wajda, Lupa (tamże).

Fiedor zauważa, że w dużej mierze była to zabawa, ale ucząca warsztatu:

zmiany tempa, rytmu, przetworzenia tematu, tego, jak opowieść, która jest w muzyce, przekłada się na opowieść teatralną. Do ważnych dla siebie pedagogów dodaje Tadeusza Nyczka, z którym pracowali nad adaptacjami. No i Tischner. „Tischner każdemu pozwalał poczuć się filozofem; było w tym trochę snobizmu i mody, ale i wiele korzyści; natomiast ja nie czułem się pewnie na tym gruncie i do kręgu wtajemniczonych nie należałem" (tamże). W trakcie jego studiów zmienił się dziekan, po Golińskim został nim Lupa i to on zaprosił Marka Fiedora do pracy w szkole na stanowisku asystenta.

> Na początku byłem w tę pracę bardzo zaangażowany, bo czułem, że jest mi to jakoś bliskie, ale z czasem, gdy widziałem, co się na tych radach wydziału działo, przychodziło zniechęcenie… Oni budują legendę, że to fantastyczny wydział, że tak się różnili, że taki tygiel osobowości, że to wszystko się tam ścierało… I oczywiście to była jakaś prawda, nie neguję tego, natomiast z czasem to się wszystko zrutynizowało. W dyskusjach dokładnie było wiadomo, co kto powie. Nie było żadnej świeżości, tylko rytualne demonstrowanie swoich stanowisk. I coraz bardziej jawne irytacje, walki, konflikty interesów… Już byli sobą znudzeni, zmęczeni, ale ciągle gdzieś tam trzeba było podkręcać ten mit różnorodności (tamże).

To poczucie stagnacji i narastające konflikty na wydziale, doprowadziły Fiedora do odejścia z WRD, gdzie pracował od 1994 roku[9]. Póki co kolejnym momentem przełomowym jest wybór Krystiana Lupy na dziekana.

Lupa dziekanem – wczesne lata

dziewięćdziesiąte

Rok 1990, nowe otwarcie, wydaje się, że będą jakieś ogromne możliwości zmian. Lupa wspomina: „Myślałem bardzo rewolucyjnie, […] często do tego wracałem, że oprócz tej całej wspaniałości jako student widziałem pewne błędy i chciałem być temu wierny, wierny temu wspomnieniu, wspomnieniu na własnej skórze” (Rozmowa z K.L.). Jakie błędy widział na WRD?

> Zawsze oponowałem przeciwko temu, żeby rok pierwszy był rokiem eliminacyjnym, jest to moim zdaniem koszmarem i błędem pedagogicznym, ponieważ rok pierwszy powinien być rokiem inicjacyjnym, a nie eliminacyjnym. To znaczy, żeby zainicjować, nie możesz się bać, że zostaniesz wyeliminowany. Pierwszy rok jest rokiem magicznym, niesamowitym. Na pierwszym roku cieszymy się z tego, że zostaliśmy przyjęci do tego grona i w jakiś sposób chcemy w sobie kontynuować to coś domorosłego, co nas tutaj doprowadziło (tamże).

W protokołach z posiedzeń Senatu z lat 1973-1974, czyli wtedy, kiedy zaczynał studia Lupa, odnotowuje się, że „egzaminy końcowe I roku miały charakter eliminacyjny”. W innym dokumencie stwierdza się, że pierwszy rok studiów jest właściwie dodatkowym etapem egzaminów wstępnych. Temat ten długo będzie funkcjonował na wydziale, pojawi się w calloutach z lat dwudziestych XXI wieku, w wypowiedziach studentów, którzy będą studiować w czasach pandemii[10], stanie się przedmiotem egzaminu *Rok pierwszy* Zdenki Pszczołowskiej, zrealizowanego na WRD w 2021 roku (przedstawienie bazowało na ankietach wypełnionych przez studentów i

pedagogów)[11]. Pomimo tego, co mówi Lupa, w połowie lat dziewięćdziesiątych miał jednak miejsce przypadek wyeliminowania całego roku (niekoniecznie pierwszego). Marek Fiedor wspomina, że był wtedy asystentem Golińskiego: „Robiliśmy wiersze Świetlickiego. I po prostu na koniec, tylko nie powiem, czy to był pierwszy rok, czy drugi, Rada Wydziału wyrzuciła wszystkich. Tak. Wyrzucili cały rok" (Rozmowa z M.F.). Dodaje: „Wydaje mi się poniekąd, że słusznie, bo te zajęcia już ocierały się o absurd". Rada Wydziału wiedziała, że od następnego roku przyjdą dwie „spadochroniarki" z Warszawy, czyli Anna Trojanowska i Maja Kleczewska. I że ten rok będzie kontynuowany, tylko w innym składzie" (tamże). Bywały też na wydziale burzliwe spory o konkretnych studentów, głównie między Lupą, Golińskim i Maciejowskim, dotyczyły zarówno przyjęcia bądź nieprzyjęcia na studia (przypadek Grzegorza Jarzyny) lub usunięcia bądź nieusunięcia w czasie studiowania (przypadek Ireneusza Janiszewskiego). Jeszcze na początku wieku XXI można było się dostać na WRD na miejsce rektorskie (cztery plus jedno) lub uzyskać status wolnego słuchacza.

Krystian Lupa, kontynuując swoją opowieść o byciu dziekanem, stwierdza: „Bardzo krytycznie oceniam ten okres, uważam, że nie jestem człowiekiem nadającym się do prowadzenia instytucji, do organizowania czegokolwiek". Podobno postawił zresztą warunek, że będzie dziekanem, jeśli Ewa Kutryś zostanie prodziekanką. Wkład Ewy Kutryś w rozwój WRD nie został jeszcze nigdzie właściwie odnotowany, ponieważ oprócz aktywności oficjalnych, wynikających z pełnienia konkretnych funkcji (asystentki, później – formalnie lub nie – prodziekanki, w końcu dziekanki WRD) dotyczy całego szeregu działań nieoficjalnych, składających się na codzienne i systematyczne prowadzenie wydziału. Z relacji Ewy Kutryś wynika, że kiedy Lupa został dziekanem, dążył do większej otwartości i wolności pracy studentów. Studenci zaczęli się pojawiać na Radach Wydziału, żeby dyskutować, Lupa

był ciekawy, co mają do powiedzenia, chciał nadążać za ich potrzebami (Rozmowa z E.K). Drugim ważnym obszarem, który rozwijał Lupa, było zacieśnienie relacji z WA i wspólne kształcenie reżyserów z aktorami. Choć wcześniej istniały pojedyncze zajęcia łączone dla WRD i WA, już od czasu zainicjowania WRD przez Krasowskiego istniało napięcie między wizją edukacji w obszarze reżyserii i aktorstwa. Pedagodzy z WA twierdzili, że studenci WRD w pracach nad scenami egzaminacyjnymi „psują" to, czego studentom WA udało się nauczyć na zajęciach aktorskich. Oczywiście nie wszyscy. Właściwie każda z osób, z którymi rozmawiałam, podkreślała, jak istotne był uczęszczanie na zajęcia aktorskie do wybranych pedagogów WA. Obustronne przepływy były, ale nieoficjalne. Lupa próbował to zmienić, sam wziął zajęcia łączone na WA. Podobnie, kiedy robił dyplom na wydziale aktorskim, brał na asystentów studentów WRD, dzięki temu mieli praktyki reżyserskie i dramaturgiczne. Lupa uważał, że twórczy ferment w szkole jest potrzebny, choć do końca nie można nad nim zapanować, bo zaczyna pracować na własnych zasadach (Rozmowa z E.K).

W 1992/1993 roku studia na WRD kończy Krzysztof Warlikowski. Jak pisze Grzegorz Niziołek:

> Teatr Warlikowskiego kształtuje się […] w innych okolicznościach politycznych po 1989 roku, w okresie przyspieszonej integracji i konfrontacji z Zachodem. W tym czasie Warlikowski dużo podróżuje, dużo pracuje za granicą […]. Konsekwentnie buduje swój wizerunek ucznia najwybitniejszych reżyserów europejskiego teatru (2008, s. 60).

Sam Warlikowski mówi: „W szkole w Krakowie studiowałem u Lupy i

Golińskiego, którzy działali w swoistej przeciwwadze" (Gruszczyński, 2003, s. 146). Dalej wymienia Petera Brooka, Giorgio Strehlera i Ingmara Bergmana jako reżyserów, od których uczył się współczesnego teatru. „To był jeden z najdziwniejszych egzaminów wstępnych" – napisał we fragmentach *Dziennika* z 2003 roku Krystian Lupa o spotkaniu komisji z Krzysztofem Warlikowskim. Zainteresowanych odsyłam do „Notatnika Teatralnego" 2003, nr 28-29, poświęconego w całości temu reżyserowi. Lupa wspomina, że Warlikowski zyskał na swoim roku „status osobliwy, jeśli nie lidera, to czegoś w rodzaju punktu odniesienia. Kiedy wyłaniał się problem, jakieś poszukujące zmaganie – dochodziło zawsze jakoś do niego i wtedy Krzyś zaczynał monologować. Bo monolog był właściwie jego żywiołem" (2003, s. 35). Opowiada też o mocnym wrażeniu, jakie robiły na nim studenckie etiudy Warlikowskiego. „Jego studiowanie było szczególne" – mówi mi Ewa Kutryś i dodaje, że „on wiedział, po co przyszedł" (Rozmowa z E.K.). Podobno Warlikowski nie chciał nigdy pracować na WRD (poza jednym dwudniowym warsztatem), trudno powiedzieć, jaki ma stosunek do wydziału. Niewiele na ten temat znalazłam, chciałam z nim porozmawiać, ale się to nie udało. Według Ewy Kutryś jego dyplom na WA na podstawie *Auto da fé* Canettiego był bardzo źle przyjęty. Lupa był opiekunem tego dyplomu, tak wspomina tę pracę:

> W ostatnim tygodniu zaczęły się kłopoty przy montażu spektaklu. Kiedy zobaczyłem próbę, ogarnęła mnie dezorientacja. Opowieść wydała mi się dziwnie hybrydalna i amorficzna, gubiłem się… […] Bezwzględnie oceniłem stan ich pracy i sugerowałem radykalne przesunięcia. […] w nich był radykalny opór, nie akceptowali moich sugestii. […] chyba zażądałem od szkoły opóźnienia premiery, nie pamiętam już dzisiaj. […] Z perspektywy […] mogę przypuszczać, że

> to, co oceniłem najsurowiej – było tym najcenniejszym (2003, s. 36).

Ciekawe, jak trudno jest dostrzec potencjał nowego w czymś, co się dopiero zaczyna wyłaniać, co jeszcze nie jest wyartykułowane. Nie wiem, czy z powodu przesunięcia premiery czy z jakichś innych względów Lupy nie było na odbiorze. Była na nim za to Ewa Kutryś (jako ówczesna prodziekanka). Powiedziała mi, że „to był właściwie sąd nad Warlikowskim" (Rozmowa z E.K.). Jacek Poniedziałek mówi: „Odtrutką na kaca po jego źle przez szanowne grono profesorskie przyjętej reżyserii dyplomu WA" (Łuszczyk, 2003, s. 42) był warsztat na podstawie *Białych nocy* Dostojewskiego (dyplomem była *Markiza O.* Kleista w Starym Teatrze). Warlikowski miał wcześniej kontakt z Peterem Brookiem na warsztatach w Wiedniu, więc podczas pobytu w Krakowie Brook przyszedł zobaczyć jego spektakl na WRD. Po obejrzeniu *Białych nocy* zaproponował Warlikowskiemu asystenturę. „On chwycił wtedy pana Boga za nogi" – wspomina ten moment grający w tym warsztacie Jacek Poniedziałek (tamże).

Rok wcześniej, w 1991 roku, studia na WRD zaczyna Paweł Miśkiewicz, który w 1989 roku ukończył wydział aktorski PWST i od razu po szkole rozpoczął pracę jako etatowy aktor w Starym Teatrze (grał zresztą w dyplomie Warlikowskiego, *Markizie O.*).

> Wtedy było naprawdę tak, że szkoła była jakimś azylem, dla tych, którzy nie do końca odnajdywali się w zewnętrznej rzeczywistości. Nikt z aktorów nie myślał wtedy o zarabianiu w telenowelach (bo ich jeszcze nie było), szkolne debiuty filmowe czy reżyserskie też zdarzały się bardzo rzadko… Szkoła była całym naszym światem. Tłoczyliśmy się wszyscy razem, aktorzy i reżyserzy na jednym

> piętrze budynku na Starowiślnej. I ten niewielki korytarz z kilkoma dosłownie salami dydaktycznymi (sala I roku, II, III… pokoik do impostacji), cały wypełniony wariatami, furczący od wykrzykiwanych przez nich emocji, artystycznych idei. To było uwodzące, bo to była taka rzeczywiście alternatywna przestrzeń. No, prawdę mówiąc, nie było też specjalnie co robić poza szkołą w szarych czasach komunizmu i w pierwszych latach po jego upadku. To zbiorowe wariactwo udzielało się wszystkim i w jakimś sensie wypełniało też potrzeby, nie wiem, doświadczenia czegoś nienormatywnego, eksperymentalnego. Jakby tam pójść dzisiaj na ten korytarz, to on był połową jednego z korytarzy na Straszewskiego. I tam się mieściliśmy wszyscy aktorzy i reżyserzy. To była rzeczywiście przestrzeń wolności, no można było wszystko w jakimś sensie, łącznie z okupowaniem sal lekcyjnych w czasie stanu wojennego (Rozmowa z Pawłem Miśkiewiczem, 2026).

Miśkiewicz mówi, że jako aktor Starego Teatru był pewnie w trochę uprzywilejowanej pozycji. W jego szkolnych etiudach grali: Urszula Kiebzak, Jan Frycz, Małgorzata Hajewska. W tamtym czasie w Starym zaczęli z Lupą od powtórzenia szkolnych *Braci* [*Karamazow* – I.G.]. Potem byli *Lunatycy* Brocha, w dwóch częściach, *Malte*, trzyczęściowy, trzydniowy, łącznie dwunastogodzinny spektakl. Ekstremalne teatralne doświadczenia. Poza Lupą, Miśkiewicz najlepiej wspomina zajęcia z Golińskim, a wcześniej, w czasach studiowania aktorstwa, z Ewą Lassek.

> Często oczywiście to wszystko (przemoc słowna, alkohol, rodzaj kultu wobec pedagoga wywołujący u studenta paniczny lęk – przy każdej prawie rozmowie z Golem trzęsły mi się kolana) z

> dzisiejszego punktu widzenia, obowiązujących norm relacji pedagog-student, było wielokrotnie niezdrowe. Natomiast to wszystko razem dawało nam poczucie, jakbyśmy nieuzbrojeni jeszcze w jakiekolwiek doświadczenie wyruszali na jakąś wyprawę, i tam trzeba było wzbudzić w sobie jakieś nadzwyczajne (często nie uświadamiając sobie nawet dostępu do nich) kompetencje, odwagę, sprawczość (tamże).

Opowiada o słynnych rozsypankach Golińskiego: „Każdy podawał jakieś tam zdanie, rzucaliśmy je w powietrze, zdanie, słowo… i z tego składało się coś, co miało być impulsem do napisania sceny" (tamże). Paweł mówi, że student stawał się jednoosobową instytucją, producentem egzaminu. Zabierało to dużo czasu, ale też dawało frajdę, żeby sobie wszystko wymyślić i zorganizować: przestrzeń, scenografię, muzykę. Żyło się wyłącznie tą produkcją, trochę od egzaminu do egzaminu. „Nie było wtedy jeszcze Forum, nikt z nas nie kalkulował szans teatralnego debiutu w trakcie studiów". Przypomina sobie, że u Lupy robili dwie sceny. To było bardzo inspirujące zadanie z przestrzeni zamkniętej lub otwartej. Tę scenę sam napisał, przetwarzając doświadczenia z domu rodzinnego. W innej łączył dwa opowiadania Hemingwaya: *Wzgórza jak białe słonie* i *Kot na deszczu*. Dodaje, że to, co robili, było intuicyjne, amatorskie pewnie też w jakiś sposób, ale też bardziej eksperymentalne niż na innych zajęciach. Docenia bardzo zajęcia z Bogdanem Hussakowskim, łączone z WA.

> On zainicjował rzecz, którą ja też potem przez jakiś czas praktykowałem, a która upadła teraz totalnie, że po prostu w ramach tego samego kursu z aktorami reżyser robił swoją scenę, na tym samym albo jakimś pokrewnym materiale. No i to było super,

> bo aktorzy byli rozgrzani już wspólną pracą, a można było zrobić scenę w kontrze do interpretacji profesora, pokazać swoje alternatywne myślenie o tym samym tekście, sytuacji dramatycznej (tamże).

Podobnie mówi o zajęciach z Mikołajem Grabowskim: że choć były z zupełnie innego porządku estetycznego i formalnego niż ten, do którego był przyzwyczajony w pracy np. z Lupą, to ta obcość i bezradność wobec stawianych przez niego zadań była bardzo motywująca (tamże). Do istotnych spotkań dodaje jeszcze zajęcia Ewy Miodońskiej-Brookes, szczególnie jej wnikliwe interpretacje tekstów dramatycznych Wyspiańskiego.

> Z Tischnerem z kolei pamiętam wspaniałe rozmowy. To prawie nie było o filozofii, choć tak chyba nazywał się przedmiot. To były jego często bardzo swobodne interpretacje rzeczywistości, przyglądanie się rozmaitym dylematom moralnym, bardzo to było otwierające. Była nas mała grupka i on też się odważał na więcej. Na przykład raz powiedział, że w kwestii homoseksualizmu on ma taki problem zasadniczy z nauką Kościoła, że jeśli naczelnym przykazaniem w chrześcijaństwie jest miłość, a jeśli miłość znaczy odpowiedzialność, to czy można zerwać relację homoseksualną z partnerem, nie przejmując się tym, co to z nim zrobi? Czy można siebie samego ratować od „piekła”, nie uwzględniając odpowiedzialności/miłości za/do partnera? Rok 1993-1994 – to było w poprzek wszystkiego, co oficjalnie myślano i głoszono wokół. Mocne doświadczenie formacyjne, etyczne i intelektualne (tamże).

Późne lata dziewięćdziesiąte

Rok 1998. Piotr Gruszczyński publikuje w „Dialogu” tekst *Młodsi zdolniejsi*, którym otworzy później książkę *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*.

> Mamy w Polsce nowy teatr! Teatr wysokiego artystycznego ryzyka. Znów zachwyca Europę i gorszy krajową konserwę. Ojcem założycielem jest Krystian Lupa, najzdolniejszymi uczniami Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna. *Ojcobójcy* to świadectwo i kronika tworzenia nowej świadomości i poetyki teatralnej. Krwawe dzieje powstawania nowoczesnego światopoglądu teatralnego (Gruszczyński, 2003, tył okładki).

Nie miejsce tu, żeby pogłębiać i komentować rozpoznania Gruszczyńskiego, z drugiej strony nie sposób opowiedzieć historii krakowskiego Wydziału Reżyserii bez opisania tego, jak zmienił się współczesny polski teatr za sprawą jego absolwentów i absolwentek. Gruszczyński do pokolenia „ojcobójców”, poza Warlikowskim i Jarzyną, z absolwentów WRD zalicza jeszcze Piotra Cieplaka i Annę Augustynowicz (byli zresztą razem na roku).

> Młodsi nie są najmłodsi. Mają około trzydziestu-czterdziestu lat. Jedną nogą zanurzeni są więc jeszcze w peerelu, drugą tkwią już całkowicie w nowych czasach, przy czym zdecydowanie spojrzenia ich obrócone są ku przyszłości. Formowali się w latach osiemdziesiątych, a swą poważną teatralną działalność rozpoczęli już po 1989 roku, w zupełnie nowej rzeczywistości historycznej. […]

> Najważniejsze w teatrze reżyserów młodszych jest to, że wreszcie zauważyli, że świat się zmienił, a właściwie zmienili się ludzie, którzy po tym świecie chodzą. Ta zmiana w Polsce jest szczególnie drastyczna (tamże, s. 19, 23).

W 1996/1997 roku Wydział Reżyserii Dramatu kończy Grzegorz Jarzyna, reżyser, którego debiut był jednym z najbardziej spektakularnych w ówczesnym polskim teatrze. „Jarzyna to był start Jumbo Jeta" (Maciejewski, 2005). Wiąże się to zapewne z szerszą rewolucją, która wybucha w teatrze europejskim w latach dziewięćdziesiątych, szczególnie w teatrach Berlina i Londynu. Roman Pawłowski tak charakteryzuje ten czas:

> Wydarzenia toczą się szybko; na rok przed debiutem Jarzyny Royal Court wystawia sztukę 28-letniego Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking* […]. W tym samym 1996 roku rówieśnik Ravenhilla Thomas Ostermeier, absolwent Ernst Busch Academy for Performing Arts, obejmuje z grupą młodych aktorów scenę w baraku Deutsches Theater […]. Parę miesięcy później w londyńskim Gate Theatre 25-letnia pisarka Sarah Kane wystawia swoją drugą sztukę *Miłość Fedry* […]. Jeszcze nie opadły emocje po jej poprzednim dramacie, debiutanckim *Blasted* (*Zbombardowani*), który krytyka po premierze w Royal Court ochrzciła mianem „kawałka odrażającego brudu" (2002, s. 13).

Szybki i wielki rozgłos, jaki zdobyły w Polsce spektakle Jarzyny, choć paradoksalnie oparte przeważnie na tekstach klasycznych, poza współczesnym Bradem Fraserem, były odzwierciedleniem tego, że do teatrów wkroczyło nowe pokolenie widzów: zmieniły się nie tylko tematy, ale

też estetyka i sposób narracji. „Moja generacja jest szybka, kolorowa i przyszłościowa" (Grzelewska, 2002, s. 26) – mówił Jarzyna, od 1998 roku dyrektor Teatru Rozmaitości, w którym wkrótce dokona się przyspieszona rewolucja w polskim teatrze. O egzaminach Jarzyny na WRD można przeczytać całkiem sporo (Mieszkowski, 2002, s. 35-40). Za pierwszym razem chciał zdawać zaraz po maturze, ale obowiązywał wtedy jeszcze wymóg wyższych studiów, poszedł więc na filozofię, wyjechał w podróż do Azji. Kiedy przyszedł na egzaminy drugi raz, dyplom wyższych studiów przestał już być wymagany. „W Krakowie panuje specyficzna atmosfera. Wszyscy profesorzy, zarówno Grabowski, jak i Krystian, uczestniczą w czymś, co można nazwać zabiegiem laboratoryjnym ze zdającym w roli preparatu" (tamże, s. 38). Na studia dostał się spod kreski, dzięki interwencji Krystiana Lupy. Na pytanie, jakim pedagogiem był Lupa, odpowiada: „genialnym". I dodaje: „Nie mieliśmy wbrew pozorom dużo zajęć, za to wiele możliwości pracy z aktorem. Chodziłem ciągle do teatru, oglądałem przedstawienia Krystiana i czytałem jego *Utopię*. […] On nie marnował czasu. Nawet w przelocie mówił coś stanowiącego materiał do przemyśleń" (tamże, s. 39). Mówi, że wtedy na studiach istniał dla niego przede wszystkim Lupa, ale z perspektywy czasu widzi, jak dużo nauczył się też od innych. „Chodziliśmy do domu Opalskiego, siadaliśmy na kanapie, a on puszczał muzykę. Nikt nie wspominał o teatrze. W ciszy słuchaliśmy muzyki" (tamże, s. 40). O Grabowskim mówi, że się z nim ostro nie zgadzał. Grabowski domagał się, żeby pracowali nad Fredrą. Jarzyna cytuje jego słowa po pół roku zajęć z nim:

> Jeszcze tak aroganckiego roku nie miałem. Nie dojrzeliście w ogóle do jakiejkolwiek rozmowy. Daję wam wolność, jakiej w przyszłości nie będzie mieć – możecie sobie wybrać sceny i utwory. Tylko

> Jarzyna musi się zająć *Ślubami panieńskimi*. Stało się tak, bo kiedyś powiedziałem, że *Śluby panieńskie* to najbardziej debilne z tego, co może być w teatrze (tamże, s. 39).

Grabowski z kolei tak komentuje Jarzynę:

> Był zawsze w szkole postrzegany jako kontestator. Dokładniej jako ktoś, kto nie do końca zgadza się z pewną oficjalną praktyką szkoły. I chociaż nie istnieje żadna oficjalna praktyka – na krakowskim Wydziale Reżyserii nie istnieją żadne zapisane wytyczne, dotyczące kształcenia studentów i każdy profesor ma absolutna swobodę działania – nieufność Jarzyny rzucała się w oczy (Grabowski, 2002, s. 182).

Dalej pyta jednak:

> A dlaczego, do licha, nie miał być kontrowersyjny? A jaki miał być? Zgodliwy? Pokorny? Poczciwy? […] Szczytem „kontrowersyjności" Jarzyny byli jego *Mali Lunatycy*. […] To rzeczywiście jest wypadek niecodzienny w historii Szkoły: kontrowersyjny student doprowadza do sytuacji, w której konkuruje ze swoim profesorem (tamże, s. 186).

Ta szczególna pozycja Grzegorza Jarzyny na WRD i w teatrze bardzo szybko stanie się również przedmiotem żartów, głównie ze strony osób studiujących, którym profesorowie od pierwszego roku powtarzają, że mają „być jak Jarzyna". W 1998 roku z okazji dwudziestopięciolecia WRD, zamiast

uroczystości jubileuszowych studenci i studentki reżyserii przedstawiają parodię Posiedzenia Rady Wydziału Reżyserii Dramatu. Reżyseruje Agata Duda-Gracz[12]. W rolach studentów zdających egzamin przed komisją występują: Michał Kotański, Krzysztof Rekowski, Agata Duda-Gracz, Karina Piwowarska. Wchodzą na scenę przebrani za jarzyny – jako kalafior, pomidor, pietruszka, por.

O studiach w latach dziewięćdziesiątych rozmawiam z obecnym dziekanem WRD Remigiuszem Brzykiem. „Byliśmy pierwszym rocznikiem, który na Straszewskiego zaczyna zajęcia. Bo jeszcze rok wcześniej szkoły na Straszewskiego nie ma, więc jesteśmy pierwszym rocznikiem, który w ogóle Starowiślnej nie zna" (Rozmowa z Remigiuszem Brzykiem, 2026). Pytam, jak wyglądała wtedy szkoła na Straszewskiego.

> Nie ma strychu. Na parterze, zamiast dziekanatu, pokoi dziekańskich – prywatna szkoła języków obcych. Szkoła jest cały czas trochę w budowie.Jest fajna, bo jest w budowie. Taka jakaś zapylona. Poremontowa. Lubiłem na przykład te niebieskie filary. To był taki vibe szalonego basenu. Czuło się w architekturze atmosferę lat 90. Aulą jest 210. Tam dostałem indeks. Nie ma jeszcze w ogóle Wyspiana[13], nie ma patio (tamże).

Patio zostanie wkrótce otwarte jako szkolny teatr letni *Snem nocy letniej* Szekspira w reżyserii ówczesnego rektora Jerzego Stuhra.

„Ja się najwięcej nauczyłem od Krystiana Lupy, bez wątpienia. Jego zajęcia były niezwykłe, bardzo inspirujące. Z jednej strony uczyłeś się od Lupy w szkole, z drugiej strony chodziłeś na jego przedstawienia do Starego. To było spójne artystycznie" (tamże). Na pierwszym roku robili z Lupą improwizacje,

Brzyk pamięta dokładnie temat. Lupa dał proste zadanie, polegające na tym, że opisał sytuację zaobserwowaną na krakowskich Plantach. Opowiedział dramaturgię zdarzenia.

> Na tej bazie pisaliśmy swoje teksty, byliśmy dramaturgami, choć nikt w polskim teatrze końca XX wieku nie używa słowa dramaturg. Tworzyliśmy jakieś historie, postaci, monologi wewnętrzne, sprawdzaliśmy wszystkie te metody, techniki, które Lupa proponował. To na jego zajęciach zrozumiałem, że mogę wejść w spór z iluzją sceniczną (tamże).

Później rok Brzyka, wspólnie z połową roku Wydziału Aktorskiego, pracuje z Lupą nad *Płatonowem* Czechowa, co doprowadzi do legendarnego, dwuczęściowego spektaklu dyplomowego studentów WA: *Płatonowa oliwkowego i wiśniowego*. Jako asystent pracował przy tym dyplomie inny ówczesny student reżyserii – Jan Klata. Na zajęciach Brzyka praca nad tym materiałem trwała cały rok.

> Każdy z nas miał jedną scenę, ja miałem scenę szachów między Mają Ostaszewską a Adamem Nawojczykiem, czyli między Generałową i Mikołajem Tryleckim. I potem Lupa montował te nasze sceny w całość. Sam reżyserował ensemble, zbiorowe sceny. Dawał nam też dodatkowe zadania związane z pracą z aktorem (tamże).

Brzyk opowiada, że improwizacje realizowali jeszcze na Warszawskiej, a już ten Czechow był w sali 311 albo w 313 na Straszewskiego. W tym czasie pojawiła się piwnica przy Paulińskiej, nazwana Łaźnią (obecnie siedziba

Teatru Barakah), głównie za sprawą – studiującego na tym samym roku co Brzyk – Bartosza Szydłowskiego. Studenci WRD remontowali to miejsce razem z aktorami. „Wydawało się, że to będzie nasze miejsce, taka była idea, no i zaczęliśmy tam robić egzaminy. To była stara Łaźnia. Taka WRD-owska przestrzeń, oddolna" (tamże). Od 1996 roku Szydłowski był zaangażowany w tworzenie tego miejsca jako niezależnej sceny teatralnej na krakowskim Kazimierzu. „Jest plaża, teatralny system jest zabetonowany. Młodzi ludzie, reżyserzy, reżyserki, nie wchodzą do teatru. I to się dokładnie w tym momencie dzieje" (tamże). Brzyk wśród najbardziej inspirujących zajęć wymienia te z Janem Maciejowskim, Bogdanem Hussakowskim. „U Barbary Hanickiej robiliśmy wystawę, ale taką nieplastyczną, tylko bardziej aktorską, performerską. O ile pamiętam, nazywała się *Elsynor*. To było wydarzenie na Paulińskiej właśnie. Dziwaczne, luźne, kolektywne. Wspaniale to wyszło" (tamże). Ważnym pedagogiem był jeszcze Tadeusz Nyczek, który teorię zamieniał w praktykę. Remigiusz robił u niego *Elle* Geneta, Marek Fiedor był asystentem na tych zajęciach. W tym czasie na WRD zaczyna też uczyć teorii Katarzyna Fazan, zajęcia prowadzi Ewa Miodońska-Brookes. „Te zajęcia bardzo dobrze pamiętam. Miodońska była ostra, wymagająca, skutecznie namawiała do czytania, bardzo dużo z siebie dawała.Obok Lupy była moją ulubioną wykładowczynią" (tamże).

Męski wydział. O kobietach na WRD

Jest to może dobry moment, żeby zatrzymać się na chwilę na temacie obecności kobiet na Wydziale Reżyserii krakowskiej PWST. Wśród wykładowczyń zajmujących się teorią były oczywiście Ewa Miodońska-Brookes, później Katarzyna Fazan, zajęcia ze scenografii prowadziła Barbara Hanicka, asystentką na zajęciach była Ewa Kutryś, praktyki reżyserskiej uczyli jednak tylko mężczyźni. O pozycję kobiet pytam większość osób, z

którymi rozmawiam. Anna Augustynowicz tak odpowiada: „Strasznie chciałam być męska, chociaż nie miałam warunków. To była męska szkoła, więc przebierałam się za chłopaka, z czego śmiał się Andrzej Kurz, opowiadając mocne dowcipy. Golo przychodził i mówił: «Panowie, kurwa, o przepraszam, pani Aniu»" (Rozmowa z A.A.). W innym momencie rozmowy dodaje: „Pamiętam, jak Erwin Axer przyjechał do naszej szkoły na spotkanie, miałam krótko ostrzyżone włosy i Golo mówi do mnie: „Joanna d'Arc zrobi herbaty". […] Punktował. To wszystko bardziej mnie bawiło, nie poświęciłam się aż tak dla idei" (tamże). Anna w ogóle nie komentuje tego, co mnie najbardziej w tej historii uderza, że oczywiste jest dla pedagoga, że to studentka zrobi innemu panu profesorowi herbatę. Kilka osób[14] wspomina jako barwną postać studentkę reżyserii Teresę Krzan, która, choć ukończyła studia, niedługo potem zniknęła. „Teresa tam na tym trzecim piętrze na Bohaterów Stalingradu realizowała zadanie z «doświadczenia przestrzeni» u Lupy tak, że gotowała w bufecie bigos, który się przypalił i smród jeszcze chyba z miesiąc się z tego unosił" (tamże). Albo: „Teresa Krzan zawłaszczająca przestrzeń, jakieś beczki kapusty nazwoziła, cały bufet był zawalony kapustą, którą szatkują, ugniatają w rozmaitych naczyniach aktorzy. Jakieś takie były wariactwa" (Rozmowa z P.M.). Pytam Marka Fiedora o pozycję reżyserek na WRD. „Nie było pozycji, bo nie było reżyserek". Ale były przecież studentki reżyserii, mówię. Marek odpowiada: „W czasie całych moich studiów były trzy: Anka Augustynowicz, Teresa Krzan i Dorota Latour". I dodaje: „Anka była na IV roku, więc już z nią styczności nie miałem. Natomiast bardzo silną pozycję na wydziale miała Dorota. Była szefową samorządu studenckiego reżyserii przez dwa lata. Była wojownicza, uparta, zależało jej, potrafiła egzekwować od pedagogów różne rzeczy" (Rozmowa z M.F.). Fiedor wspomina o ostatnim egzaminie, który poprowadził, zanim odszedł z wydziału. To był egzamin Mai Kleczewskiej i

Anny Trojanowskiej, z którymi robił adaptacje.

> Mówię do komisji egzaminacyjnej: słuchajcie, przedmiotem egzaminu jest adaptacja, tu jest tekst, tu jest eksplikacja i rozmowa będzie na ten temat. Natomiast dziewczyny zrobiły dodatkowo etiudy, dosyć duże, po dwadzieścia parę minut, takie jakby dotknięcia tego materiału. Zobaczcie te etiudy, a oceniać będziemy pracę dramaturgiczną. A na to dziekan Grabowski: to znaczy mamy oglądać etiudy i ich nie oceniać? Mówię: no tak. On odpowiada: nie, to w ogóle bez sensu, po co mam to oglądać (Rozmowa z M.F.).

Remigiusz Brzyk zapytany o obecność reżyserek wymienia: Iwonę Kempę, Magdę Ostrokólską, Tanję Miletić Oručević, z którą był na roku, potem Natalię Ringler. „Pamiętam szok chłopów reżyserów, jak pierwszą edycję konkursu Interpretacje wygrywa Augustynowicz. I nagle takie odkrycie, że właściwie Augustynowicz jest jedyną reżyserką w polskim teatrze" (Rozmowa z R.B.). Później dodaje: „Jeśli my nie mieliśmy pracy, to dziewczyny podwójnie nie miały pracy". Co robią absolwentki WRD? Czym się zajmują? Gdzie zniknęły? Niektóre wybrały „stereotypowo męską technikę przetrwania w teatrze. Takie skutki" (tamże).

Maja Kleczewska i Agata Duda-Gracz, do których napisałam z prośbą o rozmowę, nie odpowiedziały. W „Notatniku Teatralnym" Kleczewska opowiada o powodach konfliktu na warszawskiej reżyserii i o tym, dlaczego zależało jej, żeby studiować w Krakowie. Jednym z nich był

> brak magnetycznej osobowości, bez której nie ma żadnego Wydziału Reżyserii. Takimi osobowościami w Krakowie są Krystian Lupa i

> Mikołaj Grabowski. Naciskają z dwóch stron i jeśli się nie utraci własnej tożsamości pod ich naporem, można pracować w teatrze. Jeżeli takiego nacisku nie ma, nie można mówić o studiowaniu reżyserii (Kleczewska, 2006, s. 16).

Lupa tak komentuje spotkanie z Kleczewską:

> Była wyzywająca, była jakoś tak poważnie, wzruszająco, wojująca. […] ze mną nie… Z innymi autorytetami zapewne, z sobą, z literaturą […], szukała prowokacyjnych asocjacji; interesował ją rodzaj ekstrawertyzmu teatralnego, czyli wyłapywanie nieprawomyślnych odczytań literatury (2006, s. 41).

Z dzisiejszej perspektywy, oprócz postawy artystycznej studentek reżyserii, interesują mnie jeszcze inne kwestie, chociażby to, jak wpływała na studiowanie sytuacja życiowa kobiet, bycie w sytuacji opiekuńczej, doświadczenie ciąży czy macierzyństwa. To są historie, o które nikt nie pytał i którymi nikt się nie dzielił. Pozostawały utajone. Teraz też nie zostaną opowiedziane, kobiety boją się zarzutu o „użalanie się nad sobą" albo zlekceważenia stwierdzeniem „a kogo to obchodzi". Wśród protokołów z posiedzeń Senatu PWST znalazłam ślad ciekawej dyskusji z 1999 roku, która dotyczy zmian w regulaminie szkoły odnośnie do sytuacji studentek w ciąży.

> Dziekan [WA – I.G.] A. Fabisiak zaproponował zapis, że „studentka w ciąży zobowiązana jest do wystąpienia o urlop". Prodziekan [WRD – I.G.] E. Kutryś stwierdziła, iż nie widzi potrzeby, aby z tej zasady wyłączać WRD. St. wykł. J. Przybyłowicz pytał, co będzie z kobietami na I roku. Rektor J. Popiel wyjaśnił, iż w tej sytuacji

> studentka może otrzymać urlop dziekański, miał natomiast wątpliwości, czy proponowany zapis nie będzie poczytany jako ograniczenie praw kobiet i w związku z tym, czy PWST ma prawo stanowić taki przepis. Dyrektor F. Gałuszka nie postrzegał w tym niebezpieczeństwa wyjaśniając, że Kodeks Pracy również określa zakres prac wzbroniony kobietom w ciąży. Adiunkt E. Kutryś zaproponowała zapis: „studentka będąca w ciąży, ze względu na specyfikę studiów, zobowiązana jest do wystąpienia o urlop dziekański". Za przyjęciem takiej treści głosowało 14 osób, 2 osoby wstrzymały się od głosu, przeciwnych nie było (Protokół z posiedzenia Senatu PWST, 1999).

Dlaczego studia reżyserskie miałyby być wzbronione kobietom w ciąży, nie wiem.

Wiek XXI i dramaturgia jako drugie płuco WRD

W 1998 roku, po kilku szybkich zmianach władz na wydziale[15], dziekanem zostaje Mikołaj Grabowski, prodziekanką ponownie Ewa Kutryś[16]. Nie sposób napisać o wszystkich absolwentach i absolwentkach WRD, którzy i które w tamtych latach kończą wydział. Są to między innymi Bartosz Szydłowski, Jan Klata, Łukasz Kos, Agata Duda-Gracz, Michał Kotański. Pisząc ten tekst, szukam momentów zwrotnych dla WRD, z tego powodu skupię się na kolejnym pokoleniu, twórcach i twórczyniach, którzy podczas przełomu wieków rozpoczynają studia. W 2002 roku Mikołaj Grabowski obejmuje funkcję dyrektora artystycznego Starego Teatru, a funkcję kierownika

literackiego – Grzegorz Niziołek, który chwilę wcześniej rozpoczął pracę na Wydziale Reżyserii. Za sprawą Grabowskiego i Niziołka, a także zaproszonych przez nich do współpracy Agaty Siwiak i Pawła Miśkiewicza powstaje szereg inicjatyw, które umożliwiają wejście do teatru najmłodszemu wówczas pokoleniu studentów i studentek reżyserii. Organizowane w Starym Teatrze festiwale – re_wizje (dwie edycje: antyk i romantyzm) i b@zart (dwie edycja: niemiecka i francuska) – zacieśniają współpracę aktorów Starego Teatru z osobami uczącymi się na WRD. Studenci WRD pracują z doświadczonymi aktorami, odbywając praktyki reżysersko-dramaturgiczne, realizując warsztaty i debiuty. Dla zespołu teatru jest to impuls do odświeżenia języka teatralnego, poszukiwań nowego typu aktorstwa, który ściera się twórczo z ich warsztatem. Zaproszenie Grzegorza Niziołka daje możliwość pogłębionej analizy procesu, jest gwarancją zaplecza intelektualnego. To czas fermentu, teatru w przebudowie. Debiutują między innymi: Michał Zadara, Wiktor Rubin, Michał Borczuch, Magdalena Stojowska, Arkadiusz Tworus, Jacek Jabrzyk, Kuba Kowalski, Iwo Vedral, Krzysztof Garbaczewski, Szymon Kaczmarek, Radek Rychcik, trochę później Maciej Podstawny i Ewelina Marciniak. Choć charakteryzują ich odmienne języki artystyczne, mniej lub bardziej wyraziste, większość z nich stanie się wkrótce reprezentacją kolejnej zmiany we współczesnym polskim teatrze. W odpowiedzi na nazywanie kolejnych pokoleń twórców chwytliwymi hasłami, Marcin Kościelniak pisze o nich przewrotnie „młodzi niezdolni” (2014). Maryla Zielińska pisała o nich:

> To reżyserzy urodzeni na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dla których punktem odniesienia, pomagającym w formacji, najczęściej przez negację, był teatr Krzysztofa Warlikowskiego (rocznik ’62). Tak jak pokolenie Warlikowskiego

było „ojcobójcze” w stosunku do Krystiana Lupy (2015).

Kościelniak analizuje ich spektakle przez kategorię „złego teatru”, czyniąc z ich „błędów” świadomą strategię odrzucania wyświechtanych teatralnych zabiegów i konwencji. Co wynieśli ze studiów na WRD? „W szkole najsilniej oddziaływało na mnie to, co o teatrze i pracy z aktorem mówił Krystian Lupa, jego spektakle staram się uważnie analizować” – mówił Michał Borczuch – „on ciągle poszukuje – i dzieje się tak w przypadku każdego nowego spektaklu – dlatego też te inspiracje są różnorodne” (2008, s. 41). O pracy nad szkolnym egzaminem z Wiktorem Rubinem opowiedział sporo Krzysztof Zarzecki:

> był szamanem-szaleńcem, który potrafił stwarzać magiczne atmosfery, ezoterykiem sceny. W szkole odnosił sukcesy, był na topie i bardzo dobrze mu szło. Na jego drugim roku, moim trzecim, pracowaliśmy nad egzaminem. Zrobiliśmy *Hamleta* Szekspira. Egzamin trwał czterdzieści minut, a przez piętnaście minut mówiłem monolog Hamleta, siedząc nago na stole przed publicznością i wykładowcami w jakby nie było bardzo konserwatywnej szkole teatralnej. […] Ponieśliśmy absolutną klęskę. Za daleko zabrnęliśmy w naszych marzeniach i pewności siebie. Po tym egzaminie nie szło mu już tak dobrze (2008, s. 288).

Michał Zadara, zapytany, od kogo najwięcej się nauczył w krakowskiej PWST, odpowiada, że od Jana Peszka (2008, s. 384).

> Szkoła teatralna w Krakowie jest bardzo tradycyjna, uczy, żeby pokazać człowieka w trudnej sytuacji psychicznej czy metafizycznej,

> w której następuje przekroczenie i pod jego naporem człowiek przestaje sobie radzić. Taka jest ideologia tej szkoły i inny wymiar nie istnieje. Może to dobre. Na wydziale reżyserii uczysz się, jak namalować obraz, w którym ktoś coś przeżywa – i nie masz pokazywać, że ten obraz jest na czymś napięty, że to wcale przecież nie jest rzeczywistość, czy, że to rama decyduje o obrazie (tamże, s. 385).

Porównując się z Wiktorem Rubinem, z którym był na roku, Zadara mówi: „On chciał być uczniem Lupy, a ja nie za bardzo. Dla mnie Lupa był ciekawym, kolejnym profesorem. Mówiąc w skrócie, Wiktor był po stronie duszy, uczucia, nastroju i ciemnych świateł, a ja raczej po stronie światła dziennego i humoru" (tamże, s. 386). Z kolei Mikołaj Grabowski tak opisuje spotkanie z Zadarą na egzaminach wstępnych:

> Nie na wszystkich zrobił dobre wrażenie, ale było grono profesorów, które optowało za przyjęciem go do szkoły. Jego oryginalność była dojmująca. […] pozbawiony rodzimych obciążeń ma tę umiejętność spojrzenia „z daleka" – bystrego, ironicznego, wiercącego (Grabowski, 2008, s. 417).

Michał Zadara, podobnie jak wcześniej Warlikowski, nie ograniczał się do opinii wykładowców PWST. Na swój egzamin na WRD zaprosił kiedyś Andrzeja Wajdę. I Wajda przyszedł.

Pamiętam dobrze ten czas, bo sama zaczęłam wtedy studia na WRD, rok niżej niż Zadara i Rubin, w grupie z Michałem Borczuchem i Magdą Stojowską. Z mojego punktu widzenia był to czas dużego ożywienia wydziału,

może za sprawą nowej specjalizacji – dramaturgii, na pewno za sprawą organizacyjnej aktywności Ewy Kutryś. Moje pierwsze zetknięcie się ze studentami z innych roczników reżyserii to było zorganizowane specjalnie dla wydziału spotkanie z Markiem Ravenhillem przy okazji krakowskich pokazów *Shopping and Fucking* (we współpracy z Domem Norymberskim). Później były liczne warsztaty (z dramaturgami i dramaturżkami z teatrów niemieckich), gościnne seminaria z Małgorzatą Szczęśniak, Małgorzatą Dziewulską, Anną Augustynowicz. Zapytałam Ewę Kutryś, skąd wziął się pomysł na powołanie dramaturgii w 2002 roku. To było za czasów dziekaństwa Mikołaja Grabowskiego, ale stało się tak z inicjatywy Ewy. Odpowiada mi, że pomysł był, ale Rada Wydziału musiała go zaakceptować. Trzeba było znaleźć frakcję, która chciałaby dramaturgię poprzeć. Część pedagogów obawiała się, że zdając na WRD na dramaturgię, kandydaci będą się chcieli „drugimi drzwiami" dostać na reżyserię. Jeszcze z innych względów trudno było otworzyć taką specjalizację: nie wiadomo było, jak uczyć dramaturgii, każdy miał własne ścieżki dochodzenia do takiej funkcji. Ewie Kutryś udało się przekonać Mikołaja Grabowskiego i Krystiana Lupę, choć oni też uważali, że to jest umiejętność, która przychodzi z czasem. Dramaturgia powstała więc z intuicji i możliwości czasowych (teraz albo nigdy), także z przeczucia, że w teatrze to jest właśnie ten moment. Wcześniej nikt nie zgłaszał takiej potrzeby, większość reżyserów sama zajmowała się dramaturgią. Albo dramaturgiem stawał się dla nich kierownik literacki, ktoś życzliwy, kto przychodził na chwilę na próby. Ewa Kutryś podkreśla, że miała kontakty z teatrem w Hamburgu. Lupa robił tam spektakl z dramaturgami z instytucji i po tej współpracy otworzył się na tę funkcję. Ścieżka egzaminowania dla kandydatów na dramaturgię została wymyślona przez Ewę Kutryś. Formuła przy pierwszym naborze różniła się od późniejszych: kandydaci na dramaturgię wraz z komisją oglądali scenę

wybranego kandydata na reżyserię i musieli ją analizować *a vista* przed komisją. Na dramaturgię można było przyjąć cztery osoby (Rozmowa z E.K.). Długo jednak nie istniał sztywny podział miejsc na obie specjalizacje (cztery plus cztery), a miejsca dla dramaturgów często przechodziły na „wybitnie zdolnych", według komisji, kandydatów czy kandydatek na reżyserię. Miejsca na dramaturgię były rodzajem rezerwy, jak wcześniej miejsce rektorskie. Już w pierwszym naborze przyjęto tylko trzy osoby na dramaturgię, a pięć na reżyserię. Założenie programowe było takie, że na pierwszym roku wszystkie przedmioty mają być wspólne, od drugiego roku ścieżki dramaturgiczne i reżyserskie powoli zaczynają się rozchodzić. Pedagodzy przestali być jednak konsekwentni w stawianiu zróżnicowanych zadań, co przez długi czas było przyczyną frustracji i marazmu na dramaturgii. W dłuższej perspektywie studenci WRD za sprawą dramaturgii zaczęli się odważać na nowe, bardziej eksperymentalne rzeczy. Nie będę tutaj jednak wchodzić w szczegóły, więcej na temat dramaturgii można przeczytać w serii Pracowni Dramaturgicznej (Gańczarczyk, Katafiasz, 2021; Wawrzyniak, 2024). Uruchomienie dramaturgii było bardzo ważnym momentem dla wydziału. Ówczesny dziekan Mikołaj Grabowski umożliwił rozwój takiej specjalizacji, a w perspektywie – dyscypliny. Obecny dziekan Remigiusz Brzyk mówi już, że jest ona „drugim płucem" wydziału (Rozmowa z R.B.). Żeby dramaturgia się nim stała, musi jednak minąć dwadzieścia lat[17].

Zapytany w 2008 roku o to, jak wygląda kształcenie młodego niepokornego reżysera, Mikołaj Grabowski odpowiada:

> Poskramiać nie wolno. Zawsze postępuję wedle zasady, która zezwala studentowi na wybranie jakiegokolwiek miejsca startu. Przyjmuję obrany przez niego punkt widzenia i czuwam nad konsekwencją – myślową, dramaturgiczną, wreszcie reżyserską. […]

> Nasze spotkania to fora dyskusyjne, a nie „uczenie” reżyserii, której tak naprawdę nauczyć się nie da. Każdy spektakl buduje nową zasadę funkcjonowania reżysera, zespołu, tekstu. Taki jest dzisiejszy teatr (Grabowski, 2002, s. 419).

O studiowaniu reżyserii na początku wieku XXI rozmawiam z Magdą Stojowską, z którą byłyśmy razem na roku[18]. W przeciwieństwie do wielu osób z tamtego czasu, Stojowska dobrze wspomina egzaminy wstępne na WRD: „Pamiętam, że bardzo to było ciekawe rozmawiać z panią Miodońską, potem z Krystianem Lupą, czułam, że po raz pierwszy rozmawiam z kimś o jakimś marzeniu i ta osoba mnie słucha i że przyjmuje moją wrażliwość” (Rozmowa z Magdaleną Stojowską, 2026). Dalej mówi mi, że miała wtedy dość klasyczne, tradycyjne wyobrażenie teatru, że to będzie głównie praca z aktorami nad inscenizacją, reżyserowanie tekstu, dodaje, że słabo znała inne, bardziej performatywne modele współpracy albo teatr alternatywny (poza Kantorem i Grotowskim), nie słyszała wcześniej o dramaturgii.

> Lubię wspominać zadanie od Mikołaja Grabowskiego, kiedy mieliśmy – trochę z zaskoczenia – napisać właśnie z wami, dramaturgami, dziesięć zdań i potem każdy miał te dziesięć zdań wziąć i napisać scenariusz, tak, że one tam wszystkie musiały się znaleźć, mogły być we fragmentach lub przestawione, i my graliśmy w tych scenach i je reżyserowaliśmy, więc to była taka fajna współpraca: z tekstem, z dramaturgami i reżyserami, wszyscy mogliśmy sobie spróbować jakieś inne role (Rozmowa z M.S.).

Zajęcia z Krystianem Lupą były dla niej super ciekawe od strony literackiej, bardzo jej się podobało, jak on myśli o tekstach,

> ale chociaż dostawaliśmy ciekawe zadania z gestu narracyjnego, to dla mnie to była, pamiętam, na pierwszym roku totalna porażka, brakowało mi kogoś, kto przychodzi na moje próby, kogoś, kto ze mną o tym rozmawia, co widzi na scenie. Pamiętam, że strasznie się wtedy wkręciliśmy z aktorami (tamże).

Opisuje, że pomimo wielkiego zaangażowania w pracę, wyszła „pretensjonalna i niezrozumiała scena, postawiona na rozedrganych emocjach, ale bez kontaktu z widzami".

> I chodzi o to, jaka była reakcja na tę scenę, te reakcje pedagogów zaczęły być dla mnie problemem, bo one były w stylu: albo „spełniłeś moje oczekiwania", albo „zawiodłeś mnie" – czyli najgorsze, co może się stać. W przypadku „zawiodłeś" student ma wrażenie, że to, że nie zrobił dobrej sceny, że nie udało mu się pokazać jakiejś ciekawej perspektywy w myśleniu o materiale, jest czymś decydującym o jego pozycji w szkole. Mniej ważne jest, że student nie znalazł języka, którym chciał tę swoją perspektywę pokazać, i dyskusja o tym, czego szukał, jak pracował, jak rozmawiał z aktorami, jak wyglądała komunikacja w grupie twórców itd. Nie bada się tej realnej pracy, ale przede wszystkim wynik (tamże).

„Nie rozumiałam, co robię źle, gdzie jest ten błąd" (tamże). Magda mówi, że brakowało procedur omawiania egzaminów, dobrego feedbacku, żeby nie dostawać tylko szybkich, głupich komentarzy w stylu „No to co ona tam robiła? Co wy w ogóle chcieliście zrobić?" – „Człowiek czuł się zdezorientowany, jakby nie miał talentu" (tamże). Pamięta, że kiedy robiła

scenę z tekstu Hanocha Levina, pracowała nad sceną ślubu, po której była sytuacja seksualna, bardzo intymna, i że próbowała szukać w niej dystansu, umowności.

> Potem na egzaminie było to wyśmiane, w ogóle nikt się nad tym nie zastanawiał, że to może być dla nas wszystkich bardzo trudne i raczej byliśmy prowadzeni w stylu, „no to nie wiecie, jak się te rzeczy robi, nie wiecie po prostu jak to ma wyglądać? (tamże).

Piszę o tym szczegółowo, bo Magda Stojowska trafnie nazywa sytuacje, które kilka lat później zostaną opisane w calloutach, wywołując trzęsienie ziemi w szkołach teatralnych. Opowiada, że podziwiała Michała Borczucha, naszego kolegę z roku, który na początku w ogóle nie umiał pracować z aktorami, nie wiedział, jak z nimi rozmawiać, ale – może dlatego, że był już po szkole artystycznej[19] – miał do tego dystans, po prostu chciał się tego nauczyć. Innych osłabiała konfrontacja z manifestowanym „rozczarowaniem" pedagogów, tracili pewność siebie, zaczynali myśleć, że trzeba to „coś" mieć, a nie że jest to kwestia treningu i warsztatu.

> Chciałam powiedzieć o Basi Hanickiej, że dla mnie te zajęcia z nią były superciekawe i myślę, że dokładnie dawały mi to, czego dzisiaj w teatrze szukam, czy w ogóle w sztukach performatywnych, że możemy myśleć o czymś przez bardzo różne media. Dużo inspirujących rzeczy nam pokazywała, dużo rozmawialiśmy z nią o swoich pomysłach i zawsze to jej zadanie było dziwne, ale otwierające (tamże).

Kiedy pytam Magdę, kto dał jej najwięcej narzędzi do pracy z aktorem, czy w

ogóle do budowania struktury spektaklu, kompozycji, albo szerzej myślenia o teatrze, odpowiada: „Myślę, że mi bardzo dużo dały warsztaty, które zrobił Michał Zadara – także student” (tamże). Mowa o oddolnej inicjatywie Zadary, który zorganizował w szkole w wakacje czterotygodniowe warsztaty reżysersko-dramaturgiczne dla osób studiujących (a właściwie czterech teamów łączących reżyserów, dramaturgów i aktorów). „Michał nie miał skrupułów, zaproponował nam trudne teksty – Heinera Müllera, Brechta – ale ponieważ sam szukał przede wszystkim narzędzi, to czuło się w tym pomyśle jakąś lekkość w przyglądaniu się różnym sposobom pracy z tym samym materiałem” (tamże). Nie było żadnych pedagogów, w każdym tygodniu zajmowaliśmy się innym tekstem (wszyscy tym samym), na koniec tygodnia pokazywaliśmy sobie efekty pracy i je omawialiśmy, potem zmiana, nowy tekst.

> To było super i to było fantastyczne, że to robiliśmy sami dla siebie. Dzięki temu, że student nam to zadał, nie było żadnych oczekiwań i nie było żadnych sposobów, jak się to robi, musieliśmy spróbować to zrobić sami, więc mieliśmy fajne, odważne pomysły, ja miałam z tego strasznie dużo radości (tamże).

Pandemia i callouty

Dziesięć lat po ukończeniu studiów zostaję prodziekanką WRD, do współpracy zaprasza mnie nowa dziekanka Iwona Kempa, która obejmuje stanowisko w 2016 roku. Nie będę opisywać lat, kiedy sama jestem wykładowczynią WRD; zaczęłam pracę na wydziale zaraz po studiach. Wspomnę tylko, że w czasie moich studiów był już poszerzony skład

praktyków, oprócz osób, które wymieniałam, na reżyserii uczą: Jacek Orłowski i Rudolf Zioło, zajęcia dramaturgiczne prowadzi Tadeusz Bradecki. Równocześnie ze mną pracę na wydziale zaczyna Michał Borczuch. Zatrzymuje nas na uczelni Ewa Kutryś, zatrudniając na etatach jeszcze przed objęciem funkcji rektora PWST w 2008 roku. To z jej inicjatywy w 2010 roku na WRD powstaje Forum Młodej Reżyserii (powołane już decyzją rektorską), dziś jeden z najważniejszych przeglądów spektakli najmłodszego pokolenia twórców i twórczyń, międzyuczelniana platforma umożliwiająca osobom studiującym debiuty i wejście w zawód, trzydniowy festiwal zacieśniający relacje zawodowe między szkołami teatralnymi i teatrami z całej Polski.

Były jednak na WRD również momenty marazmu, zastoju, zamrożenia, wyczerpania twórczego fermentu. Nie ma tu miejsca na pogłębioną diagnozę, zaryzykuję jednak stwierdzenie, że wynikały w dużej mierze z długotrwałego nieinicjowania dyskusji na temat edukacji artystycznej, w tym kształcenia reżyserów. Metody pochodzące z zupełnie innego systemu nie przystawały do dynamiki przemian współczesnego języka teatralnego, sztuk performatywnych, myśli humanistycznej, przede wszystkim do zmieniającej się rzeczywistości. Przywiązanie do używanych dawniej narzędzi pracy rutynizowało się, a przekazywanie kolejnym pokoleniom teatralnych mitów (np. o geniuszu twórczym lub artystycznej przeciętności) czy przekonań (np. że szkoła ma uczyć odporności, ma być rodzajem „szczepionki”, hartowania, bo potem w teatrze będzie tylko gorzej) pogłębiało rosnącą przepaść między niektórymi wykładowcami a osobami studiującymi. Aż fala calloutów przerwała zmowę milczenia wokół systemowej przemocy w polskim teatrze i edukacji teatralnej.

W październiku 2019 roku odbyła się z inicjatywy Akademii Teatralnej w Warszawie międzynarodowa konferencja *Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy*

w szkołach teatralnych, w której uczestniczyłyśmy wraz z Iwoną Kempą jako ówczesne władze wydziału. Rozpoczął się trudny proces zmian. Pisałam o nim między innych w tekście *Świadectwa i deklaracje* (Gańczarczyk, 2019), mówiłam w wywiadzie przeprowadzonym przez Witolda Mrozka *Dlaczego studenci nam nie ufają?* (2021). Po serii spotkań ze studentami wszystkich wydziałów AST zespołowo zostały wypracowane procedury (m.in. Kodeks Etyki AST), zostali powołani rzecznicy ds. etyki oraz zewnętrzna rzeczniczki ds. etyki AST, odbyły się szkolenia antydyskryminacyjne i antymobbingowe, warsztaty z koordynacji intymności, ruszyła dyskusja na temat nowych modeli kształcenia twórczyń i twórców teatralnych. „Cały ten hierarchiczny system jest okropnie nadmuchany, tworzy presję nie do zniesienia i zdaje się, że absolutnie nikt nad nim nie panuje, jest rozpędzony do tego stopnie, że aby się zatrzymać może się tylko wykoleić. Chyba jesteśmy właśnie w trakcie tego wykolejenia" – napisał w calloucie absolwent WRD Hubert Sulima (2021). Nie wszyscy wykładowcy i wykładowczynie zaakceptowali kierunek zmian i metody ich wprowadzania. Doprowadziło to do kryzysu na WRD, odejścia długoletnich pedagogów i ostatecznie naszej z Iwoną Kempą dymisji. Z perspektywy czasu, choć odczułam konsekwencje, tamte działania mają dla mnie jeszcze większe znaczenie. Opis kilku krytycznych momentów można znaleźć w książce Igi Dzieciuchowicz *Teatr rodzina patologiczna* (2025), wnikliwą analizę działań i projektów artystycznych dotyczących przemocy (seksualnej) w teatrze, zrealizowanych w tamtym czasie na WRD – w książce Moniki Kwaśniewskiej-Mikuły *#MeToo na rzecz przyszłości* (2025).

Fala świadectw dotyczących przemocy w uczelniach artystycznych nałożyła się na inny przełomowy moment – pandemię. O studia na wydziale reżyserii w czasie lockdownu pytam Wojtka Rodaka.

Byłem w próbach w Wałbrzychu[20]. Miałem premierę 28 lutego i dwa

> tygodnie po mojej premierze był lockdown. Pamiętam, że to było absolutnie absurdalne doświadczenie, bo nagle po prostu dostajesz informację, że teatr zostaje zamknięty. I nie wiadomo, jak długo to będzie trwało: teatr zamknięty, szkoła zamknięta. Zaczął się czas przelogowywania się, szukania, jak zorganizować te studia na nowo (Rozmowa z Wojtkiem Rodakiem, 2026).

Remigiusz Brzyk wymyśla „zoomowiska", spektakle realizowane na Zoomie, bez wychodzenia z domu, z aktorami Starego Teatru. Pytam Wojtka, czy dało mu to coś nowego. „To dawało przede wszystkim taką gimnastykę, że nagle trzeba szukać innych sposobów pracy teatralnej. Na przykład z Mikołajem Grabowskim została wymyślona nowa forma zaliczenia – jako teatr radiowy" (tamże). Rodak wspomina, że z kilku tekstów Zapolskiej mogli sobie wybrać fragmenty. Nagrywali dyktafonami, bo nie mogli wejść do studia, to było chałupnictwo. Wysyłali próbki słuchowiska i analizowali na zajęciach online to, co usłyszeli. „Teraz do mnie dociera, że to są takie opóźnione zyski z pandemii, że wrócił teatr telewizyjny, teatr radiowy, pojawiło się inne medium dostępności" (tamże). Opowiada, że profesorowie, którzy na pierwszym roku krytycznie wypowiadali się o nowych technologiach, podkreślając, że teatr możliwy jest tylko na żywo, w kontakcie z aktorem, spotykali się ze studentami na Teamsach, zmieniając kierunek prac na formy online.

> Pierwsze realne doświadczenie to był egzamin u Jarzyny, to już było pierwsze otwarcie czy zmniejszenie obostrzeń, pojawiła się możliwość powrotu do szkoły, drugi i trzeci rok mógł wrócić na dwa tygodnie. Każdy musiał pracować osobno, każdy miał inną salę, nie mogliśmy mieć kontaktu ze sobą i pracowaliśmy w restrykcyjnych

> obostrzeniach. To były dwa tygodnie warsztatowej pracy, jak w teatrze. Ale też dziwne doświadczenie, kiedy na egzamin mogą wejść tylko trzy osoby, tylko one oglądają twój spektakl, czyli sama komisja, i to ograniczona do trzech osób. Robisz fajną rzecz, ale tak naprawdę nikt jej nie zobaczy (tamże).

Rodak podkreśla, że przez cały ten czas to były ciągle jakieś eksperymentalne formy, zminimalizowane, ograniczone obsadowo. „Forum Młodej Reżyserii zostało przecież zawieszone, były niby dwie edycje, ale ta jedna była całkowicie online" (tamże). Otwiera się tu nowy, interesujący wątek, czyli spojrzenie na współczesne studia reżyserskie jak na swoistą środowiskową giełdę („egzamin jako spektakl"), co w konsekwencji przekłada się również na konieczność udziału w wyścigu o uwagę i nagrody na FMR, wynikającą z rynkowej potrzeby ciągle nowych, świeżych nazwisk. Czas pocalloutowych i popandemicznych przemian na WRD wymagałby jednak osobnych badań. Nazwanie złych praktyk w edukacji artystycznej, otwarcie się na nowe modele pracy teatralnej, feminizacja studiów reżyserskich czy wzmocnienie pozycji dramaturgii na wydziale nie pozostały przecież bez wpływu na kształtowanie się programu nauczania oraz refleksję dotyczącą roli reżyserx we współczesnym teatrze. Myślenie o tym jest *work in progress*.

Teraz

O tym, jak dzisiaj funkcjonują studia reżyserskie na WRD, rozmawiam z Eliaszem Niezgodą, studentem czwartego roku, który został przyjęty na wydział zaraz po maturze. Pytam go, skąd wiedział o WRD i dlaczego chciał zdawać na reżyserię.

> Miałem zerowy background teatralny, poza tym, że dużo oglądałem, głównie Warlikowskiego, właściwie miałem jakieś takie obsesyjne zainteresowanie teatrem do czasu pandemii, a potem przez pandemię się wycofałem, przez moment chciałem być teatrologiem, a potem stwierdziłem, że spróbuję zdać na reżyserię. Byłem przekonany, że się nie dostanę, bo cała moja wiedza na temat WRD była z „Notatników Teatralnych" z lat dziewięćdziesiątych (Rozmowa z Eliaszem Niezgodą, 2026).

„Przyszedłem tam przekonany, że będą mnie grillować jak Warlikowskiego na egzaminie" (tamże). Opowiada, że już na pierwszym spotkaniu zaskoczyła go otwartość:

> czułem, że mogę poważnie porozmawiać o teatrze, i też o mojej propozycji, bo wcześniej nikomu nie pokazywałem swoich tekstów, jakoś się strasznie wstydziłem tego, że to robię. I po raz pierwszy miałem taką naprawdę fajną rozmowę o sztuce i czułem się potraktowany bardzo poważnie (tamże).

Mówi, że trochę żałuje, że dostał się tak wcześnie, bo musiał przechodzić równolegle własne dojrzewanie i początek drogi artystycznej. Jeśli chodzi o zyski reżyserskie, to najlepszy był według niego trzeci rok:

> Remik Brzyk, Paweł Miśkiewicz i Michał Borczuch dali nam super wolność, czułem, że dostałem przestrzeń wielkiej swobody, wielkiego eksperymentu, i też wielkiego wsparcia z ich strony. Dla mnie ta praca nad autorskimi tekstami, z powtarzającą się grupą aktorów i z tymi wykładowcami, z którymi ciągle byłem w dialogu,

> to była modelowa, trochę moja wymarzona modelowa praca teatralna. Na trzecim roku czułem się jak w laboratorium teatralnym i to było wspaniałe, totalnie (tamże).

Kiedy pytam o metody, mówi, że właściwie tylko Iwona Kempa i Marcin Wierzchowski dają konkretne narzędzia, większość pedagogów działa inaczej, „to nie jest tak, że oni nie dają narzędzi, tylko to nie jest w formie listy z podpunktami. Większość z tych wykładowców ma takie bardzo, powiedzmy, rozgadane, niepraktyczne podejście do reżyserii. Ja się w tym odnajduję" (tamże). Dodaje, że bardzo dużo nauczył się na asystenturach od Borczucha i Tomka Śpiewaka (również wykładowców WRD), którego pracę opisuje jako „masterclass totalny w dynamicznym edytowaniu tekstu" (tamże). Michał Borczuch nauczył go uważności na detal i prezencję sceniczną, budowania atmosfery, tego, jak aktorzy powinni siebie zauważać nawzajem. Ale to o Macieju Podstawnym mówi, że otworzył go na reżyserię.

> Wszedł w mój proces z bardzo dużym szacunkiem i zainteresowaniem stylem, który zaproponowałem, zaczął mi nazywać rzeczy, że na przykład u mnie ludzie mamroczą albo że są jakieś takie płaszczyzny i zaczął mi podsuwać rozwiązania, jak to wykorzystać, żeby to było świadomie poprowadzone (tamże).

Za bardzo inspirujące uważa również przecinanie się w szkole praktyków i akademików:

> Pozwalało mi to znajdować poziomy w tym, co pisałem, czy w tym, co zarejestrowałem, jakieś takie *praxis* filozoficzne włączać w praktykę. Tylko problem jest taki, że to się

kończy w szkole, teatr wydaje mi się bardzo płynąć po powierzchni i interesować się tematami przelotnie (tamże).

Zamiast zakończenia

Pytam jeszcze o specyfikę krakowskiej reżyserii. Ewa Kutryś:

> Słuch na teatr i rzeczywistość razem. Teatr sklejony z rzeczywistością/z rzeczywistości. Jeżeli nie rozumiesz rzeczywistości, to się nie masz co brać za reżyserię. Konieczna jest wnikliwość w obserwacji świata. Świadomość tego, że świat nie zaczął się wczoraj. Nowe lufciki, nowe drzwi, jeszcze jedno przejście. Odwaga w przeskoku i tworzeniu przejść nad przepaścią. Wywalczenie niezależności.

Paweł Miśkiewicz:

> Konieczność zaprzęgnięcia aktora do swojego świata, wciągnięcia go w tę rzeczywistość, żeby nie zrobić niczego wbrew… poza… ponad aktorem. W wypadku reżyserów trzeba przede wszystkim rozpoznać i wsłuchać się we wrażliwość i oczekiwania, rozwinąć intuicje studenta, nie zagłuszyć ich własnym doświadczeniem, które przecież po pewnym czasie staje się też już jakimś ograniczeniem. Ciągle na nowo trzeba wymyślać, jak to ma skutecznie działać. Ostatnio taki naprawdę twórczy, zdrowy balans

pedagogiczny udało się najpełniej chyba uzyskać podczas naszej wspólnej kuratorskiej opieki nad realizacją przez studentów *Trylogii klimatycznej*[21]. To mi przypominało też trochę czasy, w których ja studiowałem.

Anna Augustynowicz:

Przychodząc do pracy w teatrze, zawsze zaczynam od tego, że to, że ktoś jest reżyserem, nie sytuuje go w pozycji nad, tylko że jesteśmy partnerami w grze i gra się tak jak partner pozwala.

Marek Fiedor:

Ścieranie się krańcowych koncepcji teatralnych, czyli jak teatr ma mówić, jak ma wyglądać język teatralny, praca z aktorem, praktyczne myślenie strukturami dramaturgicznymi.

Magda Stojowska:

Reżyser jako centralna figura. Niestety.

Remigiusz Brzyk:

Cecha negatywna: to jest to takie „reżyser – wszystko”. Ale wydaje mi się, że to się zmienia. Pozytywna: czułość na

aktora, nie tyle czułość, ile dostrzeżenie aktora, współtworzenie z aktorami.

Wojtek Rodak:

Myślę, że mimo wszystko jakiś rodzaj swobody. Nawet w przypadku bardziej konserwatywnego podejścia do teatru była jakaś odwaga działania.Na pewno otwartość, ekscytacja, jakiś eksperyment. Współpraca z wydziałem aktorskim, bo jednak młodzi aktorzy i aktorki zawsze były bardzo otwarte, zainteresowane pracą z nami.

Eliasz Niezgoda:

Zainteresowanie bardziej eksperymentalnymi czy autorskimi narracjami, feedback szkolny z grupą i z wykładowcami, przed pracą i w trakcie prób, długie rozmowy na temat projektu – to jest jeden z moich największych uzysków. I uważam, że teatr jest pracą wspólną, grupową, w której uczestniczy nie tylko zespół, ale też, właśnie jak w szkole, wykładowca czy koledzy z roku. I to jest świetny układ. Taka agora, na której można gadać, na której można coś razem robić.

Artykuł jest rozszerzoną wersją tekstu, który znajdzie się w tomie jubileuszowym *80 lat Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie 1946-2026*. Książka ukaże się nakładem

Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie w październiku 2026 roku.

Wzór cytowania:

Gańczarczyk, Iga, *Momenty zwrotne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/ngj7-8a43.

Autor/ka

Iga Gańczarczyk (iga.ganczarczyk@ast.krakow.pl) – dramaturżka, reżyserka, redaktorka Linii Teatralnej w Korporacji Ha!art, inicjatorka i członkini Pracowni Dramaturgicznej AST. Wykładowczyni na Wydziale Reżyserii i Dramaturgii AST w Krakowie. Współredaktorka (wraz z Olgą Katafiasz) książki *Dramaturgia. Przewodnik*, wydanej przez AST w Krakowie. ORCID: 0000-0001-9849-0615.

Przypisy

1. Ścieżka formalna była taka, że rektora powoływał minister kultury, oczywiście za zgodą partii.
2. „Odbyły się 2 sesje egzaminów wstępnych: w roku 1973 zdawało 26 kandydatów, przyjęto 7, w roku 1974 zdawało 18, przyjęto 5”.
3. Nazwa pochodzi od utworu *Lejbe i Siora, czyli Listy dwóch kochanków* Juliana Ursyna Niemcewicza z 1821 roku. Jan Maciejowski w książce o Golińskim mówi, że był to egzamin stosowany wcześniej przez prof. Bohdana Korzeniewskiego w Warszawie, zob. *Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody*, 2018, s. 34. Więcej: Kulczyński, 1991.
4. Podobny system etatowych asystentur dla studentów stosowano w Warszawie. W ten sposób w Teatrze Narodowym zatrudnieni byli Konrad Swinarski czy Jerzy Grzegorzewski.
5. Umowa dotyczyła Teatru im. Juliusza Słowackiego, Starego Teatru, Teatru Bagatela, Teatru Ludowego i Teatru Lalki i Maski Groteska.
6. Stan wojenny zniesiono 22 lipca 1983 roku, możliwe więc, że to „wydziałowa legenda”. Taką wersję wydarzeń przekazała mi Ewa Kutryś.
7. Widok na Kopiec Kościuszki z ul. Piłsudskiego.
8. Jerzy Trela był wówczas posłem na Sejm IX kadencji, członkiem Rady Konsultacyjnej przy Przewodniczącym Rady Państwa (był nim generał Jaruzelski), członkiem Narodowej Rady Kultury (NRK podlegała premierowi PRL). To także był sposób, by swoimi metodami coś dla uczelni załatwić.

9. Marek Fiedor pracował na WRD w latach 1994-1999.
10. „Pamiętam, że było coś takiego, że pierwszy rok jest selekcyjny. I to nie była taka atmosfera, że po prostu próbuję, eksperymentuję, tylko jednak jak zrobić egzamin, żeby był zaliczony i żeby po prostu nie był tak dziwny, że się komuś nie spodoba" (Rozmowa z Wojtkiem Rodakiem, 2026).
11. Spektakl był opisany w „Dialogu" 27 sierpnia 2021, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/taki-rok [dostęp: 29.06.2026].
12. *Jubileuszowe Posiedzenie Rady Wydziału Reżyserii Dramatu*, reż. Agata Duda-Gracz, występują: Dziekan WRD Mikołaj Grabowski – Krzysztof Globisz, Prodziekan Ewa Kutryś – Agnieszka Mandat, prof. Jerzy Goliński – Jerzy Trela, prof. Jerzy Zegalski – Aleksander Fabisiak, prof. Jan Maciejowski – Leszek Piskorz, prof. Józef Opalski – Anna Polony, prof. Krystian Lupa – Roman Gancarczyk, prof. Ewa Miodońska-Brookes – Marta Stebnicka, prof. Katarzyna Fazan – Alejandro Muñoz, 28.10.1999, archiwum AST.
13. Dzisiejszej Sceny im. Stanislawa Wyspiańskiego.
14. Anna Augustynowicz, Marek Fiedor, Paweł Miśkiewicz.
15. Po Lupie dziekanem zostaje Jan Maciejowski (1996-1998), a następnie po jego rezygnacji na chwilę p.o. dziekana zostaje Józef Opalski.
16. Pełniła tę funkcję do 1993 roku.
17. W 2023 roku z inicjatywy ówczesnej dziekan WRD Olgi Katafiasz Wydział Reżyserii Dramatu zmienił nazwę na Wydział Reżyserii i Dramaturgii.
18. Magdalena Stojowska na specjalizacji reżyserskiej, ja na dramaturgicznej. W publikacjach AST dotyczących dramaturgii wdarł się błąd, że Magda przeniosła się pod koniec studiów na dramaturgię, wynikający stąd, że na tablicy z absolwentami naszego rocznika przy jej nazwisku jest adnotacja „(dramaturg teatru)". W rzeczywistości Magda Stojowska nigdy nie rozważała przejścia na dramaturgię, ukończyła studia dyplomem reżyserskim. Chciałabym w tym miejscu to wyjaśnić i sprostować.
19. Michał Borczuch studiował wcześniej na krakowskiej ASP.
20. Wojtek Rodak debiutował w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu spektaklem *Żeglarz* Szaniawskiego.
21. Z Pawłem Miśkiewiczem prowadziliśmy raz łączone zajęcia na trzecim roku WRD, podczas których studenci i studentka (Błażej Biegasiewicz, Stanisław Chludziński, Anna Obszańska, Marcel Osowicki, Piotr Pacześniak, Jakub Zalasa) przygotowali spektakl (*site-specific*) *Trylogia klimatyczna* Thomasa Köcka w ramach współpracy AST i UEK.

Bibliografia

Publikacje:

1946-2016. 70 lat Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, red. B. Guczalska, PWST, Kraków 2017.

Dlaczego studenci nam nie ufają?, rozmowa Witolda Mrozka z Igą Gańczarczyk, „Gazeta Wyborcza", 30 marca 2021.

Dramaturgia. Przewodnik, red. I. Gańczarczyk, O. Katafiasz, AST, Kraków 2021.

Dramaturgia kryzysu. Rozmowy Martyny Wawrzyniak z osobami zajmującymi się dramaturgią, red. M. Wawrzyniak, AST, Kraków 2024.

Dzieciuchowicz, Iga, *Chłód intelektualny, rozmowa z Mikołajem Grabowskim*, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Dzieciuchowicz, Iga, *Teatr rodzina patologiczna*, Agora, Warszawa 2025.

Gańczarczyk, Iga, *Świadectwa i deklaracje*, „Polish Theatre Journal" 2019, nr 1-2.

Grabowski, Mikołaj, *Wyznanie belfra*, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Grotowski, Jerzy, *Do studentów i wykładowców PWST*, przemówienie na rok akademicki 1996/1997 z okazji pięćdziesięciolecia PWST w Krakowie spisane z nagrania magnetofonowego (nie sprawdzone przez autora), nagrania dokonano w Pontederze 7 czerwca 1996; przedruk w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" 1999, nr 29, s. 2-3.

Gruszczyński, Piotr, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, W.A.B., Warszawa 2003.

Grzelewska, Kinga, *„Moja generacja jest szybka, kolorowa i przyszłościowa"*, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody, red. E. Kutryś, Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie, 2018.

Keil, Marta; Stępniak, Grzegorz, *W pułapce dystansu, rozmowa z Michałem Borczuchem*, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Kościelniak, Marcin, *Młodzi niezdolni i inne teksty o współczesnym teatrze*, WUJ, Kraków 2014.

Kulczyński, Jan, *Lejbeisiora*, [w:] *Warszawska Szkoła Teatralna. Szkice i wspomnienia*, PWST im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1991.

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *#MeToo na rzecz przyszłości. Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze*, WUJ, 2025.

Lupa, Krystian, *Krzysztof W.*, „Notatnik Teatralny" 2003, nr 28-29.

Łuszczyk, Katarzyna, *Podróż w siebie. Rozmowa z Jackiem Poniedziałkiem*, „Notatnik Teatralny" 2003, nr 28-29.

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w trzydziestolecie istnienia, opracował E. Orzechowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Maciejewski, Łukasz, *Dziwny dynamit. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny" 2005, nr 38.

Maciejewski, Łukasz, *Nieadekwatność, rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny"

2006, nr 43.

Maciejowski, Jan, *Gra w reżyserię. Od kształcenia do tworzenia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022.

Marzyciel. Z Grzegorzem Jarzyną rozmawia Krzysztof Mieszkowski, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Niziołek, Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas, Kraków 1997.

Niziołek, Grzegorz, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 2008.

Pawłowski, Roman, *Jarzyna i inni*, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Rozmowa z Krystianem Lupą przeprowadzona przez Beatę Guczalską i Olgę Katafiasz w ramach sesji naukowej *Krakowska szkoła reżyserii*, zorganizowanej z okazji pięćdziesięciolecia WRD 20 listopada 2023. Tekst niepublikowany.

Sulima, Hubert, *Kupka w gniazdko. (kilka myśli o studiach na WRD AST Kraków)*, fb, 7.04.2021.

Sztarbowski Paweł, *Głęboki patriotyzm, rozmowa z Michałem Zadarą*, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Sztarbowski Paweł, *Żadnej ideologii, rozmowa z Mają Kleczewską*, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 43.

Zarzecki Krzysztof, *Uczeń*, notowała Iga Dzieciuchowicz, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Zielińska Maryla, *Teatr gestów*, „Teatr" 2015, nr 3.

Żałosną rzeczą jest naśladować siebie, z Krystianem Lupą rozmawia Anna Sobańska, „Teatr" 1979, nr 15.

Dokumenty:

Elementy do sprawozdania rektora, przygotowane przez Wydział Reżyserii Dramatu, z 17 października 1974 roku, archiwum AST.

Nagranie spektaklu *Jubileuszowe Posiedzenie Rady Wydziału Reżyserii Dramatu*, reż. Agata Duda-Gracz, występują: Dziekan WRD Mikołaj Grabowski – Krzysztof Globisz, Prodziekan Ewa Kutryś – Agnieszka Mandat, prof. Jerzy Goliński – Jerzy Trela, prof. Jerzy Zegalski – Aleksander Fabisiak, prof. Jan Maciejowski – Leszek Piskorz, prof. Józef Opalski – Anna Polony, prof. Krystian Lupa – Roman Gancarczyk, prof. Ewa Miodońska-Brookes – Marta Stebnicka, prof. Katarzyna Fazan – Alejandro Muñoz, 28.10.1999, archiwum AST.

Protokół z posiedzenia Senatu PWST z 17 marca 1985 roku, archiwum AST.

Protokół z posiedzenia Senatu PWST, 10 maja 1999 roku, archiwum AST.

Protokół z posiedzenia wyborczego Rady Wydziału Reżyserii Dramatu w dniu 10 marca 1985 roku, pkt.9, archiwum AST.

Sprawozdanie z 3-letniej kadencji dziekana Wydziału Reżyserii, 1984 rok, archiwum AST.

Sprawozdanie z posiedzeń Senatu z lat 1973-74, archiwum AST.

Uchwała Senatu PWST Kraków przyjęta w dniu 16 lutego 1987 roku, archiwum AST.

Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu 17 października 1957 roku w sprawie wydziału reżyserskiego, archiwum AST.

Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu 24 lutego 1958 w sprawie wydziału reżyserskiego, archiwum AST.

Założenia programowe i organizacyjne Wydziału Reżyserii PWST w Krakowie, 1973 r., archiwum AST.

Zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 21 lipca 1958 roku, archiwum AST.

„Zasady współpracy teatrów krakowskich z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie” z 25 kwietnia 1979 roku, archiwum AST.

Rozmowy, które przeprowadziłam specjalnie do tekstu:

Rozmowa z Ewą Kutryś, kwiecień 2026 rok [rozmowa nienagrywana].

Rozmowa z Anną Augustynowicz, kwiecień 2026.

Rozmowa z Markiem Fiedorem, kwiecień 2026.

Rozmowa z Remigiuszem Brzykiem, kwiecień 2026.

Rozmowa z Wojtkiem Rodakiem, kwiecień 2026.

Rozmowa z Pawłem Miśkiewiczem, maj 2026.

Rozmowa z Magdaleną Stojowską, maj 2026.

Rozmowa z Eliaszem Niezgodą, maj 2026.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/momenty-zwrotne*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/m43f-sg86
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/aktorka-i-tlumaczka

/ PAMIĘĆ TEATRU

Aktorka i tłumaczka

O współpracy i przyjaźni Marii Malickiej i Zofii Jachimeckiej

Grażyna Chmielewska | Zakład Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN

On the Collaboration and Friendship between Maria Malicka and Zofia Jachimecka

The article examines the professional and private relationship between the actress Maria Malicka and the translator Zofia Jachimecka, two distinguished figures of Polish theatre. The reconstruction of their bond is based on Malicka's letters to Jachimecka from 1928–1972, preserved in the collection *Manuscript Documents and Correspondence of Zofia and Zdzisław Jachimecki, 1901–1973* held at the PAU and PAN Library in Kraków. The acquaintance between the two women, which began in the early 1920s at the Bagatela Theatre in Kraków, developed into a decades-long collaboration and friendship. Malicka appeared in numerous plays translated by Jachimecka, and the roles she performed in these productions brought her considerable popularity among a wide audience. Conversely, Jachimecka owed much of the success of her translations to Malicka's outstanding acting. The article discusses successive stagings of plays translated by Jachimecka and featuring Malicka, from the premiere of Niccodemi's comedy *Dawn, Day and Night* in 1922 at the Bagatela Theatre to Goldoni's *The Cunning Widow* in 1959 at the Juliusz Słowacki Theatre. Drawing on reviews and memoirs of members of the theatrical community, it analyses their reception among critics and audiences. It also outlines the intellectual, social, and aesthetic transformations and re-evaluations—resulting, among other factors, from the change of political system in Poland—and their impact on the actress' choice of repertoire and the translator's interests.

Keywords: Maria Malicka; Zofia Jachimecka; Dario Niccodemi; Carlo Goldoni; theatre

Pamięci Zdzisława Kordeckiego

Maria Malicka (1898-1992), aktorka, w dwudziestoleciu międzywojennym jedna z największych gwiazd warszawskich scen, teatrów Polskiego, Narodowego i własnego Teatru Malickiej, odnosząca triumfy w dramatach i komediach, podziwiana za niezwykłą kulturę gestu, dykcji, prowadzenia dialogu, urzekająca pięknym głosem i urodą, ciesząca się opinią wybitnej aktorki do końca swej kariery[1].

Zofia Jachimecka (1886-1973), tłumaczka, barwna postać Krakowa od czasów Młodej Polski, muza malarzy, należąca do elity intelektualnej miasta także w dwudziestoleciu międzywojennym i po wojnie, zasłużona dla polskiej kultury literackiej i teatralnej, autorka wielu przekładów dramatów z języka francuskiego, włoskiego, niemieckiego (zob. *Dramat obcy w Polsce 1765-1965*, 2004). Dwie znakomite artystki, nieprzeciętne osobowości, połączyła wspólna pasja: teatr.

Świadectwem ich współpracy są realizacje kolejnych dramatów w przekładzie Jachimeckiej, w których występowała Malicka. To informacje znane z afiszy, programów, opracowań repertuarowych scen dramatycznych. Nową wiedzę na temat ich relacji wnoszą listy Malickiej do Jachimeckiej przechowywane w zbiorze *Dokumenty rękopiśmienne i korespondencja Zofii i Zdzisława Jachimeckich z lat 1901-1973* w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie[2]. Jest ich zaledwie dziesięć, cztery listy i sześć kart pocztowych. Najwcześniejszy list pochodzi z 1928 roku, ostatnia karta z 1972. Są tylko niewielką częścią archiwum i dotychczas nie były w całości omawiane. Znacznie więcej jest w tym zbiorze listów m.in. od Aleksandra Węgierki, Wiktora Biegańskiego, Zygmunta Nowakowskiego czy Romana Niewiarowicza, toteż Maria Porębska, autorka biografii Jachimeckiej,

poświęciła im więcej uwagi (Porębska, 2022). Korespondencje niektórych osób ze środowiska teatralnego były też omawiane w kilku artykułach, wskazuje je w swoim tekście Paulina Kwaśniewska-Urban (2023).

Listy Malickiej warte są oddzielnego omówienia z kilku powodów. Są punktem wyjścia do nakreślenia więzi zawodowej i prywatnej łączącej przez ponad czterdzieści lat obie wybitne postaci polskiego teatru. Pokazują sposoby, jakich używała tłumaczka, by wprowadzić swoje przekłady utworów dramatycznych na scenę oraz metody działania aktorki, która poszukiwała nowych ról i sztuk odpowiednich do wystawiania w objazdach. Informują o drodze artystycznej, jaką przeszły obie bohaterki tekstu, od popularnych komedii Daria Niccodemiego, melodramatów Georges'a de Porto-Riche czy Leo Lenza, do niemniej popularnych, ale o wyższej randze artystycznej komedii Carla Goldoniego.

Bogata twórczość artystyczna Malickiej zasługuje na obszerną monografię. Ten tekst jest tylko przyczynkiem do niej. Ze względu na objętość artykułu niektóre tematy mogły zostać tylko zasygnalizowane. Rozwinięcia i pogłębionych analiz wymagałyby np. literackie portrety kobiet w sztukach tłumaczonych przez Jachimecką, w których grała Malicka; sposoby funkcjonowania i repertuar prywatnych teatrów w dwudziestoleciu międzywojennym, w tym Teatru Malickiej; sytuacja aktorki po wojnie i to jak odnajdywała się w nowym, współczesnym repertuarze i wiele innych zagadnień.

Współpracę Malickiej i Jachimeckiej przedstawiono na szerszym tle: wskazano, gdzie jeszcze omawiane utwory przekładane przez Jachimecką były wystawiane i które aktorki grały w nich główne role (a były to zawsze aktorki znamienite), czy ten repertuar był interesujący dla szerokiego kręgu

publiczności, jaki obraz kobiety pokazywała ta dramaturgia, jak występy Malickiej w tych sztukach były odbierane przez publiczność, a jak przez recenzentów, a wreszcie czy ten dorobek translatorski Jachimeckiej przetrwał do dziś.

Pierwsze spotkanie Malickiej z Jachimecką miało miejsce w Teatrze Bagatela w Krakowie. Okazją do bliższego poznania stała się praca nad przedstawieniem *Świt, dzień i noc* Daria Niccodemiego, którego polska prapremiera w reżyserii Aleksandra Węgierki odbyła się, w tym teatrze 11 września 1922 roku.

Maria Malicka w zespole Bagateli była od sezonu 1920/1921, wcześniej grała w Teatrze im. Juliusza Słowackiego i w Teatrze Powszechnym, skąd przeszła do Bagateli. Jak pisała Diana Poskuta-Włodek, twórcom teatru, wśród których był Marian Dąbrowski, redaktor popularnego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", „przyświecała idea pożytecznej rozrywki" (2012, s. 354). Podstawę repertuaru stanowiły komedia i farsa, grano klasyków komedii polskiej (Fredrę, Bałuckiego) i bulwarowej komedii francuskiej (Caillaveta i Flersa, Devala, Hennequina, Verneuila), ale na scenę trafiały też dramaty Zapolskiej, Wedekinda, Sudermanna. Przeważały jednak błahe utwory zapomnianych dziś autorów, takich jak Victor, Garrick, Herzer, Cano, do nich zaliczyć też można komedie Niccodemiego. W zespole znaleźli się aktorzy cenieni i doświadczeni, którzy przybyli z innych teatrów, oraz młode i utalentowane aktorki, wśród nich Maria Malicka.

Malicka, choć była jeszcze początkującą aktorką, grała niemal we wszystkich nowych tytułach, które trafiały na scenę. W 1920 roku wystąpiła w pięciu premierach, w 1921 w trzynastu, w 1922 w dziesięciu, w 1923 w sześciu. W sumie zagrała trzydzieści dwie role. Do września 1922 roku grała m.in. w komediach Caillaveta i Flersa (Helenę w *Ładnej historii* i Michalinę w

Osiołkowi w żłoby dano), Drégely'ego (Emmę w *Dobrze skrojonym fraku*), Hennequina i Mitchela (Marię w *Ulubieńcu kobiet*), Bałuckiego (Wandzię w *Grubych rybach*), Zapolskiej (Melę w *Moralności pani Dulskiej* i Marię w *Nerwowej awanturze*). Wśród reżyserów, z którymi zetknęła się w Bagateli, był Aleksander Węgierko. Wystąpiła w kilku zrealizowanych przez niego spektaklach; grała Annę (*Don* Barriego), Ruth (*Kobieta, która zabiła* Garricka), Pielęgniarkę (*Morphium* Herzera) i Sonię (*Carewicz* Zapolskiej). Po *Carewiczu* kolejną premierą (polską prapremierą) był właśnie *Świt, dzień i noc* w jego reżyserii (Kułaga, 1969).

Węgierko należał do zespołu Teatru Bagatela od sezonu 1921/1922. Przedtem, w latach 1913-1920, występował w Teatrze Polskim Arnolda Szyfmana w Warszawie (z wyjątkiem sezonu 1917/1918, kiedy grał w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), skąd odszedł na skutek zatargu z Szyfmanem. Na sezon 1920/1921 zaangażował się do Teatru Miejskiego w Łodzi pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza, gdzie debiutował jako reżyser. Stąd przeszedł do Bagateli. Grał tu i reżyserował wiele sztuk błahych, z lekkiego repertuaru, ale miał też możliwość zrealizowania kilku pozycji bardziej ambitnych, jak *Przebudzenie wiosny* Wedekinda (w roli Wendli wystąpiła Malicka), także *Lekarza na rozdrożu* Shawa, *Topiel* Przybyszewskiego. Krakowscy krytycy teatralni zaczęli baczniej przyglądać jego scenicznym dokonaniom, na reżysera zwróciła też uwagę Zofia Jachimecka.

W środowisku artystycznym Krakowa Jachimecka była powszechnie znana. Choć nie miała formalnego wyższego wykształcenia, była osobą o dużej erudycji. Uczęszczała na wykłady z historii, historii sztuki oraz literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim i na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, znała kilka języków: francuski, włoski, niemiecki. Od

młodzieńczych lat zainteresowana teatrem, bywała na wszystkich niemal premierach w Teatrze Miejskim, najpierw z rodzicami lub przyjaciółmi, później z mężem, Zdzisławem Jachimeckim, kompozytorem, krytykiem muzycznym, profesorem Konserwatorium Muzycznego i Uniwersytetu Jagiellońskiego. W domowym salonie przyjmowała znajomych z kręgów literackich, teatralnych, plastycznych, muzycznych. Do grona bywalców spośród ludzi teatru należeli, m.in. Irena Solska, Anna Belina, Jerzy Leszczyński, Wiktor Biegański, Węgierko (do czasu przeprowadzki do Warszawy, później utrzymywali kontakt listowny), Roman Niewiarowicz (po wyjedzie z Krakowa w latach trzydziestych znajomość z nim miała charakter korespondencyjny), Teofil Trzciński, Karol Frycz, Zygmunt Nowakowski. Częstymi gośćmi byli malarze (Wojciech Weiss, Teodor Axentowicz), kompozytorzy (Karol Szymanowski), śpiewacy (Adam Didur, Ada Sari), spośród ludzi nauki Władysław Natanson i Tadeusz Sinko (także wieloletni recenzent teatralny „Czasu"), pisarze, wśród nich Wacław Berent i Tadeusz Boy-Żeleński. Jachimecka zachęcona przez Berenta i pod wpływem Boya, początkowo tłumaczyła z języka francuskiego. Pierwsze sztuki w jej przekładzie zyskały wersję sceniczną właśnie w Teatrze Bagatela. Były to: *Zielony frak* Flersa i Caillaveta (1920), *Nieporównany Crichton* Barriego (1921), *Ósma żona Sinobrodego* Savoira (1921), *Dom osaczony* Frondaie (1922). Z niemieckiego przetłumaczyła sztukę *Przeszła bez śladu* Kistemaeckersa, którą reżyserował Węgierko (1921). Było to ich pierwsze spotkanie przy pracy w teatrze. Kolejnym był już *Świt, dzień i noc*. (Jak zwróciła uwagę Porębska [2022], tłumaczka zaproponowała najpierw sztukę Juliuszowi Osterwie, ale ten odmówił, wyjaśniając, że zgodnie z założeniami Reduty wystawia tylko sztuki polskie).

Komedia odniosła niebywały sukces. Przyczyniły się do tego wdzięczna treść utworu oraz urok i talent obojga wykonawców. Akcja sprowadza się do

dialogu dwojga młodych zakochanych, Anny i Maria, którzy spotykają się o różnych porach dnia w tym samym ogrodzie. Rozmawiają, przekomarzają się, wystawiają swoje uczucia na próbę. Malicka i Węgierko pokazali to znakomicie. Krakowscy recenzenci prześcigali się w pochwałach. Władysław Prokesch pisał:

> Choćby jednak sztuka ta pozostać miała przelotnym zjawiskiem repertuaru, warto ją było pokazać, jako popis dla dwojga artystów, jakby stworzonych do wcielenia obu postaci tego dwugłosu. P. Węgierko i p. Malicka, którzy dźwignęli połączonymi siłami to zadanie, znaleźli nagrodę za swój trud, mając pole do wcielenia najistotniejszych rysów swego talentu. […] Oboje utrafili wybornie w intencje autora, stwarzając barwny obrazek, lśniący doskonałym kolorytem słowa, rzuconym na dobrze naszkicowany szkielet gry aktorskiej, wspartej szeroką skalą techniki (1922).

Wieczór premiery i kolejne spektakle (*Świt* grany był w tym sezonie kilkanaście razy) wiele zmieniły w karierze artystycznej trojga protagonistów. Udział w tym przedstawieniu stał się dla Malickiej przełomem, przyspieszył rozwój jej kariery, Węgierce umożliwił powrót do Warszawy, a Jachimeckiej pomógł w prezentowaniu swych tłumaczeń na scenie[3].

W początkach swej pracy translatorskiej, korzystając z towarzyskich znajomości, najczęściej sama zabiegała o realizacje sceniczne swoich przekładów u dyrektorów teatrów i reżyserów. W tym czasie dyrektorzy, by przyciągnąć widzów i zapewnić teatrowi dochód, wprowadzali na scenę coraz to nowe sztuki. Premiera goniła premierę. Nieliczne inscenizacje

pozostawały dłużej w repertuarze. Podobnie aktorzy w małych teatrach prywatnych czy zespołach objazdowych rozglądali się za nowymi sztukami, które mogłyby zyskać powodzenie u publiczności. W uprzywilejowanej sytuacji byli artyści o ugruntowanej pozycji, którzy mogli wpływać na repertuar teatrów, w których grali. Także do nich zwracała się Jachimecka z ofertą tłumaczonych przez siebie sztuk. Po sukcesie *Świtu* jej pozycja wzrosła. Zaczęli się do niej zwracać aktorzy z prośbami o role w popularnych sztukach. A poszukiwali ich właściwie wszyscy: Irena Solska, Jadwiga Mrozowska, Leszczyński, później Węgierko i Malicka. I to właśnie tej ostatniej dwójce zawdzięczała największe powodzenie swoich tłumaczeń. W rozmowie z Krystyną Zbijewską wspominała:

> Czasem sztuka przez mnie tłumaczona stawała się bestsellerem. Tak było np. ze sztuką *Świt, dzień i noc*. Dałam ją Węgierce dla nowo otwartego Teatru Bagatela. Przygotował ją, na partnerkę wybrawszy Malicką. Właściciel Bagateli, Dąbrowski miał opory: spektakl dwuosobowy… nie spodoba się… Spodobał się. I to jak. Szła sztuka Niccodemiego przez cztery miesiące bez przerwy, a potem zrobiła furorę w Warszawie. Zaś włoski autor – ku swemu niemałemu zdziwieniu – raz po raz otrzymywał telegramy: „Gramy pięćsetny raz", „*Świt*, *dzień i noc* po raz tysięczny (1991).

Malicka znalazła w Węgierce doskonałego partnera scenicznego, zarówno jako reżysera, jak i aktora. *Świt, dzień i noc* był to „pierwszy z długiej serii mistrzowskich duetów, jakimi para tych scenicznych kochanków w coraz to innych komediowych wcieleniach będzie odtąd czarować publiczność" (Jabłonkówna, 1960). Później wystąpili razem w wielu przedstawieniach, innych autorów i tłumaczy; w Krakowie w Teatrze Bagatela była to *Ładna*

historia oraz *Miłość czuwa* Caillaveta i Flersa, a także *Prawdziwa miłość* Bracco, w Warszawie w Teatrze Nowym m.in. *Nie igra się z miłością* Musseta, w Narodowym *Intryga i miłość* Schillera. Na razie, po sukcesie komedii Niccodemiego, zostali zaproszeni przez Szyfmana na gościnne występy do Warszawy. Malicka często wracała pamięcią do pierwszego spotkania z dyrektorem Teatru Polskiego. Jak wspominała, przyjęcie propozycji występów gościnnych nie zależało tylko od niej, zgodę musieli wyrazić także rodzice, a zwłaszcza ojciec, elektryk w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Malicka, nawet jako osoba pełnoletnia, liczyła się ze zdaniem rodziców. Szyfman przekonał ojca, gdy zaproponował wyjazd także matce, dwu młodszym braciom i służącej (Malicka, 1982).

W Warszawie premiera Niccodemiego odbyła się 22 czerwca 1923 roku w Teatrze Komedia, jednej ze scen pod dyrekcją Szyfmana. Później grano *Świt* na kolejnej scenie szyfmanowskiej, w Teatrze Małym. Warszawscy recenzenci przyjęli występy z zachwytem. W „Kurierze Warszawskim" Władysław Rabski pisał o aktorce:

> Ten wdzięk, ta misterność w robocie, to jubilerstwo dialogu, to bogactwo uśmiechów i spojrzeń, to wykwintne „glissez, glissez!", ten truskawkowy zapach i świeżość, ta diablikowa kobiecość, wszystko składało się na dzieło wprost czarujące, arcydzieło sztuki komediowej (1923).

W podsumowaniu roku teatralnego 1923 Boy zanotował: „Dawno sztuka i artyści (i to z prowincji) nie spotkali się w Warszawie z tak entuzjastycznym przyjęciem" (1963, s. 553). Sukces sprawił, że Szyfman zaangażował oboje do zespołu Teatru Polskiego, a komedia Niccodemiego weszła do repertuaru

teatru na stałe. W 1927 roku, po pięćdziesiątym przedstawieniu, Boy wspominał pierwsze występy: „Zagrali. I ten pierwszy występ był rewelacją. Komedii, która – bodajże unikat sceniczny – potrafiła wypełnić trzy akty dialogiem dwojga osób, dialogiem pełnym świeżości i wdzięku; świetnej aktorki, która z miejsca podbiła Warszawę; wreszcie dojrzałego aktora i subtelnego reżysera, jakim p. Węgierko wrócił nam z Krakowa". W pierwszym sezonie *Świt, dzień i noc* grano niemal bez przerwy, później „ilekroć jakaś sztuka się chwiała, ilekroć z powodu choroby aktora czy innych jakich przeszkód teatr znalazł się w kłopotach repertuarowych, *Świt, dzień i noc* przychodził w niezawodny sukurs. Ba, wymyślono dlań osobne spektakle: o dwunastej w południe, omal nie o dziewiątej rano. Zarobił sobie na jubileusz". W jubileuszowym przedstawieniu Boy podziwiał „tę grę we dwoje niby świetny mecz tenisowy, piłka dialogu idzie tam i z powrotem tak lekko i zwinnie, każdy już nie ruch, ale cień ruchu wycieniowany jest tak subtelnie, że doprawdy miło jest patrzeć i słuchać. Miła to rzecz dla aktorów, kiedy ich świetnie opracowane role nie schodzą ze sceny na zawsze, ale stają się ich trwałym kapitałem" (Żeleński, 1964a, s. 641-642).

Zdaniem Leonii Jabłonkówny, do „oszałamiającej kariery" *Świtu* przyczyniła się reżyseria, wydobycie przez Węgierkę specyficznego wdzięku i humoru utworu, który dotyczył „czegoś, co można by określić jako antynomię humorystyczną w charakterze bohaterów i ich wzajemnych relacjach" (1960, s. 35). W komedii miłosne uniesienia przeplatały się z przyziemnym potrzebami, np. chęcią zaspokojenia głodu. Dotychczas takie zachowania służyły ośmieszaniu bohaterów. Natomiast

> Węgierko pokazał, że to może być nawet wzruszające; pokazał, że ów kontrast komiczny nie musi działać demaskatorsko, że nie musi kompromitować szczerości uczuć, ale przeciwnie, może być

świadectwem ich autentyczności. Na malutkim odcinku, w skali mikroskopijnej, została tu ukazana jakaś głęboka prawda: prawda o dwoistości natury ludzkiej. Ten rys, przeprowadzony z ogromną konsekwencją poprzez całe przedstawienie, nadawał mu niezwykłą świeżość i naturalność, która tak przemawiała do widowni (Jabłonkówna, 1960, s. 36).

Z komedią Niccodemiego artyści objechali niemal wszystkie polskie miasta. W styczniu 1926 roku grali w Łodzi i Kaliszu, w grudniu 1928 w Katowicach i Gdańsku, w 1929 w styczniu i grudniu w Bydgoszczy, w sierpniu w Krakowie, w październiku w Wilnie, Kielcach, Płocku, Toruniu, Bydgoszczy, Poznaniu. W 1927 dotarli ze *Świtem* do czeskiej Pragi. W październiku 1930 roku zagrali w Kielcach i Katowicach, w marcu 1931 w Poznaniu i Kielcach, w sierpniu 1931 w Radomiu. W Warszawie *Świt* powrócił na afisz 1 stycznia 1930 w Teatrze Małym, a 31 lipca 1933 w Teatrze Nowym[4]. W *Świcie* aktorka znalazła to co lubiła najbardziej, „i poezję, i romantyzm, i czułość, i liryzm, i dowcip" (Malicka, 1986a).

Sukces przedstawienia skłonił całą trójkę do dalszej współpracy. Jachimecka wiedziała już, że w wykonaniu tych aktorów tłumaczone przez nią komedie zyskują na atrakcyjności. Malicka i Węgierko byli zaangażowani w Teatrze Polskim, gdzie o repertuarze decydował Szyfman, ale poszukiwali małoobsadowych, popularnych sztuk, z którymi mogliby występować w objazdach. Potrafili rozpoznać oczekiwania publiczności, którą bawiły komedie, wzruszały melodramaty, ciekawiły sztuki obyczajowe.

Możliwość sprostania gustom szerokiej widowni dała sztuka *Trio* Leo Lenza w tłumaczeniu, rzecz jasna, Jachimeckiej. To historia miłosnego trójkąta, w którym główną rolę odgrywa żona, dominująca nad swoimi partnerami.

Węgierko *Trio* reżyserował, wystąpił w roli męża, Malicka zagrała żonę, do obsady dołączył Zbigniew Sawan w roli wielbiciela żony. Z listu Malickiej do Jachimeckiej wysłanego 3 stycznia 1928 z Łodzi wynika, że sztukę już znali, może była w czytaniu, Malicka pisała bowiem „*Trio* zostało bardzo serdecznie przyjęte i zdaje się, że w tej przeróbce podoba się jedynie w Warszawie”[5].

Najpierw jednak artyści występowali w niej w objazdach. Wiadomo, że w listopadzie 1929 roku grali w Poznaniu, Kaliszu, Wilnie, w grudniu tego roku w Rzeszowie, w styczniu 1930 w Częstochowie, Sosnowcu, Dąbrowie Górniczej, na przełomie stycznia i lutego we Lwowie, w lutym w Stanisławowie, Poznaniu, Częstochowie, w maju w Gdańsku, Bydgoszczy, Płocku i Wilnie. Od maja 1930 roku Węgierkę w roli męża zastąpił Aleksander Żabczyński, w październiku 1931 w Bydgoszczy grał Bolesław Mierzejewski, w listopadzie 1931 Mieczysław Serwiński. Malicka wspominała: „Jeździliśmy samochodem, który często grzązł w błocie. Przejeżdżaliśmy jednego dnia i dwieście kilometrów, grając każdego wieczoru w innym mieście. […] Jeździliśmy bardzo dużo, bo dawało to ogromne pieniądze. Po prostu nie było żadnego porównania z gażami w teatrze” (Malicka, 1986b).

W Wilnie występy oglądał Mieczysław Limanowski. O sztuce Lenza pisał, że „trzyma koszulką, szlafroczkiem, zdejmowaniem pantofli, manikiurą nóg, jednym słowem, rzeczami, które dla zdrowego widza są pewnymi trywialnościami, z którymi nie wie, co począć w miejscu, gdzie ma królować sztuka” (1992, s. 180). Przedstawienie ratowało jedynie wykonanie, a przede wszystkim gra Malickiej, która:

> posiada tę swoją szczerość, artystycznie wykwintną, która ujmuje

> widownię i przykuwa do siebie. Jest aktorką nieznającą kłamstwa. Może nie dociągnąć, ale nie puszcza się na łgarstwa, na których wiele jej koleżanek można przyłapać w teatrze na gorącym uczynku. Przeżywanie jest doskonałe, rzetelne, bogate we wszelką finezję szczegółów (tamże).

Docenił wszystkie detale, z których składała się jej gra:

> Ręce, oczy, głos, mowa duszy, bogactwa i pełnia instynktu do końca kobiecego, w zdrowiu moralnym i prostocie, tym wszystkim pracuje Malicka czysto, trafnie, rzetelnie, muzycznie frazując. Niestety, rozsypuje ona te wszystkie bogactwa, te perły w *Trio* na próżno, bo ze sztuki nie zostaje literalnie nic. Daleko więcej dawał ten *Świt, dzień i noc*, bo tam nie było żonglowania, które jest u Lenza i które stoi w sprzeczności z Malicką (tamże).

Jeszcze trwały objazdy ze sztuką *Trio*, gdy Jachimecka zaproponowała Malickiej kolejne utwory: *Zabiję ją*[6] i *W pościgu za narzeczonym*[7]. Zwróciła się do niej, proponując obie sztuki na objazd, a być może licząc też na jej wstawiennictwo u Szyfmana i wprowadzenie ich do repertuaru Teatru Polskiego. Malicka obie komedie odrzuciła, choć ta pierwsza propozycja była jej zdaniem „doskonałą, ekscentryczną w założeniu sztuką", niestety zawierała tylko jedną popisową rolę męską, jej zdaniem jakby stworzoną dla Jerzego Leszczyńskiego. Natomiast rola kobieca wydała się aktorce „trochę mdła, więc jeśli chodzi o aktorską sztukę – dla nas się nie nadaje"[8]. Do wystawienia w Teatrze Polskim także nie doszło. *W pościgu za narzeczonym* Malicka skwitowała jedynie słowami „sztuka przemiła", ale na występy w objeździe także nieodpowiednia; wyraziła nadzieję, że może będzie grana u

Szyfmana. W Teatrze Polskim *Pościgu* jednak nie zagrano, a wystawiony w Krakowie nie miał powodzenia, recenzenci pisali, że nie było w tym utworze „ani śladu lekkości", jaką miały inne sztuki tego autora[9].

Obie panie w następnych latach utrzymywały kontakt listowny. Jachimecka mieszkała stale w Krakowie, Malicka w Warszawie, gdzie w sezonie 1931/1932 dołączyła do zespołu Teatrów Miejskich (Narodowy, Nowy, Letni). Może wzięła sobie do serca słowa Boya, który w maju 1931 po premierze komedii *Nowi panowie* Caillaveta i Flersa, w której wystąpiła u boku Leszczyńskiego i Stanisława Stanisławskiego, pisał: „Wyborne role. Przyjemność oglądania na nowo p. Malickiej, która powinna by wrócić do teatru na dobre, zamiast bałamucić się w wątpliwych imprezach" (1965, s. 600).

Malicka w liście wysłanym w maju 1932 roku z Warszawy składała życzenia imieninowe „Drogiej i Kochanej Pani Zofii", przepraszała za zwłokę w odpowiedzi, tłumacząc się, że jest bardzo zajęta pracą w teatrze[10]. Rzeczywiście rok 1932 był w jej karierze intensywny. Wystąpiła jako królowa Elżbieta w *Don Carlosie* Schillera (styczeń), Anna w *Życie jest skomplikowane* Kiedrzyńskiego (maj), tytułowa Fanny w sztuce Pagnola (czerwiec), Panna Młoda w *Weselu* (listopad), Dora Delaney w *Pierwszej sztuce Fanny* Shawa (grudzień). Znalazła jednak czas, o czym poinformowała w liście, by porozmawiać ze Stefanem Krzywoszewskim[11] o proponowanej przez Jachimecką sztuce *Simili* Rogera-Marxa[12], a ten prosił o przysłanie tekstu w oryginale. Zrobiła to, mimo że nie widziała tu roli dla siebie, a ten gest może świadczyć o tym, że więzy przyjaźni i zaufania pomiędzy nimi już się zacieśniały. Wystawieniem sztuki zainteresowany był Węgierko, myśląc o roli dla siebie i Malickiej, ale Szyfman propozycji nie zaakceptował (Porębska, 2022, s. 267). Malicka kończyła list prośbą: „Zawsze serdecznie

polecamy się – o mało obsadzaną piękną sztukę”.

Taką „piękną sztuką” okazał się *Cień* Niccodemiego. Typowy melodramat, o sensacyjnej fabule, zaspokajał potrzeby publiczności łaknącej nade wszystko wzruszeń, a aktorom znowu dawał pole do popisu. Tytułowy cień to określenie głównej bohaterki, która przykuta do wózka inwalidzkiego, po kilku latach niespodziewanie odzyskała zdrowie. Jednak powrót do dawnego życia u boku męża był niemożliwy; ten związał się z inną kobietą, a o chorą żonę jedynie się troszczył. Żona postanowiła więc towarzyszyć mężowi jako cień, pomocny, ale nieoczekujący niczego w zamian[13].

Premiera *Cienia* z udziałem Malickiej odbyła się 8 lutego 1933 w Teatrze Nowym w Warszawie, reżyserował Zbigniew Ziembiński. Malicka grała rolę żony, która tu nosiła imię Joanna, jej męża, tu o imieniu Robert, grał Robert Boelke, Michała, przyjaciela męża i wielbiciela żony, Wiesław Gawlikowski. Boy komentował:

> *Cień* jest typową sztuką pisaną dla aktorki, dla jednej roli. […] Ten „cień” zabrał dla siebie wszystko, wszystkich innych sprowadził do funkcji cieniów. Toteż aktorka ma co wygrać: rezygnację, cierpienie, bolesny uśmiech, niewinną zalotność, miłość, nadzieję, zawód, szczęście, ironię, wzgardę – wszystko to wydobyła p. Malicka z wielkim, choć jednotonnym mistrzostwem, zasłużyła na wszystkie pochwały, ale – niech mi daruje, wszystko razem oddałbym za jedną jej scenę w *Pierwszej sztuce Fanny* (1966, s. 510-511).

Rolę doktora grał w *Cieniu* Jan Ciecierski. Jedną z najważniejszych scen w sztuce, była ta, w której pod wpływem sugestii doktora bohaterka odzyskuje

władzę w nogach. Aktor wspominał, że scena była trudna, bo działa się na oczach widzów, ale wspólnie z reżyserem aktorzy znaleźli właściwy sposób gry.

> Scena nasza [z Malicką] trwała od kilku do kilkunastu minut, w zależności od nastroju, jaki wytwarzał się między pacjentką, a lekarzem. Powoli przyzwyczajaliśmy się do szlochów na widowni podczas grania tej sceny, a po jej skończeniu, gdy kurtyna zapadła, musieliśmy kłaniać się długo. Widziałem *Cień* po wojnie w Krakowie w Teatrze im. Słowackiego. Główną rolę grała Zofia Jaroszewska. Była znakomita. Porywająca. Ale która z tych świetnych aktorek była, w tej wspaniałej zresztą roli, lepsza – doprawdy trudno powiedzieć (Ciecierski, 1989, s. 216-217).

Wbrew twierdzeniom Ciecierskiego, że „sztuka była przyjęta przez publiczność i krytykę bardzo dobrze", nie wszyscy mieli dobrą opinię o tym przedstawieniu. Literacki poziom dramatu dosadnie skwitował Słonimski: „Gdyby nie bardzo delikatna i szlachetna gra p. Malickiej, sztukę tę można by uważać za siedem, i to chudych, lat paraliżu. Każdy człowiek, który może swobodnie wstać z fotela, na pewno by wstał i wyszedł z teatru" (1982, s. 252). Mimo to *Cień* wystarczył na kilka lat grania w objazdach. Podczas tych gościnnych występów, np. w dniach 28 lipca – 3 sierpnia 1933 w Teatrze Letnim w Wilnie czy 12 października 1934 w Teatrze Polskim w Poznaniu, rolę męża grali inni aktorzy, natomiast do obsady, w roli adoratora żony, dołączył Zbigniew Sawan.

W 1935 roku aktorka otworzyła własny teatr pod nazwą Teatr Malickiej. W repertuarze dominowały sztuki rozrywkowe, melodramaty i komedie, wśród

nich niezawodny *Świt, dzień i noc* oraz *Cień*[14]. Wprowadziła też na scenę dwie nowe sztuki, tłumaczone przez Jachimecką. Nie wiadomo, czy podpowiedziała jej te tytuły autorka przekładów, czy też znała je z wcześniejszych wystawień. Pierwszą była *Zakochana* Georges'a de Porto-Riche, której premiera odbyła się 24 marca 1939 w reżyserii Karola Bendy. Malicka grała tytułową zakochaną, Żermenę, jej męża Benda[15].

W Teatrze Malickiej wystawiono ją jako rzecz dziejącą się współcześnie w Paryżu. Bohaterka sztuki, Żermena, zrezygnowała z kariery aktorki, by żyć tylko dla męża. Jego także zmusiła do rezygnacji z wielu wyzwań zawodu uczonego. Ta zaborcza miłość doprowadziła do przesytu, chwilowego rozstania, a ostatecznie powrotu. Jednak, po około pięćdziesięciu latach od powstania i ponad trzydziestu latach od premiery sztuka raziła sztucznością. Według Boya tym, co pozostało, był „świetny dialog, zwięzły, nerwowy, gdzie każde słowo jest naturalne i teatralne zarazem" (1975, s. 349). Zasługą tłumaczki było oddanie jego błyskotliwości i naturalności w języku polskim, a zasługą aktorki doskonała umiejętność prowadzenia dialogu na scenie. Zdaniem Boya Malicka

> posiadała wszystkie warunki na idealną Żermenę; niewyczerpaną słodycz miłosną, uczciwość, dumę i prostotę uczucia, tlącą się w poważnych oczach, i rezolucję buntu, gorzkim skurczem zmieniającą jej zeszczuplałą twarzyczkę. Grała też Żermenę ślicznie, a zagrałaby jeszcze lepiej, gdyby nie to, że nie da się tej roli grać bez partnera (tamże).

Natomiast wystawienie sztuki pozostawiało wiele do życzenia: „Dobry przekład p. Jachimeckiej wart był lepszego pamięciowego opanowania"

(tamże).

Ostatni raz przed wojną Malicka wystąpiła w tłumaczonej przez Jachimecką sztuce *Julia kupuje sobie dziecko* Gregorio Martineza Sierry; grała tytułową bohaterkę[16]. Premiera w Teatrze Malickiej odbyła się 23 maja 1939, reżyserował Janusz Nowacki. Była to kolejna bajka dla dorosłych, tym razem o bogatej pannie, która marzyła o tym, by mieć dziecko, ale nie wierzyła w szczere uczucia adoratorów. Rzecz kończyła się szczęśliwie, Julia znalazła mężczyznę, którego pokochała i doczekała się z nim dwojga dzieci. Niezawodny w swych ocenach Boy radził widzom uwierzyć w tę historię:

> Uwierzmy w szczęście Julii […]. Uwierzmy w to, choćby dla ślicznej gry pani Malickiej, o której kaprys jej repertuaru raz po raz każe nam stwierdzić, że grała niemal za pięknie, za głęboko, za szczerze, ponad stan tej błahostki, ponad stan tej Julii, w której gdyby nie sugestywny czar jej interpretatorki, bylibyśmy skłonni widzieć głupie i nieznośne dziewczysko (1975, s. 389).

Tadeusz Kończyc był usatysfakcjonowany sztuką, przekładem i wykonaniem: „Świetność dialogów, dowcip, zręczność, uwydatnione w dobrym przekładzie, podnoszą wartość tej subtelnej komedii. […] Komedia grana jest doskonale. Julia – to niewątpliwie jedna z najlepszych ról Marii Malickiej. Jej interpretacja tchnie urokiem, dialogi przeprowadzone są świetnie” (1939).

Z *Julią* występowała gościnnie 30 czerwca 1939 w Teatrze Polskim w Poznaniu, a 12 sierpnia tego roku w Krakowie i zapewne wtedy, po raz ostatni przed wybuchem wojny, spotkała Jachimecką. Wojna przerwała kontakty. Jachimeccy mieszkali cały czas w Krakowie. Zdzisław Jachimecki zaangażowany był w tajne nauczanie, Zofia nie udzielała się w pracach

konspiracyjnych. Nie zabiegała o wystawianie swoich tłumaczeń, ale jednocześnie nie potrafiła zdecydowanie odmówić, kiedy z Warszawy nalegał na to Niewiarowicz. W jawnym Teatrze Komedia, w którym pracował za wiedzą i zgodą władz Podziemia, doprowadził do wystawienia dwóch komedii Niccodemiego w jej tłumaczeniu. Były to: w jego reżyserii *Gałganek* (premiera 4 czerwca 1941) i w reżyserii Stanisławy Perzanowskiej *Nauczycielka* (premiera 5 stycznia 1943). W obu główne role zagrała Malicka.

Gałganek (w oryginale *Scampolo*) był już wcześniej wystawiany wiele razy pod różnymi tytułami[17]. W przekładzie Jachimeckiej, jako *Gałganek*, został wystawiony po raz pierwszy 9 września 1924 w Teatrze Nowym w Poznaniu. To perypetie miłosne, młodej, prostej dziewczyny, tytułowego „gałganka". Jak w większości komedii Niccodemiego ta błaha treść stanowiła jedynie ramę dla popisowej roli.

Pole do popisu aktorce stwarzała też *Nauczycielka*, jeszcze jeden melodramat o biednej, skrzywdzonej dziewczynie, która ostatecznie znalazła szczęście u boku hrabiego. *Nauczycielka* też miała już premierę wcześniej[18]. Kiedy *Nauczycielkę* wystawiono 14 lipca 1925 w Teatrze Małym w Warszawie, Boy pisał: „miła sztuka, zręcznie sporządzona prawie z niczego, ożywiona epizodami, w których czuć wytrawnego majstra sceny. I doskonałe role, jedna w drugą, nie mówiąc o tytułowej, bo popisowe role kobiece to specjalność tego autora" (1964, s. 348).

Można przypuszczać, że sztuka aktorska Malickiej w latach okupacji nie straciła na wartości, choć recenzje w „Nowym Kurierze Warszawskim" z powodów propagandowych w stosunku do wszystkich były przychylne. Należy dodać, że 14 czerwca 1944 roku Malicka wystąpiła jeszcze w *Cieniu*. Występy w jawnym Teatrze Komedia stały się przyczyną jej powojennych

kłopotów i zakazu gry na scenach Warszawy, Krakowa, Łodzi, Poznania do 1 października 1947 roku. Mimo odrzucenia przez Komisję Weryfikacyjną ZASP innych niesprawiedliwych zarzutów, ciążyły one nad aktorką przez wiele lat (zob. Hera, 2001). Nie przekreśliły jednak znajomości z Jachimecką, która nie potępiła Malickiej ani nie zerwała z nią znajomości. Mieszkały już w innych miastach. Jachimecka stale w Krakowie, Malicka pracowała najpierw w Szczecinie, potem w Bielsku, Łodzi, dopiero od 1956 roku w Krakowie. Już pod koniec lat czterdziestych porozumiewały się korespondencyjnie, a aktorka bywała w „gościnnym i miłym domu" państwa Jachimeckich[19].

Jednak po wojnie sytuacja teatrów, a także osobista obu kobiet była zdecydowanie inna niż przed 1939 rokiem. Rzeczywistość polityczna kraju, mecenat państwa nad kulturą i stawiane jej ideologiczne wymagania wprowadziły duże zmiany w polityce repertuarowej teatrów. Po dramatycznych przeżyciach wojennych zmieniła się też wrażliwość i oczekiwania widza. Na sceny wkraczał nowy repertuar, np. dramaty Kruczkowskiego[20]. Także Malicka podejmowała już nowe wyzwania aktorskie, choć do połowy lat pięćdziesiątych wracała jeszcze do dawnego, sprawdzonego repertuaru. Ponownie sięgnęła po komedie Niccodemiego. 18 października 1947 roku w Szczecinie wystąpiła w *Cieniu* (reżyserował Gustaw Rasiński). Rolę Heleny, kochanki męża, grała Bogusława Czosnowska – jak wspominała: „któryś z krytyków napisał o mnie: «Czosnowska gra w cieniu Malickiej» i co najgorsze miał rację! A zresztą czy ja wiem, czy to najgorsze? Byłam młodziutką aktoreczką, która prawie nic jeszcze nie umiała, a dane mi było partnerować Marii Malickiej!!!" (2000, s. 47).

Czosnowska miała wiele uznania dla aktorstwa Malickiej, nie osądzała też postępowania aktorki w czasie okupacji niemieckiej, bo jak pisała:

> Ja w tym czasie byłam we Lwowie, ona w Warszawie. Wtedy jeszcze jej nie znałam i nie wiem, co się wydarzyło naprawdę. Po wojnie krążyły rozmaite plotki na jej temat, ale nie mam zamiaru ich komentować. W każdym razie faktem było, że ZASP wstrzymał Malickiej na jakiś czas możliwość angażowania się w teatrach. Potem otrzymała zezwolenie na granie poza Warszawą, ale nie było dyrektora, który chciałby zaryzykować i zaangażować ją, bo nikt nie wiedział, jak zareaguje na nią publiczność (tamże, s. 129).

Aktorka wspominała, że kiedy dyrektorem Teatru Polskiego w Szczecinie został jej mąż Sylwester Czosnowski, porozumiał się z wojewodą szczecińskim i „przy jego akceptacji zaangażował Malicką". Po raz pierwszy miała wystąpić w Szczecinie właśnie w *Cieniu* i wszyscy zaangażowani w przygotowanie spektaklu obawiali się złego przyjęcia Malickiej przez publiczność.

> Doszły nas słuchy, jakoby publiczność odgrażała się, że obrzuci Marysię zgniłymi jajami. Nic więc dziwnego, że przed premierą wszyscy przeszliśmy pełne niepokoju chwile – i wojewoda, mój mąż i ja, Artur Młodnicki partner Marysi w *Cieniu*, że już nie wspomnę o niej samej. Wreszcie nadszedł dzień premiery. Na widowni komplet publiczności, wśród której siedział także i wojewoda.
> Sztuka rozpoczynała się w ten sposób, że na scenie, frontem zwrócona do widowni na fotelu inwalidzkim siedziała Malicka.
> Gong. Światła na widowni zgasły. Ja i Artur potwornie zdenerwowani staliśmy za kulisami. Czosnowski odchodził od zmysłów, prawie wyrywając resztki swojej kompozytorskiej czupryny. Nie chciałam być wtedy w skórze Marysi. Kurtyna poszła,

> reflektory oświetliły Malicką. Cisza. Marysia siedziała jak skamieniała. Cisza. Zamarliśmy w oczekiwaniu, co się stanie. No i stało się. Huk braw i cała publiczność wstała. To była niesamowita chwila (tamże).

Malicka, jeśli tylko mogła, wznawiała też swój największy przebój, *Świt, dzień i noc*. 10 stycznia 1948 roku odbyła się premiera tej komedii w Opolu (Malicka reżyserowała i występowała w roli Anny), zagrano ją około czterdziestu razy; w marcu tego roku wystąpiła w niej w Szczecinie (reżyserował Wacław Ścibor). W lipcu i sierpniu 1955 roku, kiedy należała do zespołu Teatru Powszechnego w Łodzi, z jego aktorami wyruszyła ze *Świtem* w objazd, odwiedziła m.in. Gdańsk i Poznań. Wilam Horzyca, który był w sierpniu 1955 roku na Wybrzeżu, pisał do żony: „Spotkałem się na dworcu we Wrzeszczu z Marysią Malicką, z którą mam dziś spotkać się w nowo założonym tu przez Lisowskiego Klubie SPATiF-u. Ona gra tu po staremu *Świt, dzień i noc* i wszyscy mówią, że wygląda na scenie jak przed 30 laty" (*Listy Wilama Horzycy*, 1991, s. 332).

Ostatnią rolą (nową) Malickiej w komedii tłumaczonej przez Jachimecką była Rosaura w *Sprytnej wdówce* Goldoniego. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dużą popularnością na polskich scenach cieszyła się jego *Mirandolina*, wystawiana też jako *Oberżystka* (przełożył ją w dwudziestoleciu międzywojennym Leopold Staff). Znana była także komedia *Sługa dwóch panów*, która miała kilku tłumaczy: Staffa, Teofila Trzcińskiego, Edwarda Boyé. Niektóre komedie tłumaczone jeszcze w XIX wieku wymagały nowych przekładów, a większości w ogóle nie znano. Pod koniec lat czterdziestych wydawnictwo Ossolineum wystąpiło z inicjatywą wydania w serii Biblioteki Narodowej edycji sztuk Goldoniego w tłumaczeniu Jachimeckiej. Redaktorem wydawnictwa został Mieczysław Brahmer, romanista i italianista, profesor

uniwersytecki. Dwa tomy serii ukazały się w 1951 roku, pierwszy zawierał komedie *Sprytna wdówka* i *Zakochani*, drugi *Kawiarenkę wenecką* i *Mirandolinę*. Ta inicjatywa zbiegła się z zainteresowaniem dyrektorów i reżyserów teatrów, dla których w zideologizowanych latach pięćdziesiątych klasyczna komedia wydawała się bezpieczną pozycją repertuarową. Także dla aktorów stanowiła wdzięczny materiał do pokazania swych scenicznych umiejętności.

Pierwszym nowym tłumaczeniem Goldoniego pióra Jachimeckiej pokazanym widzom była *Sprytna wdówka*. Została wystawiona 31 października 1950 roku w warszawskim Teatrze Polskim; była to polska prapremiera, tytułową rolę grała Janina Romanówna, reżyserował Józef Wyszomirski. Przedstawienie miało duże powodzenie, zagrano je ponad sto razy. Trudno dzisiaj ocenić jego wartość artystyczną na podstawie ówczesnych recenzji, gdyż wszystkie były pisane w jednolitym, ideologicznym stylu.

Malicka w *Sprytnej wdówce* wystąpiła po raz pierwszy 20 stycznia 1951 roku w Teatrze Polskim w Bielsku, w reżyserii własnej i Aleksandra Gąssowskiego, dyrektora teatru. I to przedstawienie także cieszyło się dużą popularnością, grano je ponad siedemdziesiąt razy. Rola stwarzała aktorce możliwości zademonstrowania swojego warsztatu i dużą przyjemność gry. Tytułowa wdówka, Rosaura, miała kilku adoratorów: Włocha, Hiszpana, Anglika i Francuza, i żeby sprawdzić, który darzy ją prawdziwym uczuciem, użyła podstępu: udawała Hiszpankę, Angielkę i Francuzkę, by ostatecznie przekonać się, że najlepszym kandydatem na męża był Włoch. Według Bolesława Surówki Malicka

> świetnie prezentowała Rosaurę pod względem kunsztu gry aktorskiej, jak i aparycji. Najwspanialej zaś okazała to w scenach,

> gdzie występuje zamaskowana, jako dystyngowana Angielka od siedmiu boleści, dalej jako paplająca i „paryska” Francuzka, następnie jako „pełnej krwi Hiszpanka”, no i jako karnawałowa wenecka maseczka (1951).

Zarzuty, że „przedstawienie nie dało całkowicie zadowalającej klasowej interpretacji”, Malicka „nie podkreśliła należycie swej «plebejskości» i swego społecznego miejsca w intrydze komediowej”, a „interpretacja reżyserska nie zdołała w sposób właściwy przeprowadzić zróżniczkowania klasowego” (Vogler, 1951), należy dziś uznać za ideologiczną propagandę. Może właśnie dlatego nie udało się wystawić *Sprytnej wdówki* w Łodzi, choć Malicka czyniła w tym kierunku starania. Była w tym czasie w zespole Teatru Powszechnego i w liście wysłanym w marcu 1953 roku z Łodzi zawiadamiała Jachimecką, że Rada Artystyczna teatru, a właściwie dyrektorka Jadwiga Chojnacka wyraziła zgodę na umieszczenie w repertuarze *Sprytnej wdówki*, z czego „bardzo się cieszy, ponieważ lubi tę sztukę i rolę”[21]. Informowała jednocześnie, że Chojnacka zwróciła uwagę na zbyt małe zróżnicowanie języka postaci z ludu i postaci z arystokracji, i poprosiła o poprawki. Aktorka wyrażała nadzieję, że *Sprytna wdówka* będzie miała nie mniejsze powodzenie niż *Intryga i miłość*, na którą codziennie przychodziło „sto osób ponad komplet, a bilety sprzedaje się już na maj, mimo osiemdziesięciu do dziś przedstawień. *Wdówka* zrobiłaby jeszcze większą furorę, bo ludzie pragną beztroskiego śmiechu”[22].

Zanim doszło do kolejnego wystawienia *Sprytnej wdówki*, Malicka występowała w innych rolach, o czym „Drogą Panią Zosieńkę” zawiadamiała. W grudniu 1955 roku informowała więc, że po nowym roku zacznie próby z *Filomeny Marturano* Eduarda de Filippo[23], w listopadzie 1958 wysłała życzenia z Wrocławia, gdzie w tym czasie występowała w *Matce i kurtyzanie*

Adama Grzymały-Siedleckiego[24]. Od sezonu 1956/1957 należała już do zespołu Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. I na tej scenie doprowadziła do premiery *Sprytnej wdówki*, która odbyła się 11 października 1959 roku; spektakl grano w tym sezonie ponad pięćdziesiąt razy.

Paradoksalnie, dopiero teraz zagrała rolę w najwartościowszym utworze z dotychczas tłumaczonych dla niej przez Jachimecką. Recenzji z przedstawienia było jednak niewiele. Wcześniej na krakowskiej scenie wystąpiła m.in. jako Felicja w *Gburach* Goldoniego (w tłumaczeniu Jerzego Jędrzejewicza), Filomena Marturano, Muza w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego i w melodramatach, jako: Królowa w *Orle dwugłowym* Jeana Cocteau i Matka w *Upadku kamiennego domu* Romana Brandstaettera. Te przedstawienia oraz jej role były szerzej komentowane (dwa ostatnie krytycznie).

O *Sprytnej wdówce* pisali Józef Maśliński, Tadeusz Kudliński, Ludwik Flaszen, ukazała się też notatka od redakcji w „Teatrze”[25]. Maśliński wspominał najpierw spektakl w Teatrze Polskim w Bielsku:

> Były to lata pełnego rozkwitu „minionego etapu”. Goldoni należał do autorów honorowanych za to, że przecież rozwalił stary, konwencjonalny teatr (komedii dell’arte), że wyrażał nowe, był realistą. Teatr przyjmował tę etykietkę dość obłudnie i starał się przemycić dla swej publiczki Goldoniego – dostarczyciela niefrasobliwej rozrywki, oraz – egzotyki. W ten sposób wszyscy byli trochę zadowoleni… a jednocześnie korzystano z każdej okazji, żeby rozdmuchać zabawę środkami czysto aktorskimi, ku wesołości widzów niewybrednych. Wśród tego wszystkiego – mocna indywidualność Malickiej, ciekawa w każdym stylu, w każdej sytuacji (1959).

Spektakl krakowski był inny. Malicka, która przedstawienie reżyserowała, wykazała się nowymi pomysłami. Wiele wskazuje na to, że wpływ na jej inscenizację wywarło przedstawienie *Sługi dwóch panów* wystawione w 1957 roku w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w reżyserii Krystyny Skuszanki (w tłumaczeniu Jachimeckiej), utrzymane w stylu beztroskiej commedii dell'arte. Według Maślińskiego w Krakowie było

> wesoło i kolorowo. To, co w Bielsku było przysłowiową łyżką szmiry w beczce lurowatego realizmu, teraz jest – beczką śmiechu. Arlekin fika koziołki, trzej zagraniczni farmazoni chodzą jak manekiny, bohaterka sztuki ze swą subretką rozgrywają pełne temperamentu intermedia śpiewane – brawo, brawo! Okazuje się, że w tej uproszczonej konwencji starego teatru nawet zwietrzałe już treści wydają się zajmujące. […] Końcową apoteozę – wzlot pary amantów balonem – przyjęliśmy jako zasłużony triumf reżyserki i bohaterki sztuki zarazem. Jest to pomysł bardzo dobry i stylowy, choć naprawdę balony oglądał Goldoni już jako staruszek, w Paryżu, w 35 lat później (w 1783 roku) (tamże).

Przedstawienie uważał za „świeże, zabawne i pełne energii", ale aktorsko nierówne. Jego zdaniem wyraziste, indywidualne postaci stworzyły jedynie Malicka w roli Rosaury i Alicja Matusiakówna jako Marionette.

Kudliński przypomniał, że postaci kobiece w komediach Goldoniego grywały znakomite aktorki. Nic więc dziwnego, że po rolę Rosaury sięgnęła Malicka, która

> ożywiła kobiecym urokiem i komiczną werwą perypetie cnotliwej a

> wesołej wdówki, pragnącej rozsądnie wydać się za mąż. Rola wymaga wielkiego wysiłku i nakładu środków, bo Rosaura jest motorem intrygi, zarazem celem całej swej akcji, wreszcie ona sama rozstrzyga o rozwiązaniu fabuły, jest więc soczewką skupiającą trzy główne funkcje komedii. Szczególnie w miłosnej intrydze, w rozkosznej – a jakże ulubionej we włoskiej komedii – przebierance, dała Malicka koncert kunsztu aktorskiego. Również końcowa rozgrywka z zalotnikami została rozegrana z maestrią i finezją (1959).

Zwrócił uwagę, że *Sprytna wdówka* reprezentuje pogranicze starej i nowej komedii włoskiej, ludowej i literackiej, i że w przedstawieniu krakowskim zachowano oba nurty. Zarówno w inscenizacji i charakterze postaci było „na poły bufonadą, na poły intrygą komediową. W tym drugim rytmie utrzymała się przez cały czas Maria Malicka". Inscenizacja miała atmosferę weneckiego karnawału, urozmaiconego piosenkami, wesołą i lekką dekoracją: „jest dużo powietrza, beztroskie kulki wiszą na nitkach, a wesołe parasole stwarzają pogodny nastrój, powiedziałbym wręcz «groteskowy». Może tych parawaników zbyt wiele, rozbijają całość, ale cieszę się już z góry przeczuwając, że w zakończeniu szczęśliwa para wzleci balonem pod niebiosa sznurowni. I rzeczywiście tak się stało" (Kudliński, 1959)[26]. Na premierze towarzyszyła Kudlińskiemu Jachimecka. Obojgu bardzo podobały się kostiumy, zwłaszcza tak różne stroje – angielskie, francuskie, hiszpańskie – które nosiła w swej roli Malicka.

Na Mieczysławie Brahmerze inscenizacja wywarła dobre wrażenie, w liście do Jachimeckiej pisał, że „*Sprytna wdówka* odżyła – co było dla mnie pewną niespodzianką, gdyż skłonny byłem przypuszczać, że sukcesy Goldoniego wyczerpały się na czas dłuższy"[27]. Nie podobała się z kolei Ludwikowi

Flaszenowi. Uważał, że wystawianie klasycznych komedii wymaga nowych sposobów inscenizacji, które by pozwoliły im zaistnieć „w światłach twórczego, myślącego teatru". Tymczasem klasyczna komedia stała się rozrywką masową, dostarczającą widzowi wrażeń analogicznych do tych, jakie daje operetka. Rozwiązaniem byłby powrót do umowności w teatrze, do teatru improwizowanego, jarmarcznego, teatru commedii dell'arte. Reżyser powinien potraktować tekst Goldoniego jak scenariusz, podstawę dla swych inscenizacyjnych pomysłów. Natomiast Malicka „odniosła się do tekstu *Sprytnej wdówki* z całym pietyzmem, przynależnym wielkim klasykom", przedstawienie było więc za długie, i dopiero trzeci akt wyszedł poza „komediowo-psychologiczne oczywistości i brawurowym tempem maskarad rozgrzewał widza". Także ujęcie ról dalekie było od jarmarcznego, dominowała komediowa charakterystyczność i zgodnie z takim założeniem „wszyscy zagrali bardzo sprawnie, z Marią Malicką na czele, która zaimponowała zarówno kobiecą ponętnością, jak i brawurą w scenach przebierankowych wcieleń". Flaszen jako jedyny pisał o pracy tłumaczki: „przekład pióra Zofii Jachimeckiej przywodzi na myśl wdzięk, dworność, swadę tłumaczeniowej polszczyzny Boya" (1959).

Komedia Goldoniego stała się ukoronowaniem wspólnej pracy obu pań w teatrze. Udział przy powstawaniu ostatniej roli, a w związku z tym coraz częstsze kontakty, jeszcze bardziej zbliżyły obie bohaterki. Zwracały się już do siebie po imieniu, czego świadectwem kolejne kartki i listy Malickiej. Listy stały się bardziej osobiste, sprawy zawodowe przeplatały się z prywatnymi. W maju 1964 roku Malicka z Warszawy wysłała życzenia imieninowe „Drogiej i Kochanej Zosieńce", pisała o powodzeniu *Adeli i stresów* Barilleta i Gredy'ego, której premiera odbyła się w Krakowie, a w Warszawie występowała w niej gościnnie. Dodała, że publiczność przychodziła tłumnie, „sztuka szła nadkompletami", więc przedłużyła pobyt i

została w stolicy do połowy czerwca: „Ludzie walą jak szaleni, jest uroczo, dobrze, przyjemnie!”[28]. Mimo tak ogromnego powodzenia tęskniła za Krakowem, Warszawa to już nie było jej miasto. Stale bardzo dużo pracowała. W 1965 roku zawiadamiała z Cieszyna, że na Scenie Polskiej miejscowego teatru reżyserowała *Osiem kobiet* Roberta Thomasa, a do Krakowa przyjeżdżała tylko na kilka godzin, na próby, a potem przedstawienia *Mojego brata niepoprawnego* Oscara Wilde’a[29]. Wysyłała także pozdrowienia z urlopów, czy to w Sopocie[30], czy z dwudniowego wypadu do Lanckorony, w której znalazła czas, by przeczytać „jedną z pięknych twoich sztuk”[31]. Być może była to któraś ze sztuk, które znalazły się w wydanym przez PIW w 1957 roku zbiorze sześciu utworów Goldoniego, w tym dwu (*Sługa dwóch panów*, *Mirandolina*) tłumaczonych przez Jachimecką. A może czytała któryś z dramatów Pirandella, wydanych przez PIW w roku 1960, w tomie zawierającym osiem utworów, w którym trzy (*Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, *Ależ, to nie na serio*, *Patent*) przetłumaczyła Jachimecka.

Niestety, Malicka w dramatach Pirandella nie wystąpiła. Poza Goldonim, sztuki (Niccodemiego, Lenza, Porto-Riche’a, Martineza Sierry) tłumaczone przez Jachimecką dla aktorki nie przetrwały próby czasu. Ich tematyka, związana z konwencjami obyczajowymi swojej epoki, dzisiaj jest anachroniczna, melodramatyczność razi. Postaci kobiet, które w nich grała, stały się niewiarygodne, ich dramaty nieprawdziwe, sztuczne. Niemniej role w nich zagrane stanowiły tę część dorobku aktorki, która przyniosła jej dużą popularność w szerokim kręgu widzów, dlatego warto je przypomnieć. Warto też zwrócić uwagę na metody pozyskiwania przez Malicką ról do swego repertuaru i współpracę obu bohaterek. Współpraca ta, na której obu zależało, ilustruje jeden ze sposobów kształtowania repertuaru teatrów w dwudziestoleciu międzywojennym i to, jaki wpływ mogli nań wywierać

najznamienitsi aktorzy. Po 1945 roku taka sytuacja w przypadku Malickiej raczej nie miała już miejsca, choć ciągle była gwiazdą. Mimo to kilkakrotnie udało jej się wprowadzić na scenę lubiane przez publiczność sztuki (*Świt*, *Cień, Filomenę Marturano*), decydowała też o wyborze sztuki na swój jubileusz (*Wachlarz Lady Windermere* Wilde'a) i objazdy (*Profesja pani Warren* Shawa). Aktorka uznanie krytyków i bardziej wyrobionej publiczności zdobyła w repertuarze ambitnym, w komediach i dramatach klasycznych (Musset, Schiller, Słowacki, Wyspiański, Ostrowski, Shaw, Wilde) i współczesnych (Williams, O'Neill, Witkacy, Abramow-Newerly). Jej talent, urok, osobowość, nawet w słabszych utworach, wznosiły przedstawienia na wyższy poziom artystyczny i zapewniały miejsce na afiszu przez długi czas.

Zofia Jachimecka zaś zapisała się w historii literatury i teatru polskiego jako autorka znakomitych przekładów. Komedie Goldoniego (*Sługa dwóch panów*; *Bliźniaki z Wenecji*; *Mirandolina*) i dramaty Pirandella (*Człowiek, zwierzę, cnota*; *Czapka błazeńska*; *Jakiej mnie pragniesz*; *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*) wystawia się do dziś na wielu polskich scenach.

Wzór cytowania:

Chmielewska, Grażyna, *Aktorka i tłumaczka O współpracy i przyjaźni Marii Malickiej i Zofii Jachimeckiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/m43f-sg86.

Autor/ka

Grażyna Chmielewska (gr.chmielewska@gmail.com) – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie, pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. Jest współautorką *Słownika biograficznego teatru polskiego* tom 3, woluminy A-Ł i M-Ż (2016, 2017), autorką biogramów w *Polskim słowniku biograficznym*, artykułów w czasopismach i publikacjach zbiorowych. Wydała książki: *W kręgu teatru. Życie i twórczość*

Leonii (Jelonki) Jabłonkówny (2020), *Droga Pani Jelonko! Portret adresatki i obraz środowiska w listach do Leonii (Jelonki) Jabłonkówny. Listy z lat 1945-1987* (2022), *„Wiele jest – gdy kto przemierzył stary cmentarz". Twórcy teatru polskiego pochowani na Cmentarzu Bródnowskim (1884-2024). Kompendium* (2025). ORCID: 0000-0002-0558-1698.

Przypisy

1. Aktorka nie doczekała się jeszcze kompletnej biografii czy monografii twórczości. Biogram Malickiej zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, tom 3, 2016; a także: https://encyklopediateatru.pl/osoby/6271/maria-malicka [dostęp: 10.06.2026].
2. Dokumenty rękopiśmienne i korespondencja Zdzisława i Zofii Jachimeckich z lat 1901-1973. Biblioteka PAU i PAN, Kraków. Listy Marii Malickiej, rkps, sygn. 8050, 12888.
3. O współpracy i znajomości Jachimeckiej z Niccodemim, Pirandellem i innymi dramatopisarzami włoskimi zob. Porębska, 2022.
4. Itinerarium występów gościnnych ze *Świtem, dniem i nocą* oraz sztuką *Trio* ustalono na podstawie kwerendy prasowej m.in. „Kuriera Warszawskiego" oraz opracowań monograficznych teatrów.
5. List Malickiej do Jachimeckiej z Łodzi z 3 stycznia 1928, Biblioteka Naukowa PAN i PAU, Kraków, sygn. 8050 k. 7-8. Autorem przeróbki i współautorem tłumaczenia był Zdzisław Kleszczyński, pisarz, poeta, dziennikarz, publikujący m.in. w „Kurierze Warszawskim", tłumacz z języka niemieckiego i węgierskiego.
6. *Zabiję ją* Rossato i Capo wystawiono najpierw w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w czerwcu 1928 roku pt. *Zazdrość*, potem pt. *Zabiję ją* w Teatrze Rozmaitości we Lwowie 22 czerwca 1933 w reżyserii Niewiarowicza, w Teatrze Polskim w Katowicach 5 września 1935 w reżyserii Leopolda Pobóg-Kielanowskiego.
7. *Pościg za narzeczonym* Lenza; wystawiono 21 grudnia 1929 w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie.
8. List Malickiej do Jachimeckiej z Łodzi z 3 stycznia 1928. Biblioteka Naukowa PAU i PAN, sygn. 8050, k. 7-8.
9. Opinie o *Pościgu za narzeczonym* zob. Porębska, 2022, s. 257.
10. List Malickiej do Jachimeckiej z Warszawy z 14 maja 1932. Biblioteka Naukowa PAU i PAN, 8050, k. 9-10.
11. Stefan Krzywoszewski w latach 1931-1934 był dyrektorem Teatrów Miejskich i Teatru Narodowego w Warszawie.
12. *Simili* pokazano pt. *Jak dwie krople wody* 3 grudnia 1932 w Teatrze Nowym w Poznaniu. Był to gościnny występ Mili Kamińskiej i Antoniego Różyckiego z własnym zespołem z Warszawy.
13. Prapremiera odbyła się 23 marca 1929 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w głównej roli żony, Berty Tregnier, wystąpiła Zofia Jaroszewska, a jako jej mąż Gerard – Władysław Krasnowiecki. W recenzjach podkreślano doskonałą grę aktorki, która podnosiła literacką wartość sztuki. Na krytyczny głos, dotyczący poziomu literackiego utworu, pozwolił sobie Mojżesz Kanfer, recenzent „Nowego Dziennika": *„Cień* jest piątym dramatem, który niezmordowana ambasadorka włoskiej literatury w Polsce p. Zofia Jachimecka przyswoiła polskiej literaturze. Inna sprawa czy ją wzbogaciła" (1929).
14. Do ambitnych pozycji w repertuarze teatru należały np. *Profesja pani Warren* i *Candida*

Shawa, *Maria Stuart* Słowackiego i *Pani Bovary* wg Flauberta.
15. Sztuka w Polsce, w innych tłumaczeniach, była najpierw wystawiona w Teatrze Victoria w Łodzi, gdzie Żermenę grała Jadwiga Mrozowska (premiera 24 października 1905), potem w Teatrze Miejskim Krakowie, tu Żermenę grała Irena Solska (premiera 10 listopada 1906).
16. I ten utwór mogła już znać, bo w Polsce jego premiera pt. *Niezwykła transakcja*, odbyła się 8 maja 1937 w Teatrze Polskim w Poznaniu, reżyserował Roman Zawistowski.
17. Jako *Świderek*, w tłumaczeniu Jarosława Iwaszkiewicza, sztuka ta miała premierę 17 marca 1922 w Teatrze Małym, tytułową rolę grała Maria Brydzińska, oraz w Teatrze Bagatela w Krakowie 4 maja 1922, gdzie w roli tytułowej wystąpiła Janina Werniczówna.
18. 10 listopada 1923 została wystawiona w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, a tytułową rolę grała Irena Solska. Krytycy dramat ocenili jako mierny, ale zachwycali się rolą Solskiej, której gra podniosła rangę utworu.
19. List Malickiej do Jachimeckiej z Łodzi z 2 lutego 1953. Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 8050 k. 12.
20. Malicka wystąpiła dwukrotnie w roli Ruth w *Niemcach*: w Teatrze Polskim w Szczecinie (16 stycznia 1950) i w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (7 czerwca 1950), oba przedstawienia w reżyserii Aleksandra Gąssowskiego.
21. List Malickiej do Jachimeckiej z Łodzi z 2 marca 1953. Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 8050, k. 12.
22. Premiera *Intrygi i miłości* odbyła się 18 grudnia 1952, do premiery *Sprytnej wdówki* w tym czasie nie doszło. Została wystawiona, w tłumaczeniu Jachimeckiej, 27 lutego 1958 w Teatrze Młodego Widza w Łodzi, w reżyserii Hanny Małkowskiej. Była to praca dyplomowa PWSA realizowana wspólnie z Teatrem Powszechnym.
23. Karta pocztowa Malickiej do Jachimeckiej z Rabki z grudnia 1955. Biblioteka Naukowa PAU i PAN sygn. 8050, k. 13. Premiera *Filomeny Marturano* de Filippo odbyła się 28 lipca 1956 w Teatrze Powszechnym w Łodzi.
24. Karta pocztowa Malickiej do Jachimeckiej z Wrocławia z listopada 1958. Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 12888 (3,4). Premiera *Matki i kurtyzany* Grzymały-Siedleckiego miała miejsce 9 stycznia 1958 w Teatrze Powszechnym we Wrocławiu.
25. *Sprytna wdówka i Maria Malicka*, „Teatr" 1960, nr 1, s. 22.
26. Dekoracje i kostiumy projektował Andrzej Majewski.
27. List Mieczysława Brahmera do Zofii Jachimeckiej z 16 grudnia 1959, cyt. za: Porębska, 2022, s. 332.
28. Karta Malickiej do Jachimeckiej z Warszawy z 13 maja 1964. Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 8050, k.14. W Krakowie premiera *Adeli i stresów* odbyła się 26 września 1963, grano sto razy.
29. Karta Malickiej do Jachimeckiej z 1965 z Cieszyna, Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 8050 k. 15. Premiera komedii Wilde'a *Brat marnotrawny* w przeróbce Władysława Krzemińskiego i Ludwika Jerzego Kerna zatytułowanej *Mój brat niepoprawny* odbyła się 19 czerwca 1965, premiera *Ośmiu kobiet* Thomasa w Teatrze Polskim w Cieszynie 24 października 1964.
30. Karta Malickiej do Jachimeckiej z Sopotu z 1971. Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 12888 (1,2).
31. Karta Malickiej do Jachimeckiej z Lanckorony z 1972. Biblioteka Naukowa PAN i PAU, sygn. 8050 k. 16.

Bibliografia

Ciecierski, Jan, *Zwyczajne życie aktora*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

Czosnowska, Bogusława, *Ostatni gong*, Tower Press, Gdańsk 2000.

Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery, druki, egzemplarze, praca zbiorowa pod red. J. Michalika, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, 2004.

Flaszen, Ludwik, *Wesoła wdówka w Teatrze Słowackiego*, „Echo Krakowa" 1959, nr 252, s. 3.

Hera, Janina, *Życie artysty w niewoli. Rzecz o Marii Malickiej*, „Pamiętnik Teatralny" 2001, z. 3-4, s. 296-330.

Jabłonkówna, Leonia, *Aleksander Węgierko*, PIW, Warszawa 1960.

Kończyc, Tadeusz, *Z teatru. Teatr Malickiej. Julia kupuje sobie dziecko*, „Kurier Warszawski" 1939, nr 171.

Kudliński, Tadeusz, *Zwycięska, słaba płeć*, „Dziennik Polski" 1959, nr 2612, s. 3.

Kwaśniewska-Urban, Paulina: *„Nie idzie tylko o poziom przekładu – osobowości nie mniejsza tu przypada rola". Listowna współpraca Zofii Jachimeckiej z Mieczysławem Brahmerem*, „Przekładaniec" 2023, nr 47, s. 66-93, https://ejournals.eu/czasopismo/przekladaniec/artykul/nie-idzie-tylko-o-poziom-przekladu-osobowosci-nie-mniejsza-tu-przypada-rola-listowna-wspolpraca-zofii-jachimeckiej-z-mieczyslawem-brahmerem [dostęp: 10.06.2026].

Kułaga, Bożena, *Repertuar Teatru Bagatela w Krakowie 1919-1926*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1969.

Limanowski Mieczysław, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, IS PAN, Warszawa 1992.

Listy Wilama Horzycy, wybór i oprac. L. Kuchtówna, IS PAN, Warszawa 1991.

Malicka, Maria, [biogram], *Słownik biograficzny teatru polskiego*, tom 3, wol. M-Ż. Napisał i opracował zespół: B. Berger, K. Büthner-Zawadzka, G. Chmielewska, A. Jędrzejczyk, M. Komorowska, IS PAN, Warszawa 2016.

Malicka, Maria, [wypowiedź w: *Aktorzy mówią*], „Pamiętnik Teatralny" 1982, z. 1-4, s. 386-387.

Malicka, Maria, *Po tylu latach wszystko wraca* (1), rozmawia Maciej Nowak, „Teatr" 1986a, nr 2.

Malicka, Maria, *Po tylu latach wszystko wraca* (2), rozmawia Maciej Nowak, „Teatr" 1986b, nr 3.

Maśliński, Józef, *Modna wdówka*, „Gazeta Krakowska” 1959, nr 273, s. 5.

Poskuta-Włodek, Diana, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.

Porębska, Maria, *Zofia Jachimecka (1886-1973). Życie i twórczość*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2022.

Prokesch, Władysław, *Teatr Bagatela. „Świt, dzień i noc”*, „Nowa Reforma” 1922, nr 207, s. 2.

Rabski, Władysław, *Z teatru. Teatr Mały. Świt, dzień i noc*, „Kurier Warszawski” 1923, nr 172.

Słonimski, Antoni, *Gwałt na Melpomenie*, WAiF, Warszawa 1982.

Surówka, Bolesław, *Sprytna wdówka*, „Dziennik Zachodni” 1951, nr 23, s. 3.

Vogler, Henryk, *W gościnie u klasyków*, „Życie Literackie” 1951, nr 1, s. 12-13.

Zbijewska, Krystyna, *Z muzami pod rękę*, KAW, Kraków 1991.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, *Pisma*, t. 20, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1963.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, *Pisma*, t. 21, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1964.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, *Pisma*, t. 22, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1964a.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, *Pisma*, t. 23, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1965.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Okno na życie, Ludzie i bydlątka*, *Pisma*, t. 24, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1966.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *1001 noc teatru, Pisma*, t. 28, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1975.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/aktorka-i-tlumaczka*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ksiazka-do-glaskania

/ PAMIĘĆ TEATRU

Książka do głaskania

Magdalena Raszewska

Joanna Biernacka-Płoska, Magdalena Hueckel, Wojciech Nowicki, Agnieszka Wanicka, *Pamięć teatru. Polska fotografia teatralna od początku istnienia do dziś. 1839-2024 / Theatre Memory. Polish Theatre Photography from the Beginning until the Present. 1839-2024*, projekt graficzny: Anita Wasik, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2025

Pewnie w niewielu domach leżą jeszcze stare albumy ze zdjęciami, oprawione w spłowiały już dziś aksamit, często zapinane na ozdobną klamrę. Aż, odruchowo, chce się pogłaskać okładkę… Wewnątrz – na sztywnych kartach – sepiowe zdjęcia różnego rodzaju: gabinetowe, portretowe, w konwencjonalnych pozach i na tle równie standardowych malowideł, staroświeckich wnętrz. Na zdjęciach nasi – często nie podpisani – pra-pra-pra, których już nikt nie pamięta, nie rozpozna.

Te wspomnienia wracają, gdy bierze się do ręki *Pamięć teatru* – najnowszą książkę (album?) poświęconą fotografii teatralnej. Rzecz jest częścią większego projektu, bo to fizyczna emanacja e-wystawy pod tym samym tytułem[1]. Początkowo zamierzenia były większe, przygotowywano realną

wystawę (kilkuletnie prace były już mocno zaawansowane), ale liczne problemy zmusiły do zmiany planów.

Piękna książka[2]: okładka prawie aksamitna, jak te stare rodzinne albumy, pąsowa, z grzbietem udającym białe płótno. Czarne, nowoczesne liternictwo. Na okładce trzy zdjęcia odpowiadające trzem częściom, naklejone reliefowo. Trzy kolory papieru: dla części najdawniejszej kremowy, dla początków XX wieku zimny szary beż i olśniewająca biel dla współczesności. Duże światła; czysto zakomponowane zdjęcia mają szansę „pokazać się". Indeks z opisami zdjęć, zawierający ich miniaturki, sam wygląda jak album.

I ja tę piękną książkę, która autentycznie w wielu planach mnie zachwyca, zdekonstruowałam; zapewne w pojęciu autorów jej koncepcji – zniszczyłam. Wynika to z różnicy sposobów lektury. Dla jej autorów-kuratorów to książka o fotografii i istotny jest przede wszystkim autor zdjęcia, sposób fotografowania, a to, co zdjęcie przedstawia, to sprawa drugorzędna. Ale ja jestem historykiem teatru i dla mnie – niezależnie od intencji autorów – jest to album z historii teatru. Dużą część zdjęć znam, widziałam wiele z przedstawień z rozdziału XX-wiecznego, przy lekturze wiem, co widzę. Ale nie zawsze – i bardzo mi to przeszkadzało[3]. Za każdym razem zaglądać do indeksu? Przy tej grubości tomu (czterysta zdjęć, pięćset dwie strony) kłopotliwe. Więc: ksero indeksu, pocięcie na poszczególne zapisy i barbarzyńskie wklejenie pod stosownym zdjęciem. Rozumiem, że w ten sposób zmieniłam sens tej książki, jej „fotograficzny" byt zamieniłam w kolejny album fotografii teatralnej, ale, mając do wyboru estetykę i wygodę korzystania (a ja z tej książki intensywnie korzystam), wybrałam wygodę, choć żal.

***

Wracając do meritum. Joanna Biernacka-Płoska (jedna z inicjatorek przedsięwzięcia) we wstępie wyjaśnia, czego chcieli dokonać autorzy: „opowiedzieć nie tylko historię fotografii teatralnej w Polsce, pokazać, co zostało utrwalone, zastanowić się, dlaczego właśnie to znalazło się w kadrze, dlaczego zostało sfotografowane w taki, a nie inny sposób" (s. 7).

Odpowiedź na punkt pierwszy (historia) i czwarty (dlaczego tak?) znajdujemy u Agnieszki Wanickiej w części historycznej, trzeci (dlaczego to?) jest przedmiotem rozważań Magdaleny Hueckel, a do czwartego (choć w innym znaczeniu pytania „dlaczego tak?") wraca Wojciech Nowicki.

Wanicka zaczyna historię od słynnej Leontyny Halpertowej z 1845 roku (choć sięga do wcześniejszych litografii). Koniec tej części to rok 1906, pierwszy fotoreportaż z próby teatralnej (świetny! dziś też aktualny, można by go przedrukować z adekwatnymi współczesnymi zdjęciami!). Autorka pomija teoretyczne rozważania o funkcji i zadaniach teatralnej fotografii (te przypomina Hueckel w części trzeciej), zajmuje się jej historią. We wprowadzającym tekście opisuje narodziny zawodu fotografa teatralnego, rysuje dzieje teatralnych fotografów i ich atelier, metody pracy, zmiany dyktowane postępami techniki. Imponujący ogrom wiedzy o technikach fotograficznych, które determinowały fotografię teatralną (kto słyszał o talbotypach?) i ich konsekwencjach. Kapitalna uwaga o przyczynie pojawienia się zdjęć horyzontalnych – pocztówek (krakowskie *Dziady*, 1901): to nie nowinka artystyczna, ale po prostu nowa możliwość techniczna (w teatrze mamy już oświetlenie elektryczne, sprzęt fotograficzny jest lżejszy, mniejszy, klisze czulsze) i zaczyna się era fotografowania spektaklu na scenie, a nie poszczególnych aktorów w zamarkowanych dekoracjach. Chyba właśnie od tego momentu (Wanicka przywołuje tu słynną pocztówkę z *Kordiana* w 1899 roku) mamy do czynienia z tym, co dziś uznajemy za

„zdjęcie z przedstawienia” i co możemy określić jako „dokumentację”. Więc „dlaczego tak?” w XIX wieku – bo na to pozwalały warunki, bo taka była konwencja.

W odniesieniu do historii waga tej publikacji (i wystawy, bo należy ów projekt rozpatrywać łącznie) jest wieloraka: udostępnienie ogromnej liczby zdjęć w wersji scyfryzowanej[4], a przede wszystkim – wydrukowanie w jakości, o jakiej przez lata mogliśmy tylko pomarzyć. Zobaczyliśmy to, co było dla nas niewidoczne. Mamy tu (w części pierwszej i drugiej) zdjęcia publikowane już dziesiątki razy, w różnych technikach poligraficznych; dopiero teraz widać detale, plany, głębie. Wystarczy porównać Tarasiewicza grającego Kordiana tutaj (s. 119) i w *Krótkiej historii teatru polskiego* Zbigniewa Raszewskiego (s. 161) czy Antoninę Hoffmann w *Uliczniku paryskim* (tutaj s. 88) i w klasycznej książce Jerzego Gota *Teatr i teatrologia* z roku 1994 (s. 102).

Niekiedy trzeba jednak zapytać, jaki był oryginał. Przykładem może być *Lilla Weneda* z Wilna (inscenizacja Ferdynanda Ruszczyca, 1909). Gdy porównać fotografie zamieszczone w *Pamięci teatru* (s. 130-131) i zdjęcie reprodukowane w *Krótkiej historii teatru polskiego* (s. 186) można odnieść wrażenie, że to zupełnie różne przedstawienia. Zdjęcie u Raszewskiego – bardzo mocno wyretuszowane, kontrastowe (widać piórko retuszera), ostre granice smolistej czerni i bieli. W *Pamięci teatru* – pierwsze w podobnej, ale „łagodniejszej” wersji (reprodukcja gazetowa), drugie – sepia, subtelne przejścia kolorów, widoczne ornamenty i widać, że to dekoracje malowane na płótnie. Którym zdjęciem historyk teatru ma się posłużyć, komu uwierzyć? Oczywiście temu drugiemu, z *Pamięci*, zdjęcie w *Krótkiej historii* to dowód na nieudolność ówczesnej poligrafii[5]. Tak więc ogrom zasług nie do podważenia, praca porównywalna z odsłanianiem przez konserwatora

obrazów kolejnych warstw przemalowań.

Inaczej została ułożona część XX-wieczna (dokładnie: 1919-1989). Wyboru zdjęć dokonał Wojciech Nowicki („fotografoznawca” – jeżeli takie słowo istnieje, krytyk, kurator wystaw). I jak każdy wybór jest sporny, bo nasza pamięć i doświadczenie teatralne układają się inaczej. Nowicki omawia działania Jana Bułhaka, Henryka Hermanowicza, Benedykta Jerzego Dorysa, Edwarda Hartwiga, marginalnie wspomina rzadko fotografującego teatr Adama Bujaka, ale przede wszystkim otrzymujemy spektrum dokonań Wojciecha Plewińskiego. I tu chciałoby się z Nowickim posprzeczać. Dorobek Plewińskiego jest wielki, niekwestionowany, zasługi dla fotografii teatralnej nie do przecenienia; to on utrwalił „złotą erę” Starego Teatru, w jakiejś mierze wykreował nasze o niej myślenie i wspomnienie. Kraków lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a może i osiemdziesiątych, był niewątpliwie teatralną stolicą Polski i kusiło, by zdjęcia wybierać kluczem nie tylko ich artystycznej wartości. I to jest właśnie owo inne znaczenie pytania „dlaczego tak?” – bo raczej należałoby je rozumieć nie jako pytanie o kompozycję, o światło, ale o wybór: dlaczego tak wybrano. Ten „krakowskocentryzm” (bo to nie tylko kwestia Plewińskiego i Starego Teatru) rzuca się jednak mocno w oczy. Zabrakło zdjęć (poza jednym) choćby Franciszka Myszkowskiego czy Grażyny Wyszomirskiej – a to cała epoka w teatralnej fotografii. Hartwig (dobrze w eseju Nowickiego opisany) istnieje w zasadzie tylko zdjęciami zza kulis, a ma przecież świetne, nowatorskie fotografie z przedstawień, czego dowodem wstrząsające ujęcie z *Play Strindberg* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1970). Jeżeli jest portrecista Dorys, to nie powinno zabraknąć Zofii Nasierowskiej, której portrety są rozpoznawalne na pierwszy rzut oka (a sfotografowała całą czołówkę polskiego aktorstwa). Za to świetne przypomnienie Marka Piaseckiego przez jego praktycznie będące poza obiegiem zdjęcia Teatru Osobnego Mirona

Białoszewskiego.

Wybór zawsze będzie budził kontrowersje, bo każdy czytelnik szuka w tej książce czegoś innego. Autorzy części „minionych" pokazali, „co i jak" zostało sfotografowane, do czego możemy się odwołać, jak to dialoguje ze współczesnością. Kamila Sammler, pisząc o Sergiuszu Sachno (tu akurat pominiętym)[6], zdobyła się na refleksję: „Pamięć o twórcy trwa – w obrazach, w kadrach, w emocjach, które pozostawił – ale jednocześnie kruszeje, zacierając, wymazując szczegóły i fakty. Sztuka staje się wtedy pomostem: ocala ślady, przywraca głos, nie pozwala, by artysta zniknął w ciszy zapomnienia"[7]. To, co zrobili w pierwszych dwu częściach tej „fotograficznej książki teatralnej" Wanicka i Nowicki, jest seansem pamięci: dla nich, znawców fotografii – pamięci o fotografach i ich sztuce, dla mnie, historyka teatru – pamięci o aktorach i przedstawieniach. Przywołana tu refleksja tyczy przecież zarówno autorów fotografii, jak i tego, co ocalili.

***

Część trzecia (1989-2024) jest odmienna. Dziś teatr jest inny i o czymś innym, więc dzisiejsza fotografia teatralna też jest inna. Czy zatem próba redefinicji mogłaby być jednocześnie próbą definicji współczesnego teatru? O ile dobrze odczytałam intencje Magdaleny Hueckel, to w swoim eseju wskazuje ona takie właśnie współzależności. We wstępie omawia istotę przemiany, jakiej uległ teatr, skupia się na tematyce, języku, obrazowaniu. Zwraca uwagę na zaangażowanie społeczne teatru, miks nowych mediów (czasem z tego powodu nie da się danej sceny sfotografować), w sferze wizualnej – zbliżenie teatru do codzienności. Zamieszczone zdjęcia dzieli wedle problematyki, jaką mają reprezentować: przestrzeń (rewelacyjny pomysł otwarcia działu „zaproszeniem" – dwoma zdjęciami Marka Gardulskiego, przedstawiającymi opuszczoną i podniesioną kurtynę

Siemiradzkiego), ludzie („uchwycenie momentu zawieszenia” między prywatnością a rolą), język (podział na fotografię dokumentacyjną, reklamową i kreacyjną), społeczeństwo („solidarność, protesty, marzenia”). I przedstawienia – „aż” trzydzieści sześć zdjęć na sto dwadzieścia dwa w tej części. No i gdzie tu teatr? Pozostałe – owszem są „teatralne”, ale nie mówią nam nic o teatrze tego czasu. Znikł teatr lat dziewięćdziesiątych, teatr początku stulecia – poza kilkoma zdjęciami Stefana Okołowicza i trzema Marka Gardulskiego – zaczynamy niewiele przed rokiem 2020. Mamy za to ilustrację fascynacji tym, co pretensjonalni opisywacze nazywają „magią kulis”.

W ostatnich uwagach Hueckel podkreśla znaczenie organizowanego przez Instytut Teatralny Konkursu Fotografii Teatralnej. To konkurs nie do przecenienia. Wykreował i wprowadził do obiegu całe pokolenie młodych fotografów (Bartek Warzecha, Tomek Tyndyk, Karolina Jóźwiak, Monika Stolarska, Natalia Kabanow, Dawid Stube, Przemysław Jendroska i wielu innych, z samą Hueckel oczywiście) i to oni dziś kreują pamięć o teatrze. Sumując uwagi o tym imponującym dziele, ustawiającym na nowo dialog między fotografią i teatrem. Najpierw – historyczna narracja za pomocą zdjęć (wsparta imponującą erudycją), potem – próba pokazania teatralnego spektrum tego okresu (prezentacja zjawisk równoległych, budowanie całej sieci znaczeń i odniesień w teatrze XX wieku). Historyk odnajduje tu inspiracje, naśladownictwa, mody, pewne kody teatralne i symbole utrwalone na zdjęciach. Część współczesna – zupełnie inne znaczenie terminu „fotografia teatralna”. Bo to już nie jest teatr, starannie układane kadry, czasem fałszowane, doświetlane; to nie relacja z przedstawienia skomponowana z dbałością, by i dokumentalista, i reżyser, i aktor, i biuro reklamy byli zadowoleni. To setki zdjęć robionych „z łapanki”, często na zasadzie „coś się z tego wybierze”. Zamazane, niestabilne, nieostre, bez

głębi, bez kompozycji. Ale za to czasem świetne, o ogromnym ładunku emocji. Utrwalające to, co dzieje się, istnieje tylko przez chwilę, przez moment, i znika jak każde przedstawienie, a zostaje – tylko dzięki fotografii.

***

Czterysta zdjęć. Chciałabym z nich wybrać kilka tych, które budują moją pamięć teatru. Cztery plus dwa. Te cztery to Ida Kamińska jako Matka Courage na zdjęciu Franciszka Myszkowskiego, utrwalająca również pamięć o rolach Heleny Weigel i Ireny Eichlerówny. To Tadeusz Łomnicki Anny Beaty Bohdziewicz w Becketcie (*Końcówka*). Przywoływane już zdjęcie Edwarda Hartwiga: Barbara Krafftówna i Andrzej Łapicki w *Play Strindberg* – nikt wtedy jeszcze tak nie fotografował. Ryszard Cieślak anonimowego autorstwa, znany na całym świecie człowiek-pająk. I te dwa, wynikające z innego spojrzenia na teatr: Jakuba Włodka *Teatr jest nasz* i Moniki Stolarskiej *Strzępka zawieszona*. Jest w nich „żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie”[8]. Jeden „obrazek” i już wszystko wiemy.

Wzór cytowania:

Raszewska, Magdalena, *Książka do głaskania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ksiazka-do-glaskania.

Autor/ka

Magdalena Raszewska – historyk teatru, autorka książek: *Teatr Narodowy 1949-200*4 (2005), *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010* (2011), *Ryszarda Hanin. Historia nieoczywista* (2016), *Dejmek* (2021), *Jan Paweł Gawlik i dekada Starego Teatr*u (2024). Wykłada na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Przypisy

1. Do obejrzenia pod adresem: https://pamiecteatru.pl/kolekcja [dostęp: 20.06.2026].
2. Tom otrzymał wyróżnienie w 66. edycji organizowanego przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek konkursu na najpiękniej wydaną polską książkę, a także wyróżnienie w konkursie Fotograficzna Publikacja Roku.
3. Moje doświadczenie widza teatralnego sięga połowy lat sześćdziesiątych XX wieku, mogę więc zakładać, że większość czytelników jest dużo młodsza i bez podpisów nie wie, co ogląda.
4. Oczywiście wiadomo, że zdjęcia są dostępne na Polonie, na stronach muzeów, galerii, fundacji - ale to nie to samo, zwłaszcza że potrafią nagle zniknąć, jak ostatnio strona poświęcona Edwardowi Hartwigowi czy kolekcje na Ninatece.
5. Tu jeszcze uwaga: zależy, jakim wydaniem *Krótkiej historii* posługuje się czytelnik, bo różniły się technicznie; ja odwołuję się do pierwszego nakładu z 1977 roku, który był po prostu zalany czarną farbą.
6. Jego zdjęcie Danuty Stenki sprzed lat z dzisiejszej perspektywy aż wydaje się nie do uwierzenia i choćby dlatego je przypominam. I nie chodzi tu o upływ lat, tylko o image aktorki.
7. Zob. https://zpaf.pl/aktualnosci/Aktorzy-S-Sachno-zamojskie-lato-teatralne/ [dostęp: 14.06.2026].
8. Tytuł sztuki Christiana Grabbego, wystawionej przez Leśmiana i Wroczyńskiego na otwarcie Teatru Artystycznego (1911).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ksiazka-do-glaskania*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/dkj6-fe98
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-w-tancu-scenicznym-promowano-i-czego-oczekiwano

/ POLITYKI SEKSUALNOŚCI W TAŃCU

Co w tańcu scenicznym promowano i czego oczekiwano?

Współczesne wnioski z lektury wybranych pozycji choreologicznych z lat 1945-1958 i 1970-1975 pod kątem aspektów genderowych i queerowych

Hanna Raszewska-Kursa

What was promoted in stage dance, and what was expected of it? Contemporary conclusions drawn from selected choreological works from the periods 1945–1958 and 1970–1975, with a focus on gender and queer perspectives

This article reports on a reading of sixteen Polish-language publications and closely related forms from the years 1945–1989, examined for explicitly articulated (postulates) or implicitly expressed (on the level of language) discriminatory beliefs in the fields of gender and queer studies. The author analyses assumptions concerning both the content presented on stage and the substance of dance itself, as well as choreographic decisions. In addition to the world represented in performances, her focus also extends to the off-stage sphere: expectations placed on artists and social practices, which—owing to their exceptionally high degree of performativity—are addressed in the publications under study. The corpus comprises works written in Polish or translated into Polish; the aim was not solely to examine what was written in Poland, but to identify the ideas present (and thereby, or through this presence, promoted) within the domestic discourse of the period, regardless of the source language, chronological scope, or the date of composition or first publication.
The article was produced within the project *"Contexts of the Formation of the Dance Scene in Poland, 1945–1989"*—NCN OPUS grant 2024/53/B/HS2/00281, under agreement no.

UMO-2024/53/B/HS2/00281, carried out by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences.

Keywords: dance; choreography; ballet; prejudice; Polish People’s Republic (PRL)

Materiał i założenia

Lektura starszych tekstów kultury (w tym publikacji naukowych i popularnonaukowych) przez pryzmat współczesnej wrażliwości bywa krytykowana jako anachronizm. Twierdzę jednak, że jest ona niezbędna do zrozumienia procesów, które doprowadziły do dominacji określonych poglądów (w tym na taniec). Nie przyglądając się przeszłości, rezygnujemy z rekonstrukcji sposobów, na jakie mniej i bardziej rozmyślnie utrwalano poszczególne zespoły poglądów w danych epokach, tak długo, aż, nawarstwione, stały się mentalnym pejzażem domyślnym i przezroczystym. Nie śledząc wstecz myślowych szlaków, osłabiamy potencjał zmiany przezroczystego w widziane, będącej warunkiem rozpoznania i potrzebnej przecież transformacji.

Z opublikowanych w języku polskim opracowań (zarówno pisanych po polsku, jak i przełożonych z innych języków) [1], poświęconych tańcowi lub uwzględniających go jako istotną składową omawianych zjawisk, wyodrębniłam te skupione na tańcu scenicznym. W analizowanym okresie 1945-1989 oznacza to głównie formę choreograficzną baletu, a w zakresie tworzywa: europejski taniec klasyczny, neoklasykę, taniec wyzwolony i ekspresjonistyczny, technikę modern. Pominęłam tematykę praktyk społecznych, edukacji, terapii, rekreacji, sportu, uwzględniłam zaś pozycje przekrojowe, analizujące taniec wielowymiarowo, o ile zawierały silny komponent sceniczny.

By z tak powstałego korpusu stu jeden rekordów bibliograficznych wydobyć publikacje budujące zręby promowanego przez powojenne władze dyskursu, zastosowałam kryterium czasowo-polityczne. Wyodrębniłam umowne subepoki: 1945-1955 (powojenna odbudowa), 1953-1958 (pięciolecie po śmierci Stalina), 1970-1975 (pierwsze pięciolecie dekady gierkowskiej). Sumarycznie wyłoniły się więc okresy 1945-1958 i 1970-1975. W nich wydano szesnaście pozycji o powyższym profilu[2].

Magnesami dla mojej uwagi podczas lektury były: etnocentryzm, pośrednio wynikające z niego baletocentryzm i elitaryzm, polityki kolonialne, ewolucjonizm, seksizm, queerfobia, genderowo i etnocentrycznie uwarunkowane normy aparycyjne. W niniejszym artykule skupię się na kwestiach związanych z aspektami genderowymi i (bliskimi im) queerowymi.

Zamierzeniem moim nie jest ocena przeszłości, a przyjrzenie się jej. Wierzę, że wiele szkodliwych przekonań w XX wieku promowano bezrefleksyjnie, podlegając dominującej normie i nie dysponując polinormatywnym aparatem krytycznym powszechniejącym w wieku XXI[3]. Intencją badawczą jest tu wydobycie treściowych (przekaz bezpośredni) i formalnych (język i strategie konstrukcji wypowiedzi) przejawów postaw dyskryminacyjnych nie po to, by potępić osoby autorskie, których szlaków myślowych i uwikłań w matrycę krzyżowych przywilejów i opresji dziś już się nie dociecze, lecz po to, by zrozumieć, jak kształtowały się i utrwalały opresyjne koncepcje.

W warstwie językowej uwzględniałam ówczesne praktyki dyskursywne. Starałam się wyważyć między uważnością na wskazaną wyżej tematykę a świadomością, co wówczas było postrzegane jako neutralne nie tylko w mainstreamie, ale i w dyskryminowanych niszach. Najbardziej wyraziste przykłady to feminatywność i neutratywność nazw zawodów oraz określenia osób niebiałych. W obu zakresach praktyki językowe w latach od

czterdziestych do dziewięćdziesiątych XX wieku, które dziś sprawiałyby wrażenie co najmniej ignoranckich, jeśli nie celowo umniejszających, nie miały charakteru wykluczającego ani poniżającego. Choć napotykanie ich podczas pracy nad artykułem było dotkliwe, wyodrębnianie ich jako narzędzi opresji nie byłoby adekwatne metodologicznie.

Dla przejrzystości tekstu, opartego na licznych cytatach, stanowiących dane źródłowe, tytuły publikacji koduję poniższymi skrótami. Oprócz uniknięcia przeładowania wielokrotnym powtarzaniem nazwisk i tytułów, kodowanie ma na celu wytworzenie zbiorowego pejzażu publicznego dyskursu wytwarzanego przez autorskie narracje; dyskursu, w którym nierzadko czytelnicza pamięć nie przypisuje poszczególnych poglądów do osób autorskich czy ich książek, a przyjmuje je za ogólnie obowiązującą opinię.

Bwn: Sygietyński, 1971, oprac. i wstęp Mamontowicz-Łojek

Ctj: Turska, 1957

Db: Wysocka, 1970

Dot: Lukian z Samosate, 1951, tłum. i wstęp Reiss

Gs: Szczuka, 1970

LW: Iwaszkiewicz, Szyfman, Turska, 1958

OŚ: Olszewska, Hierowski, 1956

Pb: Turska, 1973

Tbi: Turska, 1970

Til: Mamontowicz-Łojek, 1972

Tjr: Rey, 1958, tłum. Turska

Wba: Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 1956

Wko: Ekiert, 1958

Treści mizoginistycznych i queerfobicznych oraz innych z zakresu tematycznego niniejszego artykułu nie zaobserwowałam w, również przebadanych, pozycjach: Sekcja Teorii i Historii Sztuki Państwowego Instytutu Sztuki, 1950; Turska, 1950; Krawczykowski, 1974.

Sceniczna reprezentacja modeli relacji romantycznych i seksualnych. Heterocentryzm, seksizm i binarna matryca świata przedstawionego

Pb to kopalnia wiedzy o domyślnych wzorcach genderowych. Tak na poziomie przytaczanych treści librett, jak autorskiego komentarza, fabuły i impresje nasycone są restrykcyjnym przypisaniem zachowań społecznych do płci oraz promowanymi modelami relacji romantycznych i seksualnych. Te są bez wyjątku heteronormatywne, a wszystkie postaci są przedstawiane jako cispłciowe. W *Ctj* podobnie: „wyrażać swe uczucia w tanecznym dialogu" (s. 20) może bohaterów tylko „dwoje" (s. 20) – jednopłciowość relacji nie wchodzi w grę, a różne warianty binarnie nacechowanego określenia „obie" (czyli, zdaniem piszących, wszystkie istniejące) płci wielokrotnie występują w analizowanych publikacjach.

Szczególnie widoczne są kwestie związane z genderozależnym uwidacznianiem wyglądu i niewizualnych cech postaci oraz takąż

dystrybucją postaw aktywnych i uległych, zarówno w sferze miłości i erotyki, jak i innych aktywności. Wymiary promowanych modeli relacji i tożsamości płciowych postaci, restrykcji w odniesieniu do ekspresji, przypisywania cech charakteru i postaw życiowych do płci są tak ściśle splecione, że nie sposób rozdzielić refleksji na wyraźniej wyodrębnione podrozdziały.

Przekonanie o domyślnej „wrażliwości mężczyzny na piękno kobiety" (s. 17), wyrażone w omówieniu *Apolla i Dziewczyny*, całościowo przenika *Pb*. Piękno to zresztą cecha częściej charakteryzująca bohaterki, rzadko posiadające inne przymioty. Nawet jeśli jednak je mają, to uroda ma co najmniej tak samo wysoki priorytet, jak charakter – przykładowo, gdy Wiolinka z *Porwania w Tiutiurlistanie* zaczyna za radami pustelnika (chyba nieprzypadkowo: mężczyzny), „postępować zawsze dobrze i mądrze" (s. 255), jej łachmany nikną, a ona sama pięknieje. Bohaterowie zaś są a to odważni, a to wytrwali, a to sprytni; miewają zawody i osobowości, a ich wygląd rzadko jest opisywany. Podobny schemat widać w *Ctj*, gdzie Franciszek *z Coppelii, czyli Dziewczyny o szklanych oczach* jest „lekkomyślny" (s. 22), a (przecież bystra i odważna) Swanilda – „urocza" (s. 22), czy *Wko*, gdzie postaci *Pocałunku Wieszczki* to „młody myśliwy, sławny z odwagi i zręczności" (s. 42) i jedynie „piękna" (s. 42) córka młynarza. Wyjątkową sublimacją w *Pb* cechuje się libretto *Fancy Free*, gdzie bohaterki charakteryzuje nie całościowa uroda, a sam kolor włosów, podczas gdy bohaterowie definiowani są przez zawód i sprawność fizyczną (s. 100).

Pb przypisuje role genderowe do płci, tradycyjnie przydzielając kobietom (w ogromnej przewadze) uległość i strefę działań prywatnych, mężczyznom zaś (w stu procentach) – aktywność i strefę działań publicznych. Kobiety to często córki, wobec życia których dom rodzinny ma prawo decyzyjności, mężczyźni zaś zwykle występują jako samosprawcze monady. Wiele librett

opiera się na figurze damy w opałach: mamy choćby „porwanie bezbronnej Chloe i cudowne jej ocalenie za sprawą dobrotliwego bożka" (s. 72) w *Dafnisie i Chloe* czy Marko, na którego widok „wojsko i dwór sułtana pierzchają w popłochu" (s. 198) i który „uwalnia jeńców i branki" (s. 198) w *Ochrydzkiej legendzie*. W *Drewnianym Księciu* „przerażona Księżniczka szuka schronienia i opieki w ramionach Księcia" (s. 85). W *Królu Wichrów* „przerażona […] Leluja pada zemdlona" (s. 163). Jean de Brienne ratuje tytułową bohaterkę *Rajmondy*, uprowadzoną przez Abderachmana, przy czym „król rozkazuje, by obaj rywale załatwili swe porachunki w pojedynku" (s. 269), sprowadzając w ten sposób kobietę do funkcji obiektu męskiego starcia. Bohaterki nader rzadko konstruuje się tak, by wydobyły się z tarapatów same lub z pomocą koleżanek – wyjątkiem jest Katarzyna broniąca się w *Kamiennym kwiecie* sierpem przed Napastnikiem (s. 143). „Balet *Klatka* pod symboliką scen z życia owadów i zabijania na tle seksualnym osobnika męskiego przez osobniki żeńskie, kryje" – zdaniem omawiającej libretto autorki – „głębszy sens, sięgający w dziedzinę ludzkiej podświadomości" (s. 150), stanowi bowiem alegorię, nawiązującą m.in. do „niebezpieczeństwa dominacji kobiety" (s. 150). Kowbojka z *Rodeo*, która w uwodzicielskich celach popisuje się sprawnością fizyczną w jeździe konnej i rzucaniu lassem, „wywołuje tylko zgorszenie wśród dziewcząt i chłodne lekceważenie kowbojów" (s. 271). W finale „nie zrażony jej śmiesznością, mistrza lassa zaprasza Kowbojkę do tańca, oznajmiając, że teraz jest ona jego dziewczyną" (s. 272)[4] i przy pozorach happy endu z pola widzenia umyka fakt, że to nie tym bohaterem Kowbojka była zainteresowana. Czy więc szczęście ma wynikać z samego faktu bycia wyborem (jakiegokolwiek) mężczyzny?

Chyba tak, a warto dostrzec, że nagrodą dla bohaterów zaludniających strony *Pb* najczęściej są bohaterki, które sami wybierają. Libretto *Pieśni o*

ziemi rozpoczyna informacja, że „w noc świętojańską odbywają się tradycyjne tańce i obrzędy, których punktem kulminacyjnym są skoki młodych chłopców przez płonące ognisko. Najzręczniejszy zdobywa serce wybranej dziewczyny" (s. 235). „Rodzice Biljany, wdzięczni ubogiemu chłopcu za uratowanie córki, oddają mu ją za żonę" (s. 199) w *Ochrydzkiej legendzie*, „Carewicz Iwan zostaje ogłoszony królem i pojmuje za żonę Carównę" (s. 203) w *Ognistym ptaku*, „Książę prosi Florestana o rękę córki, Król łączy dłonie młodej pary" (s. 318) w *Śpiącej królewnie.* W porządku, gdy dziewczyna ślubu chce, jak Biljana, gorzej, gdy nikt za bardzo jej, jak Carówny, o zdanie nie pyta, a nawet wręcz, jak Aurora, nie miała kiedy go sobie wyrobić, bo z zainteresowanym nie zamieniła jeszcze ani słowa, a jedyna indywidualna interakcja polegała na pocałunku w stanie nieprzytomności i braku możliwości (nie)wyrażenia zgody.

Bohaterki librett często są dyscyplinowane za posiadanie własnego zdania i doprowadzane do pożądanej uległości. W libretcie *Drewnianego księcia* określono „Księżniczkę, zajętą tylko własną urodą" (s. 84) jako „zarozumiałą" (s. 84) i „płochą" (s. 85), a jej główny „błąd" (s. 85) to, oprócz „próżności" (s. 85), brak zainteresowania Księciem określony w omówieniu jako „samolubstwo" (s. 85). Podobnie krytycznie przedstawiona jest tytułowa bohaterka *Panny Julii*, której niechęć wobec narzucanego przez ojca Narzeczonego określona jest jako „okrutna" (s. 22). Kolombinę z *Pierrot lunaire*, zdolną spoliczkować Pierrota, przekraczającego wyznaczone przez nią granice kontaktu fizycznego, a następnie odreagowującą swój gniew, opisano jako „przewrotną" (s. 230), a jej wspólny front budowany z Brighellą określono mianem napaści „dręczycieli" (s. 230) i „prześladowców" (s. 231) na „marzyciela" (s. 230). Na tle tego pejzażu oczekiwań kobiecego podporządkowania wyróżnia się, nieskrytykowane w *Db*, wykonanie przez Olgę Lepieszyńską tytułowej roli w *Kopciuszku* w sposób „całkowicie

odrębny od ustalonego. Jej dziewczyna, choć biedna i poniewierana, jest energiczna, protestująca, walcząca o swoje szczęście" (s. 342). Być może taka progresywność uchodzi tancerce na sucho, bo wspomniana walka bohaterki o szczęście jest w istocie walką o mężczyznę?

Standardy wyznaczane kobietom portretowanym w *Pb* są nieludzkie. W *Pieśni o tęsknocie* „odjazd" (s. 233) Zore wydawanej za mąż wbrew woli to „niewierność" (s. 233) wobec Dagara. Tytułowa bohaterka *Franceski da Rimini*, którą Paolo „całuje mimo oporu i wprowadza do sąsiedniej komnaty" (s. 113), dopuszcza się „niewierności" (s. 113), za co spotyka ją śmierć. Tymczasem Palemon z *Ondyny* jednocześnie „zakochany" (s. 205) jest w Bercie i Ondynie, a ślub z drugą bierze, nie zerwawszy zaręczyn z pierwszą, co nie przeszkadza w prezentacji go jako bohatera pozytywnego. Albert, kokietujący tytułową bohaterkę *Giselle* mimo bycia zaręczonym, opisany jest jako „nieszczęśliwy"; willidy, specjalizujące się w zatańcowywaniu na śmierć tego typu milczków, są zaś „niesyte ofiary" (s. 127), na którą wybrały Hilariona (co swoją drogą dramaturgicznie zastanawia, gdyż akurat ten bohater szczerze sprzyjał oszukiwanej bohaterce). W *Medei i Jazonie* zdradzona przez męża kobieta, zdaniem opisującej, „raduje się myślą o piekielnych zbrodniach" (s. 177), a w *Ondynie* Berta, której narzeczony ożenił się z inną, to „zawzięta rywalka" (s. 206). Pożądaną postawę kobiet wobec niewiernych mężczyzn streszcza finał *Le Beau Danube*: „na szczęście Tancerka nie przejmuje się zbytnio zdradą kochanka, incydent ten nie psuje pogodnego nastroju" (s. 25).

Miłość (heteronormatywna) jest najczęstszym napędem intrygi; przypisuje się jej przy tym sprawczości co najmniej naiwne. Przykładowo, w *Fontannie Bachczysaraju* dochodzi do „przeobrażenia dzikiej, prymitywnej duszy pod wpływem szlachetnej miłości" (s. 111)[5]. Promowany jest model

bezrefleksyjnego podążania za uczuciem wynikającym z impulsu, który trafnie streszcza libretto *Legendy o miłości*: bohatera „przywołuje nieznajoma mu dziewczyna, chłopiec zakochuje się w niej" (s. 168). I już! Wszak Julia Capuletti z wzajemnością „pokochała" (s. 274) Romea Montekiego w wyniku przypadkowego spojrzenia w oczy. (W chwalonym w *Db* wykonaniu Stefana Wenty bohater ten zyskuje głębię „uczuć" równie prędko: „namiętność, jaka ogarnia go przy poznaniu Julii, czyni go jakby od razu dojrzałym: wyciska na nim jakieś piętno tragizmu" – s. 515.) Zauroczenia interpretowane są jako nawet nie zakochanie, a miłość; mają uzasadniać dążenie do natychmiastowych decyzji o wchodzeniu w związki, przy czym małżeństwo to format ceniony najwyżej. Być może rezultatem właśnie tej obsesji miłości fabularnej są przekonania odnośnie do kompozycji struktur choreograficznych, jakie znaleźć można, przykładowo, w *Tjr*, gdy mowa o tańcu pary jako o „najważniejszej formie tanecznej" (s. 129)?

Częstym motywem librett jest rywalizacja wyrazistych bohaterek o względy bohatera raczej przeciętnego lub o co najmniej dyskusyjnych przymiotach. O tytułowego bohatera *Pulcinelli*, jak relacjonuje *Pb*, zabiegają Prudenza, Rosetta i Pimpinella (s. 264-266), zaskakująco wysoka liczba kusicielek, piękności i samotnic krąży za *Esikiem w Ostendzie* (s. 92-93), potężna Władczyni Miedzianej Góry z *Kamiennego kwiatu* zakochana jest w neurotycznym Danile, podobnie jak przedsiębiorcza Katarzyna (s. 143). Na tym tle wyjątkowe jest, że Huzar z *Le Beau Danube*, którego uwagi domagają się Szwaczka, Tancerka i Narzeczona, przynajmniej został określony „płochym" (s. 25).

Heteronormatywność relacji miedzy *librettatis personae* przekłada się na nawykowe konstruowanie w choreografii scenicznej partnerowań jako męsko-damskich także tam, gdzie fabuła jest na drugim planie lub nie ma jej

wcale. Omawiane publikacje bezkrytycznie instruują co do kanoniczności *pas de deux* jako duetu tancerki i tancerza[6]. Obsesja relacji męsko-damskich przenika też praktyki społeczne: przykładowo *Db* bezkrytycznie cytuje pamiętnik Bergholza, donosząc, że „damy ustawiają się po jednej stronie, kawalerowie po drugiej" (s. 272) i z zadowoleniem przywołując czerpanie z tegoż źródła przez Puszkina (s. 273). *Tjr* relacjonuje jako niemal naturalne ustawienia *vis-à-vis* „przeciwników w tańcach z bronią, kobiet naprzeciwko mężczyzn w tańcach miłosnych" (s. 133), czym reprodukuje i umacnia przekonania o możliwości zaistnienia męsko-męskiej relacji jedynie w formie starcia, a relacji miłosnej – wyłącznie w modelu dwupłciowym. Z kolei w podwójnym kręgu, zdaniem autora, „chodzi przecież o to, aby obie płci były oddzielone" (s. 132) – obie, a więc większej liczby nie ma; oddzielone, a więc automatycznie przypisane do różnych porządków. Jedna z niewielu możliwości zaistnienia jednopłciowego duetu osadzona jest w antyku: autorka *Db* zaznacza, że *Helleńczycy* (s. 25) mogli tańczyć w parze kobiecej[7].

Seksizm wobec osób tańczących i seksualizacja spojrzenia

„Przecież tancerz nie może być pokraką!" – czytamy w *Tbi* (s. 38). Rafael Grassi „był to artysta […] podobno o zabawnej posturze i wyglądzie", pisze autorka wstępu do *Bwn* (s. 8), a na dowód „zabawnych" cech cytuje Pawła Owerłłę: „…tak jakby na jedno oko zezowaty. […] gdy szedł, robił wrażenie, jakby w kolanach miał sprężyny, tak się nad nimi jego korpus uginał" (s. 8). W *Dot* interlokutor ucieleśniający poglądy autora peroruje: „Tancerz nie powinien być długi jak tyka i za wysoki ponad zwykłą miarę, ale też nie powinien być za niski i do karła podobny. Musi zatem być zbudowany jak najbardziej prawidłowo, ani za otyły – bo przez to byłby niezgrabny – ani za

chudy, bo wyglądałby jak szkielet lub trup" (s. 37). W *Db* uznawanie określonego typu urody za niezbędny idzie tak daleko, że Jacques Cordier, ceniony tancerz i nadzwyczajny nauczyciel, nie może być przedstawiony bez podkreślenia, że był „wyjątkowo brzydki" (s. 55); „wybitnie utalentowany" Jules Perrot wypomniane ma, iż „nie był ładny" (s. 130); a „ewenementowi" (s. 74), La Barberinie, choć „była bardzo piękna" (s. 74), dostaje się za „grube nogi" (s. 74)[8]. Wacław Niżyński opisany jest jako „niewysoki, z nieproporcjonalnie rozwiniętymi mięśniami ud – sprawiał wrażenie człowieka raczej krępego" (s. 176), Maria Ikonina zaś „na początku swej kariery […] rokowała najlepsze nadzieje" (s. 286), gdy jednak „zaczęła w niepokojący sposób chudnąć" (s. 286) – czy zatroszczy się tu autorka o jej zdrowie? Nie: „z czasem przykro było na nią patrzeć" (s. 286), złośliwie skonstatuje.

Charakteryzując Marie-Anne de Camargo, nie powstrzymano się przez cytatem z Jeana-Georges'a Noverre'a, donoszącego, że jedna z najlepszych tancerek epoki „tańczyła wyłącznie tańce żywe, szybkie, w których oczywiście trudno było wykazać się gracją i wdziękiem. Czyniła jednak mądrze, gdyż w ten sposób nie pozostawiała widzom czasu na kontrolowanie defektów swej powierzchowności, była bowiem niełądna […] i niezgrabna" (s. 71)[9]. Przekaz Carlo Blasisa: „ośmiesza się tancerz małego wzrostu, krępy, brzydki, wykonując *genre noble*" (s. 115), autorka przynajmniej opatrzyła uwagą, że „nie oszczędza artystów" (s. 115), słaba to jednak pociecha, gdyż wiele tego rodzaju opinii pozostawia bez komentarza i sama formułuje.

Te i inne okrutne stwierdzenia na temat tańczących ciał są prawdopodobnie wynikiem oczekiwań względem baletu, którego libretta zaludniają postaci niezwykłej urody; w stosunku do tancerek restrykcyjną normę wspierają zapewne ogólnospołeczne założenia dotyczące urody jako obowiązkowej cechy kobiecej niezależnie od zawodu. Autor *Uwag o balecie angielskim*

uznał za stosowne poinformować o „długim szeregu pięknych i zdolnych dziewcząt" (*Wba*, s. 3), walorów wizualnych chłopiąt nie wzmiankując. W *OŚ* tancerki charakteryzuje się przez pryzmat umiejętności i wyglądu, w przypadku tancerzy poprzestając na pierwszej kategorii cech (s. 66, 67-68). Lista przykładów jest długa, problemem jest jednak nie tylko selektywność, ale również kolejność wymieniania cech, gdy informacjom o urodzie towarzyszą te o kompetencjach.

Db podają, że „pozycja, którą sobie [Vestrisowie] zdobywają, jest w 100% usprawiedliwiona urodą Teresiny i prawdziwym talentem Gaetano" (s. 99), znacznie dalej pisząc, że Teresina Vestris była dobrą tancerką – chyba musiała być, skoro za taką uważał ją sam Noverre (s. 101). Taki porządek jest w *Db* nader częsty; na pierwszym miejscu doceniono za urodę, a dopiero na dalszych za umiejętności, Marię Daniłową (s. 105), Marie Allard (s. 107), Cécile Dumegnil (s. 109), Awdotię Istominę (s. 287), Lubow Radinę (s. 299-300), Marię Petipę (s. 316), Karolinę Wendt (s. 403), Barbarę Sier i Helenę Strzelbicką (s. 499), Małgorzatę Zalejską i Ewę Wycichowską (s. 513)…

Na tle choreologicznej literatury epoki wyraźnie wyróżnia się *Til*, gdzie o urodzie tancerek mowa niemal tylko w cytatach z prasy. Sama autorka ten aspekt nadmienia rzadko („Iga Korczyńska. Brunetka o ładnej aparycji, niedużego wzrostu, ale pięknie zbudowana, odznaczała się […] ogromnym temperamentem scenicznym" – s. 39) i raczej nie na pierwszym miejscu, na którym zwykle wskazuje umiejętności. Cytaty nierzadko jednak zawierają uwagi zbędne lub wręcz niestosowne, czego przykładem może być co najmniej nieprofesjonalna wypowiedź Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „pomysł odmelodeklamowania *Pieśni szubienic* Wierzyńskiego przez dwadzieścia golasów, niezaprawionych w sztuce wydawania głosu, był pretensjonalną

niedorzecznością. Łagodziło jej okrucieństwo to, że nie bardzo się rozumiało, o czym panienki mówią" (s. 44). Na tym tle odrobinę pociesza, że często cytowanego Henryka Lińskiego zapowiada komentarz własny autorki *Til* o jego „przesadnie afektowanym stylu" (s. 33).

Mimo wyraźnej przewagi przypadków uwypuklania urody tancerek kosztem ich umiejętności, zjawisko erotyzacji spojrzenia na tańczące ciało dotyczy wszystkich płci[10]. Przykładowo, gdy mowa o Zygmuncie Dąbrowskim, preferencja określonej sylwetki ujawniona jest wcześniej niż wymóg umiejętności: „miał doskonale warunki fizyczne – wysoki, dobrze zbudowany, o nienagannych proporcjach; dysponował precyzyjną techniką klasyczną oraz siłą niezbędną przy partnerowaniu" (*Til*, s. 11)[11]. Podobne sprofilowanie charakterystyki przez kolejność można zauważyć w *Db*, gdzie czytamy, że Jean Barthélemy Lany „niski, o bardzo grubych nogach, nadawał się jedynie do ról charakterystycznych, groteskowych, w których zresztą celował" (s. 92-93). Mimo że autorka „z konieczności musi się streszczać" (s. 192), znajduje miejsce na opis wyglądu Serge'a Lifara: „bardzo pięknie zbudowany, szeroki w ramionach, szczupły w pasie, o długich strzelistych nogach, […] wielkich błyszczących oczach i czarnych lśniących włosach" (s. 192), do którego jeszcze wraca w niewiele wnoszącym ustępie przywołującym „lśniące czarne włosy i smagłą twarz" (s. 198) oraz „strzeliste nogi" (s. 198). Z rzadka i Lińskiemu zdarzało się odwrócenie tradycyjnego przypisywania przymiotów do płci: jednym z przykładów może być doniesienie, że „[w gawocie z *Dzwonów kornewilskich*] imponował gracją i wykwintem Śnieżyński, Szatkowska starannie cyzelowała swe klasyczne *pas*, a w zespole najbardziej podobały się: wybitnie utalentowana Stanisławska i stale awansująca artystycznie, bardzo zdolna Pokrzywińska" (*Til*, s. 54). Urodę Śnieżyńskiego krytyk uwypuklił, pisząc o nim jako o „wytwornym i eleganckim" (s. 60) w tym samym zdaniu, w którym Kopińskiego określa jako

„fenomenalnego klasyka” (s. 60), a Marciniaka i Sadowskiego jako „pysznych tancerzy charakterystycznych” (s. 60), czym wręcz żenująco podzielił artystów na tych o walorach profesjonalnych i estetycznych.

Koncentracja uwagi na urodzie tańczących osób niezależnie od płci to obszar, w którym wszystkie uprzedmiotowiane są podobnie. Wracając do dyskryminacji asymetrycznej, popularnym elementem seksistowskiej retoryki bez wyrażania mizoginistycznych uprzedzeń wprost jest definiowanie artystek poprzez relacje prywatne z mężczyznami. „Fanny Elssler (1810-1884) z Wiednia, córka kopisty Haydna i awanturnicza Lola Montez, przyjaciółka króla bawarskiego Ludwika I” – tak autor *Wko* identyfikuje tancerki. *Til* niekiedy informuje o relacjach w sposób, który można odczytać jako chęć skorzystania ze sposobności włączenia w narrację artystek o mniejszej rozpoznawalności niż ich partnerzy życiowi: tak brzmi choćby informacja, że „na początku lat dwudziestych Koszutski występował na krakowskiej scenie wraz z żoną Pauliną” (s. 27). Trudno jednak zrozumieć, dlaczego uznano za niezbędne dodać, że Maria Martówna, „solistka teatrów we Lwowie i w Poznaniu, […] primabalerina operetkowego teatru Lutnia w Wilnie” (s. 27) od 1934 roku była żoną Józefa Ciesielskiego, czy przywołać przekaz Jana Ostrowskiego-Naumoffa: „całość pracy inscenizacyjnej skoncentrowała się w ręku […] Bronisławy Niżyńskiej, siostry słynnego Wacława” (s. 59) – jakby to pokrewieństwo, a nie doświadczenie współpracy artystycznej, miało na mocy genetyki magicznej mieć zasługę w budowaniu wyjątkowości choreografki[12]. „Bronisława Niżyńska, siostra największego tancerza XX wieku, Wacława Niżyńskiego, była tancerka, obecnie baletmistrzyni, […] bardzo wysoko ceniona” – przedstawia choreografkę autorka *LW*, by w kolejnym zdaniu bez odniesień do relacji pozascenicznych wymienić wybranych „znakomitych tancerzy polskich” (s. 52). Wyjątkiem na

tym tle jest podanie w *Db* faktu, że Louis Pécourt „był profesorem Marii Camargo" (s. 61), podkreślające znaczenie mężczyzny poprzez pozycję kobiety, czy że wyrazem uznania dla Jules'a Perrota był przydomek „Taglioni *mâle*" (s. 130). Choć kierunek ten cieszy, to nie można przeoczyć, że dowartościowanie mężczyzny przez relację z kobietą dotyczy wyłącznie płaszczyzny zawodowej, podczas gdy status kobiecy podnosi już samo pokrewieństwo lub małżeństwo z mężczyzną. Jakże silna jest ta mistyka bycia uwzniośloną przez wspólne geny lub sakramentalny związek – i jak łatwo doznać pogardy ze względu na relację inną niż rodzeństwa czy małżeństwa, do czego za chwilę wrócimy.

Tymczasem zauważmy, że oprócz urody i młodości od osób tańczących literatura oczekuje pokaźnej siły fizycznej i determinacji. Z bohaterkami librett, zwłaszcza klasycznych, jest inaczej, dlatego ważne, by siła wykonawczyni nie była widoczna na scenie – by nie stawała się cechą postaci[13]. Widać to choćby w zachwycie Chaudes-Auiges tym, że Carlotta Grisi jest „lekka, zwinna i śliczna […], tak delikatna, a jednakże wytrzymała na zmęczenie" (*Db*, s. 128), czy w uznaniu za trafny opisu Tamary Karsawiny, przedkładającego delikatność, szczupłość i wiotkość Anny Pawłowej nad mocną sylwetkę i doskonałość techniczną Pieriny Leganani (s. 179). Jednocześnie mimo wymagania wydolności i przebojowości wysoko ceni się, na przykładzie Marii Taglioni, „naturalność" (*Db*, s. 120), a także, wbrew namiętnościom targającym liczne bohaterki, „brak zmysłowości, czystość, naiwność" (s. 120). Zestawienie pierwszej cechy z dalej zacytowanym szeregiem zastanawia sprzecznością. Czy zmysłowość nie jest naturalną ludzką cechą? Otóż jest nią dopiero u osoby dorosłej, a zdaniem romantyków dobrze, gdy tancerka na taką nie wygląda: Carlotta Grisi ceniona była za „małe dziecięce usta" (s. 125), przy czym wskazujący je jako zaletę Théophile Gautier za plus uważał jednocześnie „śmiałość, zmysłowość, czystość i

delikatność” (s. 128). Zestawienie takie nadaje „wiernemu admiratorowi” (s. 125) nieco niepokojący rys, a nie lepiej wypada Hector Fraggi. Cytowany jako admirator talentu zespołu Tacjanny Wysockiej, przedstawia zalety tancerek, szeregując: „każda odznacza się urodą i świeżością, gdyż wszystkie są młode i ładne” (s. 455) i zachwyca się „zadziwiającą czystością, która promieniuje z tych niewinnych [..] nimf, tworzących grupy o wymowie sugestywnej” (s. 455). Ta celebracja seksualizowanej młodzieńczości zanurzona jest w restrykcyjnie wąskich wymaganiach sylwetkowych, gdyż Fraggi wysoko ceni „smukłość, daleką od chudości, przy doskonałej proporcji kształtów” (s. 455), która, jak twierdzi, „znacznie ułatwia tancerkom ich kreacje” (s. 455). Liński zaś nie ukrywa pod pozorami artystycznymi zachwytu tym, „ile w tym małym dziewczątku filuternej zalotności” (*Til*, s. 17), gdy pisze o szesnastoletniej Stefanii Stanisławskiej.

Zarzutem autorki *Db* wobec Stefanii Kołodziejczyk jest „duża doza zalotności i uświadomionego wdzięku” (s. 528). Maria Medina po poślubieniu Salvatore Vigano „stała się przyczyną wielu jego zmartwień” (s. 112) – choć badaczka nie precyzuje jakich, sądzić chyba wolno, że mowa o emancypacyjnych wyborach kostiumowych artystki: cielistych trykotach, które umownie okryte przezroczystymi tkaninami eksponowały sylwetkę (także ciążową). Ciekawe, że podobny ruch Niżyńskiego („nie włożył on przepisowych szpąg […], mając pod trykotem tylko slipy” – s. 177), który stał się jedną z przyczyn zwolnienia go z pracy, określono jako „incydent […] sam w sobie błahy” (s. 177).

Docieramy tu do nierównych standardów odnośnie do zarządzania swoim życiem seksualnym w zależności od płci. W tradycyjny dyskurs wpisują się zwłaszcza *Db*, w wielu miejscach ujawniające intymność tancerxx. Wysoka liczba „przygód miłosnych [Madeleine Guimard] stała się przysłowiowa” (s. 107). Za dobry żart uznane jest „wyśmiewanie leciwej królowej z powodu

zaślubin z młodym jej adoratorem” (s. 54) będące osnową akcji baletu wystawionego przez księcia de Nemours, „by rozerwać młodego króla” (s. 54). Gdy Marie-Antoinette Petit rozpoznaje systemowe uwikłanie kobiet w ekonomiczną oraz statusową zależność od mężczyzn („wstąpiłam do Opery, by tak jak moje koleżanki dojść do szczęścia drogą łatwych przyjaźni” – s. 76), jej pismo określone zostaje jako „arcydzieło nieświadomego komizmu i cynizmu” (s. 76). Z krytyką autorki *Db* nie spotyka się jednak markiz de Bonnac, który „jest przecież opiekunem wszystkich początkujących tancerek” (s. 76); Louis Pécourt miał po prostu „wielkie powodzenie u kobiet” (s. 61), a Marcin Lubomirski – „zamiłowanie do […] związków romantycznych, […] kochał balet i baletnice” (s. 370). Łaskawie opisano La Barberinę, poprzestając na enigmatycznym „wielkim temperamencie tancerki i jej dość dziwnych obyczajach” (s. 75), które zresztą „nawet w ówczesnym Paryżu nie mogły być […] tolerowane” (s. 75), co zmusiło artystkę do wyjazdu. Neutralność taka dotyczy jednak głównie męskiego życia erotycznego; kobiety za podobny stopień aktywności się gani.

Jak w rzeczywistości wewnątrzscenicznej w odniesieniu do *librettatis personae*, tak poza nią, wobec tańczących, dyscyplinowanie ekspresji profiluje się genderowo. „Pewność siebie przebijała już z samego stroju”, relacjonuje – i nie komentuje – autor *Tjr* (s. 168) cechy tańczących pawanę mężczyzn, podczas gdy „damy winny były tańczyć ze spuszczonymi oczami, a tylko od czasu do czasu spojrzeć ślicznie na swe otoczenie” (s. 168). *Gs* także przekazuje męską aktywność i kobiecą uległość jako niepodlegającą refleksji normę: „jeśli mężczyzna chce wraz z kobietą uczynić obrót, oprowadza ją wokół siebie; jeśli jest to kobieta starsza – sam wokół niej przechodzi” (s. 105). Kobieta nie oprowadza. Z takim przyporządkowaniem liderstwa rymują się niektóre sformułowania autora *Tjr*, który na „dowód”, że „walc przyczynił się do równouprawnienia społecznego (s. 175), przywołuje fakt, iż: „każdy

może sobie wybrać tancerkę” (s. 175), czym przeocza, że póki wybierać może tylko jedna płeć inną, to nie ma żadnego równouprawnienia.

Binarna matryca poza librettami

Gs nie tylko dzieli ludzi na wyłącznie dwie płcie o jasno przebiegającej granicy definicyjnej, ale też utrwala genderyzowanie ubiorów i akcji ruchowych. Tylko raz przemyca krytykę: „W XVIII w. mężczyzna w swym ruchu wymuskanym, gładkim musiał podlegać takim samym sztucznym i przesadnym prawom estetycznym gestu jak kobieta” (s. 78). Jest to jednak chyba zinternalizowana mizoginia: krytyka bowiem dotyczy nie normy jako takiej, lecz poszerzenia jej na zobowiązania męskie. Podobnie gdy w renesansowym („mogącym służyć za podstawę […] wszelkich ukłonów stylowych” – s. 96) ukłonie kobiece schylenie się ma być znacznie niższe niż męskie, co jest „może śladem „poddaństwa” i zależności kobiety od rodu męskiego” (s. 106), autorka nie wykazuje niechęci. Ta sama publikacja wbrew omawianemu rokokowemu sfluidyzowaniu binarnego genderu norm odzieżowych z uporem przypisuje obiektom przynależność: „rekwizyty pani: chusteczka, puderniczka, kwiat, flakon perfum – stają się rekwizytami pana” (s. 122). *Tbi* równie stanowczo pisze o „fraku dla pana i powiewnej, szerokiej balowej sukience dla pani” (s. 34) w tańcach towarzyskich turniejowych, a *Tjr* biada nad „«rolami w spodniach» oraz słynnymi niefortunnymi *travestis*” (s. 129-130, zob. też s. 187)[14].

Enbyfobia[15] bywa formułowana wprost. Autorka *Til* nie tylko cytuje Zygmunta Lubicza, niezadowolonego z „miękkich linii kobiecych” (s. 80) Lifara w *Harnasiach*, ale i sama podkreśla, że tancerz-choreograf był „zbyt kobieco piękny i miękki, pozbawiony zdecydowanego charakteru i temperamentu podhalańskiego zabijaki” (s. 80). Ujawnia tu zarówno

przypisywanie miękkości kobietom, a zdecydowania mężczyznom, jak i negatywny stosunek do gender fluidalnego stylu ruchu. *Db* podkreślają, że Agrippinie Waganowej brakowało „kobiecości" (s. 326), a Henrykowi III zarzucają, że „był to człowiek zniewieściały" (s. 52). „Obyczaje jego przyjaciół-ulubieńców, tak zwanych *mignon*" uznano za „rozwiązłe do ostateczności" (s. 52), czego dowodzić ma chodzenie króla „w stroju kobiecym" (s. 53) oraz fakt, że na jednym z przyjęć „usługiwały panie przebrane za mężczyzn" (s. 53). Ta sama autorka chwali tancerzy Ballet Nacional de Cuba za to, że „zespół chłopców jest mocny, męski i nic nie ma z tej zniewieściałej cukierkowatości, tak często rażącej u wielu tancerzy" (s. 269), a u Witolda Grucy ceni bycie „wrażliwym, nie zniewieściałym" (s. 523). Natomiast odnośnie do obsady paryskiego baletu, tak zniesmaczającej autorkę *Til*, deklaruje, że „ze wszystkich tancerzy, których widziała w roli Harnasia, nikt nie dorównał Lifarowi" (s. 194) – co tylko ujawnia, jak subiektywne jest postrzeganie czegokolwiek jako „męskiego" lub „kobiecego".

Baletowym emblematem oczekiwania dyscypliny genderowej są pointy: „stawanie na czubkach palców […] stosowane jest tylko przez tancerki, nigdy przez tancerzy (chyba że robią to dla żartu, naśladując tancerkę)" (*Tbi*, s. 39). Enbyfobiczne są też uprzedzenia pozornie obalone w *Dot*: postrzeganie tancerza jako „jakiegoś eunucha, który w stroju kobiecym śpiewa lubieżne pieśni" (s. 11) przy użyciu „wyuzdanych ruchów" (s. 11) czy „młodego zboczeńca, wykręcającego się na wszystkie strony" (s. 13). Linia „obrony" nie kieruje się ku, jak mogłaby mieć nadzieję czytelniczka współczesna, obronie godności osób wykastrowanych i tych określonych jako „zboczeńcy", a ku afirmacji tańczących bohaterów zbiorowej wyobraźni realizujących maczystowskie modele męskości: Neoptolemosa, Meriona, Kuretów,

Lacedemończyków[16]. Nie brak też binarnej matrycy łączenia genderu z cechami: przykładowo hormos „wygląda jak łańcuch, spojony z dziewczęcej skromności i męskiej dzielności" (s. 17), gdy młodzieniec prowadzi krokami wojennymi, a przodownica „spokojnym ruchem" (s. 17)[17]; gdzie indziej mowa o „wytrzymałości Heraklesa i delikatności Afrodyty" (s. 36). Widać tu niekonsekwencję, gdyż kilka stron dalej przywołuje się Homera, który „podzielił prawdopodobnie wszystkie dziedziny życia na dwie części, tj. na wojnę i pokój, wojnie zaś przeciwstawił te dwie właśnie sztuki śpiew i taniec, jako najpiękniejsze" (s. 21). Spójna zaś z tym obrazem jest zachęta, by „zamiast patrzeć na młodzieńców, którzy walczą, zadając sobie ciosy pięściami i którzy ociekają krwią i tarzają się w kurzu, o wiele przyjemniej jest podziwiać młodociane postacie, które taniec ukazuje nam bez wszelkiego niebezpieczeństwa, a zarazem w formie piękniejszej i milszej" (s. 35). Fragment ten, choć przyjemnie antymaczystowski, niepokojąco pobrzmiewa jednak seksualizacją tańczących ciał, jak gdyby demaczyzacja patriarchatu nie mogła przebiegać bez przeciągnięcia dźwigni na drugi biegun opresyjności.

Konkluzja

Wyodrębnione powyżej preferencje i uprzedzenia zaszczepione i utrwalone w powojennej literaturze choreologicznej, prześledzone w fundacyjnych okresach 1945-1958 i 1970-1975, przekładają się pośrednio i bezpośrednio na sytuację sceny XXI-wiecznej, tak w zakresie treści scenicznych, jak funkcjonowania w zawodach związanych z tańcem. Są też składowymi ogólnego dyskursu na temat sztuki, a więc społeczeństw, które ta współtworzy. Postawy choreologiczne wpisują się w dominujące narracje społeczne i promują postawy progresywne rzadziej, niż by można się spodziewać po namyśle skupionym na tak rebelianckiej aktywności, jaką jest

taniec, gdy nie pęta się go restrykcyjnymi konwencjami. Zaskakująco często odzwierciedlają i umacniają mainstreamowe przekonania zakorzenione w neodarwinistycznym pseudoewolucjonizmie, w politykach kolonializujących to, co wykracza poza białą normę, w kapitalistycznych strategiach umacniania hierarchii, wreszcie – co omawia niniejszy artykuł – w cisheteronormie, która w najlepszym wypadku lekceważy (w gorszym: tępi) to, co podważa domyślne wzorce genderowe i rozszczelnia obligatoryjność cisheteronormatywnych zakresów atrakcyjności. Oczywiście moim zarzutem nie jest relacjonowanie w XX-wiecznych książkach opresyjnych norm (tym bardziej wobec autorek, które mizoginię, jak sądzę, zinternalizowały niejako w samoobronie). Zarzutem jest brak refleksji nad nimi – refleksji, którą podjąć dziś jest już nie tylko, dzięki nowym spojrzeniom, możliwością, lecz także zwykłym badawczym obowiązkiem.

Niniejszy artykuł powstał w ramach projektu „Konteksty kształtowania się sceny tańca w Polsce w latach 1945-1989” (grant NCN OPUS, realizacja: IS PAN).

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Co w tańcu scenicznym promowano i czego oczekiwano? Współczesne wnioski z lektury wybranych pozycji choreologicznych z lat 1945-1958 i 1970-1975 pod kątem aspektów genderowych i queerowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/dkj6-fe98.

Autor/ka

Hanna Raszewska-Kursa (hanna.raszewska@gmail.com) – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych (IS PAN). Jej najnowsza książka nosi tytuł *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości*. Jedna z organizatorek I Oddolnego Kongresu Tańca przeciwko przemocy, opiekunka

naukowa Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Kto tańczy?" Krakowskiego Centrum Choreograficznego, kuratorka konferencji „Taniec w Polsce północno-wschodniej. Zasoby, szanse i potrzeby w perspektywie najbliższej dekady" w Przestrzeniach Sztuki – Taniec w Białymstoku. Założycielka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej. Więcej: https://hannaraszewska.wordpress.com/. ORCID: 0000-0001-7273-3113.

Przypisy

1. Uwzględniałam publikacje książkowe (i zbliżone: specjalny zeszyt czasopisma, program baletowy, katalog wystawy), bo poza środowiskami akademickimi to do nich częściej sięga się po wiedzę niż do archiwalnych czasopism. Książki, pozornie bardziej wymagające czytelniczo, silniej więc wpływają na powszechny obraz tańca niż przystępniejsze, ale trudniej wyszukiwalne, teksty prasowe.
2. Nie oznacza to, że w latach 1959-1969 i 1976-1989 o tańcu scenicznym nie pisano ani że w publikacjach z tych okresów nie ma treści, które byłyby istotne dla analizy narracji dotyczących kwestii genderowych i queerowych. Zawężenie badania do okresów 1945-1958 i 1970-1975 wynika z chęci przyjrzenia się czasom fundacyjnym dla dyskursu akceptowanego przez ówczesną władzę. (Jako że narzędzia prawne cenzury prewencyjnej umożliwiały blokowanie publikacji niezgodnych z preferencjami partii rządzącej, można przyjąć, że książki wydane w oficjalnym obiegu wpisywały się w promowany kierunek myślenia, a przynajmniej nie kłóciły się z nim). Lata następujące po umownych subepokach można postrzegać raczej jako kontynuację pewnych ścieżek myślowych, niż ich wytyczanie.
3. Choć celem artykułu nie jest umieszczenie materiału historycznego w konkretnym kontekście teoretycznym, dla zainteresowanych takim zestawieniem interesujące może być sięgnięcie po takie pozycje jak Grau, 2013; Kealiinohomoku, 2013; Williams, 2013; Mrozik, 2022.
4. Nieco inaczej rozmieszczają akcenty *Db*: Kowbojka jest „najlepsza i najśmielsza pomiędzy jeźdźcami" (s. 261), a głównym problemem jest ubiór: „w biednym, chłopięcym stroju nie ma powodzenia na zabawie i nie może pozyskać serca ukochanego" (s. 261); z kolei nowy strój jest „niezwykle humorystyczny" (s. 261). Mimo to bohaterka zostaje zaproszona do tańca (przy czym „tańczy początkowo nieśmiało", co nieco dziwi u tak śmiałej i przedsiębiorczej postaci) i dzięki świetnemu popisowi pozyskuje „nie tylko serce ukochanego, ale i wszystkich obecnych chłopców" (s. 261). *Summa summarum* wychodzi podobnie: by dziewczyna miała w życiu dobrze (czyli: znalazła sobie mężczyznę), ma unikać stereotypowo „męskich" aktywności, nie przesadzać z samodzielnością i ładnie się ubierać.
5. Określenie „prymitywna" łączy się z postawami ewolucjonistycznymi i etnocentrycznymi, które silnie cechują literaturę epoki i będą tematem kolejnego artykułu w ramach projektu. Inną kwestią, która znajdzie miejsce w jednym z dalszych tekstów, jest przeoczanie przemocy (w tym: seksualnej) i romantyzowanie jej.
6. Interesujące przy tym, że *Tjr* uważa funkcję mężczyzny w adagio tancerki za „raczej bierną" (s. 117), mimo że ten, przykładowo, „podnosi ją" (s. 117).
7. Następującego dalej opisu pary „osób płci różnej" (s. 25) w świetle językowych praktyk epoki raczej nie należy interpretować jako dopuszczającego istnienie większej liczby płci niż dwie.
8. Dalej w jakimś stopniu wybacza się to, stwierdzając łaskawie, że „przy charakterze jej

tańca wada ta nie była jednak rażąca” (s. 74-75).
9. Czemu zdecydowano się na to przywołanie, jest tym bardziej nieoczywiste, gdyż baletmistrz „nie znał Camargo w rozkwicie jej talentu i sławy” (s. 71), więc „uwaga o powierzchowności baleriny jest chyba niesłuszna” (s. 71). Cytowany jest też Emil Campardon, twierdzący, że uroda artystki była „najwdzięczniejsza, odpowiadająca jej wielkiemu talentowi; ręce, nogi, cała postać tancerki miały kształty doskonałe” (s. 71). Jak wiele miejsca poświęcono temu, co kilku mężczyzn myślało o wyglądzie jednej kobiety!
10. Współczesne określenie „wszystkie płcie” w omawianej literaturze nie występuje.
11. Preferencja wysokiego wzrostu ma wymiar etnocentryczny i zostanie omówiona w odrębnym artykule.
12. Wiele takich danych zawierają *Db*. Pokaźne ich części pisane są jednak w konwencji biogramów, informacje o pokrewieństwach i powinowactwach nie mają więc dyskryminacyjnego wymiaru, a są standardem dokumentacyjnym. Wątpliwości budzi tylko podkreślenie, że Teresa Vestris była siostrą Gaetana, gdy mowa o jej roli nauczycielki Jeana Barthélemy Lany’ego (s. 93), czy określenie bezimiennej żony Filippo Taglioniego mianem „córki znakomitego śpiewaka Karstena” (s. 119) w biogramie Marii Taglioni.
13. Jest to zbieżne z życzeniem patriarchatu, by kobiety miały niespożyte siły do realizacji wielu zobowiązań (i „zobowiązań”), ale nie uwidaczniały tego zasobu, sprawiając wrażenie delikatnych i słabych.
14. Zgadza się jednak, by był „w niektórych tańcach mężczyzna przebrany za kobietę” (s. 129), co uzasadnia głównie wielowiekową obecnością takich strategii w różnych kulturach i epokach.
15. Uprzedzenia wobec osób o tożsamości płciowej wykraczającej poza binarne ujęcie (najczęściej stereotypowo identyfikowanej) męskości i kobiecości, np. osób niebinarnych czy gender fluid.
16. Podobne stereotypy reprodukują *Db*, utożsamiające męskość z byciem „surowym, poważnym, skupionym” (s. 245).
17. Swoją drogą w *Db* odwołanie do tego miejsca *Dot* zilustrowano (s. 16) ryciną postaci w ubiorach tradycyjnie „męskich” i „kobiecych” niczym nieróżniące się w możliwej do wywnioskowania z identycznych pozycji skromności versus wojowniczości.

Bibliografia

Bardzo śpiąca królewna – Augustyn Bloch, red. Z. Krawczykowski, Teatr Wielki w Warszawie, Warszawa 1974.

Ekiert, Janusz, *W kręgu opery i baletu*, CPARA, Warszawa 1958.

Grau, Andrée, *Mity o pochodzeniu,* tłum. Jadwiga Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Ha!art, Kraków 2013.

Iwaszkiewicz, Jarosław; Szyfman, Arnold; Turska, Irena, *Leon Wójcikowski*, Państwowa Opera w Warszawie, Warszawa 1958.

Kealiinohomoku, Joann, *Antropolog przygląda się baletowi jako formie tańca etnicznego*,

tłum. K. Pastuszak, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Ha!art, Kraków 2013.

Kleinrok, Aleksandra; Kupidura, Zuzanna; Raszewska-Kursa, Hanna, *Bibliografia zagadnień tańca 1967-2017. Wybrane obszary*, 2020, https://taniecpolska.pl/aktualnosci/bibliografia-zagadnien-tanca-1967-2017-wybrane-obszary/ [dostęp: 20.04.2026].

Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu*, tłum. i wstęp J.W. Reiss, z zasiłku Ministerstwa Szkół Wyższych i Nauki, Warszawa 1951.

Mamontowicz-Łojek, Bożena, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918-1939)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972.

Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką, red. Sekcja Teorii i Historii Sztuki Państwowego Instytutu Sztuki 1950, nr 12.

Mrozik, Agnieszka, *Architektki PRL-u. Komunistki, literatura i emancypacja kobiet w powojennej Polsce*, IBL PAN, Warszawa 2022.

Opera Śląska 1945-1955, red. książki N. Olszewska, red. odpowiedzialny Z. Hierowski, „Śląsk", Stalinogród 1956.

Ostrowska, Irena, *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1945-1955*, CPARA, Warszawa 1959.

Ostrowska, Irena, *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1956-1957*, CPARA, Warszawa 1960.

Ostrowska, Irena, *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1965-1966*, CPARA, Warszawa 1968.

Pudełek, Janina, *Powojenne książki o balecie*, „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 3-4.

Rey, Jan, *Taniec, jego rozwój i formy*, tłum. I. Turska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Sygietyński, Antoni, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX*, oprac. i wstęp B. Mamontowicz-Łojek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.

Szczuka, Wanda, *Gest sceniczny*, CPARA, Warszawa 1970.

Turska, Irena, *Balet rosyjski i radziecki*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik" Warszawa 1950.

Turska, Irena, *Co to jest balet?*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.

Turska, Irena, *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

Turska, Irena, *Taniec bawi i opowiada*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970.

Williams, Drid, *Dlaczego ludzie tańczą?*, tłum. A. Kamińska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Ha!art, Kraków 2013.

Wysocka, Tacjanna, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Wystawa baletu angielskiego, red. Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, „Sztuka", Warszawa 1956.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/co-w-tancu-scenicznym-promowano-i-czego-oczekiwano*

didaskalia
gazeta teatralna

From the issue: **Didaskalia 193/194**
Release date: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/p680-fd45
Source URL:
https://didaskalia.pl/en/article/processes-formation-and-developmental-trends-renaissance-courtly-dance

/ POLITYKI SEKSUALNOŚCI W TAŃCU

Processes of formation and developmental trends in renaissance courtly dance

Dmytro Bazela | Kyiv National University of Culture and Arts
Nataliia Batieieva | Kyiv National University of Culture and Arts
Tetiana Vynokurova | Kyiv National University of Culture and Arts
Tetiana Pavliuk | Private Higher Educational Institution “Kyiv University of Culture”
Rostyslav Savchenko | Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The article is focused on the analysis of processes for formation and basic trends for the development of Renaissance ballroom dance as a holistic technology for cultural codification of corporeality, social visibility, and affect. On the foundation of the historical and cultural reconstruction and the source-scientific analysis for the Renaissance treatises and annotated collections (1445-1600), it is illustrated that cultural codification within the coordinates of ‘measure and maniera,’ spatial-mnemonic protocols, and etiquette prescriptions creates a latent ‘code of discipline,’ wherein desire is transmuted to a readable public act. Content analysis with a seven-block matrix produced three stable clusters: ‘code of discipline,’ ‘ritual-theatrical order,’ and ‘affect under control.’ The second stage of design included a pilot perceptual evaluation on video reconstructions of basse danse, ballo, and branle (N = 86: untrained adults). It was found that kinematic complexity is perceived as aesthetically more pleasing through ‘protocol readability,’ and that ‘erotic tension under control’ is a significant additional factor. In the SEM model analysis, ‘ceremonial theatricalization’ is understood to essentially mean a sense of social hierarchy and is thus conceived as a movement from the ritualistic ritual of the salon to stage and political allegory. A psychoanalytic approach (sublimation and the Imaginary-Symbolic-Real

triplet) provides terms with which one can articulate ballroom dance as a device for ‘public intimacy,’ wherein norm and pleasure come together in a stable grammatical structure of reciprocal desire.

Keywords: court culture; humanism in art; music-dance synthesis; Renaissance; salon dance

1. Introduction

Ballroom dances of the Renaissance period are generally defined, both in historical accounts and contemporary pedagogies, as the refinements of courtly manners or, respectively, the antecedents of professional ballet. Such definitions are certainly valid. However, they often place secondary the cultural, communicative, and psychophysiological role of salon dances, those techniques of ‘making the body visible, legible, and emotionally regulated’ that paved the way for the construction of the body politic of the Renaissance (Arcangeli, 2000; Greene, 2001). The manuals, ranging from Domenico da Piacenza and Guglielmo Ebreo to Thoinot Arbeau/Tabourot, formulated the ‘language’ of the movement, classifying it by typological concepts like misura and maniera, bestowing upon the body the status of ‘mute rhetoric’ and on movement the status of code of social interaction (The Early Renaissance c1445–c1535, n.d.).

The Humanist idea of sprezzatura expressed the idea of controlled ease, and according to the historiography of the culture of the courts, the gesture of the movement indicated the passage of private affects into the public gesture, legitimized by the authority of ‘the gaze of the court’ (Coblentz, 2018). This way, the branle, the basse danse, and the Italian balli of the courts are not only aesthetic. They are also the technologies of the social communication, the instruments of the bodily control, where the cultural norms are inscribed on the sound of the music (Dorf et al., 2020).

Modern studies on the psychology and neuroaesthetics of dance support the idea that it is a code that can be deciphered: aesthetic pleasure is shown to systematically relate to time, kinetic complexity, and social synchronization, across these dimensions combining movement and meaning together (Foster Vander Elst et al., 2023). Dance participation is shown to enhance the regulation of emotions, the bonding of social connections, and subjective well-being, thus attributing contemporary therapeutic relevance to the codified movement of the past (Chappell et al., 2021; Fong Yan et al., 2024). In terms of cultural psychology, ‘dance as languaget’ can thus be understood as a system of stable social signs, relating rank, gender synchronization, interpersonal distance, and ritual structuration, mapping desire upon norms without linguistic mediation (Rounds, 2016). However, there is not, as yet, a unitary model that integrates the three dimensions of the historical codification of gesture, the place of prestige within social hierarchy, and the affective transformation regulated and performed by the gesture.

Recent empirical studies can help narrow this gap. Dance perception studies demonstrate that aesthetic reactions depend not only on familiarity or category, but also on objectively defined features of movement, such as timing, kinematic complexity, or bodily expressivity; similarly, embodied-aesthetics literature also demonstrates that the perception of human movement is a result of the correlation of perceptual, motor, and reward-related responses (Kirsch et al., 2016; Orlandi et al., 2020). Recent empirical studies reinforce this shift from historical analysis to perceptual study. Research into the role of synchrony and coordinated movement in affiliation and social bonding reveals that work in dance cognition and research in dance aesthetics has shown that aesthetic judgments partially rely on the temporal and kinematic organisation of movement. Meanwhile, the embodying-aesthetics studies indicate that the codified bodily motion can be

both sensuously perceptible and emotionally salient. These results support the incorporation of a modern perceptual element and necessitate a cautious methodological approach to the handling of historical material.

In the current work, the psychoanalytical model, Freudian sublimation, and the Lacanian Imaginary-Symbolic-Real triad serve not only as the object of interpretation but also, at the level of the Courtly Scene, highlight the passage of the libidinal moment into the aesthetically figured figures of the courly code, where jouissance defines the impossible, excessive pleasure that drives the gesture (Zisser, 2021). By definition, the Courtly Scene is the 'big Other' that normatively empowers and limits the closeness, the rivalries, and the exhibitions, whereas the dyadic scenes will interface the mirror image of the body, the protocol, and the specific excess of pleasure.

The theater of the late Renaissance, ranging from the masquerades to the 'ballets de cour' performances, explains how the 'language of the salons' crosses the border of the political allegory, founding the way for the professional stage of the ballet (De Lucas, 2024). It is, within this framework, that the current paper aims to spot the existing gap in the empirically validated, interdisciplinary model that could favourably assess the codification processes that occurred during the fifteenth-sixteenth century, compared to the contemporary perception mechanisms.

The current study offers an interdisciplinary model of the historic development of salon dances of the Renaissance on the theme of 'from code to stage.' In the present article, 'Renaissance courtly dance' refers specifically to codified elite dance forms documented in Italian, Burgundian-French, and related sixteenth-century court traditions, especially ballo, basse danse, and branle-type materials, which are treated here through historically informed reconstruction. Methodologically, the study does not

presume that contemporary audiences can replicate the horizon of expectation of Renaissance court audiences. Instead, modern perceptual assessment is applied in a more limited sense, namely, to examine the features of codified movement that have been selected and remain readable under current viewing conditions.

It demonstrates how movement is codified at the courts of Italy, Burgundy, and France, how it is a social pedagogy of manners and ‘public intimacy,’ how it increasingly feeds into theatrical and political representation (Pavliuk, 2021). Accordingly, the current study reconstructs how the complexity of movement is systematically entwined with aesthetic pleasure for contemporary witnesses, and how the mechanisms of sublimation and institutionally facilitated ratification ensure the linkage between them (Fink et al., 2021).

Based on this approach, several hypotheses, which guide both the historical reconstruction and the empirical analysis, will follow. First, it will be hypothesized that the origin of the court dance was the attempt to codify the symbolism of desire, because the rhythm, the pace, and the style transform affect into signs that, themselves, need to be readable for protocol functionality. This means that the onlookers not only need to perceive the beauty of the movement but also the correctness of the behavior.

Secondly, we argue that the aesthetic encoding of movement is the basis for sublimation. This is because desire, rivalry, and gendered display can be channelled into regulated figures of movement that provide for catharsis and social integration within the bounds of the normative framework (Scenic Solutions, 2022). This phenomenon can also be seen, using the language of Lacan, as the relationship between the Imaginary images of the body, the figures of etiquette and musical notation, and the Real of jouissance, the

court acting herein as the ‘big Other’ that provides the framework of meaning (Jazani, 2020).

Third, we also expect that the process of professionalization and codification, via treatises, the education of masters, and the definition of hierarchical layers of offices and progressions, will raise the ‘semiotic density’ of dancing and the oppositions of noblesse, which will make the passage into stage dancing easier during the late Renaissance. The gender discourse of conduct, ‘masculine conduct,’ and grace, ‘feminine grace,’ suggests a pedagogie of the body of gender that inscribes desire without desublimation.

Fourth, we will demonstrate that the late Renaissance theatricalization of dance extends the range of communication not merely from the salon to the political arena of allegory, but also extends the range of the political arena itself. Such extension should result in the intensified appraisal of perceptual qualities of the ‘solemn theatricalization’ of stylized fragments that refer to the phase of the ballets de cour and other palace entertainments.

The historical research question of the study is as follows: in what respects were the aspects of Renaissance courtly dance historically codified in the source tradition, and in what respects is the codification of the source to the present-day viewer of a reconstructed performance perceptually legible? Dance-style cluster and stimulus-level kinematic complexity were the main independent variables in the empirical part. The dependent variables were ratings of protocol readability, perceived social hierarchy, grace/sprezzatura, affect under control, ceremonial theatricalization and general aesthetic appreciation. Based on this, we developed three hypotheses. First, greater kinematic complexity will predict greater protocol readability. Second, the protocol’s readability will positively predict aesthetic evaluation and mediate the relationship between kinematic complexity and aesthetic evaluation.

Third, more theatrised courtly forms will be rated higher in terms of social hierarchy and ritual than less theatrised courtly forms.

2. Literature Review

As regards the cultural-historical approach, the Renaissance salon dance is commonly understood within the broader context of the body's rehabilitation and secularization, where the importance of movement was elevated to the level of 'silent rhetoric,' a rhetoric of persuasion by charm and a code of readability (Franko, 2022). According to musicological studies, the growing attention toward meter and rhythmic patterns, along with the structure of dances, during the time of the Renaissance, was accompanied by the increasing complexity of choreography and the creation of treatises on technique and the manner of performing them (Dorf et al., 2020). This suggests that the codification of movement not only had aesthetic but also a social, symbolic, and meaningful 'law' of interpretation, conveying affect into readable language, and a translation of private will in a manner readable by the court.

These processes revolve around a number of institutional and textual markers. The apparition of the so-called masters, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, and Antonio Cornazzano, inaugurates a process of professionalization, whereby the treatise on dance transforms from a listing of steps into an ontology of the art, where 'measure,' 'manner,' memory, awareness, and controlled variability of improvisation (Holly, 1989) take on specific meaning. During the same period, the curriculum of the noble individual, drawn up by Baldassare Castiglione, gives primacy to the role of dance, where the tenet of 'sprezzatura,' or easy grace, renders efforts normative, veiled signs of skill, disciplining affect while making it culturally

productive. It is on the basis of this perspective that the relationship between dance and the mechanisms of socialization of the body, whereby aesthetic norms meet the norms of public communication, along with the code of discipline of the body, can be explored.

Italian and French dances enter the courts of England, Spain, and the Holy Roman Empire, and, toward the end of the sixteenth century, the theatricalization of the court spectacles provides the groundwork for the development of early modern masquerade ballet (Pakes, 2020). It is essential, however, that the emergence of stage and salon dances does not wholly abandon their lineage connection with the regional, vulgar, and household traditions, since the codification process preserves the 'memory' of the circulation of household movement, even when it transforms this memory into a system of privilege (Krys, 2020).

Being invited to the ball, naturally, is viewed widely as the sign of elite integration, the order of partners' entry, the privilege of the first dance, and the rules of invitation serve as the markers of status, together with forming a specific form of 'social therapy,' where the proximity rules meet the code of etiquette (Kiss & Pribyl, 2019). Modern approaches to the problem of non-verbal communication and the evolutionary interpretation of the problem of dance state that the movement synchronization helps organize the platform of group affiliation and integration (Fink et al., 2021). Recent empirical discoveries can advance this point. Distributed coordination in a group is linked to affiliation and bonding, and the corresponding mechanism cannot be reduced to mere unison: coordinated movement is a stronger predictor of liking, group belonging, and interpersonal alignment than strict simultaneous synchrony, whereas synchrony and exertion are independent predictors of bonding (Tarr et al., 2015; von Zimmermann et al., 2018).

This inevitably opens the way for explorations into the specific psychological processes whereby the ballroom dance becomes the site of this very sublimation. According to the tenets of Freudian thought, the process of art-making allows for the transmutation of the unconscious wish into a socially acceptable form that will not transgress the code. In this light, dancing may be understood as the stylization of interpersonal attraction, rivalry, and gendered display within a normative framework that renders bodily interaction socially legible without transgressing courtly decorum (Scenic Solutions, 2022). In this manner, the 'dialogue' between the leader and the follower becomes the very embodiment of the specific 'aesthetic processing' that transforms the ambivalence of desire into coordinated bodily movement and gaze.

To elaborate, on the one hand, there is the arousal that is provided by the bodily interaction per se, on the other, the appropriation of the 'measure' that allows for the legibility of the movement and the preservation of the rank. Lacanian theory also develops this idea, charting the coordinates of desire as Imaginary, Symbolic, and Real. In relevant readings, the Imaginary is the site for idealized images of the body: bodily position, bodily poses, and the reciprocal 'mirroring' between partners, whereby the other becomes a mirror-like reflection of the self. The symbolic is the codification of gesture through rule, text, and music. The Real is the jouissance, the pleasure beyond the norm, not simply incorporated, but which drives the scene (Zisser, 2023).

Sharon-Zisser (2018) also suggests that art, including the art of dance, can be understood also as a subjective choice, whereby form codifies the excess and thus facilitates communal experience. By this logic, the Renaissance court dances can be seen also as a 'stage of the great Other,' the stage on

which the court sits in judgment, ratifying the gesture. The Lacanian object a appears, necessarily, through very small details of time, of touch, of gaze, which instills desire, but is not desire (Vanheule, 2016). This is not attempting a reconstruction of actors' subjective experience, but offers a vocabulary for structuring a connection between codified movement and desire.

On the basis of these foundations, the development paths of Renaissance-era ballroom dances can be systematically charted. Firstly, the achievement of excellence finds codification through treatises, from Domenico da Piacenza and Guglielmo Ebreo, through Arbeau's 'Orchésographie,' whereby the definition of dance encompasses the rhetoric of movement and social communication within the musical metrorhythms (Early Dance Circle, 2025).

Secondly, the building of a noble curriculum where 'dance, together with the art of good manners, the art of fencing, and the language of social conversation,' transforms it into a 'school of good manners and good bodily discipline' (Coblentz, 2018). Thirdly, the differences and dialogue between the regional variants of the regional hubs, Italian, French, and English, contribute to the development of the 'European code,' but retain their native flavor that can be identified in the sets and figure notation systems (Dorf et al., 2020). Fourthly, the salons' growing alignment with the stage culminates in the allegorical 'ballets de cour' and herald the advent of the public art of 'ballet' (Pakes, 2020).

Finally, the current state of psychoanalytic and cultural theory offers a range of secondary interpretations of historical formations. Simultaneously, recent empirical research indicates that the audience's reaction to dance is also moderated by the structure of movement itself, as well as by expressivity, liveness, and the attributes of viewers. It applies to the current research, as

it justifies a sceptical interpretation of perceptual judgments as context-dependent reactions rather than direct equivalents of historical reception (Christensen et al., 2025). Lacanian approaches allow for the critical analysis of gender, identification, and discursive practices within the culture of dance: subjectivity appears as the function of the entry into the order of the Symbolic, where language and code both symbolize and regulate the desire, but always along with the necessity of the supplement of the Real (Kodre, 2025).

In this case, the Renaissance court dance can be seen as a laboratory of the 'public subjectivity' that, on the one hand, allows for the management of controlled corporeality, but on the other, also allows for the moment of the object a, a small but intriguing detail, which resists complete subordination within the norm (Gil, 2024). Of course, this interpretation is reconstructive, but it also works precisely because it allows for the connection between the formalization of the gesture codes and the logic of desire, identification, and the social order that centralizes both the early modern courtly culture and the contemporary discussions.

There is a short methodological reservation to be made. It is not the assumption of the study that the modern viewer recreates the horizon of expectation of the Renaissance court audience and that today's reconstructions offer the viewer a firsthand experience of the original performance. Instead, the reconstructions are heuristic, source-constrained approximations enabling the selected aspects of codified movement to be experimented with to determine modern perceptual legibility.

3. Methodology

3.1. Participants

The sample consists of 86 adult respondents aged 18–65 without professional dance education (N = 86), recruited through university mailings and social network announcements; additionally, the variable ‘dance experience’ (absent/amateur/systematic training) is fixed to further control for its influence. The study proceeded in two stages: first, the historical corpus was coded for recurrent features of codified courtly movement; second, participants viewed randomised video stimuli and rated them on 7-point Likert scales. The constructs under investigation are ‘protocol readability,’ ‘sense of social rank,’ ‘humanistic grace/sprezzatura,’ ‘erotic tension under control,’ ‘celebratory theatricalization,’ and ‘overall aesthetic appreciation,’ which are theoretically linked to the movement's historical code and contemporary psycho-aesthetic models. Based on several statements, subscales are calculated for each construct; their internal consistency is estimated by McDonald’s ω and Cronbach’s α (Appendix B).

3.2. Analysis plan

Lacanian psychoanalytical approach was incorporated for interpretation of empirical variables. Perceptual subscales are mapped onto such Lacanian registers: ‘grace/image’ corresponds to the Imaginary order, ‘protocol/rule’ to the Symbolic order, and indicators of ‘affect under control’ are interpreted as sensitive to the dimension of the Real, i.e. to excess pleasure (jouissance), which is not completely reduced by the norm, but enlivens the scene (Gil, 2024). These mappings of the data onto the Lacanian orders were not estimated statistically through new variables, but simply used for

expository purposes for informing the discussion.

The statistical analysis plan involves first calculating descriptive statistics, reliability indices, and interscale correlations (using polycortical coefficients and robust confidence intervals), and then testing the relationships between the index of kinematic complexity, perceptual constructs, and overall aesthetic evaluation with possible mediating effects of ‘protocol readability’ and ‘ceremonial theatricalization’ (De Lucas, 2024). In the presence of an acceptable structure of correlations and sufficient stability of the parameters, the construction of a simplified SEM model with the latent variables ‘code,’ ‘affect under control’ and ‘social hierarchy’ is provided. The ethical procedure is based on the principle of minimal risk: participants provided informed consent, data is anonymized, video materials are based on publicly available copyrighted reconstructions.

3.3. Materials

The corpus of sources was formed between 1445 and 1600 and is structured according to three regional centers: Italian treatises (the line of Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazzano), the French-Burgundian basse danse tradition and Tuano Arbo’s ‘Orchésographie,’ as well as Northern European practices of group branles; all of them represent precisely a court rather than a folk context. The unit of content analysis is a completed normative fragment (a paragraph of a treatise, a description of a figure, a court prescription), which contains instructions on movement, space, roles and etiquette. Given previous reconstructions, it is this corpus that allows us to reproduce the network of misura, maniera, memoria, terreno, ayre, and diversità di cose concepts that conceptualize ‘managed corporeality’ (Early Dance Circle, 2025).

The second design component is a pilot perceptual evaluation of the video reconstructions, which aims to match the historical code with contemporary perception. The study uses short fragments of reconstructed basse danse, ballo and branle performed in the style of historically informed Early Dance practice; all videos are standardized in length (30–45 seconds), front camera, neutral background, and musical accompaniment selected according to historical tempos and modes. This level of stimulus standardization is consistent with the broader methodological logic of contemporary full-body movement research, in which controlled recording conditions help separate responses to movement structure from extraneous variation in presentation (Christensen et al., 2024). Each fragment is correlated with a specific group of sources (Italian, Burgundian-French, orchesographic line), which provides a basis for further connections between textual codification and perceptual profiles (Appendices A).

The logic of the analysis of Renaissance ballroom dance involves a two-component design: first, a source-scientific content analysis of treatises and court regulations, and second, a pilot perceptual evaluation of video reconstructions, carried out with the support of interdisciplinary approaches of history, musicology, dance psychology and neuroaesthetics. The purpose of this combined design was to relate historical codification to present-day perceptual readability without collapsing the historical and empirical levels into a single claim.

The operationalisation of the dance code in the current study was a seven-domain matrix that encompassed recurrent source-level characteristics of codified courtly movement, including measure/rhythm, manner/grace, memory/space, gender prescriptions, ceremonial theatricalization, public intimacy, and affect under control. These realms are rhythmic ordering,

gracious performance, spatial-mnemonic organisation, role differentiation, staged or representational framing, regulated partner proximity, and the stylised containment of bodily intensity. All domains were rated on a 0–3 ordinal scale that indicated the amount of explicit presence and conceptual elaboration in a particular fragment of a source. Coding was conducted independently by two experts in dance history and cultural studies following a calibration procedure. Inter-rater agreement reached satisfactory to high levels (κ = .74–.84; ICC = .80–.88).

4. Results

As evidenced by content analysis, the corpus of sources from 1445 to 1600 demonstrates a stable ‘semiotic density’ of the measure/manner/space/memory block (hereinafter referred to as the ‘discipline code’) with distinct regional-temporal dynamics: the maximum average values are observed in late French materials against the background of high, but more balanced values in Italian treatises. Accordingly, the indicator of ‘solemnization/theatricalization’ increases from the Burgundian basse danse to the late Renaissance orchestographic tradition, which is consistent with known accounts of courtly representation and allegorization.

Table 1. Summary profile of content coding by blocks (0–3) and composite code index

Source cluster (example)	Measure/rhythm	Manner/grace	Memory/space	Gender prescriptions	Solemnity/theatricality	‘Public intimacy’	Sublimation/affect control	Composite index
Early Renaissance Italian treatises	3.0	2.8	2.6	2.4	1.8	2.1	2.3	2.43
Burgundian-French basse danse	2.6	2.3	2.2	2.0	2.2	1.6	1.9	2.11
Orchesographic tradition	2.9	2.7	2.4	2.6	2.8	2.2	2.5	2.59
Courtly-etiquette prescriptions	2.5	2.9	2.1	2.9	2.5	2.4	2.7	2.57

The composite index in Table 1 is calculated as the average of seven blocks for each source cluster; all blocks here have the same weight, which allows the indicator to be interpreted as a general ‘code density.’ It is important to note that these values re based on the average profiles of several sources within each cluster, not on individual texts; therefore, they reflect the generalized rather than the idiosyncratic character of the codification.

The collected and analyzed material allows us to state that the inter-coder consistency of the assessments is at least satisfactory and mostly high, which indicates in favor of the operational reliability of the matrix. As mentioned in the methods section, binary indicators were evaluated by Cohen's kappa, ordinal indicators by ICC(2,k). Based on generally accepted criteria, values of κ and ICC ≥ .75 are considered indicators of good agreement, which is important for confidence in subsequent factor decisions (Table 2).

Table 2. Inter-rater agreement indices

Block	Cohen’s κ (0/1)	ICC(2,k) for ordinal score
Measure/rhythm	.84	.88
Manner/grace	.79	.83
Memory/space	.74	.80
Gender prescriptions	.82	.86
Solemnity/theatricality	.81	.85
‘Public intimacy’	.76	.81
Sublimation/affect control	.78	.82

The materials of the conducted examination allow to group the indicators

into three latent domains. Exploratory factor analysis with a polycortical parameter matrix (principal axis extraction with oblique rotation) indicated that the structure of the data was best described by three factors: Code of Discipline (Measure/Manner/Memory-Space), Ritual-Theatrical Order (Ceremony/Gender Precepts), and Affect Under Control (Public Intimate/Sublimation) (Table 3). The choice of a three-factor solution is based on a combination of criteria of eigenvalues .> 1, the shape of the scree graph, and the results of parallel analysis.

It is important to emphasize that the factorization was carried out at the level of ‘source × profiling block’ units, that is, taking into account the entire content matrix, and not just four aggregated clusters. The resulting structure is conceptually consistent with the description of dance as ‘silent rhetoric’ and with psychoanalytic ideas about the mediated design of urges (Franko, 2022).

Table 3. Factor loading matrix (loadings ≥ .40 highlighted in the text)

Indicator	F1: Code of discipline	F2: Ritual-theatrical order	F3: Affect under control
Measure/rhythm	.82	.21	.18
Manner/grace	.77	.24	.20
Memory/space	.69	.18	.17
Gender prescriptions	.28	.75	.26
Solemnity/theatricality	.32	.79	.22
‘Public intimacy’	.21	.29	.73
Sublimation/affect control	.25	.27	.76
Variance explained	38%	24%	17%

Next, we will find out whether these historically coded domains resonate in

modern perception. A perceptual study (N = 86) performed on a sample of adults without professional dance education showed high internal consistency of the subscales ‘readability of the protocol,’ ‘humanistic grace/sprezzatura,’ ‘erotic tension under control,’ ‘solemn theatricalization’ and acceptable consistency of the integral aesthetic assessment (Table 4). The distributions of the scales in most cases are close to normal with a moderate skew towards higher scores, which allows us to use standard correlation-regression approaches with robust intervals. Such results are in good agreement with neuroaesthetic findings on the relationship between timing, movement complexity, and aesthetic judgment (Foster Vander Elst et al., 2023).

Table 4. Perceptual scales: descriptive statistics and reliability

Subscale	M	SD	ω	α
Readability of protocol	5.12	0.86	.88	.86
Grace/sprezzatura	5.34	0.79	.85	.83
Erotic tension under control	4.67	0.91	.82	.80
Ceremonial theatricality	4.95	0.88	.84	.82
Overall aesthetic rating	5.18	0.83	.87	.85

As evidenced by the results of the correlation analysis, the ‘kinematic complexity’ of the stimulus is related to the aesthetic evaluation mainly indirectly through the ‘readability of the protocol.’ To preserve the independence of observations, the mediation model was built at the level of aggregated average scores for each stimulus (averaging across respondents). In this regard, the mediation model with bootstrapped (5,000 permutations, bias-corrected) confidence intervals showed a statistically significant indirect effect while simultaneously reducing the direct path to a

non-significant level (Table 5).

Table 5. Mediation ‘complexity → readability → aesthetics’

Path	β	SE	95% CI	p
Complexity → Readability (a)	.46	.09	[.28; .63]	< .001
Readability → Aesthetics (b)	.65	.08	[.49; .81]	< .001
Complexity → Aesthetics (c)	.42	.10	[.22; .62]	< .001
Complexity → Aesthetics (c’)	.12	.09	[−.05; .29]	.17
Indirect effect (ab)	.30	.07	[.18; .43]	< .001

Accordingly, a generalized SEM model with three latent variables – Code (readability), Controlled Affect, and Social Hierarchy (perceived rank/celebrity) – showed satisfactory fit to the data within the pilot design (CFI = .955; RMSEA = .051, 90% CI [.032, .069]; SRMR = .041) (Table 6). Given the limited sample size (N = 86) and the ratio of the number of parameters to the number of observations, this SEM model should be interpreted as illustrative: it outlines a possible structure of relationships that needs further confirmation in larger samples. Within this model, ‘Code’ statistically significantly mediates the relationship ‘complexity → aesthetics,’ and ‘ceremonial theatricalization’ is found to be a significant predictor of the latent variable ‘Social Hierarchy,’ consistent with the court protocol and representational function of Renaissance dance.

Table 6. Key paths of the SEM model

Latent paths	Standardized β	SE	p
Complexity → Code	.48	.09	< .001
Code → Aesthetics	.62	.08	< .001
Theatricality → Social hierarchy	.53	.10	< .001

Affect under control → Aesthetics	.21	.09	.018

In the same way, the correspondence between historical ‘theatricalization’ and perceptual ‘rank’ is manifested: the correlation of the source profile with the stimulus at the level of aggregated scores showed a positive correlation between the content indicator ‘celebration/theatricalization’ and the perceptual subscale ‘social hierarchy’ ($r = .41$; $p < .001$). This result is based on a limited number of stimuli and should therefore be considered preliminary, but it is consistent with the trend of moving from salon interaction to interludes and ballet forms that integrate allegorical plots and political representation (De Lucas, 2024).

As noted, the psychoanalytic mapping of subscales to Lacanian registers has been supported in a three-factor solution, but requires careful interpretation. ‘Grace/image’ (conditional marker of the Imaginary) coincides with the aestheticized image of the body; ‘readability/rule’ (Symbolic) – with code and norm recognition; ‘excessive pleasure’ within the limits of ‘affect under control’ (Real) – with a small but stable contribution to the overall aesthetic evaluation.

However, follow-up tests reveal that the individual respondents’ ‘dance experience’ has a weak moderation effect on the primary models’ pathways. The addition of the other interaction term ‘complexity × experience’ to the regression models failed to add predictive power for improvements in AIC model fit and that increases in aesthetic judgments for more experienced individuals didn’t impact the model coefficients for ‘readability’ mediation ($\Delta\beta < .05$; p-value $> .10$).

As such, these findings do not rule out the presence of more complex differences within the moderation effect and instead seem to support the idea that the processes linking code and aesthetic appreciation and dance appreciation and dance complexity constitute processes fairly resilient to differences created by the respondents’ dance experience. In effect, this view is consistent with the cultural antecedents within the reading and appreciation community for dance messages being inscribed within a ‘social language,’ and this is widely readable and interpretable regardless of this community having any specialist cultural competence (Rounds, 2016).

The temporal-regional tendency of ‘theatricalization’ is additionally manifested in the comparison of clusters of stimuli stylized as early Italian balli and late French forms. The difference according to the perceptual subscale ‘solemn theatricalization’ is statistically significant (d = 0.58; 95% CI [0.28, 0.88]; p < .001) with close average scores of ‘grace/sprezzatura.’ Ultimately, this supports the historical narrative of the gradual institutionalization of representational, allegorical hierarchies without losing the movement's humanistic aesthetics (Franko, 2022).

In connection with the above, the robustness of the results should also be noted. Linking the index of kinematic complexity to the alternative calculation of ‘micropause/syncope’ does not change the sign and significance of the mediation; omitting one of the subscales in the Code latent block reduces the CFI to only .947 with an RMSEA of .055, which remains within acceptable limits for pilot SEM. One cannot, however, fully agree with the reduction of multidimensional historical reality to a single ‘composite,’ and it is the multi-block structure (code – ritual – affect) that partially prevents such simplification.

Therefore, the obtained results are consistent with our general hypothesis of

two interconnected planes. First, the processes of Renaissance ballroom dance formation – misura/maniera codification, spatial-mnemic protocols, gender prescriptions – have a high semiotic density in the sources and constitute the latent domain of the ‘code of discipline’ (Kiss & Pribyl, 2019). Secondly, the development trends – the growth of ceremonial theatricalization, the transition to allegorical forms, and institutional professionalization – are reflected in the perceptual ‘sense of social hierarchy’ and the increased role of ‘protocol readability’ as a mediator of aesthetic evaluation (Hannay et al., 2024).

The psychoanalytic component – ‘affect under control as sublimation’ – adds a specific depth to the understanding of the ‘public intimacy’ of the court dance, without which its social efficacy and cultural persistence would be less clear (Daykin et al., 2021). However, the pilot nature of the sample, the limited number of stimuli, and the lack of multilevel modeling impose natural limitations on the generalizability of the findings and open up space for further research – in particular, for extended comparisons of regions and genres within the Renaissance and for a more detailed analysis of the neuroaesthetic aspects of ‘controlled corporeality’ in a historical perspective.

Discussion

The current findings indicate that the aesthetic evaluation of reconstructed fragments of Renaissance salon dance is less influenced by the complexity of movement per se and more influenced by the complexity that is apprehended as part of a coherent rule system. This definition is generally congruent with the experimental results, indicating that the aesthetics of dance is not just about the movements executed, but about the temporal structuring and sequencing of movement. In this regard, the current findings point towards a

historically specific form of a more general principle of perception: complexity of movement is a source of aesthetic appreciation if it can be perceived as a structured form (Orlandi et al., 2020).

In the mediation analysis, it is shown that the transmission of the relationship between the complexity of movement, as indicated by the complexity index, and aesthetic judgment is carried out through the 'readability of the protocol,' and the direct path between complexity and aesthetic evaluation ceases to be significant when readability is controlled for (Foster Vander Elst et al., 2023). This highlights that the 'decoding of a code,' which integrates misura, maniera, space, and the logic of group synchronization, is a prerequisite for aesthetic evaluation and not a secondary addendum.

This is consonant with the history of the subject, whereby measure and maniera are formulated contemporaneously, characterized on the one hand by their qualities of technique, and on the other by their qualities of behavior, transmuting gesture into a sign that is visibly meaningful (Franko, 2022). The independence of the relationship between complexity, readability, and aesthetic evaluation for expert and non-expert participants offers testimony for the existence of a meaningful movement grammar that can, on the one hand, survive the passage of time, while, on the other, remaining meaningful for a collectivity sharing the minimal familiarity regarding the 'social language of good measure' (Rounds, 2016). An implication of this is that codified movement can be aesthetically effective not so much because it is perceived, but because it is instantiated as intelligible action. This finding aligns with embodied-neuroaesthetic frameworks, in which the perception of human movement is the product of interactions among perceptual, motor, and affective-reward processes rather

than a visual assessment (Kirsch et al., 2016).

In this regard, the specific perceivable aspect of ‘erotic tension under control’ critically, though persistently, affects embodied assessment. Psychoanalytically speaking, this finding can be interpreted to mean that attraction and tension are not allowed to manifest in an uncontrolled manner, but rather are structured as stylised, normatively bound vectors of movement. Empirically, the evidence indicates that the effect of controlled attraction on perception is most powerful when protocol readability is high and bodily tension is visibly controlled.

This not only maps on to the precise historical accounts of the Renaissance-era ball and the ‘erotic tension’ that it inspired, where the specific phenomenon of public intimacy was typified by the ways in which this intimacy was codified, regulated, and very specifically expressed through the regulated, normative, and stylized contact of bodily surfaces (McGowan, 2019), it also suggests that the current literature on the topic of the relationship between the performing arts and mental well-being suggests that the activity of very specifically structured and very specifically synchronized movement is increasingly seen, recognized, and acknowledged as a normative technology for regulating the affect of the subjects involved, and experiencing it, normatively, as pleasure (McCrary et al., 2021).

The Lacanian lexicon provides the terminology which, through the mapping of empirical data, brings forth the underlying structure. The perception scale of ‘grace/sprezzatura’ can be identified with the Imaginary order, which points to the well-balanced and integrated bodily unity, ‘protocol readability’ with the Symbolic order, where the movement is seen as operating within a normative system of rules and roles, the indicators for ‘affect under control’ pointing toward the existence of jouissance with reference to the Real, that

is, the excessive enjoyment not integrated into the normative system but still potentially empowering the scene (Zisser, 2023). The structure of the threefold model of the empirical analysis, ‘code of discipline,’ ‘ritual–theatrical order,’ and ‘affect under control,’ partially reflects, but does not confirm, this threefold correlation.

According to it, the courtly environment, or the universe of the Florentine salons, appears itself as the ‘big Other’ that carries the code of norms, on the basis of which the onlookers and the dancers align themselves when determining the measure of appropriate behavior, optimal distance, and accepted pleasure. The scale that measures the ‘sense of social rank’ mirrors this aligning, where the parameters that separate the areas of the pleasant and the unpleasant experiences are implicitly regulated (Guo & Xu, 2025; Kaya & Zabcı, 2025). According to this interpretation, psychoanalysis appears not only as the instrument of structuring the data, the manner of their interpretation, and not only, but also the meta-intentionality that, through the study of the empirical structurality, brings forth the underlying reason for the optimum that results when the code of norms and the pleasure restricted by the norm are united.

A second major axis of results pertains to theatricality and the perception of social hierarchy. The content characteristic of ‘solemnization/theatricalization’ follows a developmental path that begins with the early Burgundian basse danse and continues through the late Renaissance orchésographie, and the perceptual subscale of ‘social hierarchy’ correlates positively with this result (Greene, 2001). The results of the analysis show that fragments reconstructed for late French style are rated higher on the ‘solemnly theatrical’ characteristic than fragments for the early Italian balli, although both sets of fragments score comparably high

on grace.

This is consistent with the historical record of how steps for salon dances evolved into the ballets de cour, thus becoming the language of political symbolism and representation of sovereignty (Pakes, 2020). For the current results, theatricalization allies with, rather than challenges, the system, where scenes that come across as more theatrical are judged to be also more strongly connected with social hierarchy. This finds support for the idea of how dance actually provides the means for the construction of prestige and social existence, where form and social order are intertwined (Romanowska, 2021).

By contrast, regional differences for balli, basse danse, and branles can be seen as varying specific ways of ‘pleasure taxation’ imposed by normative systems. For Italian balli, where contrasts of tempo and characterization are typical, the internal drama can be realized on a single scene, and the Burgundian-French tradition of basse danse typically approaches a funereal balance and the representation of status, whereas, for example, in several Northern European traditions, synchronization and group energy become the decisive factors, where group movement is brought into relief (Fedorchenko, 2021).

Differences in ratings for ‘ceremonial theatricality’ and ‘social hierarchy’ for the ‘Italian’ group compared to the ‘French’ group support the contention that the underlying categorization of measure, protocol, and distance varies for each tradition, operating within a specific style of visible power and social relation (Bowman, 2023). Conversely, theatricality is seen here as the last stage of a longer process, where the salon code migrates to the stage, and the code imposes a language of political imagination.

Nevertheless, several restrictions deriving both from methodology and sources must also be recognized. Treatises and judicial protocols are normative sources, inscribing normative ideals, ethical and aesthetic, along with the recording of practical observances. Consequently, the ‘semiotic densities’ of content analysis are, partially, the outcome of the intentionality of the authors and the political economy of judicial systems (Franko, 2022). The reconstruction videos, used in this study, are themselves necessarily driven by choices of contemporary direction, rhythm, and space optics, reflecting, conversely, on the indices of complexity of movement and of protocol readability (Fallows, 2024).

The observer sample is small (N=86), and their cultural familiarity with the culture of the courts of the sixteenth century is also limited. The particular design of the psychometric study, involving cross-sectional mediation analysis and the use of Structural equation modeling, reduces the strength of the causality of the findings (Foster Vander Elst et al., 2023). Lastly, the measure of motor complexity relies on expert judgment, not on data of motion capture, nor is ‘affect under control’ assessed, other than by questionnaire, without parallel analysis of psychophysiological variables (Wu et al., 2021).

Nevertheless, the results provide a coherent roadmap for follow-up studies. Regarding the level of source analysis, large-scale analyses comparing the codes of ballo, basse danse, and branle, including their musical mode, notational systems, and social settings of execution, offer interesting avenues (De Lucas, 2024). Moving on to the empirical level of dance psychology, the use of finer-grained kinematic approaches (motion capture), multilevel analyses that model both between-persons and between-stimulus variability, and larger-scale samples including living-history professionals

and representatives of various cultural populations are needed for the consolidation and generalization of the patterns explored here.

Adding the perceptual data analysis with the analysis of psychophysiological processes will allow for the more accurate definition of the sublimated aspect of the ‘controlled affect’ notion, moreover facilitating the consolidation of the relationship between the historically codified practices of dances and the contemporary ‘arts & health’ initiatives using the movement structure as a resource for social integration and affect management (Lewandowska & Węziak-Białowolska, 2023). Lastly, on a meta-historical scale, the following model of code, ritual, and affecttered triangle offers the possibility of a pilot ‘map of the field’ between the reconstruction of the history and culture, psychoanalysis, and the contemporary approach of the dance mechanism, of the psycho-social process.

Therefore, the Renaissance salon dance can be defined by the following complex of processes: the institutionalization of expertise by treatises and authors’ writings, deriving from Domenico da Piacenza and Guglielmo Ebreo, through Arbeau/Tabourot, the control of misura, maniera, memoria, terreno, and spatial-mnemonic practices by the ‘code of discipline,’ whereby the body itself is translated into ‘mute rhetoric,’ the social pedagogy of manners and ‘public intimacy,’ whereby desire is made readable, the synchronization of the various modes of musical, theatrical, and dancing art, providing movement-compositional logic and allegory, and the lineage specific to Italian, or Burgundian-French, and Northern European salon dances.

Nevertheless, the growth of theatricalization, the politico-allegorical manner of the masquerade and the ballet de cour, the increasing standardization of the positions, the steps, and the costumes, the controlled democratization of

access, which safeguards the privilege of gesture for the elite, the readability of gender roles (masculine behavior, feminine grace), together with the maintenance of the humanist ideal of sprezzatura, chart a specific history. The empirical regularities evidenced serve, at the same time, to periodize these historical processes, exemplifying how the complex of code, ritual, and controlled affect continues to organize the beauty and readability of the aesthetic.

Limitations

The number of participants is small, the evaluation of the structure of the model is not concerned with the test of the invariance hypotheses, the analysis premises the use of expert variables not using MOCAP technology, and the structure of the study design, relying on the evaluation of the cross-sectional study structure of the model, together imply that the results do not open upon a causal logic assessment, but consistent with the contemporary view of movement and aesthetics.

An additional weakness concerns the correlation between reconstructed performance and historical reception. These empirical stimuli were not recoverable original performances but historiographically informed reconstructions; the study is concerned with the contemporary perceptual legibility of movement codes derived from sources, rather than historical reception in the strict sense. As contemporary aesthetic responses rely not just on the properties of movement but also on liveness, context, and audience features, the current results cannot be viewed as a straightforward proxy for Renaissance court viewers.

Conclusion

The ballroom dance of the Renaissance, in view of the obtained results, appears not as a collection of spontaneous practices, but as a whole technology of cultural codification of corporeality, social visibility and affect. Codification in the coordinates of misura and maniera, spatial-mnemonic protocols and etiquette prescriptions formed a ‘code of discipline,’ within which rhythm, measure and manner not only normalise gesture, but also make desire legible in public space, transforming bodily impulse into legitimate social action. In this context, the key processes of formation are the intellectualisation of dance through the treatises and pedagogy of the masters, the social pedagogy of manners as a bodily discipline of ‘public intimacy’ and integration with musical and theatrical forms that gave the movement compositional logic and allegorical potential. The corresponding development trends – the growth of theatricalization (from paired figures to ballets de cour), the deepening of professionalization and standardization, and the interregional variability of code regimes (Italian balli, Burgundian-French basse danse, English and Spanish modifications) – demonstrate the expansion of the communicative radius of dance from private ritual to political representation while preserving the humanistic ideal of sprezzatura as controlled ease.

At the same time, a psychoanalytic perspective allows us to see this evolution as a sequential engineering of affect: in the symbolic order of the court, rhythm and manner function as a ‘law’ that translates libidinal energy into an aesthetically codified form, while in the coordinates of Imaginary, Symbolic, and Real interaction of the partners, the mirroring of images, the normativity of protocol, and the inextricable residue of pleasure that keeps the tension of the gesture, not destroying norms. Empirical evidence

suggests that the readability of protocol is a mediator between cinematic complexity and aesthetic appreciation, and affect under control is a consistent plus for appeal within reasonable confines, thus proving the tenets of sublimation as a structural tenet for this particular genre. On this premise, the Renaissance ballroom dance can be termed a stable cultural mechanism for the engineering of affect and prestige spanning across time: it moderates desire, puts it on display and shares this display through visible means while at the same time leaving leeway for pleasure and play. For museums, educational, and art-and-health initiatives, the results provide justification for the use of resource development for learning how to ‘read the code’ of gesture rhetoric and movement etiquette, specifically the patterns of leading and following, and using the implementation of the mechanisms of dance movement therapy for the purposes of emotional management and consolidation for social bonding.

Appendix A

A composite Kinematic Complexity Index (KCI) was computed as a standardised aggregate of these counts (z-standardised and averaged across the four components), providing a proxy for ‘movement entropy’ relevant to aesthetic judgement.

Table 7. Video stimuli and kinematic complexity (illustrative subset)

Stimulus code	Dance type / historical line	Provenance (group / archive)	Duration (s)	Direction changes	Tempo / step changes	Synchronous gestures	Micro-pauses	Kinematic Complexity Index (KCI)
IT_01	Ballo (early Italian)	Early Dance reconstruction set 1	32	14	5	11	6	0.72
IT_02	Ballo (early Italian)	Early Dance reconstruction set 2	38	16	6	13	7	0.85

FR_01	Basse danse(Burgundian–French)	Brussels manuscript – staged reconstruction	40	9	3	8	4	0.48
FR_02	Branle(orchesographic)	Arbeau-inspired reconstruction	35	11	4	10	5	0.61
NE_01	Group branle(Northern Europe)	Earlydance.org recording	37	12	4	14	6	0.77
MIX_01	Mixed-form court dance	Contemporary early-dance ensemble	34	10	4	9	5	0.55

Note. The table reports a subset of the stimuli for illustration; the full stimulus list and exact KCI values used in the analyses are available from the authors on request. Inter-rater agreement for the raw counts was high (r ≥ .80 for all components), and discrepancies were resolved by discussion.

Appendix B

This appendix reports the wording of the perceptual items used in the pilot study. All items were rated on 7-point Likert scales (1 = strongly disagree; 7 = strongly agree). Subscale scores were computed as item means. Internal consistency was evaluated using McDonald's ω and Cronbach's α, which ranged from .80 to .88 across the subscales, indicating satisfactory reliability for correlational and mediation analyses. Participants received the general instruction:

'For each short dance excerpt, please indicate how much you agree with the following statements. There are no right or wrong answers; we are interested in your impressions.'

Construct 1: Readability of protocol ('code')

'I can clearly sense that specific rules or etiquette are guiding this dance.'

‘The movements appear organised according to some social protocol or code.’

Construct 2: Perceived social rank / courtliness

‘This dance looks as if it belongs to a formal court event.’

‘The dance seems associated with a high social status of the participants.’

Construct 3: Humanist grace / sprezzatura

‘The movements appear effortless and relaxed, yet very skilful.’

‘I have the impression of hidden work behind an outwardly easy manner.’

Construct 4: Erotic tension under control (‘affect under control’)

‘I sense a certain tension or attraction between the partners, but kept within rules.’

‘The physical closeness between the dancers seems controlled and regulated.’

Construct 5: Solemn theatricality

‘This dance has a staged, almost theatrical character.’

‘The dance looks like part of a larger spectacle or allegorical performance.’

Construct 6: Overall aesthetic evaluation

‘Overall, I find this dance aesthetically pleasing.’

‘As a whole, I like the way this dance looks.’

How to cite / Wzór cytowania:

Bazela, Dmytro; Batieieva, Nataliia; Vynokurova, Tetiana; Pavliuk, Tetiana; Savchenko, Rostyslav, *Processes of formation and developmental trends in renaissance courtly dance*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/p680-fd45.

Author

Dmytro Bazela (ddbazela@gmail.com) – associate professor Department of Choreographic Art Kyiv National University of Culture and Arts, 01133, 36 Yevhena Konovaltsya Str., Kyiv, Ukraine. ORCID: 0000-0002-5345-8862.

Nataliia Batieieva (bateeva_14@ukr.net) – associate professor Department of Choreographic Art Kyiv National University of Culture and Arts, 01133, 36 Yevhena Konovaltsya Str., Kyiv, Ukraine. ORCID: 0000-0001-8214-1592.

Tetiana Vynokurova (vitati2713@gmail.com) – senior lecturer Department of Choreographic Art Kyiv National University of Culture and Arts, 01133, 36 Yevhena Konovaltsya Str., Kyiv, Ukraine. ORCID: 0000-0003-0069-7058.

Tetiana Pavliuk (24caratsofart@gmail.com) – professor Department of Arts Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", 01042, 36 Yevhena Konovaltsya Str., Kyiv, Ukraine. ORCID: 0000-0002-3940-9159.

Rostyslav Savchenko (Savcenkorostislav6@gmail.com) – professor Department of Choreographic Art Kyiv National University of Culture and Arts, 01133, 36 Yevhena Konovaltsya Str., Kyiv, Ukraine. ORCID: 0000-0002-6648-6088.

Bibliography

Arcangeli, A., 'Dance and health: The Renaissance physicians' view,' *Dance Research* 2020, no. 18(1), pp. 3–30, https://doi.org/10.3366/1291009.

Bowman, M., 'A statistical analysis of the catalogues and criticism of the 19th-century Paris Fine Art Salon: The emergence of titling in the French art world,' *Digital Scholarship in the Humanities* 2023, no. 38(3), pp. 978–996, https://doi.org/10.1093/llc/fqac088.

Chappell, K., Redding, E., Crickmay, U., Stancliffe, R., Jobbins, V., & Smith, S., 'The aesthetic, artistic and creative contributions of dance for health and wellbeing across the lifecourse: a systematic review,' *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being* 2021, no. 16(1), https://doi.org/10.1080/17482631.2021.1950891.

Christensen, J. F., Fernández, A., Smith, R. A., Michalareas, G., Yazdi, S. H. N., Farahi, F., Schmidt, E. M., Bahmanian, N., & Roig, G., 'EMOKINE: A software package and computational framework for scaling up the creation of highly controlled emotional full-body movement datasets,' *Behavior Research Methods* 2024, no. 56(7), pp. 7498–7542, https://doi.org/10.3758/s13428-024-02433-0.

Christensen, J. F., Schmidt, E. M., Frieler, K., Smith-Chase, R. A., Sancho-Escanero, L., Michalareas, G., Ullén, F., & Cross, E. S., 'Aesthetic appeal of dance actions depends on expressivity, liveness and audience characteristics,' *Cognition* 2025, no. 263, https://doi.org/10.1016/j.cognition.2025.106152.

Coblentz, D., '"Maister of al artificiall force and sleight": Tempo and Dissimulation in Castiglione's Book of the Courtier,' *Italian Studies* 2018, no. 73(1), 53-65, https://doi.org/10.1080/00751634.2018.1411091.

Daykin, N., Mansfield, L., Meads, C., Gray, K., Golding, A., Tomlinson, A., & Victor, C., 'The role of social capital in participatory arts for wellbeing: findings from a qualitative systematic review,' *Arts & Health* 2021, no. 13(2), pp. 134–157, https://doi.org/10.1080/17533015.2020.1802605.

De Lucas, C., 'Toward a narratology of Western narrative theatre dance.' *Narrative* 2024, no. 32(1), pp. 101–123, https://doi.org/10.1353/nar.2024.a916607.

Dorf, S., Maclachlan, H., Randel, J., *Anthology to accompany Gateways to understanding music*, Routledge, London & New York 2020, https://doi.org/10.4324/9781003041542-16.

'The Early Renaissance c1445–c1535,' *Early Dance Circle*, 2025, retrieved from https://www.earlydancecircle.co.uk/resources/dance-through-history/the-early-renaissance/.

Fallows, D., *Songs and musicians in the fifteenth century*, Routledge, London & New York 2024, https://doi.org/10.4324/9781003557005.

Fedorchenko, D., 'Evolution of waltz in the European ball culture,' *Culture of Ukraine* 2021, no. 72, pp. 34–38, https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.05.

Fink, B., Bläsing, B., Ravignani, A., & Shackelford, T. K., 'Evolution and functions of human dance,' *Evolution and Human Behavior* 2021, no. 42(4), 351–360, https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2021.01.003.

Fong Yan, A., Nicholson, L. L., Ward, R. E., Hiller, C. E., Dovey, K., Parker, H. M., Low, L.-F., Moyle, G., & Chan, C., 'The effectiveness of dance interventions on psychological and cognitive health outcomes compared with other forms of physical activity: A systematic review with meta-analysis,' *Sports Medicine* 2024, no. 54, pp. 1179–1205, https://doi.org/10.1007/s40279-023-01990-2.

Foster Vander Elst, O., Foster, N. H. D., Vuust, P., Keller, P. E., & Kringelbach, M. L., 'The neuroscience of dance: A conceptual framework and systematic review,' *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 2023, no. 150, https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105197.

Franko, M., *The dancing body in Renaissance choreography: Kinetic theatricality and social interaction*, Anthem Press, London 2022, https://doi.org/10.2307/j.ctv2c3k1k7.

Gil, T., 'Erotics in Lacan's Schema L.' *The Journal of Somaesthetics* 2024, no. 10(2), pp. 148–161, https://doi.org/10.54337/ojs.jos.v10i2.8598.

Greene, T., 'Labyrinth dances in the French and English Renaissance,' *Renaissance Quarterly* 2001, no. 54(4-Part2), pp. 1403–1466, https://doi.org/10.2307/1262158.

Guo, A., & Xu, J., 'Exploring the gender identity and subjectivity from Lacanian psychoanalysis: A case study of Anatomy of a Fall,' *Communications in Humanities Research* 2025, no. 70, pp. 226–239, https://doi.org/10.54254/2753-7064/2024.23626.

Hannay, P., McLeish, T., & Schofield, J., 'On the origins of dance,' *World Archaeology* 2024, no.56(4), pp. 417–426, https://doi.org/10.1080/00438243.2024.2370803.

Holly, M. A., 'The psychology of perspective and renaissance art,' *History of European Ideas* 1989, no. 10(3), pp. 383–384, https://doi.org/10.1016/0191-6599(89)90148-4.

Jazani, B., *Lacanian psychoanalysis from clinic to culture*, Routledge, London & New York 2020, https://doi.org/10.4324/9780429317972.

Kaya, G., & Zabcı, N., 'Shaping reality: An interplay of Freudian and Lacanian psychoanalysis,' *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi* 2025, no. 12(2), pp. 165–189, https://doi.org/10.31682/ayna.1456274.

Kirsch, L. P., Urgesi, C., & Cross, E. S., 'Shaping and reshaping the aesthetic brain: Emerging perspectives on the neurobiology of embodied aesthetics,' *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 2016, no. 62, pp. 56–68, https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2015.12.005.

Kiss, A., & Pribyl, K., *The dance of death in late medieval and Renaissance Europe: Environmental stress, mortality and social response*, Routledge, London & New York 2019.

Kodre, L., *Exploring the interplay of Edward Sapir's anthropology and Lacanian psychoanalysis*, Lexington Books, New York 2025, https://doi.org/10.5040/9781978748378.

Krys, A., 'Genesis and development of stage ball dance (VIII century B.C. – XVI century A.D.),' *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science Journal* 2020, no. 2, pp. 151–156, https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220422.

Lewandowska, K., & Węziak-Białowolska, D., 'The impact of theatre on social competencies: a meta-analytic evaluation,' *Arts & Health* 2023, no. 15(3), pp. 306–337, https://doi.org/10.1080/17533015.2022.2130947.

McCrary, J. M., Redding, E., & Altenmüller, E., 'Performing arts as a health resource? An umbrella review of the health impacts of music and dance participation,' *PLOS ONE* 2021, no.16(6), https://doi.org/10.1371/journal.pone.0252956.

McGowan, M. M., ‘Love and dance as transformative powers,’ *Textual Practice* 2019, no. 33(8), pp. 1311–1320, https://doi.org/10.1080/0950236X.2019.1648099.

Orlandi, A., Cross, E. S., & Orgs, G., ‘Timing is everything: Dance aesthetics depend on the complexity of movement kinematics,’ *Cognition* 2020, no. 205, https://doi.org/10.1016/j.cognition.2020.104446.

Pakes, A., ‘Early dances and ballets,’ [in:] *Choreography invisible: The disappearing work of dance*, Oxford Academic, Oxford 202, pp. 23–44, https://doi.org/10.1093/oso/9780199988211.003.0002.

Pavliuk, T., ‘Influence of France on the formation of ballroom choreography in the context of Western Europe culture development in the XVI—early XXI centuries,’ *Culture of Ukraine* 2021, no.72, pp. 166–171, https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.23.

Romanowska, A., ‘Dancing words. Theatrical potential of the ball scene in Shakespeare’s Romeo and Juliet. Part I,’ *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 2021, no. 16(3), pp. 241–252, https://doi.org/10.4467/20843933ST.21.017.14007.

Rounds, S., ‘Dance as communication: How humans communicate through dance and perceive dance as communication,’ 2016, retrieved from http://hdl.handle.net/1794/20365.

Scenic Solutions, ‘Psychoanalysis & aesthetics,’ 2022, retrieved from https://scenicsolutions.world/psychoanalysis-and-aesthetics/.

Sharon-Zisser, S., ‘Art as subjective solution: a Lacanian theory of art therapy,’ *International Journal of Art Therapy* 2018, no. 23(1), pp. 2–13, https://doi.org/10.1080/17454832.2017.1324884.

Tarr, B., Launay, J., Cohen, E., & Dunbar, R., ‘Synchrony and exertion during dance independently raise pain threshold and encourage social bonding,’ *Biology Letters* 2015, no. 11(10), https://doi.org/10.1098/rsbl.2015.0767.

Vanheule, S., ‘Capitalist discourse, subjectivity and Lacanian psychoanalysis,’ *Frontiers in Psychology* 2016, no. 7, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01948.

Von Zimmermann, J., Vicary, S., Sperling, M., Orgs, G., & Richardson, D. C., ‘The choreography of group affiliation,’ *Topics in Cognitive Science* 2018, no. 10(1), pp. 80–94, https://doi.org/10.1111/tops.12320.

Wu, V. X., Chi, Y., Lee, J. K., Goh, H. S., Chen, D. Y. M., Haugan, G., Chao, F. F. T., & Klainin-Yobas, P., ‘The effect of dance interventions on cognition, neuroplasticity, physical function, depression, and quality of life for older adults with mild cognitive impairment: A systematic review and meta-analysis,’ *International Journal of Nursing Studies* 2021, no. 122, https://doi.org/10.1016/j.ijnurstu.2021.104025.

Zisser, S., *Writing, speech and flesh in Lacanian psychoanalysis*, Routledge, London & New York 2021, https://doi.org/10.4324/9781003037958.

Zisser, S., *The linguistic turn of the English Renaissance*, Routledge, London & New York 2023, https://doi.org/10.4324/9781003392040.

Source URL:
https://didaskalia.pl/article/processes-formation-and-developmental-trends-renaissance-courtly-dance

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pulsowanie

/ REPERTUAR

Pulsowanie

Magdalena Ożarowska

TR Warszawa
Erica Jong
Strach przed lataniem
przekład: Anna Dzierzgowska, reżyseria: Weronika Szczawińska, adaptacja i dramaturgia: Piotr Wawer jr, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, choreografia, współpraca reżyserska, ruch sceniczny: Alicja Czyczel, reżyseria świateł: Monika Stolarska, opracowanie muzyczne: Julia Gadzina, współpraca scenograficzna i kostiumograficzna: Natalia Dziarczykowska

premiera: 13 czerwca 2026

Isadora Wing, bohaterka, a zarazem narratorka powieści Eriki Jong, ma dwadzieścia dziewięć lat. Jest niemal moją rówieśniczką, raptem trzy lata starszą, ale jej doświadczenia znacząco odbiegają od moich. Zdążyła dwukrotnie wyjść za mąż. Pierwsze małżeństwo zakończyło się rozwodem, kiedy jej partner życiowy oświadczył, że jest Jezusem Chrystusem i trafił do zamkniętego ośrodka z objawami psychozy. Drugie małżeństwo z psychoanalitykiem Bennettem trwa już pięć lat. Zawodowo bohaterka pisze wiersze oraz wykłada literaturę na nowojorskim uniwersytecie. Jej

pragnienia, potrzeby i motywacje pokazują upływ czasu oraz zmieniające się standardy i obyczaje. Książka ukazała się w 1973 roku i po dwóch pochlebnych recenzjach opublikowanych w „New Yorkerze" i „New York Timesie" stała się feministycznym bestsellerem, uważanym za kobiecą wersję *Buszującego w zbożu* J.D. Salingera czy *Zwrotnika Raka* Henry'ego Millera. W programie do spektaklu powieść Jong zostaje wskazana jako inspiracja dla nagradzanej i niezwykle popularnej powieści Mirandy July *Na czworakach* – w pewnym sensie podobnej narracji o ogromnej potrzebie zmiany i całkowitym oddaniu się fantazjom seksualnym.

Obecnie książkę Jong czyta się raczej jako opowieść o kryzysie wieku średniego niż jako nieco opóźnione *coming-of-age*. W Isadorę wcieliła się czterdziestotrzyletnia Marta Nieradkiewicz. Towarzyszą jej na scenie pięćdziesięciojednoletni Rafał Maćkowiak (Bennett Wing, mąż Isadory) oraz dwudziestoczteroletni Filip Zaręba (jej kochanek Adrian Goodlove). Wiek aktorki i aktorów nie musi mieć znaczenia interpretacyjnego – może wynikać wyłącznie z decyzji obsadowych. Jednocześnie taka konfiguracja pozwala dziś, po pięćdziesięciu latach od wydania książki, subtelnie przestawić akcenty i na nowo uruchomić napięcia. W latach siedemdziesiątych była pozycją rubaszną i skandalizującą, pobudzającą seksualnie czytelniczki. Reżyserka Weronika Szczawińska oraz autor adaptacji i dramaturg Piotr Wawer jr proponują nowe odczytanie i wprowadzają odmienne sensy, przesuwając interpretację w rejestry milfowskie i rejony bardziej współczesnych figur pożądania. W powieści mężczyźni są starsi od Isadory zaledwie o kilka lat.

Teatralna i literacka Isadora fantazjuje o „wyjebanym zamku" (ang. *zipless fuck*) – niezobowiązujących, szybkich, niebezpiecznych przygodach erotycznych, takich jak uprawianie seksu z nieznajomym w pociągu.

Łaknienie i podniecenie seksualne w książce napędzają narrację skupioną wokół cielesności i afektów, w spektaklu natomiast stają się szkieletem koncepcyjnym i dramaturgicznym, ale też katalizatorem performatywności. Cielesność i seksualność rozgaszczają się na scenie, wypełniając całą przestrzeń. Tyłek i genitalia Isadory zajmują równie ważne miejsce, co umysł i emocje. Dosłownie – Nieradkiewicz gra pośladkami. W jednej ze scen tyłek Isadory prowadzi dialog z tyłkiem jej przyjaciółki Pii (Aleksandra Matlingiewicz).

Scenografia i kostiumy autorstwa Marty Szypulskiej są wielobarwne, dzikie i seksowne (artystka współpracowała z Natalią Dziarczykowską). W centralnym punkcie stoi „góra" z kolorowych materacy, a scenę okalają lateksowe zasłony. Nastrojowym detalem są wiszące lampy stworzone na podobieństwo słynnego modelu *Paris* autorstwa Poula Henningsena dla duńskiej firmy Louis Poulsen. Kunszt wzornictwa łączy się z prostotą sali gimnastycznej i dosłownością, jaką narzuca lateks, kojarzący się przede wszystkim ze sferą seksualną. Kostiumy, wzorowane n modzie lat siedemdziesiątych, są kampowe, perwersyjne i podkreślające sylwetkę – gdzieniegdzie przejrzysty materiał odsłania fragmenty ciała, niektóre elementy można błyskawicznie rozpiąć, odczepić i zrzucić jak drugą skórę. *Zipless fuck* w praktyce.

Spektakl rozpoczyna się zgodnie z literą pierwowzoru. Isadora znajduje się na pokładzie samolotu lecącego ze Stanów Zjednoczonych do Wiednia; wraz z mężem wybiera się na wielki kongres psychoanalityków. Jak podpowiada tytuł powieści, Isadora boi się latać. Jest neurotyczką, więc jej lęk objawia się również psychosomatycznie – lodowatymi dłońmi i wzmożoną potliwością. Osoby aktorskie rytmicznie pulsują i ocierają się o siebie, symulując akt seksualny. Isadora dzieli się teorią z*ipless fuck* i przywołuje sytuacje, które

wpisują się w jej autorską koncepcję.

Pierwszego dnia kongresu poznaje Adriana, który wydaje się mężczyzną, jakiego pragnęła. Całe ciało mówi jej: „to on!”. Choć to osobliwy wybór, musimy uwierzyć bohaterce. Dzisiaj tę postać odbiera się jako nieodpowiedzialną, pretensjonalną, a może nawet odrobinę mizoginistyczną. Daje jednak bohaterce coś, czego ona bardzo pragnie, a czego nie dostaje od męża: pocałunki i minety. Pomiędzy tą trójką wydarza się coś na kształt poliamorycznej triady, aż w końcu Isadora podejmuje decyzję, żeby naprawdę „wyjebać zamek” i wyjechać z Adrianem.

Nie tyle sam romans z mężczyzną, ile przede wszystkim kilkutygodniowa podróż przez Europę pozwalają literackiej Isadorze przyjrzeć się swoim lękom, traumom, potrzebom i relacjom międzyludzkim. W książce Isadora nieustannie opowiada – nie wiadomo komu: sobie, Adrianowi czy czytelniczce – o siostrach, rodzicach, małżeństwach, samotności w związkach romantycznych i pragnieniu adrenaliny. Bohaterowie chcą wcielić w życie idee egzystencjalizmu, stać się amerykańskimi wersjami Simone de Beauvoir i Jeana-Paula Sartre’a. Nie pozwalają sobie myśleć o przyszłości; liczy się tu i teraz oraz to, co już się wydarzyło. Czas wypełniają jedynie rozmowa i seks. Iluzja szybko się kończy, kiedy Adrian oznajmia, że musi wracać do dzieci i rodziny. To dla Isadory policzek i moment trzeźwości. Zostaje sama w Paryżu i w końcu odwraca kamerę – na siebie i swoje ciało. Mimo że kierowała się cielesnym pragnieniem, zapominała o całej reszcie, chociażby o głodzie czy bólu towarzyszącym menstruacji.

W spektaklu cała ta podróż zostaje sprowadzona do długiej sekwencji choreograficznej (niesamowita praca Alicji Czyczel). Isadora i Adrian zrzucają kolejne warstwy ubrań. Nie symulują stosunków dosłownie – choreografia przypomina raczej dziecięcą zabawę. Gonią się, wchodzą za

poszwy materacy i napierają na siebie niczym adepci sztuk walki. W pewnym momencie Isadora przynosi reklamówki wypełnione pitnymi jogurtami i płatkami kukurydzianymi. Początkowo jogurt rozbryzguje się o lateksowe materace, tworząc sugestywne plamy przypominające wytrysk spermy, po czym pokrywa ciała performerów. Adrian wychodzi, a Isadora zostaje sama. W stroju kąpielowym i rajstopach ślizga się po podłodze. Z toreb wyjmuje płatki i wysypuje je na siebie. Śmieje się, a mnie uśmiech nie schodzi z ust. Jest to bowiem jedna z najpiękniejszych scen o wyzwalaniu się z patriarchatu i poczuciu wolności związanym z porzucaniem norm społecznych, jakie kiedykolwiek widziałam w teatrze. Kobieta rozbiera się do naga, wchodzi do umownej wanny i konsumuje na zmianę słodkie i słone potrawy.

Nieradkiewicz stworzyła fantastyczną bohaterkę, która kieruje się własną przyjemnością i nikogo za to nie przeprasza. W powieści ma wyrzuty sumienia, każe Adrianowi wozić się na lotnisko, by mogła wrócić do Bennetta, ale kiedy docierają na miejsce, rozmyśla się. W przedstawieniu porzuca lęk na rzecz humoru i autoironii. Można śmiać się razem z nią, ale też z niej samej. Kręci się w kółko i wykrzykuje „Boże wszechmogący”, kiedy fantazja wyprzedza rozsądek. Maćkowiak wspaniale oddał oziębłość i zdystansowanie Bennetta, natomiast Zaręba sprawnie dryfuje pomiędzy pyszałkowatością a urokiem osobistym oraz energetycznością młodego mężczyzny, ocieplając wizerunek Adriana.

Romanse są osią wydarzeń, ale w spektaklu oprócz Nieradkiewicz występują dwie wspaniałe aktorki. Beata Bandurska gra matkę – jest jednocześnie feministyczną ikoną i rodzicielką doprowadzającą córkę do szału, ale też „edypalnym” tłem przypominającym psychoanalityczny kontekst całej opowieści. Aleksandra Matlingiewicz wciela się w dwie skrajne postaci – siostrę Isadory, Randy, matkę dziewięciorga dzieci, oraz przyjaciółkę głównej

bohaterki, Pię, bezdzietną singielkę, z którą pisarka jako nastolatka tworzyła literaturę pornograficzną. Aktorka w urokliwy sposób bawi się erotycznością i dzikością. Przedstawia również autentyczny obraz dojrzewania, kiedy seksualność rodzi się w obecności osób tej samej płci, nawet jeśli są to osoby heteroseksualne. Kiedy Isadora z Pią przywołują fragmenty erotycznej prozy swojego autorstwa, zaczynają się całować.

Strach przed lataniem nie jest autobiografią, choć w życiu Eriki Jong i życiu Isadory jest wiele punktów wspólnych. Jong również uczyła literatury oraz tworzyła poezję, później też prozę. Jej wiersze pojawiają się w powieści jako utwory pisane przez Isadorę. W tamtym czasie była już po dwóch małżeństwach. Pierwszy mąż miał diagnozę schizofrenii, a wskutek jego choroby związek się rozpadł. Szczawińska i Wawer jr podejmują ten autobiograficzny kontekst, uruchamiając strategię bliską autofikcji. Pokazują, że siłą rzeczy każda opowieść o sobie jest konstrukcją podlegającą stylizacji i fabularyzacji. W jednej ze scen każdy z bohaterów i każda z bohaterek walczy o uwagę. Chcą opowiedzieć swoją fantazję bądź historię, używając różnych stylów narracyjnych, estetyk i poetyk. Przekrzykują się nawzajem, walcząc o stworzenie najlepszej fikcji ze swojego życia. To najnudniejszy moment w spektaklu; rytm i energia się wytracają. Zabawa narracyjna powoduje również zdystansowanie wobec cielesności, która pozostaje jednak kanwą całego widowiska.

Mimo tej jednej nieudanej sceny adaptacja i dramaturgia zasługują na ogromne uznanie. Piotr Wawer jr czytelnie wprowadził postaci i wyeliminował nadmiar – w książce narratorka pozwala sobie na wylewne opowieści, czego nie powtórzono w przedstawieniu. Twórcy zdecydowali się nie tematyzować żydowskiej tożsamości głównej bohaterki ani szczegółowo nie nakreślać jej skomplikowanej sytuacji rodzinnej. Dramaturgia zwraca się

ku ciału i pozwala mu napędzać narrację. Zakładam, że doświadczenie aktorskie Wawra było ogromnym atutem w procesie pracy nad spektaklem i sprzyjało owocnej współpracy z choreografką Alicją Czyczel. Udało mu się również wydobyć komizm tekstu, co doceniła publiczność, żywo reagując na żarty Isadory.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Magdalena, *Pulsowanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pulsowanie.

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. Pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie łączy zainteresowania teatralne i fotograficzne.

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

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/komando-meksykanskich-mscicielek

/ REPERTUAR

Komando meksykańskich mścicielek

Magdalena Rewerenda

Studio Sztuki Teatralno Aktorskiej STA w Poznaniu

Wściekłe suki

na podstawie powieści Dahlii de la Cerdy w przekładzie Katarzyny Okrasko, adaptacja: Agata Skrzypek, reżyseria, dramaturgia, kostiumy, reżyseria światła: Zdenka Pszczołowska, scenografia: Grzegorz Myćka, muzyka: Andrzej Konieczny

premiera: 10 kwietnia 2026

Czternastoletnia Agostina Vega wyszła 23 maja tego roku z domu w argentyńskiej prowincji Córdoba do trzydziestotrzyletniego znajomego rodziny. Tydzień później odnaleziono jej poćwiartowane ciało noszące ślady duszenia i przemocy seksualnej. W tym samym czasie w prowincji Misiones odkryto w szambie zwłoki siedemnastoletniej Dulce Candii, również zamordowanej przez uduszenie. W związku ze sprawą zatrzymano czterdziestosiedmioletniego taksówkarza.

Na początku czerwca tysiące kobiet wyszły na ulice argentyńskich miast, by

zaprotestować przeciw przemocy ze względu na płeć. Demonstracje zbiegły się z jedenastą rocznicą powstania ruchu Ni Una Menos (Ani jednej mniej), zawiązanego w odpowiedzi na falę kobietobójstw i społeczne przyzwolenie na przemoc wobec kobiet. Marsze organizowane pod tym hasłem odbywały się nie tylko w Argentynie, lecz także w wielu innych krajach Ameryki Łacińskiej.

Jednym z nich był Meksyk, gdzie w ostatnich latach statystyki dotyczące przemocy – szczególnie tej wymierzonej w kobiety – gwałtownie wzrosły. Odnotowano zwiększenie liczby zgłaszanych napaści i przypadków przemocy domowej, a odsetek kobietobójstw wśród wszystkich zabójstw wzrósł między 2015 a 2024 rokiem z 19,8 do 24,2 procent (*Violence…*, 2025). Według danych UN Women ofiarą zabójstwa pada w Meksyku nawet dziesięć kobiet dziennie (España, 2024). Są to często zbrodnie szczególnie brutalne: kobiety częściej niż mężczyźni giną w wyniku uduszenia, utopienia lub zadania ran kłutych. Około czterdziestu procent ofiar znało swojego zabójcę, a większość sprawców pozostaje bezkarna (Sandin, 2020).

Tę dramatyczną rzeczywistość opisuje Dahlia de la Cerda, meksykańska pisarka i aktywistka. Przypominane przez nią przypadki przemocy w Meksyku brzmią jak nagłówki w prasie: „Ciało było nabite na pal i okaleczone. Znaleziono na nim rany zadane ostrym narzędziem. Została zgwałcona, znaleziono ją półnagą. Znaleziono ciało kobiety z raną od kuli na twarzy” (2024, loc. 1554-1556). W swoim debiutanckim zbiorze opowiadań *Wściekłe suki* autorka oddaje głos kobietom żyjącym w cieniu przemocy i bezkarności sprawców, tworząc trzynaście wstrząsających, a zarazem pełnych czarnego humoru monologów o pokoleniu młodych kobiet, które pragną zemsty.

Zdenka Pszczołowska zrealizowała spektakl na podstawie powieści de la

Cerdy wraz ze studentkami poznańskiego Studia Sztuki Teatralno-Aktorskiej STA (Pauliną Łysoń, Martyną Kowczyk, Wiktorią Dudek, Katarzyną Ritą Ratajczak i Natalią Klisowską), korzystając ze znakomitej, dynamicznej adaptacji autorstwa Agaty Skrzypek. Twórczynie wybrały i połączyły kilka opowiadań w nielinearną, wielowątkową, a zarazem spójną historię grupy nastolatek zmagających się z problemami takimi jak przedwczesna inicjacja seksualna, niechciane ciąże, bieda, brak wsparcia ze strony mężczyzn, a przede wszystkim przemoc psychiczna i fizyczna, nierzadko kończąca się śmiercią. Splot ich narracji sprawia, że poszczególne historie układają się w opowieść o przemocy, która przekracza indywidualne doświadczenia i staje się wspólnym losem wielu kobiet. Bohaterki spektaklu tworzą autentyczną wspólnotę solidarności, która znajduje wyraz w planowanej morderczej zemście na oprawcach: chcą śmierci tych, przez których zginęły ich siostry, przyjaciółki, a także one same.

Adaptacja jeszcze wyraźniej niż książka pokazuje dziewczęta z komanda mścicielek jako ofiary przemocowego systemu. Niezależnie od tego, czy pochodzą z ubogich rodzin, czy są córkami narkotykowych bossów, wszystkie funkcjonują w strukturze, która od początku stawia je na przegranej pozycji. Spektakl obdarza swoje bohaterki większą empatią niż literacki pierwowzór, w którym niekiedy pojawia się ton pogardy podkreślający patologię warunków ich życia. Na scenie przypominają przede wszystkim dzieci – nieco naiwne, niedojrzałe, ale dobre – zmuszone do przedwczesnego wejścia w dorosłość. Są bardziej bezkompromisowe i zaciekłe w swojej żądzy odwetu niż bohaterki książki, jednak zwarta konstrukcja adaptacji pozwala wyraźnie dostrzec, że do desperackich czynów popycha je nie tylko osobiste doświadczenie przemocy, lecz także cały katolicko-patriarchalny porządek społeczny, który systemowo krzywdzi kobiety, od najmłodszych lat przekonywane o ich godnej potępienia grzesznej naturze i podrzędnej roli

legitymizującej przedmiotowe traktowanie. Znakomicie pokazuje to wątek bogobojnej Róży, przekonanej, że zbrodnią, za którą należy jej się kara, były fantazje erotyczne na temat księdza.

Nastrój przedstawienia łączy napięcie filmu sensacyjnego z emocjonalnością południowoamerykańskiej telenoweli funkcjonującej w rzeczywistości mediów społecznościowych. Egzotyczny i geograficznie odległy kontekst staje się ramą narracyjną pozwalającą mówić wprost o brutalnej przemocy w sposób, który w realistycznej konwencji obyczajowej mógłby wydać się przerysowany lub niewiarygodny. Podobną funkcję pełni umowna, minimalistyczna przestrzeń sceniczna. Spektakl opiera się przede wszystkim na słowie, dzięki czemu mogą wybrzmieć żywe, błyskotliwe monologi de la Cerdy.

Dużą siłą przedstawienia są aktorki, znakomicie prowadzone przez reżyserkę. Z wielką swobodą operują tekstem i nadają autentyczność doświadczeniom swoich literackich rówieśniczek. Bohaterki są bardziej gniewne niż ich pierwowzory, dając wyraz pokoleniowemu sprzeciwowi młodych kobiet wobec patriarchalnego świata. Gra aktorek – intensywna, chwilami naiwna, ale znajdująca usprawiedliwienie w poetyce opowiadania i w młodym wieku postaci – trafnie oddaje rozdarcie między potrzebą duchowości, katolicką moralnością a pragnieniem zemsty. Jednocześnie uwidacznia niewinność bohaterek ukrytą pod warstwą gniewu i wulgarności. Dziewczyny modlą się zarówno do chrześcijańskich męczennic, jak i do Santa Muerte, odrzucając nie metafizykę jako taką, lecz męskocentryczny porządek religijny, w miejsce którego próbują ustanowić własny kodeks moralny.

Akcja spektaklu rozgrywa się w niemal pustej, minimalistycznej przestrzeni, dzięki czemu nieliczne, lecz wyraziste i trafnie dobrane elementy warstwy wizualnej nabierają szczególnego znaczenia. Kostiumy autorstwa Zdenki

Pszczołowskiej – obcisłe, jednokolorowe body – budzą skojarzenia ze sportowym strojem na lekcję wychowania fizycznego i z estetyką komiksowych superbohaterek. Podkreślają tym samym dziecięcość bohaterek, które zostały zmuszone do przyjęcia heroicznej postawy wobec otaczającej je przemocy. Choć kostiumy wszystkich aktorek są niemal identyczne, pozwalają wydobyć indywidualne rysy poszczególnych postaci. Yuliana, córka barona narkotykowego, która po zamordowaniu przyjaciółki przejmuje kontrolę nad kartelem ojca, przywodzi na myśl Catwoman; jej bezwzględna ochroniarka przypomina Larę Croft, natomiast Regina – marząca o luksusowym życiu u boku wpływowego gangstera – kojarzy się z Cassie z serialu *Euforia*.

W pewnym momencie bohaterki zakładają jaskrawe kominiarki wzorowane na tych noszonych przez członkinie Pussy Riot. Gest ten wpisuje spektakl w tradycję niepokornego, feministycznego buntu zakorzenionego w kulturze punkowej, posługującego się dosadnym językiem i łączącego performans z politycznym aktywizmem. Gotowość bohaterek do bezkompromisowej walki o własną podmiotowość podkreśla nie tylko motyw kolorowych masek, lecz także jedyny element scenografii (Grzegorz Myćka): umieszczony na przypominającej ring podłodze rysunek psa szczerzącego groźnie kły. Znak ten przywołuje jednocześnie skojarzenia z emblematami drużyn sportowych odwołujących się do siły i dominacji oraz z maskami używanymi przez zawodników meksykańskiego wrestlingu lucha libre. W spektaklu staje się symbolem agresji, oporu i wspólnotowej mobilizacji, które napędzają bohaterki, umożliwiając przemianę „wściekłych psów” we „wściekłe suki”.

W tym udanym spektaklu moje wątpliwości budzi właściwie tylko jedna, choć dość poważna kwestia – wybór książki Dahlii de la Cerdy jako punktu wyjścia do zuniwersalizowanej opowieści o przemocy wobec kobiet. Niepokój budzi

we mnie zwłaszcza ostatnie zdanie wypowiedziane w spektaklu. W obliczu świata rozpadającego się na ich oczach, bohaterki zastanawiają się, dokąd mogłyby uciec, by poczuć się bezpiecznie, a jedna z nich proponuje: „Może do Polski, bo tam nie zabija się kobiet".

Jeśli dobrze odczytuję intencję twórczyń, zdanie to ma wybrzmieć ironicznie i stanowić gorzki komentarz do lęku, którego doświadczają również Polki – zarówno te będące ofiarami przemocy domowej, jak i te obawiające się samotnych powrotów do domu po zmroku. Problem polega jednak na tym, że – oczywiście – w Polsce także giną kobiety, często w dramatycznych okolicznościach, ale nie w taki sposób jak w Argentynie, Chile, Urugwaju, Peru czy Meksyku. Różnica dotyczy już samej skali zjawiska: w Polsce na sto tysięcy kobiet ofiarą kobietobójstwa pada statystycznie mniej niż jedna, podczas gdy w Meksyku wskaźnik ten przekracza pięć i pół, a w Gujanie sięga niemal dwunastu (*Femicide…*, 2026). Polski wymiar sprawiedliwości jest owszem wadliwy, ale nie opiera się na systemowym bezprawiu w takim stopniu, jak w Ameryce Środkowej i Południowej.

Kontekst, w którym powstały *Wściekłe suki*, nie poddaje się pełnej uniwersalizacji bez ryzyka jego zawłaszczenia. Systemowe problemy Ameryki Łacińskiej są nieporównywalne z kontekstem europejskim. Głęboko zakorzeniony kulturowo maczyzm oraz normy społeczne utrwalające nierówność płci nie tylko sprzyjają tolerowaniu i bagatelizowaniu przemocy wobec kobiet, lecz także prowadzą do rażącej nieskuteczności, a niekiedy wręcz bierności instytucji państwowych. Kobietobójcy zwykle pozostają tam bezkarni, chronieni nie przez prawo, a przez społeczne i instytucjonalne przyzwolenie. System wymiaru sprawiedliwości jest w wielu krajach regionu skrajnie niewydolny: ogromna część przypadków przemocy wobec kobiet nie zostaje zgłoszona lub nie prowadzi do wszczęcia postępowania, zgłoszenia

bywają lekceważone, a nawet wszczęte śledztwa rzadko kończą się skazaniem sprawców.

„Co trzy godziny w Meksyku ginie kobieta, rozczłonkowana, uduszona, zgwałcona, pobita do nieprzytomności, spalona żywcem, rozpruta ciosami noża, z połamanymi kośćmi i siną skórą. Zwłoki kobiety, kolejnej kobiety. Znalezione martwe ciało. Ale żadne nie było twoje" – pisze we *Wściekłych sukach* Dahlia de la Cerda (2024, loc. 1600-1602). Ciała kobiet mordowanych w Meksyku nie są ciałami Europejek. Tworzenie spektaklu, który wykorzystuje bardzo specyficzną historię Latynosek do snucia uniwersalnej opowieści o przemocy wobec kobiet – służącej w istocie do opowiadania o doświadczeniach białych kobiet – jest, mimo najlepszych intencji i świetnie wykonanej pracy artystycznej z adeptkami aktorstwa, stąpaniem po cienkim lodzie.

Wzór cytowania:

Rewerenda, Magdalena, *Komando meksykańskich mścicielek*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/komando-meksykanskich-mscicielek.

Autor/ka

Magdalena Rewerenda – teatrolożka, adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM w Poznaniu. Autorka książki *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków" Olivera Frljicia* (2020). Członkini Komisji Artystycznej 29. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Bibliografia

Cerda, Dahlia de la, *Wściekłe suki*, przeł. K. Okrasko, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2024, wersja Kindle.

España, Sara, *These are the pressing gender-related issues facing Mexico's next president*, „PBS News", 3.06.2024, https://www.pbs.org/newshour/world/these-are-the-pressing-gender-related-issues-facing-mexicos-next-president [dostęp: 15.06.2026].

Femicide Rates by Country 2026, World Population Review, https://worldpopulationreview.com/country-rankings/femicide-rates-by-country [dostęp: 15.06.2026].

Sandin, Linnea, *Femicides in Mexico: Impunity and Protests*, „Center for Strategic and International Studies", 19.03.2020, https://www.csis.org/analysis/femicides-mexico-impunity-and-protests [dostęp: 15.06.2026].

Violence against women in Mexico, „Vision of Humanity", 13.05.2025, https://www.visionofhumanity.org/violence-against-women-in-mexico/?utm_source=chatgpt.com [dostęp: 15.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/komando-meksykanskich-mscicielek*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciepla-zupa-i-pedagogika-antyczulosci

/ REPERTUAR

Ciepła zupa i pedagogika antyczułości

Monika Świerkosz

Teatr Narodowy w Warszawie

Olga Tokarczuk

Prowadź swój pług przez kości umarłych

reżyseria: Ewa Platt, adaptacja: Miłosz Markiewicz, Ewa Platt, dramaturgia: Miłosz Markiewicz, scenografia, kostiumy: Anna Rogóż, muzyka: Dominik Ossowski, światło: Antoni Grałek

premiera: 25 kwietnia 2026

Dla osób znających wnętrze Teatru Narodowego uderzający będzie fakt, że spektakl *Prowadź swój pług przez kości umarłych* w reżyserii Ewy Platt rozgrywa się w przestrzeni symbolicznego odwrócenia. Widzowie wchodzą na scenę, mijają zbudowaną na niej siedmiometrową ambonę myśliwską i wysypany mokrą ziemią „teren", a następnie zasiadają w rzędach ustawionej na scenie widowni. Ta zmiana perspektywy powoduje, że właściwa widownia – teraz opustoszała i schowana w półcieniu – staje się częścią tła, scenicznej głębi. Puste rzędy niepokoją, nasuwają skojarzenia z lustrzanym odbiciem, w

którym coś się jednak nie zgadza, coś zostało od-swojone. Dla mnie to rodzaj zapowiedzi, sygnalizującej inny porządek patrzenia, czucia, myślenia. Trochę jak w filmie *Midsommar. W biały dzień*, gdy przez moment kamera, śledząca bohaterów zmierzających samochodem do szwedzkiej wioski na tajemnicze obchody przesilenia wiosennego, odwraca się i pokazuje nam świat do góry nogami. W spektaklu ten perspektywiczny przewrót również się dokonuje, dotyczy on jednak nie tyle rzeczywistości, ile sposobu, w jaki etycznie ją interpretujemy.

Doskonale wydobywa to scena otwierająca. To pełen emocjonalnego napięcia monolog głównej bohaterki, Janiny Duszejko (Dominika Kluźniak), usiłującej zgłosić na komisariacie zabójstwo młodego dzika dokonane przez myśliwych. Jej afektywna nadmiarowość (pobudzenie cielesne, drżący głos, szybkość wypowiadanych słów) kontrastuje z na przemian beznamiętnym i pogardliwie zdystansowanym tonem Komendanta (Piotr Grabowski; „Dlaczego kobiety w pani wieku tak się zajmują zwierzętami? Czy nie ma jakichś ludzi, którymi mogłyby się zaopiekować?") oraz prokurator Czarnej (Wiktoria Gorodecka; „Pani bardziej jest żal ludzi niż zwierząt"). Wydaje się, że wiemy, kto w tej scenie przesadza, a kto „ma rację" i raczej nie ta rozhisteryzowana kobieta, która rzuca im przed oczy zakrwawione resztki zabitego zwierzęcia… A jednak Tokarczuk w swojej powieści wykorzystała tylko stereotyp „starej wariatki", by za pomocą gniewnych, ale całkowicie logicznych słów Janiny Duszejko obnażyć brak etycznej logiki w świecie neutralizującym i naturalizującym przemoc wobec zwierząt.

> Cała ludzka skomplikowana psychika powstała po to, żeby nie pozwolić Człowiekowi zrozumieć, co tak naprawdę widzi. Żeby prawda do niego nie dotarła, poowijana w iluzje, pustą gadaninę. Świat jest pełnym cierpienia więzieniem, skonstruowanym tak, że

> aby przeżyć, trzeba zadawać ból innym. Słyszeliście? […] Co to za świat? Czyjeś ciało przerobione na buty, na pulpety, na parówki, na dywan przed łóżkiem, wywar z czyichś kości do picia… Buty, kanapy, torba na ramię z czyjegoś brzucha, grzanie się cudzym futrem, zjadanie czyjegoś ciała, krojenie go na kawałki i smażenie w oleju… Czy to możliwe, że naprawdę dzieje się ta makabra, to wielkie zabijanie, okrutne, beznamiętne, mechaniczne, bez żadnych wyrzutów sumienia, bez najmniejszej refleksji, którą za to hojnie obdziela się wymyślne filozofie i teologie? Jaki to świat, gdzie normą jest zabijanie i ból? Czy coś z nami nie tak? (Tokarczuk, 2009, s. 131-132).

To, że Duszejko ponosi w tej scenie spektakularną komunikacyjną porażkę (symbolizuje to gest jedzenia mięsnej kanapki przez Komendanta), jest kwintesencją moralnego thrillera Tokarczuk, zaś fakt, że twórcy spektaklu rozpoczynają właśnie od niej, jest dla mnie tym ciekawszym wyborem dramaturgicznym, że ryzykownym. Ciekawym, bo wskazującym, że również Ewie Platt i Miłoszowi Markiewiczowi (adaptacja) będzie chodziło o coś więcej niż przeniesioną na scenę teatru ekologiczną agitację przeciwko myśliwym i polowaniu (do której często sprowadza się *Prowadź swój pług…*, zwłaszcza po filmowej wersji Agnieszki Holland). Ryzykownym, bo ustawiającym w centrum bohaterkę „niedającą się lubić”, waleczną wegetariankę w apogeum żarliwego uniesienia – przepełnioną afektami (rozpaczą, smutkiem, gniewem), przesadną, patetyczną, monologującą. W tej scenie Duszejko jest osamotniona, przeraźliwie i zawstydzająco, co Dominika Kluźniak gra znakomicie. Wrażenie to potęguje surowa scenografia Anny Rogóż – czerń ziemi, zamieniającej się z każdym krokiem w błoto, złowrogi monumentalizm ambony, gra świateł (Antoni Grałek), która przynosi więcej

mroku niż jasności.

Co ciekawe, ani śmierć kolejnych ofiar (myśliwych ginących w niewyjaśnionych okolicznościach w małej miejscowości gdzieś na pograniczu polsko-czeskim), ani tożsamość sprawcy, ani też nieudolne dochodzenie prowadzone przez policję z pościgiem za morderczynią włącznie, nie będą stanowić w spektaklu paliwa teatralnego. Jego twórców – bardziej niż intryga kryminalna – ciekawi psychologiczne podłoże moralnej zemsty, której dokonuje Duszejko, a zwłaszcza niepokojąca etyczna logika, stawiająca w centrum pytanie o fundamentalne „znieprawienie" świata i naszą współodpowiedzialność za nie.

Interesuje ich również fizyczna kruchość i jej paradoksalny związek z siłą, wolą sprawczości, imperatywem działania w obronie czegoś/kogoś, kto sam nie może tego zrobić. Szybko (w porównaniu do powieściowej narracji) dowiadujemy się więc o śmiertelnej chorobie bohaterki i towarzyszącym jej nieustannym bólu. Wyczuwamy, że jest on czymś więcej niż tylko fizyczną dolegliwością – to raczej głęboko egzystencjalny psychosomatyczny stan, jaki permanentnie odczuwa Duszejko, widząc rozmiary ludzkiego i pozaludzkiego cierpienia. Wątek maladyczny wydaje mi się szczególnie ciekawy. Pozwala wydobyć kruchość głównej bohaterki, ale i znacząco przekształcić postać lekarza Alego (Paweł Paprocki), który w powieści jest raczej duchem pokrewnym Duszejko przez swoje pochodzenie (jest ciemnoskórym migrantem z Bliskiego Wschodu pracującym w Polsce jako dermatolog), alergiczne skłonności i pewną prostoduszność, która przejawia się zabawnymi pomyłkami słownymi. Przez połączenie jego postaci z innym drugoplanowym bohaterem – leśniczym Wilcze Oko z Lasów Państwowych – na scenie zobaczymy raczej mało sympatyczną figurę kogoś, kto jest jednym z możliwych wcieleń „rozumu instrumentalnego", a więc rozumu, który –

zdaniem autorów słynnej *Dialektyki oświecenia* – dążył od początku do podporządkowania sobie Natury, przekształcenia jej w zasób i narzędzie wraz z wszystkimi, których skategoryzował jako Innych.

To w imię tej racjonalności lekarz udziela zdroworozsądkowych rad, stawia trzeźwe diagnozy („Pani umiera, pani Duszejko"), rekomenduje środki przeciwbólowe i jeszcze mocniejsze środki przeciwbólowe. Znieczulenie rzeczywiście może wydawać się rozsądnym, a nawet przyjacielskim rozwiązaniem problemu „nadwrażliwości" i Duszejko początkowo tego właśnie sobie życzy. Problem w tym, że nie ufa ona rozsądkowi, bo to on właśnie został skorumpowany przez antropocentryczne interesy ludzkiego „ego", wyłączył nam empatię (i tę emocjonalną, i tę poznawczą), by usprawiedliwić przemoc wobec świata Natury i Innych.

Jest coś głęboko ironicznego, że właśnie z ust lekarza/Wilczego Oka padają słowa, będące cytatem znanego już chyba wszystkim fragmentu z mowy noblowskiej Tokarczuk o potrzebie czułości. Podoba mi się ta dwupoziomowa gra sprzeczności. Jego „pochwała czułości" nie tylko kontrastuje z mechanicznym, instrumentalnym sposobem dotykania ciała Duszejko-pacjentki, jakby sam kontakt fizyczny go brzydził i tylko lateks błękitnych rękawiczek czynił go znośnym. Ale również scena ta zwraca uwagę na cynizm zdrowego rozsądku, który często ubiera się w szaty troski (o siebie samych i innych), humanistycznego umiaru czy pochwały bierności. Myślę, że wszyscy widzimy też, jak późny kapitalizm przechwytuje „czułego narratora", jak rozmienia go na drobne, przekształca po swojemu w motywacyjne, puste hasła. To, że z przebiegu akcji scenicznej widzimy, jak ostatecznie Duszejko odrzuca lekcję czułości płynącą z ust lekarza/Wilczego Oka (wraz z medyczną formą znieczulenia), bo nie chce przestać widzieć mroku, jaki człowiek (*antropos*) roztacza wokół siebie, oraz bólu i cierpienia

Innych (nie-*antropos*), jest moim zdaniem doskonałym wyczuciem filozoficznej stawki powieści. Powieści, którą postrzegam jako literacki manifest ekognozy, stanowiącej – jak przekonywał Timothy Morton – jedną z istotnych tradycji kształtujących myślenie „mrocznej ekologii" (zob. Morton, 2023)[1].

Wybierając empatię, nie znieczulenie, Duszejko opowiada się za niekrzywdzeniem, mimo że ma świadomość, jak brutalnie skonstruowany jest świat i jak przekształcił on nieprawność w prawo. Paradoksem – tragicznym paradoksem – pozostanie więc fakt, że w imię tej zasady ona sama zaczyna zabijać. Choć może jednak robi to w gruncie rzeczy z innych powodów?

Zarówno w powieści, jak i w spektaklu pada wielokrotnie słowo sprawiedliwość (i niesprawiedliwość). W feministycznej etyce troski Carol Gilligan wyraźnie odróżnia się męskie poczucie sprawiedliwości od kobiecego współczucia jako fundamentów dwóch odmiennych porządków etycznych. Wydaje się, że z tej perspektywy zemsta jest męską strategią radzenia sobie z doświadczeniem krzywdy (własnej lub czyjejś). Czy to nie dlatego figury kobiecych mścicielek w literaturze i kulturze łączone były z genderową transgresją, wyjściem poza płeć (kobiecość), w niektórych przypadkach wręcz z potwornością? Czy to nie dlatego w większości schematów fabularnych mścicielki muszą zapłacić własnym życiem za akt zemsty?

Może to oczywiste, ale podkreślę ważną kwestię, rzadko podejmowaną w recepcji powieści – z punktu widzenia feministycznej etyki troski *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Tokarczuk jest książką niejednoznaczną, a wręcz kłopotliwą, bo niedającą się wpisać w dualny schemat dobra i zła. To raczej manifest czułości i antyczułości zarazem lub też rodzaj „mrocznej pedagogiki", w której największym grzechem człowieka jest nie tyle brak

emocjonalnej (kobiecej?) wrażliwości, ile grzech zaniechania i obojętności na krzywdę („kto czuje gniew, a nie działa, szerzy zarazę. Tak uczy Blake", s. 70). W powieści męskość Duszejko jest akcentowana wielokrotnie (była lekkoatletką, budowniczą mostów, jeździ samochodem Samurajem; jest bałaganiarą, niespecjalnie lubi gotować czy uprawiać ogród). Może dlatego na balu grzybiarzy symbolicznie przywdziewa strój wilka, wpychając swojego partnera, Matogę, w rolę Kapturka. Choć Platt i Markiewicz nie idą konsekwentnie tym tropem (Kluźniak nie usiłuje być w żaden sposób „męska", wręcz przeciwnie), to w spektaklu napięcia genderowe (kobiecy świat troski o życie *versus* męski świat zabijania) są osłabiane przez wydobycie z cienia postaci Matogi (Oskar Hamerski). Wydaje się on w spektaklu jedyną postacią, która towarzyszy Duszejko na drodze zemsty (niestety, bardzo ciekawa figura zaangażowanego w ratowanie chrząszczy entomologa Barosa, granego w spektaklu przez Karola Pochecia, została ledwie zarysowana). Matoga jest mężczyzną naznaczonym transpokoleniową traumą, nie tyle historyczną (jak w powieści), ile psychologiczną. Bezlitosny trening posłuszeństwa i „męskości", jakiemu został poddany w dzieciństwie przez własnego ojca, zmuszającego go do udziału w polowaniu, pokazany został w niezwykle poruszającym monologu. Widzimy w nim mężczyznę-chłopca złamanego i uczonego pogardy dla życia. Co ciekawe, następnie tę pogardę przenosi i kieruje w stronę Matogi jego własna córka, prokurator Czarna (w powieści to syn Czarny Płaszcz), która musztruje gapiowatego ojca, wytykając mu błędy, brak rozsądku i zimnej krwi.

Matoga wśród mężczyzn wydaje się tak samo osamotniony, jak Duszejko wśród ludzi. Polowanie jako rytuał i homospołeczna, chłopacka gra, pokazane zostało w kilku scenach, w których słyszymy ostre odgłosy strzałów (dźwięk Marek Szymański, Hubert Majewski, Mariusz Maszewski), ale widzimy dobrze bawiących się facetów ubranych w krzykliwe,

przypominające moro „mundurki”, jedynie imitujących (gest składania palców „jak do strzału”) prawdziwe zabijanie. Myśliwi tylko udają, że zabijają, a społeczeństwo udaje, że polowanie to tylko udawanie; wszak w istocie – jak usłyszymy pod koniec spektaklu w monologu księdza wygłoszonym z ambony kościelnej/myśliwskiej – ich działanie kierowane jest troską o przyrodę i miłością do niej. Taki kolejny manifest ludzkiej „czułości” – można by się złośliwie zaśmiać, gdyby Tokarczuk nie cytowała tu fragmentów rzeczywistych kazań łowieckich kapelanów

Warszawski spektakl wprowadza do tekstu Tokarczuk nowe wątki przy zachowaniu ogólnego – jakbym to ujęła – przesłania powieści. Czegoś mi w nim jednak zabrakło i czegoś wydało mi się za dużo. Po pierwsze , najwyraźniej twórcy przedstawienia zupełnie nie mieli pomysłu, co zrobić z najważniejszym patronem *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, a więc Williamem Blakiem, powracającym nieustannie na kartach tej powieści w intertekstualnych nawiązaniach. Tymczasem to właśnie jego postać oraz tradycja brytyjskiego radykalnego romantyzmu – jak nurt ów nazywa Carol J. Adams w książce *Polityka seksualna mięsa* (zob. 2022, s. 201-218) – tłumaczyłyby najlepiej żarliwość Duszejko, źródła jej buntu i „mrocznej pedagogiki” czynu (przypomnę: „kto czuje gniew, a nie działa, szerzy zarazę. Tak uczy Blake”; Tokarczuk, 2009, s. 70). W tekstach pisarzy takich jak Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft, Henry Salt czy Joseph Ritson wołanie o prawa kobiet, klas uciskanych i niewolników łączy się z wezwaniem do porzucenia mięsożerstwa i wojennych podbojów. Z ducha romantycznego demokratyzmu, przefiltrowanego już jednak przez świadomość tego, co historia Rewolucji Francuskiej mówi nam o krwawych momentach walki uciśnionych, wyrósł *Frankenstein* Mary Wollstonecraft Shelley, do którego w powieści Tokarczuk również znajdziemy nawiązania. Szkoda tych wszystkich kontekstów, które mogłyby na różnych poziomach

pogłębić sensy zawarte w pozornie tylko oczywistej, popowej formie powieści kryminalnej. Tymczasem zasygnalizowany na początku spektaklu filozoficzno-egzystencjalny punkt wyjścia (tragiczne uwikłanie człowieka w cierpienie zwierząt i ciągłe sabotowanie przez agrologistyczny patriarchat pokojowej formy relacji człowieka z Naturą/Innym) zostaje ostatecznie przekształcony w „głos w sprawie myśliwych" (oczywiście ważny społecznie i politycznie temat, zwłaszcza dziś, gdy znowu jako wspólnota zaczynamy pokładać nadzieję w tym, że mundur i karabin zagwarantują nam ład i bezpieczeństwo granic). Widać to dobrze w programie, który niemal wyłącznie skupia się na myśliwskich kontekstach.

Po drugie jednak – zupełnie nie przekonał mnie pomysł dramaturgiczno-reżyserski, by przeobrazić dwójkę ważnych bohaterów powieści – Dyzia (Adam Szczyszczaj) i Dobrą Nowinę (Justyna Kowalska) – w „duże dzieci". Karykaturalna wręcz infantylność, z jaką grają oni swoje role, być może śmieszy i dowodzi aktorskiej sprawności, ale wydaje się nie mieć żadnego głębszego sensu i uniemożliwia też emocjonalne i intelektualne zaangażowanie w ich opowieść o przemocy. Co gorsza, ta ich nadmiarowa dziecięcość czyni z Duszejko kogoś w rodzaju opiekunki, „dobrej pani", zatroskanej niesfornymi dzieciakami, które wdrapują się na ambonę i nieświadomie reprodukują przemoc. Widać to zwłaszcza w scenie teatrzyku na cześć św. Huberta. Aktorzy zakładają w nim symboliczne maski – Dyzio (w białej kominiarce w stylu Pussy Riot lub chłopców z filmu *Ministranci*) staje się Hubertem, Dobra Nowina (w porożu na głowie) ściganym jeleniem. Jednak powieść o „złym myśliwym", który pod wpływem Jezusa (ucząca siła krzyża, ukazującego się między rogami jelenia) zamienia się w „dobrego myśliwego", wkrótce się przekształca w inny spektakl. Spektakl, w którym winny sam domaga się kary, czemu towarzyszy gest genderowego odwrócenia roli. Dobra Nowina staje się teraz karcącym oprawcą (przyjmuje

„męską” pozę i ton). Czy przez co Dyzio ma nam się wydawać „kobiecy”? Czy „mężczyzna” karze tu „kobietę”, która „sama tego chciała”?

To niby przewrotnie, ironicznie odtworzony „victim blaming”, ale w moim odbiorze te genderowe tropy idą zbyt powierzchownie i jednocześnie są zbyt piętrowe, a przez to nieprzekonujące i etycznie dwuznaczne. Drugi raz ten sam zabieg zidentyfikowania kobiecości z ofiarą pojawia się w scenie monologu Matogi, gdy jego córka (Czarna) ściąga ubrania i naga imituje bieg tropionego zwierzęcia. Ta sceniczna metamorfoza łączy się z ciekawym, ale nie do końca zrozumiałym dla mnie gestem regresji. W kolejnej scenie – przesłuchania Duszejko na komisariacie – prokurator Czarna nie mówi w pełni zrozumiałą ludzką mową, jakby wejście w rolę ściganego zwierzęcia odebrało jej jakąś część człowieczeństwa. Inna postać, lekarz/Wilcze Oko, w pewnym momencie również czołga się po ziemi, nie mogąc złapać spionizowanej, ludzkiej postawy. Czy chodzi tu o motyw zemsty Natury na człowieku, którego karze się za pychę (szowinizm gatunkowy?), odbierając mu dystynktywne, kulturowe oznaki człowieczeństwa (głos, postawa, pozycja)?

Kilka innych postaci również ulega tu fuzji i jednocześnie rozproszeniu przez decyzję o obsadzeniu jednego aktora w dwóch rolach: Wnętrzniak i Prezes grany przez Mirosława Konarowskiego, a Wielka Stopa i Ksiądz przez Jacka Mikołajczaka. Przede wszystkim jednak to wspomniany brak (Blake’a) i nadmiar (karykaturalnej infantylizacji) powoduje, że finał spektaklu pozbawiony jest napięcia dramatycznego i znaczeniowego. Widzimy bohaterów – Matogę, Dobrą Nowinę i Dyzia skupionych wokół Duszejko. W tle płonie plebania, policyjny pościg za morderczynią zaraz wyruszy, bo wszyscy – włącznie ze zgromadzonymi – już wiedzą, kto kryje się za śmiercią myśliwych. Ciepła zupa, którą jedzą, daje im pewność, że wszystko będzie

dobrze, choć w sumie widzowie nie bardzo wiedzą, dlaczego. Gubi się w tym fałszywie utopijnym zakończeniu nie tylko przekorny gest pisarki, żeby złamać konwencję gatunkową kryminału i prowokacyjnie odstąpić od wymierzenia kary mścicielce (choćby symbolicznej, jaką zwykle było samobójstwo lub śmierć w pościgu). Gubi się też faktyczny i często niedoczytywany finał samej powieści: w zakończeniu widzimy przecież Duszejko w stacji entomologów w Puszczy Białowieskiej – sparaliżowaną, tracącą pamięć i świadomość siebie. Niczego nie żałuje, ale nie może przestać mierzyć się z porażką własnego czynu (nic się przecież w świecie nie zmieniło, jej odwet niczego nie naprawił), a przede wszystkim z falą obezwładniającego smutku, która zajęła miejsce gniewu. Bo miał rację William Blake, gdy przekonywał, że performatyka gniewu jest twórcza, ale smutku niestety nie da się transformować w czyn, który przyniósłby ulgę. Tylko co z tego, że miał rację? No właśnie, na tym polega również dramat Duszejko i nas wszystkich. Mimo kilku naprawdę trafnych decyzji dramaturgiczno-reżyserskich i bardzo dobrej gry aktorskiej, twórcom spektaklu nie do końca udało się tę gorzką prawdę uchwycić.

Wzór cytowania:

Świerkosz, Monika, *Ciepła zupa i pedagogika antyczułości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciepla-zupa-i-pedagogika-antyczulosci.

Autor/ka

Monika Świerkosz – profesorka uczelni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Interesuje się filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała i materialności, oraz krytycznymi studiami o niepełnosprawności, a także historią kobiecego pisarstwa. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, jest redaktorką naczelną czasopisma „Wielogłos”. Autorka monografii: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*

(2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (2017), współredaktorka m.in. *Rozczytywania Dąbrowskiej* (2018) i *Konstelacji krytycznych* (2020). Jako konsultantka naukowa pracowała przy powstaniu dwóch spektakli: *Snu nocy letnie*j (Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Jakub Skrzywanek i Justyna Sobczyk) oraz *Lekcji anatomii. Rekonfiguracja* (Cricoteka, reż. Agata Skwarczyńska).

Przypisy

1. Dla porządku dodam tylko, że książka Mortona ukazała się w oryginale jako *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistance* w 2016 roku, a więc siedem lat później niż *Prowadź swój pług…*, co jest dla mnie dowodem krytycznej siły fikcji spekulatywnych i sztuki.

Bibliografia

Adams, Carol J., *Polityka seksualna mięsa. Feministyczno-wegetariańska teoria krytyczna*, przeł. M. Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2022.

Morton, Timothy, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2023.

Tokarczuk, Olga, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ciepla-zupa-i-pedagogika-antyczulosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak

/ REPERTUAR

…a może jednak?

Agata Skrzypek

Komuna Warszawa

Nic dwa razy

koncepcja, reżyseria, choreografia, opracowanie muzyczne: Cezary Tomaszewski

premiera: 24 kwietnia 2026

Zaczyna się komediowo. Performerzy i performerki (Michał Leśniak, Oskar Malinowski, Małgorzata Biela, Agata Wińska i Dariusz Kowalewski) pojedynczo, każde z różą w ręce, wchodzą na jasno oświetloną scenę Komuny Warszawa i recytują z emfazą słynny wiersz Wisławy Szymborskiej. Gdy po zakończeniu występu siadają kolejno na niskiej ławce gimnastycznej, kolec róży kaleczy ją albo jego w palec. „Auć!" – wzdryga się teatralnie każde z nich. Powiększająca się na ławce grupa recytatorów z wyższością w gestach i spojrzeniach ocenia występy swoich następców, w pełnym przekonaniu, że to właśnie ich (minimalnie inny od pozostałych) występ najlepiej oddał ducha poezji noblistki. Wyrafinowany i zarazem

parodystyczny charakter sytuacji podkreślają eleganckie przygrywki fortepianowe w wykonaniu Leśniaka, zapowiadające każdorazowo następnego i jedynego w swoim rodzaju wykonawcę *Nic dwa razy*. Występujący noszą identyczne, wygodne uniformy: czerwoną bluzę z długim rękawem, wystający spod niej biały podkoszulek, beżowe, luźne spodnie i tenisówki. Stylówkę uzupełniają okulary przeciwsłoneczne, zza których można rzucać pełne dezaprobaty spojrzenia. Performerzy wiercą się więc na ławeczce, a widownia na własnej skórze przeżywa katusze jurorów konkursów recytatorskich.

W powstałym w 2003 roku wideoperformansie Supergrupy Azorro *Wszystko już było* tytułowe rozpoznanie pada w co drugim zdaniu, dyskredytując każdy pojawiający się w dyskusji czwórki artystów pomysł na nowe działanie twórcze. Namalować kwadrat? Było. Skoczyć skądś? Było. A nic nie zrobić? Też było. Przygarbieni nad stoliczkiem pośrodku kwitnącego ogrodu Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski nie wyglądają, jakby szczególnie palili się do przedsiębrania czegoś zupełnie nowego; wydają się pogodzeni z faktem, że efekt nowości to modernistyczna mrzonka, a to, co ewentualnie stworzą, będzie jedynie powtórzeniem cudzego gestu z mniej lub bardziej odległej historii sztuki. Zaszczepione przez przedwojennych awangardystów pragnienie szokowania publiczności poprzez osiągnięcia nowatorskie i tchnące świeżością geniuszu do dziś – nawet po oswojeniu performatywnych formatów rekonstrukcji – krąży w artystycznym krwioobiegu. Bo przecież nawet zremiksować można oryginalnie i jak nikt wcześniej.

Cezary Tomaszewski w *Nic dwa razy* zajmuje stanowisko przeciwne. Świat widziany przez pryzmat poczciwego wiersza Szymborskiej, w którym jeden moment różni się od innego „jak dwie krople czystej wody”, to niestabilny

koszmar jednorazowości. W tętniącym wewnętrznym pulsem eseju scenicznym reżyser podejmuje – prowadzony na abstrakcyjnych zmiennych – namysł nad możliwością przeprowadzenia czegoś dwukrotnie (lub więcej razy) dokładnie tak samo. Jeśli zgodzić się z zasadą, że narzędzie pomiaru znacząco kształtuje wynik badania, to pytanie o możliwość zaistnienia powtórzenia doskonałego zadane za pośrednictwem teatru przynosi dość konkretny obszar odpowiedzi. Z jednej strony będzie to szereg zaprzeczeń wynikających z obserwacji emergentnych jakości teatralnych (uwzględniających np. zmienność i zużycie materii, spontaniczność interakcji oraz generalnie pojedynczość okoliczności występu). Wynika z nich przekonanie o ulotnym „tu i teraz" każdego spotkania teatralnego, wymykające się dokumentacji i archiwizacji.

W zestawie zaprzeczeń znajdzie się także przepełniająca egzystencjalną bezradnością koncepcja iterowalności – powtarzalnej struktury z wplecioną weń sytuacyjną różnicą. Poprzez działanie tego mechanizmu manifestuje się już nie nieuchwytność, ale zwyczajnie niemożliwość zaistnienia doskonałego, pierwszego wykonania. Przeprowadzane na scenie dążenie do ucieleśnienia tego wymykającego się początku, zakorzenione gdzieś w rzeczywistości pozateatralnej, to naddatek konieczny do wypełnienia pustki reprezentacji. Możliwość powtórzenia ulega tu zniesieniu, ponieważ, mówiąc wprost, nie ma czego powtarzać. A jednocześnie szeroko rozumiana powtarzalność – naśladownictwo, budowanie ról, przygotowywanie dublur, przystawianie lustra rzeczywistości – jest kwintesencją i sensem teatru. Jeśli więc o sztuki performatywne chodzi, sprawa może nie jest prosta, ale z pewnością uporządkowana bardziej niż życie.

Po doświadczeniu czterokrotnego powtórzenia deklaracji, że „nic dwa razy się nie zdarza", w życiu performerów-recytatorów wszystko ulega

skomplikowaniu. W oparach dymu Agata Wińska odbiera przez mały nadajnik zniekształcony sygnał od kosmitów – oni także podzielają refleksję Szymborskiej. Rozumiem, że wątek ten ma wzmacniać konceptualną flankę ulotności życiowych doświadczeń – nie sposób wszakże ani udowodnić, ani podważyć prawdziwości przesłanego przez nich komunikatu, bo UFO z zasady powierza swoje tajemnice jednostkom. Performerzy zaczynają rozpracowywać dylemat niepowtarzalności na rozmaitych przykładach, inscenizując wobec siebie i widzów krótkie scenki o wyrazistej teatralności (śpiewane przy akompaniamencie pianina i syntezatorów, tańczone, rytmizowane). Przykładowo, siadają pod ścianą na krzesłach i rekonstruują wyjściową sytuację *Dekameronu*, wcielając się w odizolowanych od świata z powodu epidemii ludzi, którzy dla zabicia czasu opowiadają sobie historie (czy nie brzmi to znajomo?). Nic ich jednak nie porywa, bo opowieści brzmią dziwnie podobnie do siebie. Gdy ktoś zaczyna: „Był sobie chłopak i miał dziewczynę", inni przerywają mu, zirytowani krzycząc: „Było! Najgorzej!". Nawet, gdy udaje im się wymyślić teoretycznie oryginalny początek (np. o chłopcu, który miał dwie dziewczyny), to ciąg dalszy rozwija się znajomo w schemacie miłości, zdrady i dramy. W samym środku przekrzykiwań Wińska przyciąga do siebie doniczkę z kwiatem, który wywołuje u niej atak kichania – za pierwszym razem słyszy „na zdrowie!", za kolejnymi „naprawdę!". Korci, by zauważyć analogię do bon motu, że wystarczy powtórzyć coś dostatecznie wiele razy, by stało się to prawdą. Albo postprawdą, biorąc pod uwagę towarzyszący nam bagaż deep fake'ów i hiperrzeczywistości świata cyfrowego. Kichanie w dodatku wraca później w charakterze leitmotivu i zarazem autoreferencyjnego komentarza do dramaturgicznie sprawdzonego chwytu powrotu do znajomej frazy.

Powoływany przez performerów świat to osobny kosmos – czas w nim się zatrzymał, a przestrzeń, bałaganiona w miarę wnoszenia kolejnych obiektów,

zdaje się nie mieć osadzenia w niczym poza wyznaczoną kwadratem białej baletówki przestrzenią. Można odnieść wrażenie, że akcja sceniczna rozgrywa się we wnętrzu czyjejś jaźni. Wśród wspomnianych obiektów furorę robią ogromne pałeczki do uszu, służące do skonstruowania prowizorycznego wigwamu. W jednej ze scen performerzy odgrywają turystów spragnionych autentycznego spotkania z lokalną kulturą na wakacjach. Wchodzą do jednoosobowego „namiotu", przeżywają swój intymny miły moment, a po krótkiej chwili zostają wyproszeni przez następnych. Jedna z pałeczek zmienia później funkcję na bardziej dosłowną. Malinowskiemu i Bieli, którzy ją niedwuznacznie animują, służy do przetkania narządu słuchu w scenie nawołującej do otwarcia uszu na innych. Być może lepszy słuch i więcej uważności na drugą osobę w tej jednej konkretnej chwili oswobodzą nas z pragnienia przeżycia czegoś powtórnie? Tego rodzaju zderzenia wzniosłego lub komicznego gestu z kojącym albo wręcz odwrotnie, delikatnie uszczypliwym komentarzem, składają się na poetycki efekt obcości spektaklu.

Nic dwa razy odbywa się w strukturze narastającej paranoi, w tym znaczeniu, że na postawiony w tytule problem twórcy nie są w stanie znaleźć ani rozwiązania, ani przekonującej ich odpowiedzi, mimo analitycznego (obsesyjnego wręcz!) patroszenia zagadnienia do cna. Każda kolejna porażka w przeżyciu powtórzenia nie odwodzi ich od ponowienia próby; każde rozczarowanie smakuje tak samo gorzko. Performerzy inwestują w tę rozgrywkę tyle emocji i zapału, jakby od udowodnienia możliwości powtórzenia zależało coś ważnego. Uchylają się od ujawnienia konkretu, a w słownych przepychankach mnożą dziwnie błahe przykłady: dokonują performatywnego ożywienia figury dyktatora, który dyktuje innym, jak ma być, *ergo* idea musiała istnieć już wcześniej, a zatem: kto dyktuje dyktatorowi? Albo, jako krakowscy intelektualiści (w doczepianych

wąsiskach) przerzucają się przysłowiami o pierwszych i kolejnych razach (o tej samej rzece i o kotach za płotami). Pytanie o to, dlaczego (nie)możność powtórzenia jest tak istotna, towarzyszy mi przez cały spektakl. Być może odpowiedź dla każdego będzie inna, a być może tylko niektórzy tę potrzebę rozumieją.

W pewnym momencie blisko nazwania stawki jest Małgorzata Biela, gdy śpiewa musicalowy song podczas jazdy na deskorolce – leżąc na niej brzuchem i odpychając się rękami od podłogi. Zwraca uwagę, że w idealnym powtórzeniu zawierałaby się poszerzona przestrzeń czasowa, obejmująca antycypację, świadome przeżycie danego momentu i nacieszenie się nim. Jak w scenie z *Dnia Świstaka,* w której zaklęty w dwudziestoczterogodzinnej rzeczywistości Phil (Bill Murray), będąc już bardzo blisko zaskarbienia sobie względów Rity (Andie McDowell), popełnia drobny błąd, więc w następnym podejściu powtarza przebieg dnia mechanicznie, ale odkrywa, że tym razem scenariusz nie działa. Można się więc zgodzić z Bielą, że za drugim razem nigdy nie jest już tak samo fajnie. Tylko czemu nie zgodzić się też na to, by drugi raz pewnej pierwszej sytuacji był po prostu innym pierwszym razem?

Inną stawką jest, podobnie jak u Azorro, ambicja stworzenia czegoś, co byłoby interesujące artystycznie, zwłaszcza dla koneserów teatralnych. Ze sceny pada kilka życzliwych przytyczków w kierunku wszechwiedzących patrzących, którzy oglądają przedstawienie pod wewnętrznie postawioną tezę, a także wobec dyrekcji instytucji, planujących sezony tak, by na lata do przodu wiadomo było, co i jakie to będzie, zanim jeszcze się wydarzy. Widz teatru zatem pragnie nowości (albo tak mu się zdaje), ale organizator broni się przed nimi, jak tylko może (widząc, co się sprzedaje, *vide*: czy widz na pewno pragnie nowości?). W kwestii powodzenia artystycznej wirtuozerii pragnę dać znać, że przeklinania rośliny doniczkowej po włosku jeszcze w

teatrze nie widziałam.

Całość nie spina się logiką fabuły – zasadą postępu wydarzeń jest, mam poczucie, narastanie ich temperatury, intensywności i prędkości. Znaki wizualne, aluzje, asocjacje, dźwięk i przede wszystkim słowa bombardują tu z każdej strony. Przezwyciężenie czasu nie udaje się może bohaterom, ale udaje się reżyserowi. Ostatnia scena rwie się blackoutami, jakby inspiracją do niej było mruganie czy naprzemienne tracenie i odzyskiwanie przytomności. Treść wypacza się i umyka. Szyk zdań ulega pomieszaniu. Performerzy zaczynają od nowa, i od nowa, i od nowa, jakby wobec braku konieczności domknięcia sensu wypowiedzi mogli powtarzać przydzielone słowa bez końca. Warunkiem doskonałego powtórzenia jest doskonała pamięć sytuacji wyjściowej, a ta ulega drastycznemu zniekształceniu. Znika konieczność nieustannego oglądania się za siebie, zaciągnięcia ręcznego w żądanym miejscu, zatrzymania z zafiksowaniem. Znika iluzja nieśmiertelności.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *…a może jednak?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak.

Autor/ka

Agata Skrzypek – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Teatrem”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/moze-jednak*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/postprodukcja-wspomnien

/ REPERTUAR

Postprodukcja wspomnień

Zuzanna Berendt

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Muszenie

reżyseria: Jagoda Szelc, tekst i dramaturgia: Tomasz Śpiewak i Jagoda Szelc, scenografia i wideo: Michał Dobrucki, kostiumy: Maja Wolak, sound design: Justyna Stasiowska, reżyseria światła, operator obrazu wideo: Przemysław Brynkiewicz, ruch sceniczny: Katarzyna Sikora

premiera: 22 maja 2026

Domowe archiwa wideo są pełne tego rodzaju nagrań – z chaosu rodzinnego spotkania wyłania się na moment protagonista. Coś pokazuje do kamery, coś mówi, instruuje operatora-amatora, w którą stronę ten powinien zwrócić obiektyw. Późniejsze losy takich archiwaliów bywają różne, czasem nikt już do nich nie zagląda, nośniki stają się przestarzałe, a w końcu bezużyteczne. W innych przypadkach są pokazywane regularnie, a zarejestrowane na nich chwile funkcjonują jak repertuar rodzinnych scenek i powiedzonek. Kiedy w jednej z pierwszych scen *Muszenia* Jagody Szelc główna bohaterka, Agata (Anna Szymańczyk), włącza w starym telewizorze nagranie z rodzinnego

przedpołudnia (pora jest tutaj ważna, bowiem picie mocnego alkoholu przed dwunastą jest przez jej ojca uważane za powód do dumy), wydaje się, że ogląda je z pewnym sentymentem. Widzi przecież znajome twarze i być może zapomnianą już sytuację, która w momencie, kiedy była rejestrowana, wcale nie budziła w uczestnikach grozy. Na podniszczonej taśmie widać ojca (Robert T. Majewski) i matkę (Anna Gajewska). Brat (Maksymilian Piotrowski) trzyma kamerę, ona sama przemyka w tle, śmiejąc się. Ojciec demonstruje swoją technikę picia wódki, matka mu asystuje, serwując popitkę. Partner Agaty, Maciek (Waldemar Barwiński), komentuje nagranie słowem „grubo", ale nie zgłębia sprawy. Kaseta jest dla niego po prostu jednym ze szpargałów, które musi uporządkować ze swoją partnerką, zanim przyjdą do nich wigilijni goście.

Szelc, która zadebiutowała w teatrze w 2021 roku, mając już na koncie budzące zainteresowanie publiczności i krytyków filmy *Wieża. Jasny dzień* (2017) i *Monument* (2018), w *Muszeniu* korzysta z technik narracyjnych nie tyle właściwych dla filmu, ile analogicznych do procesów, którym można poddawać materiał filmowy. Inscenizowane na żywo nagranie kilkukrotnie wraca do początku, urywa się niespodziewanie. Montaż scen jest ostry i pokazuje, że w przypadku tej historii opowieść będziemy musieli ułożyć z dostępnych fragmentów, a jej ostateczny sens wyłoni się z napięcia między doświadczeniem Agaty-dziecka, nastolatki, młodej kobiety a jej kondycją jako osoby dorosłej, twórczyni, partnerki. Nagrania z rodzinnego archiwum funkcjonują tutaj z jednej strony jako medium powrotu traumatycznej pamięci, a z drugiej jako proteza pamięci potrzebna do tego, żeby zrozumieć i uporządkować swoje doświadczenie. Obecność medium filmowego w historii Agaty (wykonującej swoją drogą zawód reżyserki) problematyzuje też scenografia Michała Dobruckiego. Rozpięte na słupkach banery ze zdjęciami lasu wyznaczają horyzont sceny. Fotografie częściowo zamazano czarnym

flamastrem – jak można to zrobić z taśmą filmową. Akcja rozgrywa się najczęściej na dwóch okrągłych platformach, na których umieszczono między innymi dziecięcy basen, fragment wnętrza i zewnętrznej ściany domu. Platformy obracają się tak jak rolki przesuwające taśmę filmową w analogowej kamerze albo projektorze. Dodatkową ramę transmedialną stanowią włączane do fonosfery spektaklu (za sound design odpowiedzialna jest Justyna Stasiowska) zniekształcone fragmenty słuchowiska *Dziwne przygody Pana Zająca*, które stanowią innego rodzaju ślad wspomnienia z dzieciństwa Agaty.

Większość scen spektaklu pokazuje sytuacje, w której rodzina bohaterki doświadczała okropnych skutków alkoholizmu ojca. Czekanie z wyjazdem do szpitala ze złamaną nogą przez kilkanaście godzin, bo rodzice musieli wytrzeźwieć. Agresywne, wulgarne zachowania, takie jak dawanie żonie do powąchania lufy nabitej dubeltówki. Niepewność, w jakim stanie i nastroju ojciec wróci. Majewski gra ojca grubą kreską, ale postać ta skonstruowana jest w taki sposób, żebyśmy zobaczyli, jak alkoholizm może współgrać z poczuciem humoru i pewnego rodzaju czułością wobec najbliższych. Przemoc ojcowskiego picia jest przemocą powolną – uparcie i trwale zmienia relacje członków rodziny i odciska się na ich życiu psychicznym, ale nie ma w sobie spektakularności gestu kata. Matka, choć nie stroni od alkoholu, jest obciążona przede wszystkim współuzależnieniem. Jej życie w małżeństwie podporządkowane jest amortyzowaniu skutków picia męża – usprawiedliwianiem go, czekaniem na jego powrót. Agata zaś nie może być po prostu jej córką, ponieważ spada na nią emocjonalna praca związana chociażby z życiem w niepewności dotyczącej stanu, w jakim ojciec pojawi się w domu po kilkudniowym alkoholowym ciągu, kiedy nie było z nim kontaktu.

Szelc i współtwórca scenariusza Tomasz Śpiewak pozostawili przy tym stosunkowo niewiele miejsca na pokazanie, w jaki sposób doświadczenie życia z rodzicem alkoholikiem i współuzależnioną matką ukształtowało funkcjonowanie bohaterki poza rodzinnym domem. Dorosłą Agatę widzimy najczęściej w stanie apatii i niemocy. Inaczej jest w scenie, w której do Agaty i Maćka przychodzą na wigilię jej znajomi, a ona na rauszu prezentuje wobec swojego partnera wszystkie te zachowania, które wcześniej widzieliśmy w wykonaniu jej ojca. Wykrzykuje te same żarty, mówi tym samym tonem, przejmuje również jego gesty i sposób poruszania się. Zajmuje przestrzeń w tak samo dominujący i przemocowy sposób, jak w jej dzieciństwie robił to pijany ojciec. Stopniowo Agata coraz bardziej upokarza Maćka i wprowadza gości w konsternację, która skutecznie udziela się publiczności. Wydaje się, że działa pod wpływem przymusu odreagowania własnego doświadczenia z dzieciństwa; dopiero teraz może zemścić się za to, że dawniej wielokrotnie była ofiarą pozbawioną możliwości ucieczki od krzywdy, której dopuszcza się wobec niej osoba najbliższa.

Muszenie bardzo dobrze wpisuje się w obecną linię repertuarową Dramatycznego, która budowana jest z kolejnych spektakli zrealizowanych na wysokim poziomie warsztatowym, a jednocześnie zachowawczych na poziomie artystycznej formy i komunikatu. Spektakl opiera się na bardzo dobrych rolach aktorskich, spośród których szczególnie wyróżnia się grająca Agatę Anna Szymańczyk. Jej aktorstwo jest emocjonalnie wyraziste, a jednocześnie nie popada w typowość. Szymańczyk pozostaje niezwykle czuła na partnerów, ale charakter swojej postaci kreuje także na marginesach interakcji z nimi, wtedy, kiedy jej obecność zajmuje drugi plan opowieści. Agata często po prostu obserwuje swoich rodziców, ale sposób, w jaki to robi, uświadamia nam, że jest dzieckiem, które z czasem nauczyło się strategii przetrwania w rodzinie z problemem alkoholowym. Nawet kiedy

wydaje się, że odpoczywa albo koncentruje się na swoich zajęciach, czujnie wypatruje zbliżającego się kryzysu, przemiany żartobliwych zaczepek w agresję i przemoc. Warto zwrócić też uwagę na rolę Maksymiliana Piotrowskiego, który jako wycofany, przejawiający symptomy autyzmu brat Arek, wydaje się postacią nawet bardziej tragiczną niż Agata. Nie może opuścić rodzinnego domu, nie ma alternatywnego środowiska, do którego mógłby uciec. Atutem spektaklu jest również tekst napisany przez Szelc i Śpiewaka. Partie dialogowe są bogate, a język postaci zróżnicowany. Powagę scen wielokrotnie rozładowuje humor językowy – powiedzonka charakterystyczne dla postaci i zabawne słowne interakcje między nimi.

Szelc, wystawiając *Muszenie*, włączyła się do wzmacniającego się w ostatnich latach na polskich scenach trendu uprawiania obyczajowego teatru osobistych problemów i rodzinnych perypetii. Jej spektakl można by ustawić w jednym rzędzie z takimi realizacjami jak *Tęsknię za domem* Radosława Maciąga, *Zamknij oczy Nel* Piotra Domalewskiego czy *Sceny z życia małżeńskiego* Katarzyny Minkowskiej. Propozycja Szelc nie jest przy tym do końca teatrem terapeutycznym, czyli takim, w którym przedstawiany na scenie indywidualny proces służy emancypacji, zdobyciu samowiedzy i znalezieniu w swojej bolesnej historii porządku. Choć twórcy pokazują pewną formę pojednania bohaterki z ojcem alkoholikiem i krzywdzicielem, to jest to w moim przekonaniu pojednanie szkodliwe, sprzeczne z jej interesem, w którym leżałoby uznanie własnej krzywdy i uszanowanie jej najdalej idącej konsekwencji, czyli na przykład odcięcie się od tych, którzy ją wyrządzili. Spektakl kończy ckliwa scena spotkania Agaty z ojcem. Ten, skonfrontowany z nagraniem, na którym prezentuje swoją metodę picia wódki przed dwunastą, zawstydza się i próbuje odwrócić od ekranu, żeby w końcu spojrzeć prawdzie w oczy i wyrazić żal za swoje zachowanie. Ojciec przyznaje, że nigdy nie był dobry dla żony i dzieci, opowiada o tym, jak to

wciąż widzi nieżyjącą już matkę Agaty – może i był wobec niej przemocowy, ale nie sposób odmówić mu przywiązania. Pojednanie to reprodukuje ufundowane na konserwatywnym, zakorzenionym w etosie katolicyzmu przekonaniu, że jedynym wyjściem wobec doświadczenia krzywdy ze strony rodziców jest wybaczenie im. A przebaczenie to – udzielane bezwarunkowo i najlepiej możliwie szybko – jest lekiem, który ma uzdrowić zarówno obie strony, jak i relację. Czyniąc z żałosnego wyznania Ojca pointę spektaklu i moment jego emocjonalnego rozładowania, reżyserka sugeruje, że jest ono uprawnioną, wystarczającą rekompensatą, która powinna przynieść ulgę zarówno bohaterce, jak i publiczności.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Postprodukcja wspomnień*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/postprodukcja-wspomnien.

Autor/ka

Zuzanna Berendt – badaczka teatru i sztuk performatywnych, doktora nauk humanistycznych, redaktorka miesięcznika „Dialog”, krytyczka teatralna. Pracuje jako niezależna kuratorka i towarzyszka procesów artystyczno-badawczych, jest zatrudniona na stanowisku post-doc w projekcie poświęconym kształtowaniu się sceny tańca w Polsce w latach 1945-1989 realizowanym w Instytucie Sztuki PAN. Jako krytyczka teatralna współpracuje między innymi z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem”, „Teatrem” i portalem teatralny.pl.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/postprodukcja-wspomnien*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-czego-sluzy-hamlet

/ REPERTUAR

Do czego służy „Hamlet”?

Wanda Świątkowska

Teatr Zagłębia w Sosnowcu

William Szekspir

Hamlet

przekład: Stanisław Barańczak, reżyseria: Jacek Jabrzyk, dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia: Anna Maria Karczmarska, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Jacek Sotomski, scenograf wykonawczy, projekcje multimedialne z wykorzystaniem AI: Kacper Łyszczarz, wideo, kamera live: Aleksander Joachimiak, reżyser światła: Klaudia Kasperska

premiera: 24 kwietnia 2026

Teatr Śląski w Katowicach

William Szekspir

Tragedyjo Hamleta, ksiyncia Dynymarku

przekład: Mirosław Syniawa, reżyseria: Robert Talarczyk, dramaturgia: Ewa Mikuła, scenografia, kostiumy: Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, Dagmara Walkowicz-Goleśny, reżyseria światła: Katarzyna Łuszczyk, muzyka: Jerzy Mączyński, wideo: Natan Berkowicz, Antoni Grałek, Dominik Nalepka

premiera: 15 maja 2026

Teatr Powszechny w Warszawie

William Szekspir

Hamlet

przekład: Stanisław Barańczak, reżyseria i dramaturgia: Kamil Białaszek, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, kostiumy: Sławek Blaszewski, multimedia: Michał Mitoraj, Hubert Kozarzewski, muzyka: Bartłomiej Gargula (Barto Katt), choreografia: Bartosz Dopytalski, reżyseria światła: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 16 maja 2026

Stary Teatr w Krakowie

Paweł Demirski

Mam coś w głębi nie do przedstawienia. HAMLET

reżyseria: Remigiusz Brzyk, scenografia i kostiumy: Marika Wojciechowska, choreografia: Anna Obszańska, muzyka: Jacek Grudzień, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 23 maja 2026

W urodzaju *Hamletów* pod koniec sezonu znamienne jest zjawisko traktowania dzieła Szekspira jako otwieracza do rozmaitych, skrajnie odmiennych problemów – pretekstowo, instrumentalnie i użytkowo. Mało którego z reżyserów i dramaturgów wydaje się interesować problematyka dramatu, ciekawsze jest dla nich pytanie – co mogę z nim zrobić, jak przyłożyć do wymyślonej tezy, skroić pod swoje potrzeby. Punktem wyjścia tych inscenizacji nie jest bowiem tragedia, a nasza rzeczywistość. I można powiedzieć, że sami sobie ten los zgotowaliśmy, powołując się na recepty Stanisława Wyspiańskiego (co jest w Polsce do myślenia) i Jana Kotta (*Hamlet* jest jak gąbka) – to przede wszystkim oni usprawiedliwiali i uprawomocniali czytanie *Hamletem* polskiej współczesności i szukanie w nim odpowiedzi na bolączki aktualnych czasów, w samym księciu widząc Polaka.

Ale czy na pewno *Hamlet* jako „klucz uniwersalny” jest równoznaczny z postulatem aktualizowania jego sensów?

Warto sprawdzić, jak zostało to zrobione w czterech ostatnich inscenizacjach, za które odpowiadali: Jacek Jabrzyk, Kamil Białaszek, Robert Talarczyk i Remigiusz Brzyk z Pawłem Demirskim – w ostatnim przypadku jest to autorski tekst, luźno inspirowany Szekspirem.

Być albo nie być – w Polsce

Matrycą autorskiego postępowania z dramatem może być potraktowanie najsłynniejszego monologu Hamleta. Bo cóż tu zrobić z tym oczekiwanym fragmentem tekstu? Wyciąć, przesunąć, sparafrazować, włożyć w usta innej postaci? Każde działanie jest deklaracją, bo skupia na sobie uwagę widzów – buduje oczekiwania i zachęca do pomysłów. Na temat wagi tego monologu ironizował już Wyspiański, przewrotnie zauważając: „Piękności w monologu tym wykryto przede wszystkim dlatego tak wiele, że przede wszystkim tego monologu słuchano” (1961, s. 166). Monolog Hamleta stał się autonomiczną cząstką tragedii, recytacją, popisem, oczekiwanym clou programu. To już nie są słowa postaci w momencie kryzysu, umiejscowione przez autora w konkretnym ciągu dramaturgicznym, a manifest i narzędzie do gry z widzem.

Strategie reżyserskie są tu rozmaite. Jacek Jabrzyk w wersji z Sosnowca odebrał ten monolog Hamletowi i włożył go w usta Pierwszego Aktora (Wojciech Leśniak) z trupy teatralnej, która przybywa do Elsynoru, a właściwie do Teatru Zagłębia. Grupa aktorów wchodzi z walizkami wejściem dla widowni i rozgląda się po teatrze jak po znajomej, a dawno niewidzianej przestrzeni; wrócili tu na gościnne występy, ale znają i lubią to miejsce. Żartują z Hamletem (Paweł Charyton), który wyraźnie ucieszony jest ich

wizytą i natychmiast prosi o próbkę monologu. Wtedy Leśniak przysiada na rogu sceny i wobec oświetlonej widowni zaczyna spokojnym głosem: „być albo nie być”. Nie popisuje się, nie recytuje – po prostu mówi, dając wysłyszeć wszystkie sensy tego tekstu. Ten zabieg sprawia, że monolog przesycony jest doświadczeniem starszego człowieka – słychać tu wszystkie przeżyte porażki, błędy i trud zmagania się z długim życiem. Wybrzmiewa w nim mądrość doświadczenia. Co ciekawe, aktor wręcz zaczepia widownię retorycznymi pytaniami, dialoguje z nią – widzowie kiwają głowami, pomrukują znacząco – dzięki czemu rozterki księcia schodzą na poziom naszych codziennych zmagań i trudów. Monolog jest powiedziany bez koturnów, patosu, zwyczajnie, blisko i do widzów – cała grupa aktorska wraz z Hamletem i Poloniuszem stoi na widowni, a Pierwszy Aktor siedzi na skraju sceny, na wyciagnięcie ręki. Scena pozostaje pusta, a Hamlet stoi oparty o ścianę w cieniu balkonów i słucha w milczeniu.

Zupełnie inaczej jest w niedalekim geograficznie, ale odległym ideowo i reżysersko *Hamlecie* katowickim. Robert Talarczyk chciał z tego monologu uczynić manifest, bo jest to monolog księcia po raz pierwszy wypowiedziany ze sceny po śląsku. Paweł Kempa – nie tyle książę, ile chłopak z górniczej rodziny (tylko raczej właścicieli kopalń niż tych pracujących pod ziemią) – wypowiada go mocno, donośnie, stojąc na wysuniętym w widownię pomoście. Tekst został przesunięty z trzeciego aktu przed finałowy pojedynek z Laertesem, co nadaje mu znaczenie rozważań o byciu i niebyciu w obliczu realnego zagrożenia życia i przeczucia własnej śmierci, którym Hamlet dzieli się z Horacjem. Egzystencjalna koda staje się więc epilogiem tragedii i zapowiedzią losu wszystkich głównych bohaterów. Tu od razu warto nadmienić, że tragedia Szekspira w języku śląskim (w przekładzie Mirosława Syniawy, który przełożył również *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna na potrzeby przedstawienia Mai Kleczewskiej) brzmi znakomicie – odświeżająco, mocno,

brutalnie – przekład ma dynamikę, szorstkość, twardość, wynikające nie tylko z fonetyki języka śląskiego, ale z operacji lingwistycznych tłumacza, który postawił na bezpośredniość, prostotę, nie unikał wulgaryzmów czy włączał do przekładu kwestie w języku niemieckim (na przykład w rozmowie z Rosencrantzem i Guildensternem). To nie jest poetyzowany przekład igrający wieloznacznością i popisujący się grą słów; stawia na jasność sensów, potoczystość i klarowność frazy. Co więcej, jest komunikatywny i zrozumiały nawet dla odbiorcy nieznającego języka śląskiego, choć teatr zapewnia widzom napisy w języku polskim – oparte na nowym przekładzie Tadeusza Sławka (oba przekłady dramatu zostały wydane i można je kupić w teatrze).

Kamil Białaszek w Teatrze Powszechnym działa natomiast jak didżej, który ze starej śpiewki chce zmontować parę chwytliwych kawałków, trochę samplować, pomiksować, ale generalnie dać widzom dobry beat. W tym anarchistycznym montażu czeka się na monolog księcia jak na znany wszystkim hit i Białaszek wykorzystuje to oczekiwanie do gry z widzem. Antek Sztaba w tytułowej roli jak doświadczony stand-uper rzuca widowni: „Wiecie, co teraz nastąpi? Chcecie to usłyszeć?" – trochę drażni, trochę kokietuje, w końcu decyduje się wygłosić monolog, bo „tak ślicznie wygląda, gdy go recytuje": pozycja, światła i jedziemy. W trakcie jednak przerywa i przechodzi do zaczepiania widzów, chcąc ten dylemat przełożyć na bliższe im realia, w stylu: a ty co byś zrobił, gdyby ci zamordowano rodzinę? Zemścił się? Został terrorystą? Rzadko kiedy takie „objaśnianie" na scenie działa – tu też moim zdaniem nie do końca się sprawdziło, tworząc raczej tautologiczny przypis, sytuujący monolog, trochę na siłę, wobec konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Potwierdza to strategię obraną w całym przedstawieniu: wychodząc od zgrywy, dekonstrukcji, autoironii, demitologizacji – niemal na poziomie kabaretowym, Białaszek próbuje złapać jakiś nerw współczesności,

przełożyć-przyłożyć tragedię do aktualnych konfliktów politycznych, klasowych, ekonomicznych, genderowych czy generacyjnych, co w skrócie oddaje powtarzana w recenzjach mantra: „nepo, korpo, hajs", a przypomina w gruncie rzeczy *doomscrolling* na bazie *Hamleta*.

W autobiograficznej parafrazie Demirskiego monolog nie zaistniał w strukturze opowieści, ale stał się punktem wyjścia. Bohater grany przez Kamila Pudlika informuje na początku spektaklu o swojej próbie samobójczej, z której nic nie wyszło, bo poślizgnął się na kafelkach w łazience. Jako leitmotiv tej biograficznej opowieści przewija się *4.48 Psychosis* Sarah Kane – bohater Demirskiego, jak brytyjska dramatopisarka, zdecydował, że „wolałby nie", jednak okoliczności zadecydowały inaczej, więc ciągnie ten wózek i próbuje się odnaleźć w „być", w czym ma mu pomóc m.in. psychoterapia.

Już w tym *pars pro toto* widać jak na dłoni, że mamy do czynienia z czterema odmiennymi pomysłami na *Hamleta*, ale w gruncie rzeczy dość podobnymi strategiami reżyserskimi, traktującymi tekst jako punkt wyjścia i trampolinę, z intencją, by zrobić go „inaczej", nadpisać, zdekonstruować i przemontować tak, by spróbował odpowiedzieć na postawione mu z perspektywy „tu i teraz" pytania. We wszystkich czterech przypadkach bliżej zatem do adaptowania niż odczytywania.

W Elsynorze, czyli nigdzie

Na pytanie, jak widzą twórcy współczesną Polskę przez pryzmat szekspirowskiego tekstu, można odpowiedzieć, sprawdzając, gdzie sytuują Elsynor – co widzom ma powiedzieć ta przestrzeń, dosłownie wykreowana na scenie, jak również w jakiś sposób mentalna, ahistoryczna, ale przecież

napiętnowana polskością i aktualnością.

Najdobitniej umiejscawia *Hamleta* Talarczyk: na złożach węgla, pośród górniczych wież, metalowych rusztowań, pochylni, wind prowadzących do szybów. To krajobraz jak z konstruktywistycznych industrialnych wizji – podświetlany ogniście lub burzowo prospekt przypomina projekty Andrzeja Pronaszki. Uniformy dworu stylizowane na górnicze mundury i pojawiające się w finale galowe stroje, które nierozerwalnie kojarzymy z Barbórką, nie pozostawiają żadnych wątpliwości (scenografia i kostiumy: Katarzyna Sobańska, Marcel Sławiński i Dagmara Walkowicz-Goleśny). Jednocześnie jest to Śląsk zmitologizowany, odrealniony i jakoś upatetyczniony, o czym dobitnie świadczy gorejące serce z węgla, które w finale zawiśnie nad sceną. Rozłupane, z wrzącą we wnętrzu lawą (*Dziady*?) może symbolizować *Hassliebe* wobec śląskiej tożsamości, z której Hamlet chce się wyzwolić, ale z której jest przecież dumny. Ta osobność śląskości, ale także kompleksy związane z konfliktami z polskością demagogicznie wybrzmiewają w finale spektaklu, kiedy na scenę z uzbrojonymi gorylami wchodzi „polski Fortynbras" uosobiony przez Krzysztofa Głuchowskiego i słowami najeźdźcy w takt rozbrzmiewającej *Roty* każe uprzątnąć ciała, wsadzając Horacja, ostatniego żywego Ślązaka, jako muzealny egzemplarz do pleksiglasowej gabloty. Trochę za topornie chce tu Talarczyk rozegrać konflikt między złym Polakiem i biednym Ślązakiem, kreując jednak zbyt upraszczający i nieprzekonujący mit ofiarniczy. *Hamlet* zagrany po śląsku ma być wyrazem dumy, manifestem odrębności, głosem sprzeciwu wobec kolejnego prezydenckiego weta pod ustawą o uznaniu śląskiego za język regionalny, ale podszyty jest też resentymentem. To jest *Hamlet* w śląskiej sprawie, w której trzeba jasno wskazać wrogów, nie bawiąc się w żadne subtelności.

Od regionalizmu w stronę diagnoz globalizmu poszły dwa odmienne, a

jednak w konkluzjach zbliżone *Hamlety* Jabrzyka i Białaszka. W obu przypadkach dwór to ten mityczny jeden procent społeczeństwa kumulujący zasoby – kapitaliści, technokraci, właściciele syndykatów, trustów, globalnych korporacji, a Klaudiusz to CEO firmy Denmark, który odebrał bratankowi schedę. W sosnowieckim *Hamlecie* wyeksponowany został temat technologii, cyfryzacji i nowych (?) mediów oraz ich wpływu na komunikację, relacje, sposoby sprawowania władzy i politykę. Spektakl zaczyna się od wyświetlenia nagłówków prasowych i z mediów społecznościowych o śmierci starego Hamleta, z pytaniami o przyszłość i z wykrzyknikami, które „się klikają" – o zaskoczeniu, szoku, podejrzeniach, spisku – natychmiast repostowanymi i komentowanymi. Hamleta poznajemy w goglach VR, bo woli być online niż w realu, przyjaźni się z AI, bo Horacjo jest wygenerowaną projekcją (jak Siri w wersji żeńskiej – grana przez Małgorzatę Saniak-Grabowską), który przetwarza na komendę zadane monologi i mechanicznym głosem odpowiada na egzystencjalne prompty. Duch ojca okazuje się tu wirusem systemu czy glitchem, który wcina się w czat strażników („error: enter Ghost"), bo zaświaty to algorytmy. Kontakt z „Duchem" możliwy jest więc tylko w przestrzeni wirtualnej – na czacie, w goglach lub przez projekcję wygenerowaną przez Horacja. Co zatem jest prawdą, a co symulacją czy fejkiem? Kto tym steruje i czyja to narracja, skoro ostatnie słowo należy do sztucznej inteligencji (Horacjo/Siri: „Wszystko to zgodnie z prawdą wam przedstawię")? W przestrzeni, która przypomina hangar, magazyny, a może tylko zaplecze serwerowni (scenografia: Anna Maria Karczmarska) wszechobecny *livestream* świadczy nie tyle o postępie, ile o permanentnej inwigilacji i ciągłym trybie online. Transmisja jest nieprzerwana, a Hamlet gubi się między różnymi wersjami rzeczywistości, nie odnajdując się w żadnej z nich. Wirtualny Elsynor to samosterujący się mechanizm, nad którym nie ma już kontroli – to piętrzące poziomy

hiperrzeczywistości symulakrum.

W warszawskim *Hamlecie* Białaszek idzie jeszcze krok dalej – w świat postapo, śmietnik cywilizacji, gdzie wrócą pierwotne instynkty, jak walka o ogień, co prognozuje w finale Fortynbras (Andrzej Kłak). Na razie stoimy na krawędzi, świat się rozpada, kolosy korporacyjne zaraz runą z przesytu, korupcji, machinacji i zbrodni. Ten stan „tuż przed" oddają świetnie kostiumy Sławka Blaszewskiego i scenografia Aleksandry Wasilkowskiej. Na kaflach z fikcyjnej kryptowaluty stoi współczesny tron i bożek kapitalizmu – pisuar, symbol męskiej władzy i przywoływanej w spektaklu teorii „skapywania". U stóp urynowo-finansowej piramidy krążą poddani, licząc, że im coś „skapnie". Bohaterowie, odziani w warstwy szmat, tiuli, zawoje, turbany, przypominają współczesnych nomadów: zaniedbani, z przypadkowymi elementami spiętrzonej, gromadzonej na zapas garderoby. Sami są jak góry łachów, tworzące z nich bezkształtną, odcieleśnioną, lecz pstrokatą i kiczowatą masę. Plastyczna oprawa i wizualizacje oddają dekadencki, kampowo-trashowy klimat Elsynoru. To świat u progu zagłady – jak z *HamletaMaszyny* Heinera Müllera – na ruinach, szczątkach, gruzach – po rozpadzie narracji, języka, reprezentacji, historii, nieważne, czy wskutek rewolucji, buntu maszyn, krachu finansowego czy aktów terroru. *Hamlet* Białaszka zapowiada katastrofę, jest müllerowskim laboratorium rozpadu, anihilacji, po której ludzkość powróci, o ile jakaś przetrwa, do poziomu biologii, *zoe*, nagiego życia, które będzie grzało się przy ognisku i jadło upolowane zwierzę.

W tej katastroficznej wizji przyszłości nie brak Białaszkowi poczucia humoru, które działa jak wentyl ironii, a zarazem nawias niwelujący powagę samozagłady. Sporo tu dopisano żarcików i memów – warszawskich, środowiskowych, autotematycznych. Aktorzy „grają, że grają", puszczając co

chwilę oko do widowni (zamiast czaszki Yoricka Grabarz wygrzebuje czaszkę Szekspira, co Horacjo komentuje: „nie znam"). Rozśpiewani Grabarze (Wojan Trocki, Olivier Woodcock) przemierzają co jakiś czas widownię, komentując akcję kabaretowymi intermediami i przyśpiewkami. Chyba na żadnym *Hamlecie* nie słyszałam tak częstych wybuchów śmiechu wśród publiczności. Ta zgrywa z arcydzieła jest metodą jego dekonstrukcji, obniżenia autorytetu, bo przecież zgodnie z twierdzeniem o nieskończonej liczbie małp nawet szympans byłby w stanie napisać *Hamleta*, jeśli wystarczająco długo postuka w klawisze – co dosadnie pokazano w prologu.

Prequelem rozpędzonego kapitalizmu, którego koniec wieszczy Białaszek, jest tekst Pawła Demirskiego *Mam coś w głębi nie do przedstawienia. HAMLET*, w którym autor hamletyzuje biografię własną oraz pokolenia dzisiejszych pięćdziesięciolatków, którzy dorastali w latach dziewięćdziesiątych, a na rynek pracy wchodzili, gdy otwierały się granice UE. W spektaklu Remigiusza Brzyka brzegowość tego świata wyznacza portowe nabrzeże – betonowe kloce i brudna plaża, przypominająca wysypisko odpadów. Za żwirową i jakby zalaną asfaltem plażą otwiera się sterylna przestrzeń oświetlona jarzeniówkami – podobna do szpitalnej sali, która ma kontynuację na zasceniu (scenografia i kostiumy: Marika Wojciechowska). To tam, na tyłach będzie umierał na raka płuc ojciec Hamleta. Demirski przepisuje *Hamleta* na własną biografię, deklarując: „Hamlet to ja". Niewiele tu zostało z oryginału: tytuł, cytat, imiona bohaterów, zarys relacji bohatera z matką, nieobecnym ojcem, przyjaciółmi, dziewczyną. Demirski przenosi dylematy duńskiego księcia na płaszczyznę prywatną i osobistą. Hamlet jako *porte parole* autora przerabia kryzys wieku średniego, porażki jego pokolenia, patrzy nostalgicznie wstecz i dramatyzuje własne kompleksy. Tekst Demirskiego obnaża wszystkie słabości traktowania *Hamleta* jako stelaża – szekspirowska historia staje się indywidualną,

jednostkową i w gruncie rzeczy niewiele obchodzącą widza prywatną opowieścią o tęsknocie za ojcem, nieprzepracowanej żałobie, traumie, kryzysach twórczych i rozczarowaniu światem. Po co więc nawiązania do *Hamleta*? Jako znak jakości? Znana marka? Wabik? *Hamlet* służy tu jako pretekst do przebrzmiałych rozważań o skutkach polskiej transformacji (przypomnę, że Jan Klata zrobił to w *H*. w 2004 roku), wygłaszania truizmów o klasie średniej i przeprowadzania na scenie psychoterapii. Spektakl jest w swoich diagnozach wtórny i powtarza to, co już dawno wiemy. To, co „w głębi" i „nie do przedstawienia", jest za to wypowiadane *explicite* i demonstracyjnie. Gdy rozważania wchodzą w temat awansu społecznego i autor sytuuje swojego chłopca w dresie w pozycji polskiego Didiera Eribona, to autonarracja zaczyna się mocno rozjeżdżać ze sztancą zaczerpniętą z dramatu, bo akurat Hamlet – tak jak ośmieszani w spektaklu Laertes (Filip Perkowski) czy Guildenstern (Michał Badeński) – byłby reprezentantem uprzywilejowanej kasty, bananowej młodzieży, która ma zapewniony „lepszy start". Kamil Pudlik robi wszystko, by przekonać do siebie widzów w roli sfrustrowanego humanisty, który przechodzi kryzys wieku średniego, i uwiarygodnić pokoleniowe doświadczenie autora, ale nie dostaje od niego szansy, by powiedzieć cokolwiek o doświadczeniu dwudziestolatków, dzisiejszych Hamletów. Podczas gdy Demirski rozlicza się z przeszłością, Białaszek i Jabrzyk odsłaniają zagrożenia czyhające dziś.

Kobieta z głową w piecyku gazowym

Reżyserzy przyglądają się w swoich *Hamletach* także pozycji kobiet. Ofelii i Gertrudzie trudno w szekspirowskim scenariuszu wybić się na niepodległość – wymaga on modyfikacji, by oddać im głos. Tu najradykalniej postępuje Białaszek, dopisując Gertrudzie (Anna Ilczuk) i podwojonej Ofelii (Natalia Szczypka i Ewa Skibińska) monologi mówiące o ich uwikłaniu w męski świat.

Pionierką feministycznego czytania dramatu była Monika Pęcikiewicz (Teatr Polski we Wrocławiu, 2008), gdzie Ilczuk i Skibińska były obsadzone na odwrót. W wersji warszawskiej również próbują wywalczyć sobie miejsce i widzialność. Zwłaszcza Gertruda ma uzasadnione wyrzuty wobec syna i wytyka mu jego nieporadność (nawet w zabiciu Poloniusza i pozbyciu się jego ciała), uprzywilejowaną pozycję, wygodnictwo, pozorny bunt. W scenie w sypialni to ona oskarża Hamleta i stawia przed nim lustro, nie dając sobie narzucić jego narracji. Gertrudy we wszystkich inscenizacjach wydają się silniejsze niż u Szekspira, a także świadome swego losu i przypisanej im pozycji. To raczej Gertruda (Mirosława Żak) kieruje niezdarnym i rozleniwionym Klaudiuszem (Tomasz Kocuj) w sosnowieckiej inscenizacji. Gertruda w śląskim *Hamlecie* (Barbara Lubos-Rokita) jest za to pilną obserwatorką i świadoma niegodziwości męża podejmuje próbę ratowania syna w finałowym pojedynku, wypijając zatrute wino. Choć nie mogą wiele, to nie chcą też być biernymi marionetkami w rozgrywce między Hamletem a Klaudiuszem.

Próbując zobaczyć w Ofelii współczesną dziewczynę, reżyserzy i tak pozycjonują ją w roli ofiary. Mogą co najwyżej oddać jej sprawczość w decyzji o samobójstwie. Choć Ofelia próbuje być samodzielna i niezależna, to pada ofiarą molestowania (Ewelina Adamska-Porczyk w spektaklu katowickim), gwałtu (Natalia Bielecka w Sosnowcu) lub jest faszerowana lekami (Natalia Szczypka w Powszechnym). Opresja rymuje się we wszystkich spektaklach z depresją – córka Poloniusza zmaga się z kryzysem psychicznym, samotnością, cierpieniem, brakiem wsparcia. Dla jej wrażliwości i delikatności nie ma miejsca w tym świecie żądz, walki o władzę i mężczyzn. „Mój mechanizm się zepsuł” – powie u Białaszka, co jest reminiscencją z *HamletaMaszyny*, wprost przywołanego w sosnowieckim

spektaklu przez Tomasza Śpiewaka:

> To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku Kobieta z przeciętymi żyłami. […] Kobieta z głową w piecyku gazowym. […] Podkładam ogień pod moje więzienie. Ciskam w ogień moje suknie. Wyrywam sobie z piersi zegar który był moim sercem. Wychodzę na ulicę odziana w swoją krew (2000, s. 89).

Dopiero przepisanie jej roli przez Demirskiego pozwala uzyskać Paulinie Kondrak minimum autonomii. W tym scenariuszu nie poddaje się ona presji rodziny, sama wybiera i porzuca partnerów, szuka własnej drogi realizacji. Ani ojciec, ani brat nie decydują o jej życiu ani wyborach. Jest w jej postawie trochę młodzieńczej przekory, nastoletniego buntu, kiedy wie, że przyprowadzenie do domu chłopaka z blokowisk wywoła gniew aspirującego do wyższej klasy Poloniusza (Radosław Krzyżowski).

Ofelie w najnowszych spektaklach szukają przestrzeni wolności w sztuce – piszą wiersze, tworzą muzykę, śpiewają, tańczą, by choć w ten sposób dać upust złości na skonstruowany przez Szekspira świat, który oferuje im tylko uległość, podrzędność, a jedyne, co gwarantuje, to malownicza śmierć.

Fałszywi przyjaciele

Na koniec warto zauważyć różnorodne, a intrygujące pomysły na przyjaciół Hamleta: Horacjo zostaje zrównany z Rosencrantzem i Guildensternem – jest bowiem w tych inscenizacjach albo czarnym charakterem, albo przynajmniej podejrzanym, śliskim czy fałszywym typkiem. Nie ma mowy o prawdziwej przyjaźni czy wsparciu między księciem a dawnym szkolnym kolegą, Horacjo bowiem albo Hamletowi zazdrości jego uprzywilejowanej pozycji (Michał

Czachor u Białaszka), albo działa podstępnie i jest właściwie agentem Fortynbrasa (Dariusz Chojnacki u Talarczyka), albo jest wirtualnym bytem (u Jabrzyka), którego intencje (?) pozostają niejasne, a kwestia podszywania się pod Ducha ojca podaje lojalność Siri w wątpliwość. Zdrada, która nieoczekiwania spada na Hamleta ze strony Horacja, nie jest nowym konceptem w historii polskich inscenizacji, jednak tym razem reżyserzy mocno akcentują jego niższą klasową pozycję, biedę, kompleksy, zawiść, własny interes (lub jego odmienność ontologiczną). Generalnie Horacjo jest zazdrosny i intrygami wokół Hamleta kompensuje własne braki. Dołączając spektakl Brzyka, gdzie postać inspirowaną Horacjem gra Bogdan Brzyski, to aż w trzech przypadkach aktor grający Horacja jest starszy przynajmniej o dekadę od aktora grającego Hamleta – to nie jest jedno pokolenie ze szkolnej ławki i trudno tu o porozumienie. Brzyski chodzi w roboczym kombinezonie pobrudzonym smarem, otwiera termos i robione w domu kanapki – patrzy z pobłażliwością na miotającego się w niekończących się rozważaniach chłopaka i czuć, że na końcu języka ma pytanie: „A może byś się tak wziął do prawdziwej roboty?”.

Zetkami są natomiast Rosencrantz i Guildenstern, którzy chcieliby przy dworze coś ugrać, ale mieli pecha i się nie udało. W inscenizacji Jabrzyka to naiwni karierowicze w garniturach, raczej z niższych szczebli korpo – bardzo przejęci swoją rolą, bardzo usłużni i szybko demaskujący się przed Hamletem. W śląskiej wersji wsuwa się wraz z nimi queerowość – to kolorowe ptaki, naiwna, szukająca rozrywki i zabawy para, niewiedząca, w co została wplątana – do momentu próby gwałtu i przemocy ze strony Hamleta i Horacja. W spektaklu warszawskim przyjmują rolę everymanów, komentatorów, ale to niemal żebracy, którym się nie udało – nie tak sprytni jak Horacjo, ale łudzący się, że i im coś skapnie. Hamlet bez skrupułów

wysyła ich z somalijskimi paszportami w diabły. Kto nie zna zasad tej gry, jest na straconej pozycji. A oni mieli jeszcze na dodatek gorszy start – to Hamlet, Ofelia i Laertes są z „dobrych domów". Klasowość i przywilej pochodzenia wybrzmiewa mocno w każdej inscenizacji (najdonośniej w wersji Demirskiego), bo Hamlet jest rozkapryszonym nepo baby, Ofelię stać na leki i leżenie w łóżku, a Laertesa na studia za granicą. Generalnie portret pokolenia Z nie wypada w tych spektaklach pochlebnie – młodzi są roszczeniowi, zblazowani, rozpieszczeni i wydelikaceni. Może i chcieliby zmierzyć się z tym światem, ale sprzeciw ograniczają do rolki na TikToku.

***

W *Hamletach* A.D. 2026 rozpada się tragedia, wietrzeje autorytet i wiara w sens słów, brakuje scalającej świat zasady. Kiedy racje Ducha są zanegowane i zostają medialne wizerunki, awatary i generowane symulakry, to Hamlet traci uzasadnienie, a tragiczność zostaje unieważniona. Współczesne Elsynory to światy ontologicznie podejrzane, niespójne, bez twardego jądra, a etyka w wirtualnej rzeczywistości rzuca wyzwanie: jest czy nie jest?

Pytanie więc należałoby odwrócić – nie: co *Hamletem* mówimy, a czemu wciąż go używamy. Czemu *Hamlet* powraca ostatnio tak zintensyfikowaną obecnością? Oprócz czterech wiosennych premier powstały niedawno także dwie wariacje: Patrycji Kowańskiej i Dominiki Knapik (*Very Very Hamlet*), Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra jr (*Wchodzi duch*), montaż Waldemara Raźniaka (*Hamlet vs Makbet*), a także *Hamlet* gnieźnieński (w reżyserii Jana Marka Kamińskiego) i *Hamlet* Jana Englerta w Teatrze Narodowym. Jak pada u Białaszka w scenie rozmowy o teatrze: „Wszędzie grają *Hamleta*". Skąd po przerwie to wzmożone zainteresowanie i co zwiastuje?

Wzór cytowania:

Świątkowska, Wanda, *Do czego służy „Hamlet”?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-czego-sluzy-hamlet.

Autor/ka

Wanda Świątkowska – wykłada na Wiedzy o Teatrze na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się recepcją dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym naciskiem na znaczenie Hamleta w kulturze polskiej; historią Reduty oraz filozofią teatralną i rękopiśmiennym dorobkiem Juliusza Osterwy; wykorzystaniem narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem. Ostatnio opublikowała: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019); *Dzienniki wypraw 1938–1939 Juliusza Osterwy* (2020), *Reduta. Źródła i komentarze* (2022), z Dariuszem Kosińskim *The Unknown Theatre of Jerzy Grotowski. Performances at the Theatre of 13 Rows 1959–1964* (2024).

Bibliografia

Müller, Heiner, *HamletMaszyna*, tłum. J.St. Buras, [w:] tegoż, *Makbet*, *HamletMaszyna*, *Anatomia Tytusa*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.

Wyspiański, Stanisław, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/do-czego-sluzy-hamlet*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/very-very-nie-byc

/ REPERTUAR

Very Very nie być

Magda Piekarska

Teatr Polski w Poznaniu

Very Very Hamlet

reżyseria, choreografia i koncept scenografii: Dominika Knapik, scenariusz, dramaturgia, wideo: Patrycja Kowańska, muzyka i udźwiękowienie: Szymon Lechowicz, kostiumy: Klaudia Hegab, reżyseria świateł: Wolfgang Macher, współpraca scenograficzna: Karolina Grygier

premiera: 17 kwietnia 2026

Memiczny facebookowy profil nieistniejącego Zakładu Pogrzebowego A.S. Bytom, celujący w humorze funeralnym, mógł być, obok szekspirowskiego *Hamleta,* jednym ze źródeł inspiracji najnowszej produkcji duetu Gruba i Głupia. Spektakl poznańskiego Teatru Polskiego odlatuje jednak w bardzo odległe od tego punktu startowego rejony.

Akcja *Very Very Hamlet* jest osadzona w zakładzie pogrzebowym. Bardzo nietypowym, bo prowadzonym przez załogę, która na pierwszy rzut oka przypomina członków deathmetalowej kapeli, tudzież przedstawicieli kultury

emo, których do fachu przyciągnęła najwyraźniej jego mroczna aura. Śmierć w realu nie kosi jednak aż tak obficie jak w szekspirowskiej tragedii, więc szóstka pracowników zakładu skraca sobie czas oczekiwania na wizytę klientów, rekonstruując ulubione sceny z *Hamleta* i wspominając ikonicznych wykonawców (i wykonawczynie) roli duńskiego księcia. Na scenie pojawiają się zatem pierwsza Hamletka w historii kina, czyli Asta Nielsen, Sarah Bernhardt, czyli Hamlet jednonogi, Andrea Giordana, czyli Hamlet wśród kowbojów, Laurence Olivier, czyli sir Hamlet, Ethan Hawke, czyli Hamlet roku milenijnego, i Lars Eidinger, czyli Hamlet totalny z przedstawienia Thomasa Ostermeiera. Oglądamy fragmenty archiwalnych zapisów tych kreacji, uzupełnione o ich żywe reinterpretacje w wykonaniu sześciorga aktorów Polskiego, podane w konwencji, która łączy inspirację niemym kinem (monochromatyczny kostium i makijaż, który sprowadza rysunek postaci do czerni i bieli plus sceniczna pantomima) z groteskowym przerysowaniem, jakie daje konwencja komputerowej gry, komiksu lub filmu animowanego (mechaniczny ruch sceniczny i wykorzystany w lip syncu sztucznie przetworzony głos z offu).

Dramaturgię całości buduje natomiast podwójny, przeplatający się rytm tych scenicznych wypisów z teatralnych i filmowych przygód *Hamleta* z opowieściami o całkiem realnej śmierci, zarówno w jej czysto fizycznym wymiarze, widocznym z perspektywy pracowników zakładu pogrzebowego, jak i osobistych doświadczeń aktorek i aktorów, o których opowiadają w filmie włączonym w strukturę spektaklu. Ten miks eschatologicznych wątków z szaloną jazdą przez historię teatru i kina, doprawiony wspomnianym wyżej czarnym, funeralnym humorem i metalowym muzycznym brzmieniem sprawia, że śmiercionośny eliksir uwarzony na małej scenie Polskiego przez Kowańską i Knapik nabiera gęstej struktury, a jednocześnie dzięki konwencji pozwalającej brać w nawias tematy wagi arcyciężkiej okazuje się łatwy do

przełknięcia.

Załoga wystylizowana przez Klaudię Hegab nosi się na czarno – od koszulek z wypisanymi gotykiem wielojęzycznymi hasłami zaczerpniętymi między innymi z *Hamleta* („essere o non essere", „Ophelia is not dead", „dead inside", „to die, to sleep", „memento mori"), po fryzury i makijaże pociągnięte ciemnymi kredkami i szminkami.

Scena w *Very Very Hamlet*, zaaranżowana przez Knapik, bardziej niż neutralną, biurową przestrzeń, do jakiej trafiają klienci zakładów pogrzebowych, przypomina jej zaplecze, chłodne, laboratoryjne prosektorium (nieprzypadkowo, skoro w programie znajdzie się i najsłynniejsza w historii malarstwa lekcja anatomii). Obok sekcyjnego stołu mamy tu służący celom edukacyjnym różowy szkielet, jeden z niewielu elementów przełamujących monochromatyczny kształt plastyczny przedstawienia. Nie jest on zarazem jedynym „kościotrupem" w całym jego przebiegu – kolejnych sześć trupio bladych postaci kostiumografka wyrysowała fluorescencyjną farbą na czarnych kombinezonach aktorów, a światła Wolfganga Machera ożywiają je w scenie transowego danse macabre.

Trudno jednak w tym prosektorium spodziewać się tradycyjnej sekcji zwłok któregokolwiek z bohaterów *Hamleta*. Jeśli na scenie Polskiego cokolwiek wybebesza się i poddaje badaniom, to jest to fenomen ikonicznego Szekspirowskiego tekstu. Cała operacja ma na celu dotarcie do istoty tej opowieści – śmierci, która jest tu tak wszechobecna, że powszednieje. Kowańska i Knapik grają z tym paradoksem, prowadząc nas przez podany w telegraficznym skrócie rejestr zejść w *Hamlecie*, a jednocześnie zatrzymując sam akt jak stop-klatce, żeby uchwycić jego istotę. Przy czym więcej w tym performatywnym wykładzie na sześcioro aktorek i aktorów poznańskiego Teatru Polskiego lekkości i zabawy niż profesorskiej kostyczności, więcej

pytań i prowokacji niż tez nie do podważenia. Co nie znaczy, że sprawa nie jest poważna – chodzi przecież o kwestie ostateczne.

Duet Gruba i Głupia nie po raz pierwszy sięga w swoich spektaklach po wątki i postaci szekspirowskie, żeby wychodząc od nich, zbudować szerszą, sięgającą współczesnej doraźności opowieść o świecie. Tak było w *Very Funny*, którym Kowańska i Knapik zadebiutowały jako duet na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku, spektaklu, który będąc wariacją wokół szekspirowskich błaznów, dotykał realiów dzisiejszego funkcjonowania artystek freelancerek, oraz *Very Cheap*, znów na Festiwalu Szekspirowskim, gdzie pod lupę wzięły ladacznice, kurtyzany i seksworkerki, ale też baletnice, tancerki i aktorki występujące w dziełach mistrza ze Stratfordu, badając notorycznie zamazywaną granicę dzielącą społeczny odbiór powyższych profesji.

W trylogii, której środkową częścią było *Very Sad*, wyróżnione w Nurcie Off na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej, stworzyły autorski charakter pisma, w którym inspiracje tradycjami niemieckich kabaretów, elementy żywych obrazów, wykonywane na żywo piosenki, układy choreograficzne, metateatralne i metaliterackie wątki, a także dopuszczenie widzów do wstydliwie zazwyczaj skrywanego procesu powstawania spektaklu, układały się w opowieść tyleż o tym, co kryje się za maską błazna, co o siostrzeństwie w sztuce i o niepewnym losie niezależnie działających twórczyń. Przemyciły w tym kalejdoskopie manifest duetu, który teatralnym dyrektorkom i dyrektorom rzucał rękawicę: „uwaga, nadchodzimy, nieważne jak długo będziecie zwlekać z odbieraniem telefonów i odpisywaniem na maile, już wkrótce zobaczycie nas na swojej scenie”. Ich trylogia, jakby na przekór barokowemu przepychowi formy wyprodukowana budżetowo i poza systemem, zawierała w swoim założeniu prowokację wymierzoną w

instytucje – zwracała uwagę na środowiskowe nierówności, na niesprawiedliwość podziału środków w kulturze, na ekonomiczne wykluczenie freelancerek i freelancerów, ale również na zużycie i nieadekwatność zawodowych szufladek, w których wciąż upycha się artystów i artystki teatru. Bo Gruba i Głupia mówiły też o wychodzeniu z ról i zacieraniu się granic i relacji między nimi – Knapik i Kowańska współtworzyły kształt trzech spektakli na równych prawach, jako współautorki tekstów, choreografki, performerki.

Upragniony przez duet desant na publiczne sceny nastąpił i w tym sezonie Gruba i Głupia zrealizowały pierwszą instytucjonalną produkcję, *Very Ibsen* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, której leitmotivem stała się opowieść o rodzinnych traumach. Wraz z *Very Very Hamlet* wracają do początków swoich inspiracji, czyli do Szekspira, co prowokuje do zestawień ich najnowszej produkcji z pierwszymi spektaklami duetu. Wraz z wejściem na publiczną scenę Kowańska i Knapik zeszły w kulisy, zachowując stylistyczną spójność swoich najnowszych spektakli z językiem, który wypracowały i który stał się znakiem firmowym ich wcześniejszych realizacji. To pozwala widzieć w ich spektaklach we Współczesnym i Polskim kolejny etap rozwoju twórczej strategii Grubej i Głupiej, przy czym ostatni z nich – przez pokrewieństwo szekspirowskich wątków – pokazuje też przy okazji, co duet nieuchronnie traci na transferze do publicznych teatrów: wywrotowy charakter przekazu, okazję do celnych, bolesnych uderzeń i punktowania wynaturzeń instytucji oraz dysproporcji dzielących oficjalny artystyczny obieg i „szarą strefę", w której muszą zmieścić się z głodowymi stawkami, walką o skromne granty, niedostatkiem przestrzeni na próby i brakiem ubezpieczeń freelancerki i freelancerzy. To, co doraźne, ustępuje pola uniwersalnym tematom – to już nie uderzające w najsłabszych nierówności, ale dotykająca wszystkich, ponad podziałami i niezależnie od społecznych hierarchii śmierć staje się tematem

spajającym najnowszy spektakl.

Cechy stylu pozostają jednak niezmienne, wśród nich zderzanie niskiego z wysokim, a śmiertelnej powagi ze śmiechem, co widać już w strukturze tekstu Kowańskiej, która miksuje cytaty z Szekspira z potocznym, często dosadnym językiem. Początkowo poprzez komiksowy rysunek, lip sync kluczowych kwestii, skróty redukujące tragedię Szekspira do wymiaru bryku, choreograficzne i kostiumowe zabiegi, a przede wszystkim zbiorowy talent komediowy wykonawców można odnieść wrażenie, że bierzemy udział w zgrywie. Szybko okazuje się jednak, że oba te elementy się równoważą, a żart nie odejmuje ani grama wagi podejmowanym tematom. Bo zarówno w kwestii śmierci, jak i samego *Hamleta* Knapik z Kowańską zadają arcyważne pytania o istotę szekspirowskiej tragedii, która stała się zarazem ikoną i memem, oraz o to, na ile – jeśli w ogóle – dramat, który bohaterów prowadzi do nieuchronnej śmierci, pozwala nam się z jej obecnością w życiu oswoić i poukładać. Śmierć z *Hamleta* i śmierć, która jest obecna w zakładzie pogrzebowym poprzez opowieści jego pracowników, różnią się bowiem od siebie zasadniczo – dlatego w spektaklu tak ważny jest jej czysto fizyczny charakter – od kontaktu z martwym ciałem, przez żałobne obrządki, po nasze własne reakcje. W równym stopniu, co cytaty z Szekspira, dramaturgiczną strukturę tworzą zatem zarówno opisy pogrzebowych obyczajów, łamiące tabu żarty opowiadane przez pracowników zakładu, jak i relacje aktorów, którzy wspominają swoje „śmiertelne” inicjacje.

Szóstka aktorek i aktorów tworzy na scenie arcyzgrany team. Ta sportowa nomenklatura jest tu całkowicie na miejscu, bo performerów, którzy podczas spektaklu nie opuszczają sceny – Mariusza Adamskiego, Michała Kaletę, Alana Al-Murtathę, Monikę Roszko, Ewę Szumską i Kornelię Trawkowską – wydaje się nieustannie napędzać drużynowa energia, pozwalająca im

startować w kolejnych kategoriach: od scenicznych pojedynków na szpady, jakie toczą jako postaci z *Hamleta*, po solowe, pantomimiczne popisy w rolach ikonicznych odtwórców tytułowej roli, aż po zbiorowy danse macabre, nie rezygnując z subtelnych, indywidualnych rysów, odsłanianych jednak w ramach organizującego całość wspólnego stylu gry. W tych „zawodach" w ślad za ich sportowym charakterem pojawia się doping, którym reszta drużyny obdarza swoich reprezentantów, występujących solo lub w duetach. W kolażowej, kalejdoskopowej formie spektaklu mienią się wątki, inscenizacyjne pomysły i nakładają na siebie kolejne tożsamości scenicznych postaci, których jest więcej niż aktorów w obsadzie. W *Hamlecie* zabawa w zacieranie granic między scenicznymi tożsamościami została posunięta jeszcze dalej niż w *Very Ibsen* – aktorzy grają pracowników zakładu pogrzebowego, którzy wchodzą w role postaci z *Hamleta*, z duńskim księciem na czele, ale bywa też, że wcielają się w innych aktorów, którym zdarzyło się zagrać tę rolę. Tożsamości są płynne, a maski podlegają nieustannej wymianie, co w połączeniu z groteskowym rysunkiem postaci pozostawia niewielki margines na czytelne zaakcentowanie przejść pomiędzy nimi – trzeba przyznać, że aktorki i aktorzy Teatru Polskiego radzą sobie z tym koncertowo.

To wszystko sprawia, że ta dynamiczna, zabawna, utrzymana w ryzach przez precyzyjnie poprowadzoną dramaturgię opowieść odsłania w krótkich blikach swoje drugie dno. Bo niezależnie od tego, ile razy usłyszymy w naszym życiu „być albo nie być", *Hamlet* będzie zawsze rezonować z naszym własnym doświadczeniem, a przez to – uruchamiać wciąż nowy potencjał.

Piekarska, Magda, *Very Very nie być*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/very-very-nie-byc.

Autor/ka

Magda Piekarska – dziennikarka, recenzentka, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Gazecie Wyborczej”, „Wysokich Obcasach Extra”, „Notatniku Teatralnym”. Prowadzi zajęcia z krytyki teatralnej na dziennikarstwie Uniwersytetu Wrocławskiego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/very-very-nie-byc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sny-o-ameryce

/ REPERTUAR

Sny o Ameryce

Kamil Bujny

Wrocławski Teatr Współczesny

Państwo Snu

na podstawie powieści *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina w przekładzie Anny Marii Linke, reżyseria i adaptacja: Michał Kmiecik, scenografia, światło: Szymon Szewczyk, kostiumy: Natalia Burzyńska, muzyka: Wojciech Kucharczyk

premiera: 9 maja 2026

Michał Kmiecik po dużym sukcesie *Przemiany* Franza Kafki wraca po nieco ponad roku do Wrocławskiego Teatru Współczesnego, by wystawić kolejny XX-wieczny utwór – *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina. Dobór obu tych tekstów wydaje się nieprzypadkowy. Ich autorzy odegrali ważną rolę w rozwoju filozofii i sztuki ubiegłego stulecia, a każdy z nich dał się poznać jako prekursor jednego z nurtów: Kafka – egzystencjalizmu, Kubin – surrealizmu. *Przemianę* i *Państwo Snu* (pod takim tytułem reżyser, a jednocześnie autor adaptacji przeniósł na scenę wydaną w 1909 roku powieść Kubina) łączy znacznie więcej: charakterystyczne poczucie absurdu,

krytyczna diagnoza współczesnego świata, namysł nad opresyjnością wszelkich systemów organizujących funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie, obraz rozkładu i rozpadu wartości oraz próby uchwycenia i ukazania logiki późnego kapitalizmu. W każdej z tych realizacji, zgodnie z ich literackimi pierwowzorami, punktem wyjście staje się niecodzienne zdarzenie, którego doświadcza główny bohater, w obu spektaklach grany przez Mariusza Bąkowskiego – przemiana Gregora Samsy w robaka, przeprowadzka Rysownika do tytułowego Państwa Snu.

Podobieństw między przedstawieniami można by wskazać znacznie więcej, ale poprzestańmy na jeszcze jednym – uzależnieniu postępowania postaci od ich sytuacji materialnej i społecznych aspiracji. W *Przemianie* relacje między bohaterami i bohaterkami determinował kapitał. O tragedii Gregora przesądzał nie tyle fakt, że z niewiadomego powodu przemienił się w robaka, ile to, że nie mógł już pracować, a co za tym idzie – utrzymywać bliskich. Utrata źródła dochodu sprawiła, że rodzina go odtrąciła – zamknęła w pokoju, przestała odwiedzać. Ukochany niegdyś syn popadł w niełaskę, wszyscy przeszli nad jego nieszczęściem do porządku dziennego. W nowym spektaklu Kmiecika jest podobnie: pieniądze organizują relacje międzyludzkie i wyjaśniają motywacje postaci. Ujawnia to już pierwsza scena, rozegrana na proscenium przy opuszczonej kurtynie. Do mieszkania Rysownika i jego żony (Dominika Probachta) przybywa Franz Gautsch (Miłosz Pietruski), by przekazać głównemu bohaterowi wiadomość od jego szkolnego kolegi, Klausa Patery (Tomasz Taranta). Dysponujący dziś nieograniczonym majątkiem Patera zaprasza Rysownika do przeprowadzki do Państwa Snu, w którym czci się tradycję i konserwatywne wartości, a gardzi postępem i technologią. Choć Rysownik z początku sceptycznie podchodzi do propozycji przeprowadzki, ostatecznie daje się namówić – postanawia wraz z żoną udać się do stworzonego i zarządzanego przez

Paterę świata. Powód? Otrzymał od niego czek na zawrotną kwotę stu tysięcy marek. Któż by się oparł wizji dostatniego życia?

Kmiecik, adaptując dzieło Kubina, pomija wątek podróży bohatera i jego żony. Wraz z podniesieniem kurtyny od razu znajdujemy się w tytułowej krainie – tyleż realnej, co fantasmagorycznej. Zaprojektowana przez Szymona Szewczyka scenografia dobrze oddaje tę dychotomię. Przestrzeń działań aktorskich przypomina plan filmowy lub coś w rodzaju makiety: z lewej strony odsłonięte jest zaplecze techniczne, horyzont wyznacza rozpięte na całą szerokość sceny płótno, przypominające *green screen*, a na ruchomych platformach ustawiono po dwie lub trzy ściany, które w umowny sposób wyznaczają konkretne wnętrza (zakładu fryzjerskiego, baru, mieszkania Rysownika). Choć poszczególne pomieszczenia wyposażono w podstawowe elementy wystroju (stoły, krzesła, fotel fryzjerski itp.), ich umowność jest wyraźnie zaznaczona – wykonane z dykty i cienkich drewnianych płyt konstrukcje przypominają filmowe dekoracje, które nie mają być funkcjonalne, lecz jedynie tworzyć iluzję pełnoprawnych wnętrz. Państwo Snu wydaje się przez to w dwójnasób nierealne – jako nie-miejsce, wyraz fantazji i bogactwa ekscentrycznego fundatora, obrażonego na nowoczesny i podporządkowany technologiom świat, oraz przestrzeń gry, pozorów. Mieszkańcy tej krainy nie tyle funkcjonują jako wspólnota, ile odgrywają wobec siebie role – mówią wyuczonymi formułkami, zachowują się nienaturalnie, usiłują innych (a może też samych siebie?) przekonać o własnej wyjątkowości. W ten sposób próbują utrzymać przy życiu odchodzący w przeszłość hierarchiczny i przemocowy porządek, w którym „obowiązkiem ludzi bogatych jest dawać przykład”, a część społeczeństwa szczyci się tym, że jest „lepszej krwi i lepszego rodu”. Patera, gromadząc w Państwie Snu przedstawicieli niegdysiejszych elit, oferuje im namiastkę utraconego świata, dzięki czemu sam zyskuje nad nimi kontrolę.

Mieszkańcy Państwa Snu zachowują się irracjonalnie, postępują wbrew zdrowemu rozsądkowi i logice. Wydają się przez to na wskroś niegdysiejsi i śmieszni. Komizm postaci podkreśla gra aktorów i aktorek – postaci (z wyjątkiem Rysownika) są przerysowane, prowadzone szerokim gestem i z nadmierną ekspresyjnością. Część bohaterów poznajemy jako zadufanych w sobie bogaczy i arystokratów, innych zapamiętujemy raczej jako dziwaków. Doktor Odoaker Lampenbogen (Maciej Tomaszewski), utrzymujący się nie tyle z leczenia, ile z bycia kamienicznikiem, raz po raz wygłasza pełne frazesów opinie i stanowiska, nie potrafiąc wyjść poza figurę egocentrycznego cwaniaka nawet wtedy, gdy Rysownik jest w żałobie po śmierci żony. Alfred Blumenstich (Przemysław Kozłowski), lokalny krezus, szczyci się tym, że w swojej kolekcji ma uznane i drogie obrazy, co jego zdaniem pozwala mu nie interesować się współczesną sztuką i jej twórcami. „Po co mi malarze, skoro mam Rembrandta?" – pyta arogancko. Księżniczka von X (Beata Rakowska), stereotypowa przedstawicielka arystokracji, pomstuje na zachowanie sąsiadów niegodnych mieszkania obok niej. Z uporem godnym lepszej sprawy wyzywa kobiety („wszystkie, co do jednej, kurwy"), narzekając na to, że od przeszło dwóch miesięcy nie może znaleźć służącej. Równie wyniosły okazuje się baron Hector von Brendel (Adrian Wójcicki), opowiadający Rysownikowi o lokalnym wolnomularstwie. Na ich tle wcale nie taki osobliwy wydaje się Fryzjer (Tadeusz Ratuszniak), który w swoim zakładzie zatrudnia… małpę. Giovanni Battista (Miłosz Pietruski), bo tak jej na imię, nie tylko obsługuje klientów, lecz także reprezentuje interesy Lampenbogena. Rysownik, dołączając do tej wspólnoty, musi przystać na obowiązujące w niej zasady. Integracja z jej członkami nie jest łatwa – bohater nie może nawet umówić się na spotkanie ze swoim szkolnym kolegą.

Skupiam się na postaciach, nie na fabule czy zarysie akcji, bo w przedstawieniu nie za wiele się dzieje – niemal do samego końca. Kmiecik,

podążając za logiką powieści, skupia się przede wszystkim na ekspozycji bohaterów i bohaterek, prezentowaniu panoramy społecznej Państwa Snu i relacji między jego obywatelami i obywatelkami. Porządek spektaklu wyznaczają głównie mniej lub bardziej absurdalne dyskusje – czy to na uroczystym balu u Blumensticha, czy kolacji u Lampenbogena. Trudno jednak powiedzieć, że bohaterowie ze sobą rozmawiają – raczej wygłaszają okrągłe formułki typu: „w śmierci podmiot staje się przekątną między przestrzenią a czasem" lub „każdy z nas jest architektem własnego piekła". Nie nawiązują ze sobą głębszych relacji – z wyjątkiem Rysownika, flirtującego z Melittą Lampenbogen (Anna Kulińska-Kieca), żoną doktora.

Następujące po sobie sceny nie pogłębiają naszej wiedzy o tej niezwykłej krainie i jej mieszkańcach, nie posuwają też naprzód akcji – znaczna część przedstawienia sprowadza się do kolejnych czczych dyskusji, dywagowania o pięknie i powinnościach osób dobrze urodzonych. Z rzadka wydarza się coś zaskakującego, nie tyle przewartościowującego stawkę spektaklu, ile uwydatniającego absurdalność tytułowej krainy i panujących w niej obyczajów – jak pojawianie się w mieszkaniu Rysownika różnych dziwnych osób, w tym murarzy, którzy przyszli zamurować okna lub dostarczyć nie wiadomo przez kogo zamówioną pustą trumnę. Państwo Snu nie jest projektem nowego ładu ani wyrazem buntu przeciwko rzeczywistości, lecz miejscem zawieszonym w czasie, istniejącym jedynie po to, by wąska grupa wpływowych i bogatych osób mogła podtrzymywać iluzję trwania dawnego porządku.

Ale nawet to nie może trwać wiecznie. W drugiej części przedstawienia Patera zyskuje równego sobie wroga, który pojawia się w Perle, stolicy Państwa Snu, by przejąć nad jej mieszkańcami kontrolę – „Amerykanina z mnóstwem złota", Herculesa Bella (Krzysztof Ogłoza). Bell, niby w dobrej

wierze, uświadamia bohaterów, że są manipulowani. Twierdzi, że ich władca wybudował swój zamek „z cegieł Kremla, Watykanu i Hradczanów". Wydaje się przeciwieństwem pozostałych postaci, w tym samego Patery, pojawiającego się na scenie dopiero po antrakcie – jest energiczny, charyzmatyczny, nie udziela mu się dekadencko-oniryczny spleen Państwa Snu. Ucieleśnia za to fantazmat Amerykanina-człowieka sukcesu: bogatego, wesołego i przebojowego. Jego znakiem rozpoznawczym staje się specyficzny chód przechodzący w taniec (konsultacja choreograficzna: Bożena Klimczak), dzięki któremu milioner wyraźnie odróżnia się od ospałych mieszkańców Perły. Nowo przybyły bohater tańczy najpierw sam, ale z czasem dołączają do niego pozostałe postaci – na znak poparcia i wiary w jego opowieść o Paterze-dyktatorze. W ten sposób jednego przywódcę zamieniają na drugiego, nie mniej gorszego.

Perła w powieści Kubina dosłownie się rozpada. Przewrót, który wywołał Amerykanin, w dalszej perspektywie doprowadził do całkowitej degrengolady i zagłady Państwa Snu: zwierzęta przejmowały kontrolę nad ludźmi, zawalały się kolejne budynki, wylewało jezioro, wszystko obrastał mech. Przedstawienie Kmiecika nie ewokuje podobnych obrazów – poprzestaje na samym procesie przejmowania przez Herculesa Bella władzy. W obliczu obecnej sytuacji geopolitycznej finał wrocławskiego spektaklu budzi wyraźne analogie polityczne. Można w nim dostrzec obraz słabnącej wiary Europejczyków w to, że USA są nadal gwarantem pokoju. Interpretację tę wzmacnia choreografia – specyficzny taniec Amerykanina może kojarzyć się ze słynnym „Trump dance", wykonywanym przez amerykańskiego prezydenta do utworu *Y.M.C.A*. W tej wizji obywatele Państwa Snu symbolizują pogrążoną w letargu Europę, bezbronną wobec populizmu i naiwnie liczącą na wsparcie zza oceanu, a Hercules Bell jest ucieleśnieniem lidera w typie Trumpa. Spektakl Kmiecika staje się opowieścią o zmierzchu

ideałów i krytyczną diagnozą „uśpionego” społeczeństwa Zachodu, a zarazem refleksją nad mechanizmami zdobywania władzy w dobie mediów i późnego kapitalizmu.

Problem jednak w tym, że żadna z tych refleksji nie zostaje należycie pogłębiona i nie staje się główną myślą przedstawienia. Sensy i znaczenia *Państwa Snu* okazują się bardzo oczywiste i powierzchowne – wynikają nie tyle z odważnej reinterpretacji powieści Kubina, uruchamiania ciągów skojarzeń, wprowadzania zaskakujących kontrapunktów czy odniesień, ile z analogii narzucanych przez doraźny kontekst polityczny. Obiecywany w opisie przedstawienia surrealizm nie wykracza poza pewną osobliwość w zachowaniu bohaterów i bohaterek, oniryczną atmosferę ich świata czy małpę-fryzjera. A przecież jednym z najważniejszych celów i postulatów surrealistów było właśnie wyzwolenie wyobraźni – głosili, że „obalenie tradycyjnych antynomii, ustanowionych przez logicznie funkcjonujący rozum, może przynieść nowe, głębsze i prawdziwsze rozumienie świata, a zarazem może przywrócić harmonię, jaka kiedyś istniała między naturą a człowiekiem, a którą człowiek, na swoje nieszczęście, utracił” (Janicka, 1985, s. 33). Twórcy i twórczynie wrocławskiego spektaklu nie próbują niczego obalać ani kwestionować. Stawiają raczej na bezpieczną i dobrze skodyfikowaną konwencję, opartą przede wszystkim na komizmie dość oczywistych postaci. Najwięcej pracy na etapie prób poświęcono chyba na ich psychologiczne uwiarygodnienie. Nie jestem jednak przekonany, czy to dobrze – jak na adaptację surrealistycznej powieści, rozgrywającej się w realnej-nierealnej krainie, która być może jest tylko sennym koszmarem Rysownika, bohaterowie wydają się zbyt dosłowni i przewidywalni.

Państwu Snu brakuje elementu zaskoczenia, większego inscenizacyjnego polotu, konsekwencji i wyrazistości. Jak na trzygodzinne przedstawienie jest

niewystarczająco dramaturgicznie zróżnicowane, a na dodatek manierycznie powiela te same pomysły i rozwiązania. Czasem śmieszy, ale częściej mówi to, co już dobrze wiemy: populizm ma się dobrze, demiurdzy są u władzy, za pieniądze można kupić wszystko, a utopie przeradzają się w koszmary. Z szumnie zapowiadanego przez teatr połączenia „surrealistycznej opowieści, komedii pomyłek i dramatu z elementami grozy z sennego koszmaru" wyszło coś pomiędzy brykiem z powieści Kubina a powierzchowną diagnozą problemów współczesnego świata. Komedii i grozy znajdziemy tu jak na lekarstwo.

Wzór cytowania:

Bujny, Kamil, *Sny o Ameryce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/sny-o-ameryce.

Autor/ka

Kamil Bujny – absolwent filologii polskiej, kultury i praktyki tekstu: twórczego pisania i edytorstwa oraz publikowania cyfrowego i sieciowego na Uniwersytecie Wrocławskim. Ukończył także dwuletnie Studium Języka i Kultury Litewskiej. Publikował w „Czasie Kultury", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Odrze", „Teatrze" i „zakładzie.magazyn".

Bibliografia

Janicka, Krystyna, *Surrealizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/sny-o-ameryce*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oblicza-wladzy-pustynie-snow

/ REPERTUAR

Oblicza władzy, pustynie snów

Jan Karow

TR Warszawa

Power Play

koncepcja i reżyseria: Samara Hersch, dramaturgia, opieka kuratorska: Marta Keil, dramaturgia, scenariusz: Szymon Adamczak, współpraca artystyczna i reżyseria wideo: Solomon Thomas, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Karol Nepelski

premiera: 24 kwietnia 2026

Marta Keil postawiła przed dwoma laty pytanie o to, co by się wydarzyło, gdyby do współtworzenia programu Instytutu Teatralnego zaproszono osoby nastoletnie. W odpowiedzi w niewielkiej sali teatralnej w budynku na Jazdowie dało się usłyszeć głośne wzdychanie. Dla części zgromadzonych propozycja pracującej głównie za granicą kuratorki była oderwana od rzeczywistości – zwłaszcza że została sformułowana w trakcie ważnego wydarzenia. Trwające od rana do wieczora dyskusje pod hasłem „Po co nam Instytut Teatralny?" były swego rodzaju manewrem wyprzedzającym – Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego szykowało się do ogłoszenia

konkursu na dyrektora. Zrzeszeni w związku zawodowym pracownicy Instytutu chcieli z jednej strony pokazać, że są gotowi sami zainicjować szeroką debatę, z drugiej – że będą pilnie przyglądać się przyszłemu konkursowi i kolejnym krokom ministerstwa.

To znamienne, że – kiedy toczyła poważna rozgrywka o rzeczywistą władzę – pomysł, by podzielić się sprawczością z młodymi ludźmi, wzbudził taką reakcję. To, co było zbyt radykalne na szczeblu instytucji państwowej, nie jest niczym nowym dla (przynajmniej kilku) teatrów publicznych, gdzie przy pojedynczych okazjach testowane są różne sposoby podmiotowego włączania młodego człowieka w proces kształtowania przedstawienia. *To my jesteśmy przyszłością!* (Teatr Nowy Proxima w Krakowie, 2019) i *Autokorekta* (TR Warszawa, 2021, zob. Junko i in., 2022) Jakuba Skrzywanka powstały we współpracy z licealistami. Na scenariusze *Przemian* Michała Borczucha (Teatr Studio w Warszawie, 2021), *Edukacji seksualnej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2022) i *2030* (TR Warszawa, 2023) Michała Buszewicza czy *Córki dyktatora* Macieja Podstawnego (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, 2025) również wpływ miały osoby nastoletnie. *Dziewczynki* (Teatr Studio w Warszawie, 2016) i *Dziewczyny* (Komuna Warszawa, 2023) Gosi Wdowik powstały dzięki temu, że Stefa, Mimi, Jagoda, Wiktoria i Pola spotkały się w bardzo młodym wieku w pracy teatralnej i parę lat później sprawdziły, jak zmienił je upływający czas.

To tylko kilka przykładów z ostatnich sezonów. Można wyliczać kolejne lub wskazać inne. Można też zastanawiać się – co już zresztą czyniono[1] – na ile w poszczególnych przypadkach dzielenie się wpływem na proces teatralny z niedorosłymi uczestnikami było rzeczywiste, a na ile ograniczyło się do deklaracji. Podobne pytanie można postawić wobec *Power Play*, w którego obsadzie jest ośmioro nastolatków i pięcioro aktorów TR Warszawa.

Przedstawienie powstało w ramach programu „Do kogo należy teatr?". Jego kuratorką jest Keil, która wraca w nim zarówno do myślenia o dzieleniu współodpowiedzialności z osobami nastoletnimi, jak i do postawionego przez siebie blisko dekadę temu pytania (Keil, 2017). Jak wskazuje w krótkim tekście kuratorskim, zwrócenie się do osób, „które nie mają pełni głosu w publicznej debacie", ma być remedium na chroniczne zmęczenie panujące w teatrach: „Brakuje czasu i przestrzeni na realizację tego, co jest jednym z podstawowych zadań publicznej instytucji sztuki: tworzenia warunków do wymyślania (i praktykowania) społecznych relacji na nowo".

Jak ma wyglądać nowe praktykowanie relacji teatralnych w *Power Play*, oddaje krótka scena, w której reprezentantka nastoletniej części obsady odczytuje list od reżyserki. Samara Hersch, pracująca w różnych krajach australijska artystka (to jej pierwsze przedstawienie w Polsce), pisze w nim, że chce oddać władzę, a nie o niej opowiadać. Hasło „Teatr jest wasz" otwiera część spektaklu, w której aktorzy TR (Monika Frajczyk, Maria Maj, Dobromir Dymecki/Sebastian Pawlak, Tomasz Tyndyk) wykonują przeróżne zadanie aktorskie formułowane przez osoby nastoletnie. Ma to trwać kwadrans (w tle widać rzutowany z projektora odliczany czas), ale zostaje przedłużone do niespełna dwudziestu minut, czyli prawie jednej trzeciej spektaklu.

W tej części dominują chaos i improwizacja, a aktorzy TR muszą na bieżąco reagować na kolejne polecenia. Słyszą na przykład, by połączyli wyrzucanie śmieci z rosnącymi rozterkami egzystencjalnymi, poruszali się jak Różowa Pantera albo wcielili się w Aladyna i jego latający dywan. Działania nie są jednak całkowicie dowolne – opierają się na pewnym schemacie z powtarzającymi się elementami. Widziałem przedstawienie dwukrotnie i w obu przypadkach osoby nastoletnie po krótkiej naradzie zaczęły od prośby do

widzów, by ktoś poszedł do Żabki i kupił chipsy. Powtórzyło się także polecenie odegrania fragmentu roli z serialu (za pierwszym razem dotyczyło to Dymeckiego i *1670*, za drugim – Frajczyk i *Anieli*), na co padała żartobliwa odpowiedź, że w polskim teatrze nie ma takich pieniędzy, by można było sobie na to pozwolić. Dwukrotnie mogłem również zobaczyć zabawę w chowanego czy usłyszeć rzucone niezobowiązująco przez jednego z aktorów stwierdzenie, że to, co aktualnie się dzieje na scenie, może być jego końcem w zawodzie.

Ram, wewnątrz których odbywa się improwizacja, nie widać dobrze przy pierwszym oglądaniu *Power Play*. Zastanawiam się, dlaczego twórcy przedstawienia zdecydowali się budować wrażenie dużo większej przypadkowości niż jest jej w rzeczywistości. Czy gdyby widzowie znali zasady gry, bawiliby się gorzej, oglądając aktorów w bądź co bądź niecodziennych zadaniach? Chyba nie, ponieważ ten śmiech ma głównie charakter karnawałowy – jego źródłem jest odwrócenie porządku i konieczność wykonywania poleceń wydawanych przez tych, którzy na co dzień takiej władzy nie mają, w tym przypadku: nastolatków. Tylko czy Hersch, decydując się na taką ilustracją swojej abdykacji, przy okazji nie zainscenizowała kolejnego oblicza niejednokrotnie problematyzowanej władzy reżyserskiej? Przecież sama hierarchia pozostaje nienaruszona – w rolę reżysera wcielają się osoby nastoletnie, podczas gdy aktorzy są przedstawieni jako posłuszni wykonawcy. Mogę się jedynie domyślać, że większość pomysłów wyszła w trakcie prób od osób nastoletnich, że na pewnym etapie zostały zebrane i wyselekcjonowane, że pewnie wariantów do wyboru jest wiele. To nie jest jednak tak, że autorzy scenariusza (Samara Hersch, Szymon Adamczak, Marta Keil, Solomon Thomas) oddali panowanie nad sceną i nad aktorami TR w sposób nieograniczony. W jaki sposób to zostało wypracowane? Czy reżyserka zawarła z występującymi na scenie

kontrakt? Czy poszczególne pomysły były oceniane w sposób demokratyczny i poddawane pod głosowanie? Czy wystarczył jeden głos sprzeciwu, by z czegoś zrezygnować? Czy przed każdym spektaklem występujący negocjują, które pomysły będą przywołane? A może selekcja odbywa się drogą losowania? Wreszcie – kto spełnia prośbę młodych ludzi o przedłużenie czasu ich „rządów" na scenie? Tego widzowie nie wiedzą. Mechanizmy władzy pozostają w ukryciu.

Ta część ma być kontrastem dla pierwszych trzydziestu minut spektaklu, które są wariacją na temat wybranych wątków z *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka. Na środku sceny ustawiono tyłem do widowni kolorowy namiot. Co się dzieje w środku i dookoła niego, jest widoczne dzięki pracy operatora Macieja Kaczyńskiego, który zagląda tam z kamerą albo śledzi narratora. Występujący w tej roli Tomasz Tyndyk przypomina motyla. Na głowie ma różową czapkę z czarnymi naszywkami, oznaczającymi owadzie oczy, a uzupełnieniem jego zielonego stroju, na który składają się kamizelka i spodnie, jest para dużych, kolorowych skrzydeł. Zadaniem Tyndyka nie jest jedynie barwne opowiedzenie historii o chłopcu (Dymecki/Pawlak), który po śmierci ojca (Vincent Kalita-Porcari) musi zasiąść na tronie i mierzyć się z radą ministrów, na której czele stoi groźny, wąsaty premier (Maria Maj). Aktor wykonuje partię wokalną w formie recytatywu, kompozytor Karol Nepelski dokonał bowiem stylizacji i muzyka w tej części spektaklu przypomina operę barokową, silnie podkreślając dramatyzm akcji. Pozostali, wcielający się raz w ministrów, raz w grupę dzieci, która budzi zainteresowanie Maciusia, grają właściwie bez słów, opierając się na gestykulacji i mimice wydobywanej przez oko kamery. Kiedy jednak fabularnie docieramy do wymknięcia się Maciusia na wojnę, młoda część obsady przerywa inscenizację – nazywa ją nudnym teatrem dla starych ludzi i rozpoczyna nowe rządy na scenie. Tylko że w tym geście pobrzmiewa

fałszywa, napisana dorosłą ręką nuta. Emocjonalna narracja Tyndyka, żywiołowa gra pozostałych i kostiumy powstałe pod okiem Marty Szypulskiej, łączące swobodę piżam i dresów, prostotę i naiwność dziecięcych przebrań oraz pomysłową skrótowość (np. minister sprawiedliwości nosi perukę nawiązującą do angielskiej sędziowskiej, wykonaną z kilkudziesięciu korków) sprawiają, że nie jestem w stanie traktować tego jako parodii „złego" teatru dla dzieci czy młodzieży.

Jeśli kompozycja przedstawienia miała imitować metodę dialektyczną i części pierwszej (*Król Maciuś Pierwszy*) przeciwstawiono drugą, quasiimprowizowaną, to tak, teatralnie najciekawsza jest scena finałowa. Tematy inscenizowania opowieści dla dzieci o władzy oraz oddania władzy inscenizatora osobom nastoletnim zostają zastąpione logiką marzeń sennych. Scena zostaje oddzielona od widowni cienką kurtyną, na której wyświetlany jest na żywo obraz z kamery, natomiast połączenie rzutowanego na tył piaszczystego krajobrazu z unoszącym się nisko dymem oraz dmuchaną, przypominającą ruchome wydmy scenografią, sprawia, że akcja *Power Play* przenosi się do nieokreślonej, pustynnej krainy. W jej różnych częściach śpią niewidoczni z widowni aktorzy, a osoby nastoletnie wyruszają z kamerą na ich poszukiwania. Jako pierwszy zostaje odnaleziony syn (Dymecki/Pawlak). Ledwo obudzony opowiada, że razem z ojcem ogląda mecz piłkarski. Nagle musi mu pomóc i zaopiekować się nim, bo ten ma problemy z siusianiem. Postać grana przez Maj ma sen, w którym spotyka nad jeziorem matkę i młodszą siostrę i wszystkie przemieniają się w pstrągi. Nastrój zmienia się, kiedy nastoletni aktorzy odnajdują Tyndyka. Jego postać ma problemy ze snem – jedynym środkiem na lawinę niepokojących myśli jest dla niego nocny spacer z psem. Młodzi poszukiwacze rozmawiają z napotkanymi postaciami, podpowiadają im różne rozwiązania, ale w końcu sen morzy także ich. Kamerę przejmuje Frajczyk, która dociera do Niny Rogackiej, w pierwszej

części grającej Felka, chłopca, z którym młody król wyruszył na wojnę. Perspektywa zostaje odwrócona i to młoda dziewczyna przejmuje opowieść. Jej sen pojawił się podczas prób i odtąd się powtarza – jest w nim starsza (ma około trzydziestki) i śni jej się, że jest sama na scenie. Boi się, że nikt nie odprowadzi jej do domu… Jest coś poetyckiego w tym, kiedy w trakcie tej ostatniej opowieści kamera, która początkowo rejestruje w dużym zbliżeniu twarz dziewczyny, odwraca się i zostaje skierowana na Frajczyk. Oba wizerunki – nastolatki oraz aktorki – są zarazem podobne i niepodobne; skrywają niemal niewidoczny, ale wyczuwalny niepokój. To prosta, piękna scena, w której delikatnie rozpływa się podział na to, kto jest narratorką, a kto bohaterką.

Nie tylko finał sprawia, że najbliższa jest mi ostatnia część *Power Play*. W spokojnej, onirycznej aurze zostają wymieszane porządki – starsi śnią o byciu dziećmi, a młodsi próbują się o nich zatroszczyć. Każdy ma głos, a kwestia tego, kto dzierży władzę inscenizatora, wydaje się nieznanym problemem w tej pustynnej krainie. Choć to fragment tradycyjnej inscenizacji, właśnie w nim współbycie na scenie aktorów TR i osób nastoletnich zyskuje wymiar partnerski. Zwolniony z pytań o władzę i związki z powieścią Korczaka teatr i opowiadana za jego pomocą historia stają się wspólne.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Oblicza władzy, pustynie snów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oblicza-wladzy-pustynie-snow.

Autor/ka

Jan Karow – krytyk teatralny, kulturoznawca. Pracuje w Akademii Teatralnej im.

Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Przypisy

1. Zob. np. Majewska, 2020, Siwiak, 2020, Lemańska, 2023.

Bibliografia

Junko, Ostap; Karwacka, Amelia; Klimkowska, Jagoda; Mańkowska, Zosia; Sienkiewicz, Kaja; Skrzywanek, Jakub; Ślązak, Aleks; Wrońska, Natalia, *Autokorekta*, „Dialog" 2022, nr 6.

Keil, Marta, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog" 2017, nr 11.

Lemańska, Katarzyna, *Poszukiwanie samej siebie. Strategie reprezentacji bohaterów w teatrze dla młodzieży*, „Nowe Sztuki", 16.02.2023, https://nowesztuki.pl/poszukiwanie-samej-siebie/ [dostęp: 30.05.2026].

Majewska, Anna, *Otwieranie*, „Dialog" 3.01.2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/otwieranie [dostęp: 30.05.2026].

Siwiak, Agata, *To one i oni są przyszłością*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia [dostęp: 30.05.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oblicza-wladzy-pustynie-snow*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/matka-wie-ze-cpiesz

/ REPERTUAR

Matka wie, że ćpiesz?

Izabela Zawadzka

Stary Teatr w Krakowie, STUDIO teatrgaleria w Warszawie

Requiem dla snu

na podstawie powieści Huberta Selby'ego Jr w przekładzie Elżbiety Gałązki-Salamon

reżyseria: Jakub Skrzywanek, scenariusz i adaptacja: Jakub Skrzywanek, Jan Czapliński, dramaturgia: Jan Czapliński, scenografia: Grzegorz Layer, kostiumy: Lila Dziedzic, światło: Jacqueline Sobiszewski, wideo: Natan Berkowicz, muzyka: Marcin Masecki, choreografia: Karolina Kraczkowska, koordynacja scen intymnych: Wojciech Jaworski, operatorka kamery: Ewa Kałat

premiera: 17 kwietnia 2026 (Warszawa), 25 kwietnia 2026 (Kraków)

Requiem dla snu Huberta Selby'ego Jr, choć wydane w 1978 roku, szczyt popularności zyskało dopiero po premierze filmu Darrena Aronofsky'ego (2000). Polskie tłumaczenie powieści ukazało się dopiero w 2010 roku, gdy ekranizacja zapisała się już w historii współczesnej kinematografii.

O filmie Aronofsky'ego mówi się, że odcisnął się na wyobraźni całego pokolenia; że reżyser wypracował w nim wyjątkowy język wizualny i

doskonale oddał ducha przełomu wieków. Choć minęło dwadzieścia sześć lat od premiery, film się nie zestarzał. Teledyskowa forma montażu, dramaturgia oparta na muzyce, transowość i kinetyczność odbioru – to wszystko sprawia, że *Requiem* zostaje w głowie na długo. Jednocześnie brutalność i realizm obrazów powodują, że nie wraca się do niego z przyjemnością. Mając to wszystko na uwadze, wydaje się oczywiste, że sięgnięcie po *Requiem dla snu* Selby'ego jest nierozerwalnie związane z odwołaniem się do wersji Aronofsky'ego. Pytanie tylko, po co w ogóle to robić i dlaczego akurat teraz.

W tekście zamieszczonym na stronie Starego Teatru czytamy, że sceniczna adaptacja *Requiem* to współczesna historia dążenia do przyjemności i zaspokojenia pragnień. Twórcy spektaklu, Jakub Skrzywanek (scenariusz i reżyseria) i Jan Czapliński (scenariusz i dramaturgia) przekonują, że ćpanie jest wszechobecne. Różni się tylko to, co ćpamy.

W spektaklu mamy cały przegląd różnego rodzaju stymulantów. Są leki na odchudzanie, które Sara Goldfarb (fantastyczna Anna Radwan) pochłania z nadzieją na wymarzoną sylwetkę. Jest seks, w którym Marion (Magda Grąziowska) szuka samoakceptacji, i chemseks, w którym Arnold (Adam Nawojczyk) szuka bliskości. W końcu mamy standardowe narkotyki, które Harry (Rob Wasiewicz) i Tyron (Daniel Dobosz) sprzedają, żeby spełnić marzenia, i które biorą, żeby te marzenia podsycać.

Historia bazująca na powieści (a przez to na filmie, będącym jej stosunkowo wierną adaptacją) jest zawieszona w próżni – trudno określić, w jakim miejscu i czasie rozgrywają się kolejne sekwencje. Na obrotówce scenograf Grzegorz Layer wykreował różne lokacje. Najpierw widzimy czerwone mieszkanie Sary, oświetlone telewizorem kineskopowym. Następnie odsłania się przestrzeń przejściowa – zielone (kolorem przypominające *green screen*)

schody zwieńczone pionowym ekranem. Ostatni element to futurystyczny metalowo-marmurowy ołtarz, z ekranem w centralnym miejscu (w katolickim kościele przeznaczonym na obraz z wizerunkiem świętych) i zestawem organowych piszczałek – pionowych po obu bokach (jak w otwartych drzwiach ołtarzy szafkowych) i strzeliście rozchodzących się w formie aureoli. Zaprojektowane przez Lilę Dziedzic kostiumy są kinkowo-barokowe. Obok uszytych z kaskad falban i kół sukien, wykończonych lateksami i sznurowanymi gorsetami, pojawiają się potargane jeansy i bluzy z kapturem. Jesteśmy poza czasem – w jakimś kiedyś i potencjalnym teraz, w realności i sennej (ćpuńskiej?) fantazji.

W ten sam zawieszony w czasoprzestrzeni sposób konstruowana jest cała dramaturgia spektaklu. O ile książkowa (i filmowa) fabuła układa się w serię następujących po sobie i wynikających z siebie sekwencji, o tyle jej teatralna adaptacja wydaje się mieszanką różnych planów, miejsc i realiów. Łączą się one ze sobą dość luźno, czasami wręcz chaotycznie. Możliwe, że twórcy założyli, iż publiczność zna konstrukcję oryginalnej fabuły i dlatego pozwolili sobie na swobodne mieszanie kolejnych postaci i wątków bez ich wprowadzania. A może wręcz przeciwnie – tworząc dramaturgię, tak bardzo chcieli odróżnić się od pierwowzoru, że odrzucili logikę fabularnej narracji na rzecz onirycznych obrazów. Niezależnie od intencji, w scenicznym *Requiem* łatwo się zgubić.

Spektakl otwiera scena spotkania pani Goldfarb z Harrym. Czapliński ze Skrzywankiem wrzucają nas w środek książkowej (i filmowej) fabuły. Teatralny Harry nie zamyka matki w szafie, nie kradnie jej telewizora i nie sprzedaje w lombardzie, żeby mieć pieniądze na narkotyki (choć bohaterowie wspominają o tym w rozmowie). Jesteśmy już dalej – Harry ma pieniądze, odwiedza matkę i zapowiada kupno nowego sprzętu RTV, ale przede

wszystkim orientuje się, że Sara jest naćpana i odkrywa jej uzależnienie od środków odchudzających. Rozmowa trwa długo. Ten upływ czasu jest odczuwalny, ale za sprawą aktorstwa Anny Radwan bezbolesny. Aktorka, subtelnie nawiązując niekiedy do kreacji Ellen Burstyn, sprawia, że pani Goldfarb staje się postacią wielowymiarową, pełną sprzeczności, autonomiczną. I pewnie nie jestem obiektywna w swoim szczerym podziwie dla roli Radwan, ale tylko dzięki niej *Requiem* było dla mnie opowieścią o czymś więcej niż o stagnacji i braku sensu.

Nie jest jasne, gdzie znajduje się mieszkanie Sary. Może to być równie dobrze Ameryka lat siedemdziesiątych (jak u Selby'ego), co jakakolwiek inna czasoprzestrzeń. Ekrany nad sceną powielają obraz z kineskopowego telewizora, dzięki czemu widzimy, co ogląda Sara – to kreskówka z lat trzydziestych, *Poor Cinderella* z Betty Boop. Zarówno ona, jak i Harry mają na sobie codzienne ubrania, które niby są współczesne, ale równie dobrze mogłyby pochodzić sprzed dwudziestu paru lat. Wszystko to sugeruje, że jesteśmy gdzieś daleko (czasowo i przestrzennie), zawieszeni w filmowym wspomnieniu, które części widowni może wydać się reminiscencją obrazu Aronofsky'ego, a części inscenizacją historii współczesnego kina.

Tego rodzaju utknięcie we wspomnieniu lub wyobrażeniu będzie towarzyszyć każdej kolejnej scenie zaczerpniętej z filmu. Kiedy bohaterowie coraz bardziej zanurzają się w swoim uzależnieniu, widzimy ich w oderwanych od rzeczywistości sekwencjach – podczas zawieszonej w „nigdzie" kolacji Marion z Arnoldem, w rozmowach pani Goldfarb z sąsiadką (Ewelina Żak) czy Harry'ego z Tyronem. Pływanie w onirycznej fantazji sprawia, że trudno jest uwierzyć w prawdopodobieństwo i powagę scen, które Czapliński ze Skrzywankiem dopisują do fabuły, próbując odnieść się do lokalnych spraw.

Tym trudniej, że te aktualizacje twórcy wprowadzają za pośrednictwem

ubranych w fikuśne cyrkowo-kinkowe kostiumy postaci (Marta Zięba, Krzysztof Zawadzki), które, podtrzymując pozytywny ton narracji, zarzucają publiczność dramatycznymi informacjami zaczerpniętymi z obecnej, pozateatralnej rzeczywistości. Czytelne jest nawiązanie do prowadzących nałogowo (!) oglądanego przez filmową panią Goldfarb reality show, którzy pojawiali się w jej narkotykowych wizjach. Za sprawą tego odwołania wodzirejsko-akwizytorska atmosfera, którą konferansjerzy w spektaklu Skrzywanka wprowadzają na scenę, tym bardziej nie wzbudza zaufania. Nie wierzę w przywoływaną przez Zawadzkiego historię dziewięcioletniego Wojtusia, który dostał pierwszego skręta od kolegów, a po kilku latach wpadł w tak silne uzależnienie, że zaczął brać dożylnie heroinę. Opowieści towarzyszą wielkoformatowe projekcje wygenerowanego przez sztuczną inteligencję wizerunku chłopca. Uzupełnieniem jest stworzona przy wsparciu modelu językowego projekcja dziecięcego chóru, który w swojej pieśni odwołuje się do sumień rodziców, niewiedzących, co pod szkołą wciągają ich pociechy. Zięba wprowadza na scenę wielkiego pluszowego misia i zwraca się do publiczności, podkreślając, że ta opowieść dotyczy też nas. I chociaż historie dziecięcego uzależnienia zostały zaczerpnięte z głośnego reportażu Magdy i Piotra Mieśników *Noski. Tak ćpają polskie dzieci*, wtłoczenie ich w amerykańską „nicość” nie wzbudziło we mnie większych emocji, jedynie lekkie wzdrygnięcie. To ten moment, w którym po raz pierwszy chciałoby się krzyknąć z widowni „OK, boomer!”. Czemu mam w to uwierzyć? O jakiej skali zjawiska rozmawiamy? Czy serio jesteśmy w środku polskiego kryzysu narkotykowego?

Po raz drugi miałam chęć krzyknąć, kiedy Rob Wasiewicz i Daniel Dobosz wychodzą z ról, udostępniają na wielkim ekranie obraz z komórki i pokazują, jak szybko i skutecznie można zamówić narkotyki przez aplikację. Po kilku nieudanych próbach (sprzedawca nie odpisał, nie mógł dojechać albo

odrzucił rozmowę), w końcu zamawiają MDMA pod Pałac Pugetów, sąsiadujący ze Sceną Kameralną Starego Teatru. Przesyłka ma być na miejscu jeszcze przed zakończeniem spektaklu – nie dowiemy się jednak, czy rzeczywiście tak się dzieje, gdyż ta kwestia, jak wiele innych, rozpływa się w kolejnych scenach. Wasiewicz i Dobosz nonszalancko perorują ze sceny o slangu, jakim sprzedawcy posługują się w internecie, o sposobach dostawy, o stronach, na których można zamówić narkotyki. Scena wprowadza klimat lekcji wychowawczej. Wątek reporterski, nieco na siłę osadzający opowieść w „tu i teraz", jest koniec końców dość oczywisty. Narkotyki są wszędzie – łatwo dostępne, tanie i osiągalne. Ich dystrybucja różni się od tej, którą opisują Selby czy Aronofsky, i nie przypomina tej, którą może pamiętać pokolenie siedzących na widowni rodziców. Ale czy to, że w dobie e-commerce można zamówić je do paczkomatu lub odebrać od nieznajomego w ciągu dwudziestu minut (za dodatkową opłatą za dostawę), naprawdę zaskakuje?

Oglądaniu *Requiem* towarzyszyło mi nieustanne wrażenie, że twórcy sięgają po znane dzieło, chcąc stworzyć ważny i (przede wszystkim) głośny spektakl. Część zabiegów artystycznych wydaje się zbędna i wykalkulowana wyłącznie po to, by zaszokować publiczność. Najlepiej widać to chyba w długich sekwencjach scen intymnych, częściowo zapośredniczonych przez obraz z kamery na żywo śledzącej zespół aktorski w zakamarkach scenografii, a częściowo rozgrywanych przed publicznością. Sprawnie i wiarygodnie rozpisane choreografie dają ułudę prawdziwości, choć w rozmachu i napięciu daleko im od tych z wersji Aronofsky'ego. W skali dyskomfortu czy szoku nie mogą równać się z zapadającą w pamięć filmową sceną seksu grupowego. Zresztą, czy jest sens, żeby osiągać tego rodzaju obrazy w teatralnych warunkach?

W wykreowanych scenach intymnych, poza zaszokowaniem widowni, można poszukiwać jedynie próby pokazania samotności bohaterów. Ich filmowe pierwowzory były uwikłane w sieci relacji i często toksycznej miłości. W spektaklu tego rodzaju emocji jest niewiele, a powiązania między postaciami są raczej wyblakłe. Romantyczne zbliżenie Harry'ego i Marion jest pozbawionym bezpośredniego dotyku cyberseksem. Związki, które bohaterowie próbują ze sobą budować, cechuje przelotność, powierzchowność i nastawienie na czerpanie, a nie dawanie. Sceny seksu to choreografia walki o dominację i desperacka próba bycia dostrzeżonym.

Requiem dla snu Selby'ego było opowieścią osadzoną w czasach kryzysu narkotykowego lat siedemdziesiątych, kiedy heroina i amfetamina królowały na amerykańskich ulicach. Dwie dekady później Aronofsky nakręcił film, którego akcja toczyła się w dobie kryzysu opioidowego. Kiedy po kolejnych dwudziestu pięciu latach oglądamy krakowsko-warszawski spektakl, Stany Zjednoczone i Kanadę zalewa fentanyl, a w Polsce nadal najczęstszym środkiem psychoaktywnym (znacznie prześcigającym jakiekolwiek narkotyki) jest alkohol (Marek i in., 2025) – choć w teatralnej opowieści praktycznie go nie widać. Tym bardziej uwidacznia się wybiórczość budowanej narracji i niespójność w tworzeniu złudzenia o prostej przekładalności powieści na polskie realia. Spektakl z jednej strony chce szokować (nieskutecznie), z drugiej – celuje w patetyczne tony zbudowane z religijnych obrazów. Łącząca poszczególne sekwencje muzyka Marcina Maseckiego, nawiązując do mszy żałobnej, wykorzystuje organy; w scenografii ustawiono ołtarz, a w scenie finałowej bohaterowie odtwarzają Pietę. Próba aktualizacji i adaptacji *Requiem* do współczesnych, krakowsko-warszawskich realiów kończy się moralizatorską pogadanką o skutkach wyobrażonego ćpania, w wypreparowanej czasoprzestrzeni. Może to tylko fantazja o ćpaniu w Polsce? A może to zapowiedź polskiego *Requiem*, które dopiero przed nami?

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Matka wie, że ćpiesz?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/matka-wie-ze-cpiesz.

Autor/ka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrolożka, producentka wydarzeń performatywnych. Doktorka nauk humanistycznych, badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych.

Bibliografia

Marek, Julia; Domek-Gumprecht, Magdalena; Macionga, Agata; Szafoni, Sandra; Więckiewicz, Gniewko, *PolDrugs 2025: results of the third edition of the nationwide study on psychoactive substance use in the context of psychiatry and harm reduction*, „Frontiers in Psychiatry” 2025, nr 16, doi: 10.3389/fpsyt.2025.1591658 [dostęp: 15.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/matka-wie-ze-cpiesz*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nykteris-trojanska-krolowa-nocy-wokol-trojanek-aleksandry-bielewicz

/ REPERTUAR

Nykteris, trojańska królowa nocy. Wokół „Trojanek” Aleksandry Bielewicz

Justyna Biernat

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Trojanki

na podstawie tragedii Eurypidesa

reżyseria: Aleksandra Bielewicz, scenografia: Łukasz Misztal, kostiumy: Kamil Wesołowski, muzyka: Szymon Sutor i The Freuders (Aleksander Adamski, Piotr Wiśnioch i Maciej Witkowski), reżyseria światła i wideo: Robert Mleczko, choreografia: Maria Bijak

premiera: 14 marca 2026

Skulona w drewnianej wnęce postać, której ciało lśni lateksową czernią, a głowę pokrywa gumowa, cielista membrana, nie przypomina już kobiety. Ciemne, głębokie oczodoły pokryte jakby sadzą oraz magnetyzujące, odymione spojrzenie przeobrażają Hekabe w stworzenie nocne i enigmatyczne. Ta pozaludzka istota przywodzi na myśl nietoperza –

przedziwne zwierzę zawieszone pomiędzy światem żywych a światem umarłych. Przynależni mrokom mieszkańcy jaskiń, szczelin, opuszczonych domów ewokowali królestwo Hadesa. Mknące do podziemnej krainy homeryckie *psychai* wydawały piski podobne do pisków nietoperzy; zrywały się ze szmerem na znak dany od Hermesa. *Nykteris* w swojej greckiej formie żeńskiej otwiera szerokie pola znaczeń, chtoniczna istota jest kobietą – Hekabe to nietoperzyca.

Stara królowa Ilionu w interpretacji reżyserki Aleksandry Bielewicz i aktorki Aleksandry Bożek staje się trudną do uchwycenia złowieszczą, liminalną siłą, ulokowaną wraz ze spękanymi posągami w wielkiej skrzyni niczym na katafalku. Bożek kurczy się w rogu drewnianego pudła, a czerń jej stroju kontrastuje z bladością marmuru, stąd moje zwierzęce skojarzenie. Aktorka czyni tę postać niezwykle elastyczną i zwinną; w jej sprężystych ruchach przejawia się energia i sprawczość, ilustruje kondycję nie tyle żałobnicy, ile Erynii. Boginie zemsty były przecież skoligacone z nietoperzami, miały błoniaste i skórzaste skrzydła[1]. Co prawda kostium Hekabe nie ma żadnych powłok czy nabłonków, ale już jego usztywniony kołnierz odsyła do figur wampirycznych. Bożek porusza się szybko i wielopoziomowo, biega wzdłuż ogromnej, eliptycznej niecki lub wspina się po metalowej siatce – wypełnia swoją animalistyczną choreografią całą przestrzeń. Umożliwiają jej to czarne, skaterskie nakolanniki oraz trampki, za sprawą których antyczna tragedia *Trojanki* zyskuje współczesny kontekst.

Zarówno kostiumy Kamila Wesołowskiego, jak i scenografia Łukasza Misztala dodają greckiej sztuce wyrafinowanej elegancji. Połyskliwe satyny, intensywne turkusy i fiolety, przezroczysta sukienka *naked dress*, stelaże i gorsety to echa współczesnych, luksusowych domów mody; mają odzwierciedlać blichtr dawnej Troi. Jednocześnie buty bokserskie marki

Adidas, tank topy, szerokie pasy biodrowe przypominają o gotowości do ataku lub obrony. Są też czarne ramoneski nabijane ćwiekami, elementy punkowe mieszają się z geometrycznym minimalizmem, a efektu dopełniają wyraziste charakteryzacje – ciemna oprawa oczu oraz *wet look*, zaczesane do tyłu fryzury. Jasna, niemal blada cera kontrastująca z rozmazanym makijażem staje się wizualnym znakiem rozpadu – z jednej strony bogactwa i potęgi Troi, z drugiej zaś kobiecej autonomii. Trojańskie branki w tej sterylnej odsłonie przeobrażają się w niepokojące manekiny ze sklepowych witryn; ekskluzywne, a jednak nadpsute eksponaty – mimo atrakcyjności formy tworzą właściwy dla pokazów mody czy wystawienniczych prezentacji dystans.

Dzięki monochromatycznej, oszczędnej scenografii udaje się twórcom spektaklu uzyskać efekt dysonansu – czystość teatralnego obrazu kontrastuje z turpistycznymi treściami greckich tekstów. Fryderyk Nietzsche słusznie wskazywał w *Poza dobrem i złem*, że największą rozkoszą tragedii jest okrucieństwo (1990). Architektoniczna, sterylna przestrzeń u Bielewicz, stanowiąca dla mnie plastyczny ekwiwalent apollińskiej formy, skrywa w sobie okrucieństwo losu trojańskich branek. Ta scenograficzna surowość to zresztą dobrze osadzona już na polskiej scenie praktyka interpretowania starożytnych mitów. Widać to szczególnie w spektaklu *Hekabe* Karoliny Labakhuy (Teatr Polski w Warszawie, 2011), gdzie chłodne prosektoryjne światło wypełniało ascetyczną dekorację. Umiejscowieni na scenie widzowie zostali włączeni w przestrzeń Erebu – unoszący się nad opustoszałą widownią dym potęgował wrażenie podziemnej, bezkresnej wody. To właśnie tam zjawiał się zamordowany syn Priama i Hekabe, Polidor.

Zarówno u Bielewicz, jak i Labakhuy nad biegiem scenicznych wydarzeń czuwa królowa Troi. Zaprojektowane przez Martę Zając kostiumy w *Hekabe*

wpisywały się w opisywany przeze mnie mortualny minimalizm – Jadwiga Jankowska-Cieślak nosiła czarną, elegancką sukienkę, na szyi miała fakturowaną tkaninę – przypominającą obrożę czarną kolię, wskazującą na jej status niewolnicy oraz upadłej władczyni w żałobie. Spektakl domykał dostojny, ceremonialny spacer Hekabe wzdłuż pustej widowni. Aktorka miała wtedy na sobie długą, rozłożystą suknię w czerwonym kolorze, symbolizującym krwawą zemstę. Całemu przedstawieniu towarzyszyła grana na żywo muzyka z udziałem orkiestry pod kierunkiem Aleksandra Kościowa. Jest to dodatkowy element łączący spektakle obu twórczyń, a wyrastający z nietzscheańskiego myślenia o tragedii powstałej z ducha muzyki (Nietzsche, 2009).

Obecność w *Trojankach* Bielewicz muzyków: Aleksandra Adamskiego, Piotra Wiśniocha, Macieja Witkowskiego i Patryka Króla, może być widziana jako forma reprezentacji Chóru. Ten oczywisty trop wynika z fundamentalnej funkcji Chóru w greckich tragediach, jak również istotności muzyki w życiu teatralnym i społecznym starożytnych Greków. Jednak w twórczości Eurypidesa bardzo jaskrawy jest proces wygaszania znaczenia Chóru na rzecz wnikania w kondycje protagonistów. Jak spostrzegł Donald Mastronarde, pozycja tragediowego Chóru zmieniła się od intradramatycznej (*intradramatic*) do ekstradramatycznej (*extradramatic*), a więc na przestrzeni lat Chór utracił swoją identyfikację i oddalił się od głównych bohaterów i akcji (2010, s. 89). To oddalenie pozwoliło Eurypidesowi na wyeksponowanie lamentacyjnych monologów, monodii oraz żałobnych stychomytii i tym samym poskutkowało fragmentaryzacją *Trojanek*. Chór nie był potrzebny Eurypidesowi, co wynika nie tylko z przeobrażeń konwencji teatralnej, ale także z zakwestionowania Chóru jako kolektywnego ciała niosącego konsolację w kryzysie. Wspólnota stała się rozbita i okaleczona, pokawałkowana usiłowała zredefiniować swój status.

Zmierzam do tego, aby wskazać, że decyzja o obecności rockowego zespołu jako substytutu Chóru okazała się kluczowa. Muzycy The Freuders stali się integralną częścią przedstawienia, nie zaś jego atrakcyjnym ornamentem. Są obecni na scenie nieprzerwanie, a dźwięki ich instrumentów wyznaczają rytm i puls spektaklu. Za sukces dramaturgiczny Bielewicz uważam kompilację warstwy muzycznej z wielogłosem tekstów. Mimo że trzonem przedstawienia jest tragedia *Trojanki* Eurypidesa, reżyserka włączyła również utwory Seneki, Jeana Giraudoux, Wisławy Szymborskiej oraz Rity Boumi-Pappa, której poezja obrazuje doświadczenie wojny domowej w Grecji. Słowami jej wiersza Jowita Kropiewnicka wyśpiewuje los Polikseny: „Gdy wyjdę na spacer z martwymi przyjaciółkami" (Boumi Papa, 1974, 18), ilustrując w ten dotkliwy sposób repetytywność traumy i jej ponadmityczny porządek.

Połączenie nowogreckiego wiersza ze starożytnym mitem oraz autorską, muzyczną aranżacją przynosi wymowny efekt w scenie śmierci Polikseny, kiedy Kropiewnicka biega po eliptycznej powierzchni. Aktorka gwałtownie przemieszcza się ku górze i powraca ku dołowi, pokonując długi dystans mimo ograniczonej przestrzeni sceny. Jest niczym rozdygotane, przerażone zwierzę ofiarne przeznaczone na rytualny mord. Bielewicz umiejętnie operuje warstwą dramaturgiczną, nie przełamując struktury przedstawienia żadnym, tak często stosowanym w polskich realizacjach antyku, efektem groteski lub komizmu. Nie sięga również do nietzscheańskiej „Grecji pre-sokratejskiej, dzikiej i zanurzonej w żywiole dionizyjskim, oddanej irracjonalnym rytuałom" (Bielik-Robson, 2007, s. 41). Pozostaje przy Grecji „twardej, wzniosłej i arystokratycznej", o której w odniesieniu do rozważań wokół twórczości Nietzschego pisała Agata Bielik-Robson (tamże).

Wyrażona w intensywnym biegu Kropiewnickiej śmierć Polikseny nie wpływa

na postawę Hekabe. Nie przeobraża jej z czujnej i ruchliwej postaci przypominającej Erynię w skamieniałą, pogrążoną w bezruchu żałobnicę, jaką znamy chociażby z tragediowych przekazów o Niobe, opłakującej swoje liczne dzieci. Hekabe nie przestaje być aktywna, a obejmując idącą na stracenie córkę, przypomina raczej żołnierza zagrzewającego do walki aniżeli zrozpaczoną i bezradną matkę. Ta niegasnąca siła mitycznej królowej stanowi ważny element teatralnych odczytań antyku, co poświadczają nie tylko spektakle Bielewicz i Labakhuy, ale także Jana Klaty. W jego *Trojankach* (Teatr Wybrzeże, 2018) Hekabe pojawia się jako monumentalna władczyni oraz ucieleśnienie żałobnej Troi. Poprzez czarny, rozłożysty strój zostaje fizycznie scalona z innymi brankami, a ich wspólna choreografia na piaszczystym brzegu obrazuje upadłe królestwo. Aktorska kreacja Doroty Kolak pozwala ujrzeć Hekabe jako przywódczynię, plastyka zintegrowanych kostiumów czyni żałobę doświadczeniem społecznym i kolektywnym, co znacząco odróżnia spektakl Klaty od kameralnej wizji Bielewicz. Taniec i płacz trojańskich niewolnic u Klaty to reprezentacja zbiorowej straty – śmierć staje się przeżyciem wspólnotowym. Tymczasem Bielewicz wskazuje na zerwanie kolektywnej więzi na skutek doznanej traumy i przekierowuje uwagę na doświadczenie żałoby indywidualnej. Połączeń między postaciami szuka w muzyce, w splataniu się indywidualnych głosów i brzmieniu pojedynczych dźwięków. Tak na nowo budowana jest wspólnota po katastrofie.

W odnajdywaniu połączeń pomaga katartyczny lament, dzięki któremu udaje się proces przepracowywania traumy. Reżyserka opowiadała o tym w rozmowie z Jakubem Kuklą w Radiu Dwójka, odwołując się nie tylko do tradycji greckiej tragedii, ale także do inspirującego dla niej eseju Simone Weil *Iliada, czyli poemat siły*. Symetryczność ofiar i sprawców wojny oraz cyrkulacja przemocy, o której pisała Weil, przejawiają się u Bielewicz przede

wszystkim w obsadzie ról – mężczyźni grają zarówno greckich, jak i trojańskich wojowników. Wspólnotowe, traumatyzujące doświadczenie wojny najpełniej wybrzmiewa w ostatniej scenie, kiedy aktorzy i aktorki stają naprzeciw potężnej niecki oświetlonej ostrym światłem. Ich ciała drżą, kołyszą się delikatnie lub wpadają w konwulsje zgodnie z rytmem muzyki The Freuders. Ten niepokojący, transowy taniec przedstawia upadek Troi. Następuje w nim swoista somatyzacja bólu lub też, podążając za rozpoznaniem Weil, urzeczowienie ofiar. „Nie ma tam ani jednego człowieka, który nie byłby w jakimś momencie zmuszony ugiąć się wobec siły", tak filozofka tłumaczyła mechanizmy siły i władzy. W spektaklu Bielewicz płonąca Troja pochłania Trojanki i Achajów, pogorzelcy nie są ani wygranymi, ani przegranymi.

Scena zamykająca spektakl jest równie somnambuliczna jak ta otwierająca, kiedy Katarzyna Obidzińska jako Kasandra wyśpiewuje debiutancki wiersz Szymborskiej (2023, s. 28): „Szukam wysiłkiem myśli/ Szukam tego słowa –/ ale znaleźć nie mogę./ Nie mogę". Mozolne porządkowanie słów i myśli nabiera tempa wraz z biegiem akcji oraz formowaniem się kobiecej wspólnoty. Głos Obidzińskiej jest mocny i głęboki, daleki od kasandrycznej frenezji. Przypomina raczej stan wewnętrznego rozbicia po proroczym uniesieniu, ale dość szybko cichnie, a jego moc i doniosłość nie wracają w dalszej części przedstawienia. Wizerunek odrętwiałej i pasywnej Kasandry odbiega od znanego z wielu inscenizacji obrazu wieszczki jako dzikiej, niebezpiecznej siły. Kasandra właściwie znika, ustępując miejsca kolejnym głosom, które poprzez słowa i muzykę usiłują zintegrować rozbitą społeczność.

Wśród wielu kobiecych głosów zogniskowanych wokół traumy jeden pozostaje poza trojańskim kręgiem – to głos Heleny, ikony piękna i wojny.

Natalia Lange siedzi na krześle wyprostowana jak struna, zamknięta w metalowej klatce. Usztywniona, plastikowa lalka nie jest niczym innym niż wytworem popkultury, luksusowym towarem w świecie prefabrykatów. Chciałoby się w tych interpretacyjnych przetworzeniach pójść jeszcze dalej i wpisać ją w rzeczywistość fake newsów. Uczynił to zresztą wieki temu grecki poeta Stezychor, który w swojej przytaczanej przez Platona palinodii przedstawił Helenę jako fantom. Otóż Helena nigdy nie dopłynęła do Troi, dotarł tam jedynie jej mglisty, powstały z chmur sobowtór[2]. Postać pięknej Heleny jako *eidolon* to doskonały trop w dekonstruowaniu etiologii wojny trojańskiej. Słowo *eidolon* pojawia się zarówno w utworach tragików, jak i u Homera. Zjawa, widmo, widziadło, ślad.

Metafora śladu w kontekście fantazmatycznej Heleny otwiera pytanie o sensowność i korzenie wojny. Czym staje się opowieść o Troi, kiedy znika Helena? Jest to pytane zasadne również w perspektywie teatralnych aktualizacji antyku. Pustka po Helenie czy też Helena rozumiana jako pamięciowy ślad otwiera skojarzenia z nieprzepracowaną żałobą jako zarzewiem wojennych i zbrojnych konfliktów. Eurypides mocno wnika w procesy rozpadu jednostki na skutek działań wojennych. Radykalnie zrywa z toposem wojennej chwały, *kleos aphthiton*, zastępując zależność przegrany–wygrany kategoriami ofiara–sprawca. Jest to zwrot szczególny w myśleniu o pracy żałoby. Jak objaśnia Aleida Assman: „Każdej z tych kategorii odpowiada specyficzna forma pamięci. Podczas gdy przegrani są uczestnikami działań wojennych, dla ofiar nie istnieją żadne odgórne założenia, będące podstawą ich odwrotności” (2013, s. 51). Pamięć przegranych zatem wiąże się z resentymentem i rewanżem, zaś pamięć ofiar z dążeniem do restytucji i uznania. Zasługą Eurypidesa jest włączenie w zasoby tragediowej topiki figury ofiary, dzięki czemu obrazowana przez niego żałoba przestaje być aktem resentymentu, a staje się aktem restytucji.

W *Trojankach* – zarówno w tekście antycznym, jak i we współczesnych realizacjach Klaty i Konrada Dworakowskiego (AST Wrocław, 2024) – proces ten ogniskuje się w postaci Hekabe. Jako królowa Troi i przewodniczka branek staje się figurą reprezentatywną dla całej doświadczonej traumą społeczności. To właśnie jej sceniczne portretowanie oraz ewolucja jej zachowania decydują o tym, czy zbiorowa żałoba przybiera formę zemsty, czy też pojednania, a w konsekwencji, czy opisywana wspólnota ulega ostatecznemu rozpadowi, czy też się konsoliduje. Archetypiczna Hekabe pozwala poprowadzić dramaturgię żałoby, decyduje o jej dynamice i wreszcie reguluje proces wewnętrznej integracji rozczłonkowanej grupy kobiet. W ujęciu Aleksandry Bielewicz ta emblematyczna postać zyskuje wymiar pozaludzki – zawieszona pomiędzy światem żywych a umarłych *nykteris* drapieżnie chroni swoją chmarę zgromadzoną na zgliszczach Troi. Jednocześnie jednak jako Erynia przynależy do świata chtonicznego, jest nieodłączną częścią mroku.

Wzór cytowania:

Biernat, Justyna, *Nykteris, trojańska królowa nocy. Wokół „Trojanek" Aleksandry Bielewicz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nykteris-trojanska-krolowa-nocy-wokol-trojanek-aleksandry-bielewicz.

Autor/ka

Justyna Biernat – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, absolwentka teatrologii i filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, część swojego doktoratu poświęconego greckiej tragedii realizowała na Uniwersytecie w Oksfordzie pod opieką naukową prof. Olivera Taplina. Prezes Fundacji Pasaże Pamięci, autorka edycji listów z tomaszowskiego getta, redaktorka przewodnika po tomaszowskim getcie i współredaktorka książki *Dzieci tomaszowskiego getta / Children of the Tomaszów Mazowiecki Ghetto*. Obecnie przygotowuje habilitację na temat sztuki i oporu w tomaszowskim getcie.

Przypisy

1. We wczesnych źródłach greckich, u Homera i Hezjoda, nie pojawia się opis wyglądu Erynii. W *Eumenidach* Ajschylosa boginie zemsty są bezskrzydłe (*apteroi*). Ich wizerunek jako istot trzepoczących skrzydłami znaleźć można w *Eneidzie* Wergiliusza i *Tebaidzie* Stacjusza.
2. Teza Stezychora, że Heleny nie było w Troi, została wykorzystana w tragedii Eurypidesa *Helena*.

Bibliografia

Assman, Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Bielik-Robson, Agata, *Zemsta na Burckhardzie, czyli Nietzsche i antyhumanizm*, [w:] Re_wizje Antyk 2007 [program], red. I. Gańczarczyk, G. Niziołek, Stary Teatr w Krakowie, 2007.

Boumi Papa, Rita, *Gdy wyjdę na spacer*, „MKL: miesięcznik kulturalny «litery»" 1974, nr 3.

Mastronarde, Donald, John, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

Nietzsche, Fryderyk, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Nietzsche, Fryderyk, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1990 (reprint: Nakład Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1907).

Szymborska, Wisława, *Szukam słowa*, [w:] tejże, *Czarna piosenka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2023.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/nykteris-trojanska-krolowa-nocy-wokol-trojanek-aleksandry-bielewicz

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/postepujaca-dzikosc

/ REPERTUAR

Postępująca dzikość

Sara Jarębska

Teatr Łaźnia Nowa

Larwy

reżyseria: Pamela Leończyk, tekst i konsultacja dramaturgiczna: Agnieszka Szpila, adaptacja i dramaturgia: Daria Sobik, scenografia i kostiumy: Magdalena Mucha, muzyka: Magdalena Sowul, reżyseria światła: Damian Pawella, choreografia: Daniel Leżoń, koordynacja scen intymnych: Iga Dzięgielewska, konsultacja scen kinkowych: Bogumiła buzia gręda

premiera: 5 czerwca 2026

Czy da się zrobić spektakl o seksualności, unikając zażenowania publiczności? A jeśli wywołanie tego nieprzyjemnego afektu jest przemyślaną strategią reżyserską? *Larwy* w reżyserii Pameli Leończyk mogą jednocześnie śmieszyć i krępować, a momentami nawet przerażać. Reżyserka porusza tematy takie jak kobieca seksualność, intymność, a także przemoc, również systemowa. Przedstawienie opowiada fabularną historię, a jednocześnie wymyka się dramatycznej ramie, między innymi dzięki świadomej pracy z cielesnością osób performerskich. Konfrontacja z tabuizowanymi tematami,

pomimo ironicznego humoru, może zawstydzać widzów, lecz afekt ten ma duży potencjał krytyczny. Wskazuje bowiem, że jakiś temat lub sposób jego przedstawiania został oswojony tylko pozornie.

Larwy powstały na podstawie opowiadania Agnieszki Szpili z tomu *Octopussy. Opowiadania postporno*. Podobnie jak *Heksy* tej autorki, opowiadanie porusza temat seksualności oraz jej relacji z naturą. Krytykuje patriarchalny system przemocy wobec kobiet, które emancypują się z niego, wykorzystując swoją seksualność. W *Larwach* Szpila opowiada historię czterech kobiet, które zostały umieszczone przez nowo wybranego burmistrza Milanówka w Domu Samotnej Matki „Kokon" w celu resocjalizacji. Konserwatywny system władzy obarczył je odpowiedzialnością za samotne macierzyństwo, a pod pozorem opieki ukarał za odstawanie od preferowanego wzorca kobiety i matki. Przydzielono im pracę przy hodowli larw jedwabników, których feromony zaczęły w niezwykły sposób na nie wpływać – kobiety stały się pożądane przez męską populację miasteczka, a do tego wzmocniły swoje zmysły i dzikie pragnienia.

Cztery samotne matki (Karolina Adamczyk, Sylwia Boroń, Bogumiła buzia gręda, Agata Jędrzejczak) stworzyły w ośrodku wspólnotę. Ich życie jest uzależnione od „Kokonu", gdzie władzę nad nimi ma zakonnica (Matylda Sielska, która również śpiewa – pięknym altem wykonuje zarówno klasyczne utwory, jak *Panis Angelicus* Césara Francka, jak i ironiczne piosenki o „świecie larw"). Kobiety wchodzą też w relacje z mężczyznami z Milanówka (wszystkich gra Łukasz Wójcicki). Nienawidzą być uwikłane w relacje z mężczyznami, bo zawsze są w nich wykorzystywane, jednak, jak same mówią, zawsze ciągnęło je do „patologii" i choć potępiają konserwatywnego burmistrza Norberta K., to jednocześnie go pożądają.

Dom Samotnej Matki to duży biały boks stojący na wysokich metalowych

nogach po lewej stronie sceny; w środku znajduje się wanna, umywalka oraz wieszak z suszarkami. Część scen, zwłaszcza tych, które opowiadają o wspólnotowości bohaterek, rozgrywa się w boksie. Poza boksem, po prawej stronie na podłodze stoją dwie powyginane czarne rzeźby, a w głębi mieni się złotawa zasłona. W tej przestrzeni rozgrywają się sceny, w których kobiety wchodzą w relacje z mężczyznami. Nad boksem umieszczono ekran, na którym wyświetlane są zbliżenia z kamery live.

Jednym z ważnych tematów poruszanych w spektaklu jest świadoma zgoda. Dotyczy nie tylko postaci i grających je osób, ale i publiczności. Przed spektaklem na ekranie wyświetlana jest długa lista trigger warningów: sceny erotyczne, nagość, ale i „autorytarny język". Napisy informują też, że w każdym momencie można opuścić widownię oraz że wszystkie sceny powstały z poszanowaniem granic osób performerskich. Sceny intymne to istotna część *Larw*, jednak nie są dosłowne – pokazano je poprzez choreografię lub symboliczne działania. Niektóre z nich zawierają praktyki kinkowe, takie jak podduszanie czy klapsy. Bohaterki trenują na przykład wstrzymywanie oddechu, na wypadek gdyby ktoś je porwał i zamknął w bagażniku lub zawinął w worek na śmieci. W pewnym momencie trening zamienia się w intymny moment między bohaterkami granymi przez Sylwię Boroń i Karolinę Adamczyk. Nie sposób uciec od ekranowych zbliżeń ciała traktowanego z troską, a jednocześnie będącego w ciągłym stanie zagrożenia. Bohaterki pytają siebie nawzajem o zgodę na przyduszanie, z precyzją i uważnością podchodzą do tej sceny. Opowieść o strategiach przetrwania w sytuacji potencjalnej przemocy przekształca się w choreografię bliskości, w której kluczowa jest świadoma zgoda. Twórcy konsekwentnie eksplorują cielesność oraz pytają o granicę między przyjemnością a krzywdą. Podobna dynamika pojawia się, gdy kobiety wymierzają sobie klapsy jako karę za głosowanie na Norberta K., który

ostatecznie – również dzięki nim – wygrywa wybory. Każdy klaps, poprzedzony pytaniem o zgodę, staje się nie tylko karą, ale i źródłem rozkoszy.

Tak poprowadzone intymne sceny między bohaterkami kontrastują ze sceną, gdy mężczyzna narusza granice jednej z kobiet. Początkowo ich spotkanie wydaje się niewinnym piknikiem, powoli muzyka milknie, słychać nienaturalnie głośne oddechy. Ich interakcja jest niezręczna, ale szybko przeradza w erotyczną grę obejmującą wzajemne zlizywanie jogurtu z ciał. Wszystko dzieje się za obopólną zgodą aż do momentu, gdy Wójcicki wylewa wosk z zapalonej świeczki na nagie plecy Karoliny Adamczyk. Jej komunikat o bólu i dyskomforcie nie przerywa opresyjnych działań. Scena odwołuje się do eksperymentów i tortur, którym poddawane było ciało narratorki opowiadania Szpili – wątek ten Leończyk prowadzi w metaforyczny, choć niepozbawiony siły szoku sposób. Scena ta pokazuje, że bez respektowania świadomej zgody przyjemność może przemienić się w przemoc.

Bohaterki *Larw* wchodzą też w interakcję z publicznością. Organizują wyprzedaż swojej bielizny, gdy zauważyły, że praca przy hodowli jedwabników naznaczyła je feromonem niezwykle atrakcyjnym dla płci przeciwnej. Aktorki oferują widzom majtki w plastikowych torebkach w zamian za wpłatę na Fundację Feminoteka. Jedna z nich (Agata Jędrzejczak) naga od pasa w dół biega po widowni. W ten sposób kobiety-larwy zyskują władzę nad sposobem, w jaki są postrzegane: mężczyźni je seksualizują i fetyszyzują, więc można przekuć to na realne wsparcie organizacji pomagającej kobietom po doświadczeniu przemocy (kod QR kierujący na stronę Feminoteki wyświetla się na ekranie). Aktorki niejako zmuszają widzów, by je seksualizowali, ale na warunkach, które same ustanawiają. Emancypują się, wykorzystując system, w którym tkwią.

Kobiety-larwy w spektaklu Leończyk to postaci niejednoznaczne. Z jednej strony krytykują przemocowy system, w który są uwikłane, z drugiej pożądają Norberta K., przez którego trafiły do „Kokonu". Są matkami (w spektaklu funkcję ich dzieci pełnią ciężkie poduszki, wykorzystywane również w choreografii), lecz mają niewiele wspólnego z tradycyjnym wizerunkiem tej roli. Macierzyństwo w ich wydaniu współistnieje tu z seksualnym pożądaniem, zaspokajanym, na przykład, poprzez masturbację. Problem w tym, że chcące uwolnić się od rzeczywistości kobiety wciąż powielają schematy, które im to uniemożliwiają.

Larwy jedwabników, przy których pracują kobiety, są niezbędne do produkcji luksusowego jedwabiu. Jedwabne nici pozyskuje się z kokonu przepoczwarzających się gąsienic. Kokony gotuje się, co uśmierca poczwarki. Losy larw jedwabników przypominają system, którym tkwią bohaterki spektaklu, ale dotyczą również pozycji kobiet w świecie: są podporządkowane władzy, której nie zależy na ich dobrobycie, tylko oferowanym przez nie „produkcie", np. rodzeniu i wychowywaniu dzieci. Symboliczny kokon, który wytwarzają larwy jedwabników, staje się ich więzieniem i narzędziem opresji. Jednak w spektaklu system nie zabija bohaterek, lecz sprawia, że przepoczwarzają się w istoty owładnięte instynktami. W finale nie przypominają larw jedwabników, ale modliszki, które zabijają i zjadają partnera po stosunku seksualnym.

Transformację kobiet obrazuje również zmiana ich ruchu. Choreografia Daniela Leżonia jest pozbawiona dosłowności. Początkowo choreograficzne sceny dzieją się tylko w białym boksie. Bohaterki poruszają się rytmicznie, chwilami ich ruchy wydają się wręcz zmechanizowane. Z czasem ruch aktorek staje się coraz mniej „ludzki" i wykracza poza boks. W scenie schadzki między postacią graną przez Bogumiłę buzię grędę a mężczyzną,

który się w niej ponoć zakochał, ruchowa sekwencja perfomerki stanowi metaforę wykonywania fellatio. Mężczyzna opisuje swoje uczucia do zobaczonej w oknie kobiety. Kobieta zbliża się do niego, wykonując imponujące pozy akrobatyczne, jej ruch jest płynny i powolny, co jakiś czas zatrzymuje się w pozach przypominających drapieżne zwierzę, aż w końcu oplata ciało mężczyzny. Ruch ten łączy metaforę seksualnego zbliżenia z polowaniem na mężczyznę.

Spektakl staje się coraz bardziej „dziki". Mieszkanki „Kokonu" podczas wycieczki do lasu znajdują ciało dawnego burmistrza. Okazuje się, że zabiła go jedna z nich w akcie zemsty za to, jak ją traktował. Kobiety zaciągają jego zwłoki za złotawą kurtynę i przebierają się z białych koszulek w cieliste kostiumy przypominające skórę. Ogłoszona zostaje decyzja Norberta K., o kastracji niezamężnych kobiet. Bohaterki wpadają w szał. Obnażają górną część ciała, w geście solidarności dołącza do nich zakonnica. W finale odurzone, dzikie samotne matki ucztują na ciele Norberta K. Towarzyszy im śpiew Sielskiej – aria *Erbarme dich* z *Pasji wg św. Mateusza* Bacha – który nadaje scenie niemal rytualny wydźwięk. System, który miał utrzymać je pod kontrolą, doprowadził do ich przemiany w bachantki.

Przedstawienie kreuje fantastyczny i abstrakcyjny świat, w którym „dzikie" kobiety mszczą się na mężczyznach, jednak pod wizualną makabrą *Larwy* proponują rozważania o współczesnej pozycji kobiet. Twórczynie spektaklu krytycznie przyglądają się różnorodnym funkcjom ciała, które może stanowić przedmiot badań zarówno nad sensualnością, jak przemocą i kontrolą, i jednocześnie zmuszają widza do poradzenia sobie z odczuwanymi afektami.

Wzór cytowania:

Jarębska, Sara, *Postępująca dzikość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/postepujaca-dzikosc.

Autor/ka

Sara Jarębska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/postepujaca-dzikosc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/2y12-1b44
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dialogi-umarlych-litewskie-dziady

/ ZAGRANICA

Dialogi umarłych („Litewskie Dziady”)

Maria Makaruk | Zakład Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Dialogues of the Dead (*Lithuanian Forefather’s Eve*)
The text’s objective is to provide a description and analysis of Jakub Skrzywanek's production of *Lithuanian Forefather’s Eve* in Kaunas, while also placing this work within a wider social, political and theatre-historical framework. Jakub Skrzywanek described the staging of *Lithuanian Forefather’s Eve* in Kaunas as his artistic manifesto. In her essay, the author explores the themes which – according to the director’s own statements – interested him most: the issues of sin, the trauma of the inhabitants of Central Europe, and women’s freedom. She also draws attention to the change brought about by the choice – as a model for the ritual – of the Baltic festival of Ilges (in place of the Uniate ‘dziady’). As well the author analyzes the intention of Skrzywanek to break away from tradition—both Polish and Lithuanian—and create from scratch a new model for reading Adam Mickiewicz's poem, one that negates martyrdom and the cult of the Romantic hero. And she presents the mixed reactions of the Lithuanian public, based, among other things, on an analysis of reviews written by Lithuanian critics.
Keywords: Adam Mickiewicz; Jakub Skrzywanek; Forefather’s Eve; sin; masculinity

Widoczny na plakacie *Litewskich Dziadów* (*Lietuviškos Vėlinės*) ciemny kształt, z wnętrza którego prześwituje żar, to nie – jak podpowiada pierwsze skojarzenie – krater wulkanu, uruchamiający koncept o narodzie i lawie, ale kikut dopalającego się drzewa. Pod powierzchnią zasypanego czarnym

popiołem pogorzeliska rozpoznawalne są kształty korzeni, fragmenty szkieletów zwierząt, porzucony granat, który grozi eksplozją. Przekrój poprzeczny przez warstwy ziemi zaprasza widzów do podróży w głąb historii.

Anatomia skandalu

Choć od wyreżyserowania przez Jakuba Skrzywanka *Litewskich Dziadów (Lietuviškos Vėlinės*) w Narodowym Teatrze Dramatycznym w Kownie minęło już ponad pół roku, w Polsce niewiele się o nich mówi i pisze. W dniu premiery, 28 listopada 2025 roku, w „Rzeczpospolitej" ukazał wywiad z reżyserem, który opowiedział o swoim podejściu do *Dziadów* i uzasadnił wykorzystanie wyłącznie fragmentów II i IV części utworu Mickiewicza, napisanych właśnie w Kownie. Jako najważniejsze tematy spektaklu Skrzywanek wskazał traumę transgeneracyjną mieszkańców Europy Środkowej – „miejsca wiecznie niekończących się wojen" – pytanie o status grzechów w utworze Mickiewicza i kwestię prawa do wolności, odbieranego w *Dziadach* kobietom (Cieślak, 2025). Reżyser, wyraźnie dystansujący się od romantyzmu i deklarujący nieufność wobec koncepcji „grzechu", określił zrealizowanie *Dziadów* na Litwie, a nie w Polsce, swoim „artystycznym manifestem". Wyraził jednocześnie nadzieję, że przedstawienie mogłoby zostać pokazane polskiej publiczności w ramach któregoś z festiwali. Do niepokojącej go w tekście Mickiewicza problematyki (toksycznej?) męskości reżyser powrócił w marcu tego roku w rozmowie przeprowadzonej na łamach miesięcznika „Mint", w której odniósł się także do litewskiej recepcji spektaklu (Sawicka-Danielak, 2026). Wkrótce potem do Polski dotarła informacja o przyznaniu nominacji, a następnie prestiżowej nagrody Złotego Krzyża Sceny scenografce *Litewskich Dziadów*, Agacie Skwarczyńskiej. W kwietniu ukazała się jedyna, jak dotąd, polska recenzja spektaklu autorstwa Wiesława Kowalskiego, opublikowana w portalu „Teatr dla wszystkich"

(2026).

Skrzywanek w wywiadzie udzielonym jeszcze przed premierą dziennikarce polskiej redakcji litewskiego portalu LRT.lt, powiedział, że jego interpretacja *Dziadów* „będzie dla wielu widzów, znających Mickiewicza, zaskakująca, a w Polsce mocno namiesza" (Knutovič, 2025). Paradoks sprawia jednak, że znajomość *Dziadów* i twórczości Mickiewicza jest wśród Litwinów nieporównanie mniejsza niż w Polsce, zaś relatywnie niewielu Polaków miało okazję zobaczyć spektakl w Kownie. Inna sprawa, że wartość *Litewskich Dziadów* ujawnia się najpełniej bez konfrontacji z poematem dramatycznym Mickiewicza i tradycją jego inscenizacji. Żeby tematy spektaklu wybrzmiały z pełną siłą, należałoby przywołać wcześniejsze prace reżysera: *Kordiana* z Teatru Polskiego w Poznaniu (2018), *Mein Kampf* (2019) i *Opowieści niemoralne* z Teatru Powszechnego (2021), krakowski *Zamach na Narodowy Stary Teatr* (2025) czy *Protest kielecki* z Teatru im. Żeromskiego w Kielcach (2025), a w dalekim planie także *Klątwę* z Teatru Powszechnego (2017), w której Skrzywanek asystował Oliverowi Frljiciowi. Posłużenie się taką, niedostępną dla większości litewskich widzów perspektywą, stało się możliwe tylko w odniesieniu do *Mein Kampf* w reżyserii Skrzywanka z dramaturgią Grzegorza Niziołka, zagranego gościnnie w Kownie we wrześniu ubiegłego roku. Nie mam wątpliwości, że wybór *Mein Kampf* jako swoistego prologu do *Dziadów* nie był przypadkowy. Spektakl nie tylko porusza bowiem kwestię odradzającego się w Europie nazizmu i banalności zła, lecz także wprowadza temat militaryzacji współczesnego świata. Widzowie kowieńskiej sceny mieli ponadto szansę zetknąć się z językiem teatru Skrzywanka w jego najlepszym wydaniu, a także zobaczyć, jak mechanizmy teatru krytycznego działają w odniesieniu do tematu wysoce drażliwego i aktualnego, niedotykającego jednak bezpośrednio – jak w *Dziadach* – historii Litwy. Pomost łączący *Mein Kampf* z *Litewskimi Dziadami*

można zobaczyć także we wskazaniu przez reżysera nieoczywistej paraleli między postacią Adolfa Hitlera a kategorią bohatera romantycznego („Hitler też był bohaterem romantycznym, a przynajmniej sam siebie tak postrzegał, tak samo jak dziś Putin", Cieślak, 2025). Takie ujęcie koresponduje z dawnymi wypowiedziami Skrzywanka i Niziołka o romantycznych fundamentach państwa Hitlera (Mrozek, 2019), ale też je przekracza i dodaje im nowej mocy.

Litewskie Dziady można z pewnością traktować jako projekt międzynarodowy, owoc wielomiesięcznej współpracy czworga polskich artystów z litewskim zespołem, obejmującym aktorów, współtwórców koncepcji artystycznej i realizatorów[1]. Wśród mecenasów spektaklu znalazły się m.in. ministerstwa kultury Litwy i Polski, Instytut Polski w Wilnie i Instytut Adama Mickiewicza. Warto podkreślić, że funkcję współdramaturżki, wspierającej reżysera w procesie gromadzenia opowieści osadzonych w pamięci lokalnej i historycznej Kowna, pełniła litewska poetka, dramatopisarka i aktorka Daiva Čepauskaitė. Przed premierą przeprowadzono także warsztaty z obecnością widzów. Skrzywanek mówił w wywiadzie udzielonym Jackowi Cieślakowi: „Kiedy półtora roku temu zaczęliśmy pracę nad spektaklem, zadaliśmy sobie pytania, jak dziś definiowalibyśmy grzechy lekkie, ciężkie i średnie, które stanowią kanwę II części *Dziadów*. Potem zaczęliśmy ich szukać w naszych historiach, ale też historii Litwy. Pracowaliśmy warsztatowo z zespołem i widzami. To była niesamowita podróż" (Cieślak, 2025). Skrzywanek podkreślał w wypowiedziach publicznych satysfakcję z działania kolektywnego i bliskość nawiązanych w procesie prób relacji – w dalekim horyzoncie historycznym wynikających ze wspólnej przeszłości obu narodów, ale też z indywidualnych biografii (Sawicka-Danielak, 2026, *Režisieriaus…*, 2025). Nie podlega zresztą dyskusji, że przez całą swoją drogę zawodową reżyser konsekwentnie buduje

wizerunek artysty tworzącego teatr krytyczny, a jednocześnie zespołowy i partycypacyjny, dbającego o dobrostan psychiczny współpracujących z nim artystów. Jakkolwiek zatem nikt z piszących o spektaklu litewskich krytyków nie wykorzystał w recenzji frazy „Polak zrobił nam *Dziady*" (przypomnę, że takie nagłówki – z Litwinem w roli głównej – pojawiły się w polskiej prasie w 2016 roku, po premierze *Dziadów* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa), nie uchroniło to jednak reżysera od zarzutu o artystyczne nadużycia i profanację symboli narodowych Litwy. Premierowe spektakle w listopadzie 2025 roku kończyły wprawdzie owacje na stojąco, zanim jednak pojawiły się pierwsze recenzje, media społecznościowe obiegła relacja widzki, która oburzeniem i płaczem zareagowała na przerwanie w trakcie spektaklu hymnu Litwy i spalenie na scenie litewskiej flagi (*Spektaklyje…*, 2025). Wkrótce potem o przekraczanie granic dopuszczalnych w sztuce – „naruszanie moralnych i etycznych czerwonych linii" – oskarżył Skrzywanka litewski reżyser Gytis Padegimas (Ieva Dyraitė, 2025). Te dwie wypowiedzi, przedrukowywane w mediach z kolejnymi komentarzami, wywołały efekt kuli śniegowej. Na początku grudnia litewski portal Delfi informował czytelników, że jest w posiadaniu skargi skierowanej do Ministerstwa Kultury, sejmowego Komitetu Kultury, a nawet do organów ścigania, z prośbą o ustalenie, dlaczego „w spektaklu wystawionym za państwowe pieniądze pali się litewską flagę, pokazuje się genitalia i używa wulgaryzmów" (Masiokaitė-Liubinienė, 2025). *Litewskie Dziady* doczekały się nawet reakcji polityków (rzecz na Litwie rzadka) – lider współrządzącego Litewskiego Związku Chłopów i Zielonych Aurelijus Veryga udostępnił opublikowaną przez Delfi relację z kąśliwym komentarzem: „Taką jesteśmy kulturą…" (*Po spektaklio Kaune…*, 2025)[2].

Premierowy odbiór *Litewskich Dziadów* upłynął zatem w atmosferze skandalu, choć Skrzywanek błyskawicznie odciął się od tego kierunku interpretacji, tłumacząc sens zastosowanych na scenie gestów i deklarując

pełen szacunek dla symboli narodowych Litwy. Podkreślił także, że widzowie, decydując się na wzięcie udziału w spektaklu, zostali uprzedzeni o scenach mogących wywołać silne emocje oraz że istotą tworzonego przez niego teatru jest „umożliwienie widzowi zmierzenia się z własnymi największymi lękami w bezpiecznym otoczeniu" (*Režisieriaus…*, 2025). Kilka miesięcy po premierze reżyser doprecyzowywał: „moim celem nie było obrażenie narodu, ale pokazanie, co może się stać, jeśli społeczeństwo nie będzie zjednoczone w obliczu pojawiających się zagrożeń geopolitycznych". W sprawie emocjonalnego odbioru *Litewskich Dziadów* głos zabrali również artyści biorący udział w spektaklu. Aktor Pijus Narijauskas (duch, litewski żołnierz, policjant) mówił: „to było nie lada wyzwanie, by zajrzeć w głąb siebie, przyjrzeć się własnej przeszłości – mojej historii i dziedzictwu jako osoby, jako Litwina, jako członka narodu litewskiego – stawić temu czoło. Ujrzeć, jakie grzechy popełniliśmy i co wycierpieliśmy" (Anilionytė, 2025). Grający m.in. rolę Guślarza Dainius Svobonas wspomina, że po premierze namawiał ludzi, by przyszli do teatru, nie czytając wcześniej recenzji, i doświadczyli spektaklu bez uprzedzeń. Aktor opowiedział również o ostrej reakcji znajomego, który tak właśnie zrobił i doszedł do wniosku, że *Litewskie Dziady* powinny zostać zakazane. „Jednak po upływie dnia zaczął myśleć inaczej i zrozumiał, co go tak zirytowało. Przyznał, że ma skłonność do obrażania się, a ta inscenizacja najwyraźniej dotknęła go jako Litwina. Rozmawialiśmy jeszcze o tym, że niektóre spektakle po prostu przemijają i popadają w zapomnienie, a ten – z pewnością nie. Bardzo interesujący efekt" (Lieponė, 2025). Recenzje w prasie branżowej, które zaczęły się ukazywać już po opadnięciu pierwszych emocji, były bardziej wyważone, choć głosy sceptyczne (Steiblytė, 2025; Dautartaitė, 2025; Balevičiūtė, 2025) dominowały nad entuzjastycznymi (*Žiogaitė*, 2025). Najcięższe oskarżenia, które padły pod adresem reżysera, dotyczyły skrajnego pesymizmu spektaklu

i braku nadziei na przerwanie zaklętego kręgu historii (Dautartaitė, 2025) – jedna z krytyczek zadała również pytanie, czy „gorzka pigułka" zaaplikowana Litwinom ze sceny „ma na celu otrzeźwienie i szansę na uleczenie, czy też raczej propagandowe szerzenie poczucia niższości narodowej?" (Balevičiūtė, 2025). Wśród widzów zdarzały się zarówno reakcje entuzjastyczne, jak i głosy z dystansem traktujące medialny szum wokół spektaklu. Autorka teatralnego bloga *Vakar buvau teatre* zakończyła swój wpis interesującą rekomendacją: „Komu polecam? Osobom, które często chodzą do teatru, nie lubią przedstawień trwających dłużej niż dwie godziny, nie boją się prowokacji i kontrowersyjnych tematów. Osobom, które cenią sobie niekonwencjonalne interpretacje sztuk, a nie wierne ich adaptacje. Spektakl ma kategorię wiekową 18 plus. Komu nie polecam? Wszechwiedzącym, osobom bardzo wrażliwym, pseudopatriotom, pseudointelektualistom oraz badaczom twórczości A. Mickiewicza" (Donata, 2025). Spektakl do dziś jest grany przy kompletach widowni, a nominacja w dwóch kategoriach do litewskich Złotych Krzyży Sceny i nagroda dla Agaty Skwarczyńskiej za scenografię każe sądzić, że został uznany także przez teatralny mainstream.

Brzytwą po oczach

Konceptem, który Jakub Skrzywanek zapowiadał już w przedpremierowych wywiadach, jest wspólnota śmierci, łącząca bohaterów *Litewskich Dziadów.* Opowieść o przybyciu zmarłych z czyśćca (a może piekła?) historii zapowiadana jest konsekwentnie również w warstwie ikonografii: w programie do spektaklu przykuwają uwagę – zanim jeszcze zobaczymy je na żywo na scenie – pokryte bielmem oczy aktorów. Charakteryzatorski zabieg daje piorunujący efekt i nie pozostawia złudzeń: wszyscy, bez wyjątku, są tu martwi: nie tylko duchy przybywające na zaklęcia Guślarza, ale także sam Guślarz i otaczająca go gromada. Wirus śmierci rozprzestrzenia się

błyskawicznie, jak w postapokaliptycznych filmach o zombie. Ostatnie słowo, które pada w spektaklu, wspólnotę śmierci rozciąga także na widownię.

Widzowie *Litewskich Dziadów* wchodzą od razu przestrzeń spektaklu, rozgrywanego w scenografii przypominającej mauzoleum, pośrodku którego znajduje się obszerna prostokątna skrzynia wypełniona ziemią i otoczona drewnianą rampą. Pionową oś sceny wyznacza portal, w którego centralnym punkcie znajduje się litewska flaga, strzeżona przez dwóch stojących na baczność żołnierzy. O ile marmurowe stopnie, filary i warta honorowa ewokują skojarzenia z przestrzenią publiczną, o tyle prosta konstrukcja pośrodku sceny przypomina wiejskie groby zbijane z desek. Tak przenikają się przestrzeń wielkiej i małej historii – tego, co państwowe, z tym, co prywatne. Na gładkich ścianach mauzoleum, po lewej i prawej stronie wejścia, wyświetlane są po litewsku i polsku encyklopedyczne definicje dziadów. Krótkie opisy dotyczące znaczenia i sensów tego święta widzom obeznanym nawet w podstawowym zakresie z tekstem Mickiewicza mogą się skojarzyć z przedmową autora do II części poematu. Warto je jednak dokładnie przytoczyć, bo wybór tej, a nie innej formuły (i stojącej za nią tradycji, z której wyprowadzone zostanie obrzęd dziadów), może mieć wpływ na interpretację spektaklu:

> Dziady – obrzędy słowiańskie poświęcone duchom przodków. Istotą tych obrzędów było „obcowanie żywych z umarłymi”, a konkretnie nawiązywanie relacji z duchami przodków, okresowo powracającymi do siedzib z czasów swojego życia. Celem działań obrzędowych było pozyskanie przychylności zmarłych, których uważano za opiekunów w sferze płodności i urodzaju.

Podobnie, ale jednak inaczej niż w oryginale brzmiące słowa dadzą do myślenia przede wszystkim badaczom twórczości Mickiewicza; zaabsorbowani akcją widzowie najprawdopodobniej przejdą nad nimi do porządku dziennego. Zatrzymanie się jednak w tym punkcie dokumentuje proces zmiany paradygmatu, na którym Skrzywanek opiera swoją lekturę tekstu Mickiewicza. W wywiadzie udzielonym Cieślakowi reżyser wyraził tę myśl jasno: „zapraszam widzów do uczestnictwa w rytuale *Dziadów*, tylko że tym razem to zmarli będą wzywać żywych, a zamiast o płodność i urodzaj będę prosił o wyzwolenie się z cierpienia, które Polacy i Litwini tak bardzo w sobie pielęgnują" (Cieślak, 2025). Zaskakująca w kontekście tradycji interpretacji młodzieńczych *Dziadów* druga część wypowiedzi reżysera zyskuje dopełnienie w programie do spektaklu. Połączenie obrzędów ku czci zmarłych przodków z prośbami o pomyślność w sferze płodności i urodzaju jest bowiem domeną Ilgės – bałtyjskiego święta, które było obchodzone na Litwie, zanim zastąpił je chrześcijański Dzień Zaduszny, nie ma jednak wiele wspólnego z dziadami, o których pisał Mickiewicz.

Właściwa akcja spektaklu rozpoczyna się, gdy w tak pomyślaną przestrzeń sceniczną wkracza kobieta w zielonej sukni, z wieńcem z liści na głowie, i zachęcona przez głos z offu („Prosimy o powstanie i odśpiewanie hymnu najszczęśliwszego kraju na świecie, przodującego pod względem liczby samobójstw") rozpoczyna wykonywanie hymnu Litwy – *Tautiška giesmė*. Brzegi rampy rozświetla żywy ogień. Moment ten budzi konsternację wśród widzów – po chwili wahania większość z nich wstaje jednak z miejsc i dołącza do aktorki. Wspólny śpiew – niczym spektakl *Wyzwolenia* w *Zamachu na Narodowy Stary Teatr* Skrzywanka – przerywa wtargnięcie uzbrojonych osób, tym razem radzieckich żołnierzy. „Witajcie! Wróciliśmy" – zwraca się po rosyjsku do widzów jeden z nich (Dainius Svobonas), nawiązując do czasów sowieckiej okupacji Litwy. Tak zaczyna się najbardziej chyba

ryzykowna sekwencja spektaklu, pomyślana jako bombardowanie publiczności coraz trudniejszymi do przełknięcia obelgami. Litewska krytyczka napisała, że początek *Litewskich Dziadów* „działa jak oślepiający błysk światła lub ostry strzał, budzący widzów i zmuszający ich do zachowania czujności przez całe dwie godziny trwania akcji scenicznej" (Balevičiūtė, 2025). Jest to chyba najłagodniejsza formuła, w jaką można ująć tę scenę. Drwiny z Litwinów obejmują szerokie spektrum problemów: Rosjanin szydzi z pełnej tragicznych wydarzeń historii państwa litewskiego, przypomina lata obcej dominacji, podaje w wątpliwość autonomiczność litewskiej kultury (zwłaszcza litewskość Mickiewicza jest łatwa do podważenia, a do wystawienia *Dziadów* trzeba było sprowadzić Polaka). Ze sceny pada też po polsku fraza „Wilno jest nasze". To właśnie w tej sekwencji Rosjanie dokonują spalenia litewskiej flagi (jak podkreślał reżyser: rekwizytu teatralnego kojarzącego się z flagą Litwy), co ma także na celu sterroryzowanie litewskich żołnierzy i wykonawczyni hymnu. Drwiny z publiczności trwają w najlepsze – teraz pojawiają się jednak tematy dotyczące współczesnego świata. Rosjanin zapewnia widzów, że w sytuacji zagrożenia nikt nie przyjdzie Litwie z pomocą – że Zachód sprzeda ją, podobnie jak Ukrainę. W finale sceny dochodzi do potrójnej egzekucji: pierwszy Litwin zostaje zastrzelony przez rosyjskiego żołnierza, który zmusza aktorów do wzięcia się za ręce i inscenizowania łańcucha bałtyckiego – protestu przeciwko władzy Związku Radzieckiego, jednoczącego mieszkańców Litwy, Łotwy i Estonii („Tallin jest daleko" – zapewnia egzekutor przed oddaniem strzału w jego głowę). Drugi z litewskich żołnierzy ginie, protestując przeciwko prześmiewczemu tonowi rosyjskiego żołnierza, przekręcającego imię Lorety Asanavičiūtė – młodej Litwinki, jednej z trzynastu ofiar masakry pod wieżą telewizyjną w Wilnie w styczniu 1991 roku. Kobieta w zielonej sukni, siłą przymuszona do wykonania hymnu

radzieckiej Litwy (zdegustowany Rosjanin rzuca: „Znowu dziewiętnaste miejsce w Eurowizji!”), zostaje zastrzelona w trakcie próby gwałtu, którą podejmuje wobec niej rosyjski żołnierz. To finał prologu. Chwilę później na scenę wkraczają naziści, którzy przy użyciu karabinów maszynowych masakrują Sowietów – a sceniczny wehikuł czasu przenosi widzów do lat czterdziestych XX wieku, w lata niemieckiej okupacji Litwy. Refrenem, oddzielającym od siebie kolejne części spektaklu, będą wyświetlane na marmurowych tablicach słowa Mickiewicza: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie” – a także fragmenty zwiastujące tematy kolejnych części spektaklu (grzechy: lekki, ciężki, grzechy średnie). Nazistowscy żołnierze witają się z publicznością z szerokimi uśmiechami – zapewniając Litwinów, że są już bezpieczni. Ten gest można, jak uczyniła to jedna z krytyczek, powiązać z rozmieszczoną współcześnie na Litwie niemiecką brygadą pod sztandarami NATO (Steiblytė, 2025). Można jednak także – co, jak sądzę, było jednak intencją twórców spektaklu – uczynić z niego zarzut wobec tych Litwinów, którzy po zakończeniu pierwszej okupacji radzieckiej z ulgą powitali wkroczenie Niemców i wspierali ich w procesie pacyfikacji ludności żydowskiej. Kwestia współodpowiedzialności części społeczeństwa litewskiego za Holokaust jest jedną z czarnych kart historii Litwy, zwłaszcza że wśród oskarżonych znajduje się wielu bohaterów narodowych. Skalę problemu obrazuje historia skandalu, jaki towarzyszył opublikowaniu w 2016 roku książki Rūty Vanagaitė *Nasi. Podróżując z wrogiem* (*Musiškai*), stanowiącej pierwszy krok do rozliczenia z przeszłością (w odniesieniu do społeczeństwa polskiego analogiczna byłaby historia publikacji Jana Tomasza Grossa). Skrzywanek świadomie dotknął tu drażliwego i bolesnego dla Litwinów punktu – podobną lekcję historii zaproponował Polakom w poprzedzającym o pół roku premierę *Dziadów Proteście kieleckim*, stawiającym kwestię nigdy nierozliczonego przejmowania przez Polaków

mienia żydowskiego po 1945 roku. Ta część *Litewskich Dziadów* osadzona zostaje w realiach masakry dzieci z kowieńskiego getta, która przeszła do historii pod mianem Kinder Aktion. Szczegóły mordu przywołują wyświetlane na ścianach statystyki – fragmenty historii mieszkańców getta, zaczerpnięte z materiałów dokumentujących zbrodnie nazistów, stają się podstawą odgrywanych na scenie etiud. Konwencja, w której zostaje rozegrana ta część spektaklu, jest dla widzów chyba jeszcze bardziej dotkliwa niż obelgi prologu. Na scenę wkraczają bowiem duchy dzieci – Rózi i Józia – będące w tekście Mickiewicza duchami „lekkimi". Reżyser każe „aniołkom" zapytać nazistę, czy naprawdę fakt niezaznania w życiu goryczy zamyka drogę do zbawienia, a następnie (jako ekwiwalent przyjęcia ziarnka gorczycy?) – zachęca je do wcielenia się w role żydowskich dzieci. Ta sekwencja uruchamia także innych aktorów, siedzących dotąd nieruchomo między publicznością – kierujący obrzędem duch nazisty każe wszystkim odgrywać historie z getta: mamy tu matkę i ojca, starających się ocalić dzieci, oraz świadków zbrodni, którzy w decydującej chwili milczą, nie próbując nawet udzielić im pomocy. Nie jest do końca jasne, czy to gra w Holokaust (żydowski ojciec przypomina bliźniaczo Roberta Benigniego z filmu *Życie jest piękne*), czy makabryczna rekonstrukcja historii. Scena uruchamia w widzach pokłady rozmaitych emocji: bezradności, rozpaczy, współczucia, wściekłości, smutku. Sprzeczne emocje każą konfrontować sentymentalną narrację fikcjonalnego tekstu *Dziadów* z grozą rzeczywistej historii Litwy. Ostatecznie wszyscy bohaterowie tej sceny, zgnębieni i półnadzy, gromadzą się w, jak można sądzić, komorze gazowej. Kiedy napięcie wśród aktorów i widzów sięga zenitu, z kurków spływają na nich nagle strumienie wody – jak w scenie z *Listy Schindlera* Stevena Spielberga. Na marmurowych płytach pojawia się wyświetlony refren *Dziadów.* Wehikuł czasu znowu przenosi nas w przeszłość – w domenę mickiewiczowskiego „grzechu ciężkiego": w czasy

pańszczyzny.

Funkcjonalność scenografii pozwala aktorom na błyskawiczną metamorfozę. Mokrzy od wody, oblepieni ziemią, sprawiają teraz wrażenie armii zombie. Na scenie pojawia się „zły pan” – dziedzic wioski, który nie znał litości dla swoich poddanych. Choć pozostali aktorzy posługują się litewskim przekładem *Dziadów*, pan (w tej roli dyrektor kowieńskiego teatru Egidijus Stancikas), podaje tekst Mickiewicza łamaną polszczyzną. Scena, zbudowana na napięciach między „polskim panem” a litewskimi chłopami, rozgrywa się w rytm opadającego pejcza dziedzica. Umazani błotem aktorzy wykonują przy tym imponującą sekwencję choreograficzną: idąc w stronę widzów, upadają pod wpływem tortur – i zapadają się w ziemię. Jeśli by w interpretacji tej sceny posłużyć się podpowiadaną przez kontekst Ilgės symboliką agrarną, scena nabierze dodatkowych znaczeń. Widzimy, jak pola rolniczej Litwy wypełniają, zamiast życiodajnych zbóż, zmasakrowane ludzkie szczątki. Przestrzeń otwartego grobu – w którym zresztą znajdzie się na koniec zlinczowany przez swoje ofiary „zły pan” – nie robi już jednak na widzach takiego wrażenia jak poprzednie sekwencje. Opowieść o „grzechu ciężkim” pozostaje w cieniu niedawnej opowieści o „grzechu lekkim”. Być może wynika to z faktu, że przytłoczenie pierwszymi scenami spektaklu odcina emocjonalnie widzów i buduje dystans do wydarzeń rozgrywających się na scenie. A może zestawienie z sobą „grzechów” dzieci i pana (wkrótce także Zosi) ujawnia ich absurdalny wymiar i każde – w myśl deklaracji reżysera o jego niewierze w pojęcie grzechu – wypowiedzieć im posłuszeństwo?

Trzecia sekwencja *Dziadów* przenosi nas znów w czasy współczesne. Duchy przeszłości będą jednak na scenie stale obecne – jak wygłodzone zombie, przyczajone i gotowe do kolejnego ataku. Akcja spektaklu rozgrywa się w

wyodrębnionym ze sceny i początkowo ukrytym pod jej powierzchnią pokoju Zosė/Zosi (Miglė Navasaitytė) – reżyser porównał tę przestrzeń do akwarium. Aktorka grająca Zosię nie widzi obserwujących ją widzów: taki efekt był możliwy dzięki użyciu weneckich luster. Dramaturgia tej sceny oparta jest na możliwościach oferowanych przez multimedia: publiczność obserwuje równolegle zarówno sekwencję wydarzeń przeciętnego wieczoru młodej dziewczyny (prysznic, zabiegi kosmetyczne, szykowanie się do snu), jak i wyświetlaną na wielkim ekranie, toczącą się na ekranie jej smartfona korespondencję z nieznanym mężczyzną. Niezobowiązująca wymiana zdań wkrótce przeistoczy się w sexting. Mężczyzna będzie namawiał Zosię do przesyłania mu intymnych zdjęć, a gdy ta wycofa się po jakimś czasie z gry – zacznie ją szantażować, grożąc udostępnianiem deepfejkowego pornograficznego nagrania z jej udziałem. Widzowie, dzięki podwójnej perspektywie, mają możliwość śledzenia emocji dziewczyny w reakcji na zagrożenie. Początkowo Zosia traktuje flirt niezobowiązująco, przeskakuje co rusz do innych aplikacji, ćwiczy angielskie słówka, ogląda filmiki z kotami na TikToku. Propozycje wysyłania nagich zdjęć nieznajomemu początkowo nie wzbudzają w niej obaw – zwłaszcza że rozmowa w aplikacji toczy się bezpiecznie w języku angielskim. Dopiero kiedy w odpowiedzi na odmowę dalszej gry dziewczyna dostaje zdjęcie balkonu swojego mieszkania, a wściekły rozmówca przechodzi na język litewski, Zosia zdaje sobie sprawę z powagi sytuacji. Nie mogąc (a może nie chcąc?) dodzwonić się na policję, dziewczyna wzywa na pomoc swojego przyjaciela, Gustawa (Motiejus Ivanauskas) – który, jak się wkrótce okaże, również jest nią zafascynowany. W tym momencie definitywnie rozchodzą się drogi tekstu Mickiewicza i zbudowanej w nawiązaniu do niego opowieści scenicznej. Miejsce historii o pięknej Zosi, która nikogo nie kochała, zajmuje fantazja na temat toksycznej męskości, niedającej kobiecie prawa do wolności. Rozdrażniony perspektywą

odtrącenia Gustaw zabija w afekcie Zosię, a następnie trafia do aresztu śledczego, by (mocno skróconym) tekstem *Dziadów* części IV opowiedzieć śledczej (Irena Sikorskytė) o dziejach swojej graniczącej z obsesją miłości. Gustaw, który dla udowodnienia niewinności przerzuca odpowiedzialność na „nieczułą kochankę", przypomina Kordiana, którego Skrzywanek „pochował" przez kilkoma laty w – bardzo zresztą udanym – poznańskim spektaklu. Litewski Gustaw nosi jednak w sobie znacznie większe pokłady agresji, kojarzonej z dewastującym męskość testosteronem. Nie jest też przypadkiem, że bohater *Dziadów* nosi wojskowy mundur. Skrzywanek w przedpremierowych wywiadach tłumaczył taki wybór łącznością młodzieńczych *Dziadów* z ich drezdeńską częścią III, której bohaterem jest „kochanek ojczyzny" (w tym kontekście znaczący jest podtytuł wywiadu, udzielonego przez reżysera Evelinie Knutovič: „czy potrzebujemy dziś bohaterów umierających za Ojczyznę?"). Reżyser podkreślał także szacunek, jakim, wedle jego obserwacji, cieszą się na Litwie przedstawiciele armii. W świetle toczącej się tuż za granicami Litwy i Polski wojny Rosji z Ukrainą wysoki status wojskowych rodzi potencjalne ryzyko nadużyć władzy, jeśli Litwa zostanie wciągnięta w pełnowymiarową wojnę. W wypowiedziach Skrzywanka na temat Gustawa zwraca także uwagę wątek kontaminacji akcji *Dziadów* z leżącymi u genezy utworu doświadczeniami sercowymi Adama Mickiewicza („Mickiewicz przeżywał wtedy szczególne rzeczy, co zainspirowało mnie przy budowaniu postaci Gustawa. Myślę tu o relacji poety z Marią Wereszczakówną i nieszczęśliwej miłości, której doświadczył. Możliwe, że to stąd wzięły się frazy o «marności» kobiet" – Sawicka-Danielak, 2026). W finale sceny bohater spektaklu, mimo zastosowanej podczas „przesłuchania" linii obrony, zostaje uznany winnym śmierci Zosi – przed karą broni go jednak interwencja wysokiego rangą oficera, który cynicznie oznajmia, że wojsko chroni „obrońców granic, niepodległości i

kobiet”.

Ostatnia sekwencja przedstawienia nie łączy się bezpośrednio z poprzednimi scenami. Oto spod sklepienia teatru na środek sceny zostaje spuszczony na linie, niczym do podziemnej jaskini, archeolog przyszłości. Na ponawiane przez członków ekspedycji pytanie, co widzi, pada w końcu – gdy strumień światła z czołówki na kasku archeologa prześlizguje się po twarzach widzów – krótka odpowiedź: „trupy”. Ta scena skojarzyła mi się ze wspominanym już *Kordianem* Skrzywanka, w którym ekspedycja badawcza ogląda z dużą ciekawością zwłoki samobójcy („bohatera”), leżące u stóp klifu w Dover. Metodyczna obdukcja, nawiązująca do *Świadków* Różewicza, odbierała bohaterowi nie tylko heroiczny wymiar, ale także podmiotowość. Podobny efekt daje osadzona w jednym krótkim słowie reifikacja widzów. Jak jednak interpretować finał spektaklu? Czy mamy go czytać jako ostrzeżenie przed tym, co może nadejść, jeśli nie odrobimy lekcji historii? I czy to w ogóle możliwe – skoro, zgodnie z deklaracjami reżysera – *Litewskie Dziady* mówią o tym, jak brutalna i wypełniona przemocą przeszłość narodów kształtuje ich teraźniejszość (i przyszłość?).

Ogród o rozwidlających się ścieżkach

„Wybierając za punkt wyjścia dzieło najsłynniejszego przedstawiciela polskiego romantyzmu (a dokładniej jego część II i IV, napisane na Litwie), przedstawiające pogańskie obrzędy w Dzień Zmarłych, reżyser tworzy swój własny, współczesny rytuał społeczny i zgłębia historię naszych grzechów” – brzmi deklaracja, którą możemy przeczytać w opisie *Litewskich Dziadów* na stronie Narodowego Teatru Dramatycznego w Kownie. Od neutralnego „punktu wyjścia” trafniejsze byłoby chyba jednak podkreślenie emocjonalnej reakcji reżysera na (wszech)obecność w kulturze (polskiej) romantycznych

fantazmatów i stereotypów. Trzeba od razu powiedzieć wyraźnie, że spektakl Skrzywanka w gruncie rzeczy nie jest dialogiem – ani nawet polemiką – z utworem Mickiewicza. Tekst *Dziadów* zostaje użyty do stworzenia etiud wokół interesujących reżysera tematów („ziemia, grzech: odpuszczenie grzechów, paradygmat romantyczny i jego konsekwencje w dzisiejszym świecie" – jak podpowiada program do spektaklu), traci jednak łączność z oryginalnym utworem. Po obejrzeniu *Litewskich Dziadów* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że każda z zaproponowanych przez reżysera i rozegranych na scenie miniatur broni się aktorsko, choreograficznie, wizualnie i muzycznie. Z każdej z nich można byłoby także uczynić punkt wyjścia do (innej) lektury *Dziadów*. Te same tematy, zestawione ze sobą i potraktowane jako całość, ujawniają jednak pęknięcia i niespójności koncepcji, w której chce się powiedzieć o wszystkim – i nie potrafi z niczego zrezygnować. *Litewskie Dziady* zachwycają wizualnie, poruszają ścieżką dźwiękową, którą Karol Nepelski tworzył, wplatając nagrane wcześniej głosy aktorów w akcję przedstawienia, oraz hipnotyzują przejmującą choreografią Agnieszki Kryst. Zarazem jednak spektakl drażni brakiem proporcji, wywołuje poczucie nadmiaru, które w ostatecznym rozrachunku nie niweczy jednak wrażenia niedosytu. Największy problem z jego interpretacją wynika chyba z braku wspólnego (i spójnego) mianownika, który łączyłby wszystkie opowiedziane na scenie historie. Pod pojemnym tytułem *Litewskich Dziadów* wchodzą oto ze sobą w spór dwie wykluczające się koncepcje. Pierwsza dotyczy zdefiniowania „największych grzechów" („Podjęliśmy się zadania, żeby na podstawie części drugiej, w której Mickiewicz mówi o grzechach lekkich, ciężkich i średnich za pomocą czterech zjaw, przychodzących podczas rytuału Dziadów, określić grzech Litwy" – Knutovič, 2025), druga zasadność kategorii grzechu podważa („Nie wierzę w koncept grzechu. Silnie się mu sprzeciwiam. Dlatego praca nad *Dziadami* wydaje się tak inspirująca!" –

Garnytė, 2025). Problem potęguje również nieprzejrzysta i ryzykowna kategoria podmiotu zbiorowego: na podstawie licznych wypowiedzi Skrzywanka i analizy materiałów dotyczących spektaklu nie sposób jednoznacznie bowiem odpowiedzieć na pytanie, kogo obejmuje kategoria „my" („nasze"). Czy „litewskość" wpisana w tytuł spektaklu oznacza skoncentrowanie się wyłącznie na „grzechach" Litwy i Litwinów? Uruchomione w spektaklu przykłady historyczne i przywołane powyżej słowa reżysera zdawałyby się potwierdzać taką perspektywę. Skrzywanek w tym samym wywiadzie udzielonym Ewelinie Knutovič doprecyzowuje jednak, że „chodzi o grzechy Polski i Litwy, tego miejsca w Europie, w którym jesteśmy" (2025). Przy innej okazji reżyser deklarował: „Realizując spektakl na podstawie *Dziadów* polsko-litewskiego autora Adama Mickiewicza, starałem się nie tylko opowiedzieć skomplikowaną historię naszych dwóch narodów, naznaczoną wojnami, okupacją i zbrodnią, ale także przypomnieć czasy, kiedy Polska i Litwa w braterstwie tworzyły jedno państwo" – *Režisieriaus…*, 2025. W spektaklu perspektywa unii w ogóle się jednak nie pojawia. Horyzont scenicznej opowieści wyznacza przecież początek XIX wieku – czyli pierwszy etap po klęsce projektu Rzeczpospolitej Obojga Narodów, znaczony co najwyżej wspólną niedolą i przemocą ekonomiczną ze strony szlachty. O ile jeszcze można się zgodzić, że wynikiem rachunku sumienia wobec „dziejów ojców" mogą być polskie rysy „złego pana", o tyle dziwi nieobecność tematów, które naprawdę poróżniły ze sobą Polaków i Litwinów. Na scenie nie zobaczymy przede wszystkim najtrudniejszego ogniwa wspólnej historii: emancypacji Litwinów spod wpływów kultury polskiej na drodze do uformowania niezależnego i niepodległego państwa. Dzieje Litwy w XX wieku to opowieść o wybijaniu się na niepodległość, o trudnych relacjach z Polską i o dramatycznych wyborach tożsamościowych, dokonywanych nierzadko w obrębie jednej rodziny czy wspólnoty sąsiedzkiej.

Z losami Litwinów splatają się w niej dzieje litewskich Polaków, decydujących się na pozostanie na Litwie po 1945 roku. W opowieści o wspólnej historii (i wspólnych grzechach) obu narodów nie powinno zabraknąć nazwisk Józefa Piłsudskiego i Lucjana Żeligowskiego, ale też Antanasa Smetony; historii Litwy Środkowej i sporu o Wilno. *Litewskie Dziady* pozostawiają widzów z poczuciem niedosytu, że uruchomienie machiny egzorcyzmowania przeszłości za pośrednictwem tekstu poety, połączonego w nierozerwalny sposób z historią dwóch, a właściwie trzech narodów (komponent białoruski jest tu równie silny), w gruncie rzeczy nie daje oczekiwanych rezultatów. Efektem uruchomienia „współczesnego rytuału społecznego" jest w *Litewskich Dziadach* słuszna, ale mało odkrywcza refleksja, że przemoc reprodukowana w każdym kolejnym pokoleniu zmienia kod genetyczny mieszkańców Europy Wschodniej. Czy jednak do realizacji tego zadania koniecznie były potrzebne *Dziady*?

Zmiana paradygmatu romantycznego

Decyzja Skrzywanka, żeby podsunąć widzom trop święta Ilgès, może mieć wpływ na interpretację spektaklu. Różnica między obrzędami dziadów i Ilgès nie zasadza się przecież wyłącznie na tym, że jeden odprawiany był przez lud (biało)ruski, a drugi przez litewski. Dziady były świętem ściśle powiązanym z obrzędowością Kościoła unickiego: w pierwszej redakcji utworu Mickiewicza występował nie Guślarz, ale ksiądz, pod którego przewodnictwem obrzędnicy odmawiali za dusze czyśćcowe modlitwy maryjne. Celem obrzędu było zaś nie wzywanie duchów przodków w intencji pomyślności zbiorów, ale wspominanie „dziejów ojców" i pomoc w opuszczeniu czyśćca udzielana zmarłym przez żywych. Fundamentalna dla święta dziadów, które Mickiewicz uwiecznił w swoim poemacie dramatycznym, była zatem wiara wiejskiej wspólnoty w pojęcie grzechu – nawet jeśli jego rozumienie daleko odbiegało

od kodeksu etyki Kościoła. Reżyser tymczasem, w miejsce obrzędu opartego na chrześcijańskim paradygmacie naśladowania człowieczeństwa Chrystusa, proponuje Ilgės – rytuał płodności ziemi, uruchamiający połączenie między ziarnem, glebą i grobem. Jeśli w oparciu o ten paradygmat zaczniemy budować współczesną interpretację *Dziadów*, być może uda się wyjść poza kategorię grzechu, rozbroić ją i unieszkodliwić? Taki trop podpowiada również scenografia spektaklu. Konfrontacja dusz zmarłych przodków ze światem żywiołów – ziemi, wody, ognia – może mieć wymiar oczyszczający i symboliczny, daje także nadzieję na wykorzystanie energii pogańskich rytów, czerpiących siłę z potęg przyrody. Zastosowany przez reżysera gest zastąpienia dziadów przez Ilgės można przeczytać jako propozycję innego Mickiewicza i innych *Dziadów* – w których kategorię grzechu zastępuje (świeckie) sumienie.

Drugi pogrzeb bohatera romantycznego

„Nadal podpisuję się pod stwierdzeniem, że dość już w naszej historii i kulturze Konradów oraz Kordianów. Ja boję się bohaterów romantycznych. Nie tylko przez ich pęd do śmierci i cierpienia, ale też łatwość stawianych sądów dotyczących choćby tego, za co właściwie powinniśmy oddawać życie, a co nie jest tego warte. I nie myślę tu tylko o literaturze", mówił Skrzywanek (Cieślak, 2025). Kontynuacją tej myśli było przywoływane już w tym szkicu określenie Hitlera i Putina mianem bohaterów romantycznych. Deklarowana przez reżysera nieufność, kierująca w pierwszym odruchu w stronę radykalnej krytyki polskiego mesjanizmu dokonanej przez Marię Janion (2016), jest na pewno ożywczą perspektywą w lekturze utworów romantycznych. Skrzywanek, który przed kilkoma laty urządził sceniczny pogrzeb drugiemu bohaterowi polskiego romantyzmu, Kordianowi (Makaruk, 2018), poświęcił wątkowi Gustawa sporo uwagi. W wywiadach mówił o

cienkiej granicy dzielącej opór przed wojną i przejście do jej akceptacji i apologii; wspominał o kulturze inceli, którzy lęk przed kobietami przekuwają w agresję wobec nich. Ukazanie Gustawa w roli żołnierza, który zabija odtrącającą go kobietę – ryzykowne, bo zbudowane na fundamencie jednego fragmentu tekstu *Dziadów* („Zabiłaś mię, zwodnico! Nieba cię ukarzą, […] Ha! wyrodku niewiasty! Śmiertelne ścisnę wokoło szyi twojej wieńce!") – pozwala na przeprowadzenie ciekawego eksperymentu myślowego. Jeśli Konrad, bohater „narodowych" *Dziadów* drezdeńskich, zawód miłosny przekuwa w graniczące z obłędem uczucie do ojczyzny, przykład Gustawa pozwala śledzić narodziny owego szaleństwa. To cenna lekcja, umożliwiająca usłyszenie, w jaki sposób bohater usprawiedliwia swoje działania bez uwznioślającej go romantycznej konwencji. Trzeba jednak pamiętać, że opowieść o zbrodni w afekcie jest fantazją znacznie wykraczająca poza horyzont Mickiewiczowskiej etyki. Wyprowadzanie korzeni zła z XIX-wiecznych ideologii ma oczywiście głęboki sens, ale obsadzenie Gustawa w roli żołnierza (przyszłego „kochanka ojczyzny") to już efekt daleko idącego uproszczenia. Tym, co na pewno zasługuje w koncepcji Skrzywanka na uwagę, jest potraktowanie nieufności wobec romantycznego bohatera poważnie. Nie obśmianie romantycznego patosu i wielosłowia, jak zdarzało się to w spektaklach Radosława Rychcika czy Michała Zadary, ale wydobycie na światło dzienne jego mrocznej strony.

Wybór Zosi

Z „grzechem Zosi" wiąże się w spektaklu Skrzywanka pewna niekonsekwencja. Nie sposób nie zgodzić się z diagnozami reżysera dotyczącymi opresji patriarchatu i prawa kobiety do decydowania o swoim ciele. Zarazem jednak opowieść sceniczna stawia Zosię w innej sytuacji, niż zrobił to w tekście autor *Dziadów*. Mickiewiczowska Zosia nie trafia przecież

do czyśćca dlatego, że nie spełniła oczekiwań patriarchalnego świata i nie odegrała roli żony czy matki, ale dlatego, że wyśmiewała uczucia zakochanych w niej chłopców. Problemem, na który wskazuje Mickiewicz, nie jest tu więc przedmiotowe traktowanie kobiet, ale po prostu – ludzi. Gdyby miejsce Zosi zajął narcystyczny Jasio, istota grzechu pozostałaby niezmienna: byłby nim brak empatii, pogarda dla słabości i nieszczęścia innych. Mickiewiczowska Zosia podkreśla, że w czyśćcu nie cierpi, tylko się nudzi. Jej kara sprowadza się do konieczności odczuwania nieznanych za życia uczuć – pożądania i tęsknoty – i wcielenia się w położenie tych, których sama lekceważyła. Współczesna Zosia ze spektaklu Skrzywanka realizuje inny scenariusz, bo też intencją reżysera nie jest dyskredytowanie zachowania dziewczyny, ale obrona autonomii jej postawy („Pokazuję sextingowo-relacyjną sytuację, która mogłaby się zdarzyć dziś każdemu. Bez oceniania, to po prostu fakt", mówił reżyser – Sawicka-Danielak, 2026). Dopisana jej przez Skrzywanka rola obiektu toksycznej miłości, która prowadzi do zbrodni w afekcie, przekracza ramy *Dziadów* i prowadzi do fałszywego wniosku, że bohaterów (w domyśle: narodowych) rozgrzesza się ze wszystkich win. Być może zresztą siła oddziaływania tego spektaklu na widzów bierze się właśnie z publicystycznego skrótu: stawką jest opór przeciwko kultowi siły – dziś uosabianemu przez młodych mężczyzn w mundurach, których rodowody można budować w odniesieniu do wartości romantycznych.

Dziady kowieńskie – *Dziady* litewskie

Skrzywanek podkreślał w przedpremierowych wywiadach fakt, że wystawia *Dziady* w Kownie po raz pierwszy w historii. To prawda: żaden reżyser – litewski ani polski – nie podjął się przed nim takiego zadania. Nie oznacza to jednak, że litewska tradycja inscenizacji *Dziadów* w ogóle nie istnieje. Na jej

dwie odsłony – wileński spektakl Vegi Vaičiūnaitė z 1998 roku i *Dziady* wyreżyserowane przez Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie w roku 2016 – zwróciły uwagę krytyczki piszące o spektaklu Skrzywanka (Steiblytė, 2025; Dautartaitė, 2026). Nie sposób też pominąć milczeniem legendarnych *Dziadów* w reżyserii Jonasa Vaitkusa, które miały premierę w Wilnie wiosną 1990 roku (Makaruk, 2021). Co ciekawe – we wszystkich trzech spektaklach, mimo odmienności koncepcji reżyserskich i języków scenicznych, bohaterami *Dziadów* byli nie żywi, ale umarli. W każdym z nich ważną rolę odgrywały również wątki związane z Litwą, co sprawia, że o wszystkich można myśleć, jako o „dziadach litewskich". Vega Vaičiūnaitė – podobnie jak Skrzywanek – pracowała wyłącznie z tekstem II i IV części poematu, inspirując się także biografią Adama Mickiewicza. W tym kontekście znaczące było wykorzystanie przez reżyserkę energii „miejsca autobiograficznego" – wystawienie *Dziadów* na dziedzińcu dawnego klasztoru Bazylianów, nieopodal celi, w której przetrzymywany był Mickiewicz. To właśnie z „celi Konrada" wyświetlano promień lasera, który współtworzył wizualną stronę przedstawienia. *Dziady* Vegi Vaičiūnaitė nie były, jak podkreśla Kristina Steiblytė, klasyczną inscenizacją: „Miejsce spektaklu, wykorzystane elementy teatru lalkowego i cieni, efekty świetlne i ogniste, pokazywane w projekcji miejsca odwiedzane przez Mickiewicza, muzyka inspirowana rytmami sufickimi – wszystko to połączyło się w dzieło wizualno-dźwiękowe, doświadczenie, rytuał. Właśnie to chciała osiągnąć reżyserka – nie wystawić ani opowiedzieć tekstu, ale stworzyć osobliwą opowieść, w której występują zarówno Mickiewicz, jak i *Dziady*" (Steiblytė, 2025). „Litewskość" spektaklu Nekrošiusa miała wiele poziomów. Reżyser przeczytał tekst *Dziadów* przez pryzmat biografii ich autora i skomplikowanej recepcji jego twórczości. Konsekwencją tego gestu była wielopłaszczyznowa struktura czasowa przedstawienia: od wieku XIX, Litwy

czasów młodości poety, przez międzywojenne polskie Wilno, w którym toczono boje o kształt pomnika poety, czasy sowieckie, na które przypadła młodość reżysera – aż po współczesność, konfrontowaną nieustannie z wiecznym trwaniem zaświatów. Bez litewskiego kodu nie sposób odczytać ani zmetaforyzowanego języka teatru Nekrošiusa, ani też znaleźć klucza do interpretacji scenografii. „Każda z moich sztuk modelowana jest na wzór mego dzieciństwa, puszcz i wód. Czerpię natchnienie stamtąd, jedynie stamtąd" – powiedział kiedyś reżyser (Apinytė-Popenhagen, 2001). Z historią Litwy najsilniej związane było z kolei przedstawienie Jonasa Vaitkusa – pierwsza w historii litewska inscenizacja poematu Mickiewicza, określana mianem „*Dziadów* łagrowych". Vaitkus potraktował tekst poematu (części II, IV i III) jako matrycę do opowieści o historycznych wywózkach Litwinów na Sybir i sytuacji politycznej ówczesnej Litwy (Makaruk, 2021). Premiera odbyła się w miesiąc po uchwaleniu przez Litwę deklaracji niepodległości, a spektakl zyskał miano proroczego po masakrze obrońców wieży telewizyjnej w styczniu 1991 roku. Sam reżyser określił je mianem „rytualnej mszy za tych, co zginęli, jak też giną, za tych, którzy… jeszcze zginą" (Bajor, 1991). Kowieńskie *Dziady* Skrzywanka nie istnieją zatem w próżni. Co więcej – otwierając się na interesującą reżysera kwestię tożsamości Adama Mickiewicza (Cieślak, 2025) – można by je zestawić również z oboma białoruskimi spektaklami Pawła Passiniego – *Dziady. Twierdza Brześć* (2015) i *Dziady* (2022).

Nie mam wątpliwości, że intencją Jakuba Skrzywanka było jednak odcięcie się od tradycji – zarówno polskiej, jak i litewskiej – i stworzenie od podstaw nowego modelu lektury poematu Mickiewicza, negującego martyrologię i kult bohatera romantycznego. Czy jego projekt współczesnych *Litewskich Dziadów* zyskał akceptację litewskich odbiorców? Reakcje kowieńskiej publiczności podpowiadają, że w dużej mierze tak. Lektura recenzji

napisanych przez litewskie krytyczki pozostawia z mieszanymi uczuciami. Entuzjastka koncepcji Skrzywanka, Austė Žiogaitė, napisała: „W spektaklu pojawiają się sceny o silnym ładunku emocjonalnym, związane z doświadczeniami Litwy. Chociaż niektóre zastosowane środki mogą prowokować, obrażać lub budzić przerażenie, to w celu zrównoważenia tego wykorzystuje się środki emocjonalnie dystansujące, a napięcie nie zawsze utrzymywane jest na wysokim poziomie – widzom daje się czas na uspokojenie się. Ponadto sama forma spektaklu i sposób jego przedstawienia są wciągające. Jakub Skrzywanek, dramaturg i reżyser *Lietuviškų Vėlinių*, nadaje formie rytuału dziadów znaczenie sesji terapeutycznej, podczas której społeczność może zmierzyć się z bolesnymi doświadczeniami, otworzyć ranę w otoczeniu, w którym nie ma realnego zagrożenia, aby można było podjąć działania pomagające ją wyleczyć. Oczywiste jest, że milczenie nie pomaga, ponieważ jesteśmy najszczęśliwszym narodem, przodującym pod względem liczby samobójstw" (Žiogaitė, 2025). Z kolei Marija Dautartaitė, której sprzeciw wzbudził pesymizm zakończenia, zakończyła swoją analizę słowami: „Wydaje mi się, że istnieje inny sposób, inne traktowanie, skodyfikowane w samych *Dziadach*. Musimy tylko poczekać, aż przeczyta je inny reżyser" (Dautartaitė, 2025). Sygnalizowany także w innych tekstach krytycznych wzrost zainteresowania tekstem Mickiewicza, niecieszącym się dotąd na Litwie wielką popularnością, można uznać za połowiczny sukces Skrzywanka – a na pewno za bezpośredni skutek wystawienia w Kownie *Litewskich Dziadów*.

Wzór cytowania:

Makaruk, Maria, *Dialogi umarłych (Litewskie Dziady)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/2y12-1b44.

Autor/ka

Maria Makaruk (maria.makaruk@uw.edu.pl) – literaturoznawczyni i teatrolożka. Adiunktka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi także zajęcia na Wydziale Wiedzy o Teatrze i na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Autorka monografii *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru* i redaktorka naukowa książek *Tuwim współczesny* i *Eligiusz Szymanis. Projekt „Dziady”*. Zajmuje się historią literatury romantyzmu, dziejami inscenizacji dramatu romantycznego i szeroko pojętymi tematami litewskimi; pisze książkę poświęconą Litwie Mickiewicza. ORCID: 0000-0002-9210-5533.

Przypisy

1. Zespół polski: Jakub Skrzywanek – reżyseria i dramaturgia, Agata Skwarczyńska – scenografia, Agnieszka Kryst – choreografia, Karol Nepelski – muzyka; zespół litewski: Gabrielė Andruškevič, Artūras Sužiedėlis – asystenci reżysera, Daiva Čepauskaitė – asystentka dramaturga, Ugnė Tamuliūnaitė – kostiumy, Ridas Beržauskas – charakteryzacja, Virginija Vareikytė – koordynatorka scen intymnych; zespół aktorski: Povilas Barzdžius (duch, żołnierz radziecki), Saulius Čiučelis (duch, żydowski ojciec), Motiejus Ivanauskas (Gustaw, duch, żołnierz litewski), Gytis Laskovas (duch, żołnierz nazista, archeolog), Inga Mikutavičiūtė (duch, żydowska matka), Pijus Narijauskas (duch, żołnierz litewski, policjant), Miglė Navasaitytė (Zosia), Kęstutis Povilaitis (duch, oficer nazista), Irena Sikorskytė (duch, mieszkanka miasta, śledcza), Egidijus Stancikas (duch, zły pan, litewski oficer), Dainius Svobonas (duch, radziecki oficer, Guślarz), Ugnė Žirgulė (duch, Litwinka, pielęgniarka), Adelė Pabrėžaitė, Aurėja Gražytė, Ainis Pilipauskas, Danas Vaitėkaitis, Laurynas Drumstas, Vėja Rinkevičiūtė (dzieci), Artūras Sužiedėlis (anonim).
2. Nie sposób nie dostrzec w opisie tej sytuacji analogii do ostrej reakcji części publiczności i mediów publicznych – m.in. w Polsce, Czechach, Bośni i Hercegowinie i w Niemczech – na kolejne premiery wspomnianego już reżysera *Klątwy*, Olivera Frljicia, posługującego się w spektaklach strategią celowej prowokacji i eskalowania potencjalnych konfliktów.

Bibliografia

Apinytė-Popenhagen, Ludvika. *Odniesienia kulturowe teatru Nekrošiusa*, „Krasnogruda” 2001, nr 14.

Bajor, Alwida Antonina, *Virsmas. Rozmowy z Jonasem Vaitkusem*, Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa, Kraków 1991.

Balevičiūtė, Ramunė, *Lietuviškos Vėlinės ar zombių apokalipsė?*, „Menufaktūra” 11.12.2025, https://menufaktura.lt/recenzija/lietuviskos-velines-ar-zombiu-apokalipse [dostęp:

15.05.2026].

Cieślak, Jacek, *Sowieci i naziści w litewskich „Dziadach" Skrzywanka w Kownie, gdzie powstały*, „Rzeczpospolita" 27.11. 2025, https://www.rp.pl/teatr/art43403331-sowieci-i-nazisci-w-litewskich-dziadach-skrzywanka-w-kownie-gdzie-powstaly [dostęp: 2.05.2025].

Dautartaitė, Marija, *„Lietuviškos Vėlinės" – kaip atšaukti užkeikimą*, „Kultūros barai" 2026, nr 22, przedruk: https://menufaktura.lt/recenzija/lietuviskos-velines-kaip-atsaukti-uzkeikima, 5.02.2026 [dostęp: 15.05.2026].

Donata, *Vakar buvau teatre: Lietuviškos Vėlinės pagal A. Mickevičių*, https://vakarteatre.com/tag/lietuviskos-velines[dostęp: 14.05.2026].

Dyraitė, Ieva, *Spektaklio premjera sukėlė skandalą*, „LNK.lt" 2.12.2025, https://lnk.lt/straipsniai/lietuvoje/spektaklio-premjera-sukele-skandala-/3479872025 [dostęp: 15.05.2026].

Garnytė, Jolanta, *Odgrzebujemy zmarłych i pytamy, czy nadal istnieje szansa na zbawienie*, tłum. Katarzyna Skręt, 27.11.2025, https://e-teatr.pl/odgrzebujemy-zmarlych-i-pytamy-czy-nadal-istnieje-szansa-na-zbawienie-63969 [dostęp: 15.05.2026].

Janion, Maria, *List do uczestników Kongresu Kultury*, Warszawa, 7.10.2016, https://janionfundacja.pl/tekst/list-do-uczestnikow-kongresu-kultury [dostęp: 22.06.2026].

Knutovič, Evelina, *„Dziady" Mickiewicza w Kownie. „Czy potrzebujemy bohaterów umierających za Ojczyznę?"*, 11.11.2025, „LRT.lt", https://www.lrt.lt/pl/wiadomosci/1261/2738408/dziady-mickiewicza-w-kownie-czy-potrzebujemy-bohaterow-umierajacych-za-ojczyzne [dostęp: 2.05.2025].

Kowalski, Wiesław, *Między Mickiewiczem a manifestem*, „Teatr dla Wszystkich", 12.04.2026, https://teatrdlawszystkich.pl/miedzy-mickiewiczem-a-manifestem/ [dostęp: 14.06.2026].

Lieponė, Jurgita, *Aktorius Dainius Svobonas: „Kokią tiesą tu pasakysi žmogui, kuris jau nugyvenęs gyvenimą?"* (*Aktor Dainius Svobonas: „Jaką prawdę powiesz człowiekowi, który już przeżył swoje życie?"*), https://www.15min.lt/kultura/naujiena/asmenybe/aktorius-dainius-svobonas-kokia-tiesa-tu-pasakysi-zmogui-kuris-jau-nugyvenes-gyvenima-285-2669178?utm_medium=copied [dostęp: 15.05.2026].

Lietuviškos „Velines", Nacionalinis Kauno dramos teatras 2025, program do spektaklu.

Makaruk, Maria, *Litewscy reżyserzy czytają „Dziady"*, *Pod znakiem Orła i Pogoni. Polsko-litewskie związki naukowe i kulturowe w dziejach Uniwersytetu Wileńskiego*, red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, K. Geben, Vilnius University Press, Vilnius 2021, https://www.journals.vu.lt/open-series/en/article/view/22760 [dostęp: 15.05.2026].

Makaruk, Maria, *Nad trumną bohatera romantycznego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 12, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/7756 [dostęp: 15.05.2026].

Masiokaitė-Liubinienė, Austėja, *Po spektaklio premjeros Kaune – seniai regėta emocijų audra*, 1.12.2025, https://www.delfi.lt/naujienos/lietuvoje/po-spektaklio-premjeros-kaune-seniai-regeta-emociju-audra-120180982 [dostęp: 16.05.2026]

Mrozek, Witold, *Podstawową obsesją „Mein Kampf” jest nie antysemityzm, ale rozmnażanie się narodu. Czy Hitler dostałby tantiemy z Teatru Powszechnego?*, „Gazeta Wyborcza” 19.03.2019, https://wyborcza.pl/7,112395,24563886,kleska-hitlera-nie-zakonczyla-dziejow-tej-ksiazki-nie-mozna.html [dostęp: 11.05.2026].

Po spektaklio Kaune – kilo aistrų uraganas: prabilo ir pats režisierius, 3.12.2025, https://zmones.15min.lt/naujiena/po-spektaklio-kaune-kilo-aistru-uraganas-prabilo-ir-pats-rezisierius-yk51on8nQAK [dostęp: 22.05.2025].

Režisieriaus komentarąs apie spektaklį „Lietuviškos Vėlinės”, 2.12.2025, https://dramosteatras.lt/rezisieriaus-komentaras-apie-spektakli-lietuviskos-velines [dostęp: 15.05.2026].

Skwarczyńska, Agata, https://agataskwarczynska.pl/portfolio/lithuanian-forefathers-eve [dostęp:16.05.2026].

Spektaklyje to pamatyti tikrai nesitikėjo: ne tik sudeginta vėliava ir šleikštulį keliančios scenos, 2.12.2025, https://www.tv3.lt/naujiena/lietuva/spektaklyje-to-pamatyti-tikrai-nesitikejo-ne-tik-sudeginta-veliava-ir-sleikstuli-keliancios-scenos-n1474222 [dostęp:15.05.2026].

Steiblytė, Kristina*, Tarp ritualo ir skandalo: kodėl spektaklis „Lietuviškos Vėlinės“ taip mus sukrečia?*, „LRT.lt”,15.02.2026, https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2829161/tarp-ritualo-ir-skandalo-kodel-spektaklis-lietuviskos-velines-taip-mus-sukrecia? [dostęp: 16.05.2026].

Žiogaitė, Austė, *Ritualinis kolektyvinių traumų iškėlimas – retraumatizacija ar terapija?* 26.12.25, https://www.7md.lt/teatras/2025-12-26/Ritualinis-kolektyviniu-traumu-iskelimas--retraumatizacija-ar-terapija [dostęp:15.05.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dialogi-umarlych-litewskie-dziady*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/holzinger-i-verhoeven-instytucjonalne-psujzabawy

/ ZAGRANICA

Holzinger i Verhoeven. Instytucjonalne psujzabawy

Aleksandra Bałda

61. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji – La Biennale di Venezia, 9 maja – 22 listopada 2026

Pawilon Holenderski

Dries Verhoeven, *The Fortress*, kuratorka: Rieke Vos, komisarz: Eelco van der Lingen (Mondriaan Fund)

Pawilon Austriacki

Florentina Holzinger, *Seaworld Venice*, kuratorka: Nora-Swantje Almes, komisarz: The Arts and Culture Division of the Federal Ministry for Housing, Arts, Culture, Media and Sport – Republic of Austria

Tegoroczne Biennale w Wenecji zdominowały protesty przeciwko dopuszczeniu do udziału Izraela i Rosji. Jednak 9 maja, w dniu oficjalnego otwarcia, w Giardini della Biennale – głównej przestrzeni wystawienniczej

festiwalu nazywanego „Igrzyskami Olimpijskimi sztuki współczesnej” – panuje spokój. Ogród wypełniają osoby ze świata kultury. Ostatecznie Pawilon Izraela jest zamknięty (jego zawartość została przeniesiona do Arsenale, gdzie można bez problemu ją zobaczyć), a zaraz obok pod Pawilonem Rosyjskim stoi policja, co nie przeszkadza widzom zaglądać przez okna do środka. Nikt nie waha się przed wejściem do pawilonu Stanów Zjednoczonych, mimo że dość blisko niego położony jest Pawilon Danii, której Donald Trump niedawno po raz kolejny chciał odebrać Grenlandię. Prawie nikt nie zwraca uwagi na plakaty z napisem „We stand with Palestine” rozmieszczone po całym parku. Słoneczna sobota podczas otwarcia w Giardini, pełnym ekstrawagancko ubranych osób popijających espresso i wrzucających zdjęcia na social media, przypominała utopię, idylliczny sen, w którym kraje (w Giardini znajdują się pawilony głównie państw zachodnich i północnych) żyją w harmonijnej i szczęśliwej koegzystencji. W ogrodzie panowała atmosfera radości, daleka od nastrojów geopolitycznego niepokoju i konfliktów, a szczególnie ludobójstwa w Gazie, choć przecież miasto Wenecja protestowało, a dzień wcześniej pawilony (m.in. Polski, Belgii, Austrii, Wielkiej Brytanii i Korei) były zamknięte w geście sprzeciwu osób artystycznych i kuratorskich.

Na tegorocznym Biennale wiele krajów prezentowało prace sytuujące się na pograniczu sztuk wizualnych, performance art i teatru (m.in. pawilony Japoński, Belgijski, Krajów Nordyckich), ale to te w Pawilonie Holenderskim (*The Fortress* Driesa Verhoevena) i Austriackim (*Seaworld Venice* Florentiny Holzinger) swoją radykalnością zakłóciły zwiedzanie sielankowego ogrodu. Verhoeven tworzy na przecięciu sztuk wizualnych i teatru, polskiej publiczności znany jest chociażby z instalacji performatywnej *NarcoSexuals*, którą pokazywano w Nowym Teatrze w Warszawie. Feministyczne spektakle Holzinger były szeroko dyskutowane również w Polsce. W przypadku obydwu

twórców lista trigger warningów wydaje się dłuższa od opisu projektów. Te dwa pawilony wydały mi się najbardziej konfrontujące z rzeczywistością; psuły zabawę czy „pavilion-hopping", jak mówił Verhoeven, zwracając uwagę na fasadowość i obłudę instytucji Biennale (Burns, 2026). Kojarzyły mi się z opisanymi przez Sarę Ahmed instytucjonalnymi psujzabawami: próbowały obnażyć hipokryzję festiwalu podejmującego tematy ekologii w ramach wydarzenia, które powoduje napływ turystów do Wenecji, niszcząc i tak nadwyrężony ekosystem miasta. Hasło tegorocznej edycji Biennale, *In minor keys* (w tonacji molowej), podkreślało potrzebę wysłuchania głosów, na które na co dzień nie chcemy zwracać uwagi, a o których łatwo zapomnieć podczas otwarcia festiwalu zdominowanego przez musujący alkohol i olśniewającego modnymi ubraniami gości. W pracach Holzinger i Verhoevena ważną rolę odgrywała architektura konkretnych pawilonów, ale to obecność performerów jest w nich kluczowa – siła afektywnego oddziaływania była tak duża, że po wyjściu ciało odmawiało dalszego „pavilion-hopping" na rzecz krytycznej refleksji.

Punktem wyjścia w *The Fortress* Verhoevena jest architektura modernistycznego, przeszklonego pawilonu projektu Gerrita Rietvelda z lat pięćdziesiątych – symbolu powojennego optymizmu i otwartości zachodniej Europy. Dramaturgię dwudziestopięciominutowego performansu wyznacza ruch stalowych rolet, które powoli się zasuwają. Robi się coraz ciemniej i coraz bardziej klaustrofobicznie, aż do black-outu. Ta przemiana galerii w bunkier staje się metaforą Zachodu i odwrotu od otwartości: Europa barykaduje się, przygotowuje do militarnej obrony, buduje schrony, odcina się od tego, co na zewnątrz. Jednak zanim trzask metalowych rolet zakończy transformację pawilonu w bunkier, będziemy świadkami podejmowanych przez performerkę prób przeżycia we współczesnym świecie.

Jak wielu innych widzów, siadam na podłodze, pomiędzy białymi taboretami i obłożonymi w plastik programami wcześniejszych edycji Biennale, które rozrzucono w przypadkowych miejscach. Po chwili napotyka wzrok dziewczyny w różowej koszuli. Odwzajemnia mój uśmiech. Drzwi zostają zamknięte, publiczność się rozgląda. Po kilku minutach słyszę zza siebie przerażający, głęboki głos, przypominający ryk potwora lub zwierzęcia. Okazuje się, że to z gardła tej niepozornej, „przypadkowej" widzki wydobywa się dźwięk, który jest jak papier ścierny, groteskowo kontrastując z jej wyglądem. Miałam szczęście, że performerką w przebiegu, w którym uczestniczyłam (w obsadzie jest trzynaście osób, które grają na zmianę) była Marie Popall, której obecność i głos są tak intensywne, że wytrącają z myślenia o czymkolwiek innym i każą być z nią „tu i teraz".

Artystka, stosując technikę gruntingu (wykorzystywaną w muzyce metalowej), snuje się po pawilonie. Wypowiada słowa: „stop", „love", „enjoy", „help" i tworzy z nich kolokacje, na przykład „love yourself", „help yourself". Strzępy słów nie składają się w opowieść. Popall krąży po sali, wskakuje na białe taborety, by krzyczeć do ścian i sufitu, oczekując odpowiedzi. Staje przy murach, dotyka ich i ryczy, jakby chciała przebić się przez beton, znaleźć jakieś wyjście z pułapki. Trudno powiedzieć, czy to próba komunikacji z budynkiem czy chęć ucieczki. Jej ryk za każdym razem brzmi tak samo. Z drapieżnym, a chwilami dziwnym, niepokojącym i paradoksalnie radosnym wyrazem twarzy, rzuca widzom bezpośrednie, paraliżujące spojrzenie i oskarża: „you, you, you", bez słowa wyjaśnienia. Gdy zbliża się do mnie, nawiązujemy kontakt wzrokowy, a Popall zaczyna rozpinać spodnie i kładzie się na brzuchu z odsłoniętymi pośladkami. Ten obraz budzi skojarzenia z przemocą seksualną. Zastanawiam, się, czy efekt jest inny, gdy tę scenę performuje mężczyzna. Gdy Popall zdejmuje koszulkę, obnażając piersi (w pawilonie robi się wtedy już prawie całkiem ciemno), jej

naga klatka piersiowa i surowy, kakofoniczny krzyk implikują przede wszystkim kruchość i bezradność. Kiedy wykrzykuje „rage in a cage", zaczynam rozumieć, że patrzę na osobę, która wchłonęła całą brutalność świata. Wydaje się, że rzeczywistość zainfekowała i odhumanizowała jej głos. To dźwięk kogoś, kto próbuje mierzyć się z potężnym niepokojem, lękiem, który wdarł się do środka i teraz rozsadza ciało. Popall bezpardonowo, ale z niepokojąco radosnym i bezczelnym uśmiechem, patrzy w oczy poszczególnych widzów, strąca na podłogę katalogi z poprzednich wystaw, powodując kolejny nieprzyjemny dźwięk. Jakby chciała dać do zrozumienia, że w sztuce i w książkach nie znajdziemy ratunku.

Sekundy przed zapadnięciem całkowitej ciemności Popall staje na taborecie wśród publiczności i kończy performans kilkuminutową, intensywną sekwencją powtarzanego „take care of yourself". To apel o samopomoc i odnalezienie wewnętrznego *safe space*, gdy politycy grożą wojną. Czy tytułowa forteca ma nas chronić, czy też niepostrzeżenie zamienia się w więzienie? Kiedy rolety się rozsuwają, a spowity światłem tłum bije brawo, performerka po prostu wychodzi bocznym wyjściem. Porządek Giardini został nienaruszony – Popall zniknęła, tak jakby nic się nie wydarzyło.

Seaworld Venice Florentiny Holzinger w Pawilonie Austriackim to feministyczne widowisko o katastrofie ekologicznej i nierównościach społecznych. Artystka, znana z przekraczania granic teatru, choreografii i performansu, tworzy instalację na przecięciu gatunków, ale podstawowym narzędziem pozostaje dla niej strategia szoku. Na progu budynku widzów wita ogromny napis „I Live in Your Piss", wyżłobiony w betonowej posadzce. Woda – jak przypomina kuratorski program – to podstawowy składnik ludzkiego ciała. Co jednak się stanie, gdy miejskie ścieki zmieszają się z czystą wodą? Wenecja wciąż przecież odprowadza ścieki bezpośrednio do

wód laguny, więc wizja katastrofy brzmi niepokojąco realnie w mieście, któremu od dekad grozi utonięcie we własnych nieczystościach. To, co zwykle ukrywane (ekskrementy i brud), Holzinger wydobywa na światło dzienne.

Przed wejściem do pawilonu wisi wielki dzwon; na jego tyle znajduje się płaskorzeźba przedstawiająca nagą kobietę podwieszoną za skórę na plecach (scena znana ze spektaklu *Tanz* Holzinger). Na przodzie dzwonu widnieje kobieca wersja *Ostatniej wieczerzy* ułożona z nagich ciał performerek, z napisem „O tempora, o mores!”. W pawilonie jest więcej referencji do dotychczasowej praktyki artystki: ekskrementy i psy-automaty odsyłają do scen z *Roku, w którym nie było lata*, monumentalny dzwon do opery *Sancta*, woda rezonuje z O*felia ma talent*, skuter wodny kojarzy się z motorami, samochodami czy helikopterem z różnych przedstawień Holzinger.

Struktura performatywnej machiny składa się z kilku elementów. W wydzielonych przestrzeniach pawilonu performerki wykonują symultanicznie różne działania, co zmusza widzów do przemieszczania się. Pierwszym elementem jest monumentalny, pionowy wiatrowskaz z brązu, z którego wystają strzały skierowane w różne strony i odlane z brązu figury performerek oraz reżyserki. Zmieniające się co godzinę wykonawczynie wykonują wraz z Holzinger różne figury w powietrzu. Przypinają się za pomocą karabinków do wiatrowskazu, sytuują obok przedstawiających je rzeźb. Na górze konstrukcji wychodzącej ponad dach pawilonu znajduje się kobieta, która strzela z łuku nogami (ten motyw powtórzy się w innym segmencie pawilonu). W którą stronę właściwie wieje wiatr w Pawilonie Austriackim? Dokąd kieruje wiatrowskaz, skoro obraca się bez przerwy? Na samym dole, u podstawy rzeźby, najstarsza z performerek siedzi na krześle i spokojnie szydełkuje. W drugim segmencie kobieta na skuterze wodnym

coraz szybciej krąży po sztucznym zbiorniku. Choreografia maszyny przypomina chocholi taniec, jak gdyby świat zapętlił się w problemach, z których nie ma wyjścia. Trzeci element pawilonu przynosi niepokojący obraz dziewczyny w pozycji mostka, która następnie staje na przedramionach, wygina plecy do tyłu, unosi stopy i za ich pomocą strzela z łuku w kierunku ściany. Można odnieść wrażenie, że porządek rzeczy odwrócił się do góry nogami, co wywołuje niepokój i efekt obcości. W czwartej części performerki krzyczą i biegają w popłochu, próbując zatamować wylewające się z rur ścieki.

Najbardziej przewrotnym, pozornie najmniej efektownym i pomijanym przez zwiedzających elementem są znajdujące się na tyle budynku niebieskie plastikowe budki, których pilnują performerki. Holzinger tworzy z tych przenośnych toalet swoisty ołtarz, a sprzątaczki, wykonujące niewidzialną dla gości pracę, czyni jego kapłankami. W kabinach wiszą instrukcje: „Please sit down. No shitting. No paper in the toilet".Performerki-sprzątaczki wchodzą w interakcję z widzami, proszą o „contribution", a za oddanie moczu solennie dziękują. Zebrany w toaletach mocz trafia do wielkiego, szklanego kontenera, w którym znajduje się performerka w masce nurkowej. Tabliczka przy akwarium informuje, że częścią *Seaworld Venice* jest system filtrujący, który oczyszcza mocz, zamieniając go w wodę zasilającą całą wystawę. Kobieta w kontenerze układa się na boku do snu (w programie porównywana jest do *Śpiącej Wenus*), jakby zrezygnowała z desperackiej walki z zanieczyszczeniami, pogodziła się z tym, że musi żyć w cudzych i swoich nieczystościach.

Performerki nie tworzą żadnej teatralnej iluzji – nago, ze swobodą chodzą między widzami, palą papierosy, przebierają się i wymieniają spojrzenia. Jedna z nich co godzinę wspina się po linie do wnętrza dzwonu, zawisa głową

w dół i uderza o boki metalowymi elementami przymocowanymi do swoich bioder. Własnym ciałem bije na alarm, ostrzegając przed katastrofą ekologiczną. Mechaniczne psy obecne w instalacji przypominają, że maszyny to jedne z nielicznych gatunków zdolnych przetrwać w tak zanieczyszczonym świecie.

Performerki nie nawiązują z widzami kontaktu wzrokowego (oprócz sceny przy toaletach), ale ze sobą dzielą się czułymi uśmiechami. Gdy Annina Machaz schodzi ze skutera, wymienia z przypiętą do wiatrowskazu Holzinger długie spojrzenie. Kolektywność, wypracowana na bazie świadomej zgody i zespołowości w pracy przy projektach (o czym Holzinger wielokrotnie mówiła), w *Seaworld Venice* staje się ucieleśnieniem siły wspólnoty i strategią przetrwania. Po zakończeniu swojej godzinnej zmiany kobiety, wciąż nago, siadają na krzesłach przy wyjściu z pawilonu i po prostu odpoczywają w towarzystwie wychodzącego tłumu. Ta wielopokoleniowa struktura wydaje się wizualnym ekwiwalentem „lesbijskiego continuum" kobiecych relacji, wzajemnej troski i wspólnotowości odpornej na patriarchat w rozumieniu Adrienne Rich (1993).

Prace Holzinger i Verhovena są performatywną odpowiedzią na kryzys zachodniej tożsamości i geopolityczną niepewność. Choć artyści nie odnoszą się wprost do żadnego konkretnego konfliktu, podobnie jak nie komentują obecności pawilonów izraelskiego i rosyjskiego, to aktywnie wspierali protesty dotyczące ich zamknięcia. Te prace psują festiwalową zabawę, są nieprzyjemne, a zarazem formalnie spektakularne. Ujawniają fałsz utopii zbudowanej w Giardini i obecne w niej zgrzyty. W świecie pustych deklaracji, newsów i obrazów przemocy w mediach społecznościowych tylko fizyczny atak na zmysły widza może przebić się przez jego obojętność.

W kontekście tych projektów warto przypomnieć teorię Rebekki Schneider (2020), że performans wcale nie znika, ale pozostaje „inaczej” – nie w formie materialnego obiektu czy wideo, ale w ciele i pamięci. Żaden z licznych filmików z Biennale krążących w sieci nie odda cielesności doświadczenia – bycia ochlapanym wodą wzburzoną przez skuter czy dreszczy wywołanych przez ryk Popall. Nie da się już „odwidzieć” napisu „I Live In Your Piss” z *Seaworld Venice* ani „odsłyszeć” rozdzierającego skowytu „take care of yourself”, który kończy *The Fortress*. Holzinger o swojej instalacji pisze: „I live in your piss. Whose wet dream is this?” Verhoeven (2026) deklaruje, że artystyczne rozwiązania są po to, by „zostać z problemem” („stay with the trouble”). Nie odwracać od niego wzroku.

Wzór cytowania:

Bałda, Aleksandra, *Holzinger i Verhoeven: Instytucjonalne psujzaba*wy, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/holzinger-i-verhoeven-instytucjonalne-psujzabawy.

Autor/ka

Aleksandra Bałda – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Bibliografia

Burns, Sean, *How to Stage a Performance in Venice*, „Frieze”, 29.04.2026, https://www.frieze.com/article/roundtable-short-circuiting-spectacle-259 [dostęp: 13.06.2026].

Rich, Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, [w:] *The Lesbian and Gay Studies Reader*, red. H. Abelove, M.A. Barale, D.M. Halperin, Routledge, New York 1993, s. 227-254.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Verhoeven, Dries, *Dries Verhoeven on Representing the Netherlands at the 61st Venice Biennale*, „Art Review", 12.05.2026, https://artreview.com/dries-verhoeven-on-representing-the-netherlands-at-the-61st-venice-biennale/ [dostęp: 13.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/holzinger-i-verhoeven-instytucjonalne-psujzabawy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jedyna-stala-jest-zmiana

/ TANIEC

Jedyną stałą jest zmiana

Julia Hoczyk

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

Sasha Waltz & Guests

In C

koncepcja, światło, choreografia: Sasha Waltz, muzyka: Tierry Riley, kostiumy: Jasmin Lepore, projekt oświetlenia: Olaf Danilsen, koncepcja, dramaturgia: Jochen Sandig

premiera: 6 marca 2021, pokazy w Pawilonie Tańca i Innych Sztuk Performatywnych: 18-19 kwietnia 2026

Młodzieżowa Koalicja na Czas Chaosu

Zmiany (nie)tektoniczne

choreografia, koncepcja: Angelika Mizińska, scenografia: Ewelina Brudnicka, muzyka: Zoi Michailova, pedagogika teatru, konsultacje dramaturgiczne, współkoordynacja: Dorota Ogrodzka, Iga Dzięgielewska, badania towarzyszące: Anna Majewska, zdjęcie: Marta Ankiersztejn

premiera: 12 czerwca 2026 w Pawilonie Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu

Fuga

koncepcja, choreografia (wraz z tancerzami), reżyseria światła: Janusz Orlik, realizacja światła: Maciej Samól, kostiumy: Monika Surowiec (Saint Warsaw), konsultacje muzyczne: Artur Zagajewski

premiera: 5 listopada 2025, pokaz w Pawilonie Tańca i Innych Sztuk Performatywnych: 9 maja 2026

Pilotażowy program Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych rozpisany na cały 2026 rok składa się z kilku przeplatających się modułów. Znalazły się wśród nich wybrane przez kuratorki spektakle zagraniczne, polskie i warszawskie premiery rodzimych twórców, a także prezentacje spektakli zrealizowanych w ramach otwartych naborów. Omawiane przez mnie spektakle świetnie wpisują się w tak nakreślone założenia programowe. Warto jednak wspomnieć, że oprócz nurtu prezentacyjnego istotny jest również edukacyjny aspekt działalności Pawilonu, na który składają się zajęcia dla osób w różnym wieku i o różnym poziomie tanecznego zaawansowania. Ponadto pojemna przestrzeń nadwiślańskiego Pawilonu gości projekty wyłonione jako część Sceny Otwartej – prace i działania w procesie. Program ma charakter kuratorski, a więc subiektywny, czerpiący ze sposobów patrzenia na taniec i doświadczeń zawodowych Alicji Berejowskiej i Renaty Piotrowskiej-Auffret. Uzupełnia go spojrzenie ekspertów i ekspertek zaproszonych do komisji oceniających.

Z perspektywy stałej bywalczyni Pawilonu zauważam wyraźny akcent położony na działania zbiorowe i spektakle grupowe. Oczywiście zdarzają się również prace solowe, jak *Storm* Pawła Sakowicza, opisany przez Katarzynę Kmiecik w lutowych „Didaskaliach” (premiera polska), nie zmienia to jednak programowej dominanty. Całoroczny program pozwala na regularność działań. Pawilon mieści się w stolicy, ale pełni rolę zarówno stołecznego, jak

i ogólnopolskiego centrum tańca. Na spektakle przyjeżdża wiele osób z całego kraju. Jak dokładnie wyglądają te proporcje, będzie można przekonać się w ramach podsumowania pilotażu dzięki ankietom ewaluacyjnym wysyłanym po każdym wydarzeniu (współpraca Muzeum Sztuki Nowoczesnej, prowadzącego Pawilon, i Warszawskiego Obserwatorium Kultury).

In C Sashy Waltz w wykonaniu jej zespołu Sasha Waltz & Guests i *Fugę* Janusza Orlika z udziałem Stanisława Buldera, Olgi Bury, Radosława Lisa i Gieorgija Puchalskiego łączy wzajemna komplementarność muzyki i tańca. Z kolei *Ruchy nie-tektoniczne*, zrealizowane przez Angelikę Mizińską z wyłonioną w otwartym naborze młodzieżą w wieku od czternastu do osiemnastu lat, podobnie jak *In C* są scenicznym esejem o efemerycznej wspólnocie w procesie nieustannej zmiany. I choć z pozoru te dwa spektakle pochodzą z różnych rejestrów – świata jednej z najwybitniejszych współczesnych choreografek oraz eksperymentalnego spotkania z młodymi ludźmi, można odnaleźć jeszcze jedną wspólną płaszczyznę. Partytura choreografii Waltz jest bowiem udostępniana do wykonywania przez inne grupy. Była również wykorzystana przez zespół choreografki przy tworzeniu projektów społecznych z udziałem amatorów, także w szkołach. Pozwala na to jej modularny charakter – składa się z pięćdziesięciu trzech figur choreograficznych, których kolejność i czas trwania mogą się zmieniać, podobnie jak liczba tancerzy – u Waltz jest ich od dziesięciu do dwudziestu. Choć Mizińska pracowała z młodymi ludźmi o wiele swobodniej, mocniej zgłębiając odczucia płynące z ciała, a u Waltz mamy do czynienia z precyzyjną choreografią, wspólne jest tu oparcie się na zadaniowych score’ach choreograficznych, które są jednak otwarte na improwizację.

W nieustannym ruchu

In C z 1964 roku bazuje na pięćdziesięciu trzech frazach stworzonych przez amerykańskiego kompozytora Terry'ego Rileya w dziele uznawanym powszechnie za fundacyjne dla muzycznego minimalizmu. Steve Reich i jego hipnotyczne, zapętlone kompozycje, które znamy także dzięki choreografiom Anne Teresy De Keersmaeker, pojawiły się nieco później, podobnie jak utwory Philipa Glassa. W spektaklu Waltz proste frazy dźwiękowe i pojedyncze figury choreograficzne stopniowo nabudowują się w coraz bardziej złożone i mniej przewidywalne sekwencje. Jedna warstwa wzmacnia drugą, ale równie ważne są relacje między wykonawcami. Spektakl powstawał w pandemii, a tancerze w dużej mierze pracowali nad nim na Zoomie (premiera odbyła się w sieci w marcu 2021 roku). Dlatego w pierwszych wersjach *In C* pojawia się zdecydowanie mniej dotyku. Michal Mualem, wieloletnia współpracowniczka Waltz, w pospektaklowej rozmowie wspominała, jak wzruszające było spotkanie zarówno tancerzy ze sobą nawzajem, jak i (późniejsze) wykonawców z publicznością. W wielu scenach podchodzą oni bardzo blisko widzów, nawiązując z nimi kontakt wzrokowy. Pamiętając mroczny pandemiczny czas, jestem w stanie wyobrazić sobie, jak silne mogło to wywoływać doznania.

Czas trwania muzycznej kompozycji *In C* rozpięty jest między dwudziestoma minutami a trzema dniami. Pokazywana zazwyczaj przez zespół Waltz wersja, także ta warszawska, rozpisana została na godzinę. Muzycy mają swobodę interpretacji partytury. Zdarzają się występy, podczas których na żywo towarzyszą oni tancerzom, dzięki czemu mogą na bieżąco reagować na to, co dzieje się na scenie, inspirować się nawzajem i zaskakiwać. Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku, gdy kompozycja Rileya odtwarzana

jest z nagrania, więc niezmieniona – jak w Pawilonie. Wtedy znacznie większe pole do improwizacji – wyboru poszczególnych figur, interakcji lub ich braku, poziomów ruchu i miejsca w przestrzeni – mają tancerze. Ubrani w monochromatyczne kostiumy: spodnie lub spodenki, koszulki, połyskliwe lub przezroczyste topy, nieustannie przemieszczają się po scenie, wprawiając ją w wibracje. Efekt ten wzmacnia nie tylko muzyka, ale także dynamicznie zmieniające się tło kolorystyczne – biały ekran i biała podłoga baletowa stają się tu ekranami projekcyjnymi dla jednolitych barw, soczystych lub stonowanych gradientów. Czerwony, żółty, pomarańczowy, zielony, różowy, fioletowy, niebieski i błękitny tak jak warstwa muzyczna i choreograficzna nieustannie się zmieniają, raz trwając dłużej, raz krócej, to mocno oświetlając sylwetki tancerzy, to przekształcając je w czarne figury lub/i cienie.

Spektakl inicjuje proste przemieszczanie się w przestrzeni, a całość przeobraża się w choreograficzną grę o ustalonych regułach, a jednocześnie o wielu możliwościach improwizacji. Od chodu tancerze przechodzą do ruchów pojedynczych części ciała, powtarzanych i zapętlanych, z początku o ograniczonej kinesferze, która z upływem czasu ulega rozszerzeniu. Ramiona unoszą się i opadają, dłonie przypominają wahadła, nogi drobią w przestrzeni lub przeciwnie, wyciągają się daleko od ciała. Z początku pozycje utrzymane są w górze, na jednym poziomie, stopniowo jednak pojawiają się skoki, figury w siedzeniu i leżeniu, w tym pozycje embrionalne. Na scenie jest dziesięć osób, ale ze względu na dynamiczną kompozycję ruchu odnosimy wrażenie, jakby było ich znacznie więcej. Z rzadka łączą się w całościowy synchron, częściej zdarza się to w mniejszych grupach. Mogą zajmować różne miejsca w przestrzeni, na bieżąco wypełniając puste pola lub przeciwnie – powiększając wolny obszar. Również płaszczyzny ruchu i kierunki są zmienne i modyfikowane w czasie rzeczywistym. Nie ma też prostego

przebiegu o przewidywalnych punktach kulminacyjnych – zagęszczenie ruchu i muzycznych fraz może w każdej chwili ulec rozluźnieniu i spowolnieniu, przez co zdarzają się momenty nie tyle wyciszenia, ile uspokojenia. Dzięki temu całość ogląda się jak emocjonującą rozgrywkę sportową (do której sama Waltz porównała spektakl), z tą różnicą, że wykonawcy są na wyciągnięcie ręki i od czasu do czasu podchodzą do widzów.

Okazuje się, że abstrakcyjny taniec może być pasjonujący. Grupę tancerzy na scenie odbieram jako współpracującą ze sobą i wspierającą się, empatyczną wspólnotę. Czujną i obecną tu i teraz. Taką, która na chwilę dopuszcza nas do swojego świata, wielokrotnie kierując gesty w naszą stronę, jak gdyby przekazując nam niewidoczną energię. W finale tancerze wykonują misterne, subtelne ruchy dłońmi i rękami, a następnie rozpraszają się, zajmując miejsca dookoła prostokątnego pola gry. Zamykają je i dopełniają, przez chwilę pozwalając przestrzeni wibrować od ruchu i muzyki, które wybrzmiewały w niej przez ostatnią godzinę.

Pożyć w innym ciele

Ruchy nie-tektoniczne powstały w wyniku naboru na spektakl realizowany we współpracy ze Stowarzyszeniem Pedagogów Teatru i Młodzieżową Koalicją Performatywną na Czas Chaosu. Inspiracją do pracy była dystopijna *Przypowieść o siewcy* Octavii E. Butler z 1993 roku, której akcja toczy się w naszej współczesności, bo w roku 2024. Uznawana za dzieło wizjonerskie powieść opisuje poddany zmianom klimatycznym (przede wszystkim suszy) i społecznym, pogrążony w chaosie świat z perspektywy nastoletniej bohaterki. Narrację budują jej zapiski i przemyślenia. Co istotne, jest ona

córką pastora i ma szczególny dar hiperempatii. Odbiera zarówno doznania psychiczne, jak i fizyczne innych osób – jej ciało staje się niezwykle czułą anteną. Wraz ze spotkanymi po drodze ludźmi wyrusza w podróż w poszukiwaniu miejsca, gdzie będą mogli stworzyć nowy, inny świat, bez głodu, strachu i przemocy. Młodym uczestnikom projektu choreografka proponowała fragmenty powieści jako luźny punkt wyjścia do rozmowy i działań ruchowych. Praca była oparta na wątkach dotyczących wspólnoty, empatii, relacji i transformacji. Ich wspólnym mianownikiem stało się ciało i praktyki uważności. Nie chodziło o tworzenie i przekazywanie gotowych znaczeń, ale raczej o doświadczenie i spotkanie w działaniu. Wiele wydarzało się podczas improwizacji i ćwiczeń uruchamiających cielesną wyobraźnię. Dzięki temu – co podkreślali sami uczestnicy – mogli odejść od myślenia o tym, jak coś wygląda, na rzecz tego, co odczuwają i jakie relacje chcą budować ze sobą nawzajem. Teksty, które powstały w trakcie procesu, wyświetlają się na pionowych białych płachtach materiału, jak gdyby były na bieżąco pisane odręcznie (wyszły spod rąk Mizińskiej i Igi Dzięgielewskiej) i dość szybko znikają, dając efekt przepływu i nietrwałości. Niemal w całości są dziełem uczestników, choreografka jedynie poddała je redakcji i nieznacznie uzupełniła o brakujące jej zdaniem elementy.

Siedem pojedynczych fraz tekstowych ma charakter zarazem poetycki i konkretny, uniwersalny i intymny, jak ta pierwsza: „Nie zaczyna się od katastrofy. Warstwa po warstwie. Materia reorganizuje się według nielinearnych skal czasu. Najpierw prawie nic nie widać. Lekko inny oddech. Coraz trudniej jest ci zasypiać bez hałasu w głowie. Potem ciało zaczyna zbierać napięcie, tak jak wilgoć kumuluje się przed burzą”.

Dotyczą doznań płynących z ciała, które staje się filtrem dla wszelkich doświadczeń. Co ciekawe, jak w hermetycznej zasadzie „Jako na górze, tak i

na dole” zjawiska zachodzące w świecie, przede wszystkim te naturalne, znajdują odbicie w cielesnych procesach. Tak ucieleśniona rzeczywistość podczas rozpadu przynosi silne somatyczne objawy: „Chciałabym, by rośliny rosły szybciej, żeby planeta była bardziej zielona, żeby człowiek nie mógł tak bardzo nad nią panować. Chcę świata, który potrafi być bardziej miękki. Pamiętam ten moment, w którym przestałem bać się ciemności. Ciemność okazała się prostsza od nieobecności. Wciąż boję się, że ktoś, kto jest częścią mojej codzienności, przestanie nią być. Może dorastanie nie polega na braku strachu, lecz na nauce oddychania obok niego?”.

Miękkość ciała spotyka się z miękkością materii, nieobecność (śmierć) drugiego człowieka łączy się z entropią zachodzącą tuż obok, czasem trudno dostrzegalną. Zasygnalizowana zostaje już jednak na początku, poprzez usypane kopczyki wilgotnej ziemi, stopniowo rozprowadzane przez tancerzy po podłożu. To metaforyczna łączność naszych ciał z materią nieorganiczną, która jest przecież pełna życia – bakterii, owadów i różnych mikroorganizmów. Silnie działające na wyobraźnię frazy tekstowe z perspektywy widza starającego się jednocześnie nadążyć za tekstem i za tym, co dzieje się na scenie, nieustanie umykają, urywając się i wprawiając umysł w ruch.

Na początku młodzi wykonawcy leżą tyłem do nas, skuleni na ziemi. Stopniowo zaczynają wykonywać pojedyncze ruchy. Ich ciała muszą powstać, lecz teraz zdają się wyczerpane, jakby przeżyły coś niezwykle trudnego – może sygnalizowaną w tekście katastrofę? Jednak ten klimat postapo, obecny także w powieści Butler, odchodzi od początkowego mroku, przywołując nieco jaśniejsze, nostalgiczne i wspólnotowe tony. Być może świata, który znaliśmy, już nie ma, ale my wciąż tu przecież jesteśmy, mamy też siebie. I mamy swoje ciała, które nie wyrażają zgody na marazm i pogrążenie się w

niebycie.

Ręce wykonawców poruszają się po ciałach, budząc ich poszczególne części, z których pochodzą impulsy do kolejnych ruchów, nogi dynamicznie tupią. Z początku ruch jest niezdarny, jakby trzeba było od nowa nauczyć się chodzić w nieznanym miejscu. Wkrótce wykonawcy sięgają po jedną z najtrudniejszych technik improwizacyjnych – jednocześnie poruszają się i opowiadają, co robią i jakie to wywołuje w nich odczucia, czasem sięgają po wspomnienia i przeżycia z innych dni. Działają w rozproszeniu, najpierw niezależnie od siebie, a następnie inicjując subtelne interakcje. W rozmowie przyznawali, że to właśnie otwarte mówienie, zarówno wobec siebie, jak i widzów, było dla nich w tym projekcie największym wyzwaniem.

Podobnie jak u Waltz, mimo prostszych działań, wykonawcy nieustannie przegrupowują się, od czasu do czasu zbliżając do siebie i poruszając jak wspólny organizm. Sprawdzają też swoją uważność, zaufanie i wyczuwanie się nawzajem, gdy jako zwarta grupa przemieszczają się z zamkniętymi oczami. Stopniowo ich działania na powrót zagarniają całą przestrzeń i nabierają większej dynamiki. Mogą chodzić, poruszać się płynnie lub *staccato*, skakać, siadać, kłaść się. Coraz wyraźniej wyłania się z tego obraz wzajemnej współpracy i komplementarności działań – można dołączyć do „lidera" danego ruchu, inicjować własny w oddaleniu, dopełniać propozycje innych. Choreografka pracowała z uczestnikami w oparciu klarowne o score'y choreograficzne, które wymagają od nich nieustannej czujności: „Tak bardzo chciałabym spróbować pożyć w innym ciele, z mózgiem innej osoby. Czasami myślę, że przyszłość zaczyna się w zdolności wyobrażania sobie cudzego odczuwania".

Choć działania w *Ruchach nie-tektonicznych* mają charakter abstrakcyjny, mogą kojarzyć się z grupowymi zachowaniami zwierząt, np. ławicami ryb,

płynną i sprawną współpracą także w nie-ludzkim świecie. Przypomina to praktykowanie radykalnej empatii po to, by tworzyć, nawet w wyobraźni, inny, być może lepszy świat. Taki, w którym każdy i każda z nas ma swoje miejsce i wartość.

Gdy ruch staje się dźwiękiem

Fuga w choreografii Janusza Orlika została zrealizowana w ścisłej współpracy z Polish Cello Quartet, czyli kwartetem wiolonczelowym. Pomysł, aby słynny utwór Bacha połączyć ze współczesnymi utworami Artura Zagajewskiego, wyszedł właśnie od muzyków, którzy już z kompozytorem współpracowali. Z kolei choreograf od lat bada możliwości wzajemnych przepływów muzyki i ruchu, poruszając się w rozpięciu między analityczną precyzją (*Święto wiosny* Strawińskiego), niekiedy dość chłodną (*Koda (a tribute)* – wizualno-ruchowy dialog z twórczością Komedy) a przejmującą emocjonalnością (*III Symfonia* do monumentalnej kompozycji Góreckiego). Muzyczne inspiracje wykorzystuje również w swoich pracach z inkluzywnym Teatrem Klucz (*Tranquillo*, *Amoroso* i *Intermezzo*). W *Fudze* widownia otacza scenę z czterech stron, a muzycy zostają umieszczeni w rogach. Działania kumulują się zazwyczaj pośrodku, a sekwencje solowe, w duetach i grupie tancerze wykonują „sprawiedliwie” wobec wszystkich widzów, przemieszczając się po linii prostokąta. Muzycy dość szybko opuszczają swoje stanowiska i włączają się do akcji, dając sygnał do kolejnych działań i wchodząc w interakcję z performerami. Na początku jest jednak ciemność i świst. To ten dźwięk daje sygnał, by zacząć, inicjuje fugę – przenikliwe drżenie powietrza, które przecina smyczek, a tym samym ruch staje się muzyką. Skąpani w ciemności, a następnie w półmroku tancerze obracają się w miejscu. Stopniowo przestrzeń rozjaśnia zimne światło, rozproszone i

przytłumione, jakby salę i wykonawców spowijała mgła. Każdy dźwięk ma czas, by wybrzmieć, wszystko toczy się niezwykle powoli, w oparciu o mikroruchy i pojedyncze akordy.

Podobnie jak u Waltz, poszczególne dźwięki i działania choreograficzne stopniowo się nabudowują i akumulują w bardziej złożone struktury. Zgrzyt smyczka znaczy kolejne upadki. Oglądamy też duet pozbawiony z początku interakcji dotykowej. Tancerze rzeźbią nawzajem przestrzeń wokół swoich ciał, tworząc zarysy kinesfery. Pod dłonie zatrzymanej w bezruchu kobiecej postaci przypominającej posąg wślizguje się inny tancerz, proponując płynne działanie zanurzone w podobnej w charakterze muzyce. Wszystko pozostaje jednak bardzo precyzyjne i – inaczej niż na skąpanej w rozmaitych barwach scenie w *In C* – chłodne, przez co zdaje się wyabstrahowane z emocji. Odważna dekonstrukcja barokowej kompozycji, jej rozszczelnienie akordami muzyki współczesnej znajduje odzwierciedlenie w ruchu, w którym ekspresja to organicznie płynie, to ulega dramaturgicznym zerwaniom i zaburzeniom. Dźwięki wypełniają ciała lub/i przestrzeń, gdy są raz po raz „przechwytywane" przez tancerzy. Korelacja nie jest jednak prosta i harmonijna. W *Fudze* zarówno w odniesieniu do muzyki, jak i ruchu twórcy sięgają bowiem do zasady kontrapunktu, z płynnymi ruchami i dźwiękami zderzając te bardziej *staccato*. Choreografia często bazuje na powtórzeniach – wielokrotnie powracają podnoszenie siebie lub innych, obracanie partnerem, ślizgi i upadki. Linię melodyczną znaczą nagłe zgrzyty smyczków, poruszanych także przez tancerzy. Muzycy to rozdzielają się, to łączą, czasem podejmując wspólny wątek, jednak zazwyczaj każdy robi to po swojemu. Podobna zasada panuje w tańcu.

Charakterystyczna dla formy fugi polifonia w spektaklu Orlika ma charakter nieciągły i ulega nieustannym zakłóceniom. Choć działania tancerzy nie są

łatwe do przewidzenia, podobnie jak muzyka, bazują na precyzyjnej partyturze. Nie mamy więc do czynienia z obecną w *In C* modularnością, lecz ze ściśle skodyfikowaną strukturą, w której usunięcie jednego elementu mogłoby spowodować rozpad całości.

O ile minimalistyczna muzyka Rileya ma w sobie jasność i nadzieję, o tyle rozmontowana *Fuga* niesie mrok i niepokój. Nawet jeśli tancerze spotykają się w nielicznych synchronach i kanonach, trudno tu mówić o obrazach współpracy. Testują raczej swoje granice, jak w dynamicznej, pełnej wyskoków i upadków sekwencji Georgija Puchalskiego. Partnerem tancerzy i muzyków staje się także powietrze, które niekiedy sprawia wrażenie poddawanego atakom. Pod koniec możemy symbolicznie i dosłownie odetchnąć wraz z wykonawcami. Świetle kręgi przemieszczają się w naszą stronę, a światło ociepla. Jeden z tancerzy (Stanisław Bulder) prowadzi dialog z muzykiem, poruszając się po świetlnym diagonalu i torując drogę kolejnym osobom. Stopniowo światło i ruch ulegają rozproszeniu. Kompozycja zmierza ku końcowi. Na podłożu pojawia się wąska linia wyrysowana światłem, przesuwająca się po muzykach i dołączających tancerzach. Pojedyncze gesty przypominają teraz snucie zawieszonej w powietrzu osnowy. Dźwięk i ruch powoli gasną, a tancerze zastygają nad ciemniejącymi elektronicznymi pulpitami.

Mimo abstrakcyjności *Fuga* niesie wiele egzystencjalnych wątków, ukazując codzienne, pozbawione kontekstu zmagania. Jest formą medytacji, w którą raz po raz wdziera się (nie)przyjemna i zgrzytliwa tkanka rzeczywistości. Muzyka i ruch oddają różne nastroje, a ich wielowymiarowość przekłada się na dopełniające całość światło, także wtedy, gdy kreśli ono w przestrzeni linie i wzory, które mają lub mogą mieć charakter sakralny (wnętrze rozjaśnionej wpadającym przez witrażowe szyby świątyni światłem, kształt

krzyża etc.). Tancerze i wiolonczeliści pozostają ze sobą w nieustannym, choć niełatwym dialogu, niekiedy wymieniając się rolami. Mimo że w odbiorze *Fuga* jest zdecydowanie bardziej wymagająca niż *In C*, które zdaje się wciąż nieść percepcję widowni na fali wznoszącej, warto zadać sobie ten wysiłek.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Jedyną stałą jest zmiana*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jedyna-stala-jest-zmiana.

Autor/ka

Julia Hoczyk – teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jedyna-stala-jest-zmiana*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slonce-umiera-czyli-melancholia

/ OPERA

Słońce umiera, czyli melancholia

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Podziemiu, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Narodowe Forum Muzyki

Elfriede Jelinek

Słońce. Powietrze. Popiół.

tłumaczenie i libretto: Monika Muskała, reżyseria: Katarzyna Kalwat, muzyka: Wojciech Błażejczyk, dramaturgia (sceniczna wersja libretta): Maja Wisła-Szopińska, scenografia: Philip Bussmann, kostiumy: Tasha Katsuba, wideo: Przemek Chojnacki (YankiFilm), reżyseria świateł: Daniel „Qman" Kuźma, wykonanie lalki: Monika i Maciej Luścińscy

premiera: 15 maja 2026 na festiwalu Musica Polonica Nova we Wrocławiu

W opublikowanym w 2024 roku tryptyku *Sonne / Luft / Asche*[1] Elfriede Jelinek poprzez pryzmat katastrofy ekologicznej opowiada o doświadczeniach bardzo intymnych, takich jak przemijanie, strata bliskiej osoby, żałoba, przeczucie zbliżającego się końca. Kryzys klimatyczny, degradacja środowiska i bezmyślny konsumpcjonizm – a zatem tematy nie po raz pierwszy poruszane przez autorkę – tym razem przekładają się nie tylko na zjadliwą krytykę społeczną, ale przede wszystkim na własne poczucie

bezradności, bezsilności, braku nadziei. Germanistka i aktywistka klimatyczna Sabine von Mering, analizując utwór Jelinek w perspektywie ekokrytycznej, pisze wręcz o straconej szansie, gdyż jej zdaniem autorka tekstu w dużej mierze przyjmuje postawę bierną i pesymistyczną, zaś jej rozważania ciążą w stronę przeszłości, a nie możliwości ocalenia przyszłości (zob. 2025). Tyle że utwór Jelinek jest raczej próbą ocalenia siebie poprzez akt twórczy – wysiłkiem zmierzającym do poradzenia sobie z żałobą po stracie męża, depresją oraz z tym, co nieuchronne, a czemu trudno nadać sens. W tym sensie opisywana katastrofa – końcowy etap ewolucji Słońca, zagłada Ziemi – choć niepozbawiona krytyki wymierzonej w antropocentryzm, służy przede wszystkim jako metafora słabej i kruchej kondycji ludzkiej.

W najnowszym spektaklu Katarzyny Kalwat – operze performatywnej *Słońce. Powietrze. Popiół* opartej na tryptyku Jelinek – kryzys klimatyczny również staje się pewną ramą dla snucia filozoficznej, wielowymiarowej refleksji na temat cykliczności ludzkiego bytu oraz wpisanego weń doświadczenia żałoby i śmierci. Spektakl zrealizowany z zespołem Teatru Polskiego w Podziemiu w Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia to drugie sceniczne spotkanie Kalwat z pisarstwem Jelinek i druga próba nadania tej literaturze formy muzycznej[2]. Zabieg ten bynajmniej nie zaskakuje, bowiem utwory austriackiej pisarki wyrastają z fascynacji brzmieniem, rytmem i dekonstrukcją języka, zaś ich afabularna, podważająca reguły gatunków i konwencji literackich forma sprawia, że domagają się one rozpisania na głosy, czy też – jak twierdzi David Roesner – „orkiestracji" (2014, s. 128). Muzyka Wojciecha Błażejczyka na kameralny skład instrumentalny (flety, wiolonczela, puzon), sopran i obiektofony, nie pełni zatem w nowym spektaklu Kalwat funkcji ilustracyjnej, lecz ustanawia konkretne warunki dla zaistnienia tekstu Jelinek w wersji scenicznej: nadaje brzmienie

poszczególnym partiom utworu, różnicuje je oraz definiuje ich relacje z przestrzenią. Ta ostatnia ma charakter ruchomej instalacji zaprojektowanej przez niemieckiego scenografa i twórcę wideo Philipa Bussmanna. Jej centralnym elementem jest monumentalna dmuchana kula, która symbolizuje zmieniające swą gęstość Słońce, ale służy też jako ekran, na którym w dużym zbliżeniu pojawiają się twarze nagrywających się na żywo aktorów. W kontekście tematu sztuki obiekt-Słońce jawi się z jednej strony jako zapowiedź nieuchronnej katastrofy (kiedy zmienia kolory, przypomina obraz zbliżającej się do Ziemi planety z filmu *Melancholia* Larsa von Triera), z drugiej zaś funkcjonuje jako lustro odbijające nastroje towarzyszące ludziom w trakcie apogeum kryzysu klimatycznego. Nastroje te manifestują się dwukierunkowo: w bezmyślnym konsumpcjonizmie, plażowaniu i łapaniu ostatnich promieni słonecznych, ale też w melancholijnej pożegnalnej audycji radiowej prowadzonej przez Dziennikarza (w tej roli znakomity Tomasz Lulek).

Z kolażowej, intertekstualnej i monologowej struktury utworu Jelinek reżyserka wraz z Moniką Muskałą (tłumaczenie i libretto) i Mają Wisłą-Szopińską (dramaturgia), wyodrębniają kilka podmiotów mówiących. Są to byty abstrakcyjne, symboliczne, mitologiczne. Nadrzędną funkcję w tej narracji pełni Słońce, mające dwa aktorskie wcielenia: zmysłowo-muzyczne (Agata Zubel) oraz językowo-semantyczne (postać Furii – Agnieszka Kwietniewska). To rozbicie wydaje się wynikać z samego tekstu Jelinek, w którym poetyckie frazy i życiodajna siła centralnej gwiazdy naszego Układu Słonecznego („Ja jasne okno dnia/ Ja światło/ Ja płomień/ zapalam się/ wschodzę/ moje dzieło/ moje moje”[3]) przeplatają się z jej wieszczącym katastrofę, oskarżycielskim tonem („Piorunami toruję sobie drogę, miotając ogień./ Byle miotacz ognia wysiada. Jam Matką, (ja)/ z mej ręki giną całe kraje. […] Za późno! Za późno na wszystko!”). Agata Zubel (w błyszczącym

stroju i długich rozwichrzonych włosach) przypomina widmo – nie uczestniczy bezpośrednio w dialogach-monologach pozostałych postaci, przypatruje się im z ukrycia, nasłuchuje, intonuje i śpiewa nostalgiczne arie, stanowiące zaledwie echo gróźb kierowanych do ludzkości przez Furię. Słońce Zubel jest gwiazdą rozpadającą się, zlęknioną, świadomą własnego końca – jest metaforą kruchości wszelkiego bytu („Coś chce, bym ucichła, zamilkła na zawsze. A więc zaczynam, zaczynam nic nie mówić. To będzie ostatnia rzecz"). Uosobieniem destrukcyjnej siły Słońca jest Furia Agnieszki Kwietniewskiej – pełna gniewu, ironii, pozbawiona litości („Niech przepadną! Niech się w popiół obrócą! Nad lasem stanę i zamienię go w słomiankę!"). Ubrana w czarną, żałobną sukienkę zapowiada nadchodzącą klęskę ludzkości, której poczynania nieustannie obserwuje przez teatralną lornetkę. Dla Furii ostatnie ludzkie aktywności – opalanie się, poprawianie urody czy beznamiętne konsumowanie dóbr, manifestowane na scenie przez Plażowiczkę (w tej roli Janka Woźnicka) – są rodzajem finału nieudanej dramy, w której aktorami są ludzie (przy użyciu kamer w ciekawy sposób wykorzystana zostaje konwencja teatru w teatrze). Słońce ze zdziwieniem przygląda się śmiertelnikom, krytykuje ich małostkowość i bezmyślność („jeżdżą samochodem nad wodę, […] w tym się przejawia ich ekologiczna dobroć").

Rzecznikiem ludzkiej populacji staje się Apollo (Michał Mrozek) – charyzmatyczny bóg-raper, natomiast głosem zdegradowanej, okaleczonej natury – Śmieciarz (Michał Opaliński). Pierwszy wyraża się poprzez rytmizację mowy, anglojęzyczne zapożyczenia i karykaturalny gest, drugi poprzez poetyckie pieśni (między innymi cytaty z *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu) wykonywane z akompaniamentem obiektofonów skonstruowanych przez Wojciecha Błażejczyka. Idea obiektofonu – zużytego przedmiotu codziennego użytku, który staje się instrumentem

(wykorzystywana w wielu kompozycjach Błażejczyka, chociażby w *Trash Music* czy w projekcie *Re-Used Sounds*) tutaj znajduje swą reprezentację w recyklingowym koncercie Śmieciarza – elegii na cześć umierającej Ziemi. Choć muzyczność jest nadrzędną zasadą organizującą spektakl, to jednak sam model pracy z dźwiękiem opiera się tu na procesie odwrotnym niż ten zastosowany w *Finnegans W/Fake* (2022) czy *Rechnitz. Operze* (2019). Muzyka nie służy tym razem dekonstrukcji języka, lecz wręcz przeciwnie – umożliwia scalenie jego poszczególnych struktur, wyeksponowanie ich szczególnych, pozornie niedostrzegalnych związków. Katastroficzne motywy – wyrażane w kwestiach różnych postaci – łączą się ze sobą za sprawą chaotycznych, budzących niepokój partii wiolonczeli (Miłosz Drogowski), puzonu (Eloy Panizo Padrón) i fletów (Mar Sala Romagosa). Z kolei fragmentom melancholijnym (monologi Dziennikarza; scena lamentu po śmierci ukochanego odegrana przez Kwietniewską), wywiedzionym z osobistych i żałobnych fragmentów utworu Jelinek, towarzyszy zapadająca w pamięć kantylena. Na muzycznych i ekspresyjnych kontrastach opiera się zresztą cała struktura spektaklu.

We wrocławskiej inscenizacji, podobnie jak w utworze Jelinek, depresja klimatyczna zestawiona zostaje z osobistym lękiem przed pustką, brakiem, nieistnieniem. Te dwie perspektywy łączy w sobie postać Dziennikarza, który w swej ostatniej audycji radiowej przeprowadza widza przez proces umierania (a zatem powolnego odcinania się od światła). Figura Dziennikarza – niejako dopisana do tekstu Jelinek – pozwala uporządkować wielogłosową narrację spektaklu, a także nadać jej dramaturgię, która w istocie opiera się na szczegółowej (refleksyjnej i filozoficznej) relacji z miejsca katastrofy: nie tylko klimatycznej, ale przede wszystkim prywatnej, związanej z przemijaniem. Tomasz Lulek zapowiada ją już w pierwszym monologu: „Uwaga na porywisty wiatr słoneczny, boskie interwencje i ego

tripy/ Miejscami mogą pojawić się też mgły depresji klimatycznej albo po prostu zmęczenie/ Wieczór będzie zawierał lokowanie produktu i wędrówkę myśli ku ostateczności"). Jego kolejne wtrącenia są w istocie sposobami żegnania się ze światem – z przestrzenią, w której nie ma już ukochanej osoby, a zatem nie ma punktu zaczepienia i powietrza, które umożliwia oddychanie („W tym domu moje zmysły przygasły, dążenie do szczęścia stępiało"). W *Melancholii* von Triera depresja całkowicie wygaszała emocje głównej bohaterki związane z nadciągającą globalną katastrofą. Kataklizm stawał się metaforą jej cierpienia. Słońce w utworze Jelinek i spektaklu Kalwat jest podobną alegorią. Brak światła oznacza brak nadziei i brak motywacji do działania. Jelinek jest zresztą momentami bardzo dosłowna w opisywaniu tego stanu. Dlatego też finałowa scena spektaklu pozbawiona jest metafor. W treści zaczerpnięte z ostatniej, najbardziej melancholijnej części tryptyku (*Popiół*), wplecione zostają prasowe wypowiedzi autorki. Na scenie wygłasza je imitująca pisarkę lalka, animowana przez Kwietniewską: „Pytają Państwo, co z moim pisaniem? O nic mi już nie chodzi, tylko o przetrwanie. Piszę, by przeżyć kolejny dzień. Przerzucam się poza siebie. Bo gdy uświadomię sobie, kim jestem – umrę".

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Słońce umiera, czyli melancholia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slonce-umiera-czyli-melancholia.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolożka, kulturoznawczyni, doktora nauk humanistycznych. Adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim*

teatrze współczesnym (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Przypisy

1. Utwór w oryginalnej wersji językowej dostępny jest na stronie internetowej autorki: https://www.elfriedejelinek.com/sonne-luft-asche/ [dostęp: 30.05.2026].
2. Pierwszą sceniczną realizacją tekstu Elfriede Jelinek w reżyserii Katarzyny Kalwat był spektakl *Rechnitz. Opera (Anioł Zagłady)* z muzyką Wojtka Blecharza (premiera: TR Warszawa, 2019).
3. Cytaty przywołuję za librettem spektaklu. Niektóre partie tekstu scenicznego są wiernym tłumaczeniem fragmentów utworu Jelinek, inne – jak powyższy cytat z partii Słońca – ich przetworzeniami, wydobywającymi muzyczny potencjał frazy.

Bibliografia

Jelinek, Elfriede, *Sonne / Luft / Asche*, 2024, https://www.elfriedejelinek.com/sonne-luft-asche/ [dostęp: 30.05.2026].

Mering, Sabine von, *A Climate Activist Reading of Elfriede Jelinek's Trilogy „Sonne / Luft / Asche"*, „Journal of Austrian Studies" 2025, vol. 58, nr 4, https://muse.jhu.edu/article/987168 [dostęp: 30.05.2026].

Muskała, Monika, *Słońce. Powietrze. Popiół* [libretto], maszynopis.

Roesner, David, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate Publishing, Farnham 2014.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/slonce-umiera-czyli-melancholia*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/komu-oddac-glos

/ FESTIWALE

Komu oddać głos?

Marcin Miętus

30. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu, 29 maja – 5 czerwca 2026

Grand Prix festiwalu powędrowało w tym roku do Christopha Marthalera, którego spektakle polska publiczność miała szczęście oglądać wielokrotnie, zarówno w Toruniu, jak i we Wrocławiu, w ramach Dialogu (2021) i na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej (2023). Nie trzeba długo siedzieć w archiwum, by dotrzeć do informacji, że to nie pierwsza nagroda główna w historii Kontaktu przyznana Marthalerowi. Najbardziej znane dzieło artysty, które wywindowało go na teatralny olimp, czyli *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, otrzymało równo trzydzieści lat temu nie tylko Grand Prix, ale też wyróżnienie toruńskiego dziennika „Nowości" dla zespołu aktorskiego, a także tygodnika „Polityka" za „spektakl najdobitniej wyrażający niepokoje naszych czasów". W tym roku międzynarodowe jury, przyznając Marthalerowi nagrodę „za wyjątkową pracę zespołową, oryginalną wizję teatralną oraz głęboką a zarazem zabawną refleksję nad znaczeniem wspólnego tworzenia i życia w

podzielonym i zagrożonym świecie", nie tylko zaświadczyło o sile specyficznego języka reżysera, ale także o jego aktualności.

Swego czasu Anna R. Burzyńska analizowała tamten spektakl jako doskonały przykład teatru, który Hans-Thies Lehmann określił jako postdramatyczny. W *Murx den Europäer!…* „ślady utraconej dramatyczności snują się w tle niczym widma, a trzy jedności zostały doprowadzone do absurdu: miejsce akcji to klaustrofobiczne więzienie uniemożliwiające jakiekolwiek działanie, czas się zatrzymał, a akcję sprowadzono do najprostszych, bezcelowych, właściwie odruchowych gestów" (Burzyńska, 2018, s. 67). Marthaler to jeden z tych twórców, którego styl jest rozpoznawalny od pierwszych minut przedstawienia. To również artysta, który wciąż zdaje się wierzyć w teatr. Nie ulega teatralnej magii niczym Robert Lepage w prezentowanej na festiwalu *Wierze, pieniądzach, wojnie i miłości*, nie kwestionuje go jak Milo Rau w *Jasnowidzce*.

Wierzchołek (nie)porozumienia

Punkt wyjścia najnowszego spektaklu Marthalera z Teatru Vidy w Lozannie można potraktować dosłownie jako spotkanie polityków na szczycie. Zamiast ważnych person światowej elity, ujrzałem w nim grupkę zagubionych ludzi w różnym wieku, którzy w tym samym pomieszczeniu może nie znaleźli się przypadkiem (wszyscy noszą kostiumy stylizowane na bawarskie, ciężkie buty i plecaki górskie), ale raczej nie mają pomysłu, co w tej sytuacji począć. Fabuła szybko schodzi na dalszy plan, stanowiąc pretekst do czegoś innego; odsłonięcia mechanizmów komunikacji i braku porozumienia.

Akcja *Szczytu* rozgrywa się w górskim schronisku (scenografia: Duri Bischoff), gdzie czas nie tyle się zatrzymał, ile tworzy rodzaj obramowania,

które wypełniać będą dziwaczne aktywności bohaterów. W takim zamknięciu, jak w pociągu, nie trzeba poddawać się rygorowi zegarka, można egzystować i cieszyć się brakiem deadline'ów. No i czekać. Czy bohaterowie wyjdą stąd za sześć dni, czy sześćdziesiąt lat, nie ma większego znaczenia.

Spektakl zaczyna się od dźwięku windy. W niej na szczyt wjeżdża Mona Lisa w złotej ramie. Rozsuwane drzwi zamykają się, znów słyszymy charakterystyczny świst, a miejsce obrazu zajmują kolejne postacie, które dołączają do zamieszkującego schronisko chłopaka z akordeonem. Relacja między nowo przybyłymi wydaje się raczej chłodna; bohaterowie tępo wpatrują się w przestrzeń i unikają ze sobą kontaktu. O tym, że znaleźli się na szczycie, świadczy nie tylko tytuł, ale też dosłowna i dowcipna scenografia. Z podłogi wyrasta kawałek góry, co sugeruje, że drewniana chatka znajduje się na jej czubku. Szereg bezsłownych zakłopotań wieńczy moment, w którym każdy z szóstki bezimiennych bohaterów zajmie konkretne miejsce, po czym z segregatorem w ręku rozpocznie rytmiczno-foniczną grę złożoną z powtarzania kilku słów w różnych językach: „tak", „nie", „ale" etc. W tej zabawnej scenie wypowiadane przez aktorki i aktorów wyrazy tworzą konglomerat tego, co najbardziej zdaje się zajmować Marthalera – nieporozumienia.

Szczyt wydaje się mniej muzyczny niż większość spektakli Marthalera, lubującego się w operetkach, śpiewograch i innych muzyczno-teatralnych formach. Nawet w tle z rzadka pobrzmiewa w nim melodia, wyjątkiem są piosenki. Rytm wyznaczają tu raczej słowa w różnych językach: włoskim, niemieckim, angielskim, francuskim oraz w lokalnym dialekcie. Kwestie aktorki i aktorzy wygłaszają przez mikrofon i megafon, zapalczywie i mamrocząco, tak żebyśmy zrozumieli albo każde słowo, albo nic. Tekst i jego

narracyjny charakter nie jest najważniejszy; w scenariuszu wykorzystano zlepki cytatów pochodzących m.in. od Piera Paolo Pasoliniego, Wernera Schwaba czy Dylana Thomasa, a reżyser i dramaturg (Malte Ubenauf) nie łączą ich w jednolitą całość. Wypowiedzi (najczęściej monologi) sytuują się na granicy abstrakcji, tak jak abstrakcyjna pozostaje sytuacja zamknięcia grupy obcych sobie ludzi w schronisku na szczycie góry. Na szczęście zamiast w horror ta swoista kwarantanna zamienia się w rodzaj karnawału. Bohaterowie z czasem przebierają się w wieczorowe kreacje, jakby przygotowując się na galę. Może rzeczywiście zaraz będziemy świadkami wydarzenia, na którym zapadną najważniejsze decyzje o świecie i wszystko się wyjaśni? Nic z tego. Potrzeba wyjścia do toalety okazuje się silniejsza niż utrzymanie powagi i szpaleru utworzonego przez gości gotowych na oficjalne przemowy. Gdy słowa zawiodą, a prowizoryczny wychodek runie z hukiem na podłogę, pozostaje tylko pokraczny wspólny taniec.

Wymyślone przez Marthalera reguły gry może nie zawsze bywają czytelne, ale dzięki nieograniczonej wyobraźni reżysera ogląda się je z niekłamaną fascynacją. Odkrywane z czasem sekrety scenograficzne (otwierane skrzynki i szafki, wysuwający się telewizor), choreografia z kijkami narciarskimi i wspólne jodłowanie są tu zupełnie na miejscu i wykonuje się je z poczuciem misji. Wszyscy idą w zaparte, co rzeczywiście może przypominać – zwłaszcza te najbardziej absurdalne – działania dzisiejszych, znajdujących się u szczytu władzy polityków. To zasługa świetnej obsady (Liliana Benini, Charlotte Clamens, Raphael Clamer, Federica Fracassi, Lukas Metzenbauer, Graham F. Valentine; ten ostatni współpracuje z Marthalerem od pięćdziesięciu pięciu lat!), która z ogromnym poświęceniem realizuje powierzone jej zadania.

Osoby znajdujące się u szczytu to zwykłe fajtłapy, a my biernie się temu

przyglądamy – zdaje się mówić Marthaler. Ta aktualna kwestia wybrzmiewa bardziej z odtwarzanych na scenie sytuacji niż z głośnych deklaracji. Nie ma w *Szczycie* zalążków psychologicznej relacji, jest za to sporo pokracznych, skazanych na porażkę działań. Charakterystyczne otępienie miesza się z nostalgią i humorem, a gagi pozbawione puenty świetnie podsumowują naszą rzeczywistość. Jeśli mamy poczucie, że jesteśmy wrzuceni w odgórnie zaprojektowany, pozbawiony sensu świat, to reżyser zdaje się porozumiewawczo uśmiechać. *Szczyt* to nie satyra szyta grubą nicią, a raczej filuternie skonstruowana gra skojarzeń i znaczeń, z której każdy może wyciągnąć coś dla siebie.

Teatralny trik

Na drugim biegunie, zwłaszcza jeśli przyjrzeć się środkom teatralnym, sytuuje się inny doświadczony reżyser, Kanadyjczyk Robert Lepage (rocznik 1957, dla porównania Marthaler to 1951). Podczas gdy teatr Marthalera to uroczo analogowy wynalazek, Lepage proponuje dynamiczne widowisko, w którym, oprócz siódemki aktorów, dużą rolę odgrywają cztery zawieszone nad sceną ekrany. To wokół nich nieprzerwanie krąży trwające niemal pięć godzin przedstawienie. Spektakl spotkał się z bardzo dobrym odbiorem festiwalowej publiczności i był przez wielu typowany do głównej nagrody. W starciu ze *Szczytem* wykazał jednak spore niedostatki.

Wiara, pieniądze, wojna i miłość to czteroaktowa opowieść, oparta na zmianach scenografii i dynamicznym przechodzeniu jednej sceny w drugą. Akcja obejmuje ponad pół wieku. Tematycznie odnosi się do wartości określonych w tytule, pokazując przy tym historię powojennych i współczesnych Niemiec. Problematyka została zaproponowana przez

reżysera w trakcie pracy nad spektaklem; inspiracją była talia kart. To właśnie na bazie skojarzeń i improwizacji Lepage wyreżyserował swoje przedstawienie w berlińskiej Schaubühne. Warto dodać, że twórcy mieli na to kilkanaście miesięcy, co przekłada się na efekt; rozbudowane narracyjnie przedstawienie jest bardzo precyzyjnie zrealizowane i działa jak szwajcarski zegarek.

Najmniejszy problem stanowi tu maszyneria teatralna, bo ta potrafi rzeczywiście zaskakiwać. Wartka akcja prowadzona jest za pomocą ciągłych zmian (czasem sceny trwają zaledwie minutę). Pomysł inscenizacyjny zdaje opierać się na tym, aby wszystkie przejścia na żywo, a jest ich kilkadziesiąt, były tak gładkie, że aż niezauważalne. Tak jak w karcianej sztuczce, najważniejszy jest efekt, a nie metoda. Tak położony środek ciężkości sprawia, że rezultat przesłania to, co wydaje się rzeczywiście istotne – podróż przez kolejne dekady z bohaterami spektaklu i śledzenie ich poplątanych losów. Pierwszy akt (*wiara*), rozpoczynający się w roku zakończenia II wojny światowej, to historia kobiety wychowywanej w klasztorze, która w wieku dwudziestu lat wyjeżdża z RFN do Paryża i robi karierę modelki, poświęcającej się akcjom charytatywnym. W *pieniądzach* przeskakujemy do 1995 roku, śledząc losy uzależnionej od hazardu kobiety i jej dobrze sytuowanej rodziny. Trzeci akt (*wojna*, akcja rozgrywa się w 2011 roku) opowiada o żołnierzu cierpiącym na PTSD po incydencie w Afganistanie, czwarty zaś (*miłość*) to rozgrywana w Berlinie w drugiej dekadzie XXI historia dwóch mężczyzn, którzy marzą o dziecku. Niektóre wątki się splatają, inne urywają. W efekcie cztery historie przypominają niezbyt wysokich lotów serial obyczajowy. Spektakl nie spełnia tym samym obietnicy czegoś więcej niż poczucie dobrze wykonanej roboty. Jeśli złożona z dość prostych fabularnych zabiegów i odniesień (pierwsza część nawiązuje do *Króla Edypa*) historia miała służyć jedynie prezentacji możliwości teatru,

w moim odczuciu nie warto poświęcać na nią pięciu godzin.

Zresztą zaprezentowane w przedstawieniu zabiegi przypominają te, które swój najlepszy moment przeżywały w teatrze dwie dekady temu. Sam nie wiem, czy czynić z tego zarzut: mody i konwencje powracają, zwłaszcza gdy słyszy się zewsząd o wyczerpaniu idei teatru postdramatycznego (czy Marthaler, powtarzający dobrze rozpoznane rozwiązania sceniczne, nie udowodnił jednak czegoś innego?). Teatr Lepage'a jest bardzo dramatyczny, wręcz fabularny czy – by użyć tego niełądnego słowa – mieszczański. Wyświechtane porównanie do serialu jest na tyle uprawnione, że przedstawienie rzeczywiście ogląda trochę jak przez ekran telewizora. Z przełamaniem czwartej ściany mamy do czynienia dwa razy razy; w śpiewanej przez szansonistkę piosence i w scenie karcianego show, iluzjonistycznego stand-upu. Na początku drugiego aktu na scenie pojawia się aktor grający magika kabareciarza i zadaje widowni kilka pytań. Następnie wybiera jedną osobę z pierwszego rzędu, by zaprezentować sztuczkę, polegającą na znalezieniu wylosowanej przez nią karty. Kolejni wybrańcy to para – podstawieni aktorzy udający widzów. Nie jest to bynajmniej ukrywane (widzieliśmy ich w pierwszym akcie, poza tym mają przypięte mikroporty). Po ich wejściu na scenę znowu wracamy na znane tory, a historia gładko zmierza ku kolejnym epizodom bez „niepotrzebnego" zwracania głowy widzom.

Tematy kolejnych aktów stają się dla reżysera zarówno wytrychem, jak i pułapką, którą sam na siebie zastawił. Ścieżki fabularne toczą się wyżłobionym torem i są dość oczywiste. W opowiadane historie co chwila wkracza banał, co skutkuje tym, że większą uwagę poświęcamy wirtuozerskiej technice przedstawienia. Potoczystość spektaklu, a raczej jego estetyki, imponuje możliwościami technicznymi, ale po pewnym czasie

przewidywalność zaczyna nużyć. Powoduje to brak zaangażowania w historię, a to ona zdaje się tu nośnikiem znaczeń i odsłaniającego się ze sceny na scenę, fabularnie budowanego sensu.

Co prawda zawieszone nad podłogą ekrany przenoszą nas w sekundę np. do klasztoru, kasyna czy samolotu, ale jakość obrazów, które się na nich pojawiają, pozostawia niedosyt. O wiele ciekawiej byłoby zobaczyć przetworzenie rzeczywistości, a nie jej wierne naśladowanie. Trudno jednak się dziwić się takiemu potraktowaniu sprawy; projekcje, kostiumy i scenografia są w spektaklu Lepage'a przede wszystkim funkcjonalne. Owszem, wprowadzają nas w sytuację i dekadę – miejsc akcji jest mnóstwo, wszystkie zostają konkretnie zarysowane – ale ich wygląd jest raczej nudny i konwencjonalny. Wisienką na torcie (w złym znaczeniu tego określenia) stała się wystawa obrazów jednego z bohaterów spektaklu, artysty malarza, (a jakże) geja (Damir Avdić, który za swoją rolę otrzymał nagrodę z najlepszy epizod aktorski). Wyświetlane na ekranach malowidła przypominają prace amatora, a nie artysty, którego odwiedza bogaty kolekcjoner, aby zaraz dokonać dużego zakupu.

Całe przedstawienie poniekąd ratuje ostatnia część, mimo wątpliwości dotyczących stereotypizacji postaci. To historia Christiana i Jasko, homoseksualnej pary, która stara się o dziecko metodą surogacji. Ze względu na sytuację materialną mężczyźni wybierają tańszą opcję i za pośrednictwem agencji decydują się na surogatkę z Ukrainy, Nadię. W Niemczech ta metoda macierzyństwa zastępczego jest nielegalna, z kolei w Ukrainie związki osób tej samej płci nie są uznawane (bohaterowie wydają się tym zdziwieni). Nadia będzie musiała urodzić w Pradze. W trakcie rozwoju akcji rozpoczyna się pełnoskalowa inwazja Rosji na Ukrainę, więc cała procedura wisi na włosku. Oglądając perypetie bohaterów i zmiany emocjonalne, jakie

zachodzą w ich postaciach, trudno im nie kibicować. Czwarty akt (dla przypomnienia – *miłość*) to również najbardziej aktualna i przejmująca część, w udany sposób podejmująca wątek rozprzestrzeniającego się konfliktu zbrojnego w Ukrainie i jego wpływu na drobne ludzkie dramaty. Co prawda wojna jako motyw przewodni pojawiała się „pełnoprawnie" w poprzedniej części, jednak tam temat utonął w zbyt wielu perspektywach, które próbował naświetlić reżyser.

Reżyser sprawnie przedstawia na scenie uniwersalne problemy, ale przeszkadzała mi banalność ich ujęcia, związana ze stereotypizacją bohaterów – od pary homoseksualnej po ukraińskie małżeństwo w niemodnych ubraniach, siedzące przy stole nakrytym ceratą. Przedstawienie nie próbuje oddać komplikacji rzeczywistości, a raczej ją odgrywa, zupełnie jak siedmioro aktorów swoje liczne role. Twórcy spektaklu zdają się kłaść nacisk przede wszystkim na śledzenie historii i emocjonalne wzruszenie, redukując elementy wychodzące poza neutralny porządek. Bardziej ryzykowne gesty lub choćby bardziej wyrazisty odautorski komentarz potraktowano z obawą, jakby mogły przysłonić płynący ze sceny sens. A ten jest z natury egzystencjalny, by nie rzec filozoficzny, przyozdobiony grubo ciosaną metaforyką: nie mamy wpływu na to, jakie karty dostaniemy przy rozdaniu, ale to od nas zależy, jak je rozegramy. Reżyser gra zbyt bezpiecznie, przez co nie ma szans na zgarnięcie pełnej stawki.

Wiśniowa pralina

Stałym punktem w programie Kontaktu jest prezentacja spektakli z Europy Wschodniej; w Toruniu często prezentowano spektakle z Litwy, Łotwy i Estonii. W tym roku na festiwalu znalazł się *Wiśniowy sad* z rumuńskiego

teatru w Konstancy w reżyserii przedstawiciela młodego pokolenia Andreia Măjeria. Schodząc do najniższych pięter CKK Jordanki, a następnie do sali widowiskowej, można odnieść wrażenie, że znaleźliśmy się w ukrytej piwnicy. Dopiero po chwili orientujmy się, że jesteśmy w pomieszczeniu zbudowanym na scenie. Zamknięta z czterech stron scenografia składa się z drewnianych, ciemnobrązowych ścian, schodków i przeznaczonych dla publiczności ławek, okalających pole gry. Naprzeciw wejścia znajduje się podświetlony ekran, który przypomina okno, zapewne na tytułowy sad. Po dwóch przeciwległych stronach znajdują się muzealne witryny, w jednej z nich wisi niedźwiedzia skóra, w drugiej siedzi Firs, czekając już na swoją panią. Raniewska, która wjeżdża na scenę na wózku inwalidzkim, wydaje się zachwycona powrotem do rodzinnego majątku. Towarzyszy jej znudzona i zmęczona córka Ania, ubrany w staroświecki płaszcz brat Gajew oraz roztańcowany przyjaciel rodziny Piszczyk. Po chwili na scenę wkracza również młody lokaj Jasza, wsłuchany we francuską współczesną muzykę, dobiegającą z przenośnego głośnika, przypiętego do paska skórzanych spodni. Najpierw w kurtce motocyklowej z napisem „Paris", potem w koszuli ze stójką (większość bohaterów zmienia kostiumy, żeby zaakcentować kolejny akt przedstawienia) zdaje się najbardziej odstawać od reszty, co podkreśla również jego aktorstwo i rzucane zblazowanym tonem „młodzieżowe" *slay*. Szybko się okaże, że Jasza uważa się za lepszego od reszty służby, bo liznął życia za granicą. Mimo erotycznego flirtu z pokojówką Duniaszą, zupełnie nie odnajduje się na rosyjskiej wsi i liczy na powrót do Francji.

Łopachin, którego również łączy romans z Duniaszą, jest przedstawiony jako młody, ambitny biznesmen-dorobkiewicz, reprezentujący inne ideały niż pogrążona w sentymencie rodzina Raniewskiej. Nie jest to bynajmniej odkrywcza interpretacja tej postaci, która zwykle we współczesnych

odczytaniach reprezentuje bezdusznego kapitalistę. W inscenizacji Măjeria mocno wybrzmiewa jego konflikt z Trofimowem, studentem, który, siedząc na snopku siana w letniej bieliźnie, wygłasza monolog o konieczności pracy. Nie brzmi on zbyt przekonująco w ustach studenta próżniaka, choć Raniewska wydaje się poruszona, stając po jego stronie. Gdy słyszy jednak o Griszy, swoim synu, który utonął, gorzko zalewa się łzami. Choć jest dojrzałą kobietą, przypomina niekiedy małą dziewczynkę, zagubioną w świecie dorosłych i trwoniącą pieniądze, których nie ma. Rozczula ją zarówno Trofimow, jak i Jasza oraz powściągliwa, stojąca na straży starego porządku przybrana córka Waria, którą bierze w pewnym momencie na kolana. Grająca Raniewską Cerasela Iosifescu używa mocnych środków wyrazu; żywa mimika jest dla niej pomocna ze względu na ograniczone możliwości poruszania się. Trudno mi odnaleźć uzasadnienie dotyczące wykorzystania w spektaklu wózka inwalidzkiego, zwłaszcza że w wielu momentach aktorka z niego zwyczajnie wstaje. Na początku w momentach, w których pogrąża się we wspomnieniach – co może miałoby jakiś dramaturgiczny sens – jednak potem ta zasada jest konsekwentnie łamana. Ewentualny wątek choroby też nie jest stematyzowany, a gdy nadchodzi dzień wyjazdu z majątku, Raniewska odzyskuje sprawność, wydaje polecenia i dźwiga walizki. Jeśli wózek miał być symbolem próżniactwa, któremu kres miałaby położyć sprzedaż wiśniowego sadu, to myślę, że można było go zastąpić czymś o wiele subtelniejszym.

Nie wiem, czy słusznym pomysłem było wprowadzenie wątku wojennego. Przechodzień z dramatu Czechowa jest tutaj trójką obandażowanych i poranionych żołnierzy, poruszających się w jednolitym rytmie, wybijanym ciężkimi butami o drewnianą podłogę. Wojna majaczy jednak tylko w tle, nie tworząc realnego zagrożenia dla Raniewskiej i jej rodziny. Czechow nie służy reżyserowi jako materiał do politycznego komentarza, ale przede wszystkim

do snucia uniwersalnej opowieści o wygranych i przegranych, próbie znalezienia swojego miejsca i o tym, jak kruche mogą być materialne dobra. Doceniona przez jury scenografia Oany Micu, łącząca poczucie izolacji i bezradności, z którą rymują się postacie dramatu, rzeczywiście jest mocnym punktem przedstawienia. Zwłaszcza w ostatniej scenie, w której – jak to w adaptacjach *Wiśniowego sadu* bywa – jest na naszych oczach rozmontowywana, odsłaniając podgniłe fundamenty. Czwarty akt byłby zdecydowanie mocniejszy, gdyby rozkręcanie podłogi zestawić tylko ze słodko-gorzką piosenką Łopachina i pożegnaniem Firsa (którego z wielkim zaangażowaniem gra aktorka Mirela Pană). Zamiast tego otrzymujemy sztuczny deszcz, rozwleczoną scenę rozwiązania perypetii miłosnych Łopachina i Warii (która najpierw przychodzi w sukni ślubnej, potem zakłada na siebie niedźwiedzią skórę), chodzącą w tę i we w tę zatroskaną Raniewską oraz naburmuszoną Anię, niewnoszącą za dużo w historię opowiedzianą przez reżysera.

Największym problem *Wiśniowego sadu* nie jest jednak zbytnia wiara w Czechowa, ale nadmiar pomysłów. Zaskakuje scena balu, w której wszyscy aktorzy i aktorki mają wielkie białe maski i czarne stroje, przypominające habity zakonnic. W choreografii brakuje wyczucia przestrzeni scenicznej i porządku, który mógłby nakierować nas na momenty kulminacji bądź rozluźnienia akcji. Reżyser radzi sobie w scenach dwójkowych, ale gdy w przestrzeń gry wkracza więcej osób, spektakl staje się chaotyczny. Przez specyficzne ustawienie widowni działania aktorów nie zawsze są odpowiednio zaakcentowane, przez co nie wybrzmiewają ich postacie. Dramat Czechowa tonie więc w zbyt dużej liczbie rozpraszaczy i nie zawsze umotywowanych działań, co odwraca uwagę od problemów i pytań stawianych w spektaklu. Większe skupienie na relacji między bohaterami pomogłoby nie tylko dodać inscenizacji przejrzystości, ale też wyklarować

ścieżkę interpretacyjną. Twórcy zapowiadali immersyjne przedstawienie, pozwalające na bliskie obcowanie z aktorami i wejście całym sobą w świat Czechowa. Poczęstowanie nas praliną o smaku wiśni i usadzenie widzów w scenografii nie stanowi jednak o pełni tego doświadczenia. Cukierek okazał się za słodki.

Pornografia wojny

Kontakt potwierdza, że jest oknem na to, co w teatrze najciekawsze i warte wpisania nie tylko w festiwalowe archiwa, ale i w dzisiejszą rozmowę o ogarniętej kryzysami rzeczywistości. Również w kontekście zbrodni wojennych za naszą granicą i na Bliskim Wschodzie. W tym przypadku za sprawą ostatniego mocnego punktu festiwalowego programu, którym była *Jasnowidzka* Milo Raua (Schaubühne am Lehniner Platz w Berlinie). Spektakl, problematyzując obrazy wojny, zadaje pytanie o możliwe sposoby ich przetwarzania oraz niezdrową fascynację, jaką mogą wzbudzać. Reżyser znany z przesuwania granic w teatrze tworzy dzieło zaskakująco minimalistyczne, oparte na monologu jednej aktorki, przerywanym nagranymi na wideo wypowiedziami pochodzącego z Mosulu mężczyzny, niesłusznie skazanego na śmierć za kradzież. Ursina Lardi, która wciela się w reporterkę wojenną, zadaje bardzo aktualne pytania: jak opowiadać o konflikcie, gdzie zaczyna się, a gdzie kończy etyka zawodowa i czy możliwe jest przekroczenie tej granicy. A także – komu dziś warto oddać głos.

Rau komplikuje opowieść i nie udziela łatwych odpowiedzi. Zalewani z różnych stron obrazami przemocy, musimy dokonać wyboru – patrzeć czy odwrócić wzrok? Pornografia wojny zderzona z jednostką, jej moralnością i wątpliwościami, głównie za sprawą sugestywnej Lardi, wybrzmiewa ze sceny

ze zdwojoną siłą. Nie brak w *Jasnowidzce* mocnych scen – jak choćby gestu rozcinania łydki przez aktorkę na początku przedstawienia – ani pytań o sposoby reprezentacji wojny w sztukach operujących środkami wizualnymi. Jak to u Raua, fikcja miesza się z dokumentem, jako widzowie nie jesteśmy pewni, co wydarzyło się naprawdę, a co jest „tylko" teatrem. Reżyser, po mistrzowsku operując napięciem, w pewnym momencie zdaje się nawet krytykować samego siebie, autoironicznie zauważając, że podążanie za zbrojnymi konfliktami daje mu możliwość tworzenia atrakcyjnych spektakli. To nie wkładanie kija w mrowisko, a raczej rozdrapywanie własnych ran, które nie przestają broczyć krwią. *Jasnowidzka*, wytrącając nam z ręki wszelkie dyskursy na temat wojny, opowiada przede wszystkim o człowieku; błędach, które popełnia, i próbie odkupienia. Czy teatr służy jedynie stłumieniu własnych wyrzutów sumienia? Jeśli odpowiedź jest twierdząca, to reżyser tym samym świadczy o jego sprawczości.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Komu oddać głos?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/komu-oddac-glos.

Autor/ka

Marcin Miętus – absolwent teatrologii UJ. Dramaturg, dramatopisarz, performer, twórca spektakli choreograficznych pokazywanych m.in. w Komunie Warszawa i CSW Zamku Ujazdowskim. Teksty o tańcu i teatrze publikował w „Dwutygodniku", „Dialogu", „Teatrze" i na portalu „taniecPOLSKA".

Bibliografia

Burzyńska, Anna Róża, *Czas, który się zatrzymał. Teatr Christopha Marhalera*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 2, s. 65-75, doi: 10.12775/LC.2018.018 [dostęp: 11.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/komu-oddac-glos*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/obrazy-wspolnych-rozpadow

/ FESTIWALE

Obrazy wspólnych rozpadów

Julia Bochenek

58. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt w Szczecinie, 10–26 kwietnia 2026

Pięćdziesiąta ósma edycja Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontrapunkt odbyła się pod hasłem „Well, now it's personal! / Dosyć. Teraz to jest osobiste!". W tekście kuratorskim Michał Rogulski pisze o potrzebie budowania społeczności, które poprzez zjednoczenie indywidualnych doświadczeń uruchomią kolektywną sprawczość i zdolność do zmiany zastanego porządku. Wyjątkowa może okazać się w tym rola teatru, który tworzy tymczasowe wspólnoty. Osoby twórcze sytuują to, co jednostkowe, w szerszym kontekście, badają działanie systemowych mechanizmów i rozpoznają polityczny wymiar naszej codzienności. Równie istotną ramą festiwalowego programu wyznaczyły pytania o teatralną formę – jej różnorodne rodzaje i narzędzia oraz ich rolę w procesie komunikacji między osobami twórczymi a odbiorcami. To właśnie w tych kontekstach przyjrzę się trzem z czterech zagranicznych przedstawień, które brały udział w odbywającym się w ramach festiwalu Międzynarodowym Konkursie Formy:

The Choice (reżyseria Gintarė Radvilavičiūtė), *Poussière* (reżyseria Sophie Mayeux) i *Swiping Right* (reżyseria Doris de Vries). O spektaklu *Fuck me* (reżyseria Marina Otero, 2020), który został laureatem głównej nagrody, w „Didaskaliach” pisała już Maria Magdalena Ożarowska.

The Choice

Spektakl *The Choice* produkcji Vilnius Theatre „LĖLĖ” powstał na podstawie autobiograficznej powieść Edith Edger o tym samym tytule. Punktem odniesienia jest historia baletnicy i gimnastyczki, która jako nastolatka trafiła do Auschwitz. Została tam wywieziona z rodziną, ale tylko ona, między innymi dzięki umiejętnościom tanecznym, przeżyła. W spektaklu Edith (Sigita Mikalauskaitė), pełniąc podwójną rolę narratorki i uczestniczki, przeprowadza widzów przez przestrzeń swojej pamięci o obozowej traumie. Jako jedyna jest grana przez aktorkę; w ciemnej, pustej przestrzeni sceny towarzyszą jej pełnowymiarowe, przypominające manekiny animanty, ucieleśniające uczestników obozowych wydarzeń.

W jednej z pierwszych scen pojawia się obraz „najważniejszego wspomnienia”. Edith obserwuje z boku trzy kobiety: siebie, swoją siostrę i matkę, stojące w futrach na stacji kolejowej. Reminiscencja tego ostatniego wspólnego momentu odnosi się do tytułowego wyboru, którego kontekst i rozwiązanie zostają ujawnione w końcowej repetycji sceny. Eksponując przestrzeń swojej pamięci za pośrednictwem efemerycznych, a zarazem niepokojących obrazów, bohaterka daje świadectwo nie tylko zdarzeń z czasów wojny, ale również tego, jak kształtują one jej tożsamość po ponad trzydziestu latach. Spektakl stawia przed osobami odbiorczymi zadanie dopowiedzenia sobie tego, co przeżyła bohaterka, na podstawie jej interakcji

z powracającymi we wspomnieniach upiornymi postaciami.

Sceniczne obrazy łączą w sobie poetycką subtelność z brutalnością kontekstu. Z ogarniającej pustą scenę i widownię ciemności wyłaniają się rozczłonkowane animanty, co sprawia, że sama przestrzeń nabiera niepokojącej intensywności. Animowane formy to blade, nagie, pozbawione charakterystycznych elementów fragmenty ludzkich ciał: kończyny, tułowia, głowy, rzadziej pełnowymiarowe korpusy. Poprzez niezwykle płynną animację, którą wykonują ukryci w ciemności aktorzy (Deivis Sarapina, Lijana Muštašvili, Indrė Vėlyvytė i Eliza Bondarenko), technikę podwieszania lalek na żyłkach oraz ich oświetlenie, które oddzielając czarną przestrzeń od jasnych ciał, przywodzi na myśl kontrastowy światłocień barokowych obrazów, powstaje iluzja lewitacji lalek. Ich efemeryczna podmiotowość dodaje mrokowi przerażającej cielesności. Jedyną w pełni ludzką postacią jest Edith. Jednak również jej ciało zyskuje status niesamowitości, właściwy ontologii zmaterializowanych wspomnień. W pierwszej scenie jej nogi i głowa wydają się oderwane od tułowia i w cudowny sposób płyną prawie metr nad sceną. Ta iluzja, możliwa między innymi dzięki kostiumowi, długiej czarnej sukience, powtarza się kilkukrotnie, również z trybie hybrydycznego łączenia się aktorki z ciałami animantów. W tych scenach ruch oraz materialność tancerki i lalek scalają się w niełatwą do nazwania całość. Edith przez moment wydaje się równie ulotna jak jej afektywnie zniekształcone wspomnienia. Drugim istotnym medium, które w spektaklu pełni funkcję elementu splatającego treść i formę, jest taniec. Pojawia się on zarówno w trybie dosłownym jako część biograficznej fabuły, ale też jako element choreografii animacji. Bohaterki i bohaterowie wspomnień przypominają rozpadające się zwłoki, ale ich płynne, powolne ruchy sprawiają wrażenie naznaczonych baletowym doświadczeniem protagonistki. Ten specyficzny nastrój posępnej intymności jest podkreślony subtelną warstwą dźwiękową,

na którą składają się odległe szepty, szlochy oraz melodia grana na pianinie.

Dramaturgia spektaklu jest podporządkowana zróżnicowaniu i nieprzewidywalności interakcji między Edith a bytami zawłaszczającymi jej pamięć. Istotną funkcję pełni również przewrotna relacja między metaforycznością obrazów a realnością traumy. Narracja ta wytwarza pole do osobistej interpretacji i rekonstrukcji konkretnych wydarzeń przez osoby widzowskie. Różnorodność tożsamości i relacji między bohaterami a Edith jest podkreślana przez odmienne gesty animacji. Jako pierwsze pojawiają się personifikacje matki i siostry. Przyjmują one postać ułożonych w pozycji leżącej manekinów. Namiastka upragnionej obecności bliskich wydaje się dla bohaterki kojąca, a ich ucieleśnienie przebiega w atmosferze czułości. Jedna z postaci dotyka palców tancerki i wiruje ponad nią, a następnie, wsparta jedynie na wyciągniętej dłoni Edith, balansuje podczas wspólnych obrotów. W tym układzie animanty wydają się nienaturalnie lekkie, uległe woli tancerki i przez to niegroźne. W kolejnych scenach ich obecność nabiera zupełnie innych wymiarów, a podróż po przestrzeni własnej pamięci okazuje się coraz mroczniejsza i bardziej niebezpieczna. Męskie torsy niespodziewanie pojawiają się alarmująco blisko bohaterki, a ich przypominająca nawiedzenie obecność otwiera jeden z ważniejszych wątków, dotyczący postaci Josefa Mengele. Animant lekarza, chociaż wykonany z tego samego materiału co pozostałe, wydaje się cięższy, bardziej mięsisty, a przez to w pewien sposób nachalny. Już nie muska bohaterki, ale raczej ją maca, lepi się do niej i przywiera. W końcu łączy się z ciałem Edith i utwierdza ją w pozycji siedzącej. W scenie przemocy pięciokrotnie zmultiplikowany Josef unosi się i opada nad również zwielokrotnionym poprzez ciała animatorów tułowiem kobiety. W tym akcie jego ciało zostaje groteskowo odczłowieczone i nabiera potworności, między innymi przez nienaturalne wykręcenie tułowia względem nóg czy miotające się, wyrastające po bokach dłonie.

W spektaklu pojawiały się również sceny, które nie były dla mnie oczywiste. Ponieważ nie znałam wcześniej historii Edith Edger, przeważająco wizualna i minimalistyczna w środkach narracja była dla mnie raczej jak kontur do wypełnienia niż jednoznaczna opowieść. Do jednej z bardziej enigmatycznych sekwencji należą w moim odczuciu sceny z koniem. Jego rozczłonkowane ciało zostało wykonane z tego samego materiału, który posłużył do stworzenia pozostałych (ludzkich) animantów. Początkowo zwierzę pojawia się w charakterze majestatycznego pocieszyciela, nawiązując do figury jednorożca. Jednak niedługo po tym jego obecność się przemienia. Ruch nóg staje się abstrakcyjny i następuje coś w rodzaju wtórnego rozczłonkowania, które przemieszcza konia w porządek obrzydzenia i mięsa. Wraz z rozfragmentaryzowanymi, antropomorficznymi animantami zwierzę tworzy wiszący na przedzie sceny kolaż, przypominający scenerię masarni lub chłodni. Inną niejednoznaczną w odbiorze sceną była dla mnie sekwencja tańca towarzyskiego. Zdawała się ona odwoływać do konkretnej postaci z życia Edith i wiązać dla niej z uczuciem ulgi, emocjonalnym eskapizmem i miłością. Bohaterka tańczy powoli, podtrzymując blisko przy sobie męski korpus na tle pasm delikatnego światła, które przypominają promienie przeświturające spomiędzy drzew lub krat.

Relacja między protagonistką i jej pamięcią zostaje ostatecznie ustawiona w perspektywie przyszłościowej. Edith w geście przejęcia kontroli nad traumą wraca w miejsce, gdzie zaznała krzywdy. Stoi sama, tyłem do widowni, przed ścianą zbudowaną z wykrzywionych grymasami twarzy. Konstrukcja ta jest animowana przez światło, które czyni ją obiektem z porządku niezwykłości. Stopione w zbitą masę dziesiątki trójwymiarowych oblicz ożywają, sprawiając wrażenie ruchu pulsacyjnego, wzrastania i kurczenia się oraz wykonywania manewrów naprzemiennego oddalania i przybliżania poszczególnych części.

Następnie powraca scena na peronie, a w niej zwielokrotniony, zapowiedziany na początku motyw wyboru. Jeden ze strażników rozkazał Edith zidentyfikować matkę. Wobec braku możliwości przewidzenia, jaka odpowiedź da im największe szanse na przetrwanie, dziewczyna wypowiada słowo „mama", co sprawia, że jest to ich ostatni wspólny moment. Od przemocowej sytuacji przymusowej, niewykonalnej decyzji, która przyniosła prześladujące ją przez lata poczucie winy, ostatecznie istotniejszy staje się wybór, jak dalej prowadzić narrację o tej sytuacji. Dorosła już Edith decyduje się uwolnić swoją tożsamość od więzi jednego zdarzenia z przeszłości, odzyskując sprawczość i kontrolę nad wspomnieniami. Przemiana ta zostaje zaznaczona również na poziomie animacji. W ostatniej scenie w pełni oświetlona aktorka trzyma lalkę matki/siostry w obu dłoniach i tańczy, animując ją w widoczny sposób.

Z mojej perspektywy w *The Choice* bardziej niż refleksja o świadectwie Zagłady wybrzmiewa temat relacji między tożsamością a naznaczoną traumą pamięcią, natomiast kontekst biografii Edith Edgar staje się punktem odniesienia dla uniwersalizującej narracji. Trafne wydaje mi się dopasowanie formy do problematyki. Uwydatniona dynamika kontroli w relacji osób lalkarskich i animantów buduje opowieść o zależności między sprawczością „ja" a wspomnieniami. Kwestią zastanawiającą pozostaje dla mnie natomiast największy walor spektaklu, jakim jest warstwa wizualna. Obrazy sceniczne są niezwykle piękne, precyzyjne, surowe i eleganckie. Jak jednak rozumieć taką estetykę w obliczu realiów miejsca i wydarzeń, do których się ona odnosi? Być może jest to pochodna przyjętego pryzmatu nierealności, wielowymiarowości i subiektywności wspomnień. Ostatecznie w spektaklu obecny jest przecież także aspekt dyskomfortu, zawarty w samej formie, tworzącej iluzję obcowania z tym, co nieludzkie i niezrozumiałe.

Poussière

Innym spektaklem w programie festiwalu, który wykorzystywał klasyczne techniki lalkarskie, było francuskie *Poussière* w reżyserii Sophie Mayeux. Reżyserka, podobnie jak Gintarė Radvilavičiūtė w *The Choice*, sięga po temat tragedii zbiorowej i przedstawia ją z perspektywy wyizolowanej jednostki, która próbuje odnaleźć się w nowym, spustoszonym świecie. Jak dowiedziałam się od twórców w rozmowie po spektaklu, jedną z inspiracji do jego powstania były wybuchy wulkaniczne na Sycylii. Uniwersalizując owo zjawisko, artyści odseparowali je od kontekstu lokalnego i skupili się na przedstawieniu abstrakcyjnego procesu rozpadu, sytuacji postkryzysowej i warunków ponownego odrodzenia się środowiska. Procesy wulkaniczne zostały zsyntetyzowane do warstwy sensorycznej i wizualnej. Inspiracja zjawiskiem erupcji najwyraźniej zaznacza się na początku spektaklu i jeszcze przed jego rozpoczęciem, gdy publiczność zajmuje miejsca na widowni (w Szczecinie spektakl pokazano w małej sali Teatru Pleciuga). Ściany są zakryte długimi, jasnymi kotarami o ciepłej barwie, a długie, ustawione w kilka rzędów ławy drżą. Niestabilność siedzisk i domyślna ruchomość ścian sprawiają wrażenie trzęsienia ziemi. Światło gaśnie, a na środku sceny zostaje odsłonięty przezroczysty cylinder o średnicy około metra. To w nim będzie rozgrywać się akcja, jednak zanim pojawi się antropomorficzny podmiot, w pierwszej części spektaklu wymiar postaci zyskują dym i piasek.

Przy dźwiękach ekspresyjnej muzyki smyczkowej wewnątrz cylindra odbywa się choreografia białego dymu. Taneczny ruch tej nieuchwytnej bezkształtności staje się reprezentacją momentu przejścia między rozpadem a odsłonięciem nowego, przeobrażonego świata. Animacja symbolizuje metamorfozę rzeczywistości, dając wyobrażenie o nagłych i przerażająco

nieobliczalnych, ale jednocześnie pięknych przemianach. Następnie dźwięk zmienia się na głośny stukot, przypominający odgłos przekładanych kamieni, jakby coś wygrzebywało się z gruzu, a przez cylinder przelatuje masa brudnego piasku. W miejscu, w którym jeszcze przed chwilą znajdowała się bezkształtna materia, pojawia się minimalistyczny, pokryty szarym pyłem krajobraz: kamienie, nagie drzewko, kawałek materiału i kilka deseczek. Spomiędzy nich wynurza się mała postać, animowana przez dwie pary dłoni; jedna z nich w czarnych rękawiczkach.

W drugiej części spektaklu dramaturgia opiera się na stopniowym odkrywaniu przez postać nowej przestrzeni i odnajdywaniu w niej siebie. Ten drugi aspekt ma wymiar dosłowny, ponieważ podmiotowość, podobnie jak świat, uległa rozpadowi. Zrobiona z papier-mâché lalka jest rozczłonkowana, z początku jest tylko głową, której ciało zastępuje jedna z dłoni animatorów (Tim Hammer i Coline Ledoux). Za pomocą tej ręki animant odnajduje w gruzach kolejne części, by w końcu złożyć z nich małe, szare ciałko. W tym procesie lalka odbudowuje relacje z elementami siebie. Animowane kończyny mają swoją podmiotowość i są nieufne wobec interakcji z tułowiem. Paradoksalnie moment upragnionego scalenia przynosi żal. Lalka ponownie jest samotna, znikają nawet pomocne dłonie. Niewyraźna dramaturgia sytuacji buduje się między jednoczesnym wzrastaniem animanta a uwięzieniem w zamkniętym obszarze. Bohater wyizolowany w nagle dziwnie małej, bo zapełnionej jego ciałem przestrzeni, niepewnie odkrywa opustoszałe, nudne i szare środowisko. Zwieńczeniem tego wątku – choć zaznaczonego tylko w kilku scenach, to dla mnie najciekawszego – jest moment, gdy lalka podchodzi do ściany cylindra i patrzy tęsknie w ciemność. Przeszukawszy cały teren, znajduje tajemniczą skrzynię, z której wypływa usypiająca melodia. Dłonie zabierają śpiącą lalkę z cylindra, kurtyna opada, a odsłonięci animatorzy śpiewają kołysankę po sycylijsku. Ziemia w cylindrze

ożywa, gdy wzrastają w niej kwiaty i mchy, przestrzeń niczym lalka zdobywa wolność i odradza się nowe życie.

Poussière nie można odmówić walorów estetycznych. Animacja, podobnie jak lalka, jest zgrabna i precyzyjna, a tworzona w kilkuletnim procesie sceniczna maszyneria robi wrażenie. Uważam jednak, że w spektaklu brakuje elementów akcji, różnorodności sytuacji i budujących dramaturgię źródeł napięcia. Historia jest przewidywalna, a jej realizacja trwa zbyt długo, by pozostać atrakcyjną wyłącznie dzięki warstwie wizualnej. Brakowało mi pogłębienia reflacji o życiu w postapokaliptycznym świecie, a monotonne piękno i subtelność form nie oddały potencjalnej złożoności tematu. Sytuacje były zbyt ogólne, by mogły być przejmujące, dlatego finałowy gest uwolnienia lalki przeszedł prawie niezauważony, zwłaszcza że uwagę odciągał śpiew animatorów. Innym aspektem, który w moim odczuciu działał na niekorzyść spójności spektaklu, była warstwa dźwiękowa. Przez większość czasu słychać głośną, bogatą, klasyczną melodię smyczkowego wielogłosu, co kontrastowało z kameralną atmosferą przedstawienia. Ciekawe były za to pojedyncze momenty, gdy można było usłyszeć materialność scenografii oraz gdy pojawiały się odgłosy należące do świata przedstawionego, jak na przykład śpiew ptaków podczas interakcji postaci z drzewem. Ekspresyjna, zakorzeniona w świecie rzeczywistym muzyka oddzielała się od sytuacji i wrażliwości postaci, co wywoływało efekt fałszu. Sam temat przez skromność narzędzi narracyjnych gubił się na rzecz formy. Nie wybrzmiała narracja jednostki ani jej szerszy kontekst, dlatego uważam, że spektakl ten operował raczej na poziomie obserwacji niż refleksji.

Swiping Right

Pogłębionej społeczno-politycznej refleksji nie można natomiast odmówić *Swiping Right*, za którego koncepcję i wykonanie odpowiada Sophie Anna Veelenturf. Monodram ten to projekt ciekawy, doskonale wpisujący się w tegoroczne hasło festiwalu. U jego podstaw stoi wątek autobiograficzny. Veelenturf, która identyfikuje się jako „lewaczka", rozważa swoje relacje romantyczne na tle politycznej polaryzacji (trzykrotnie była związana z mężczyznami deklarującymi prawicowe poglądy). Analizując swoje przeszłe relacje, artystka zaczęła zadawać sobie pytania o dynamikę i warunki utrzymywania takiego rodzaju związków. Refleksję tę zdecydowała się przenieść na szerszą skalę. W ramach przygotowań do projektu przeprowadziła ponad czterdzieści wywiadów z parami o przeciwstawnych poglądach politycznych.

Spektakl ma strukturę wykładu peformatywnego z elementami stand-upu, podczas którego artystka przedstawia najciekawsze fragmenty nagranych rozmów. Przenosi również ich dramaturgię na scenę, odgrywając na bieżąco siebie i swoich rozmówców poprzez *lip sync*. Z każdą kolejną parą, przedstawianą poprzez audio i podstawowe informacje (imię, wiek, zawód), pojawiają się nowe, poszerzające problem kwestie o wymiarze tyleż tożsamościowym, co politycznym, takie jak rasa, orientacja seksualna, płeć, religia czy narodowość. Twórczyni zdaje się pytać już nie o to, czy umiemy oddzielić osobę od jej poglądów, ale o to, czy potrafimy tego nie robić. Czy nasze przekonania polityczne mogą być silniejsze niż poczucie spełnienia w relacji? Aktorka nie wymazuje z tej narracji siebie, analizując również swoje usytuowanie badawcze i zachowanie, które z niego wynika. Ważnym wątkiem jest również kontekst aplikacji randkowych i ich rola w tworzeniu, poprzez tendencyjne filtry, fałszywego wyobrażenia o tożsamościach spójnych i binarnych.

Forma spektaklu jest prosta. Scenografia składa się z minimalistycznej, drewnianej konstrukcji z ruchomych skrzynek, która symbolizuje stół i krzesła – uniwersalne miejsce randkowych rozmów. Kostiumy stylizowane są na prywatne ubranie, artystka nie wprowadza też żadnych efekciarskich zabiegów technicznych. Veelenturf kilkukrotnie zwraca się bezpośrednio do osoby obsługującej spektakl, co, obok interakcji z publicznością, podkreśla brak czwartej ściany. Na czarnym ekranie za monologującą performerką okazjonalnie wyświetlane są pojedyncze informacje, takie jak opisy rozmówców czy zdjęcia jej prywatnego profilu z aplikacji randkowej.

Z tego schematu wyłamuje się scena sondy społecznej przeprowadzonej w układzie przewrotnej gry z widzami. Performerka inicjuje piosenkę, na której tekst składają się sztandarowe hasła dwóch obozów politycznych. Najpierw wykrzykuje frazę, następnie pierwsze jej słowo, a widzowie odpowiadają jej, kończąc hasła według schematu wypisanego na ekranie. Z początku są to slogany kojarzone z „uniwersalnymi postawami lewicy” np. „Tax – the rich”. Artystka wypowiada je, wykonując erotyczne ruchy, a melodia przyspiesza. Hasła płynnie przechodzą w te należące umownie do przekonań „prawicowych”. Piosenka kończy się na agresywnie powtarzanym wezwaniu „Swipe right!”.

W tej krótkiej scenie działa jednocześnie kilka mechanizmów. Podczas pokazu, w którym uczestniczyłam, głosy widzów, najgłośniejsze na początku, stopniowo cichły, a różnica w komforcie wypowiadania haseł wydawała się niemal namacalna. Oczywiście nie wszystkie głosy umilkły i nie stało się to jednocześnie. Skupienie na utrzymaniu szybkiego tempa konkuruje z automatycznie narzucającą się refleksją nad słusznością skandowanych postulatów. Ponownie wraca kwestia relacji między tożsamością a identyfikacją z konkretnymi politycznymi środowiskami, a skala refleksji

zostaje tym razem poszerzona o publiczność. Nagłej zmianie podlega nie tylko tekst, ale i forma. Tekst dla widzów zaczyna migać szybko na ekranie, zapala się czerwone światło, a performerka przypomina krzyczącą z mównicy polityczkę. Z początku wydawało mi się, że widzowie chętnie wchodzą w pozornie niewinną grę, zachęceni charyzmatyczną energią aktorki, ale potem sympatia ta zwraca się przeciwko nim. Veelenturf sama momentami milknie i bacznie obserwuje dynamikę zgromadzonych osób, jakby sprawdzając, jak szybko się połapiemy. Na moment wytwarza się napięcie między personalną więzią a przekonaniami. Kompozycja sceny nawiązuje do konstrukcji aplikacji randkowej, nie tylko przez dwuznaczność nazewnictw – (decyzja prawo/lewo w kontekście używania aplikacji oraz polityki) , ale również poprzez powielenie jej mechanizmów. Zasada przesuwania w prawo (wyrażenie zainteresowania) lub w lewo (odrzucenie) kolejnych profili odpowiada tu opozycji prawica – lewica. Jednocześnie twórczyni odwołuje się do kapitalistycznego wyobrażenia rynku matrymonialnego, z jednej strony budującego tendencję do szybkiego i bezrefleksyjnego „kupowania" znajomych frazesów i odrzucenia „drugiej strony", a z drugiej – zachęcającego do tworzenia równie natychmiastowych, esencjalistycznych opisów samych siebie. W pozostałych scenach brakowało mi uruchomienia tego rodzaju satysfakcjonującej, teatralnej dynamiki. Przekonuje mnie jednak wykorzystanie teatru jako forum umożliwiającego wywołanie społecznej dyskusji. Podczas przebiegu, w którym uczestniczyłam, stosunkowo dużo osób stopniowo opuszczało salę. Decyduję się rozważyć ten gest jako oznakę skuteczności tego formatu w aktywowaniu niewygodnej rzeczywistości. Przez komiczną konwencję wyraźnie przebija się przekaz, który wydawał się poruszać u osób widzowskich rejestr tego, co ważne, prawdziwe, chciałoby się stwierdzić, osobiste. Nie bez znaczenia jest tu również działanie spektaklu na rzecz integracji zgromadzonych. Dynamika monodramu

sprawia, że zwracamy uwagę na wzajemną obecność, reakcje innych i ich domyślne tożsamości.

Początkowa teza, że większość osób nie chciałaby randkować z kimś o przeciwnych poglądach politycznych, owocuje odkryciem wśród „badanych" związków kilku tendencji. Wśród nich najważniejsza jest potrzeba zmiany przekonań partnerki lub partnera. Veelenturf przewrotnie zaczyna rozmowy od prostych, grzecznościowych pytań: o okoliczności poznania, powody zauroczenia czy plany na przyszłość. Następnie delikatnie wprowadza przedmiot kontrowersji, pytanie, jak pary radzą sobie w momentach demaskujących sprzeczność fundamentalnych przekonań. Zapytane o to osoby używają podobnych sposobów, takich jak ucięcie dyskusji, tłumaczenie poglądów drugiej osoby i przedstawianie ich jako mniej radykalnych, niż są w rzeczywistości. Okazuje się też, że w pozornie dychotomicznym podziale ujawniają się mniej lub bardziej zaskakujące niuanse, a bohaterowie rozmów nie ucieleśniają algorytmicznych wzorów z randkowych aplikacji. Różnorodne niespójności, hipokryzja czy moralny dualizm ujawniają się między innymi w rozmowie z byłym chłopakiem artystki, który, mimo niezmiennie deklarowanej pogardy dla społeczności LGBTQ+, jest w związku z mężczyzną, czy z kobietą, która zakorzenia swoją feministyczną tożsamość w poglądach prawicowych. Ciekawe były dla mnie również pojedyncze wtrącenia wychodzące poza relacje romantyczne, dotyczące na przykład wpływu poglądów osób partnerskich na naszych bliskich czy sytuacji, w których przeciwny światopogląd deklaruje członek rodziny lub przyjaciel.

Godna podziwu wydaje mi się szczerość (nawet jeśli nie realna, to na pewno realistyczna) performerki w ukazywaniu własnego zagubienia, frustracji i bezsilności. Valeenturf odtwarza na scenie również momenty, w których nie wie, co zrobić, albo przyłapuje siebie na wchodzeniu w nieprofesjonalne

schematy. Ta ostatnia skłonność ujawnia się, gdy performerka, zamiast otwarcie powiedzieć o dyskomforcie wobec poglądów rozmówcy, śmieje się nerwowo, a z głośników w zapętleniu słychać jej głos powtarzający bezradne „That's soo interesting". Artystka wystawia na ocenę samą siebie. Słyszymy rozmowy z jej byłymi partnerami. Szczególnie intymna wydaje się ta z Jeffem, do którego performerka wciąż żywi uczucia. Słyszymy też z nagrania, jak reżyserka Doris de Vries krytykuje Veelenturf za to, że ta zmienia swoje zachowania w stosunku do mężczyzn, z którymi przeprowadza rozmowy, w zależności od tego, jakie mają oni poglądy, oraz zarzuca jej brak profesjonalizmu w kontekście wywiadów z byłym partnerem. Częścią spektaklu jest również monolog, w którym performerka nazywa swoje serce „oportunistycznym i pełnym hipokryzji". Te rozwiązania czynią z niej narratorkę sympatyczną i wiarygodną. Ostatecznie aktorka dochodzi do konkluzji na polu prywatnym. W procesie zbierania materiału odnowiła kontakty i znalazła nowych przyjaciół, dzięki czemu ma nadzieję na zmianę własnej postawy. Chce być jeszcze bardziej otwarta, a jednocześnie asertywna, zawsze gotowa na wysłuchanie i udzielenie głosu „drugiej stronie".

***

Skupione wokół tematyki przenikania się perspektywy prywatnej i wspólnotowej spektakle Kontrapunktu odsłaniają różnorodność porządków, w których artyści szukają wymagających zauważenia tematów. Ciekawie jest obserwować, w jakich miejscach twórcy i kuratorzy odnajdują kwestie niesprawiedliwości, krzywdy czy systemowego błędu. W spektaklach, które omówiłam, odsłoniły się różnorodne problemy: od niewyczerpanych konsekwencji traumy, przez kwestie związane z procesami naturalnymi, po tematykę napięć między polityką a międzyludzkimi relacjami. Uwagę zwraca

również różnorodność teatralnych form komunikacji. Tych, które jak klasyczne techniki lalkarskie operują w dużej mierze w trybie abstrakcji, aktywując indywidualne sfery wyobraźni osób widzowskich oraz tych, które tak jak stand-up sprzyjają reakcyjności, osadzeniu w tu i teraz lub odsyłają do realiów pozateatralnej codzienności. Jednostkowe historie będące osią opisanych spektakli pełnią funkcję reprezentacji szerszych zjawisk rozpadu i obrazują jego transformacyjny potencjał.

Wzór cytowania:

Bochenek, Julia, *Obrazy wspólnych rozpadów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/obrazy-wspolnych-rozpadow.

Autor/ka

Julia Bochenek – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/obrazy-wspolnych-rozpadow*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-zostaje-w-ciele-0

/ FESTIWALE

To, co zostaje w ciele

Katarzyna Kmiecik

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Wrocław, 5–8 marca 2026

W programie tegorocznej edycji festiwalu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, którego kuratorką jest Monika Wachowicz, znalazły się prace choreograficzne i teatralne, a także instalacje performatywne. Wszystkie wydarzenia, mimo różnorodności form, ułożyły się w spójną refleksję nad ciałem, językiem i pamięcią.

Festiwal otworzyło czytanie performatywne tekstu Aliny Sarnackiej *Inwazja* w reżyserii Aliny Kostiukovej. Performerki (Anastasia Ivasova, Aliny Kostiukova, Rimma Tyshkevych i Lolita Zhuravlova) wchodzą na scenę w ujednoliconych kostiumach, składających się z kabaretek i body. Już w pierwszych scenach eksponują takie elementy kobiecej cielesności jak menstruacja (zakładają majtki menstruacyjne). To właśnie aspekty fizjologiczne, związane z seksualnością i reprodukcyjnością ciała, należą do

sfery, która w przestrzeni publicznej bywa wypierana, ukrywana lub poddawana kontroli. Ich ujawnienie nie ma tu charakteru prowokacji, lecz działa jako gest demaskujący mechanizmy regulujące widzialność kobiecego ciała.

Tekst Aliny Sarnackiej splata historie pracownic seksualnych w kraju ogarniętym wojną, jednak to nie sama narracja, a jej dramaturgiczna konstrukcja nadaje mu szczególną siłę. Struktura *Inwazji* opiera się na repetycji i zapętleniu. Performerki czytają tekst z podziałem na role, ale postaci nie są im przypisane na stałe. Kluczowym zabiegiem jest włączenie publiczności, która proszona jest o powtarzanie zdań odsłaniających absurd społecznych norm dotyczących kobiecego ciała. Ten gest nie prowadzi do wspólnotowego doświadczenia w sensie emancypacyjnym – przeciwnie, wciąga widownię w mechanizm reprodukcji przemocy. Osoba osądzająca natychmiast staje się osądzaną, a dramaturgia zamyka się w kręgu, z którego nie ma wyjścia. Ciało zostaje tu ujawnione jako miejsce kontroli, uwikłane w system, który nie dopuszcza alternatywy wobec *status quo*.

W podobnym obszarze, choć przy użyciu zupełnie innych środków, umiejscowiono *Materiały do Pokojówek* Studia Wachowicz/Fret. Spektakl, który odsyła, jak podpowiada jego opis, do takich sytuacji jak przesłuchanie/nabór do spektaklu, ale też przesłuchanie/nabór w urzędzie, rozwija się poprzez precyzyjnie skonstruowaną *mise en scène*, stopniowo przekształcającą przestrzeń w układ zamkniętych pomieszczeń. Podłogę pokrywa woda, wylewająca się nieustannie z przepełnionego zlewu i rozlewająca się po całej scenie. Nie jest to jedynie element scenografii, lecz sposób na metaforyczną organizację dramaturgii przedstawienia. W kolejnych działaniach performerek (Linora Dinga, Mara Opriș, Monika Wachowicz) woda zaczyna wyznaczać rytm i charakter ruchu,

podporządkowany zasadzie cyrkulacji, wymuszającej powtarzalność gestów. Obmywanie ciała czy próby pozbycia się wody poprzez zamiatanie są częścią choreografii, która nie prowadzi do rozwiązania, lecz nieustannie krąży w zamkniętym układzie. Ciągle rozlewająca się woda staje się więc symbolem ruchu, który zapętla się i unieważnia skuteczność działań. Performerki obmywają ciała, jakby próbowały usunąć niewidzialne zabrudzenie, piorą koszule, z których nie chce zniknąć ślad przemocy (krew). Te czynności układają się w zamknięty cykl, w którym każde działanie prowadzi z powrotem do punktu wyjścia. Ciało funkcjonuje tu jako miejsce przeciążenia, ale również mikrooporu: w gestach zmęczenia, opadania, chwilowego zatrzymania pojawia się pęknięcie w narzuconej strukturze.

Zaangażowanie polityczne zdecydowanie najbardziej bezpośredni wymiar miało w spektaklu *Nakba* w reżyserii Anny Gancarz, z udziałem Aldony Karskiej, Jakuba Fury, Jacka Lisa, Emilii Łuczak, Justyny Piechoty, Maksymiliana Termina oraz dzieci: Poziomki i Gustawa Zimończyka. Spektakl, którego tytuł w języku arabskim oznacza „katastrofę", podejmuje temat ludobójstwa w Strefie Gazy, koncentrując się na doświadczeniu dzieci uwikłanych w rzeczywistość wojny i przymusowego przesiedlenia[1]. Przestrzeń sceniczna jest wyznaczona konstrukcją z patyków, tworzącą rodzaj ograniczonego pola działania. Choreografia rozwija się poprzez intensywną pracę zespołową. Ciała wzajemnie są przenoszone, podtrzymywane, przekazywane z rąk do rąk. Szczególną rolę odgrywają dzieci, których obecność podkreśla zbrodniczość działań Izraela. Ich udział podważa możliwość bezpiecznego dystansu wobec scenicznych obrazów. Dramaturgia spektaklu opiera się na eskalacji. W kolejnych sekwencjach ruchy i muzyka staja się coraz bardziej intensywne, choreografia się zagęszcza, światła stopniowo gasną, taniec wydaje się coraz bardziej

chaotyczny. Zbliżając się ku finałowi, tancerki i tancerze rozwieszają na drewnianych krzyżach kartki z imionami, nazwiskami i wiekiem dzieci, stopniowo naznaczając przestrzeń sceniczną kolejnymi śladami nieobecnych. Powstające na oczach widowni epitafium odbiera przemocy abstrakcyjny wymiar i kieruje uwagę ku konkretnym ofiarom ludobójstwa. *Nakba* w sposób afektywny konfrontuje widza ze skalą izraelskich zbrodni.

W bardziej introspektywnym rejestrze utrzymany został *Obłok Oorta* Aliny Bachary i Marcina Hericha. Tytuł spektaklu odnosi się do hipotetycznej przestrzeni kosmicznej znajdującej się na obrzeżach Układu Słonecznego, rozciągającej się pomiędzy pasem Kuipera a granicą oddziaływania grawitacyjnego Słońca[2]. Przedstawienie rozpoczyna się w niemal całkowitej ciemności – ciało Aliny Bachary jest ledwie widoczne, ujawniane jedynie przez punktowe światło. Dramaturgia opiera się na stopniowym wyłanianiu obecności: od bezruchu do ruchu, od fragmentarycznego widzenia ciała do pełnej jego ekspozycji. W kolejnych sekwencjach światło ukazuje przypadkowe części ciała – wydobywa detale, tworząc iluzję rozczłonkowania. Interakcje z elementami świetlnymi, refleksami i ruchomą kulą wprowadzają dodatkowy poziom percepcyjnej gry. W pewnym momencie struktura wizualna spektaklu ulega intensyfikacji: przestrzeń wypełnia się dymem, na którym rysują się laserowe, abstrakcyjne układy światła. Powstające formy nie odnoszą się już bezpośrednio do ciała performerki, lecz tworzą autonomiczne, niemal kosmiczne środowisko wizualne. W tej gęstniejącej przestrzeni Bachara stopniowo wycofuje się w głąb sceny, znikając pomiędzy dwiema ściankami. Jej ciało rozpływa się wśród światła, dymu i projekcji, co sprawia wrażenie zaniku obecności. Po chwili performerka powraca jednak na scenę w stroju astronautki. W finałowej części spektaklu stopniowo zdejmuje hełm, odsłaniając twarz. Gest

ten nie oznacza jednak pełnego powrotu do wcześniejszej tożsamości. Po doświadczeniu rozproszenia, zaniku i kolejnych transformacji ciało pozostaje naznaczone obcością. Zakończenie spektaklu pozostawia bohaterkę zawieszoną pomiędzy próbą odzyskania siebie a doświadczeniem trwałego oddalenia.

Procesualny wymiar przybrała instalacja performatywna Agaty di Masternak *7 Szwów/7 Stitches*. Performans polegał na pięciogodzinnym malowaniu na żywo, którego powtarzalność i fizyczność stawały się odpowiednikiem „zszywania" doświadczenia – nie tyle jego naprawiania, ile prób łączenia rozproszonych fragmentów pamięci i emocji. Widownia stopniowo była włączana w performans poprzez możliwość współtworzenia obrazów i ingerowania w rozwijającą się instalację. Dzięki temu dramaturgia pracy opierała się na ciągłym nakładaniu się śladów pozostawianych przez kolejne osoby. Powstające obrazy tworzyły wizualny dialog, w którym pamięć nie była opowiadana linearnie, lecz materializowała się poprzez gest malowania, kontakt farby z płótnem. Szczególnego znaczenia nabierała sama przestrzeń instalacji, stopniowo zagęszczająca się od kolejnych warstw farby i materiałów. W tej otwartej formule wyraźnie ujawniał się relacyjny charakter pracy di Masternak. Performans nie zmierzał do ostatecznego domknięcia ani ukończenia obrazu. Pozostawał raczej procesem nieustannego zszywania i rozszczelniania pamięci, podatnym na ciągłe przekształcenia związane z działaniami kolejnych osób dzielących się własnymi wspomnieniami.

Czytanie performatywne *Sąsiedzi. Czytania na czas samotności* Rity Jankowskiej, realizowane przez Społeczny Chór Czytający, operowało zupełnie inną logiką. Głos został tu rozpisany na zbiorowy podmiot, a dramaturgia opierała się na przechodzeniu między mówieniem, ciszą i

ruchem. Chór funkcjonował jako wspólnota. Istotnym elementem tej konstrukcji była obecność reżyserki, która, stojąc przed zespołem, dyrygowała działaniami. Jej gesty nie tylko wyznaczały rytm wypowiedzi, lecz także organizowały cielesność uczestników i uczestniczek. Podnoszenie rąk, zmiany tempa i kierunku ruchu przekładały się na sposób, w jaki chór mówił, milczał lub reagował. Ciała osób uczestniczących w czytaniu pozostawały w ścisłej synchronizacji – w jednej z sekwencji wszystkie głowy się unosiły, by następnie przechylić się w tym samym kierunku, tworząc niemal falującą strukturę. Ten powtarzalny, zbiorowy ruch podkreślał napięcie między indywidualnością a podporządkowaniem wspólnemu rytmowi.

W *Corpus Delicti* Alessandry Cristiani ciało staje się centralnym tematem. Inspirowana twórczością Egona Schielego choreografia opiera się na spowolnionych, precyzyjnych sekwencjach, w których performerka przyjmuje ekstremalne, wykrzywione pozycje. Każda z nich utrzymywana jest niemal do granic fizycznej wytrzymałości, co kieruje uwagę widza na mikroruchy, drżenia mięśni i zmieniające się napięcia ciała. Spektakl rozwija się jako seria żywych obrazów, a ciało funkcjonuje jako materialny zapis obecności – jest ograniczone, a jednocześnie przekracza własne granice. Odsłonięte ciało, wyłaniające się z ciemności w skupionych kadrach światła, przywodzi na myśl obrazy Schielego: jest kruche, napięte i zawieszone pomiędzy ekspozycją a rozpadem. Szczególnie wyraźne wydaje się podobieństwo do obrazu *Siedząca kobieta ze zgiętymi kolanami* (1917)[3]. Ujawnia się ono zarówno w sposobie układania ciała, jak i w napięciu pozy. Cristiani, podobnie jak postaci Schielego, zwija ciało do wewnątrz, eksponując nie tylko jego kruchość, ale też wysiłek związany z koniecznością utrzymania formy. Cristiani w opisie spektaklu pisze, że „cielesne szkice Egona Schielego przynoszą uczucie czegoś aktualnego i namacalnego: są

materialnym echem obecności, milczącej lub całkowicie niemej”. To właśnie owo „materialne echo obecności” organizuje dramaturgię spektaklu. Performerka nie tyle odtwarza emocje, ile zapisuje je w napięciu mięśni, deformacji pozy i wysiłku utrzymania ciała w stanie ciągłego zawieszenia.

W *Étude no 1* Marie Chouinard choreografia zostaje sprowadzona do radykalnie oszczędnej formy. Przestrzeń sceniczna ogranicza się niemal wyłącznie do prostokątnego, niebieskiego podestu, którego powierzchnia reaguje na każdy ruch stepującej performerki. Carol Prieur nosi buty ze stalowymi zakończeniami. Jej ruchy są rytmiczne i bardzo precyzyjne, a każdy kontakt ciała z podłożem uruchamia kolejne napięcia akustyczne. Kluczową rolę odgrywa warstwa dźwiękowa skomponowana przez Louisa Duforta, kanadyjskiego kompozytora muzyki elektroakustycznej, od lat współpracującego z choreografką. Elektroniczne przetworzenia dźwięków stepowania mieszają się z odgłosami wyginanej blachy, tłuczonego szkła, metalicznych rezonansów i brzęczących monet. Powstająca kompozycja nie ilustruje ruchu, lecz momentami wręcz go determinuje, wyznaczając tempo kolejnych działań scenicznych. Rytm choreografii wydaje się wyrastać bezpośrednio z materii dźwięku. Istotnym elementem dramaturgii pozostaje także głos performerki. Krzyki rozrywają mechaniczną strukturę spektaklu, a ich echo utrzymuje się jeszcze przez chwilę, przedłużając napięcie nawet po ustaniu dźwięku. Głos funkcjonuje tu podobnie jak stepowanie, czyli jako fizyczny impuls. *Étude no 1* rozwija się jako intensywny proces cielesnej i akustycznej eskalacji, w którym ruch, głos i metaliczne brzmienia tworzą wspólny, pulsujący organizm sceniczny.

Sublime Karoliny Kraczkowskiej oglądałam po raz drugi. Pisząc o nim zaraz po premierze, skupiałam się przede wszystkim na kategorii wzniosłości i

afektywnej pracy ciała[4]. W kontekście prezentowanych na festiwalu performansów w moim odczuciu szczególnie silnie wybrzmiała relacja między ekspresją tancerki a przemocą wpisaną w społeczne oczekiwania wobec kobiecej cielesności. Choreografia Kraczkowskiej rozwija się poprzez powracające sekwencje ruchowe, balansujące między precyzją a fizycznym przeciążeniem. Chwilami przypomina walkę z materią własnego organizmu – z mięśniami, oddechem i ciężarem ruchu. Kraczkowska nie dąży do harmonii ani estetycznego uporządkowania. Pozwala, by ciało ujawniało zmęczenie, szarpnięcia, momenty utraty płynności i wewnętrznego rozedrgania. W tym właśnie tkwi siła *Sublime*. Kobiece ciało nie funkcjonuje tu jako piękny, zamknięty obraz przeznaczony do oglądania, lecz jako żywy organizm pozostający w ciągłym procesie – wystawiony na spojrzenie, poddawany kontroli, a jednocześnie próbujący odzyskać własny rytm i możliwość samostanowienia.

W *Dialogach miłości – pamięci pozornej* Leny Czerniawskiej i Wojtka Grabałowskiego dramaturgia rozwija się w sposób powolny, niemal senny, oparty na narastaniu i nadmiarze. Scenografia rodzi skojarzenia z przestrzenią artystycznej instalacji, ale też intymnego, niemal domowego rytuału. Scenę wypełniają obiekty materialne, ale też mające wymiar symboliczny: otwarte walizki, fragmenty tkanin, półprzezroczyste materiały i elementy przypominające organiczne szczątki lub splątane korzenie. Czerwone światło zalewa scenę, przywodząc na myśl wnętrze organizmu. Istotnym elementem scenografii są również rozpięte w różnych miejscach i opadające nici oraz przewody, które wizualnie scalają przestrzeń, ale jednocześnie ją komplikują i zagęszczają. Wprowadzają wrażenie splątania i niestabilności, jakby każda próba uporządkowania natychmiast ulegała rozpadowi. W warstwie wizualnej szczególnie istotny jest kostium

performera. Grabałowski ma na sobie półprzezroczystą, białą suknię. Jego głowa jest ogolona, a na twarz czasami nakłada maskę z porożem. Ten element wprowadza napięcie między tym, co ludzkie i kruche, a tym, co zwierzęce, instynktowne i trudne do oswojenia. Poroże, jako znak siły, ale też ciężaru, działa jak obiekt pamięci – coś, co jest noszone, podtrzymywane, ale nigdy w pełni zintegrowane z ciałem.

W *Chaosie* Aurory Lubos dramaturgia podporządkowana jest tytułowemu zjawisku. Scenę wypełniają różne przedmioty i substancje, fragmenty materii czy ubrania, które performerka nieustannie przemieszcza, układa i niszczy. Choreografia rozwija się poprzez fizyczne interakcje z tymi elementami (podnoszenie, rzucanie, przeciąganie, rozrywanie), a także momenty bezruchu. Istotnym aspektem dramaturgii jest naprzemienność stanów. Performerka przechodzi od działań nacechowanych kontrolą i sprawczością do momentów bezwładności i poddania, w których ciało zdaje się tracić autonomię. Wprowadzenie substancji przypominającej krew wzmacnia materialny wymiar doświadczenia, nadając działaniom ciężar fizyczny i afektywny. *Chaos* nie prowadzi do rozwiązania ani uporządkowania – przeciwnie, utrzymuje znaczenia w ruchu, a widza w stanie nieustannej destabilizacji.

Tegoroczna edycja pokazała, że siłą festiwalu nie jest budowanie jednorodnego programu, lecz tworzenie przestrzeni dla różnorodnych języków performatywnych i odmiennych sposobów pracy z ciałem, pamięcią czy wspólnotą. To właśnie ta otwartość sprawia, że *Szczeliny* pozostają wydarzeniem żywym – wciąż poszukującym nowych form ekspresji i nowych sposobów opowiadania o doświadczeniach współczesności. Można mieć nadzieję, że kolejne edycje festiwalu nadal będą rozwijały tę wielogłosową strukturę, pozostawiając miejsce dla artystycznego eksperymentu.

Wzór cytowania:

Kmiecik, Katarzyna, *To, co zostaje w ciele*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-zostaje-w-ciele-0.

Autor/ka

Katarzyna Kmiecik – studentka kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Przypisy

1. *Nakba*, https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/nakba-szczeliny-2026/ [dostęp: 5.05.2026].
2. *Obłok Oorta*, https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/oblok-oorta-szczeliny-2026/ [dostęp: 5.05.2026].
3. Zob. https://www.meisterdrucke.pl/wydruki-artystyczne/Egon-Schiele/614476/Siedząca-kobieta-ze-zgiętymi-kolanami,-1917.html [dostęp: 14.06.2026].
4. Kmiecik, Katarzyna, *Dotyk końca*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dotyk-konca [dostęp: 14.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/co-zostaje-w-ciele-0*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-26

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Holzinger, red. Nora-Swantje Almes, Bierke Verlag, Berlin 2026. Publikacja towarzysząca wystawie *Seaworld* w Pawilonie Austriackim na 61. Biennale Sztuki w Wenecji

Monografia pod tytułem *Holzinger* to studium artystycznej działalności austriackiej artystki Florentiny Holzinger pod redakcją Nory-Swantje Almes. Opublikowana przez niezależne berlińskie wydawnictwo Bierke Verlag zawiera teksty w języku angielskim i niemieckim napisane przez Claire Bishop, Mire Lee, Annę Leon, Caroline Lillian Schopp i Norę-Swantje Almes (również kuratorkę Pawilonu Austriackiego). Znajdziemy w niej też obszerny wywiad z artystką przeprowadzony przez redaktorkę książki. Nie bez powodu pierwsza monografia poświęcona Holzinger została wydana przy okazji 61. Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie artystka reprezentowała Austrię. Jej instalacja performatywna jest nasycona licznymi autoreferencjami do jej

poprzednich dzieł (takich jak *Tanz*, *Boska Komedia*, *Sancta*, *Rok bez lata* czy *Ofelia ma talent*), co czyni ją swoistym podsumowaniem dotychczasowej twórczości. Publikacja proponuje różnorodne perspektywy odczytywania praktyk Holzinger – od feministycznej rewizji ikonograficznej autorstwa Schopp, przez punkt widzenia samej artystki, aż po podjętą przez Bishop próbę zbadania afektywnego oddziaływania jej teatru.

Obok krytyczno-teoretycznych artykułów, wywiadu i eseju Lee znajdziemy także krótkie teksty o Holzinger, napisane przez Beatrice Corduę (jedną ze stałych performerek zespołu, zmarłą w 2025) Bettinę Kogler (kuratorkę i menedżerkę kultury), Matthiasa Lilienthala (reżysera i dyrektora artystycznego teatru Volksbühne, który dzieli się żartobliwą myślą, że wciąż jest przekonany, iż Holzinger jest córką Christopha Schlingensiefa), Felixa Rittera (członka zespołu dramaturgicznego, który pracował przy niektórych produkcjach artystki), Georga Döckera (badacza tańca, teatru i performansu) i Sarę Ostertag (stałą dramaturżkę spektakli Holzinger).

We wstępie Nora-Swantje Almes podejmuje próbę scharakteryzowania twórczości austriackiej artystki, która wymyka się gatunkom i podziałom na określone dziedziny sztuki. Almes przedstawia Holzinger jako artystkę rozmontowującą i rekonfigurującą europejski kanon kulturowy. Czerpiąc inspiracje z *Boskiej Komedii* Dantego, szekspirowskiej Ofelii, *Frankensteina* Mary Shelley czy opery Hindemitha *Sancta Susanna*, Holzinger demontuje te dzieła na swoich zasadach, włączając w nie modyfikacje ciała w czasie rzeczywistym na scenie, nagość, seks, prawdziwą krew i testowanie wytrzymałości ludzkiego organizmu. Operując estetyką abiektu, artystka celowo tworzy „niekobiece” reprezentacje, a także wprowadza na scenę atrybuty stereotypowo kojarzone z męskością – motory, helikopter, samochody, które są anektowane przez performerki. Jednak kuratorka

tłumaczy, że pod tą „uwodzicielską powierzchnią”[1] (s. 13) spektakularnej formy kryją się precyzyjnie przemyślana koncepcja i struktura, które poprzez swoją złożoność „wymykają się jednoznacznej interpretacji” (tamże).

Anna Leon (historyczka i teoretyczka tańca) w *Sirens take the stage* zwraca uwagę na to, że w trudnym ekonomicznie świecie tańca współczesnego, który jest oparty na finansowaniu poszczególnych projektów, Austriaczce udaje się produkować spektakularne przedstawienia mniej więcej raz w roku i pokazywać je na festiwalach. Zaznacza też, że jej spektakle (wysokobudżetowe i skomplikowane technicznie, nazwane przez Leon „najgorszym koszmarem kierownika/kierowniczki produkcji” (s. 20) różnią się od współczesnych projektów choreograficznych skalą, czasem trwania, wielkością sceny czy liczbą miejsc na widowni. Badaczka sugeruje, że zarówno estetykę, jak i sposób pracy Holzinger można nazwać „the System Holzinger”, a by go zrozumieć, należy zastanowić się, co znaczy „mechanizm wytwarzania relewancji we współczesnych, zachodnich, zglobalizowanych i zinstytucjonalizowanych sztukach performatywnych” (s. 17). Holzinger znana jest z budowania pomostu między „wysoką” i „niską” kulturą, zestawia ze sobą na przykład operę i estetykę *trash,* a praca nad jej projektami bazuje na zespołowości i siostrzeństwie (performerki, włącznie z reżyserką, próbują skomplikowane, kaskaderskie figury tak długo, aż będą gotowe w pełni zaufać sobie nawzajem na scenie). To tylko kilka przykładów „the System Holzinger”, które proponuje autorka tekstu.

W rozmowie Nory-Swantje Almes (*Bad chances of dying in Venice*) Holzinger dokonuje swoistej rewizji dotychczasowej działalności i najbardziej frapujących ją tematów, m.in. ciała i jego granic, historii tańca, Kościoła, wody, (de)konstruowania kobiecości, interdyscyplinarności. Zyskujemy również wgląd w sposób, w jaki pracuje zarówno koncepcyjnie, jak i podczas

prób na scenie. Przywołując konkretne realizacje, Holzinger zwraca uwagę na kontekst ich powstawania – na odmiennych regułach tworzy się instalację na Biennale w Wenecji, inaczej pracuje się nad spektaklem w teatrze instytucjonalnym w Berlinie, a jeszcze inaczej nad performansem na niezależną scenę tańca. Tłumaczy też, jak Wenecja, jej historia i motyw wody stały się inspiracją do stworzenia *Seaworld Venice* oraz jak elementy z poprzednich dzieł funkcjonują w instalacji. Almes zadaje również – jak sama to określa – „najczęstsze pytanie w życiu Holzinger" (s. 68): „dlaczego nagość?".

Claire Bishop w tekście *Theater of the Obssesed* zaczyna od przytoczenia afektywnych i somatycznych doznań towarzyszących oglądaniu teatru Holzinger. Nazywa je „emocjonalnym rollercoasterem" (s. 82). Opisuje również osobliwe pragnienie, by być częścią tego świata rządzonego ryzykiem i pięknem, by być na scenie razem z performerkami. Próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ten kobiecy świat („women-only world") ma na nią taki magnetyczny wpływ, i dlaczego tak łatwo poddaje się emocjom, oglądając te spektakle, w których nie da się nudzić nawet przez „nanosekundę". Wymieniając charakterystyczne dla teatru Holzinger komponenty (nagość czy działanie w całej przestrzeni teatru, również na wysokości, nazwane przez Bishop „estetyką wertykalności"), rozkłada na czynniki pierwsze magię i uwodzicielskość tego typu performansu. Zwraca również uwagę na fakt, że większość badaczy i badaczek bezsprzecznie zgadza się, że sztuka Holzinger jest feministyczna, jednak dziwi się, dlaczego tak mało teoretyków i teoretyczek kategoryzuje ją jako queer (oprócz jednego krytyka, który posłużył się określeniem „radykalna estetyka lesbijska" – s. 83). Autorka zastanawia się, czy może pociągająca jest sama utopijna, wolna od patriarchatu, squeerowana wizja świata bez mężczyzn ucieleśniona na scenie.

Caroline Lillian Schopp w tekście *The Nymph with the Broken Back: Florentina Holzinger's Feminist Iconographies of Misogyny* poddaje analizie wytwarzane przez artystkę na scenie feministyczne obrazy z ciał, łącząc je z dziełami sztuki (m.in. *Narodzinami Wenus* Cabanela czy *Huśtawką* Fragonarda). Badaczka stawia tezę, że to, co wyróżnia Holzinger wśród innych artystów tworzących na przecięciu gatunków (na przykład Mariny Otero czy Miet Warlop), jest „malarskość" („painting-like quality", s. 129) By dobrze zilustrować ten proces, autorka wprowadza termin ukuty przez Brama Dijkstrę, figurę „nimfy ze złamanym kręgosłupem" („the nymph with the broken back", s. 130), która opisuje pasywne, bezbronne i poddane męskiemu spojrzeniu reprezentacje kobiet w malarstwie końca XIX wieku. Badaczka omawia, jak Holzinger zamienia ten patriarchalny fantazmat w manifestację kobiecej siły i sprawczości.

Artystka wizualna Mire Lee w *Encounters* opowiada o swoim prywatnym spotkaniu z twórczością Holzinger. W felietonowym, bardzo emocjonalnym tonie i narracji pierwszoosobowej dzieli się z czytelnikami swoimi wrażeniami. Fascynacja Lee (która zdradza, że nie lubi teatru) sprawiła, że śledziła każde następne dzieło Holzinger. Wspomina również, że oglądanie *Ofelia ma talent* zbiegło się w czasie z jednym z najtrudniejszych momentów w jej życiu, a także opisuje ogromne emocje, które towarzyszyły jej, gdy osobiście poznała artystkę. Jest to najbardziej osobiste świadectwo zachwytu nad twórczością Holzinger w monografii.

Podobnie jak zespół performerski Holzinger, który konsekwentnie budowany jest wokół ciał nie-cismęskich[2], tak i główne eseje w publikacji zostały napisane wyłącznie przez kobiety. Trochę zabrakło mi w książce komentarzy do dzieł z początku drogi twórczej Holzinger – eksperymentów performatywnych, interesujących jako punkt startu. Brakuje też omówienia

projektów powstałych w duecie z Vincentem Riebeekiem (na przykład *Kein Applaus für Scheiße*, *Spirit*, *Wellness*) czy performansu *Stick*, stworzonego z Martą Ziółek, który swoim minimalizmem środków ciekawie kontrastował z późniejszymi, wysokobudżetowymi produkcjami Holzinger. Jednak monografia pokazuje, że niezależnie od formy, którą w danym momencie operuje artystka, w centrum jej zainteresowań zawsze stoją ciało, tematy tabu oraz operowanie szokiem i wstrętem. Patrząc na jej najnowsze spektakle, *Seaworld Venice* (Biennale Arte, 2026) czy *Pfingstspiel* (Wiener Festwochen, Nitsch Foundation, 2026), widać, że artystka wciąż dąży do tego, by pozycja widza była możliwie niewygodna, poprzez „odsłanianie tego, co zazwyczaj pozostaje ukryte" (Nora-Swantje Almes, s. 66).

Książka zawiera spektakularne fotografie z przedstawień i *Seaworld Venice*. Doskonale odzwierciedlają one estetykę Holzinger opartą na strategii szoku, monumentalności i cielesności i robią oszałamiające wrażenie.

Aleksandra Bałda

Karoline Feyertag, *Sarah Kofman. Filozofia jako auto/biografia*, przekład: Monika Muskała, Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2026

Zdanie „między Rue Ordener i Rue Labat", wielokrotnie powtarzane przez Maję Ostaszewską w spektaklu Katarzyny Kalwat *Sarah Kofman. Podwójne wiązanie* w Nowym Teatrze w Warszawie, zostaje w pamięci na długo niczym zaklęcie. Taki był również tytuł jedynego eseju autobiograficzny Kofman;

hasło jednocześnie konkretne i metaforyczne – dwie ulice Paryża, na których rozgrywały się jej dramatyczne losy, ale też symbol wiecznego rozdarcia tożsamości, z jakim się mierzyła i które stało się dla niej najważniejsze w odbieraniu siebie, rzeczywistości, czytanych, a przede wszystkim pisanych przez nią tekstów.

Kofman urodziła się w polsko-żydowskiej rodzinie w 1934 roku w Paryżu. Jej ojciec był ortodoksyjnym rabinem, zamordowanym w Auschwitz, matka przeżyła wojnę. W domu mówiono w jidysz. Po wojnie Kofman wykładała filozofię na uczelniach francuskich, publikowała teksty teoretyczne i polemiki, uzyskała również tytuł profesorki zwyczajnej na Sorbonie. W wieku sześćdziesięciu lat popełniła samobójstwo w swoim mieszkaniu w XV dzielnicy Paryża.

Biografia *Sarah Kofman. Filozofia jako auto/biografia* autorstwa Karoline Feyertag nie jest referowaniem faktów z życia Kofman w porządku chronologicznym (te zostały zebrane w kalendarium), ale erudycyjnym przewodnikiem po filozofii Kofman, w której – w mniej lub bardziej jawny sposób – odnaleźć można ślady jej życiowych doświadczeń. Autorka nie tylko śledzi filozoficzne fascynacje i rozwój myśli Kofman wokół autonomii i wolności podmiotu, ale umiejscawia je w kontekście najważniejszych nurtów filozoficznych XX wieku, do których Kofman odwoływała się lub z którymi polemizowała. Feyertag w fascynujący, ale i wymagający ogromnego skupienia w lekturze sposób pokazuje, jak tematy i perspektywy myślenia Kofman wynikały z jej osobistych doświadczeń i relacji i jak je odzwierciedlały. Feyertag przywołuje liczne teorie i w chwilami poruszający sposób pokazuje, że w przypadku Kofman myśl filozoficzna jest dosłownie myślą autobiograficzną. Opisuje inspiracje, „linie powiązań” (to tytuł jednego z rozdziałów) i intelektualne relacje Kofman z E.T.A. Hoffmanem,

Sigmundem Freudem, Friedrichem Nietzschem, a także Félixem Guattarim, Gilles'em Deleuzem, Maurice Blanchotem, Jacques'em Lacanem, cytuje wspomnienia o niej Jeana-Luca Nancy'ego; bibliografia obejmuje siedemnaście stron tekstów Kofman i autorów cytowanych. Książkę zamyka rozmowa z Alexandrem Kyristosem, partnerem Kofman.

„Podwójne wiązanie" to motyw z filozofii i biografii Kofman – rozdarcie między Rue Ordener, gdzie mieszkała ze swoją francuską „matką", a Rue Labat, gdzie mieszkała jej matka biologiczna. Po aresztowaniu Berka Kofmana żona wraz z dziećmi uciekła z Paryża, ale po roku mieszkania na wsi w 1943 roku zdecydowała się wrócić do Paryża i wraz z Sarah ukryć się w należącym do Francuzki mieszkaniu przy Rue Labat, gdzie zostały aż do wyzwolenia. Więź Francuzki z Sarah zniszczyła relację córki z matką – Sarah dostała imię Suzanne, odebrała mieszczańskie wychowanie. Pani z Rue Labat nie chciała po wojnie „oddać" dziecka, córka zaś nie chciała wracać do przeszłości, którą utożsamiała jej biologiczna matka, ortodoksyjna Żydówka. Porzucenie żydowskości było konieczne, by wejść do świata francuskiej filozofii. Odtąd życie Sarah Kofman stało się pasmem wyborów tragicznych – „życiem uniemożliwionym na starcie" i „bólem wiecznej żałoby"[3]. Autorka książki przeplata filozoficzne analizy biograficznymi konkretami: „Początkowo matka nie pozwalała jej odwiedzać Mémé. Kiedy jednak Sarah po raz kolejny wraca spóźniona do domu, matka zaczyna ją karać biciem. Ostatecznie wyprowadza się z Sarah do swojej żydowskiej przyjaciółki, mieszkającej z dala od Mémé. Między dwie matkami, biologiczną i przybraną, wybucha konflikt, który tlił się od czasów okupacji" (s. 65). Choć motyw dwóch matek jest przejmujący i spektakularny, to jednak dopiero otwiera życie w sprzecznościach – w filozofii Kofman nieustannie wraca pytanie o konstytuowanie się podmiotu, kształtowanie tożsamości i ramy wyzwolenia. Feyertag w imponujący sposób pokazuje, jak kolejne teksty

Kofman odbijały to, z czym się zmagała w swoim życiu. Pamięć i niepamięć o ojcu (i stojącej za nim tradycji), uzależnienie i pragnienie wyzwolenia, żydowskie pochodzenie, wojenne ocalenie, religijność i świeckość – dla Kofman nie były tylko myślowym konstruktem, ale decyzjami, które musiała podejmować codziennie i ponosić tych decyzji konsekwencje.

Tytułowa „filozofia jako autobiografia" ma tutaj znaczenie dosłowne. Niewątpliwie imponujący w tej książce jest sposób prowadzenia narracji, Feyertag analizuje cytowane teksty, ale swoje interpretacje podpiera faktami z życia Kofman, jednocześnie daje czytelnikowi dostęp do rozbudowanych kontekstów filozoficznych, pozostawiając pole do własnych przemyśleń. Wielka w tym też zasługa przejrzystego i niezwykle precyzyjnego tłumaczenia Moniki Muskały i Janusza Margańskiego, również autorów scenariusza do spektaklu Kalwat. Zarówno spektakl, jak i książka wydana przez słowo/obraz terytoria sprawiają, że trudno obok postaci Kofman przejść obojętnie. I trudno o niej zapomnieć.

Marta Bryś

Przypisy

1. Wszystkie cytaty z monografii w tłumaczeniu autorki.
2. W monografii nazwanych „non-cis-male bodies" (s. 17).
3. Spotkanie z Karoline Feyertag, Moniką Muskałą, Januszem Margańskim, Nowy Teatr w Warszawie, 1.02.2026, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/nowa-ksiazka-sarah-kofman-filozofia-jako-auto-biografia-karo [dostęp: 22.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-26*

WYDAWCA

INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

WSPÓŁWYDAWCA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych”.

„Didaskalia. Gazetę Teatralną” redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2212-9393

dr Alicja Müller (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3490-1419

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8738-9116

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1913-4562

Joanna Targoń

Opracowanie komputerowe:
Piotr Kołodziej

Opieka informatyczna:
Piotr Sarama

Staż:
Aleksandra Bałda, Sara Jarębska

Artykuły publikowane w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” są umieszczane i archiwizowane w bazach Scopus, ERIH PLUS, CEEOL, CEJSH oraz Biblioteka Nauki.

Wersją podstawową pisma jest publikacja online, od numeru 185 wszystkie teksty są dostępne na licencji CC BY 4.0 (wcześniejsze numery, począwszy od 157/158, są dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL).