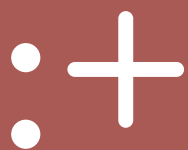


OFF POLSKA

RECENZJE





Agata Skrzypek	Życiodajnia	1
Magdalena Ożarowska	Jak teatry niezależne opowiadają o katastrofie klimatycznej?	5
Barbara Michalczyk	Praktykowanie nadziei	15
Barbara Michalczyk	Ciężar cudzego cierpienia	21
Zuzanna Kluszczyńska	Teatr z lasu	27
Zuzanna Kluszczyńska	Dla młodzieży teatr dorosłych. Jak szczerze rozmawiać z młodym widzem?	37
Barbara Michalczyk	Świat cudzymi oczami	49
Lesia-Stefania Michalevic	W kolejce do widzialności	55
Barbara Michalczyk	Burzliwe relacje	61
Michalina Spychała	ból vs. ból	67
Lesia-Stefania Michalevic	Schronisko na skraju nadziei	73
Michalina Spychała	DOM	81
Lesia-Stefania Michalevic	Widownia jako świadectwo: refleksje po Gestach Oporu i OFF-KABARET PRZEDSTAWIA: Sally, Adolf i cała reszta	91
Adrianna Łakomiac	Oprowadź mnie po swojej historii	101

AGATA SKRZYPEK

Życiodajnia

W off teatralny wgryzam się od lat w poczuciu, że więcej jest pożytku z robienia go, niż mówienia o nim, ale jeśli miałabym podać jakieś szczególnie smakowite momenty tej uczt, to byłby to początek 2016, gdy w ramach działalności Koła Naukowego Performatyków UJ poprowadziłyśmy z Julią Lizurek, reżyserką i badaczką, panel dyskusyjny pt. *Offowi luzerzy*, zaś wnioski z dyskusji przekułyśmy później w wystąpienie konferencyjne. Wszyscy byliśmy wtedy pod wielkim wpływem „słabej teorii” J. J. Halberstama, a strategie nawigowania po porażce, bez zrażania się do niej, pasowały do offu jak ulał. Potem zrobiłam typowo niezależny spektakl (z grupą przyjaciółek zrzeszonych pod szyldem Perfokolektywu, za uzbierane na portalu crowdfundingowym pieniądze), który premierował w krakowskiej Supernovej (jeszcze przy Gazowej), a nie tak dawno Julia wraz z Henrykiem Mazurkiewiczem (tak, także członkiem Zespołu Sterującego tegorocznej OFF Polski) napisali i wydali książkę *Offologia dla opornych*, przekrojową publikację o środowisku współczesnego offu, podzieloną na kilka porządkujących obszarów: kontrkultura, zespołowość, wspólnota, instytucje, postawa obywatelska, edukacja, feminizm, praca z wykluczonymi, różnorodność, perspektywy (2022). Odsyłam do niej obowiązkowo! W międzyczasie moje pole zainteresowań badawczych skierowało się ku produkcjom projektowym i rezydencyjnym, o wyjątkowo krótkim okresie eksploatacji i braku stabilnej afiliacji oraz ku poszerzonej choreografii, funkcjonującej w Polsce na prekaryjnym styku środowisk i możliwości dofinansowań. Mówię o tym wszystkim, by wyplątać się z konieczności tłumaczenia, czym właściwie jest off. Ujął to zgrabnie Dominik Gac w recenzji *Offologii*: „Wiadomo, że nie wiadomo.”

Czasy szczelnych definicji w humanistyce szczęśliwie odeszły w niepamięć, ale ich odwrotność, czyli pewna operacyjna giętkość, dzięki której jedno zjawisko można rozumieć na dowolną ilość sposobów, przysporzyła nam – członkom i członkiniom Zespołu Sterujące-

go programu OFF Polska – niemało zagwozdek. Nie wdając się w szczegóły posiedzenia i uzasadnień decyzji o wyborach, których dokonaliśmy (nie jestem do tego uprawniona), chciałabym podzielić się spostrzeżeniem, które, choć z gruntu nienowe, powracało w ferworze analizy szczegółów budżetów i harmonogramów. Mówiąc wprost, chodzi mi o to, że ilu twórców, tyle nurtów offu. Czytałam wnioski debiutantów, profesjonalistów, amatorów i „starych wyjadaczy”; czytałam o marzeniach własnych i o misji społecznej; czytałam propozycje z dużych ośrodków teatralnych i z tak zwanej „prowincji” oraz z miejsc, które nie mają swoich scen; czytałam projekty zaangażowane światopoglądowo i politycznie albo wcale nie biorące tych aspektów pod uwagę; skierowane dla różnorodnych widowni – dzieci, migrantów, nastolatków, kobiet i wszystkich; rozgryzałam formaty site-specific, awangardowe i na różne sposoby romansujące z definicją „spektaklu” oraz traktujące ją tradycyjnie. Każdy kolejny wniosek nadawał temu rozległemu krajobrazowi kultury offowej nowy odcień. Bez wahania mogę rzec, że gdyby się dało (czytaj: każdy posiadał potrzebne środki), off zdominowałby życie teatralne tego kraju.

Prowadząc jesienią sesję feedbackową dla, jak to ładnie określa regulamin, beneficjentów programu (czyli artystów i przedstawicieli zespołów, które uzyskały dofinansowanie), poprosiłam grupę o podzielenie się na forum swoją definicją offu. Część sformułowań się powtarzała, lecz daleko było im od utworzenia jednego, zgodnego głosu. Off to: walka, relacje, ludzie (rozumiani jako wysoko ceniona wartość), niezależność, decyzyjność, życie, brak środków i pozainstytucjonalność. Niektórzy działają w tym nurcie od początku swojej drogi zawodowej, inni mieli możliwość rozejrzeć się po pozainstytucjonalnej rzeczywistości dopiero po raz pierwszy, dla jeszcze innych teatr nie jest stałym źródłem utrzymania, a raczej narzędziem, po które sięgają w pracy z ludźmi.

Trzecia perspektywa na off jest, paradoksalnie, najcichsza i należy ona do krytyków i krytyczek teatralnych. Mówię o paradoksalności, ponieważ, z jednej strony, recenzje to rzeczywiście głosy uprzywilejowane, często na tyle, że w ogóle o offie nie mówią. To ujęte w profesjonalne terminy przemyślane wypowiedzi uprawnionych do tego osób, opublikowane w pismach kulturalnych, branżowych lub takich, gdzie zyskują szerszą widzialność. Uśmiecham się pod nosem, gdy to piszę, bo jest to – znów – wąska i nieprzystająca do rzeczywistości definicja. Z drugiej strony bowiem rzadko kiedy przedmiotem metaanalizy są decyzje i stra-

tegie recenzenckie, a przecież nigdy nie jest tak, że krytyk pisze w swoich tekstach wszystko, co myśli. Stąd ta, w moim odczuciu, podwójna modalność głosu recenzentek teatralnych, gdzie pod wyrazistymi tezami kotłują się niewypowiedziane z różnych względów refleksje.

Te „różne względy” to dylematy, jak się zabrać za pisanie o spektaklach offowych. Zaproszone do obejrzenia i opisanie zrealizowanych pod egidą OFF Polski spektakli krytyczki: Zuzanna Kluszczyńska, Michalina Spychała, Magdalena Ożarowska, Lesia-Stefania Michalevic, Barbara Michalczyk oraz, w podwójnej roli koordynatorki projektu i recenzentki, Adrianna Łakomiak, podeszły do sprawy z dużą dozą autorefleksyjności, a zarazem entuzjazmem i ciekawością. We wspólnych dyskusjach zastanawiałyśmy się, z jakich stron patrzeć, by najlepiej off zrozumieć, umieć go docenić, konstruktywnie opisać zalety i mankamenty. Nie będziemy wszak zarzucać małej produkcji braku rozbudowanej scenografii; nie będziemy porównywać aktorów z doświadczeniem i wykształceniem kierunkowym do osób zajmujących się występowaniem jedynie okazjonalnie – i tak dalej. To proste zależności. Schody zaczynają się, gdy zastanowimy się nad splątaniem czynników ekonomicznych, społecznych i estetycznych, wpływających – nie zawsze równomiernie – na kształt offowych produkcji. Podawałyśmy w wątpliwość, czy w offie naprawdę zawsze „można więcej” niż w instytucji. Czy warto podnosić temat jakości estetycznej? Czy można wejść w dyskusję z założeniami lub misją spektaklu, jeśli to właśnie one napędzają twórców do działania? W jakich sytuacjach „fach w rękę” artystów jest najmocniejszą stroną spektaklu, a w jakich ogranicza eksperymentalny potencjał procesu? A co, jeśli deklaracje poszukiwań okazują się niewypałamami? Czy zawsze należy brać pod uwagę fakt małych budżetów i jak postugiwać się argumentem ekonomicznym? Przecież nikt nie lubi taryfy ulgowej. Jak nie popadać w stereotypy, ale i nie prześlepić faktu, że off rządzi się innymi zasadami, niż repertuar bądź inne hybrydyczne obiegi teatralne?

Przedyskutowanie wątpliwości nie oznacza jednak osiągnięcia konsensusu, o czym zawiadamiam z wielką radością: co nam bowiem po sześciu głosach, które brzmią tak samo, które znają odpowiedzi, które, nieporuszone, chłodno i precyzyjnie dokonują kalkulacji zysków i strat? Zapraszam więc do lektury bloku tekstów krytycznych – recenzji, ujęć problemowych, tematycznych i afektywnych – który *de facto* jest prezentacją mnogości perspektyw na off, tak jak off jest... „wiadomo, że nie wiadomo”.

MAGDALENA OŻAROWSKA

Jak teatry niezależne opowiadają o katastrofie klimatycznej?

Kiedy myślę o teatrze offowym czy niezależnym, pierwsze, co przychodzi mi do głowy, to pieniądze. Podejrzewam, że nie jestem w tym odosobniona.

Dużo mniejszy budżet produkcyjny w porównaniu z teatrami instytucjonalnymi, brak stałych dofinansowań, a przez to brak możliwości zatrudniania osób na etatach. Teatr offowy robi się po godzinach, po skończeniu pracy zarobkowej i ułożeniu dzieci do snu. Często trzeba tworzyć z niczego, korzystając z własnych zasobów grupy: zarówno materialnych, jak i intelektualnych. Ktoś przyniesie nienoszone ubrania czy nieużywane tekstylia, inna osoba podzieli się know-how, jak z tych skrawków uszyć dekorację, jeszcze kolejna osoba przymocuje tkaninę do ściany. Działając kolektywnie, inaczej myślimy o teatrze, performowaniu i relacji z publicznością.

Wrzesień i październik minęły mi pod znakiem oglądania spektakli offowych. Widziałam przedstawienie muzyczne Teatru ELOE *Pieśni Żab – Głos z Bagna*, spektakl *Mars* wyprodukowany przez krakowską Scenę Supernovą oraz kolektywny projekt o klimacie Strefy WolnoSłowej *Będzie coraz cieplej*. Oprócz tego, że wszystkie wymienione łączy podobna tematyka – zwrot ku naturze i sugestia, by nieustannie namyślać się nad przyszłością – na pierwszy plan wysuwają się następujące elementy: wspólnotowość, partycypacja i projektowanie włączającego wydarzenia.

Rzadko kiedy w teatrze instytucjonalnym (nie mówię o spektaklach dedykowanym młodym odbiorcom) obserwuję na widowni dzieci, nastolatków, młodych dorosłych czy osoby z niepełnosprawnościami. Mimo pięknych deklaracji o inkluzywności i otwartości, teatr publiczny pozostaje bardzo elitarnym medium. Wpływają na to ceny biletów (wahające



BĘDZIE CORAZ CIEPLEJ
FOT. AGATA KUBIS



MARS
FOT. PAULINA MADEJA



PIESNI ŻAB – GŁOS Z BAGNA
FOT. ZOFIA KITA

się od kilkudziesięciu do kilkuset złotych), ale też dość skostniała i rygorystyczna forma doświadczania rzeczywistości scenicznej: siedzenie w ciemnym pomieszczeniu przez kilka godzin i utrudniona możliwość ucieczki. Nie próbuję przez to powiedzieć, że należy otworzyć drzwi, pozwolić publiczności korzystać z telefonów podczas spektakli i robić przerwy co piętnaście minut, bo każdy ma teraz problemy z deficytem uwagi. Jednak to, czego mi brakuje – to przyzwolenie na luz, które obserwowałam przez ostatnie dwa miesiące, uczestnicząc w produkcjach grup niezależnych. Biegające dzieci, wstawanie i zmienianie miejsca, uwzględnianie różnych odbiorców i odmiennych sposobów odbierania sztuki, próbowanie rozmaitych języków, komponowanie mozaikowego dzieła, w którym można uczestniczyć na dowolnym poziomie zaangażowania. Mam poczucie, że w teatrach publicznych jest zbyt wiele powagi i nadęcia, które nie zachęcają, a wręcz hamują publiczność w żywym reagowaniu.

Żadna z produkcji, które obejrzałam, nie była klasycznym przedstawieniem dramatycznym. *Pieśni Żab – Głos z Bagna* przypominały koncert lub radiowe słuchowisko. *Mars* – projekt site-specific – sięgał po elementy teatru fizycznego. *Będzie coraz cieplej* określiłabym jako instalację performatywną. Wszystkie projekty cechowała interdyscyplinarność i poszukiwanie alternatywnych względem tradycyjnych i fabularnych metod opowiadania. Każda z grup zdecydowała się zwrócić ku bohaterom nie-ludzkim: bagnetom, rzekom, zwierzętom. Naturze towarzyszyli ludzie – społeczności autochtoniczne, migranci czy obrońcy rzek walczący o ich podmiotowość. Artyści i artystki tworzyli ze świadomością, że znane sposoby opowiadania nie przystają do mnogości doświadczeń świata pozaludzkiego – potrzebujemy nowych języków, musimy spróbować porzucić ludzką optykę. Nie uda się to bez prób, sprawdzania i błędzenia.

Pieśni Żab – Głos z Bagna | Teatr ELOE

Spektakl w reżyserii Jakuba Palacza opiera się na dość prostej strukturze dramaturgicznej, która początkowo czaruje, jednak z czasem przytłacza swoją monotonością. Leśna przewodniczka snuje opowieść o dziewczynie, która wyjechała z dużego miasta i zakochała

się w wiejskiej przyrodzie – bagnie i łące. Performerka wypowiada kilka linijek tekstu, po czym cały zespół aktorski wykonuje piosenkę. Kilka zdań. Utwór muzyczny. Kilka zdań. Utwór muzyczny. I tak do końca przedstawienia... Obrona przez realizatorów dramaturgia sprawdziłaby się w spektaklu dla młodego widza, jednak wydarzenie skierowano do szerszego grona odbiorców.

Teatr ELOE wystąpił gościnnie na podwórzu krakowskiej Sceny Supernovej – niezamieszkaney, nieco upiornej, lecz klimatycznej kamienicy obrośniętej bluszczem. W głębi patio zbudowano niewielki drewniany podest, który okala rosnące w centralnym punkcie drzewo. Mimo że budynek znajduje się w centrum miasta tuż przy ruchliwej ulicy Józefa Dietla (która przed stu laty była korytem rzeki oddzielającym dzielnicę Kazimierz od Starego Miasta), nie dochodzą tu żadne dźwięki aglomeracyjne. Oprócz charakterystycznych dla Krakowa gołębi i rzadziej spotykanych w tkance miejskiej nietoperzy nie usłyszałam ani syreny, ani szumu samochodów. Miałam poczucie, że miasto ucisza się, by oddać głos i przestrzeń głównemu bohaterowi spektaklu – bagnu. Po lewej stronie podestu umiejscowiono zespół aktorsko-muzyczny, po prawej rozwieszono białe płótno, na którym w zapętleniu wyświetlany jest film przedstawiający torfowisko i rosnącą wokół niego bujną roślinność.

W ostatnich latach klimatolodzy, biolożki i osoby aktywistyczne wykonały ogromną pracę na rzecz zwiększania świadomości społecznej. Coraz więcej mieszkańców buntuje się przeciwko tzw. betonozie oraz rewitalizacji centralnych punktów miejskich, polegającej na usuwaniu zieleni i ścinaniu drzew na rzecz wylewania betonu, co prowadzi do tworzenia miejsc przegrzanych, w których nie ma możliwości schronienia się przed słońcem czy deszczem (odsyłam do świetnej książki działacza miejskiego Jana Mencwela *Betonoza. Jak się niszczy polskie miasta*). Niski poziom wód w rzekach budzi niepokój, a katastrofa ekologiczna na Odrze (od 2022) uruchomiła rzesze ludzi, prowokując do tworzenia wspaniałych projektów, zarówno artystycznych, jak i społecznych.

W Krakowie od 2012 roku cyklicznie organizowana jest Wodna Masa Krytyczna przez społeczność Składu Solnego. To właściwie jedyny dzień w roku, w którym mieszkanki i mieszkańcy wchodzą do rzeki. Przemierzają odcinek Wisły na własnoręcznie wybud-

wanych tratwach i łódkach, przyozdobionych kajakach oraz fikuśnych pontonach. Przejmując fotografie, dostrzegam tratwy w kształcie: popielniczki, jednorożca, karuzeli, jamnika, łabędzia, stworzeń morskich we wszystkich kolorach tęczy – artystów ogranicza jedynie wyobraźnia. Inicjatorzy wydarzenia przypominają o fundamentalnych kwestiach: zmianach klimatycznych, globalnym ociepleniu oraz niekontrolowanej urbanizacji. Przez „regulowanie” przyrody tracimy dostęp do dóbr publicznych, które niegdyś stanowiły ważne przestrzenie wspólnototwórcze. Zanieczyszczenia nie pozwalają traktować rzek jako naturalnych kąpielisk – przed budową stopnia wodnego Dąbie przy Wawelu mieściła się ogromna, piaszczysta plaża. Prostowanie koryt rzecznych zaburza ich naturalny bieg i przyczynia się do usychania mniejszych akwenów (Mencwel przybliżyła to zjawisko w innej znakomitej lekturze wydanej przez Krytykę Polityczną *Hydrozagadka. Kto zabiera polską wodę i jak ją odzyskać*). Członkini Składu Solnego, Cecylia Malik, w 2017 roku założyła ekofeministyczny kolektyw Siostry Rzeki – ruch działający na rzecz upodmiotowienia rzek oraz odzyskiwania wód utraconych w wyniku rewitalizacji.

Rzeki zajmują silną pozycję w przestrzeni publicznej i sztukach wizualnych. Poza istotnymi czynnikami biologicznymi gromadzą wokół siebie społeczności, często stanowiąc centralne punkty miast i wsi. Inaczej jest z bagnami. Nie są to miejsca, nad którymi spędza się czas wolny. Pozostają ukryte i na pierwszy rzut oka nie wyglądają spektakularnie. Jeśli nie posiadają odpowiedniej infrastruktury ani nie są terenami chronionymi czy częściami parków narodowych/krajobrazowych, nie stanowią popularnych destynacji przyrodniczo-turystycznych. Torfowiska porównuje się do gąbek – magazynują wodę, ale przede wszystkim pochłaniają dwutlenek węgla z atmosfery. W cieplejszych miesiącach obniżają temperaturę w okolicy – różnica między temperaturą tuż przy torfowisku a miejscem oddalonym o kilkaset metrów potrafi sięgać nawet kilkunastu stopni Celsjusza. Mimo kluczowych dla środowiska aspektów nie uruchamiają tak silnych afektów jak rzeki. Tym bardziej cieszy mnie, że twórcy postanowili uczynić bagno głównym tematem i bohaterem przedstawienia.

Będzie coraz cieplej | Strefa WolnoSłowa

Strefa WolnoSłowa to jedno z najważniejszych miejsc offowych na teatralnej mapie Warszawy. Grupa złożona z aktywistek i animatorek kultury działa od 2012 roku, zapraszając do udziału w projektach artystyczno-społecznych osoby o różnym pochodzeniu kulturowym i religijnym, w różnym wieku i z odmiennym doświadczeniem. Tworzą spektakle, w których przyglądają się przede wszystkim procesom migracyjnym. Cykl działań pod tytułem *Będzie coraz cieplej* otwierał nowy rozdział w historii fundacji. Po dziesięciu latach współpracy Strefa pożegnała się z Teatrem Powszechnym i otrzymała od miasta nową przestrzeń. Jej siedziba mieści się przy ulicy Kaliskiej 8/10 w dzielnicy Ochota.

Będzie coraz cieplej to rozbudowane wydarzenie teatralne składające się z pięciu działań performatywnych odbywających się dzień po dniu. Pierwszego dnia odbył się performans w audytorium Muzeum Sztuki Nowoczesnej, drugiego – spacer performatywny, trzeciego – wieczór poezji performatywnej, a czwartego – wspólne czytanie Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka. Cykl zamykała trzygodzinna instalacja. Wszystkie wydarzenia były bezpłatne i poruszały podobne zagadnienia, nie stanowiły jednak kontynuacji poprzednich, co pozwalało uczestniczyć w dowolnej liczbie części. Zdecydowałam się opisać jedynie pierwszy dzień.

Na drewnianych ławach i podestach, w dużych odstępach, usadzono performerki i performerów, którzy w dłoniach trzymali emaliowane misy. W słuchawkach rozdanych publiczności przed rozpoczęciem przedstawienia początkowo było słychać dźwięki rwącej rzeki, a następnie nagrane wcześniej monologi w języku polskim i angielskim. Wielkie, życiodajne dla ludzi i nie-ludzi akweny: Rio Doce, Niger i Missisipi były przedmiotem namysłu zróżnicowanej pod względem wieku, płci i doświadczenia aktorskiego grupy. Każda z tych rzek została zdewastowana wskutek działalności człowieka.

Na ścianie wyświetlane są obrazy rzek z nałożonym na nie różowym filtrem – jakby twórcy i twórczynie próbowali ukryć skalę zniszczenia i zanieczyszczenia. Widzimy rzeki brudne, wypełnione śmieciem i wyschnięte. Kadry szybko się zmieniają, a grupa w tym czasie wykonuje układ choreograficzny: performerki i performerzy przelewają wodę z miski

do miski, wiją się między sobą, przybierają pozy imitujące ruch fal. Jedna z performerek zabrudza wodę czarną, niezidentyfikowaną substancją, która powoli zaczyna „infekować” inne misy.

W warstwie tekstowej autorzy i autorki (koncepcja, dramaturgia, wideo, choreografia: Alicja Borkowska, Natalia Lis, Pavel Tavares, Łukasz Wójcicki) przywołują dwie społeczności autochtoniczne znane z walki o ochronę środowiska: Krenaków z Brazylii oraz Ogonów zamieszkujących deltę Nigru w południowej Nigerii. Krenakowie są związani z rzeką Rio Doce, którą traktują jak żywą istotę. Działalność kopalni doprowadziła do jej zanieczyszczenia i zmusiła lud do przemieszczenia się. Ogoni z kolei weszli w konflikt z koncernem paliwowym Shell, oskarżając firmę o katastrofę ekologiczną spowodowaną masowym wydobywaniem ropy naftowej.

Perfomerki i performerzy wspólnie przygotowują transparent. Czarnymi pisakami nanoszą napis „AND STILL I RISE” (tytuł książki afroamerykańskiej pisarki i poetki Mayi Angelou), składając hołd rzekom i tym, którzy stają w ich obronie.

17 września 2025 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej działacze Ostatniego Pokolenia pokryli pomarańczowym sprayem pracę jednego z najbardziej uznanych współczesnych polskich fotografów, Rafała Milacha, przedstawiającą blokadę uliczną – zapraszając tym samym do okupacji Sejmu. Kilka dni później Milach dokleił do zaspray’owanego zdjęcia trzy fotografie z protestu aktywistów klimatycznych, do udziału w którym zachęcali poprzez akt „dewastacji”. Takie piękne postscriptum do akcji Ostatniego Pokolenia i piękny prolog do instalacji Strefy WolnoSłowej.

Mars | Scena Supernova

Mars to adaptacja sztuki niemieckiego dramaturga Mariusa von Mayenbura. W nieodkreślonym czasie i miejscu (może jutro, może za dziesięć lat, może za kilkaset) w obliczu nadchodzącej katastrofy klimatycznej kilku bohaterów przechodzi wstępne eliminacje, by uzyskać miejsce w marsjańskiej kolonii. Bogaci wykupili połacie ziemi w Nowej Zelan-

dii, gdzie wybudowali schrony. Mniej zamożni są skazani na niekończącą się tułaczkę bądź śmierć. W grupie znajdują się ojciec Achim z córką Joanną oraz bracia bliźniacy Edgar i Oskar. Przemierzają demoniczny las, który posiada właściwości magiczne – autor sztuki tak opisał go w didaskaliach: „Daleko z tyłu las mozolnie wydaje na świat trzy sylwetki. Potem je połyka, wypływa znów nieco bliżej, połyka, wypływa, połyka, wypływa”. Podróż stanowi punkt wyjścia dla akcji scenicznej, dlatego też twórcy i twórczynie krakowskiego przedstawienia zdecydowali się na projekt site-specific. Publiczność śledzi postaci nie tylko na scenie, ale też na klatkach schodowych, w piwnicach, niewyremontowanych pomieszczeniach oraz – wspomnianym już wcześniej – patio obrośniętym bluszczem.

Spektakl rozpoczyna się w foyer, do którego wkraczają aktorzy ubrani w kostiumy będące połączeniem odzieży outdoorowej z futurystycznymi elementami oraz maski (za kostiumy odpowiada Klaudia Hegab). Po krótkiej sekwencji zapraszają widownię do niewielkiej sali teatralnej. To tutaj poznajemy głównych bohaterów – oprócz wymienionych – także Yannicka (w tej roli reżyser przedstawienia, Jakub Kowalik), rekruta marsjańskiej kolonii. Yannick wydaje dość niekomunikatywne polecenia, charakteryzuje się raczej niską inteligencją emocjonalną, co sugeruje, że może nie być człowiekiem. Rodziny nieustannie się ze sobą kłócą – ojciec Achim (Krystian Gut) z córką Joanną (Paulina Dyl) o nieprzystawalność i niepoprawne odczytywanie zadań rekruta. Z kolei jeden z braci, Edgar (Antoni Rzucidło) planował samotną wyprawę, jednak jego brat Oskar (Aleksander Gałązka) niespodziewanie mu w tym przeszkodził. Oskar jest agresywny, prawdopodobnie choruje na schizofrenię (jego brat cały czas powtarza, by zażył haloperidol, stosowany właśnie w łagodzeniu objawów tego schorzenia).

W ślad za aktorami opuszczamy scenę i wędrujemy do piwnicy, gdzie postaci spotykają przetrzymywane w niewoli małpy. To intrygujące zderzenie – zarówno na poziomie tekstu, jak i w kontekście metateatralnym: ścierania się klasycznego aktorstwa z performatywnym (nawet na stronie internetowej Sceny Supernovej rozróżniono obsadę od performerów-zwierząt). Osoby performerskie kradną show tym drugim – jak głosi powiedzenie: dorosły człowiek nigdy nie wygra z dzieckiem czy zwierzęciem na scenie. Całą uwagę pochłaniają osoby niezwiązane zawodowo z teatrem, które potrafią oczarować autentycznością i oryginalnością. Kyrillos Aleksandrov, Natalia Hrytsyna, Katsiatyna Khmialnitskaya oraz

Magdalena Tryba porywają swoją dzikością i lekkością performerską. Ani na chwilę nie wychodzą z roli, biegają, wspinają się po rusztowaniu, zaczepiają i konfundują. Nawet siedząc, rzucając ciekawskie spojrzenia i drapiąc stopami twarz. Uruchamiają też w bohaterach wewnętrzne konflikty i rozterki. Decyzja obsadowa jednak uwiera – postaci humanoidalne grane są przez Polki i Polaków, a zwierzęta (z wyłączeniem jednej performerki) przez osoby pochodzenia niepolskiego.

Mimo że tekst Mayenberga stanowi odpowiedź na katastrofę klimatyczną i niebywale głupi pomysł miliarderów, by kolonizować kolejną planetę, to skupia się na ludziach oraz na stanach emocjonalnych i psychofizycznych, jakie katastrofa potrafi wywołać. A szkoda, bo apokaliptycznych tekstów kultury jest nieskończenie wiele (choćby naprawdę świetny serial *The Last of Us*). Nie potrzebujemy katastrofy klimatycznej jako tła, by opowiadać o rozpadzie relacji międzyludzkich. Warto porzucić ludzką perspektywę i zastanowić się, co stanie się ze zwierzętami, które przeżyją *Homo sapiens*. W *Marsie* wyprodukowanym przez Scenę Supernową to właśnie najciekawszy moment – porzucenie ludzkich dramatów i obserwacja zwierząt wydostających się spod ludzkiej dominacji.

Pieśni Żab – Głos z Bagna, *Będzie coraz cieplej* oraz *Mars* połączyłam w jednym artykule na potrzeby programu OFF Polska, prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Wszystkie projekty stanowią odrębne, niezależne podmioty. Łączy je jedynie tematyka, odróżnia forma wykonania – niektórzy bazowali na tekście, inni na ruchu czy muzyce. Mam poczucie, że w ostatnich latach teatr instytucjonalny odwrócił się plecami do katastrofy klimatycznej – jest ona tak straszna i niewyobrażalna, że dyrektorzy i dyrektorki sięgają po otulające widza propozycje. Nie oznacza to jednak, że w teatralnym mainstreamie brakuje spektakli dotyczących zmian klimatycznych. Warto wspomnieć choćby schodzący właśnie z afisza *Raj. Potop* w reżyserii Grzegorza Jareмки (Teatr Studio), choreograficzny spektakl Agaty Siniarskiej *You are safe* (Nowy Teatr) oraz przedstawienia Macieja Podstawnego dla dzieci i młodzieży – *Jadłonomia* (również Teatr Studio) i *Greta i ostatni wieloryb* (Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu). Na koniec listopada zaplanowano także premierę spektaklu dokumentalnego *Greta* w reżyserii Mateusza Atmana i Agnieszki Jakimiak w Teatrze Ochoty. Cieszę się, że teatry niezależne wykorzystują swoją trudną na wielu płaszczyznach pozycję i opowiadają o rzeczach niewygodnych.

Marius von Mayenburg, *Mars*

Reżyseria: Jakub Kowalik
 Obsada: Paulina Dyl, Aleksander Gałazka, Krystian Gut, Jakub Kowalik, Antoni Rzucidło
 Performerzy: Natalia Hrytsyna, Katsiatyna Khmialnitskaya, Magdalena Tryba, Kyrillos Aleksandrov
 Asystent reżysera: Kyrillos Aleksandrov
 Muzyka: Justyna Zawislan, Wojciech Sochaczewski, Aleksander Minaiev
 Scenografia: Paweł Łubkowski
 Asystentka scenografa: Magdalena Dudek
 Kostiumy: Klaudia Hegab

Asystent kostiumografki: Kacper Stodyczka
 Ruch sceniczny: Martyna Dyląg
 Immersja: Bartosz Bizański
 Oprawa graficzna: Jakub Szachnowski
 Tłumaczenie tekstu: Karolina Bikont
 Światło: Piotr Werewka, Dariusz Nawrocki
 Dźwięk i efekty specjalne: Maksymilian Czarniecki
 Promocja: Paulina Madeja
 Konsultacje wokalne-aktorskie: Piotr Piecha
 Produkcja: Scena Supernova

Pieśni Żab – Głos z Bagna

Scenariusz: Ewa Langer
 Reżyseria: Jakub Palacz
 Występują: artyści z ELOE Theater of Noise (Ewa Langer, Jakub Palacz, Żaneta Seweryn,

Małgorzata Grygierczyk, Aleksandra Zawisłak, Joanna Konieczko)
 Produkcja: Stowarzyszenie Kobięca
 Transmisja

Będzie coraz cieplej
 Strefa WolnoSłowa

Koncepcja, dramaturgia, wideo, choreografia: Alicja Borkowska, Natalia Lis, Pavel Tavares, Łukasz Wójcicki
 Muzyka: Mikołaj Poncyłjusz
 Dźwięk: Radek Łukaszewicz
 Performerzy i performerki: Patricia Abuya, Emil Al-Kawaldeh, Alicja Borkowska, Dagogo Brown, Othman Fundi, Melaniia Konstantinova, Edyta Kozub, Natalia Lis, Svitlana Makedon, Thelma Njoroge, Mohammed Rezazadeh, Marek Śmietana,

Pavel Tavares, Magdalena Walusiak, Luxuan Wang, Łukasz Wójcicki
 Produkcja: Maciej Diduszko, Magdalena Duszyńska-Sasin
 Tłumaczenie PJM: Agnieszka Bastrzyk, Weronika Dziewanowska-Węglewska, Alicja Famulska, Marlena Florczyk, Bernard Kinov, Katarzyna Özer, Kinga Perkuszevska, Emilia Szuchniewicz, Weronika Szymańska-Gątarek
 Komunikacja: Weronika Chinowska

BARBARA MICHALCZYK

Praktykowanie nadziei

Z ciemności, trochę jak w boskim akcie tworzenia, wyłaniają się trzy ciała. Poruszają się w półmroku, oddalone od siebie, choć zespolone wydawaniem niskiego pomruku. Tak brzmi wspólny, medytacyjny oddech, zapisany w kolejnych sekwencjach. Performerki zbliżają się do siebie w powolnym rytmie, który wydobywa je z mroku.

Ich ciała, twarze, włosy zostały pokryte białą farbą lub gliną, co upodabnia je do antycznych posągów, a skojarzenie jeszcze mocniej podbijają stroje – przypominające rozchełstane gieźta, a trochę imitujące baletowe kostiumy. Jasnym staje się, że jesteśmy u początków ludzkiej wspólnoty – ale także tańca, ponieważ jego kondycja (a właściwie kondycja tancerzy i tancerek) wydaje się być drugim, utajonym i nieopowiadającym w zapowiedziach tematem. Jest w tej sekwencji coś niezwykle pięknego, możemy podziwiać wyćwiczone ciała, które wydają się poruszać lekko, niemalże bez wysiłku, w harmonijnym zespoleniu. W trakcie ruchu obsypuje się z nich drobny pył, który do końca spektaklu zaścieli całą scenę – trochę jak ciężar historii, kurz który opada na polu bitwy.

Bo ta sekwencja płynnie przechodzi w kolejną, a ręce, które jeszcze chwilę temu łączyły się w uścisku i znaku nieskończoności, teraz odpychają, zgniatają, tłamszą i niszczą. Mit założycielski, który leży u początku opowieści o wspólnotcie zostaje zanegowany – starożytni wymyślili demokrację, a my po raz kolejny odrzucamy możliwość bycia wspólnotą. By oddać tę współczesność, performerki zmieniają stroje na robocze drelichy: czerwony, zielony i niebieski, barwy RGB, które emitują wszystkie ekrany, którymi na co dzień się otaczamy. Dzięki kolorystycznemu rozróżnieniu kostiumów można łatwiej rozpoznać, czyj ruch znalazł swoje odbicie w projekcjach kodowanych na żywo. Technologia wpływa



na immersyjność doświadczenia, każdy ruch zostaje zwielokrotniony w wizualizacjach, które częściowo odbijają to, co dzieje się na scenie, a częściowo stają się bezcielesnym performansem ruchu. Intymność i skupienie początku spektaklu, zostaje zastąpione mnogością bodźców, często równie agresywnych, jak ruchy samych performerek.

Czy samo ciało, bez słów byłoby w stanie udźwignąć tę opowieść? Twórcy i twórczynie stawiają to pod znakiem zapytania, dlatego publiczność otrzymuje także komunikaty płynące z offu – nagrane z wyprzedzeniem słowa jednej z performerek. Szczególnie poruszające w scenie, gdy nad unieruchomionym ciałem toczy się opowieść o wykluczeniu, braku nadziei i Polsce (a może świecie?), gdzie dyskryminuje się i wyrzuca poza obręb wspólnoty kolejne osoby. Opowiadaniem z offu życiu towarzyszy lęk, a ciało staje się kruche i chore. Przypomina to epizod depresyjny, w którym najmniejszy ruch wydaje się być poza możliwościami chorującej osoby, już i tak przygniecionej lawiną własnych, galopujących myśli. Co może nas jeszcze uratować? Czy cokolwiek będzie w stanie?

Kontynuację tej sceny, choć mniej dosłowną, możemy znaleźć w sekwencji z mechanicznymi, pluszowymi pieskami, które performerki wprawiają w ruch na scenie. To moment wytrącenia z dotychczasowej logiki spektaklu opartego na ciele – tym razem otrzymujemy metaforę społeczeństwa, które najpierw otoczono opieką (pieski zostają uruchomione i rozłożone na całej scenie, po której zaczynają się poruszać na tyle, na ile pozwala im wewnętrzny mechanizm – kilka kroczków i kilka szczeknięć później te, które były na jej obrzeżach, są już niemal w kulisach, wyłączone z dalszej akcji), a następnie przetoczył się po nim jakiegoś rodzaju koniec świata (światło staje się czerwone, a jedna z performerek tańcząc rozrzuca je po scenie, pieski padają i bezradnie poruszają łapkami w powietrzu). Myślę, że performerka, której bezruchowi towarzyszył monolog o niemożliwości odnalezienia się w świecie, odczuwała coś podobnego do tych piesków – także nie miała wpływu na to, co się z nią dzieje i mogła jedynie poddawać się temu, co inni jej robili – być może tak czuły się niektóre osoby na widowni. I właśnie dlatego sposobem na przełamanie tego stanu był akt troski. Pieski, jeden po drugim, były przekazywane widzom, którzy mogli otoczyć je opieką, przytulić i znaleźć w nich chwilę pocieszenia. Kiedy uczestniczyłam w tej scenie, wydała mi się niepotrzebna, bo zupełnie wytrącała z opowieści – zamiast skupić się na tym, co się dzieje, mimowolnie wodziłam wzrokiem za osobą, która rozdawała

zabawki, krążąc wśród widzów. Ale właśnie to wytrącenie mogło być nam wszystkim potrzebne jako przeciwwaga dla trudnych i bolesnych emocji, o których tańczyły performerki. Puchaty okrucuch nadziei, dowód na to, że wzajemna troska może być jedynym ratunkiem.

Wszystko to popycha do rozważań nad przesłaniem, które proponują nam twórcy i twórczynie spektaklu. Sam tytuł to wymyślone słowo, zbitka przedrostka immuno-, który, jak usłużnie podpowiada Słownik Języka Polskiego, wskazuje na powiązanie słowa z odpornością lub uodpornieniem organizmu oraz końcówki -kracja, która wskazuje na typ rządów. W efekcie otrzymujemy neologizm, który ma się kojarzyć z odpornością na kryzys, wypracowaniem nowego sposobu na radzenie sobie z rzeczywistością. Trudno zaprzeczyć, że właśnie tego potrzebujemy w świecie, który od pewnego czasu wydaje się zmierzać w przeciwnym kierunku do tego, o którym marzę ja i moi bliscy – ale także twórcy i twórczynie tego spektaklu.

Strategie, które proponuje zespół, wiążą się z jednej strony z wyrażaniem emocji, niełamszeniem ich w sobie – gniew staje się tutaj radykalną praktyką nadziei – co przywodzi na myśl protesty, zintensyfikowane formy tworzenia wspólnoty, która manifestuje swój gniew i niezadowolenie publicznie, kontestując zastany porządek. Z drugiej strony to zwrot ku estetyce i pięknu. Finalna sekwencja ruchów została w spektaklu (który oglądałam w Domu Kultury Kadr w Warszawie) poprzedzona krótką dedykacją dla pracowniczek i pracowników Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu – a także nazwana Atlantyda.

Wspomniana scena była czymś w rodzaju klamry, pewnym powrotem do piękna ruchu z początku, tym razem dodatkowo podbitego przez wizualizację, która przywodziła na myśl odbicie ciała w wodzie i momentów jego zanurzenia i wynurzenia. Była w tym radość bycia na scenie i występowania, trudniejszą do dostrzeżenia w trudnych, emocjonalnie ciężkich scenach, w większości wypełniających ten spektakl. Atlantyde, poza jasnym nawiązaniem do bycia podmorską krainą, można także odczytywać jako opowieść o tym, co utraciliśmy – ale co być może jest do odzyskania?

Właśnie ta ostatnia sekwencja w połączeniu ze specjalną dedykacją, jest dla mnie wskazówką, że ten spektakl można odczytywać przez dodatkową soczewkę auto-tematyczno-

ści. Towarzystwo im słowa otuchy, to dla mnie wyznacznik tego, że kryzys w środowisku polskiego teatru tańca dotyka podobnie wszystkie osoby twórcze, a radykalną praktyką nadziei jest w tym wypadku głośne mówienie o tych trudnościach, a co za tym idzie budowanie środowiskowej solidarności. Jak wspominałam na początku, już pierwszą scenę można odczytywać jako opowieść nie tylko o utraconej wspólnotocie, ale także mit założycielski związany z tańcem. Podobną optykę można zastosować także w innych scenach, nie tracąc jednak przy tym uniwersalnego przekazu, którzy zakodowali w tym spektaklu jego twórcy i twórczynie.

Z dna morza zaś przeszliśmy płynnie do budowania wspólnoty dosłownie. Tańczące performerki zapraszały na scenę kolejne osoby – nie wiem, czy wcześniej umówione, czy losowe. Skoro opowiadamy o szukaniu wsparcia w innych, to nic dziwnego, że pojawiają się interakcje z publicznością, a czwarta ściana jest wielokrotnie burzona. Spektakl realizuje w lokalnej, małej porcji to, co proponuje w większej perspektywie. Pewne sekwencje ruchów pojawiają się wielokrotnie, potęgowane i zwiększane w toku opowiadanej historii, a sceny przegładają się w sobie jak misterna kompozycja. I tak jak w otwierającej sekwencji performerki były od siebie oddalone, tak w finale trzymały się za ręce, tańcząc.

Pomimo trudnego tematu i wydawałoby się kompletnego braku nadziei w pierwszej połowie wieczoru, wyszłam z teatru z poczuciem, że nie wszystko zostało stracone. Wyszłam wdzięczna, z pomysłem na to, co dalej.

IMMUNOKRACJA

Hashimotowiksa & WÆXE we współpracy:

Performans, choreografia: Paulina Jaksim, Kasia Kulmińska, Izabela Orzełowska

Koncept: Paulina Jaksim, Kasia Kulmińska, Izabela Orzełowska, Gonzague Rebetez

Motion-detection, światło: Gonzague Rebetez

Konsultacje dramaturgiczne: Magda Koryntczyk

Konsultacja techniczne: Mikołaj Jaksim, Michał Mądroczyk

Muzyka: MANOID

Kostiumy: Maria Kompf

Zdjęcia: Maria Boińska

Grafika: Malwina Mosiejczuk



DEATH WITH ME
FOT. KRZYSZTOF KARPINSKI

BARBARA MICHALCZYK

Ciężar cudzego cierpienia

Memento mori. Wszyscy umrzemy. Więc czemu nie zrobić z tego małego show, jeszcze ten jeden, ostatni raz? Zespół Death with me poleca się nie tylko na pogrzeby, ale także chrzciny, śluby i inne okazje rodzinne, aby wspólnie celebrować świadomość skończoności doczesnego życia.

Oto przed nami trzy żałobnice, w białych ekscentrycznie przystrzyżonych perukach, czarnych kostiumach oraz opaskach uciskowych na twarzach. Z pozoru identycznie ubrane, dopiero przy uważniejszym spojrzeniu zaczynają się od siebie różnić – głębszym dekoltem, fakturą kostiumu czy jakimś większym jego rozdarciem. Wszystkie te stroje są niedopasowane, poprzesywane i ewidentnie za duże – poza spódnicami, performerki mają na sobie marynarki, stworzone na bazie męskich, wywróconych na lewą stronę albo pozbawionych oryginalnych rękawów. Kostiumy wyglądają na nadgryzione zębem czasu, jakby one także przemijały – daleko im do eleganckich garsonek, które artystki mają na zdjęciach i plakatach promujących spektakl. Dodatkowo rozdarcia, które powstają w trakcie performansu przywodzą na myśl żałobne tradycje polegające na niszczeniu ubrań.

Niemalże cały pokaz *Death with me* toczy się przy jasno zapalonych światłach. Być może ma to związek z dostępnością – pomimo tego, że odbywa się właściwie bez słów, to w wydarzeniu uczestniczy tłumaczka polskiego języka migowego, która oddaje szeroki wachlarz dźwięków, które towarzyszą choreografii.

Cały spektakl został zakodowany w serii powtórzeń, które performerki wykonują na naszych oczach przez niemal godzinę. Głównym elementem, od którego performans się zaczyna, jest coś na kształt wspólnego pochodu – te pierwsze kroki, które wykonują per-

formerki, wyglądają, jakby właśnie ruszyły za trumną. Powoli, z namysłem i splecionymi dłońmi idą rzędem dookoła sali. Mamy okazję się im dobrze przyjrzeć, a także nadać ich ruchom znaczenie, przełożyć je na język żałoby, którą albo już przeżyliśmy, albo dopiero przeżyjemy. Przypomniałam sobie samą siebie w podobnych sytuacjach.

Tym, co rozrywa tę typową tkankę dramatyczną, osnutą wokół przeżycia żałoby i zestawu konwencjonalnych gestów i ruchów, są wstawki komediowe. Dynamikę spektaklu wyznaczają konkretne interwały czasowe, sygnalizowane dzinglami, po których artystki muszą znaleźć się w określonym miejscu i pozycji. Więc pewne zaskoczenie i pośpiech wydają się być ogrywane, kiedy artystki biegną do mikrofonów, aby zaprezentować się jako funeralno-żałobny *girlsband*. Podczas tej sceny artystki stają przed mikrofonami, najprawdopodobniej robiąc *lipsync* do słów narratora z *offu*.

Najprawdopodobniej, ponieważ nie mogę powiedzieć, abym dobrze widziała tę sytuację, co niestety wynikało z nieprzemyślenia warunków przestrzeni, w której w Warszawie prezentowano ten spektakl. W sali wynajętej/udostępnionej przez Ośrodek Kultury Ochooty na środku znajduje się betonowy filar, który rozbijał przestrzeń i utrudniał zobaczenie wszystkiego – co, jak dowodzą zdjęcia, nie miało miejsca podczas pozostałych przebiegów. Pomimo powtarzalności sekwencji, widoczność była znacznie ograniczona i tylko z jednej strony widowni pełna – co było szczególnie drażniące w popisowym numerze prezentowania reklamy występów zespołu *Death with me*. Rozwiązaniem tego mogłoby być występowanie za każdym razem w inną stronę, szczególnie, że scena została powtórzona co najmniej trzy razy.

Więc mamy tę śmierć – ale nie zawsze zupełnie na serio. Czasami są to sekwencje, w których ciała performerek opadają z sił. Pochód rozpada się, druga performerka obsuwa się na pierwszą i kurczowo się jej trzyma, a trzecia pada na drugą i również próbuje nie wypuścić jej z rąk. Ich ciała pozostają przy tym zupełnie bezwładne, więc wysiłek wkładany w obejście przestrzeni gry, który wkłada pierwsza z performujących osób jest rzeczywisty. Za każdym razem także efektem były coraz mocniej porwane ubrania oraz porzucone elementy garderoby – jak buty czy peruki. Ta scena chyba najmocniej przywodziła na myśl ciężar, jaki spada na ludzi doświadczających żałoby, ale także tych, którzy są blisko osób

w czynnej żałobie. Jakby twórczynie próbowały nam powiedzieć, że zawsze jest ktoś, na kogo spada odpowiedzialność za innych, kto mimo wszystko decyduje się zachować pozory normalności, biorąc na siebie dosłowny w tym wypadku ciężar cudzego cierpienia. Performerki wczepiają się w siebie nawzajem, drą przy tym kostiumy, w niektórych sekwencjach wlokąc się na brzuchu za wiodącą pochod, trzymając ją za kostkę lub rąbek spódnicy. Nic dziwnego, że prędzej czy później ostatnia z nich odpada i pozostaje z tyłu. Nie wszystkich można uratować.

Powracającym motywem jest także piosenka, która znalazła się w trailerze do spektaklu. Usłyszeliśmy ją zarówno jako skandowany czterowiersz, ale także w wersji elektro-nicznie-zremiksowanej. To właściwie jedyne słowa wypowiedane przez performerki, które to wchodzi w bezpośrednie interakcje z publicznością jedynie za pośrednictwem gestów. W większości przypadków artystki wypowiadają je jak mantrę, powoli, mechanicznie i bez głębszej interpretacji. Trochę, jakby zawodziły lub chciały nas wprowadzić nimi w trans.

Ale właśnie: interakcje z widzami. Nie da się ukryć, że potencjał powtarzania w kółko tej samej sekwencji ruchów, na pewnym etapie po prostu się wyczerpuje i konieczne staje się poszukiwanie sposobów na utrzymanie uwagi widowni. W tym wypadku twórczyni scenariusza (Karolina Czarnecka) oraz choreografka (Dorota Baranowska) – obie przy tym obecne na scenie – postawiły na włączenie w działania widzów. Wywołało to oczywiście dwa rodzaje reakcji, natychmiast ożywiające widownię. Z jednej strony zintensyfikowaną obserwację sufitu/ścian/czegokolwiek innego, byle nie złapać wzroku którejkolwiek z performerek, próbujących zachęcić losowe osoby do włączenia się do działania. Z drugiej strony, na widowni zasiadały także osoby, które naprawdę chciały spróbować swoich sił w kolejnych scenach, włączając się w żałobny pochód lub taniec wokół tematu śmierci. Nie zawsze niestety miało to swój najszczęśliwszy finał, ponieważ z mojej perspektywy, osoby, które decydowały się wejść w performans, wciąż pozostawały na jego obrzeżu i nie były do końca otoczone opieką przez performerki. Pomimo powtarzających się elementów, każda sekwencja miała swoje małe wariacje i odstępstwa, co powodowało, że widz lub widzka nie do końca wiedzieli, co mają robić. Dodatkowo, choć zostali wciągnięci do udziału, nikt nie proponował im równie łatwego powrotu na swoje miejsce, stąd ucieczki wykonywane chyłkiem, kiedy któraś z performerek obracała się plecami. O tym,

że można by tę kwestię lepiej dopracować, świadczy fakt, że w ten sam sposób ze sceny uciekają także osoby zaangażowane w produkcję performansu. Wydaje mi się, że ta interakcja zadziałałaby lepiej, gdyby zapraszać widzów i widzki do scen, które już kilkakrotnie widzieli i widziały, w których nie byłoby zmiennych. Warto także byłoby rozważyć, w jaki sposób widzowie mogliby ten performans opuszczać, aby uniknąć obecnych w nim niezręczności.

Rozumiem, że twórczyniom zależało na tym, aby odtworzyć *danse macabre* – porywający wszystkich niezależnie od wieku, wykształcenia, płci, pochodzenia czy narodowości. Nie-możliwy do zatrzymania i zupełnie totalny. Taniec ku śmierci. Taniec, który właśnie przez to jest życiem. I w idealnym świecie, prawdopodobnie porwałyby w ten sposób do tańca całą widownię – czego, mówiąc szczerze, spodziewałam się po zobaczeniu pierwszej sekwencji. W finale performerki tańczą jednak same, a my patrzymy na popis sprawności ich ciał, którego najprawdopodobniej nikt na widowni nie byłby w stanie z marszu powtórzyć. I czuć w tym pewną zmarnowaną szansę na finalny akt, który mógłby nas wszystkich połączyć, zmusić do przeżycia czegoś razem – w miejsce indywidualnych refleksji snutych na podobne tematy. Niestety, na końcu i tak wszyscy umrzemy sami.

Tym, co zostało ze mną na dłużej, była wspomniana już piosenka – *Jedna chwila*. Współczesny remiks bycia ku śmierci, dostępny na Spotify i innych platformach z muzyką.

Czy to dobrze, czy to źle? Kto to wie? Kto to wie.

Death with me

Występują: Dorota Baranowska, Karolina Czarnecka, Paula Czarnecka

Scenariusz, reżyseria: Karolina Czarnecka

Choreografia: Dorota Baranowska

Kostiumy: Maria Duda

Muzyka: Mike Johnson, Karolina Czarnecka

Reżyseria światła: Bogusław Kasperuk

Plakat: Małgorzata Pawlak

Fotografie: Dawid Grzelak

Współpraca: Podlaskie Stowarzyszenie Tańca i Centrum Kultury Piaseczno



KSIĘŻYCOWE OPOWIEŚCI
FOT. ANDRZEJ PIETYRA



W SAM LAS
FOT. ŁUKASZ POMPA

ZUZANNA KLUSZCZYŃSKA

Teatr z lasu

W ramach programu OFF Polska powstały dwa projekty leśne, skierowane do biegunowo odległych grup wiekowych. W sam las Stowarzyszenia Form Różnych w reżyserii Natalii Kozy jest propozycją dla najmłodszych, a Księżycowe opowieści Teatru Figur w Krakowie w reżyserii Dagmary Żabskiej zapraszają do siebie dorosłych. Oba przedstawienia wykorzystują kontrast pomiędzy naturą i teatrem, by stworzyć sytuację, w których publiczność może doświadczyć znanych przestrzeni na nowo.

Pedagogika leśna

Leśne przedszkola i szkoły z roku na rok zdobywają, także w Polsce, coraz większą popularność jako forma edukacji alternatywnej. Zajęcia w lesie wspierają kreatywność, samodzielność i umiejętność krytycznego myślenia, potrzebną przy eksploracji takiego terenu¹ oraz gwarantują swobodę ruchu, kluczową w rozwoju fizycznym². W praktyce oznacza to, że dzieci spędzają 80% swojego czasu³ na świeżym powietrzu, przenosząc się do baraków czy innych prowizorycznych pomieszczeń w celu odpoczynku lub kiedy dana czynność nie może zostać wykonana na zewnątrz. Dzieci realizują przy tym standardowy program, ucząc się matematyki na podstawie praktycznych obliczeń czy dokonywania pomiarów roślin⁴. Leśne przedszkola mają być odpowiedzią na coraz głębsze zanurzenie najmłodszych w technologii i mediach społecznościowych oraz gwarancją umocnienia relacji dziecka ze światem przyrody, tak istotnej w kontekście edukacji ekologicznej⁵. Pedagogika leśna uznawana jest za przeciwwagę dla nadopiekuńczości rodziców, którzy pragną uchronić swoje dzieci przed wszelkimi negatywnymi bodźcami i niebezpieczeń-

1. Zob. Justyna Szlazińska, Leśne przedszkole jako alternatywna forma wczesnej edukacji, https://repozytorium.uwb.edu.pl/ispui/bitstream/11320/9378/1/Parezia_2_2019_J_Szlazińska_Leśne_przedszkole_jako_alternatywna_forma_wczesnej_edukacji.pdf [dostęp z dn. 2.11.2025], s. 8-9.

2. s. 7-8.

3. s. 4.

4. s. 9.

5. s. 2.

stwem⁶. Jak wskazuje Bogusław Śliwierski, jest to wychowanie otwarte na przeżycia graniczne, ryzykowne, wybijające z codziennego rytmu i zmuszające do szybkiego szukania rozwiązań⁷.

W sam las, wbrew swojemu tytułowi, zabiera nas w gąszcz drzew tylko symbolicznie. Scenografia zaprasza najmłodszych widzów do eksploracji bajkowej wersji lasu, z gadającym drzewem – babką, magicznie zieloną trawą i powiększonymi, jak w filmie Pixara, mrówkami. Coraz bardziej popularne nurty pedagogiki alternatywnej, stawiającej na przeżycia i doświadczenia, sugerują, że już lepiej byłoby zabrać dzieci do prawdziwego lasu. Porównanie tych dwóch perspektyw może jednak podkreślić jedno z najważniejszych zadań teatru dla najmłodszych.

Bezpieczna, leśna makieta

Propozycja Stowarzyszenia Form Różnych na pierwszy rzut oka zaprzecza większości z wyżej wymienionych celów pedagogiki leśnej. Performerki zapraszają dzieci do miękkiego i przytulnego miejsca, w którym ściółka leśna to puchowy dywan, a na pozór ostre gałęzie tak naprawdę zostały wykonane z miękkiej pianki. Spektakl wprowadza i wyprowadza dzieci oraz ich opiekunów ze swojego świata stopniowo. Najpierw, przy zapalonym świetle, zdejmujemy buty i siadamy na miękkich poduszkach na scenie. Dopiero potem odsłania się kurtyna, a za nią kryje się las i śpiąca w jego cieniu postać, czekająca na swoich gości. Światło gaśnie powoli, pozwalając przyzwyczać się oczom do ciemności. Wita nas drzewo z projekcją twarzy babki, która zachęca młodych widzów do korzystania z bliskości towarzyszących im opiekunów i wtulenia się lub schowania, jeśli tego potrzebują.

Po takim wprowadzeniu performerki Natalia Koza i Anna Gunia, w rytmie muzyki i dźwięków lasu, zaczynają go badać poprzez zabawę i taniec. Choreografia prowadzi je przez różne faktury, kształty, zachęca do skakania po pieńkach i kałużach, chowania się za drzewami i pagórkami, układania się na miękkich klockach, turlania w mchu, czy chodzenia po gałęziach. Dzięki konstrukcji przypominającej rzutnik pisma, twórcy na żywo nakładają na cień drzewa obraz zdmuchiwanymi czy pączkującymi liśćmi. W tych sekwencjach grają również cienie performerek, delikatnie dotykające odbitych gałęzi. Wraz z przemijaniem

sezonów postaci zapadają nawet w sen zimowy, aby później obudzić się i z powrotem zaprosić nas do wspólnej zabawy. Kolorowe chusty, ściskane w dłoniach i powoli wypuszczane, przypominają pączkujące kwiaty, które sami możemy spróbować stworzyć dzięki instrukcji performerek.

Ten moment jest zaproszeniem do wspólnej eksploracji przestrzeni spektaklu. Natalia Koza i Anna Gunia z czułością, ale bardzo skutecznie, animują grupę poprzez podawanie rekwizytów, a nawet instrumentów (wcześniej niepojawiających się w spektaklu) oraz delikatne, zachęcające gesty. Jest ekscytująco, ale równocześnie kojąco. Dzieci mają okazję samodzielnie wypróbować wszystkie powierzchnie i zakamarki, wspiąć się na przygotowane konstrukcje, a nawet ukrytą w pieńku trampolinę. Na koniec, zbieramy razem z performerkami użyte w spektaklu pomoce sensoryczne, by wspólne stworzyć tor przeszkód. To on powoli wyprowadza nas z magicznego lasu. Światła się zapalają, aktorki się kłaniają, a my bijemy brawo i idziemy zakładać buty.

Las dla dużych i małych

Spektakle dla najmłodszych mają swój własny, wyjątkowy układ, wynikający z potrzeb tak młodej widowni. Dlatego są krótkie, grane blisko publiczności i łatwe do chwilowego opuszczenia w razie potrzeby. Moment wspólnej eksploracji przestrzeni teatralnej także jest ich stałym elementem. *W sam las* jest więc solidnym przykładem swojego gatunku, naprawdę wartym polecenia. Niestety, wpada on również w te same pułapki, co inni jego przedstawiciele.

Kolejne sceny proponują te same rytmy i obrazy, przenikają się ze sobą, nie różnią się od siebie wystarczająco by utrzymać uwagę widza. Przełamania narracji, w postaci zabawy z cieniem drzewa czy nadejścia zimowego snu, są zbyt rzadkie oraz niewystarczająco różnorodne na tle reszty opowieści. Bardziej dopracowana dramaturgia pomogłaby odnaleźć się lepiej widzom, także tym dorosłym, stanowiącym połowę widowni.

Głównym odbiorcą teatru najmłodszego ma być małe dziecko. Jednakże żaden inny gatunek teatralny nie zakłada aż takiej współobecności na scenie podopiecznego i opiekuna. Na spektakle najmłodsze najczęściej nie chodzą grupy rówieśnicze, jak w przypadku

⁶ s. 1.
⁷ Zob. Bogusław Śliwierski, „Pedagogika lasu” jako (nie) nowa orientacja w pedagogice, s. 57, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_21697_fp_2022_2_04 [dostęp z dnia 2.11.2025].

propozycji dla starszych dzieci, a rodziny. Oznacza to, że mają one wiele wspólnego z teatrem rodzinnym, którego celem jest proponowanie spektakli dla wielopokoleniowej publiczności. Twórcy i twórczynie opisują *W sam las* jako propozycję skierowaną także do osób autystycznych i dorosłych z niepełnosprawnością intelektualną, tym bardziej pełnoletni widz i jego potrzeby powinny być wzięte pod uwagę. Co więcej, nawet jeśli najmłodsza publiczność nie odczuwa jeszcze silnej potrzeby uporządkowanej narracji, nie oznacza to, że nie powinna być traktowana poważnie i otrzymywać rozwiązania równej jakości, co dorośli.

Las i jego twórczy potencjał

Co z tym lasem? Zwolennicy i zwolenniczki pedagogiki leśnej, związanej z pedagogiką przeżycia, mogliby całkowicie odrzucić ten wykreowany na scenie sztuczny, pluszowy i bezpieczny świat, jako niegwarantujący prawdziwego spotkania z naturą, a także ryzykiem i niewygodą, z którą wiąże się takie spotkanie. Jednakże zarówno pedagogika leśna, jak i *W sam las*, mają wspólny punkt wyjścia – swobodną eksplorację, prowadzącą do twórczości.

Twórczynie spektaklu same „wyszły z lasu”. Prace rozpoczęły bowiem od wspólnego odkrywania podkarpackich terenów leśnych. Poprzez zabawę ruchem sprawdzały różne choreograficzne możliwości, jakie daje zetknięcie z drzewem, gałęziami, pieńkami, kamieniami czy ściółką. Właśnie z tego doświadczenia powstała taneczna choreografia, będąca głównym elementem spektaklu. Ostatnia scena przedstawienia jest więc zaproszeniem dzieci do powtórzenia tego gestu, swobodnego odkrywania możliwości w nowej przestrzeni i po prostu zabawy możliwościami tego miejsca. Emancypacyjny charakter pedagogiki leśnej, stawiający na samodzielne znajdowanie rozwiązań, pojawia się nie tylko w strukturze spektaklu, ale również w samym procesie twórczym. Przedstawienie nie niweluje jednego z głównych założeń nurtu, a dzięki swojej teatralnej sztuczności produkuje nowe znaczenia.

Tak jakby las

W sam las prezentowane jest również w plenerze, gdzie ogromne sztuczne drzewo musi konkurować z tym prawdziwym. Myślę, że to w takiej konfiguracji spektakl uruchamia swo-

je największe moce edukacyjno-poznawcze. Wiadomo, że jednym z zadań teatru dziecięcego jest zapoznanie młodej widowni z językiem teatralnym, jego różnymi narzędziami i sposobami prowadzenia opowieści. *W sam las* wychodzi jednak dalej i staje się przewodnikiem po samej teatralności.

Miejsce, w którym się znajdujemy, jest takie, jak las, ale nim nie jest. Jest jego sztuczną, przerobioną wersją. Młodzi widzowie mają okazję poznać samą podstawę teatralnego doświadczenia, czyli wchodzenia w światy, które przypominają ten nasz, ale nim nie są. Las, czy drzewo, jako jedna z pierwszych przestrzeni, które dobrze poznają dzieci, jest idealnym przykładem teatralnego znaku. Spektakl zachęca do poznawania natury, przekazując podobne idee co pedagogika leśna, a przy tym wprowadza do świata sztuki, pełnego odbitych i przerobionych części rzeczywistości.

Stowarzyszenie Form Twórczych, pod którego szyldem powstał spektakl w reżyserii Natalii Kozy, jako jeden z głównych celów swojej działalności wymienia ożywianie miejscowego życia kulturalnego skierowanego do różnych grup wiekowych. Świetnie, że jedną z nich okazały się spektakle najniższe, które, chociaż dobrze rozpowszechnione już w większych miastach, w mniejszych nadal są rzadkością. Z pierwszych teatralnych doświadczeń pozostają nam jedynie niewyraźne obrazy. Tym bardziej pamięć o magicznym lesie wyraźnym na środku sceny, jako jedno z pierwszych teatralnych wspomnień, to coś, czego naprawdę można pozazdrościć.

Z powrotem do lasu

Księżycowe opowieści w reżyserii Dagmary Żabskiej zaprosiły swoich widzów do odwrotnego doświadczenia. Dorosła publiczność, przyzwyczajona do standardowej teatralnej sytuacji, została ugoszczona właśnie w lesie. Edukacja leśna skierowana dla dorosłych, chociaż bardzo potrzebna (na przykład w kontekście przeciwdziałania zaśmiecaniu lasów) nie jest rozwiniętą inicjatywą⁸. Znacznie większa oferta działań edukacyjnych dostępna jest dla dzieci w wieku szkolnym i przedszkolnym. Powrót do lasu, dla wielu z nas, staje się powrotem do dzieciństwa. Teatr Figur wykorzystał tę prawidłowość i przeniósł nas do świata baśni.

⁸ Zob. Anna Wierzbicka, Marcin Files, Kinga Jagiello-Słomińska, Oczekiwania osób dorosłych wobec edukacji leśnej. https://www.researchgate.net/publication/268687553_Oczekiwania_osob_doroslych_wobec_educacji_le_snej, [dostęp z dn. 2.11.2025], s. 1-2.

Spektakl ma formę spaceru po różnych krakowskich terenach zielonych. Przebieg, który widziałam, zorganizowano w Lesie Wolskim w pobliżu zoo. Naszej wędrownicy towarzyszyły więc tajemnicze odgłosy żyjących nieopodal zwierząt. Na miejscu zbiórki przywitała nas przewodniczka. Na grupę około dwudziestu osób dostaliśmy kilka latarek, jednak zachęcono nas do korzystania tylko ze światła księżyca. Przewodniczka zaprosiła nas do uważnej obserwacji lasu, który zmienia się pod wpływem pełni. Następnie chodziliśmy za przydymionym światłem jej latarni i zatrzymywaliśmy się przy różnych stacjach, przygotowanych przez twórców i twórczynie wśród drzew. Ten pierwszy moment wejścia w ściągę ciemnego lasu, przez to, że rzadko przeżywany, jest jedną z najciekawszych części wydarzenia. Oczy muszą się przyzwyczaić do nowego rodzaju leśnej ciemności, a stopy do miękkiego podłoża, którego nie widzimy.

Co porabia księżyc w lesie?

Przystanki możemy podzielić na kilka kategorii. Na ustawionych okrągłych ekranach pojawiają się krótkie cieniowe etiudy. Pierwsza z nich przedstawia różne rytuały i przesady związane z cyklem księżyca. Nagrany głos podpowiada nam, kiedy najlepiej zacząć oszczędzać czy pomyśleć dobrą wróżbę. Kolejny ekran powraca za to do codzienności. Przy akompaniamencie muzyki pojawiają się zakochane, całujące pary, ale i również chodzące po powierzchni ekranu stopy, przypominające lądowanie na księżycu. Za to na rozwieszonym wśród drzew materiale pojawia się personifikacja złości. Jej ogromny cień zapewnia nas, że jest ona nam potrzebna. W dobie ciągłego poszukiwania spokoju i balansu złość zachęca nas do krzyku, wyrzucenia z siebie, tu, w środku lasu, pośród niczego, wszystkiego, co uwiera i boli. Najbardziej teatralnym momentem spaceru jest spotkanie z dwoma księżycami. Jeden z nich, w lśniaco-srebrnym kostiumie, zaprasza nas do wspólnego przedarcia się przez wąskie lustra ustawione jak w labiryncie — by razem z nim odbijać się w świetle. Drugi, ubrany w białe spodnie i marynarkę wygląda tak, jakby właśnie wracał z biura, przybliżył nam kulisy swojej pracy. Ludzie powierzają mu sprawy, które potrzebują końca, a sami nie potrafią do niego doprowadzić. Czasami oznacza to swatanie, czasami doprowadzenie do rozwodu, czasami pomoc samotnej kobiecie w pogodzeniu się z tym, że jej wszystkie dorosłe dzieci wyprowadziły się z domu. Poszczególne

potrzebne końce świecą się na małych kostkach. Wraz z księżycem dostarczamy je przez las do starej, ogromnej szafy, stojącej pośrodku niczego, pełnej potrzebujących domknięcia historii.

Ostatnim elementem spaceru są instalacje. Mijamy je, ale się przy nich nie zatrzymujemy, jakby były standardową częścią krajobrazu. Ze ściółki wystają małe, świecące się grzybki, zakopane w liściach ekrany wyświetlają wylaniające się z podłoża oczy, a niebieskie ledowe taśmy owijając się wokół pni, tworzą postać leśnego ducha, który biega pomiędzy drzewami. Te części spaceru najciekawiej grają z otoczeniem. Wykorzystują materię lasu i tworzą się wobec niej, w odróżnieniu od reszty scen, lądujących w nim jak kosmiczne statki. To dla nich warto było się wybrać w podróż w ciemnościach, złożoną z luźnych skojarzeń, legend i wierzeń wokół kulturowej siły księżyca.

Leśny wehikuł czasu

Najlepszą publicznością dla *Księżycowych opowieści* jest ta miejscowa (innej trudno również się dostać do tak nieskomunikowanego adresu). Osoby, które dobrze znają Las Wolski za dnia, mogą, dzięki teatralnym zabiegom, wieczorem poznać go od innej strony. Przedstawienie odwołuje się do ściśle związanego z naturą świata magii. Żywa roślinność gra ze sztucznością przygotowanych obrazów, przypominając o świecie legend i baśni, w których las jest domem dla fantastycznych stworzeń. Z jednej strony, przewodniczka radzi nam podczas spaceru wypatrywać pełni, z drugiej wiemy, że dzisiaj jest nów, a konkretny cykl księżyca to tylko teatralna narracja. Zabawy światłem i cieniem pobudzają wyobraźnię, sprawiają, że możemy na las znowu spojrzeć dziecięcym wzrokiem.

Tematy jednak są ściśle dorosłe. Sytuacje, które za sprawą księżyca dobiegają końca, odnoszą się do doświadczenia upływu czasu. Czy da się tworzyć nowe początki, gdy wszyscy wokół prowadzą ustabilizowane życia? Jak poradzić sobie z utratą bliskich i szukać nowych relacji? Poruszanie dorosłych dylematów okiem dziecka przynosi nową siłę i wiarę. Może warto, tak jak w bajkach, zamknąć oczy, stanąć pośrodku lasu, wypowiedzieć życzenie i w nie uwierzyć, a wszystko się uda?

Las na nowo

Zarówno *W sam las*, jak i *Księżycowe opowieści* wykorzystują las jako coś znanego, z czego można skorzystać, by wytworzyć nowe znaczenia. W propozycji najnowej staje się on pretekstem do przyjrzenia się, dla większości publiczności po raz pierwszy, teatralnym mechanikom. Krakowski spacer wykorzystuje go jako wehikuł czasu, przenoszący do dzieciństwa, pozwalający na dorosłe dylematy spojrzeć okiem wiary i wyobraźni.

W obu spotkaniach najbardziej dotyczą jednak te momenty, które kierują osoby uczestniczące na doświadczenie samej natury. W spektaklu *W sam las* jest to wskazanie nowych sposobów interakcji z lasem, w *Księżycowych opowieściach* rzeczywista ciemność i szum drzew niewpuszczający hałasów z zewnątrz. Co las wnosi do teatru? W wydaniu dwóch offowych propozycji żywioł zabawy, potraktowanie teatralnej przestrzeni jako miejsca eksploracji. Co wnosi teatr do lasu? Nowe spojrzenie na naturę, możliwe dzięki teatralnemu i tanecznemu podejściu.

W sam las

Reżyseria: Natalia Koza

Scenografia: Krzysztof Młynarski

Muzyka i wokół: Luiza Ganczarska

Ruch sceniczny: Anna Gunia

Charakteryzacja i kostiumy: Ewelina Lewicka

Występują: Anna Gunia, Natalia Koza, Małgorzata Szczyrek

Księżycowe opowieści

Scenariusz: Dagmara Żabska i zespół

Reżyseria: Dagmara Żabska

Scenografia: Justyna Peller-Szałańska, Katarzyna Koczubiej-Pogwizd

Muzyka: Julia Dyga

Konsultacje choreograficzne: Monika Kiwak

Obsada: Luna Sawka, Karolina Lichocińska, Anna Kończal-Bochenek, Zofia Szyrajew

Produkcja: Marta Hankus, Andrzej Pietyra



GOOD WAVES ONLY
FOT. MAGDA BORUCH



[NAZWA_UŻYTKOWNIKA]
FOT. KRZYSZTOF BĘTKOWSKI

ZUZANNA KLUSZCZYŃSKA

Dla młodzieży teatr dorosłych.

Jak szczerze rozmawiać z młodym widzem?

Teatr dla młodzieży, a bardziej niewystarczająca ilość jego jakościowych propozycji w repertuarach polskich teatrów, od wielu lat jest przedmiotem dyskusji osób zajmujących się tworzeniem i badaniem tego gatunku. Od ostatnich kilku sezonów powstaje coraz więcej przedstawień, które poszukują formy, tematyki i modelu procesu adekwatnego dla młodzieżowej publiczności.

Good waves only w reżyserii Agi Błaszczak i Pawła Bernadowskiego z Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów Dla Dzieci i Młodzieży – ASSITEJ oraz *[Nazwa_użytkownika]* w reżyserii Krzysztofa Bętkowskiego z Fundacji W To Mi Graj wybierają, jak się może zdawać, najbardziej tradycyjną ścieżkę. Mimo to, dzięki szczeremu zajęciu pozycji, z której mówią, wyprzedzają być może wiele z bardziej innowacyjnych rozwiązań.

Najdziwniejszy wieloryb świata

Laptop, ekran rzutnika, akwarium, miska z wodą i mnóstwo kabli. Zostajemy zaproszeni do studia badawczego, którego właścicielem jest, jak sam się przedstawia, aktor Paweł Bernadowski. Tego wieczoru zamierza opowiedzieć nam o swojej pasji, jaką jest bardzo znany wieloryb nieznanego gatunku, o przydomku Pięćdziesiąt Dwa.

To wyjątkowe zwierzę wyróżnia się częstotliwością śpiewu, którym operuje na wysokości pięćdziesięciu dwóch herców (stąd też wziął się jego przydomek). Dużo wyższej, niż inne płetwale, przez co żaden inny wieloryb nie odpowiada na jego zawołania. Naukowcom także do dzisiaj nie udało się go odnaleźć. Jedynym śladem po jego obecności są re-

jestracje niespotykanych dźwięków, które wydaje gdzieś w głębinach oceanu. Badacze pracujący nad odnalezieniem morskiego stworzenia dostawali wiele listów od osób, które utożsamiały się z jego niemożnością porozumienia się z otaczającym światem¹. Historia najsamotniejszego wieloryba na świecie, jak nazywany jest Pięćdziesiąt Dwa, zainspirowała już wiele dzieł kultury, w tym filmy, książki i utwory muzyczne. Nie mówiąc już o internecie, który pełen jest artykułów i postów na ten temat.

Bernadowski tłumaczy, że od kiedy po raz pierwszy usłyszał tę historię, nie chce go ona opuścić. Ma poczucie, że to właśnie on jest w stanie nawiązać kontakt z wielorybem. Teraz więc proponuje nam przedstawienie swoich dotychczasowych badań, mających umożliwić mu kontakt z Pięćdziesiąt Dwa. Struktura spektaklu Błaszczak i Bernadowskiego w całości opiera się na tej rzekomej pasji głównego bohatera. Aktor wyświetla ekran swojego laptopa i prowadzi nas przez foldery pełne wykresów, grafik, filmów oraz dźwięków składających się na archiwum dostępnej wiedzy o wielorybie. Razem przeglądamy mapy wód, gdzie najpewniej przebywał Pięćdziesiąt Dwa, porównujemy na wykresach wysokość wydawanych przez niego dźwięków z odgłosami innymi płetwali, przekonujemy się, jak brzmi ta częstotliwość dla ludzkiego ucha (tutaj zabrakło ostrzeżenia o bardzo głośnych dźwiękach). Bernadowski stwierdza nawet, że potrzebuje opinii eksperta i pokazuje nam wymianę mailingową ze znanym profesorem. Prawdziwe naukowe odkrycia mieszają się z tymi absurdalnymi, jak sprawdzanie, czy dzięki krótkofalówce w foliowym woreczku możemy dogadać się z podwodnym stworzeniem lub tłumaczenie tubalnych wielorybich dźwięków na ludzką mowę.

A wszystko w atmosferze „zrób to sam”. Bernadowski nie korzysta z gotowego nagrania lub prezentacji, a na naszych oczach szuka konkretnych plików i zakładek w wyszukiwarce, czy pisze na czacie live do osób oglądających z nami ryby w oceanie po drugiej stronie kuli ziemskiej. Czasem coś się zgubi, zawiesi albo nie otworzy tak, jak powinno. Niezręczność wywołuje nie tylko śmiech na widowni. Taki zabieg nadaje autentyczności przedsięwzięciu, poczucia udziału we wspólnej misji oraz przywiązuje do bohatera, a jego entuzjazm zaraża nawet tych, którym do morskich klimatów daleko. Niezależnie od tego, czy pasja Bernadowskiego jest prawdziwa, samo przedstawienie kogoś, kto tak bardzo wchodzi w pewien temat, jest ważnym elementem w teatralnej propozycji dla młodzieży.

1 Zob. Piotr Cieślowski, *Najbardziej samotny wieloryb na świecie*, <https://wyborcza.pl/7,75400,17907500,najbardziej-samotny-wieloryb-na-swiecie.html> [dostęp z dnia 19.11.2023].

W przyspieszającym świecie także dorosłym coraz trudniej znaleźć przestrzeń na hobby. Pokazanie, ile radości daje zainteresowanie się czymś niezwiązanym z pracą zarobkową czy szkolnymi obowiązkami pomaga pamiętać o tym istotnym aspekcie codzienności.

Dramaturgia i język spektaklu nie przypominają ani monodramu, ani stand-upu, a raczej wystąpienie na gali Ted Talka, będące spotkaniem z ciekawym, może trochę ekscentrycznym, człowiekiem. Najlepiej, jeśli skończyłoby się morałem lub piękną myślą, stanowiącą inspiracją dla naszych własnych życiowych poszukiwań. Moment ten jednak nie następuje, bo sprawa dotarcia do wieloryba okazuje się dużo bardziej skomplikowana.

Chociaż Bernadowskiemu udaje się wynaleźć translator mowy ludzkiej na wielorybią, jego podróż nad kalifornijski brzeg Oceanu Spokojnego kończy się niepowodzeniem. Na ekranie widzimy film, na którym aktor w żółtym żeglarskim płaszczu stoi po pas w wodzie (niebawale przypominającej Bałtyk) i czyta przez translator powierzone mu listy. W następnych kadrach bohater wypływa w małej łódce pełnej sprzętu w morze i tak próbuje złapać kontakt ze zwierzęciem. Absurdalne i pełne sytuacyjnego humoru sceny kończą się, a bohater wraca pokonany.

Misja ratunkowa

Twórcy *Good waves only* mierzą się nie tylko z naukowym fenomenem, ale i kulturowym mitem, co także staje się materiałem badawczym dla Bernadowskiego. Aktor opowiada o internetowych społecznościach, zafascynowanych Pięćdziesiąt Dwa, ale i pokazuje nam wiadomości, jakie przez lata otrzymywał od znajomych, żeby w ich imieniu dostarczył je wielorybowi. Wyciąga kilka z nich z foliowej koszulki na dokumenty i prosi chętne osoby na widowni o głośne przeczytanie. Słuchamy słów współczucia i pocieszenia dla Pięćdziesiąt Dwa, ale także zapewnień zrozumienia i utożsamienia. Pojawiają się też prośby o rady i pomoc. Może podwodny olbrzym, specjalista w temacie, wie, jak poradzić sobie z towarzyszącym samotności smutkiem? Każdy list czy wiadomość jest podpisana i opatrzona wiekiem autora. Zarówno młodzież, jak i osoby w wieku przedemerytalnym, czują czasem, że nie mają do kogo się odezwać. To samo pokazuje kolejna scena, w której Bernadowski ustawia krzesła w półkole, po czym kładzie na każdym radio. Sprzęty odtwa-

rzają nagrania osób opowiadających o swoim doświadczeniu samotności. I znowu, wiek i etap życia są rozmaite. Mamy osoby uczące się, studiujące czy robiące już zawrotną karierę. W swoich wypowiedzi dochodzą do podobnych wniosków, uzupełniają się, ale także sobie przeczą.

Bernadowski zaczyna przekręcać radia do siebie, stykać ich anteny, tak, jakby to one same były przyznającymi się do samotności ludźmi, którym należy pokazać, że inni są na wyciągnięcie ręki. Bohater od samotności próbuje ratować, mimo że także ją powoduje. Do Bernadowskiego dzwoni dziadek. Aktor odbiera i próbuje wytłumaczyć, że jego brak wizyty wynika z zawalenia pracą. Mężczyzna, zawiedziony, odpowiada wnukowi, że żałuje, że sam nie jest wielorybem. Misja ratunkowa bohatera dotyczyła nie tylko ludzkich i zwierzęcych losów, ale także samego siebie. Bernadowski stawia kamerę nad miską z wodą, do której wrzuca małe plastikowe ludziki. Figurki unoszą się na powierzchni, ale nie są w stanie się spotkać. Każda pływa samotnie i nawet jeśli wpada na inną, to tylko po to, by się znowu oddalić. Jedna z nich ubrana jest w żółty płaszcz bohatera. W akwarium obserwowanym okiem kamery pływa coś w kształcie wieloryba. Poruszające się światło latarki nie pozwala nam dojrzeć szczegółów. Aktor wrzuca do wody nadesłane mu listy. Wywołana patykiem burza je rozpuszcza, a w miejsce Pięćdziesiąt Dwa pojawia się znowu figurka w żółtym płaszczu, pozostawiona samotnie na dnie oceanu.

Nieoczywistości samotności

Autorzy *Good waves only* opowiadają o problemie samotności, ale nie sugerują, że wiedzą, jak go rozwiązać. Wykorzystując historię najsamotniejszego wieloryba na świecie pokazują złożoność tego doświadczenia. Samotność jest czymś codziennym, występującym w różnych barwach i okolicznościach. Kogoś nią ogarniętego trudno z niej wydobyć tak samo, jak odnaleźć tajemniczego wieloryba. Co więcej, samotność potrafi być zaraźliwa.

Przedstawienie nie podchodzi do kwestii naukowo. Brak w nim badań czy analizy konkretnych czynników społecznych, które wpływają na to zjawisko. *Good waves only* to kolaż ludzkich przeżyć związanych z samotnością, także takich, w których jest ona wyborem.

Po prostu pozwala posłuchać i popatrzeć, a przede wszystkim poczuć, że ktoś ma tak samo, jak ja. Nie musimy być samotni w przeżywaniu samotności.

W ostatniej scenie Bernadowski siada na krześle obok radia, z którego leci jego własny, nagrany wcześniej w trakcie akcji spektaklu, głos. Rozmawiając sam ze sobą, rozmawia ze swoją własną samotnością, pozwala jej po prostu być. Zatrzymanie i doświadczenie własnych emocji to czasem najlepsze, co możemy sami sobie dać.

Dinozaury internetu

[Nazwa użytkownika] Fundacji w To mi Graj jeździ po różnych mniejszych ośrodkach województwa śląskiego (mnie przypadł pokaz w Ornontowicach). Wraz z kolejnymi przebiegami zmienia się więc nie tylko publiczność przedstawienia, ale również przestrzeń, w której jest ono grane. Kolejne sale ośrodków kulturalnych stają się przestrzenią dla internetowego Talk Show. Zaproszeni influencerzy i influencerki opowiadają o swoich świetlnych karierach. Co, jeśli jednak na jaw wyjdą ich mniej zaszczytne czyny?

Wśród migotu neonowych napisów, święcących obrazków i kolorowych świateł, na scenę wychodzi prowadząca, grana przez Agnieszkę Batóg. Aktorka ubrana w tiule mówi z charakterystyczną manierą kogoś, kto cały czas próbuje nam coś sprzedać. Jej reakcje i gesty są przesadzone i idealnie wpasowują się w estetykę z instagramowych reklam. Prowadząca zaprasza po kolei swoich gości, reprezentujących różne zakątki internetu. Alina Bachara gra krytyczkę teatralną, słynącą z ostrych jak brzytwa, niszczących cudze kariery recenzji. Tomasz Krasicki to śledczy internetowy, informujący obserwujących nie tylko o gwiazdorskich dramach, ale i tajemniczych przekrętach znanej firmy. Marcin Drzazga wciela się w postać influencerskiego gracza-prowokatora, którego główna twórczość polega na wywoływaniu tzw. „gównoburz”, oskarżaniu innych o to samo lub przeproszaniu za udział w kolejnych. To on mówi najbardziej dziaderskie żarty, zaczyna swoje koleżanki po fachu i zasypuje je niezręcznymi tekstami. Goście programu sami nazywają siebie „dinozaurami internetu”, tymi, którzy wybili się jako pierwsi i stworzyli funkcjonujący do dzisiaj system.

W pierwszej części spektaklu zaproszeni goście, stojąc przy świecących od kolorowych ekranów pulpitych, opowiadają o swojej pracy: najważniejszych momentach kariery i planach na przyszłość. Pytania prowadzącej, z początku życzliwe i zachęcające do chwaleń się sukcesami, z czasem coraz bardziej domagają się odpowiedzi na temat kontrowersyjnych skutków influencerskich działań. Goście, rozpaczliwie próbujący bronić się przed atakiem, zaczynają także sobie nawzajem podstawić nogi, wypominając wypowiedzi, które w przeszłości doprowadziły do fal hejtu lub innych poważnych życiowych konsekwencji. Internetowa krytyczka złamała kilka reżyserskich i teatralnych karier, ale broni się prawem do szczerej recenzji i chęcią zadbania o poziom teatralnych propozycji. Internetowy śledczy doprowadził do zamknięcia fabryki łamiącej prawa pracownicze, ale tym samym z dnia na dzień pozbawił stanowisk setki zatrudnionych w niej osób. Twórcy i twórczynie pozwalają wybrzmieć tym dylematom, ale nie faworyzują żadnej z racji. Influencerzy i influencerki klóć się coraz bardziej, ale ich dalsze konfrontacje przerywa blok reklamowy.

Strefa marzeń

Przed przerwą prowadząca zapowiada prezentację filmu przygotowanego dla gości, który ma przedstawiać ich alter ego, wykonane przez AI. Tak przechodzimy do strefy marzeń. Na ekranie za podiami pojawiają się wcześniej przedstawione nam postacie, przebrane w bajkowe kostiumy rycerza, jednorożca czy aniołka. W wymaginowanym świecie znika ich złość i chęć krytyki. Są weselsi i spokojniejsi, z radością mówią, że odejście od opinio- wania innych dało im więcej czasu na refleksje nad samymi sobą. Druga senna sekwencja dzieje się już na scenie, na którą powraca prowadząca, tym razem w stroju elegancko ubranej nauczycielki. Agnieszka Batóg uśmiecha się ciepło i czyta skierowany do publiczności manifest pełen zapewnień o prawie każdego do poczucia bezpieczeństwa, uszanowania, mówienia o swoich potrzebach i zgłaszania, gdy dzieje się źle w relacjach z innymi ludźmi. Apel jest jak list twórców i twórczyń do siedzącej na widowni młodzieży, reprezentującej to, co chcieliby, by młoda widownia usłyszała w murach szkoły, także w kontekście obecności w internecie. Jest po prostu spotkaniem z dobrym słowem i rozumiejącym spojrzeniem.

Przestrzeń otwartości

Na widowni zapala się światło, a aktorzy i aktorki schodzą ze sceny i siadają naprzeciw publiczności. Twórcy i twórczynie postanowili rozmowę po spektaklu przenieść do jego środka. Chcą zapytać publiczność o ich doświadczenia z hejtem, historie, które sami słyszeli lub przeżyli. Chociaż ten moment jest nieprzewidywalny i może wywołać trudne do zaopiekowania w formule spektaklu sytuacje, już jego druga część zostaje dobrze ustrukturyzowana scenariuszem. Aktorzy i aktorki zapraszają publiczność do zabawy w głuchy telefon. W ten prosty i w bezpiecznie angażujący publiczność sposób pokazują mechanizm plotki, wykrzywiałą się z każdym kolejnym słyszającym ją uchem. Prowadzący zwracają uwagę, że rozsiewana plotka rzadko pokrywa się z rzeczywistością, a jednocześnie kształtuje ją najmocniej.

Ostatnia część spektaklu to film, w którym, chociaż nadal w stroju jednorożca i aniołka, Alina Bachara i Tomasz Krasicki już w swoim imieniu opowiadają o doświadczeniach z internetowym hejtem. Sama świadomość tego, że dodanie czegoś na media społecznościowe może prowadzić do niepożądanych reakcji, wywołuje w nich niechęć do dzielenia się z innymi tym, co dla nich ważne. Materiał pełen jest „bloopersów”: cięć, przejęzyczeń, zacięć, wybuchów śmiechu, wspólnej zabawy. Tak żegnają nas twórcy i twórczynie [Nazwy_Użytkownika]. Tak samo, jak autorzy *Good waves only*, nie próbują udawać, że mają gotowe rozwiązania. Pozwalają po prostu wybrzmieć słowom pełnym troski oraz poczuć, że ktoś może mieć tak samo, jak ja. Strachem i trudnym doświadczeniem warto się podzielić i wspólnie z nim posiedzieć, bo to czasem najlepsze, co możemy zrobić.

Oczywiście, takie postawienie sprawy jest możliwe tylko dzięki nieprzedstawianiu skrajnych sytuacji długotrwałej przemocy. Tak samo jak *Good waves only*, [Nazwa użytkownika] pokazuje codzienność, w której każdy ma doświadczenia z hejtem, czy to jako ofiara, czy (czasem nieświadomy) sprawca. Przedstawienia kontrastują z nurtem spektakli profilaktycznych, mających na celu „ostrzec” młodzież przed niebezpiecznym światem, poprzez hiperbolizację zagrożeń lub sprowadzanie każdej sytuacji do skrajności. Oba zespoły pokazują, że zarówno temat samotności, jak i hejtu w internecie, jest problemem powszechnym, dotyczącym nie tylko te osoby, które postrzegalibyśmy jako wykluczone z konkretnej społeczności.

Tradycja i nowatorskość w teatrze dla młodzieży

Kiedy zapytałam młodzież, z którą pracuję teatralnie na co dzień, jakie podejście twórców i twórczyń do teatru dla młodych wydaje im się najwłaściwsze, wskazali oni na projekty tworzone przez nich samych lub te, w których biorą udział jako grupa ekspercka we współpracy z zawodowymi osobami artystycznymi.

Niestety, taki model pracy, chociaż prowadzący do ciekawych procesów i świetnych propozycji repertuarowych, nie jest prosty do wdrożenia. Zapraszanie młodzieży do projektu wiąże się z dużą odpowiedzialnością, wymuszającą zaangażowanie także osób zajmujących się dbaniem o ich dobrostan – czy to w postaci działań z zakresu pedagogiki teatru, czy, jeśli temat tego wymaga, wsparcia psychologicznego. Kluczową kwestią jest także odpowiednie zamknięcie wspólnej pracy i, jeśli to potrzebne, dalsze wsparcie i kontakt (ustalenie jego zakresu i zasad) lub przekierowanie do innych inicjatyw. Nie wspominając o problemach logistycznych, takich jak trudność w organizacji prób i opieki, czy kluczowa kwestia wynagrodzeń. Wyzwania prac partycypacyjnych świetnie opisuje Agata Siwiak w swoim tekście o wymownym tytule *„By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać”*. *O konieczności wsparcia osób twórczych, artystek i artystów, zajmujących się procesami angażującymi o charakterze performatywnym*². Autorka pokazuje, jak takie procesy potrafią być obciążające nie tylko dla osób uczestniczących, ale przede wszystkim osób artystycznych, szczególnie w sytuacji, w której tworzony spektakl porusza trudne tematy i angażuje osoby po przejściach. Projekty partycypacyjne, wypróbujące nowe sposoby współpracy, są więc znaczącym i ciekawym elementem życia teatralnego, ale nie powinny być jedynym. Propozycje repertuarowe dla młodych nie mogą powstawać tylko w miejscach z zasobami pozwalającymi na przeprowadzenie w sposób bezpieczny tak skomplikowanych procesów. Potrzeby są zbyt duże.

Chociaż jako pedagożka teatru sama praktycznie tworzę z młodzieżą, uważam, że tak samo ważnym doświadczeniem jest zapraszanie młodych zainteresowanych teatrem do przebywania na widowni, poznawania takiej formy uczestnictwa w życiu teatralnym. Oglądanie spektakli i poznawanie propozycji innych tworzących nie tylko rozwija kompetencje kulturowe, ale inspiruje do własnej pracy.

2. Zob. Agata Siwiak, *„By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać”*
O konieczności wsparcia osób twórczych, artystek i artystów, zajmujących się procesami angażującymi o charakterze performatywnym, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 171, 2022.

Good waves only i *[Nazwa_użytkownika]* to spektakle stworzone przez dorosłych, które zapraszają młodzież do spojrzenia na omawiane tematy właśnie z perspektywy ich twórców i twórczyń. Osoby nastoletnie w obu przedstawieniach zostają zaproszone do włączenia swoich przemyśleń, czy to w formie puszcanych nagrań i czytanych listów, czy umożliwienia wypowiedzi osobom na widowni. To nie w nich leży jednak źródło poruszanych tematów. W *Good waves only* samotność jest doświadczeniem wielu pokoleń, W *[Nazwie_użytkownika]* spotykamy dinozaury internetu – dorosłych mierzących się z odpowiedzialnością internetowej sławy. Te perspektywy są wyraźnie zaznaczone. Nikt nie udaje, że mówi do młodzieży ich językiem (co wydaje mi się kluczowe szczególnie w kontekście przedstawienia świata internetu), czy rozumie ich sposób postrzegania świata. Dorośli w kreacjach obu zespołów nie mają monopolu na wiedzę i prawdę. Sami borykają się z problemami, o których mówią. Sposobem komunikacji z młodzieżą jest tematyka, a nie poczucie wspólnoty doświadczeń i przeżyć. Szczerość, która płynie z takiego postawienia omawianych kwestii, sprawia, że przedstawienia mogą trafić do młodej widowni nie przez udawanie, że „wiemy, jak wy macie”, a zadanie pytania: „my mamy tak, a wy”?

Chociaż to rozwiązanie może się wydawać tradycyjnym spojrzeniem na teatr młodego widza – w porównaniu z nowymi, bardziej partycypacyjnymi działaniami – to dzięki swojej szczerości zyskuje dużą siłę oddziaływania. Dodatkowo, nie tak nowatorski proces twórczy ułatwia jego przebieg, możliwy dzięki temu do realizacji nawet przy mniejszych zasobach. *Good waves only* i *[Nazwa_użytkownika]* to bardzo dobrzy reprezentanci swojego gatunku, mogący inspirować inne ośrodki.



Good waves only

Tekst i reżyseria: Aga Błaszczak, Paweł Bernadowski

Dramaturgia: Aga Błaszczak

Występuje: Paweł Bernadowski

Scenografia i kostiumy: Marta Kodeniec

Muzyka: Rafał Ryterski

Produkcja: Natalia Czekalska

Plakat: Aleksandra Ołdak

Głosy: Malwina Czekaj, Helena Czepiec, Jadwiga Domka, Maciej Kulmacz, Filip Pardyak

[Nazwa_użytkownika]

Scenariusz, reżyseria: Krzysztof Bętkowski

Muzyka, udźwiękowienie: Jacek Batóg, Tymoteusz Staniek, Piotr

Ruch sceniczny: Iwona Tchórzewska

Scenografia: Barbara Wójcik Wiktorowicz, Bartłomiej Studziński

Kostiumy: Agnieszka Batóg

Obsada: Alina Bachara, Agnieszka Batóg, Marcin Drzazga, Tomasz Krasicki

Video: Tadeusz Żalik, Tymoteusz Staniek, Jacek Dombrowski

Grafika: Wojtek Kres, Krzysztof Bętkowski

Realizacja techniczna: Radosław Latoszek, Janusz Keller, Szymon Schaefer

Zdjęcia: Krzysztof Bętkowski

Producent: Krzysztof Bętkowski

Produkcja: Fundacja W TO MI GRAJ

BARBARA MICHALCZYK

Świat cudzymi oczami

Wejście w świat tego spektaklu to wejście do laboratorium. Na środku przestrzeni, w której toczy się akcja, umieszczono stoły, wokół których tłoczą się performerzy i performerki, ekipa badawcza, w której eksperymencie od tego momentu będziemy czynnie uczestniczyć.

Dosłownie, ponieważ spektakl otwiera sekwencja poszukiwania osób, które pozwolą nie tylko przebadać, ale także ujawnić, jak ich ciała reagują na to, co zobaczymy w ciągu najbliższej godziny. Odczyty z ich nadgarstków w czasie rzeczywistym możemy obserwować przez resztę wieczoru na ekranach umieszczonych przed performującymi osobami.

Konstrukcja widowiska jest bliższa formule wykładu performatywnego, niż spektaklu. W opowieść o tym, czym jest tytułowy „umwelt”, wprowadza nas Adam, który pełni rolę prelegenta, przeprowadzającego nas przez to doświadczenie. Performer mówi w sposób dowcipny, spokojny, a nawet powiedziałabym kojący, co wprowadza atmosferę bezpieczeństwa i wzbudziło we mnie poczucie, że eksperyment, w którym uczestniczymy, jest ściśle kontrolowany.

W kolejnych częściach spektaklu do głosu dochodzą osoby performujące, siedzące przy stole, wyróżniają je opaski na czole – bliźniacze do przekaźników, które otrzymały osoby na widowni. To ważne rozróżnienie, ponieważ nie wszystkie osoby, które widzimy, zabiorą głos – część z nich to realizatorzy i realizatorki projektu, na żywo miksujący dźwięk, przełączający światła oraz uruchamiający wizualizacje. Wszyscy mają na sobie białe, futurystyczne kombinezony, które jedynie mgliście kojarzą się z laboratoryjnymi kitlami, a mocniej ewokują skojarzenia ze skafandrami kosmonautów, na których pojawiły się ta-



UMWELT
FOT. MACIEJ ZAKRZEWSKI

jemnicze narośle w kształcie fal mózgowych (te fantastyczne kostiumy zostały zaprojektowane przez Grupę Mixer). Umieszczenie w świetle wszystkich, niezależnie od pełnionej roli, buduje jednak równościową perspektywę, która wydaje się być jednym z najważniejszych założeń tego projektu. Podbija to dodatkowo tłumaczenie na polski język migowy, które odbywa się na żywo, równoległe pokazywane jest na ekranach po obu stronach stołu – choć wydaje mi się, że dla równowagi zabrakło audiodeskrypcji dla osób niewidomych i słabowidzących.

Centralnym tematem dla twórców i twórczyń była właśnie neuroróżnorodność, którą podano namysłowi nie tylko za pośrednictwem wybrzmiewających w spektaklu historii, ale także na poziomie sposobów odbioru tego wydarzenia.

Jesteśmy więc w laboratorium przyszłości, którego celem jest zbadanie reakcji publiczności (za pośrednictwem wybranej grupy ludzi) na cudzą perspektywę. Upraszczam tutaj odrobinę tytułowy umwelt, który w dosłownym tłumaczeniu z języka niemieckiego oznacza „świat-wokół” – rozpoznajemy go za pomocą zmysłów i przepracowujemy za pośrednictwem mózgow, filtrując dodatkowo przez doświadczenia i emocje. Ten z pozoru prosty koncept, zostaje wzbogacony o faktor, który określamy roboczo jako „a co, jeśli...?”. Twórcy i twórczynie proponują nam wejście w cudze buty i spojrzenie na świat oczami osób, które odbierają go inaczej, ponieważ ich „jeśli” zostaje dookreślone przez nadmiar, różnicę lub brak, związane z percepcją i możliwościami ciała.

Stąd do projektu zaproszone zostają trzy osoby, które cechuje odmienny sposób doświadczania świata, niż osobę neurotypową. Performer i performerki, jak już wspomniałam, zostały i zostały podłączone do czujników, a zapis ich opowieści ma swoje odbicie na monitorach rejestrujących zbiorczo temperaturę ciała, tętno oraz aktywność mózgu wszystkich badanych osób. To interesujący sygnał, uprzytomniający, że inność w świecie stworzonym dla typowego człowieka nie jest uniwersalna – a co więcej, także może wykluczać świadomość innych perspektyw.

Wyróżnionymi performerami oraz performerem są Agnieszka, Krysia i Karol, a spektakl został zbudowany wokół ich historii oraz sposobów doświadczania świata. Pierwsza głos

zabiera Agnieszka. Jej historia jest największym wyzwaniem dla publiczności. Przede wszystkim dlatego, że to opowieść osoby Głuchej, którą początkowo poznajemy przez zapośredniczenie – choć jest obecna przy stole, widzimy ją przede wszystkim na dwóch dużych ekranach po prawej i lewej stronie stołu, kiedy używa języka migowego, interpretowanego na głos przez tłumaczkę. A potem Agnieszka decyduje się zacząć mówić, zachęcając nas do głębszego wejścia do jej świata. Twórcy i twórczynie usłużnie oferują wsparcie, na żywo dodając napisy, które jednak po minucie lub dwóch nie są już wcale potrzebne. Moment oswojenia się z artykulacją performerki przychodzi szybko, a opowiadana przez nią historia dźwięków, które ją otaczają jest fascynująca. Nigdy nie sądziłam, że wszystko może mieć dźwięk, bo fonosfera, która mnie otacza, jest dla mnie oczywista i (w przeciwieństwie do Agnieszki), nigdy nie musiałam negocjować jej zakresu.

Takie wytrącenie z wygody własnego umweltu i zmuszenie do empatycznego spojrzenia na ludzi wokół wydaje się przyświecać twórcom i twórczyniom, choć dwie kolejne historie opowiadane ze sceny nie mają już tego aspektu przekroczenia sposobów komunikacji, do których osoby pełnosprawne są przyzwyczajone. Myślę, że to celowy zabieg, ponieważ zmuszenie do wzmożenia koncentracji w moim przypadku przełożyło się także na uważniejszy odbiór wypowiedzi Krysi i Karola. Ta pierwsza opowiada swój umwelt przez soczewkę dyskomfortu, który werbalizuje poprzez opowieść o niemożliwości dopasowania się do świata wokół i nerwowego ruchu – krąży wokół stołu – dzięki czemu mogą ją dobrze zobaczyć widzowie i widzki po obu stronach sceny. Dodatkowo rozpraszająco działa projekcja filmowa, w której jednocześnie wydarza się bardzo dużo, ale kompletnie bez porządku fabularnego – oglądamy urywki scen z życia na blokowisko, zbliżenia na zwierzęta i elementy architektury. Siedząc na widowni trochę chłoniemy tę nerwową energię i nie do końca wiemy, na czym się skupić. Okoliczności mają więc za zadanie podbić opowiadaną historię, dać nam namiastkę tego, co jest elementem codzienności Krysi, bo jej opowieść kręci się wokół późno zdiagnozowanej neuroatypowości – ADHD oraz autyzmu.

Ostatniej historii towarzyszą zaś najbardziej rozbudowane efekty wizualne, ponieważ Karol, opowiadając o swojej synestezji, wykorzystuje tablet, na którym rysuje kształty dobiegających do niego dźwięków. Ta część spektaklu ma formę wywiadu, który prowadzi

Adam, zadając pytania o tę konkretną kondycję, jednocześnie zachęcając także publiczność do wchodzenia w interakcję – najprawdopodobniej dla wielu osób to jedyna okazja, żeby zobaczyć, jaki kolor i kształt na ich głos. Nastrój tej części jest skrajnie inny, niż opowieści Agnieszki, a kondycja Karola wzbudza raczej uśmiechy. Jej opowieść była bowiem historią o pokonywaniu trudności i fascynacji światem dźwięków, budziła więc szeroką gamę emocji, natomiast poważny ton kontrastował ze sposobem snucia opowieści przez ostatniego performera. Karol mówił o swojej synestezji i trudnościach z nią związanych lekko, podkreślając zabawne z perspektywy „typowych” ludzi aspekty, śmiejąc się z tego, że nie jest w stanie nosić kolorowych ubrań, bo ma poczucie, jakby krzyczał. Nasza możliwość percepcji umweltu Karola zostaje więc dodatkowo przefiltrowana przez jego sposób bycia i decyzję, aby opowiadać o synestezji żartobliwie. Trudno powiedzieć, na ile to świadoma decyzja, a na ile wypracowana strategia radzenia sobie ze swoją innością.

Widz w toku spektaklu zostaje więc zapoznany nie z jednym, a co najmniej trzema złożonymi umweltami, choć w samą materię wydarzenia i próbę wytłumaczenia, co to pojęcie znaczy, zostały uwikłane także mniejsze narracje. Przykładem jest choćby rzucone na ekran zdjęcie placu zabaw, które jest raczej *pars pro toto*, częścią zamiast całości – bo kryje się za nim historia, której nie poznajemy lub być może założenie, że możemy pod nie podłożyć własne doświadczenie z czasów, gdy byliśmy aktywnymi użytkownikami tego miejsca. To także kolejny sygnał, że umwelt można spróbować opowiedzieć, ale czy rzeczywiście można go w pełni zrozumieć?

Wypowiedzi performerów i performerek były przerywane przez analizę powstającego na bieżąco grafu, który dla mojego niewprawnego oka wyglądał jak barwne kryształy soli rosnące na nici w wyniku szkolnego eksperymentu. Odczyty fal mózgowych oraz tętna osób siedzących na widowni (oraz performerów i performerek) nie były jednak jedynie teatralnym trickiem, który miał nas przekonać, że uczestniczymy w poważnym badaniu naukowym. Twórcy i twórczynie spektaklu w ramach przyznanego im grantu wykupili specjalne oprogramowanie, które zostało stworzone z myślą o wsparciu uczniów i nauczycieli w tworzeniu lepszych warunków zdobywania wiedzy. W tym konkretnym przypadku zaś pomagało analizować sposób odbioru spektaklu – który za każdym razem, ze względu na inne osoby obecne w badaniu, będzie odmienny.

To laboratorium, jego kontrolowane warunki i wyodrębniona próba badawcza zaistniały na scenie, ponieważ bez nich trudno byłoby uruchomić ciekawość oraz zawiesić dotychczasowe nawyki poznawcze. Być może dlatego, że żyjemy w społeczeństwie, gdzie wyżej ceni się technologię od emocji, a spotkania odbywają się częściej online niż twarzą w twarz. Zamykamy się w bańkach informacyjnych – rzadko lub wcale nie poddając refleksji faktu, że ktoś na dokładnie tę samą sprawę może spojrzeć skrajnie inaczej.

O sukcesie tej konstrukcji najlepiej może świadczyć fakt, że z równym powodzeniem można by włożyć w nią inne historie – opowiedane na przykład z perspektywy rasy, klasy, płci lub nawet wykluczenia komunikacyjnego. Za każdym razem efekt byłby podobny, bo po wytrąceniu z wygody swojej własnej pozycji, zmuszałby do choć odrobiny refleksji nad tym, jak działają światy ludzi wokół.

Umwelt

Scenariusz i reżyseria: Adam Ziajski

Wykonanie: Agnieszka Turek, Krystyna Kaleniewicz, Dominika Mroczek-Dąbrowska, Karol Bijata, Jędrzej Guzik, Lucjan Piechota, Maciej Frycz, Michał Kurasiński, Adam Ziajski

Kostiumy i scenografia: Grupa Mixer

Multimedia: Jędrzej Guzik, Lucjan Piechota

Muzyka: Maciej Frycz

Światła: Michał Kurasiński

Konsultacja choreograficzna: Hashimotowiksa

Obsługa techniczna: Jacek Broda, Agata Królikowska

Komunikacja i promocja: Michalina Cendrowska, Aleksandra Puk

Identyfikacja graficzna: Kornelia Nowak

Obsługa finansowa: Michał Jan Kosicki

Tłumaczenie PJM: Dominika Mroczek-Dąbrowska

Produkcja wykonawcza: Wiktoria Studnicka

Produkcja: SCENA ROBOCZA

Partner technologiczny: MindEasy

Partnerzy: MALTA FESTIVAL, Radio AFERA

LESIA-STEFANIA MICHALEVIC

W kolejce do widzialności

Na widowni wytapuję wzrokiem znajomą, której nie widziałam od pół roku. Radość niespodziewanego spotkania znika po pytaniu „jak leci”: rozmawiamy o zawieszeniu przez Polskę procedury rozpatrywania wniosków o ochronę uzupełniającą.

Z przerażeniem wracają do mnie wspomnienia dni spędzonych na Taborowej 33 w Warszawie. Punkt ósma rano otwierają się drzwi do budynku, zaczyna się walka o numerki, ramię w ramię z innymi zmęczonymi, zmarzniętymi ludźmi. Później, siedząc godzinami w kolejce, dowiaduję się, że ktoś nocował w samochodzie. Ktoś inny – na ławce obok, żeby mieć pewność, że będzie pierwszy.

Zadaję sobie pytanie, czy ze znajomą rozmawiamy o dokumentach z powodu charakteru spektaklu, na który przyszedliśmy i dochodzę do wniosku, że nie. Po prostu to najważniejszy, a czasem wręcz wyznaczający los na emigracji temat: być albo nie być. Mam czasem wrażenie, że przestrzeń rozmów o dyktaturze przesunęła się u nas w stronę rozmów o procedurze. Choć przecież dyktatura nie zniknęła.

Urząd Przyjemności to kolejna sztuka Wolnego Teatru Białoruskiego, który przez ponad piętnaście lat funkcjonował w podziemiu, wewnątrz reżimu Aleksandra Łukaszenki. Spektakle zespołu zawsze miały wyraźny, polityczny wydźwięk: poruszały tematykę kary śmierci, wciąż stosowanej w Białorusi, mówiły o represjach i dyskryminacji osób o nieheteronormatywnej tożsamości. Po wymuszonej emigracji teatr poszerzył pole – pojawiły się tematy uchodźstwa, początku pełnoskalowej wojny w Ukrainie, niszczenia dziedzictwa narodowego. Teraz centrum uwagi staje się doświadczenie zderzenia z systemem biurokratycznym.



URZĄD PRZYJEMNOŚCI
FOT. TINA ZABOROWSKA

Spektakl rozgrywa się w przestrzeni warszawskiego skłotu Syrena. Sam pomysł wykorzystania tego miejsca staje się znaczący – podkreśla napięcie polityczno-kulturowe. Podwórko z trzech stron otoczone jest murami starej kamienicy. Gęste graffiti, wielkoformatowe muralowe twarze i roślinność przebijająca się przez beton tworzą naturalną scenografię. Akcja toczy się przede wszystkim na poziomie widowni; schody, które również stają się elementem gry scenicznej, prowadzą piętro wyżej – właśnie tam pojawia się Pavel Haradnitski w roli Japończyka. I dokonuje harakiri. Język japoński, grupa ninja otaczająca jego ciało z wywinętymi na zewnątrz organami – wszystko to dezorientuje. Wojownicy działają technicznie, bez emocji, jakby wykonywali procedurę. Zamiast znajomego polskiego kontekstu oraz zapowiedzianych białoruskiego, ukraińskiego, polskiego i angielskiego języków pojawia się coś odległego, a jednocześnie uniwersalnie czytelnego. Świat spektaklu od pierwszej minuty jest szerszy niż konkretne państwo. Z Japończyka pozostaje tylko głowa – resztką sprawczości odciętej od ciała.

Reżyserują Yulia Shauchuk i Raman Shytsko. Raman jest także autorem tekstu i – co okaże się ważne później – wciela się w postać urzędnika, Antychrysta Macieja. Apokaliptyczny nastrój wykreowany dźwiękami i obrazami natychmiast zostaje przełamany atmosferą zwykłego dnia pracy: tą samą, którą zna każdy, kto choć raz stał w kolejce w urzędzie. Te gwałtowne przeskoki między mitem a codziennością utrzymują rytm całego przedstawienia. Warunki tej codzienności są znajome wszystkim, którzy kiedykolwiek składali dokumenty lub o nie walczyli: w kolejce obok Ewy pojawia się także Polak, co pokazuje, że system nie wybiera sobie ofiar. Ewa, Białorusinka (w tej roli Stanisława Shablinskaya), musi złożyć nowy komplet dokumentów, bo jej obecne wygasają, ale nie jest w stanie nawet dotrzeć do okienka. Urzędnik radzi jej przyjść o świcie, w „najpiękniejszym ubraniu”, tak jakby uzyskanie prawa do życia w Polsce miało być jej świętem. Można dopuścić, że jest to propozycja nacechowana seksualnie – ta myśl przyjdzie do mnie dopiero kilka dni po spektaklu. W pierwszej chwili brzmi to jednak jak coś całkowicie zgodnego z zasadami, którymi naprawdę trzeba się kierować: przyjść w dobrym nastroju, być gotową na zniecierpliwienie i pozorną obojętność, wyglądać schludnie, dobrze, ale nigdy zbyt bogato. Uśmiechać się, gdy czujesz, że druga strona tego oczekuje i nie przesadzać z pogodą ducha, jeśli urzędnik wygląda na przepracowanego.

System bywa absurdalny, lecz pozostaje przerażająco konsekwentny w logice władzy: musisz się przed nim ukorzyć, zanim jeszcze cokolwiek powiesz. Autoprezentacja zaczyna się od pierwszego kroku: próby mówienia bez akcentu do ochrony przy wejściu, ustawienia się tak, by znaleźć się w polu widzenia pracownika. Jeden dzień oczekiwania przechodzi w drugi, trzeci, czwarty – aż ktoś cię zapamięta i okaże łaskę.

Rolę gabinetu urzędnika pełni tu inspekt ogrodowy. Dostęp do niego rzeczywiście odczuwa się jak przywilej. Przestrzeń kontrolowanego wzrostu, gdzie życie istnieje tylko w dozwolonych parametrach. Przezroczystość nie oznacza bliskości – to przezroczystość nadzoru. Ten obraz przywodzi na myśl Kantorowską pułapkę z *Umartej klasy*: miejsce pozornie otwarte, w którym człowiek zamienia się w obiekt ustawienia i oceny.

Wśród intensywnych obrazów szczególnie zostaje mi w pamięci scena z żoną Macieja, Martą (Valentina Sizonenko). Przychodzi do jego pracy z niemowlętami-skinami – zdeformowanymi lalkami o poczwarnych cechach. Te „dzieci” wyglądają tak, jakby zostały ukształtowane bardziej przez chłodne reguły świata, niż przez opiekę. Zamiast wózka pojawia się metalowa, zimna etażerka, zamiast daszka nad nią – kolczasty drut, zamiast zabawek są małe czaszki. „Dzieci przyszłości” od razu trafiają tu na swoje miejsca, zgodnie z logiką przestrzeni, która je otacza.

W pewnym momencie scena wybucha transmisją wiadomości: syczące głoski, przesadzone polskie imiona i nazwy miejscowości, komentarze balansujące na granicy kpiny. Jest mi od tego nieprzyjemnie – pamięć językowych upokorzeń jest zbyt świeża. Ale tutaj obowiązują inne reguły. Przypominam sobie o teorii ugruntowanej, najczęściej łączonej z teorią feministyczną, choć ujawnia ona mechanizmy władzy w ogóle. Według twierdzenia amerykańskiej filozofki Sandry Harding „społeczna pozycja osób uciskanych daje pełniejszy obraz relacji władzy niż punkt widzenia osób uprzywilejowanych”¹. Śmiech skierowany ku temu, co znajduje się w centrum, nie jest więc szyderstwem, lecz ujawnieniem asymetrii. A także czymś na kształt wyzwolenia: przyznaniem na głos, że polski pozostaje tu językiem władzy.

¹ Sandra Harding, *Feminist Standpoint Theory*, Internet Encyclopedia of Philosophy, dostęp z dnia 17.11.2025.

Publiczność wybucha śmiechem, gdy okazuje się, że serwis informacyjny dotyczy dzika Zdzisława, proroka. Dzik jako symbol natury, kultury i polskich memów popełnia samobójstwo. Archetyp siły nie wytrzymuje ciężaru systemu. Wybierając śmierć, wykonuje ostatni akt wolności. Skoro nawet symbol nie potrafi żyć w warunkach procedur, to może apokalipsa już przyszła, tylko zdążyliśmy się do niej przyzwyczaić? Maciej przeżywa rozpad wewnętrzny, co ujawnia się cieleśnie. Relacja z seks-pracownicą (w podwójnej roli żony i kochanki już wspomniana Valentina Sizonenko) balansuje między satyrą a horrorem. Czarny, groteskowo długi członek, utrata kontroli, orgazm pozbawiony jakiegokolwiek erotyki, wywołujący obrzydzenie – ciało traci godność, kiedy staje się narzędziem. Gdy kobieta mówi, że jest Tatarką i pochodzi z miasta na terytorium Rosji, Maciej radzi jej mówić, że z Białorusi. W tej jednej scenie odślania się logika całego systemu: pochodzenie ma ogromne znaczenie, ale tylko wtedy, gdy jest „właściwe”. Wszystko inne można ułożyć wedle potrzeby. Informacje o tatarskiej tożsamości, o historii kolonizowanych terenów – to dla systemu nadmiar szczegółów, które nie mają żadnej wartości. Tożsamość narodowa nie jest tutaj czymś nienaruszalnym: można ją przekładać, skracać, podmieniać, traktować propozycję Macieja jako „pożyteczną radę”. Nie liczy się to, kim jesteś naprawdę, lecz czy da się z ciebie zrobić kategorię, którą system potrafi obsłużyć. Cała reszta okazuje się zbyt złożona, więc znika.

Pogrzeb dzika w rytmie rocka zamyka ten świat groteskową klamrą. Na pożegnanie postaci z polskiego imaginarium, które nie nadąża za światem, przychodzą inne zwierzęta. Nadchodzi czas na skinów, którzy, w logice widowiska, przejmują władzę.

Do urzędu wraca Ewa – w najpiękniejszym stroju, uśmiechnięta, z błyszczącą torebką, czyli tak, jak jej kazano. Maciej traktuje to jak randkę, ale kamera zamontowana w inspekcje-gabinie odbiera temu intymność. W dokumentach urzędnik znajduje błąd, ale wzrusza go, że kobieta mimo to przyszła. Tak działa władza: nagradza cię nie za dokładność, ale za uległość. Spektakl przypomina o czymś, co czuje każdy, kto funkcjonuje w biurowym systemie: widzialność istnieje tylko wtedy, gdy spełniasz oczekiwania.

Jeden z założycieli Wolnego Teatru Białoruskiego, Nikołaj Khalezin, powiedział w wywiadzie dotyczącym spektaklu, że polski i białoruski teatr mają o czym rozmawiać. *Urząd*

przyjemności faktycznie otwiera dla tego przestrzeń, ale w moim odczuciu jest także sprawdzeniem, czy polski widz potrafi zobaczyć migranta niekoniecznie wdzięcznego, niekoniecznie cichego, niekoniecznie pięknego i romantycznie pokornego.

Po spektaklu stoję w przejściu podziemnym i prawie krzyczę w wiadomości głosowej do kolegi: „Wygonią nas z tego kraju, to było coś na granicy podżegania do konfliktu międzynarodowego, musisz to zobaczyć. Robią dodatkowy pokaz, bierz bilety”. Biletów już nie było. Tak jak na poprzednie pięć spektakli – rozeszły się przed premierą. To dla mnie potwierdzenie, że ten temat nie tylko trafia w potrzebę – on ją otwiera. I chyba po raz pierwszy pomyślałam, że spojrzenie na sytuację może wyglądać właśnie tak: bez nawoływania o współczucie, z pełnym uznaniem, że możemy pozwolić sobie pomyśleć: może system nie wytrzymuje nie nas – tylko samego siebie.

Urząd Przyjemności

Reżyseria: Yulia Shevchuk i Raman Shytsko

Obsada:

Maciej (Antychryst) – Raman Shytsko

Marta – Valentina Sizonenko

Eve – Stanislava Shablinskaya

Yamamoto Otsuki, Ojciec Święty, Michał Ogiński, Skin – Pavel Haradnitski

Mikołaj Kopernik – Masha Sazonava

Jerzy Golonowski, Skin – Darya Andrejanava

Muzyk rockowy, Skin – Yulia Shauchuk



BARBARA MICHALCZYK

Burzliwe relacje

Dotarcie na *Burzę nad Popradem* Teatru Tej Ziemi dla kogoś mieszkającego w innej części Polski, niż Sądecczyzna, jest pewnym wyzwaniem.

Twórcy dotąd prezentowali swoje dziwowisko (taką nazwą posługują się w oficjalnej komunikacji) głównie w miejscach powiązanych ze spektaklem, zarówno geograficznie, historycznie, jak i kulturowo. Jak wyjaśniają w ulotce, którą otrzymałam przy wejściu na salę, są: „teatrem wspólnoty, korzeni i przemiany”. Stąd najprawdopodobniej chęć tworzenia teatru zanurzonego w tym, co lokalne – w opowieściach, legendach i prawdziwych historiach, którym artyści nadają jednak wydźwięk współczesny, bliski życiu widzów i ich problemom. Jak zapowiadają dalej: „łączymy duchowość z nowoczesną formą, pamięć z performansem. To więcej niż teatr”. Czytając to poczułam, że naprawdę zeszałam z teatralnego szlaku, a kilkugodzinna podróż, którą odbyłam i (banalnie mówiąc) piękno przyrody, którego doświadczyłam po drodze, miały mnie nastawić na doświadczenie z zupełnie innego porządku estetycznego.

Wrażenie to zostało oczywiście podbite przez przestrzeń, w której oglądałam *Burzę*. Sala w Wiejskiej Świetlicy przy Gminnym Ośrodku Kultury w Ropie wyglądała jak dziesiątki innych sal, które widziałam w domach kultury. Duża, pozbawiona sceny przestrzeń, w której krzesła ustawiono w półokręgu, tak aby każdy miał dobry widok na wydzielone sznurem miejsce gry, za którym dodatkowo znajdował się okrągły ekran. Właśnie ta przestrzeń przeobrażała to zdarzenie w pokaz teatralny. Trudno było mi uniknąć wrażenia, że to wszystko jest bardzo bliskie potocznemu wyobrażeniu o tym, jak wygląda teatr offowy.

Cały spektakl został odegrany przez jedynie dwójkę aktorów i oparty na trzech, przeplatających się ze sobą wątkach. Wszystkie następowały po sobie cyklicznie, wyznaczając rytm spektaklu.

Pierwszym był wątek Kapitana i Bosmana – którzy pojawiają się już na początku spektaklu, jako postacie w teatrze cieni. Moim skojarzeniem była inscenizacja początkowych scen *Burzy* Shakespeare'a, która stanowiła dużą inspirację dla twórców. Konsekwentne powracanie do tej historii udowodniło jednak, że nie o wystawienie dramatu tu chodzi, a o rekonstrukcję rodzinnej historii, a przy tym odtworzenie sposobu komunikacji między matką a dzieckiem jaką były wspólne zabawy w teatr. Aktorzy prezentują w nim swoją biegłość w posługiwaniu się lalkami cieniowymi oraz umiejętności modulacji i naśladowania różnych głosów, rozwijając na naszych oczach rodzinną historię.

Ten teatrzyk stanowi łączy z drugim wątkiem, którego bohaterami są Mira – matka i właścicielka pensjonatu oraz jej syn Arek, który po latach milczenia powraca w rodzinne strony. Ten wątek pełen jest trudnych emocji, przepełniony po brzegi wyrzutami w rodzaju „ty nigdy...!”, „a ty zawsze...!”. Wszystko wydaje się zmierzać ku katastrofie, kiedy jakakolwiek rozmowa przestaje być możliwa, a jedynym, co jeszcze może ich połączyć i umożliwić porozumienie staje się właśnie wspólne odtwarzanie zabawy z dzieciństwa i ponowne wystawienie historii burzy, która na zawsze zabrała ojca Mirze. Bez tego narzędzia komunikacji syn nigdy nie uświadomiłby sobie, jak może pomóc swojej matce.

Zarówno Karolina Fortuna, jak i Andrzej Skowron wydają się być w podobnym wieku, co sprawia, że odgrywanie ról matki i dorosłego dziecka przesuwają nas w przestrzeń metafory i symbolu. Fortuna, aby osiągnąć zakładany efekt, nie zdecydowała się na rozbudowaną charakterystykę, ale na schematyczny kostium (Mira nosi ludową chustę na głowie), odpowiednie układanie ciała (powolne ruchy, przygarbienie, łokcie blisko ciała i wrażenie, że aktorka cały czas stara się ścisnąć i pomniejszyć), a także modulację głosu (jej bohaterka intonuje słowa w sposób charakterystyczny dla tego regionu Polski). Obserwowanie jej transformacji (aktorzy na naszych oczach przechodzili z roli do roli) było fascynujące, szczególnie, że wydawała się zamykać całą postać w jednym geście, jak w technice Michaiła Czechowa – dłoni złożonej w trąbkę przy podbródku i palcu wskazu-

jącym, który stale był na ustach, skubiąc je. Ten jeden gest bardzo dużo mówił o uczuciach, które kumulowały się w Mirze, lęku, niepewności i rozgoryczeniu – jednocześnie jednak niestety wpływał na zrozumiałość jej wypowiedzi, ponieważ palec je zniekształcał. Arek w wykonaniu Skowrona wydawał się być konstruowany w opozycji. Tam, gdzie matka była nerwowa i niepewna, tam syn emanował siłą i spokojem. Gdzie ona kurczyła się w sobie, tam on wydawał się rosnąć. Trudniej tu mówić o konkretnych środkach aktorskiego wyrazu, ponieważ ta postać nie wymagała od aktora transformacji, wystarczyła pewna naturalność bycia na scenie.

Ostatni wątek tej opowieści to wstawki z zupełnie innego porządku – na scenę wchodzi Kaliban i Ariel, bohaterowie fantastyczni z *Burzy*, aby przełamać czwartą ścianę i wejść w interakcję z widownią. Być może przywołała je sama Mira, która wspomina o lekturze tego dramatu i marzeniu o poznaniu tych postaci. Ariel i Kaliban pełnią tu funkcję intermedium, potrzebnej nam wszystkim przerwy, gdy emocje, których doświadczają bohaterowie robią się wyjątkowo przytłaczające. Zostajemy więc wytrąceni z dotychczasowego spektaklu, zaproszeni do zastanowienia się nad swoimi własnymi emocjami oraz wdrażania technik, które mogą nam pomóc lepiej sobie z nimi radzić. Brakuje mi odpowiedniej wiedzy, aby ocenić ich faktyczną terapeutyczną skuteczność, myślę jednak, że sam fakt próby podjęcia tematu pracy z emocjami jest ważny.

W te sceny została dodatkowo wpisana chęć budowania wspólnoty: nie brakuje momentów, gdy musimy sobie uświadomić, obok kogo siedzimy, a także podać sobie ręk. Tym, co mnie zaskoczyło, była gotowość widzów do pełnego zaufania aktorom i wejścia w tę konwencję. Tam, gdzie ja się wahałam, ktoś inny bez mrugnięcia okiem powtarzał słowa i naśladował ruch proponowany na scenie. Nie wiem, czy to efekt wysiłku artystów w zbudowanie bezpiecznej atmosfery, czy raczej brak wcześniejszych negatywnych doświadczeń po stronie widowni, które kładłyby się cieniem na zaufanie do performerów. Z rozmowy z twórcami po spektaklu wynikałoby, że te sekwencje inspirowane bohaterami *Burzy* wszędzie były świetnie przyjmowane, czasem także wydłużały czas trwania spektaklu, bo nikt nie chciał tej interakcji przerywać.

Sceny Kalibana i Ariela to także moment największego aktorskiego popisu. Fortuna zostaje Arielem, Skowron Kalibanem – obie transformacje odbywają się na naszych oczach, jednak przebiegają zupełnie odmiennie. Skowron ma na swoją przemianę więcej czasu, na naszych oczach stopniowo wchodzi w rolę – najpierw zdejmuje koszulę, a później zakłada na szyję łańcuch dociążony dodatkowo kamieniami. Z perspektywy widowni trudno ocenić, czy to prawdziwy ciężar, czy dobrze ogrywany. Zmienia się także postawa aktora, który od tego momentu chodzi zgięty w pół na szeroko rozstawionych nogach. Jego głos się obniża i staje się w zasadzie rykiem. Na widownię nie patrzy inaczej, jak spode łba, cały czas emanując wściekłością, szczególnie widoczną w interakcjach z Arielem. Fizyczne reakcje ciała aktora – pot, który go oblewa – wskazują na to, ile wysiłku kosztuje go ta rola. Jest Kalibanem na wskroś przekonującym w swojej cielesnej odstonie – z poziomu tekstu mam pewne wątpliwości czy bohater *Burzy* umiałby i chciał rozmawiać o radzeniu sobie z emocjami.

Fortuna ma mniej czasu na swoją transformację, która jest prostsza – polega jedynie na założeniu kołnierza, którego fantazyjny, koronkowy kształt kojarzy się z lekkością. Kiedy Skowron przebiera się na naszych oczach, ona zazwyczaj jeszcze dogrywa niemo jakiś fragment poprzedniej sceny lub śpiewa, aby wypełnić ten moment pomiędzy kolejnymi zdarzeniami. Ariel, jako duch wiatru, łatwo i szybko wznosi się ku górze – Fortuna, wcześniej przygarbiona, teraz jakby wystrzeliwuje w powietrze. Skacze po meblach, gra tak, jakby unosiła się kilka centymetrów nad podłogą i wypełnia przestrzeń nad Kalibanem. To zupełnie inny zestaw aktorskich środków, niż ten zaprezentowany wcześniej. Fortuna jest pełna energii, powtarza wielokrotnie te same hasła z równym entuzjazmem, a z ust nie chodzi jej radosny uśmiech.

Cały spektakl ma bardzo kameralny charakter. Wszystko odbywa się w stłumionym świetle lub ciemności w sekwencjach teatru cieni. Cała muzyka odgrywana jest na żywo, o czym przekonałam się dopiero po spektaklu, widząc ustawione za publicznością instrumenty. Aktorzy grają na tych umieszczonych na scenie (m.in. na dzwoneczkach czy ukulele) rzadko, głównie w przerywnikach pomiędzy kolejnymi scenami. Obok gasnącego i zapalającego się światła to właśnie muzyka sugeruje, z jakiego porządku scenę zaraz zobaczymy. Dodatkowo, jako intermedium, dwukrotnie w spektaklu możemy usłyszeć śpiewającą białą

Fortunę – pomimo ludowości jej pieśni, trudno jednak bezpośrednio powiązać ją z akcją oraz konkretną postacią. To raczej estetyczne doświadczenie, wypełniacz potrzebny dla utrzymania spektaklu, kiedy konieczna jest zmiana sytuacji scenicznej.

Burza nad Popradem to interesujący przykład pracy ze znanym tekstem kultury, który zostaje przejęty i przepisany, aby za jego pośrednictwem opowiadać własne historie. Nie wiem, czy odcisnie na moim życiu piętno, którego oczekivaliby twórcy, gotowi do wyposażenia mnie w zestaw terapeutycznych narzędzi, ale na pewno zapamiętam go jako popis aktorskich umiejętności na wysokim poziomie.

Burza nad Popradem – Fundacja Sztuka Teatru

Twórcy: Szymon Budzyk, Karolina Fortuna, Andrzej Skowron, Alicja Gołyźniak, Kat Poręba

MICHALINA SPYCHAŁA

ból vs. ból

Na środku sceny widzimy zbudowany ring z gumowymi sznurami i wiszącą na środku czarną siatką. Z boku na srebrnej piŃce do ćwiczeń siedzi tłumaczka języka migowego. Nic więcej przed nami nie ma. Ciemność, szarość, z której wyłaniają się światła reflektorów tworzących przesmyk z tyłu sceny, rozświetlając jej dolną połowę. I w końcu pojawia się ona.

Oświetlone jedynie nogi ubrane są w srebrne wysokie kozaki na obcasie. Słychać stukot butów na podłodze; widać odbijające się od światła reflektorów przebliski od srebrnego materiału. Od wyrazistego obrazu poruszających się kozaków, które przebiegają, wyginają się, skaczą i tupią zaczyna się opowieść. Na początku czujemy się jak na spotkaniu z przyjaciółką, która opowiada nam historię swojej ostatniej podróży pociągami. Jest to zbiór plotek na temat wyglądu i zachowania innych podróżników, (kolejne) chwalenie się swoimi nowymi butami oraz narzekanie na przepakowany pasażerami wagon. Dowiadujemy się również o niedawnym awansie w pracy i nieustającym problemie spóźniania się na każde zaplanowane wydarzenie ze względu na ilość obowiązków. Opowieść jest bliska każdemu, kto regularnie jeździ polską koleją. Bezbłędnie zostaje oddany klimat szybkiego tempa życia, narzuconego przez chęć odniesienia sukcesów i ciągłego odczuwania progresu, co wiąże się z częstym przemieszczaniem się po różnych miastach Polski. Rozbudowana sekwencja choreograficzna, opiera się na kluczowym elemencie garderoby – butach – i ma funkcję ekspozycyjną. Tak przedstawia się nam pełna energii, pasji, humoru, zawziętości i wręcz brutalnej pewności siebie bohaterka tej historii, której wrywek z życia zaraz poznamy.



BÓLE FANTOMOWE
FOT. MAGDA RYMARZ

STOP. Nagle ta prozaiczna i przyziemna narracja zatrzymuje się. Przestaje być pełną kąśliwych uwag i spostrzegawczych opisów współpasażerów opowieścią drogi. Cała lekkość wyparowuje i przenosi nas, wraz z informacją o uderzeniu, grzmocie, bólu, urwaniu się spójności codzienności, na zbudowany na scenie ring bokszerski. Otrzymujemy komunikat o katastrofie kolejowej pod Szczekocinami w 2012 roku, gdzie właśnie Magdalena Sipowicz, której opowieści wysłuchujemy, uległa groźnemu wypadkowi, w wyniku którego jej prawa noga została amputowana. Od tego momentu, ze strzępków emocji, wspomnień i anegdot skleja się nam pełny obraz tytułowego bólu fantomowego.

Paweł Feiglewicz-Penarski odbył szereg rozmów z Sipowicz z chęcią stworzenia scenariusza, który zawierałby jej wspomnienia, towarzyszące uczucia i pojawiające się wciąż nowe problemy po amputacji nogi, związane z koniecznością dostosowania się do życia w Polsce jako osoba z niepełnosprawnością. Dominika Feiglewicz-Penarska, ubrana w obcisły czarny gimnastyczny trykot, wykorzystuje ten sportowy klimat do testowania wytrzymałości swojego ciała. Poprzez zmęczenie, akrobatyczne pozycje (wykonywane na zawieszanej na środku ringu siatce) oddaje sinusoidę pomieszanych ze sobą emocji.

Spektakl *Bóle fantomowe* jest pierwszym monodramem Dominiki Feiglewicz-Penarskiej, która z niezwykłą dokładnością podeszła do tematu tej intymnej, brutalnej i złożonej historii dokumentalnej. Siłą artystki w tym przedstawieniu jest bezpośredniość, która przejawia się w zdecydowanym kontakcie wzrokowym z widownią, ale również nieuprzedzeniu ani zdrabnianiu, czy „kalekowaniu” prawdziwych doświadczeń Sipowicz. Gdy naprzeciw ciebie siedzi prawdziwa bohaterka wydarzeń, nałożony jest dodatkowy ciężar, by ukazać namiastkę szczerości w całej tej teatralnej obudowie. Warszawska premiera odbyła się w ramach Festiwalu Kultury bez Barrier, co dla projektu jest istotne z dwóch powodów. Po pierwsze, Sipowicz jest z zawodu tłumaczką języka migowego i konsultantką kryzysową, więc nie dziwi, że spektakl został stworzony z myślą o dostępności, czyli z napisami na żywo, audiodeskrypcją, pętlą indukcyjną, tłumaczeniem na PJM. Po drugie, sam spektakl w duchu orzecznictwa pokazuje, jak wygląda nagła zmiana statusu obywatelskiego z osoby sprawnej ruchowo do niepełnosprawnej, i jak wpływa to na codzienne funkcjonowanie. stanie się w polskim społeczeństwie osobą z niepełnosprawnością i jak wpływa to na codzienne decyzje. W spektaklu wielokrotnie padają słowa, że mowa tu o kobiecie

„zmielonej i wyplutej na nowo do życia – życia z bólem rwącym, miazdzącym, palącym”, ale ja opisałabym to jako świadectwo różnych stadiów bólu. Możemy wysłuchać historii o jego powstaniu, zmienności, radzeniu sobie z nim, stereotypach na jego temat, podanej przez pryzmat subiektywnego, zindywidualizowanego doświadczenia.

Twórczynie unikają moralizowania przedstawianej historii, heroizowania czy upiększania bohaterki, której wypadek oczywiście zmienił życie, ale nie została ona sprowadzona do tej jednej cechy. Dowiadujemy się przy okazji o wielu skomplikowanych aspektach życia z niepełnosprawnością, które pozostają prywatne i poza zbiorową świadomością. Obrazowy opis towarzyszących bohaterce emocji i sytuacji ukazuje nową rzeczywistość, z jaką bohaterka została zderzona. Poprzez wykorzystanie konwencji stand-upu Feiglewicz-Penarska wyśmiewa filmowy formatu happy endu, ponieważ w prozaicznym świecie raczej żadne drastyczne przeżycie nie będzie wynagrodzone sielankowym finałem.

Poprzez czarny humor aktorka przywołuje szereg skojarzeń, ale i nieporozumień, z jakimi Sipowicz musi mierzyć się na co dzień. Zaczyna od pierwszego skojarzenia, czyli postaci kuternogich piratów i z przerysowaną chrypką w głosie okrzykami zachęca publiczność do spróbowania ustać na jednej nodze przez dłuższy czas nie tracąc balansu. Następnie opisuje rozmowy z nieznanymi, którzy dyskutują jej powinność używania windy i nadsładuje awanturujące się pracownice szpitali, które przeganiają ją z miejsc parkingowych dla osób z niepełnosprawnością. Przecież skoro nie widać problemu, to dla niektórych go po prostu nie ma! Rozlicza się ona w ten sposób z wizerunkiem „kobiety problematycznej”, która upomina się o swoje przywileje jako osoba z niepełnosprawnością, bo jako wciąż młoda, ładna kobieta nie pasuje do wizji straumatyzowanej i nieradzącej sobie z rzeczywistością poszkodowanej. Niezauważalna na pierwszy rzut oka zmiana w funkcjonowaniu bohaterki sprawia, że poprzez jej perspektywę twórcy tematyzują publiczny brak świadomości o różnorodności ciał i doświadczeń. Dlatego tak istotne jest przywoływanie świadectw i odmiennych życiorysów, które udowadniają, jak wciąż nieczułym społeczeństwem jesteśmy. Feiglewicz-Penarska zdaje się wygłaszać manifest o dostępności: powszechny do użytku profesjonalny sprzęt zdrowotny dobrej jakości, dostęp do budynków dla osób o różnej motoryce, obecność tłumaczy na język migowy, ale również szeroko pojęta empatia, by zastąpić nią bezczelne pytania: „Pani naprawdę nie ma nogi?”

Problematyzowany był także temat nierównomiernego dofinansowania ochrony zdrowia, tego, że niektóre szpitale są wyposażone w pełni, a inne nie dbają o najbardziej podstawowe kwestie, takie jak wyżywienie, odpowiedni sprzęt, czy metody pielęgnacji chorych. Spektakl włącza się do dyskusji o tym, jak w tych ważnych momentach na styku zdrowia i jego braku ważne jest, by znaleźć zaufanie, być traktowanymi godnie i podmiotowo.

Najbardziej abstrakcyjnym, ale i wizualnie dopracowanym elementem spektaklu była choreografia stworzona w przestrzeni zbudowanego na środku sceny ringu sportowego. Powszechna korelacja walki z chorobą zostaje tu zakwestionowana: każda nieuleczalnie chora osoba w tym założeniu odnosi porażkę, a przecież nie da się wyzdrowieć dzięki „woli walki”. Dlatego stwierdzenie, że można „wygrać z chorobą” jest automatycznie błędne i krzywdzące. Choć dominujący na scenie ring odwołuje się do tej nieustannie używanej przenośni, to jednocześnie podważa ją poprzez samo wyeksponowanie tej konstrukcji. Ukazuje nieprawidłowość w myśleniu, że zmagania z chorobą mogą być jakiegokolwiek rodzaju zwycięstwem. Bohaterka miota się w siatce, próbuje wszystkich wygodnych, ładnych i skomplikowanych pozycji z nogami w górze, szpagacie, głową w dół, czy patrząc na nas z samej góry – żadna z nich nie daje jej satysfakcji i jest jedynie reprezentacją procesu wracania do zdrowia. Odrzucona zostaje wizja leczenia jako niezłomnego treningu szykującego bohaterkę do wojny, zamiast tego ring staje się miejscem do przywoływania wspomnień i szukania metafor, oddających przeżycia Sipowicz. Zawieszona na środku siatka staje się siecią rybacką, w której uwięzione jest ciało bohaterki. Jego ekspresyjne wicie, bujanie i drganie oddają niepokój znalezienia się w nieznannej sytuacji. Siatka pozwala również na akrobacje, wspinanie się, nagłe spadki czy wiszenie głową w dół. Wszystkie te konfiguracje ciała odbywają się w trakcie monologu. Zawieszona w materiale ciało jest niczym bezbronna, świeżo wyłowiona ryba, która nie wie, czemu i kto ją złapał, czuje jedynie ból. Tutaj odnajdywanie wspomnień z przebiegu wypadku jest odkopywaniem fragmentów uczuć i pulsujących słów, osób wyłaniających się z mgły bezkresnej ciemności braku pamięci. Nieprzytomność i powracający ból są połączeniem, które skutkuje zacienianiem się porządków jawy i majaczeń. Abstrakcyjny wir marzeń sennych, wizji i obrazów szpitalnych reflektorów podkreśla ciężar sytuacji. Skrupulatne opisy morza, rybaka, kolorów, uciekania, gonienia, dryfowania są zbiorem ukazującym poznawanie swojego bytu

na nowo. Okazuje się, że niewytłumaczalne sensne opowieści potrafią być odpowiedzią na odnalezienie się w rzeczywistości.

Otwierająca spektakl sekwencja z kozaczkami nie zawiodła: otrzymaliśmy dosłownie wyrwany z cudzych ust kawałek opowieści o życiu i nieodłącznym powiązaniu go z bólem. Dzięki świetnie napisanemu tekstowi poznajemy wiele odsłon tytułowego bólu, który nie zawsze jest obecny, ale przybiera różne formy i natężenia. Początkowy stukot obcasów nadał rytm całej historii, podkreślając znaczenie ruchu, przemieszczania się, zawieszania w czasie. Brutalność tych stuknięć jest symbolem uporczywego doświadczenia cierpienia, które jest niespodziewane, zaskakujące i nieodłączne od codzienności. Autorzy spektaklu pozostawiają nas z pytaniem o to, co nas determinuje: czy praca, bycie matką, żoną czy może zdrowie, wypadki, wizje sensne i nasze wspomnienia. Choć nie podsuwają konkretnej odpowiedzi, to przedstawiają, jak różnorodne jest doświadczenia bólu, na który składa się jego przyczyna, pochodzenie, uczucia, wydarzenia. Podkreśla tym samym problem pomijania w życiu codziennym obecności bólu, bo przecież o trudnościach się nie rozmawia. Dobrze więc, że czasami robi się o nich spektakle.

Bóle fantomowe

Reżyseria: Dominika Feiglewicz-Penarska

Autor tekstu i muzyki: Paweł Feiglewicz-Penarski

Choreografia: Anna Maria Krysiak

Scenografia: Marcin Chlanda

Konsultacje reżyserskie: Anna Gryszkówna

Producent: Bartek Jelonek

Występuje: Dominika Feiglewicz-Penarska

Producent: Fundacja Migawka, Instytut Teatralny

Partnerzy: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie,

Mazowiecki Instytut Kultury

LESIA-STEFANIA MICHALEVIC

Schronisko na skraju nadziei

Wykreowana na scenie przestrzeń wygląda na taką, po której zawsze hula przeciąg. Z założenia nie może być w niej przytulnie. Mimo lodówki, stołu, kilku krzeseł robi wrażenie magazynu przekształconego w miejsce stałego pobytu. Jak się później okaże, w roli ładunku znajdują się żywe istoty.

Spektakl *Psy i ludzie*, oparty na sztuce ukraińskiego dramaturga Vyacheslava Volkonsky'ego, miał premierę na początku września w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie. Po kilku tygodniach został zagrany również w Miejskim Ośrodku Kultury w Legionowie. Przedstawienie stanowi debiut reżyserski duetu Greta Oto (Anita Szymańska i Wiktor Stypa), który sięga po temat cierpienia zwierząt w obliczu wojny. Motywem przewodnim okazuje się tutaj ucieczka jako taka – przenika cały spektakl w psychologii postaci, w niekonsekwencji jednych działań i przewidywalności innych.

Po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę liczba bezdomnych zwierząt wzrosła około dwukrotnie. Sytuacja w schroniskach jest wyraźnie krytyczna. Kobieta o imieniu Liudka (w jej roli Karina Grabowska-Fiałek) prowadzi schronisko o nazwie „Ostatnia Iskra Nadziei”. Z kontekstu jej rozmowy telefonicznej z kierownicą dowiadujemy się, że trafiają do niej bezdomne psy przywiezione z terenów zniszczonych. Mogłaby uchodzić za wolontariuszkę, szybko jednak okazuje się, że interesują ją wyłącznie psy rasowe – które może odsprzedać.

Z jednej strony wiem, że właścicielka schroniska nie stanowi dla psów bezpośredniego zagrożenia – musi je przecież utrzymać w dobrej kondycji, by móc je sprzedać. Mimo to obserwuję jej działania w przytłumionym, nieco dusznym świetle sceny, które potęguje napię-



PSY I LUDZIE
FOT. KLAUDYNA SCHUBERT

cie (za reżyserię światła odpowiadała Klaudia Kasperska) i czuję narastający dyskomfort wynikający z zapowiadanej trudnej tematyki spektaklu. Być może to właśnie skłania mnie od początku do gotowości, by postrzegać Liudkę jako potencjalną antagonistkę. Mam wrażenie, że w każdej chwili może dojść do fizycznej przemocy wobec zwierząt i chyba ta gotowość na konfrontację sprawia, że zaczynam uważniej śledzić sposób, w jaki Liudka porusza się po scenie. Jej ruchy jawią mi się jako czysta fizyczna obecność, pozbawiona jednak mentalnego czy emocjonalnego wyobcowania. Jakby nie istniały dla niej nie tylko same psy, lecz także cała przestrzeń wokół.

Po przybyciu do schroniska zwierzęta tulą się do ściany, próbując zajmować sobą jak najmniej miejsca. Anna Andrzejewska, Filip Krupa, Grzegorz Labuda, Krzysztof Rogucki i Anita Szymańska zdają się naprawdę przeżywać swoje role przestraszonych Chihuahua, Labradora, Shih-tzu, Pekinczyka i Długonogiego Jamnika (w rzeczywistości ten ostatni jest kundelkiem). Siedząc dziesięć rzędów od sceny, mogę zobaczyć, jak aktorzy drżą, a w ich spojrzeniach odczytać trudną drogę, którą przeszły ich postaci. Szczególnie wyrazista jest scena, w której Liudka mechanicznie wyciąga karmę z lodówki – zdaje się, że handlarka boi się zahaczyć wzrokiem o podopiecznych i zobaczyć ich cierpienie. Zwierzęta najpierw rzucają się na jedzenie, po czym jedno z nich rozdziela wszystkim podobne porcje. Z jedzeniem w pysku zaczynają tańczyć, krążąc za sobą w kółku. W kontekście zachowań zwierząt można by o tym pomyśleć jak o zabawie. Jednak fakt, że całość odbywa się w precyzyjnie ukształtowanej przestrzeni teatralnej, a aktorzy poruszają się w sposób wyrafinowanie płynny, sprawia, że trudno mi całkowicie abstrahować od scenicznej konwencji i nie widzieć w tym również metaforycznego porządku ukazującego mechanizmy współpracy, które mimowolnie przywołują historie ludzkie.

W tym kontekście nasuwa mi się anonimowa opowieść, która obiegła media w pierwszych miesiącach po rozpoczęciu pełnoskalowej agresji rosyjskiej przeciwko Ukrainie: o kobiecie uciekającej z ruin Mariupola, która dzieliła dwa jajka na piętnaście części między osoby wyjeżdżające z nią. W improwizowanym tańcu w kółku próbuję doszukać się metafory wciąż toczącego się życia albo ujawnienia mechanizmu współpracy. Choć przypuszczam, że mogę to z łatwością nadinterpretować.

Próba dostrzeżenia przez człowieka emocji, które towarzyszą zwierzętom podczas ich odłowienia i przymusowego przemieszczenia, a następnie ukazanie tej próby na scenie w aktorskim przetworzeniu wydaje się bezwarunkowym przejawem empatii – podobnie jak sam fakt powstania sztuki Volkonsky’ego. Z drugiej strony, nasuwa się kwestia nieuniknionej antropomorfizacji przeżycia radykalnie obcego: aby zobaczyć emocje żywych istot, umieszczamy je w dostępnej nam ludzkiej perspektywie, a więc trafiamy w spiralę prób przeżycia doświadczenia, którego w istocie nie da się przeżyć jako człowiek.

Reakcje psów w spektaklu odpowiadają konkretnym zachowaniom ludzi – w codzienności i w sytuacjach katastrofy. Labrador wypiera rzeczywistość: zarówno tę, w której żył, jak i tę, która nadeszła. Długonogi Jamnik przeżywa rozpad świata; ze wzruszeniem wspomina właściciela, a nawet właścicielkę, która biła go kapciem. Pekinczyk agresywnie i z samozadowoleniem odgradza się od każdego kontaktu. Shih-tzu przeżywa wojnę jakby w tle: najbardziej boli ją zdrada właścicieli – jako zwycięzca wielu wystaw rozważa, czy sytuacja, w której się znalazł, nie jest skutkiem jego działań („kazano mi siedzieć i czekać, co oni sobie o mnie pomyślą?”). Chihuahua, której właścicielka była pracowniczką medyczną na froncie, zimno i z dystansem opisuje wojnę, jakby była czymś, co już kiedyś przeżyła i co straciło zdolność ranienia.

Antropomorfizacja w kontekście postrzegania doświadczenia niedostępnego człowiekowi jest nieunikniona. W przypadku spektaklu *Psy i ludzie* nasuwa się skojarzenie z koncepcją spleątanej empatii – stanu, który łączy emocje i poznanie, pozwalając nam uświadomić sobie relację z Innymi oraz własną odpowiedzialność. Filozofka Lori Gruen zauważa, że proces spleątanej empatii nigdy nie jest pełny ani całkowicie udany, ale „jeśli celem jest zrozumienie i dobrostan Innego, to właśnie ona [spleątana empatia] oferuje najlepsze podejście do sytuacji etycznej”¹. I choć w samym zamysłu spektaklu widzę wyraźne pragnienie zwrócenia uwagi na zależną pozycję zwierząt, równie trudno mi twierdzić, że tak mocno podkreślone paralelizmy psychologiczne między ludźmi a zwierzętami nie oddalają nas od rzeczywistego zwierzęcego doświadczenia.

To nie jest próba obniżenia rangi wysiłku zrozumienia Innego. Raczej uznanie tej trudności w samej sobie. Dokonanie tej próby według wielu badaczy nie byłoby możliwe bez punktu

¹ Carlo Salzani, *Animals, Empathy, and Anthropomorphism: The Limits of Imagination*, Palgrave Macmillan, Vienna, Austria 2025, dostęp do e-booka z dnia 17.11.2025.

wyjścia w antropocentryzmie. Ale tak wyraźne ludzkie figury, które w spektaklu widzimy poprzez zwierzęta, prowokują pytanie: czy *Psy i ludzie* nie są kolejnym przykładem przechwycenia zwierzęcych postaci jako narzędzia badania ludzkich wyzwania i przeżyć? Sztuka Volkonsky'ego to satyryczna tragikomedie i bez tego kontekstu nie sposób jej czytać. Próba przeżycia trudnego doświadczenia poprzez humor także jest częścią tego, co ludzkie.

W rezultacie spektakl uświadamia, że każda warstwa przekazu przechodzi przez pewien filtr: zawsze niepełny, zawsze zabarwiony już istniejącym sposobem widzenia. W aktorach oceniam przede wszystkim ich zdolność zagrania zwierzęcia, z kolei przez tę zdolność dostrzegam w nich psy, lecz wciąż patrzę z ludzkiej perspektywy, świadoma teatralnego gestu. Chwilę później zaczynam widzieć w zwierzętach portrety ludzi, ale od ramy tematycznej spektaklu nie sposób się już odłączyć. Tym właśnie jest przejście od ucłowieczania w kierunku namysłu nad uniwersalnymi mechanizmami władzy. Jedną z wyrazniejszych scen jest ta, w której aktorzy grający zwierzęta siadają z Liudką do stołu i grają w karty, mając na twarzach papierowe maski z jej obliczem. Odczytuję to jako zrównanie ich pozycji z pozycją właścicielki schroniska. To także moment, w którym Liudka wreszcie patrzy na psy i ujawnia się powód wcześniejszego unikania kontaktu wzrokowego: nie chciała konfrontować się z własnymi działaniami, których odbicie dostrzega w oczach zwierząt. Zdaje sobie przecież sprawę z warunków, do jakich je sprowadza. Karty stają się symbolem losowości tych warunków oraz przypomnieniem, że sama Liudka również nie ma pewności, jak „rozegra się” jej własny los.

Sceny z udziałem kupców wzmocniają to wrażenie. Do schroniska przychodzi rodzina, dzieci bez namysłu siadają na psie, matka nie nadąża reagować, a ojciec całkowicie to ignoruje. Łatwo skojarzyć to z możliwością doznania krzywdy lub traumy, na które zwierzę jest narażone, trafiając do takiego domu.

To jednak dopiero początek. Spektakl testuje wytrzymałość widza, wprowadzając motywy sugerujące zoofilię oraz zabijanie zwierząt dla mięsa lub skórzanych wyrobów. Aktorzy kolejno zamieniają się rolami: ze zwierząt w kupców. Warto docenić tu sprawność warsztatową Anity Szymańskiej i Filipa Krupy. Ich role pozwalały na budowanie postaci o najciekawszych portretach emocjonalnych.

Gitarowy akompaniament Michała Lazara i Aleksandra Pankowskiego vel Jankowskiego buduje poczucie ciągłego napięcia, które w pewnym momencie udziela się widzowi. W miarę jak muzycy szarpną struny, moje ciało staje się coraz bardziej wrażliwe na bodźce – jakby w reakcji na dźwięk syreny lub głośny dziecięcy płacz. Dźwięk, niczym migoczący kineskop telewizora, rysuje bezkres doświadczenia ucieczki, zapętla je w czasie. I wtedy czuję, jakbym ustawiała się na czworakach i patrzyła na te sytuacje z innej perspektywy. Z punktu widzenia zwierząt codzienność składa się z nieuniknionego zagrożenia, które nie znika nawet poza strefą działań wojennych. W tym kontekście wraca zdanie Chihuahua z początku spektaklu: „na froncie nie ma syren”. Alarmy milkną, ale lęk zostaje. Niebezpieczeństwo może przyjść w każdej chwili i z dowolnej strony, bez ostrzeżenia, jako decyzja podjęta za nich. Jak na froncie.

Po spotkaniu z kolejnymi kupcami Liudka jest kompletnie wyczerpana. Z bezsilności i zmęczenia rozrzuca pieniądze skrupulatnie trzymane dotąd w saszetce na piersi. W ostatniej scenie znów rozmawia przez telefon – tym razem z synem, który jest na froncie. Obiecuje mu kupić potrzebny sprzęt i drony, przekonuje, że pieniądze są.

W przeciwieństwie do wielu spektakli o rosyjskiej agresji w Ukrainie czy o wojnie w ogóle, *Psy i ludzie* nie dają widzowi możliwości wyłakania się, zanurzenia w żałobie czy współczuciu. Twórcy badają poczucie grozy – i ono pozostaje po spektaklu. Uczucie, jakby wszystko się ścisnęło: za obiecującą „Ostatnią Iskrą Nadziei” nie stoi żadna nadzieja. Działalność Liudki rozpaczliwie świadczy o nieuniknionym mnożeniu tragedii docierającym do miejsc, które miałyby służyć schronieniu. Żadnej iskry – tylko brać, sprzedawać i nie myśleć. Nie spotykać wzroku ofiar i uciekać od siebie tak długo, jak się da. Bo może ta ucieczka zadziała – a może nie; ale to już nie jest najważniejsze. Najważniejszy jest wybór, którego nikt nie powinien dokonywać, a który mimo wszystko się pojawia. Ktoś z kolei nie ma go w ogóle – i to właśnie ta asymetria powinna w nas wybrzmieć najgłośniej.



Psy i ludzie

Reżyseria i dramaturgia | РЕЖИСУРА І ДРАМАТУРГІЯ

Greta Oto (Anita Szymańska/Wiktor Stupa)

Scenografia i kostiumy | СЦЕНОГРАФІЯ І КОСТЮМИ

Maks Mac

Reżyseria światła | СВІТЛОРЕЖИСУРА

Klaudia Kasperska

Muzyka (kompozycja i wykonanie) | МУЗИКА (композиція і виконання)

Michał Lazar, Aleksander Pankowski vel Jankowski

Choreografia | ХОРЕОГРАФІЯ

Daniela Komędera

Asystentka choreografki | АСИСТЕНТКА ХОРЕОГРАФКИ

Justyna Taborska

Produkcja | ПРОДЮСЕРКА

Maria A. Jakubowska

Występują | АКТОРСЬКИЙ СКЛАД

Anna Andrzejewska, Karina Grabowska-Fiątek, Filip Krupa, Grzegorz Łabuda, Krzysztof

Rogucki, Anita Szymańska, Aleksander Kaźmierczak (głos)

Na podstawie dramatu Vyacheslav'a Volkonsky'ego.



MELTDOWN
FOT. TOBIASZ PAPUCZYŚ



MISTRZOWIE Z ANINA
FOT. JAROSŁAW PACZYŃSKI

MICHALINA SPYCHAŁA

DOM

Ciepło, miłość, społeczność, rodzina – to pierwsze, co myślę, gdy słyszę słowo dom. Obecność ulotnych, nienamacalnych uczuć i wspomnień udowadnia, że bliskość tworzona jest przez ludzi i relacje, które ich łączą i niekoniecznie zależy od konkretnego, fizycznie istniejącego miejsca lub budynku.

To właśnie dom rodzinny wydaje się schronem, który ma nas uchronić przed całym złem świata zewnętrznego. Jednak nie zawsze jest to królestwo jak z bajki, gdzie mama i tata trzymają od początku za rączki i pomagają stać się dorosłymi, by przejąć koronę. W prawdziwym świecie istnieje mało tak banalnych scenariuszy, w których jedynym problemem jest jakiś zagubiony zły smok. Tutaj wszystko się komplikuje, bo czasami mama jest sama, a księżniczka woli zostać piosenkarką. Zdarza się też tak, że domy ma się dwa i jednym z nich są przyjaciele, którzy rozumieją, że to nie status społeczny jest wartością, a empatia.

I.

Doświadczając dwóch zupełnie różnych spektakli: *Mistrzowie z Anina* i *Meltdown* towarzyszyło mi wrażenie, że obserwuję przede wszystkim fluktuujące między uczestnikami emocje, a mniej skupiam się na rozgrywanych na scenie fabułach. W obu produkcjach mamy możliwość oglądania historii oscylujących pomiędzy próbą opowiedzenia o procesie wytwarzania się uczuć między bohaterami a staraniem się przedstawienia kluczowych dla tych relacji punktów. Enigmatyczność obu fabuł, składających się z fragmentów wspomnień, pozwala nam skupić się na żywej obecności twórców i performerów. Oba

przedstawienia zbliża dokumentalny punkt wyjścia: *Meltdown* portretuje konkretną relację matki z córką, która może stać się lustrem dla wielu rodzin, natomiast w *Mistrzach z Anina* zebrane życiorysy osób uczestniczących w grupie teatralnej zostają skompilowane w metaforyczną opowieść. Twórcy wybierają dwa całkowicie odmienne sposoby na ukazanie specyficznych i unikalnych cech wyróżniających je na tle tradycyjnych skojarzeń z ideą domu rodzinnego jako miejsca z tradycyjną i stereotypową strukturą. Zamiast tego możemy przyglądać się nienormatywnym, nielinearnym i alternatywnym figuracjom domu.

Osadzony w warszawskiej dzielnicy Wawer spektakl *Mistrzowie z Anina* odnosi się do konkretnej grupy warsztatowej Stowarzyszenia Rodzin i Przyjaciół Osób z Niepełnosprawnością Intelektualną „Chata z pomysłami”, zrzeszającej osoby w spektrum autyzmu i z Zespołem Downa, które wspólnie pracują artystycznie, rozwijając swoje zainteresowania w przestrzeni bezpiecznej i otwartej na współbycie – a nie kreowanie idealnego dzieła. W centrum sytuują doświadczenie, które ma pozwolić na powolne stwarzanie długotrwałych znajomości i zrzeszenie ludzi z podobnymi doświadczeniami niedopasowania do wymagań głównego nurtu sztuki, ignorującego nienormatywne ciała. Grupę prowadzą pełnosprawne twórczynie: reżyserka i instruktorka Marta Kukuła oraz scenarzystka projektu i aktorka Paulina Fonferek, która na podstawie facylitowanych przez Kukulę rozmów tworzy scenariusz wydarzenia. Zaproszenie widzów do ponadstuletniej oficerek Willi Kazimierówka jest intencjonalnym włączeniem ich w przestrzeń ulokowaną pomiędzy realnością domu – z jego gwarną przytulnością i skrzypiącymi drewnianymi elementami – a nierealnością odległych już w pamięci wspomnień z procesu i zawiązujących się relacji między uczestnikami warsztatów. Ulokowanie przedstawienia na uboczu miasta stwarza okazję do eksploracji niedostępnych powszechnie miejsc, jednocześnie wszyscy muszą pokonać konkretną drogę, by spotkać się w dokładnie wybranym budynku sprawia to, że całe wydarzenie nabiera charakteru wspólnego odkrywania nowych zakamarków historii, co podkreśla od początku osobisty wymiar wydarzenia. Wybrana przez twórczynię Willa Kazimierówka, wzniesiona w 1910 roku, jest przykładem budownictwa świdermajer: z dużymi, rzeźbionymi gankami i kolumnami, które charakteryzują drewniane wille specyficzne dla lokalnej estetyki. Artystom zależało na możliwości prezentacji wspólnej pracy właśnie w tego typu drewnianej willi ze względu na jej unikalny charakter, oddający

wyjątkowość wawerskiej okolicy. Dosłowne uchYLENIE nam drzwi domu do podglądnięcia procesu pracy i możliwości wysłuchania skrawków opowieści z życia prywatnego jest jak zaproszenie na wspólną kolację – z tym, że po spektaklu częstujemy się ciasteczkami i herbatą. Klimatyczna lokalizacja willi pomiędzy leśnymi ścieżkami udowadnia, że niektóre historie mogą być opowiadane jedynie jednorazowo w specyficznych warunkach, ponieważ inaczej nie są w stanie w pełni wybrzmieć. Peryferie miasta symbolizują peryferie mentalne, które odsuwają ciekawe zjawiska społeczno-performatywne na margines poprzez wypychanie ich daleko od centrum i równocześnie pomijając ich promocję, rozgłos. Dlatego wysiłek obejrzenia spektaklu jest aktywnym działaniem na rzecz włączenia nowych tematów do bardziej popularnych narracji.

Od samej bramy możemy podążać śladami ulubionych piosenek uczestników, mieszaniny strojów, które wydawałyby się do siebie nawzajem nie pasować, ale w tym konkretnym momencie i miejscu tworzą logiczną całość. Na rozpoczęcie wydarzenia czekamy przed furtką. Na widownię składają się w większości sąsiedzi i sąsiadki mieszkające w Aninie, które wraz z rodzinami performerów wyczekują rozpoczęcia z niecierpliwością i ekscytacją. Pierwszą osobą, która do nas dołącza, jest Marta Kukuła, która pokrótce wprowadza nas w historię domu i sposobu pracy nad spektaklem. Następnie po kolei dołącza do niej cała prawie grupa, która staje się wyimaginowanym autobusem i zaprasza nas na wspólną przejażdżkę do ukrytej willi. Wśród towarzyszących nam okrzyków kojarzonych z podróżą autobusem (informujących o kolejnych stacjach, trzymaniu się uchwytów, zamykających się drzwiach) zmierzamy powoli po mokrej trawie wzdłuż rozłożonych na niej światełek do wyłaniającego się spomiędzy drzew drewnianego domu. W tej pełnej ciepła, rodzinnej atmosferze możemy obserwować pracę artystyczną grupy, która skupia się na interakcji i pokazaniu jak najwięcej swojej pozytywnej energii. Gdy rozsiądziemy się w ciasnym pokoju ze świecącą małą lampką z boku, zaczyna się barwna opowieść o podróży, jaką grupa odbyła ze sobą na warsztatach. Zorro, pies, królowy, damy i kowboje tworzą opowieść nie o dopasowaniu, a o poszukiwaniu sensu w niepodobieństwach. Narracja jest osadzona na kanwie *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*: Dorotka wraz z psem Toto chcą wrócić do domu, a na swojej drodze spotykają niezwykle postaci, które stają się ich przyjaciółmi. Gdy po finałowej piosence kończą się oklaski, każdy z widzów otrzymuje złożo-

na w origami mapkę, która prowadzi nas przez pokoje tej szczególnej „chaty”. W każdym z pokoi, w najmniej spodziewanych lokalizacjach (na ścianach, suficie, pomiędzy framugami drzwi), wyświetlane są nagrania. Zapętlone klipy uwieczniają proces prób. Udostępniają nam wgląd w momenty współtworzenia intymnych opowieści performerów, prostych i szczerych, skupiających się na ich delikatności. Dochodzące nas fragmenty zdań z sąsiadujących pokoi, połączone z wędrującymi pomiędzy nami uczestnikami ukazują żywą tkankę twórczą. Czyli grupę, która działa, by wspólnie być w tym konkretnym momencie, bez zastanawiania się nad ukrytymi sensami, by po prostu choć na moment znaleźć wspólny język, zobaczyć go w delikatnym ruchu dłonią, czy prostym geście leżenia obok siebie. W prezentowanych nagraniach widać, z jaką uważnością współpracują ze sobą uczestnicy, którzy nie myślą o produkowaniu dzieła, a poznawaniu swoich granic i możliwości. To fizyczne przechodzenie przez historyczną posiadłość wpływa na nasze uczestniczenie i zarys narracji. Możemy sami odkrywać zakamarki opuszczonych pokoi i doświadczać ich nowej historii. To oglądający nagrania stają się kompozytorami udostępnionego dzieła. Można nie ruszyć się z jednego pomieszczenia i obserwować zapętlone wideo kilkakrotnie albo szybkim tempem przejść kilka razy przez każdy pokój i usłyszeć jedynie kawałki zdań, które stworzą abstrakcyjny kolaż. Wędrując pomiędzy pomieszczeniami, przystając w kuchni, czy zatrzymanej w czasie nieużywanej już dawno sypialni, słyszymy nagrany śpiew, śmiech, strzępy słów i możemy doświadczyć natłoku, który nadaje charakter tej małej społeczności, która żyje pełnią emocji, bez pohamowania.

II.

Zdecydowana, momentami przerysowana ekspresja emocji, o dynamice rodem z kreskówki, jest odwołaniem do wahań nastroju towarzyszących osobom neuro różnorodnym, które nie wchłonęły społecznych norm wpajanych im od małego, a funkcjonują często we własnym rytmie. Na krakowskiej premierze *Meltdownu* artystki przyglądają się podobnemu zagadnieniu niedopasowania. Tutaj historia odnosi się do skomplikowanej relacji matki i córki w spektrum autyzmu (w spektaklu pada stara nazwa – Zespół Aspergera), ukazując różne stadia łączącej ich miłości i podważając stereotypowy wizerunek rodziny. Jak do-

wiadujemy się ze spektaklu, w 1997 roku nie funkcjonowało pojęcie „neuro różnorodności”, jak również nie diagnozowano dziewczynek pod kątem spektrum. Stąd próba rekonstrukcji i odegrania skomplikowanego procesu, jaki musiała przeżyć nastoletnia samotna matka, której nikt w sprawie jej córki nie słuchał. W nieczułym społeczeństwie, skupionym na wciskaniu się w sztywne normy zachowań, wytyczających niezwykle wąskie ścieżki rozwoju dla jakkolwiek odmiennych od przyjętego wzorca osób, niedoświadczona matka podjęła walkę o przyszłość dla siebie i swojej córki, udowadniając, że może istnieć więcej niż jedna wersja kochającego domu. I tutaj również podkreślona zostaje istotność drogi, prób, pomyłek, wspólnego bycia w działaniu.

Dlatego reprezentacją innej wizji rodziny są obecne na scenie obiekty, uszyte olbrzymie dwa morskie stwory: ośmiornica i ryba. Przerysowane pluszowe macki zabawkowego głowonoga są odpowiedzią na potrzebę szarpania, krzyczenia czy owinięcia się ciasno ciężarem czyichś rąk. Wprowadzone obiekty i dźwięk zgniatanych pod stopami chrupków kukurydzianych stają się medium, przez które formułowana jest cała dziwność tej nieliniowej opowieści. Zostajemy ze zgniatanymi przed nami kawałkami wspomnień, które jak te chrupki piętzą się i przewalają na podłodze. Możemy jedynie słuchać i zatopić się w tych resztkach, które są nam pozostawione.

Zainscenizowana abstrakcyjna plaża i leżące cielska materiałowych głębinowych zwierząt odwołują się do kluczowego w tej historii wspomnienia: wakacji nad Bałtykiem. Najbardziej powszechne doświadczenie polskich rodzin, nieodzowne w rodzinnym pamiętniku zdarzenie, które trzeba choć raz przeżyć. Dla matki i córki jest to dramatyczna pamiątka, która stała się punktem zwrotnym dla ich relacji.

Niewinne zabawy na piasku i wygłupy w morzu przerwane zostają przez nagłe zniknięcie nastoletniej dziewczyny na horyzoncie fal. Paraliż i przekrzykiwanie uderzających o ciało zimnych fal. Co się stało, że córka zaczęła się topić? Jej zawziętość w wejściu do morza pozostawia pytanie, czy to planowała. Niewypowiedziane pytania, wątpliwości. Czy to był wypadek, czy intencjonalne działanie? Bohaterki próbują z perspektywy czasu lepiej wytłumaczyć, nazwać i zrozumieć to, co przeżyły.

Poruszona zostaje dzięki temu kwestia autonomiczności dorosłej już córki i jej usamodzielnienia się, które obarczone jest ze strony matki ogromnym poczuciem winy. Kobieta nie chce być postrzegana jedynie przez rolę matki męczennicy, która poświęca całe swoje życie na opiekę nad dzieckiem. Jest świadoma zaborczej miłości córki, która, bez postawienia jej konkretnych granic, wykorzystuje matkę jako figurę przyjaciółki, terapeutki czy widowni. Choć nieczułym wydaje się zablokowanie numeru własnej córki i kontaktowanie się z nią w określonych dniach, to może być to dla ich relacji jedynym sposobem spokojnego funkcjonowania. Gromadzące się w matczynych gestach sprzeczne emocje gniewu, strachu, smutku potęgują się, gdy dziecko próbuje dyskredytować romantyczne związki matki z partnerami i zalewa ją oskarżeniami o brak kontaktu z jej biologicznym ojcem. Piętrzące się problemy skutkują jeszcze mocniejszą potrzebą trzymania dystansu przez matkę.

Poddana krytycznemu spojrzeniu figura matki poświęcającej całe swoje życie na rzecz dziecka pokazana jest z dwóch perspektyw. Każda z nich udowadnia nam, jakie problemy sprawia obu kobietom brak wsparcia systemowego. Przejawia się on w opresyjności rodziny bohaterki, niewydurowanej, jak pomóc, ale również w zachowaniu córki, która całe swoje wsparcie czerpie od jednej osoby, romantyzując nieobecnego ojca i babcię, których wyobraża sobie ze strzępów wspomnień.

Tytułowy „meltdown” to moment, kiedy emocje narastają do momentu wybuchu, który jest jednocześnie spadkiem emocjonalnym. Niezrozumienie skomplikowanych relacji rodzinnych czy własnych emocji, które stają się zbyt konkretne i przytłaczające, skutkuje nawarstwieniem się chaotycznych myśli i pytań, co przejawia się krzykiem lub niekontrolowanym potokiem słów i gestów. Równoległe okazuje się, że może to być topienie chrupków kukurydzianych w zabawie, by ułożyć z nich wieże albo zakopanie się wspólnie w miękkie wnętrze poduszkowej ośmiornicy i zapomnienie, choć na chwilę, o nagromadzonej wcześniej złości. Powracający motyw nuconej przez córkę francuskiej piosenki *Si Zaz*, którą śpiewała na jednym z dziecięcych konkursów, ukazuje odmienny system zapamiętywania wydarzeń niż matka, która w całej ich wspólnej historii nie skupiłaby się nigdy na tej piosence. Dla córki jednak ów występ był jednym ze szczęśliwszych momentów z dzieciństwa. Nieustannie powraca do śpiewania fragmentów piosenki, którą połączyła z beztrojskim i przyjemnym uczuciem.

Kobiety, których losy były bazą dla scenariusza, pojawiają się jako one same w nagraniu, przedstawiającym moment ich pierwszego spotkania z twórczyniami spektaklu. Niepewność i niezręczność, które towarzyszą kobietom, to ciekawy dodatek do perspektywy, przez którą filtrowane są sceniczne wydarzenia, ponieważ podkreśla żartobliwość zawartą w formie, która jest kluczem do oglądania tej opowieści. W finale spektaklu widzimy wideo przedstawiające córkę w stroju księżniczki, śpiewającą wspomnianą wcześniej piosenkę. To już nie Karolina Lichocińska, to dorosła Natalia, pierwowzór postaci. Odtworzenie sytuacji z dzieciństwa jako dorosła już kobieta podkreśla dystans, z jakim matka i córka podeszły do udostępnienia swoich historii. Autoironiczny charakter działania oddaje otwartość autentycznych bohaterki do ich wspólnej opowieści. Zapętlenie tej jednej piosenki staje się niewygodnym żartem, który jednocześnie odśladania nawyk autystycznej bohaterki, skupiającej się często aż do przesady na jednym detalu czy czynności. Prowokuje to ponownie pytanie: czym tak naprawdę jest „normalny” dom?

III.

Oba omawiane spektakle łączy wątek domu: tego, jak jest budowany, kto go zamieszkuje, jego materialność, ale i duchowość. Utrzymywany temat bliskości rozbrzmiewa w próbach ukazania różnych odmian tego uczucia, które jest podstawą zawiązywania wszystkich relacji. Dostajemy obrazy pokazujące złożoność procesu budowania domu od fundamentów po dach.

Bohaterami spektakli są osoby nienormatywne, wykraczające poza stereotypowo ustandaryzowane społeczne normy, dlatego, by oddać ich historię, trzeba sięgnąć po nietypowe środki wyrazu: chodzenie po krzywej podłodze willi w Aninie, czy oglądanie skrępowanych przywitania aktorek z kobietami, które mają zagrać. Te subtelne i niepowtarzalne interakcje są istotą czułości, na którą zawsze czekamy. Kruchość tych relacji przebija wszystkie wygórowane intelektualnie rozważania teatralne, bo twórcy nie traktują nas jak samotnych jednostek, które przyszły, by zastanawiać się nad zagadkami, a zapraszają nas do swojej małej społeczności, by podzielić się ciepłem zbudowanej misternie wspólnoty. Sensem



obu przedstawień staje się odbieranie impulsów, kawałków historii, emocji – tak, by choć troszkę zbliżyć do osób neurotypowych, które za często są pomijane i niewidoczne w społeczeństwie. Gdy widzę tak chaotyczne i głośne opowieści, mogę z przekonaniem stwierdzić, że to właśnie proces jest celem. Radość i wzruszenie, uwalniające się na scenie, są najistotniejszymi elementami dobrze opowiedzianej historii o bliskości.

Meltdown

Scenariusz i reżyseria: Małgorzata Lech

Obsada: Katarzyna Kopczyk, Karolina Lichocińska oraz Agnieszka i Natalia jako one same

Ruch sceniczny: Iga Załączna

Projekcje video: Peter Fick

Muzyka: Kamil Malchar

Obiekty scenograficzne: Kamila Lech

Światła: Daniel „Qman” Kuźma

Produkcja i koordynacja: Jurgita Zaikauskas, Marta Pawlik

Mistrzowie z Anina

Obsada: Tomasz Bajus, Małgorzata Danielewska, Paulina Fonferek, Urszula Lange, Agnieszka Kamińska, Zuzanna Kornowicz, Karolina Kosecka, Beata Kowlaczuk, Sergiusz Kraus, Łukasz Małek, Julia Ossowska, Wiktoria Potapczuk, Joanna Wajzner, Grzegorz Wójtowicz, Cezary Zalesko

Reżyseria: Marta Kukuła

Dramaturgia: Paulina Fonferek

Scenografia: Iga Mrówka

Muzyka: Albert Stensen

Video: Jarosław Paczyński

Koordynacja projektu: Magdalena Dakowska

Promocja: Anna Zając



GESTY OPORU
FOT. ANTONI CZARZYŃSKI



OFF KABARET...
FOT. MAREK ZIMAKIEWICZ

LESIA-STEFANIA MICHALEVIC

Widownia jako świadectwo: refleksje po Gestach Oporu i OFF-KABARET PRZEDSTAWIA: Sally, Adolf i cała reszta

Zestawiam OFF-Kabaret: Sally, Adolf i całą resztę z Gestami Oporu jako dwa rodzaje ruchu – tak samo zaczynają się od ciała, tak samo w ciele się zapisują. A jednak prowadzą do zupełnie różnych skutków. Jeden spowalnia, koncentruje uwagę. Drugi rozprasza i pozornie zaciera kontury. Oba utwory korzystają z materiałów historycznych.

I.

Wydarzenia tego rodzaju nie istniały publicznie w czasach PRL – wyciszone i unieważnione, wypchnięte poza oficjalną narrację. PRL jednak się skończył, świat się zmienił. O Ryszardzie Siwcu słyszę po raz pierwszy dopiero teraz.

Od przystanku tramwajowego w stronę Domu Sztuki idę labiryntami, oceniając, z której strony siatki ogrodzeniowej przewidziano przejście dla pieszych. Mży. Rozglądam się dookoła, sprawdzając, jak wiele się zmieniło: ponad pół wieku temu, niecałe pięć kilometrów stąd na Stadionie Dziesięciolecia, Ryszard Siwiec dokonał samospalenia w geście sprzeciwu wobec inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Idąc na spektakl wyrastający z pamięci o tym geście, wpisuję nazwisko w wyszukiwarce; obok widzę jedno słowo: „księgowy”.

Dopiero później dowiaduję się, że po wojnie odmówił nauczania historii, nie godząc się na przekazywanie zafatshowanej narracji – póki co zatrzymuję się w swoich poszukiwaniach. Otaczająca mnie codzienność na moment traci realność. Wyobrażam sobie, jak rozrzucił przygotowane wcześniej ulotki. Jak oblał się benzyną. Zapalił zapałkę. Czuję

się tak, jak zawsze, gdy uświadamiam sobie, że nie wiedziałam o jakimś geście sprzeciwu: jakbym wyraziła zgodę na zapomnienie. Jak zawsze wtedy, gdy pojawia się świadomość, że ktoś tu był – i już go nie ma. A to, że świat wciąż istnieje i rozbudowuje tory tramwajowe wydaje się absurdalne. Czuję wstyd.

Polska kultura pamięci wciąż słabo radzi sobie z indywidualnymi, traumatycznymi gestami sprzeciwu – choć oczywiście nie jest w tym wyjątkiem. Po 1989 roku centrum opowieści kombatanckich przesunęło się ku Solidarności, ofiarom Grudnia 1970 i stanu wojennego, ku figurom łatwiejszym do wpisania w heroiczny kanon. Samotny akt, a zwłaszcza samo-spalenie, zbyt łatwo zostaje uznane za „niepotrzebnie radykalny”.

Historia lubi strukturę, mit i wyrazistych bohaterów. Lubi postacie, które można przedstawić jako reprezentatywne albo włączyć w ruch zbiorowy z klarownym liderem. Siwec w ten kanon się nie wpisuje. Pozostaje cichym, moralnym świadkiem – figurą odstawiającą niewygodną prawdę. Uznanie jego czynu za akt heroizmu oznaczałoby także przyjęcie, że Polska, mimo własnego zniewolenia, współuczestniczyła w imperialnej agresji. A stwierdzenie, że jego gest miał siłę, równałoby się uznaniu, że gesty oporu są widoczne. Właśnie dlatego najchętniej są ukrywane, przemilczane – jakby wraz z unieważnieniem świadectwa zniknęło także to, przeciw czemu zostało dokonane. Spektakl w reżyserii Doriany W. Widawskiej jako pierwsza teatralna realizacja Domu Sztuki powstaje właśnie po to, aby przedłużyć istnienie tych świadectw.

W przestrzeni dużej sali Domu Sztuki oświetlona jest tylko scena. Z dwóch krzeseł w dalszym jej rogu zajęte jest jedno: siedzi na nim aktorka Anna Bolewska – to właśnie ona poprowadzi narrację. Można się domyślać, że drugie krzesło symbolicznie należy personalnie do każdej z osób, które podzieliły się swoimi historiami na potrzeby spektaklu. Nie ma ich na scenie fizycznie, a jednocześnie są na niej stale obecne poprzez działania aktorki.

Przedstawienie zapowiadało się kameralnie – rzeczywiście, publiczność jest niewielka, a w tych warunkach nie czuję się jak widzka, raczej jak gościni. W tonie odpowiadającym moim odczuciom aktorka zaprasza nas do wspólnoty, opowiada o przestrzeni: gdzie znajduje się hala mieszkalna, gdzie sala koncertowa i biblioteka. Już w myślach przeglą-

dam swoje rzeczy, które mogłabym przynieść do lokalnego freeshopu, i zastanawiam się, kto z moich znajomych mógłby pomóc dzieciakom z osiedla w matematyce, gdy nagle dociera do mnie, że opis wcale nie odpowiada rzeczywistości. Słucham o eko-skłocie, a kątem oka wychwytyuję napis na ścianie: „Był dom kultury, są puste mury”. Przestrzeń–kontrapunkt.

Tekst Agaty Koszulińskiej buduje wspólnotę, która od pierwszych słów wydaje mi się realna – a jednak nie ma jak się zmaterializować. Opowieść ta nieuchronnie brzmi jak utopia, ale w odbiorze wcale na taką nie wygląda. W jednej z dalszych części spektaklu, głosem Bolewskiej, usłyszymy słowa Wery – członkini kolektywu Zaczyn, dawnej mieszkanki skłotu o tej samej nazwie, który został eksmitowany przez policję. Wera powie: „nie zauważyli, że jesteśmy nie chorobą, a lekarstwem”. Tak jak każdy z fragmentów opowiadanych przez aktorkę łączy się z rozwieszonymi wokół zdjęciami autorstwa Adama Durjasza, tak monolog w imieniu Wery towarzyszy fotografii, na której widać ją z rękami za plecami, niemal splecionymi w zamek – jako jeden z elementów działań podczas blokady eksmisji. W historii Wery uderza mnie czas: skłot Zaczyn powstał w lipcu 2023 roku w opuszczonej piekarni, a eksmisja ruszyła w lutym 2024. Twórcy spektaklu zazębiają historię sprzed roku z wydarzeniami sprzed dekad.

Na czarnym płótnie wylapuję fotografię wielkości tej, którą dziś przykleja się na legitymację szkolną. Dopiero po spektaklu, zbliżając się, dostrzegam w niej źródło dla historii Marka Kossakowskiego, umieszczonej w spektaklu w kontekście protestów studenckich z 1968 roku. Miał piętnaście lat, gdy trafiono w jego ramię z bliskiej odległości nabojem z gazem łzawiącym. Na zdjęciu już siwy mężczyzna dotyka tego samego ramienia. Nie widzimy jego twarzy – tylko gest.

Jedna z kolejnych części przedstawienia poświęcona jest opowieści o strajku okupacyjnym na Uniwersytecie Warszawskim, który rozpoczął się w maju 2023 roku w reakcji na polityczne naciski i ograniczanie autonomii uczelni. U źródeł każdego ruchu oporu leży domaganie się praw podstawowych: prawa do edukacji niezależnej od okoliczności materialnych, do udziału w podejmowaniu decyzji, do bezwstydnej odpowiedzialności za własny głos.

Cała ta realizacja teatralna przypomina mi o zjawisku pamięci komunikacyjnej – doświadczenie nie jest tu przekazywane jako fakt historyczny, lecz jako część przeżytej historii, zapisanej w ciele i głosie świadka. W ujęciu niemieckich badaczy Aleidy i Jana Assmanów, wspomnienia te należą do „bliskiego horyzontu”¹ pamięci, ponieważ łączą osoby pamiętające ze światem przeżywanym: to kontekst codzienności, który płynnie obejmuje teraźniejszość. Te cielesne wspomnienia próbują się ujawnić i poddać dokumentacji. Fakt, że w pracy opartej na świadectwach wszystkie monologi i działania zaangażowanych osób odtwarza jedna aktorka, niebywale mnie wzrusza. Tworzy to kolejny łańcuszek gestów sprzeciwu, w tym przypadku wobec wymazywania: ciało-archiwum, solidarność, pamięć.

Sprawa okupacji UW jest najbliższa współczesności spośród wszystkich tematów poruszanych w spektaklu. Na fotografii, zestawionej z opowieścią, uchwycony jest wzrok Przemysław Miłki – to on razem z Gabrielą Wilczyńską i Staszkiem Sieniawskim opowiedział o okupacji jako formie protestu. Myślę o tym, że patrzenie jest zarówno najbardziej oczywistą, jak i najbardziej wymagającą formą oporu. Głos aktorki sprowadza mnie z patosu własnych rozważań: „Gdybyśmy nic nie zrobili, byłibyśmy współodpowiedzialni” – no właśnie.

II.

W stronę warszawskiego Teatru Rampa niemal biegnę. Spektakl, na który się śpieszę, odbywa się w Klubie Tragediowym – mam wrażenie, że nie tyle wchodzę, ile przemykam do środka, jakbym chciała pozostać niezauważona. Zamiast rzędów krzesel na widowni przy scenie stoją okrągłe stoliki.

Spektakl zespołu PAPAHEMA jest oparty o częściowo autobiograficzną książkę Christophera Isherwooda *Pożegnanie z Berlinem* oraz o film *Kabaret* w reżyserii Boba Fosse. Oba te dzieła, nasycone atmosferą międzywojennego Berlina, dotyczą między innymi prób ukrycia się przed światem za jakimś obrazkiem. Obrazek ten z jednej strony ratuje przed rzeczywistością. Z drugiej zaś odwołanie do *Kabaretu* okazuje się znakiem czasów – im głośniejszy śmiech wybrzmiewa ze sceny, tym wyraźniejszy staje się mrok, który gromadzi

się dookoła. Członkowie zespołu PAPAHEMA, którzy już od jedenastu lat łączą klasykę ze współczesną wrażliwością, postanowili: czas właśnie na taką formę teatralną.

Na scenie Klubu Tragediowego na tle czerwonej kurtyny pojawia się Mateusz Trzmiel jako prowadzący. Elementy jego wizerunku kontrastują ze sobą: *gender-bending* i estetyka campu wywołują we mnie jednocześnie zachwyt i lekki dyskomfort. Głębokie nieprzyjęcie zestawienia kabaretowych pończoch-siateczek z koszulką bez rękawów będzie mi towarzyszyć aż do końca spektaklu, dopóki nie przypomnę sobie, że ta koszulka ma w polszczyźnie nazwę „żonobijka”. Myśl o niej rozsadza kostium od środka: dekonstrukcja płciowości zderza się z ubraniem, które rzuca przemocowy, patriarchalny cień. Ironii dodają sceniczne powitania i obietnice, że dziś wieczorem „wszystko jest możliwe”.

Prowadzący zapowiada, że *OFF-Kabaret* istnieje poza czasem i miejscem – trudno powiedzieć, czy mówi to jako aktor, czy już jako bohater; zaproszenie do miejscowego baru wcale nie pomaga w rozgryzieniu tej wątpliwości. Chociaż w tym przypadku sama forma spektaklu zwalnia mnie z tego zobowiązania, zachęcając raczej do zabawy niż do analizy. Gdy z ust aktora pada obietnica uzyskania „poczucia wspólnoty, którego tak bardzo nam brakuje”, zaczynam słuchać uważniej. Bo prowadzący ma rację, brakuje. Chcę poddać się atmosferze i wierzyć, że ktoś tutaj – czy zespół PAPAHEMY, czy ich sceniczne alter ego – naprawdę wie, czego potrzebują widzowie. I gdzie właściwie znajduje się ta obiecwana pozaczasowa pozaprzestrzeń.

Na scenie pojawiają się również Paulina Moś, Helena Radzikowska i Paweł Rutkowski. Kostiumy, za które odpowiada Aleksandra Iwańczyk, przyciągają moją uwagę. Szczególnie zastanawia mnie frak Radzikowskiej. Kojarzy się bardziej z prowadzącym kabaretu, jeżeli trzymać się obrazu ukształtowanego w filmie Fosse’a. Po kilku próbach zorientowania się, jaką rolę odgrywa ta czy inna postać, uświadomię sobie, że nie o to tutaj chodzi. W trakcie spektaklu postaci będą przechodzić z jednej osoby na drugą, jakby kabaret sam testował granice tego, kto właściwie jest kim.

Ze sceny obiecuje się przybycie niezrównanej gwiazdy kabaretu Sally Bowles – aktorzy i ich postacie sceniczne zaplądają widza nawet będąc nieobecni. Dopóki Sally „jest

¹ Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 58.

w drodze”, widzów mają zabawiać lokalne dziewczyny kabaretu: Heidi, Helga, Greta i Berta. W tej kompozycyjnej ramie „zabicia czasu” odbywają się dalsze wydarzenia, utrzymujące sztuczne napięcie. Dynamiczny taniec w opracowaniu choreograficznym Adrianny Dorociak odwołuje wprost do piosenki *Życie kabaretem jest* w wykonaniu Lizy Minelli. Jak echo ówczesnego Berlina, którego kontekstu czasu odtworzonego w filmie niby jesteśmy świadomi, a niby w tej świadomości za każdym razem odczuwamy kabaret na nowo. Łatwo ulec rytmowi wystąpienia. I, mówiąc szczerze, bardzo się chce. Gdy taniec wykracza poza granice sceny, ujawnia się zmiana: krocząc w szeregu, aktorzy przykładają dwa palce do ust w geście milczenia, śpiewają szeptem. Nie dając możliwości i czasu uświadomić sobie, co się zadziało, śpiesząc się tak, aby w tej dynamice dać możliwość nie ujawniać, że poza sceną zapada cisza, aktorzy wracają w ramy aksamitnej kurtyny. Lecz już za chwilę na tę sytuację założą się jeszcze jedna rama, wizualna.

Atrybutem do kontynuacji tańca stają się świecące się patyczki, kojarzące się z estetyką nocnego klubu, gdzie czas leci niezauważalnie. Stopniowo w tym tańcu z patyczków układają się nieco kraty, ramy, w których widzimy uśmiechniętych aktorów w bezruchu. Wyraźne oddzielenie od wszystkiego, co poza tymi ramami się mieści, i wskazanie na to, że rama ta jest obecna, to znaczy – istnieje coś poza nią. Wszystkie te efekty wzmacniają się również dzięki reżyserii świateł (Maciej Iwańczyk), gdyż w momencie wyjścia aktorów poza scenę, światło wyciemnia przestrzeń. To samo odbywa się w momencie, gdy aktorzy zamierają wewnątrz neonowych konstrukcji. Natomiast niemal oślepiające, odbijające się od powierzchni światło na scenie, wykraczające również na widownię, przywraca atmosferę zabawy.

Równolegle z akcją spektaklu działa mechanizm samego gatunku scenicznego. Kabaret zostawia w pamięci przede wszystkim nastrój. W realizacji PAPAHEMY ten nastrój opiera się na silnej wymianie energii między sceną a publicznością. Aktorzy odgrywają szkice i anegdoty, każdy z nich ma jeden cel: utrzymać uwagę widzów i podtrzymać atmosferę oczekiwania.

Natomiast niestety mam wątpliwości co do sposobów wykorzystanych przy stworzeniu tego efektu. Gdy Mateusz Trzmiel zwraca się do innych członków zespołu z pytaniem,

czy mają coś jeszcze do pokazania, kompletnie przestają rozumieć, czy robi to jako aktor przedstawienia, czy jako prowadzący kabaretu. Odgrywanie improwizacji scenicznej, gdy jesteśmy świadomi, że dana scena improwizacją nie jest, wydaje się niepotrzebne. Takie same wątpliwości mam co do płynności wymiany ról – było tego za dużo. Nie mogę zarzucić aktorom złej gry, wręcz odwrotnie – to, jak potrafili się przeistaczać z postaci w postać pomiędzy skeczami, a czasami nawet w ich trakcie, było efektowne i ciekawe na poziomie dostrzeżenia ich zdolności, lecz, w moim odczuciu, nie zawsze uzasadnione. Przy oglądaniu kilku scen wyraźnie czułam, że pojawiły się głównie dlatego, że pochodziły z filmu, chociaż nie były konieczne w przypadku spektaklu. Trzymanie się struktury czy idei pierwowzorów miejscami rozbijało rytm przedstawienia.

Efekt zetknięcia się z tym, co rzeczywiste, który w *Gestach oporu* był osiągany poprzez zdjęcia, w przypadku *OFF-Kabaretu* dokonywał się poprzez lalki (autorstwa już wspomnianej Aleksandry Iwańczyk). Kukiełki o wyglądzie XX-wiecznych dyktatorów wznoszą się nad sceną, lecz wyraźnie nie stanowią zagrożenia, wręcz przeciwnie – wyeksponowany zostaje kij, za który trzyma je aktor. Upatruję w tym zaakcentowaniu materialności świadomego ujawnienia mechanizmu władzy. Lalkami nazwać można także rozwieszane na wstążkach papierowe postacie. Aktorzy, śpiewając w takt kompozycji Johna Kandera, rozciągają przed widownią delikatny, rwący się materiał. W połączeniu z tekstem: „naród to my – nie wy”, scena ta czyni analogię do chłopca wykonującego w filmie Fosse’a utwór ludowy, który okazuje się po chwili płaszczykiem dla pieśni nazistowskiej.

Gdy prowadzący ogłasza, że Sally Bowles jest już na miejscu, czuję niemal fizyczną potrzebę wrażeń. Z całą pewnością zauważyłabym tę potrzebę wcześniej, lecz jej nie było – to rytm kabaretu sam ją we mnie obudził. Gdy na scenę wjeżdża pełnowymiarowa lalka w roli piosenkarki, czuję niemal rozczarowanie. To postać, która może istnieć tylko w iluzji spektaklu.

Najmocniejsze wrażenie robi finałowa scena przedstawienia: aktorka Paulina Moś wybiega ze sceny wprost do widowni. Światło rysuje kontury korytarza przez widownię, ścieżkę bez końca. Aktorka biegnie w miejscu, a jednak wygląda, jakby naprawdę się spieszyła. Świat nie zwalnia ani na chwilę. Pozaprzestrzenność i pozaczasowość, budowane przez

cały spektakl, pękają. Na stolikach przy scenie stoją puste kieliszki, przejście przecina zadyszana kobieta, która powtarza, że nie może się zatrzymać. Berlin w książce Isherwooda wydawał się spowolniony; to granice KitKatClubu dawały uczucie przestrzeni, w której chciało się spieszyć żyć. Warszawa po rozpoczęciu przedstawienia wydawała mi się podobna do ówczesnego Berlina – nie sposób było porównać rytmu miasta do scenicznej dynamiki. Natomiast to tempo znika w jednej chwili: scena wdiera się do realności i ujawnia, dlaczego twórcy uznali, że czas na kabaret nadszedł właśnie teraz. Bo rzeczywiście stał się on już bardziej estetyką, niż świadectwem swoich czasów. Lecz może przez ucieczkę do niego uda nam się uświadomić, dlaczego i od czego tej ucieczki potrzebujemy. I czy ucieczka rzeczywiście może w czymkolwiek pomóc?

Gdy zadaję sobie te pytania, dociera do mnie uliczny gwar, który wmawia, żebym skupiła się na sobie. Na Targówku słyszę już tylko splątany oddech aktorki. Jej włosy przyklejają się do czoła, nogi zwalniają. Nie ma żadnej pozaprzestrzeni, żadnej pozaczasowości. Nigdy jej nie było. *OFF-Kabaret* daje jedynie iluzję bezpiecznego oglądania. A jednak – podobnie jak twórcy *Gestów oporu* – wskazuje na nieuchronność obecności. Widzialność i niewidzialność ujawniają się tu jako kategorie polityczne. Wiedza ucieleśniona odsłania się jako archiwum doświadczenia łatwego do przeoczenia – zwłaszcza w świecie, który promuje widzialność pozorną.

Kabaret rozprasza, ruch oporu wyostrza. Ale oba wydają się alarmować: w pewnym momencie nie da się już odwrócić wzroku – widownia staje się świadectwem czasu. I wraz ze świadectwem następuje odpowiedzialność.

Gesty oporu

Tekst i dramaturgia: Agata Koszulińska

Reżyseria: Dorian W. Widawski

Opracowanie aktorskie: Anna Bolewska

Fotografia: Adam Durjasz

Sound design: Justyna Stasiowska

Reżyseria światła: Sebastian Klim

Makieta: Paweł Markiewicz, Julia Ślusarczyk

Produkcja: Helena Łomnicka

Komunikacja: Pamela Adamik

Grafika: Joanna Bębenek

Korekta tekstu: Ewa Pietraszek

Koordinacja: Marta Palińska

OFF-KABARET PRZEDSTAWIA: Sally, Adolf i cała reszta

Tekst: Helena Radzikowska

Reżyseria: zespół

Scenografia, kostiumy i lalki: Aleksandra Iwańczyk

Muzyka: Ignacy Zalewski

Choreografia: Adrianna Dorociak

Reżyseria światła: Maciej Iwańczyk

Obsada: Paulina Moś-Białocka, Helena Radzikowska, Paweł Rutkowski, Mateusz Trzmiel



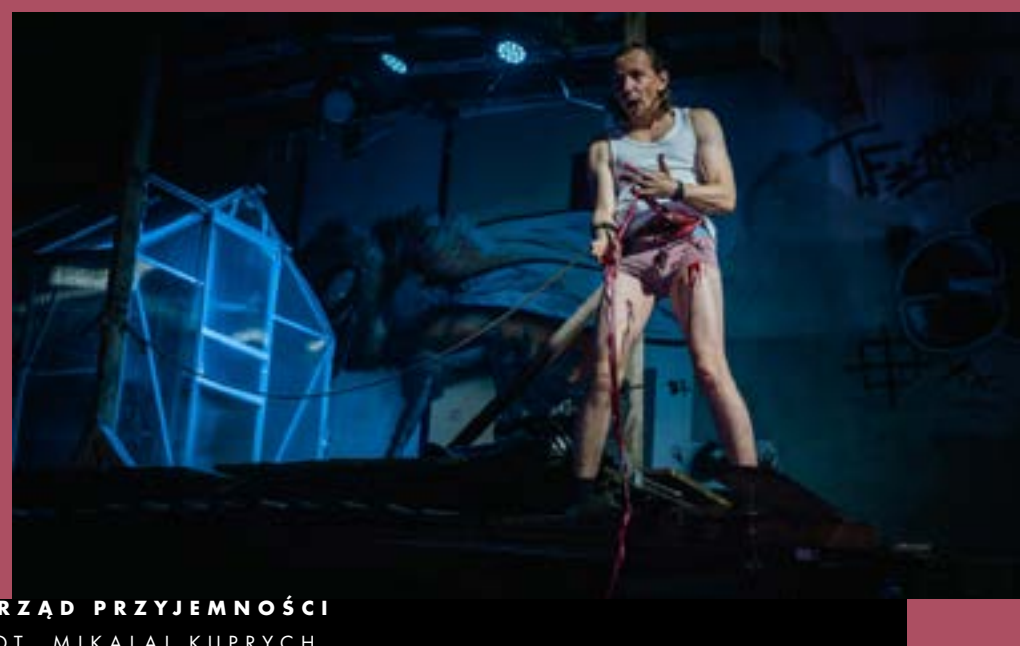
BURZA NAD POPRADEM
FOT. ANNA ORZYŁOWSKA



MARS
FOT. PAULINA MADEJA



MISTRZOWIE Z ANINA
FOT. JAROSŁAW PACZYŃSKI



URZĄD PRZYJEMNOŚCI
FOT. MIKAŁAJ KUPRYCH

ADRIANNA ŁAKOMIAK

Oprowadź mnie po swojej historii

Tegoroczna edycja OFF Polska przyniosła spektakle wywodzące się z nurtu site-specific rozumianego w dwojaki sposób.

W pierwszym przypadku: powstałe ze względu na dane miejsce. Biorące pod uwagę przeszłość, ale poruszające również aktualne tematy, ważne dla danych społeczności. *Mistrzowie z Anina* warszawskiego stowarzyszenia „Chata z pomysłami” i *Burza nad Popradem* Teatru Tej Ziemi z Nowego Sącza to przedstawienia nie tylko skorelowane z miejscami prezentacji, ale także powstałe z myślą dla miejscowej publiczności. Oba czerpią inspirację z lokalnych historii, głęboko zakorzenionych w przestrzeni, w której są wystawiane. W obu przypadkach również osoby twórcze są z nimi związane, co wprowadza osobisty aspekt w sceniczne historie. Między spektaklami jest więcej punktów wspólnych, o czym za chwilę. Drugim pomysłem na nurt site-specific są spektakle *Mars* krakowskiej Sceny Supernova oraz *Urząd Przyjemności* działającego w Warszawie Wolnego Teatru Białoruskiego, które nie odnoszą się bezpośrednio i nie czerpią z historii miejsc, w których są wystawiane, ale przestrzenie te stanowią istotny element scenicznych opowieści. Przedstawienia są grane w kamienicach, ogrywane są balkony, schody, ukryte przejścia między pokojami, przez co sceną staje się cały budynek. Pokróćce opiszę każdy z wymienionych spektakli, pod kątem zastosowanych strategii nurtu site-specific i pokazując, jak te rozwiązania wpływają na interpretację sztuk.

Czekamy przed bramą na autobus, który zawiezie nas na miejsce. Tymczasem w naszą stronę zmierza rozśpiewana, kolorowa gromada aktorów i aktorek. Można złapać się za ręce i po paru przystankach dotrzeć na drugi koniec podwórka. A tam, z balkonu Willi Kazimierówka, wita nas kolejna z aktorek. Tak zaczyna się spektakl *Mistrzowie z Anina*.

Aktorkami i aktorami są osoby wpisane w tkanę społeczną Wawra, w której to dzielnicy stoi Willa Kazimierówka. Mistrzowie z Anina to właśnie oni – osoby z niepełnosprawnością intelektualną, bywalcy „Chaty z Pomysłami”, czyli środowiskowego domu samopomocy. Przywracają pamięć o byłych wykluczonych mieszkańcach i uwidaczniają siebie jako ważną część sąsiedztwa. Wpisują się także jako osoby artystyczne w historię Willi Kazimierówki – były tam kręcone filmy w reżyserii Andrzeja Wajdy (*Kronika wypadków miłosnych*) czy Jacka Borcucha (*Tulipany*).

To wyjątkowe miejsce, świdermajer, będzie przez nas zwiedzane – jeszcze przed bramą dostajemy specjalne mapy opisujące pomieszczenia. Ale zanim to nastąpi, gromadzimy się w salonie z pianinem i wsłuchujemy się w osobiste historie. Poznajemy postać nie z tego świata – Dorotkę z Kansas (Paulina Fonferk) i jej towarzysza – psa Toto (Julia Ossowska), którzy przypadkiem znaleźli się w tym domu i chcą wrócić do siebie. Wraz z nimi zapoznajemy się z rezydentami domu, na nagraniach z warsztatów z twórczyniami oraz na żywo – Chatowicze zarówno przyjmują różne role w opowieści o Dorotce, m.in. maszynisty, jak i opowiadają o sobie, stosując różne środki wyrazu – mówią, tańczą, śpiewają, towarzyszą.

Zespół aktorski, choć bardzo różnorodny, stanowi zgraną grupę. Pomaga też w tym miejsce – niewielki salon sprawia, że osoby tłoczą się, trącając łokciami, zajmując miejsca blisko siebie. Granicę między sceną a publicznością wyznacza to, ile miejsca zajmują ciała, ile przestrzeni potrzebują nogi każdej z obecnych osób, czy ktoś potrzebuje je mieć wyciągnięte, czy siedzi z podkurczonymi, jak ja. Część widowni siedzi na poduszkach (na tym samym poziomie co Dorotka i Toto) – inni opierają się o ściany (jak maszynista i narrator po drugiej stronie pokoju). Granice zacierają się też z powodu serdecznych relacji łączących widzów i widzki z aktorami i aktorkami. Rodzina, znajome i osoby z sąsiedztwa żywo reagują na wypowiedzi padające ze sceny lub z nagrań wideo pochylają się w trakcie przedstawienia do innych oglądających, przedstawiając występujących i opowiadając historie z nimi związane.

Po zapoznaniu się z miejscowymi Dorotka postanawia zostać w ich (naszym) świecie. Zostajemy zachęcani do użycia mapy i nietypowej eksploracji domu. Pomieszczenia no-

szą intrygujące nazwy (*Piąta noga kota*, *Lubię cię*, *Garaż maszynisty*, *Prawdziwa wnuczka*) i w każdym z nich poznajemy przynajmniej jedną osobę. W dwóch pokojach, kuchni i przedpokoju ze schodami możemy obejrzyć kolejne nagrania z warsztatów, przybliżające nam Asię, Zuzę, Beatę, Tomka, Małgosię, Łukasza i Ulę. Przechadzka po domu jest swobodna, właściwie brakuje jedynie kapci na nogach, a w dłoniach kubka ciepłej czekolady, żeby poczuć się jak u siebie.

Rodzinna atmosfera udziela się także osobom, które nie są zaznajomione z Chatowiczami. I tak jak Dorotka, na koniec spektaklu zostajemy razem z nimi w tym domu. Twórczynie rozlewają herbatę, rozdają ciasteczka i wydrukowane teksty piosenki, żeby wszyscy mogli razem zaśpiewać. Zgromadzone w świdermajerze osoby połączone są we wspólnej melodii i wspólnym uśmiechu. Istotna praca została wykonana przez wszystkie osoby współtworzące - Martę Kukułę, Paulinę Fonferk, rodziców i rodziny Chatowiczów, ale przede wszystkim ich samych – uwidocznili się i wpisali w artystyczną historię Willi Kazimierówki.

Tym samym Anin nie tylko jako tytułowa przestrzeń, ale realne miejsce, pozostaje ważną częścią spektaklu, nierozzerwalnie z nim związaną. To wyjątkowe oprowadzanie po domu, wiążące przestrzenie z osobami sprawia, że możemy poczuć się blisko zarówno tego miejsca, jak i Chatowiczów. I zgodnie z tekstem piosenki czuć, że w domu świeci światło i bliskość trwa, z czego osoby tworzące powinny być dumne.

Burza nad Popradem nie dotyczy, tak jak *Mistrzowie z Anina*, jednej dzielnicy, a całego regionu. Jest to również odzwierciedlone w eksploatacji spektaklu – twórczynie i twórcy przemierzają liczne domy kultury i inne ośrodki Małopolski. Grają w kościele skansenu w Nowym Sączu, Uzdrowisku Wysowej, beskidzkiej Ropie czy w Centrum Kultury w Korzennej. Tak jak tytułowa sądecka rzeka, płyną przez region, niosąc opowieści mniej i bardziej związane z lokalną społecznością.

Spektakl składa się z trzech przeplatających się ze sobą i powracających wątków: historii Miry i Arka, baśni o katastrofie w trakcie burzy oraz narracji z interakcjami z publicznością prowadzonej przez Szekspirowskiego Ariela i Kalibana. Kluczowa jest tu relacja Miry i Arka – matki i powracającego do domu syna, ze względu na to, że może być ona tożsa-

ma z doświadczeniami widowni. Twórcy i twórczynie problematyzują kwestię ojcowizny – dalszych losów rodzinnego majątku w sytuacji, gdy syn już dawno wyjechał na Wyspy i nie zamierza wrócić na stałe do Polski. W spektaklu podjęto również kwestię tego, jak trudno zacząć rozmowę się, gdy rozłąka trwała latami. Między aktorką i aktorem właściwie dominuje milczenie. Jest wręcz przytłaczające. Ich ciała nie potrafią się w tym odnaleźć. Stupor, w który wpadli, wiele niewypowiedzianych spraw i smutków jest wyczuwalny, ale nie zostaje wyartykułowany.

Mimo wielu różnic, próbują odnaleźć wspólny język. Staje się nim odgrywanie opowieści z dzieciństwa Arka w formie teatru cieni. Historia o braciach i burzy nie jest zwykłą baśnią, a doświadczeniem matki, które ukonstytuowało ją i sprawiło, że tak trudno nawiązywać jej relacje, także tę z synem. Mirze i Arkowi udaje się poczuć więź i porozumienie. Jest ono zapisane w ich pochodzeniu, w znajomości regionalizmów i miejscowych przesądów, w końcu w otwartości na drugą osobę, mimo początkowych trudności komunikacyjnych i wielu żali, które do siebie mieli.

W tej drodze Mirze i Arkowi i nam, widowni, pomagają Ariel i Kaliban. Ich sceny mają zdjąć ciężar z rodzinnego spotkania, a także być prezentacją metod radzenia sobie z emocjami. Od tych delikatnie prześmiewczych, bo naśladowujących trendy z amerykańskiego TikToka, po realne działania mające wzmocnić poczucie wspólnoty, np. trzymanie się za ręce z osobami siedzącymi obok, czy przeganianie chmur z Arielem.

Szczególnie ta scena grała z nowosądeckim kościołem, w którym odbywała się część spektakli. Odganiałyśmy nie tylko te metaforyczne chmury, niewidzialnie ciężące nad nami, ale również te namalowane na suficie. Sakralna przestrzeń dodaje szczególnego wymiaru przebaczenia i oczyszczenia, którego doświadcza i matka, i syn.

Burza nad Popradem, tak jak *Mistrzowie z Anina*, wprowadza postaci ze znanego tekstu kultury. Bohaterka i bohater Szekspirowskiej *Burzy* są przez twórców przechwycone i zostają z nich zdjęte negatywne cechy, którymi charakteryzują się w dramacie. Kaliban, przygnieciony łańcuchami, mający trudności z wymową, nie stanowi zagrożenia dla innych osób. Ariel, z koronkowym kołnierzem wokół szyi i lekkością w chodzie, nikim nie ma-

nipuluje. Co więcej, mają oni kontrolę nad własnym życiem. Choć widać, że są doświadczeni i niosą w sobie ciężar przeszłości, dają widowni uśmiech, ciepło i opiekę.

Andrzej Skowron i Karolina Fortuna wcielają się w obie pary postaci i prowadzą spektakl w konwencji teatru cieni, zmieniając tylko drobne elementy ubioru, ale tak przeobrażają się cieleśnie i głosowo, przyjmując inne role, że w każdej scenie są zupełnie innymi osobami. W ramach jednego spektaklu otrzymujemy trzy opowieści, które mimo swojej różnorodności, łączą się ze sobą w przejmującym i szczerym finale.

Choć *Burza nad Popradem* i *Mistrzowie z Anina* to zgoła różne spektakle, ich punkt wyjścia i niektóre strategie są analogiczne. Czerpanie z lokalnych opowieści, zastyszanych i osobistych oraz wplecenie ich w historię danych miejsc sprawia, że stają się one częścią sąsiedztwa, wrastając w społeczną tkankę. Nawiązanie do znanych tekstów kultury wpisuje miejscowe mikrohistorie w szeroki kontekst kulturowy, uwidacznia je i ustanawia jako równie istotne, co wielkie narracje.

Czekamy przed wejściem do kamienicy przy ulicy Zybkiewicza w Krakowie, przy której mieści się siedziba Sceny Supernova. Zgromadzony tłum ma zaraz przenieść się, zgodnie z zapowiedzią na stronie, do świata postapo, po którym przewodnikiem będzie android Yannik. Wchodzimy po schodach do pomieszczenia, w którym unosi się dym z dyfuzora. Zaraz po nas w sali pojawiają się bohaterowie – ubrani w kostiumy inspirowane filmami science-fiction, w goglach na twarzach, utrudniających im widoczność, przez co ocierają się o stłoczoną w pomieszczeniu publiczność. W końcu docierają do drzwi, a my za nimi wchodzimy do kolejnej sali. Tu zajmujemy miejsca na krzesłach i w zaaranżowanej na postkatastroficzną przestrzeń zapoznajemy się z postaciami, które są kandydatami do misji na Marsie. Do specjalnego projektu trafił ojciec z córką oraz bracia bliźniacy. Napięcia i nieufność są widocznie nie tylko między parami, ale także w relacjach rodzinnych. Dotyczą one zarówno osobistych konfliktów wynikających z różnic charakterów i sporów z przeszłości, ale również różnych podejść do eksperymentu, w którym biorą udział. Test ma sprawdzić, czy nadają się na uczestników wyprawy do marsjańskiej kolonii. Ma to zagwarantować przeżycie, ponieważ na Ziemi nie da się już dłużej funkcjonować.

W trakcie podróży mierzą się z dylematami moralnymi i etycznymi, a także głodem i niewyspaniem. Zgodnie z poleceniem Yannicka szukają naukowców w podziemnym systemie bunkrów. Akcja przenosi się do ciasnego korytarza prowadzącego na podwórze. Niepewność, złość, wewnętrzne napięcia eskalują, dochodzi do przepychanek. Rywalizacja o to, kto zostanie wybrany, sprawia, że w postaciach coraz mniej jest empatii i wspólnotowego działania, a coraz więcej agresji.

W końcu krata oddzielająca nas od dziedzica podnosi się i zostajemy przeniesieni do świata, gdzie dominuje natura. Brak tu chłodu betonu i zniszczonych, zagraconych pomieszczeń. Jest zieleń, drzewa, bluszcz i mały grane przez cztery performerki i performerów przy akompaniamencie muzyki na żywo. W tych warunkach Yannick wystawia bohaterów i bohaterkę na kolejną próbę – mają strzelać do osób wewnątrz budynku, żeby go przejść. Prowadzi to do konsternacji i podziału – grupa rozdziela się, część zostaje na dziedzińcu, część wchodzi do lewego skrzydła kamienicy. To jest ostateczna część testu, dowiadujemy się, że tylko jedna osoba została wybrana. Wspina się po rusztowaniu imitującym raketę i w oparach dymu, z hukiem, wyrusza w kosmos. A my, za postaciami, które zostają na ziemskim padole, wędrujemy po wąskich schodach prawego skrzydła, przez pomieszczenie z rozstrojonym fortepianem, przechodzimy przez dziurę w ścianie, żeby znaleźć się z powrotem w sali z książkami. Jesteśmy z bohaterami w ich ostatnich chwilach. Okazuje się, że cały test był tylko grą mającą podtrzymać nadzieję – nie ma żadnej kolonii na Marsie i nic nie pomoże ludzkości. To także koniec Yannika, który ulega rozpadowi.

Dzięki przemieszczaniu się po kamienicy możemy poczuć się jak uczestniczki i uczestnicy tej misji. Utożsamić z postaciami i lepiej wczuć w etyczne wybory i dylematy, przed którymi stają. Problematyka poruszana w dramacie Mariusa von Mayenburga jest rzadko obecna w teatrze, stąd też decyzja twórców o zastosowaniu innej formy narracyjnej oraz fizycznym zaangażowaniu widowni w spektakl jest istotnym elementem, który pozwala na głębokie zanurzenie się w świat postapo.

W inny sposób z przestrzeni korzysta Wolny Teatr Białoruski. Widownia przez cały spektakl siedzi na dziedzińcu skłotu Syrena, a to aktorzy i aktorki przemieszczają się po różnych

pomieszczeniach wewnątrz kamienicy i na podwórku. To miejsce – wyjęte z miejskiego systemu funkcjonowania mieszkalnictwa, rządzące się własnymi zasadami, odzwierciedla kwestie, które są poruszone w spektaklu *Urząd Przyjemności*.

System i biurokracja to dwa pojęcia, wokół których toczy się jego akcja. Wyzwanie, jakim jest dostanie się do okienka w Urzędzie do Spraw Cudzoziemców, okazuje się dla bohaterów i bohaterki praktycznie niewykonalne. A gdy już usłyszą swój numer i tak niczego nie załatwią. Wszystkie urzędnicze sprawy są okupione taką ilością papierologii i proceduralnych absurdów, że sam funkcjonariusz nie może się w tym odnaleźć. Tytuł jest przewrotny, ponieważ nikt, kto doświadczył struktury biurokracji, nie zaznaje przyjemności.

Maciej, który zawiaduje tym miejscem, typowy biurokrata w garniturze, wpada w spiralę półświatka. Narkotyki, alkohol i seks na krawędzi stają się jego odskocznią od urzędniczych procedur, wypalenia i zmęczenia poczuciem bezsilności. Interesanci, walczący z polskim systemem, próbujący zdobyć pozwolenie na pobyt, zderzają się z tym, że w urzędzie nikt nie jest w stanie załatwić swojej sprawy od ręki i przedrzeć się przez tę kafkowską machinę. Maciej, choć uprzywilejowany w tym systemie i tak nie daje mu rady, w życiu pojawia się coraz więcej zawodu, więc popada w coraz większe szaleństwo, a wraz z nim akcja spektaklu, pojawiające się tam postaci i sceny są coraz bardziej absurdalne i groteskowe.

Na ścianie budynku wyświetlany jest telewizyjny program informacyjny, przedstawiający m.in. losy proroka dzika Zdzisława, który wieszczy koniec świata – w kolejnych odślonach okazuje się, że miał rację. Na dziedzińcu odbędzie się pogrzeb dzika Zdzisława, na który przyjdą różne leśne zwierzęta, mniej i bardziej z nim związane i w niego wierzące. Pojawienie się postaci spoza rzeczywistości, Lisiczki czy Borowiczka, wprowadza przedziwną strukturę oniryczną. Gadające, powiększone zwierzęta i grzyby są jednak przynależne tej opowieści, która z każdą sceną rozpulchnia się o nowy kawałek świata. Pojawia się wątek edukacyjny, mający przedstawiać sławnych Polaków: Mikołaj Kopernik staje się narratorem opowieści, której nigdy nie kończy, wspina po ścianie i znika w jednym z okien.

Chaos i absurd sytuacji oraz nagromadzenie różnych wątków mają oddawać stan wewnętrzny Macieja, który przeobraża się w szaleńca w rozchełstanej koszuli z przypiętym

do pasa wielkim dildo. Staje się naćpanym predatorem, biegnącym tam i z powrotem, po schodach na dach garażu, do swojej urzędniczej kanciapy – prowizorycznego namiotu, w którym przyjmuje interesantów – i na dół, do wnętrza garażu, w którym imprezuje. Dodatkowego wymiaru zamętu dodają hałasy z wnętrza skłotu – toczące się w nim życie, rozpalane światła w oknach, rozmowy, dźwięk otwieranych puszek.

Mimo tego, że przedstawiana jest sytuacja nieludzkiego traktowania osób migranckich przez biurokrację, jako widowia zostajemy miło ugoszczeni. Każda osoba dostaje na wejściu herbatę, a na krzesłach są przygotowane koce, żeby móc się ogrzać. Skłot Syrena to nie tylko miejsce oporu wobec polityki miasta i prywatnych inwestycji w sprawie mieszkalnictwa, to również miejsce aktywizmu społecznego. Prowadzone są lekcje języka polskiego dla obcokrajowców, jadłodzielnia, poradnictwo prawne i różne inicjatywy artystyczne. Wybór tego miejsca jako odwrotności urzędniczej nieprzyjazności, miejsca goszczącego osoby migranckie i dbającego o ich potrzeby, a jednocześnie wyjątego spoza prawnych absurdów, dodaje spektaklowi kolejny poziom interpretacyjny. Przedstawia miejsce, w którym można odnaleźć przestrzeń dla siebie.

Projekty site-specific powstają ze względu na przestrzeń i w symbiozie z nią, ale też pozwalają spojrzeć na dane miejsce w szczególny sposób. Nawet znane nam wcześniej pomieszczenia nabierają nowych znaczeń, gdy, dotknięte scenicznymi sytuacjami, przeobrażają się w nowe światy. Czasem wpisują się w długą historię artystyczną budynku, czasem dopiero zaczynają ją tworzyć. Pozateatralne miejsca, w których są prezentowane spektakle, pozwalają też zmniejszyć dystans między widownią a sceną, bardziej wczuć się w historię i utożsamić z bohaterami i bohaterkami. Choć każde z opisanych przeze mnie przedstawień inaczej odnosiło się do tematyki przestrzeni i odbywały się one w bardzo różnych pomieszczeniach, to wszystkie skutecznie realizują te założenia. Wywoływanie efektu dystansu albo poczucia wspólnoty odbywa się również za pomocą bezpośrednich bodźców dotyczących naszych ciał, takich jak temperatura. W *Mistrzach z Anina* ciepło słońca, bliskich sobie osób, przywołuje uczucie domowego bezpieczeństwa. To kontrastuje z chłodem jesiennego wieczoru, którego doświadczamy z bohaterami i bohaterkami *Marsa*. Postawieni w obliczu katastrofy klimatycznej, odczuwamy, jak uciążliwe mogą być jej skutki, marząc na drewnianych ławkach krakowskiego podwórza. Mroki

i ciasnota niektórych przejść między pokojami, w których toczy się akcja w tym spektaklu, zamknięty dziedziniec, z którego trudno szukać możliwości ucieczki wywołują poczucie klaustrofobii i braku wyjścia, której to niemożności doświadczają postaci. Zupełnie inaczej funkcjonuje dziedziniec, na którym siedzimy i na którym dzieje się akcja *Urzędu Przyjemności*. Otwarta przestrzeń z wieloma możliwościami wejścia i ukrywania się pozwala na złapanie oddechu w gęstej akcji spektaklu; bez ruszania się z miejsca widownia śledzi akcję na zmultiplikowanych planach gry. Jeszcze inaczej funkcjonuje przestrzeń kościoła w *Burzy nad Popradem*. Początkowo, jak to w kościele bywa, jest zimno, ale w toku akcji, tak jak serca bohatera i bohaterki, rozgrzewa się i poprzez różne interakcje między sceną i widownią oraz między samą publicznością, miejsce staje się ciepłe i przyjazne.

Burza nad Popradem – Fundacja Szuka Teatru

Mars – Scena Supernova

Mistrzowie z Anina – Stowarzyszenie „Chata z Pomysłami”

Urząd przyjemności – Wolny Teatr Białoruski

Stopka redakcyjna:

Redakcja i korekta: Agata Skrzypek

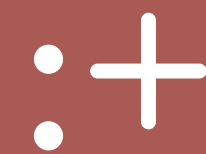
Teksty: Zuzanna Kluszczyńska, Adrianna Łakomiak, Barbara Michalczyk, Lesia-Stefania Michalevic, Magdalena Ożarowska, Michalina Spychała

Grafika i skład: Marek Twardowski

Koordinacja: Adrianna Łakomiak

O

F



POLSKA

F

I