[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 2 / 18.10.2026



fot. M. Zimakiewicz

Karolina Gołębiewska

Narodziny księżniczki albo śmierć Wenus

Na brzegu sceny w miejscu reflektorów są muszle rodem z obrazów Botticellego. Kurtyna rozwiera się jak ostryga, a za nią w morskim świetle zamiast Wenus stoi Kupidyn-Majordomus (Grzegorz Wiśniewski) z bębnem w ręku, kędzierzawymi włosami i pierzastymi skrzydłami. Wzdłuż dwóch rzędów pałacowych portali stoją bohaterki i bohaterowie spektaklu *Księżniczka na opak wywrócona* (Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, reż. Paweł Aigner).

Kupidyn wprowadza nas w świat dramatu Calderona de la Barci, deklamując didaskalia w tłumaczeniu J. M. Rymkiewicza.

Zostajemy zaproszeni do parmeńskiego pałacu, w którym poznajemy rozhisteryzowanego syna księcia Parmy Roberto (Igor Tajchman), postaci z przerysowanym gestem i spotęgowaną mimiką. Bohater ma poślubić Florę (Julia Sobiesiak-Borucka), swoją kuzynkę, ale w rzeczy-wistości pała uczuciem do mantuańskiej księżniczki Diany (Aurora Lipartow-ska). Właśnie to książęce uczucie jest motorem napędzającym przewrotny bieg wydarzeń w spektaklu.

De la Barca uchodzi za najważniejszego przedstawiciela złotego wieku dramaturgii hiszpańskiej (XVI – XVII wiek). Przypadł on na epokę baroku, co twórcy toruńskiego spektaklu wyraźnie podkreślają w scenografii i kostiumach (Magdalena Gajewska). Scenografią, składającą się z dwóch rzędów pustych portali, manewruje ekipa techniczna. (Piotr Drost, Tomasz Węgierski, Patryk Weredycki, Radek Szura). Dzięki ich pracy sala w pałacu zamienia się w ogród i odwrotnie, a księżniczka Diana wjeżdża na scenę na moście przypominającym ten z japońskich drzeworytów.

Z pozoru tragiczny temat nieszczęśliwej miłości zamienia się w komiczną historię o pragnieniu społecznego awansu. W ogrodzie, po którym samotnie przechadza się księżniczka Diana, poznajemy Giletę (Izabelę Baran), chłopkę poślubioną wieśniakowi Perotowi (Arkadiusz Walesiak). W ogrodzie pojawia się również służący księcia Parmy – Lisardo (Michał Wolny), który podszywa się pod ogrodnika. Lisardo wzbudza pożądanie w Gilecie, która żyje w nieszczęśliwym małżeństwie naznaczonym przemocą. Przypadkowe spotkanie ogrodnika wzbudza w niej (będącej przekonaną, że to on jest ukrywającym się synem księcia) pragnienie nobilitacji i życia w pałacu.

W tym samym miejscu dochodzi do spotkania Diany z księciem Mediolanu (Maciej Raniszewski), któremu ma być poślubiona. Fisberto wjeżdża na elektrycznej hulajnodze, co jest jednym z kilku uwspółcześnień wprowadzonych przez reżysera. To przelotne spotkanie dwójki bohaterów idealnie oddaje komediowego ducha spektaklu Aignera, uwypuklającego erotyczne podteksty. Mediolański książę (przebrany dla niepoznaki za kupca) opowiada o swoich „klejnotach", które ma na sprzedaż, pozbywając się przy tym części swojej garderoby. W połowie sceny, już półnagi, próbuje uwieść Dianę.

Kiedy na swojej hulajnodze książę odjeżdża w stronę Mediolanu, Gileta konfrontuje się z Dianą. Pragnie zdobyć obiecaną jej wcześniej, za dobrą służbę, aksamitną suknie księżniczki. Księżniczka lituje się nad chłopką i po spektaklowej przerwie oglądamy Giletę w identycznej sukience. To wydarzenie wprowadza największy zamęt w opowiadanej historii. Chłopce, przypadkowo, udało się osiągnąć swój cel – awansować społecznie – nagle jest uważana za księżniczkę. Nawet własny mąż myli ją z Dianą. Perote demaskuje przez to niechęć wobec Gilety, którą podejrzewa o zdradę. Tak samo myli się książę Parmy, który uprowadza Giletę, przekonany, że jest ona księżniczką. Diana także korzysta z omyłki i ukrywa się na dworze swojego kochanka w stroju służącej.

Prędko w perypetie między bohaterkami spektaklu zostaje zaangażowany cały dwór. Jedynie Flora, obiecana Roberto, jest świadoma kłamstwa, którego dopuściły się bohaterki. Widzimy to, aż zbyt wyraźnie, w jej „niegrzecznym kuplecie". Światło, ze słonecznego, przechodzi w mocną czerwień połączoną ze stroboskopem. Flora agresywnie śpiewa swój kuplet, wyrażając chęć zemsty na ukochanym Roberto. Wszystkie kobiety portretowane są jako desperatki i histeryczki, pomimo tego, że ich zachowanie wynika z uwikłania w nieszczęśliwe związki. Są albo zdradzane, jak Flora, albo próbują uciec od przemocowych partnerów, jak robi to Gileta. „Niegrzeczny kuplet", czyli średniowieczny dwuwiersz Flory, odebrałam jako naiwną próbę upodmiotowienia bohaterki… jakby kobiety mogły stać się sprawcze tylko dzięki krzykowi, bo ta kobieta, która nie krzyczy, pozostaje bierna.

Sam krzyk w dużej mierze współtworzy audiosferę całego spektaklu. Krzyczy nie tylko Flora, ale i Diana, a także Roberto, Lisardo. Słowem wszyscy aktorzy i wszystkie aktorki. Na tą warstwę przedstawienia składają się również kreskówkowe dźwięki, jak odgłos lecącej strzały, którą co jakiś czas wystrzela z łuku Kupidyn. Poza tym słyszymy „odgłosy widmo" – kroki i głosy osób, o których mowa, a którzy są nieobecni na scenie.

Do dworskich intryg została wciągnięta również publiczność. Kupidyn z widowni komentuje poszczególne sceny, a Gileta chowa się tu przed Perotem, goniącym ją z kijem w ręku. Pogrążona w rozpaczy Diana wyciąga ręce w stronę widzów, żeby ktoś potrzymał ją w geście emocjonalnego ukojenia. Aktorki i aktorzy burzą barierę scena-widownia, angażując publiczność w miłosne perypetie bohaterów.

Na końcu dochodzi do pojedynku między księciem Mediolanu Fisberto a synem księcia Parmy Roberto, który zwycięsko wywalcza rękę Diany. Gileta zostaje zdemaskowana i wraca do swojego męża. Wszystko kończy się szczęśliwie. Kupidyn wraca na scenę, a wszystkie postacie tańczą w podskokach niczym w bajkach Disney'a, aczkolwiek *Księżniczki na opak wywróconej* nie nazwałabym spektaklem bajecznym. Jakkolwiek jest to spektakl bajkowy na poziomie inscenizacji, to ta współczesna wizja klasycznego tekstu pozostawia wiele do życzenia. Kiedy ubrani w barokowe kostiumy aktorzy jeżdżą na hulajnogach lub wyciągają z kieszeni smartfon, to zastanawiam się nad tym, jak uwspółcześnienie, w tym samą współczesność, rozumieją twórcy i twórczynie spektaklu.

Kupidyn uderza w gong. Publiczność bije brawa. Tafla kurtyny opada. Światła gasną. Zostają tylko pozłacane muszle z żarówkami w środku zamiast pereł. *Księżniczka na opak wywrócona* jest przykładem spektaklu, który właśnie przypomina bogatą muszlę z rzucającą się w oczy perłą, ale jeszcze niewyszlifowaną.



fot. M. Zimakiewicz

Amelia Janusik

Humor i cherubin

Paweł Aigner wita nas na piątym Festiwalu Arcydzieł widowiskiem farsowym, komediowym i samoświadomym. *Księżniczka na opak wywrócona* obiecuje (i dostarcza) nam „Szalony kalejdoskop komediowych zdarzeń" wywołany wieścią o małżeństwie księcia Mediolanu i księżniczki Mantui. Wir, który trwa aż do ostatniej kwestii, może przyprawiać o zawrót głowy.

Spektakl rozpoczyna donośna fraza „Świat nasz jest farsą, farsa jest naszym światem [...]. Przyjdź wcześniej niż śmierć cię dogoni", którą cała obsada powtarza raz po raz. Całością dyryguje cherubin (Kupidyn), który nakazuje aktorom „przywdziać maski" i rozpocząć przedstawienie. Podobne elementy teatru w teatrze oraz metafory theatrum mundi będą pojawiać się wielokrotnie. Bohaterowie są świadomi własnej teatralności, która w tym spektaklu osiąga wręcz wymiar kiczu. Bogate estetycznie widowisko miejscami przytłacza przyjętą konwencją. Wielość odwołań mieści się choćby w fantastycznie wykreowanej postaci Roberto (iście wymagającej fizycznie) – jednocześnie przywodzi na myśl ruch sceniczny Charliego Chaplina oraz charakter Kena – uroczego przystojniaka granego przez Ryana Goslinga w filmie Barbie (2023).

Wszechobecność groteskowy rozwiązań scenicznych podbija komediowy wydźwięk historii. Skutecznie zmniejsza też dystans między sceną a widownią, co czuć było w gorącym odbiorze spektaklu. Wielokrotne interakcje z publicznością włączały widzów w szalony świat de la Barci, ale i zapraszały do refleksji i szukania głębszego znaczenia.

Finałowa piosenka „Bijcie brawo" zmusza do zastanowienia się nad tym co społecznie akceptowalne. Kiedy należy przestać się śmiać? Gdzie jest granica między śmiechem i żartem a zniewagą, opresją i przemocą? Czy konwencja farsy daje przyzwolenie na żart, który nie powinien być żartem (wzmianka o gwałcie spotykająca się z gromkim śmiechem widowni)? Gdzie należy postawić granicę i powiedzieć „dość"?

Linoskoczkiem stąpającym po tej cienkiej linie jest Gileta, służąca w dworskim pałacu (błyskotliwa Izabela Baran). Rezolutna bohaterka zostaje wciągnięta w typową dla tego gatunku sieć dworskich intryg. Mają one na celu doprowadzić syna księcia Parmy, Roberto do uniknięcia poślubienia kuzynki Flory i zdobycia ręki Diany, (oczywiście obiecanej już innemu), córki księcia Mantui – skłóconego z ojcem Roberto.

Gileta pragnie lepszych warunków życia, więcej szacunku, a przede wszystkim – miłości. Czuje się niedoceniana przez męża – Perote (fenomenalny Arkadiusz Walesiak), szuka więc uczucia gdzie indziej. Podrywa sługę księcia Roberto – Lisardo (Michał Wolny) i z ochotą przejmuje, dzięki założeniu sukni księżniczki, rolę Diany (Aurora Lipartowska). Tym samym staje się tytułową Księżniczką na opak wywróconą.

Tak jak dla Gilety zostanie księżniczka, tak dla Diany przebranie się za służącą staje się momentem jej niezależności i szczęścia, ale również daje jej do zrozumienia, jak cienka jest granica pomiędzy sługami a ich panami (wystarczy przecież odpowiednia suknia, by zmienić tożsamość) oraz między prawdą i iluzją. Punktem kulminacyjnym, a jednocześnie najbardziej prawdziwym momentem przedstawienia jest monolog Gilety (podczas którego powraca ustawienie scenografii oraz postaci z pierwszej sceny, zataczając dramaturgiczne koło). Marzycielsko wypowiedziane słowa „Czym jest życie? Snem jest we śnie" – burzą ściany świata farsy, a wszystko na moment ocieka tym gorzkim stwierdzeniem.



fot. M. Zimakiewicz

Przewodnikiem po spektaklu jest postać Kupidyna, który porywa nas w świat włoskiego baroku. Jest narratorem i swoistym strażnikiem porządku biegu zdarzeń, trafiając strzałami miłości kolejnych bohaterów. Uosabia on samego autora, Calderona, do którego aktorzy zgłaszają się z pretensjami o niekorzystny dla ich postaci przebieg wydarzeń. Przypomina nam, że w całym tym szaleństwie jest metoda – zwana miłością.

Strzały Kupidyna latają na prawo i lewo, czasami nieopatrznie trafiając inny cel niż zamierzony. No właśnie, zamiar jest tutaj istotną kwestią. Czy Diana czytająca *Sztukę manipulacji* chce być bardziej odporna na manipulację ze strony ojca, czy może sama zamierza stać się wzorową manipulatorką? Czy Gileta naprawdę zakochuje się w nowo poznanym Lisardo, czy tylko pragnie wzbudzić zazdrość męża? Czy raz wyznane uczucie będzie już stałe na zawsze? A co ze wszystkimi obietnicami wierności, gdy dotychczasowa miłość nie zas-pokaja potrzeb nie tylko fizycznych, ale i psychicznych? Czy Flora pragnie być z Roberto, czy za wszelką cenę chce być żoną przyszłego księcia? Być może należy kochać to, co się ma. Perote, sprośny, a czasami wręcz chamski w swoim zachowaniu, służący, akceptuje świat jakim jest, pragnąc jedynie powrotu żony.

Postawa Perote oraz innych męskich bohaterów, chociaż pełnych autosatyry, prezentuje się negatywnie wobec kobiet i ich pragnień. Są one karane za to, że chcą więcej – z Gilety próbują zerwać suknię księżniczki siłą, a Florę fałszywie oskarżają o próbę otrucia Diany. Postaci męskie natomiast pławią się w swoim sukcesie i finalnie nie zostają ukarane – Lisardo zdobywa uznanie swojego Pana, Roberto poślubia kogo chce, a Perote odzyskuje żonę. Przemoc wobec kobiet, mimo że otoczona żartem, sprośnością lub erotycznością, jest w tym dramacie silnie obecna i może być problematyczna w zderzeniu ze współczesną wrażliwością.

Kupidyn nie jest jedynym reżyserskim dodatkiem. W spektaklu dość czynnie biorą udział technicy. Aigner łączy funkcjonalność ze swoistym hołdem w stronę osób zajmujących się techniką, bez których spektaklu przecież by nie było. Nie tylko wnoszą oni rekwizyty i odpowiadają za przesuwanie scenografii, ale także wchodzą w interakcje z bohaterami dramatu w roli kupidyńskiej świty, zabierając roztrzęsionym mężczyznom broń zanim zdążą zaatakować, łapiąc mdlejące kobiety i powstrzymując postaci przed wykroczeniem poza scenariusz. Elementy te pozwalają na pogłębienie efektu teatru w teatrze oraz trzymają historię w dramaturgicznych ryzach.

Spektakl tworzy względnie spójną historię, jednak niektóre wątki oraz elementy odstają od reszty i nie znajdują oparcia w konwencji przedstawienia. Na przykład telefon komórkowy, którym książę Parmy nagrywa starcie pomiędzy Fisberto a Roberto, czy kuplet Flory, będący wręcz metalowym koncertem.

Księżniczka na opak wywrócona to na pierwszy rzut oka farsa, żart i lekka komediowa rozrywka. Nic bardziej mylnego – to spektakl skłaniający do gorzkiej refleksji nad ramami społecznymi, pozycją kobiet oraz granicach tworzenia z życia farsy.





fot. M. Zimakiewicz

Od dziecka biegałem z patykiem jako rycerz, wojownik czy inny awanturnik

Z Rafałem Domagałą, odpowiedzialnym za sceny fechtunku w spektaklu *Księżniczka na opak wywrócona* Pedro Calderóna de la Barci w reżyserii Pawła Aignera z Teatru im. W. Horzycy w Toruniu, rozmawia Monika Weis.

Monika Weis: Osoba odpowiedzialna za fechtunek sceniczny wydaje się funkcjonować na styku kilku zawodów: trenera, choreografa, konsultanta, reżysera. Jak Ty definiujesz swoją rolę w teatrze?

Rafał Domagała: Z zawodu jestem aktorem. Moje szermiercze hobby i ogromna pasja do fechtunku przerodziły się w drugą profesję, którą dzisiaj mogę łączyć ze światem teatralnym.

Jak zaczęła się Twoja przygoda z szermierką teatralną? Pamiętasz jakiś szczególny moment?

Od dzieciaka biegałem z patykiem jako rycerz, wojownik czy inny awanturnik (śmiech). Moją wyobraźnię podsycały gry i książki. Za to z profesjonalną szermierką zetknąłem się w prywatnej szkole artystycznej w Krakowie, w której trafiłem na wspaniałego nauczyciela. Od tego momentu zaczęła się moja droga.

Gdzie kończy się praca techniczna, a zaczyna stricte artystyczna?

Tworzenie choreografii pojedynku traktuję jako pracę bardzo artystyczną. Przy każdej produkcji obowiązkowo czytam cały scenariusz, a jeśli mogę, przyjeżdżam na próby czytane i oglądam próby na scenie. Istotę pojedynku stanowią dla mnie relacje między bohaterami: to, co ich motywuje, jakie mają intencje i cele. Szermierka jest przecież często sposobem rozwiązywania konfliktu. Każdy pojedynek traktuję jak osobną etiudę, która powinna obronić się dramaturgicznie nawet wtedy, gdyby wyciąć ją ze spektaklu. Oczywiście jest w tym również dużo techniki: od wymierzenia sceny i doboru broni po samą naukę, bo w większości przypadków uczę aktorów szermierki od podstaw.

***Księżniczka na opak wywrócona* dzieje się w szybkim, niemal szalonym tempie. Jak taki rytm wpływa na sceny walki? Czy pojedynek konstruuje się jak scenę muzyczną albo taneczną – z własnym tempem, akcentami i pauzami?**

To ciekawe – nie wiem, bo nie tańczę, nie śpiewam i jestem zdecydowanie nierytmiczny. Kiedyś moja pani profesor od rytmiki nie mogła wyjść ze zdumienia, że pomimo tej przypadłości, kiedy wchodzę w choreografię, wszystko wykonuję w rytmie. Widocznie walka ma swój własny rytm, w który się wpada naturalnie – tak samo jak w tempo sceny.

Calderón buduje świat pełen gwałtownych namiętności: miłości, zazdrości, rywalizacji i zemsty. Jak przełożyć takie emocje na fizyczny język pojedynku? Czy sposób walki może opowiadać o bohaterze równie dobrze jak tekst?

Zdecydowanie tak. To właśnie jedne z najciekawszych rzeczy do pokazania. W szermierce mówi się, że broń jest przedłużeniem ręki. U aktora ręka staje się z kolei przedłużeniem emocji. Każdy bohater ma ich własną paletę, swoje zachowania i poziom świadomości. Załóżmy, że walczy ze sobą dwoje młodych, zakochanych zazdrośników. Wystarczy, że jeden z nich dostanie dodatkowe zadanie: „nie chcę umierać", i od razu zobaczymy, jak bardzo zmienia to sposób prowadzenia broni.

Jak zatem wygląda praca z aktorami nad konkretną sceną walki? Najpierw uczą się techniki i oswajają z bronią, czy od początku pracujecie na gotowej sekwencji?

Bezpieczeństwo jest na pierwszym miejscu, zawsze. Najpierw poznajemy podstawy szermierki, a potem, krok po kroku, cięcie po cięciu, uczymy się całego układu. W trakcie prób tłumaczę, jak rozkładają się inicjatywy bohaterów. Dyskutujemy, jak wzmocnić motywację lub ją osłabić i do jakiego rozwiązania zmierzamy. Później, długo, bardzo długo powtarzamy tylko techniczny przebieg całej choreografii. Dopiero kiedy aktorzy czują się pewnie i ja również widzę, że są gotowi, dodajemy emocje. Jednocześnie zarządzam przestrzenią, ustawiam kierunki, zwalniam akcję, kiedy chcę coś podkreślić lub przyspieszam, kiedy scena robi się długa. W tygodniu premierowym daję aktorom więcej swobody. Choreografia to jedno, ale dochodzą kostiumy, światła i dodatkowe elementy scenografii. Aktorzy muszą nauczyć się funkcjonować z nimi po swojemu.

Ile w scenicznym fechtunku jest rzeczywistej techniki, a ile aktorstwa, rytmu, partnerowania i iluzji?

W scenicznej szermierce jest sto procent techniki, ale trzeba pamiętać, że w teatrze często ciekawszy jest ruch szerszy.



fot. M. Zimakiewicz

U Calderóna postaci pojedynkują się rapierami. Rapier jest bronią sieczno-kolną, ale słynie przede wszystkim ze swojej skuteczności przy pchnięciach. Historycznie, gdybym rzeczywiście chciał kogoś pokonać, bazowałbym na sztuce wykorzystywania sztychów. W teatrze cięcia są jednak ciekawsze wizualnie: bardziej okrągłe, większe. Dlatego korzystam przede wszystkim z cięć, wzbogacanych pchnięciami. Jeśli aktorzy pozostają w konwencji spektaklu do samego końca, nic ich nie „zdradza". Jako widz po prostu wchodzimy w pewną umowę i albo ją kupujemy, albo nie. A jeśli chodzi o iluzję i sztuczki w szermierce, mógłbym opowiadać bez końca. To naprawdę studnia bez dna.

W scenie walki muszą więc spotkać się bezpieczeństwo, wiarygodność i widowiskowość. Co dzieje się, kiedy te trzy rzeczy zaczynają się ze sobą kłócić?

Jak już wspominałem, bezpieczeństwo jest zawsze na pierwszym miejscu, widowiskowość na drugim. Jeśli coś jest widowiskowe i nikt przy tym nie ucierpiał, to czy przeszkadza mi, że jest trochę mniej wiarygodne? Chyba nie, choć oczywiście najlepiej, kiedy wszystkie te elementy się ze sobą zgadzają. Jeżeli coś jest zbyt ryzykowne albo aktorzy czują się niekomfortowo, po prostu to zmieniamy. Ja sam mam dużą swobodę w posługiwaniu się bronią, dobrze czuję żelazo i czasami zapominam, że coś, co dla mnie jest absolutnie organiczne, dla kogoś innego może być bardzo trudne. Wtedy się dostosowuję.

Moje choreografie dzielą się na sekwencje. Jeśli coś zupełnie się posypie, można wrócić do początku jednej z nich i od tego miejsca kontynuować. Cała trudność szermierki scenicznej polega na tym, żeby widz dostrzegł pierwiastek realizmu, a jednocześnie aktor przez cały czas był przygotowany na sytuację, w której partner nie zdąży wykonać zasłony albo o niej zapomni. Wtedy za nic w świecie nie może dojść do trafienia. To tworzy ogromne ograniczenie i wymaga olbrzymiej pracy oraz samodyscypliny. Za każdym razem, kiedy patrzymy na pojedynek i myślimy: „mało to realistyczne", warto pamiętać o całej masie sprzeczności, z którymi mierzy się aktor. On również chce dążyć do realizmu, ale równocześnie musi zachować pełne bezpieczeństwo. W teatrze jest to jeszcze trudniejsze niż w filmie, bo nie ma dubli ani kaskaderów, którzy mogliby wykonywać najtrudniejsze sekwencje.

A kiedy oglądasz cudzą scenę walki w teatrze albo filmie, potrafisz przeżywać ją jak zwykły widz?

Niestety nie potrafię. Jestem pod tym względem absolutnie spaczony. Analizuję, próbuję zrozumieć, a jeśli coś mnie zaciekawi, mogę oglądać daną scenę dziesiątki razy i wyłapywać najmniejsze niuanse. Uwielbiam tak zwane zbiorówki. Jeśli są dobrze zrobione, to przy ponownym oglądaniu warto, a nawet trzeba, zwrócić uwagę nie tylko na postaci wiodące, ale też na to, co dzieje się w tle. Często właśnie tam powstają fenomenalne, osobne historie.



fot. M. Zimakiewicz

Monika Weis

Po stronie swobody

Nie od spektaklu, lecz od plakatu rozpoczęły się, jak co roku, Rzeszowskie Spotkania Teatralne. Podczas inauguracji poznaliśmy laureatów 20. Międzynarodowego Biennale Plakatu Teatralnego. Sam werdykt jury stał się jednak pretekstem do szerszego pytania: czym właściwie powinien być dobry plakat teatralny? Reklamą, ilustracją przedstawienia, a może osobnym dziełem, które nie musi nikomu grzecznie towarzyszyć?

Przewodniczący jury, Stephan Bundi, nie pozostawił większych wątpliwości. W swojej wypowiedzi otwierającej wernisaż zaznaczył, że plakat powinien odnosić się przede wszystkim do dzieła i osobowości jego autora, a nie spełniać oczekiwania dyrektora czy reżysera. Projektantom warto zostawić swobodę – to oni najlepiej znają język obrazu i wiedzą, jak za jego pomocą budować znaczenia.

Co ciekawe, tegoroczny werdykt wyraźnie premiował oszczędność. Wszystkie trzy główne nagrody otrzymały plakaty powściągliwe kolorystycznie. Pierwszą przyznano Marcinowi Markowskiemu, autorowi plakatu do spektaklu *Król Ubu* za „wybitną metaforę odnoszącą się do kondycji współczesnego świata". Drugą otrzymał Mikhail Lychkovsky, a trzecią Peter Javorik. Wyróżnienia honorowe trafiły do twórców z Chin, Białorusi i Polski. Konkurencja była niemała. Do Biennale zgłoszono 1354 prace, z których sto zakwalifikowano do wystawy. Ostatecznie 87 plakatów dotarło do organizatorów w formie fizycznej i mogło zostać ocenione przez międzynarodowe jury.

Projektanci plakatów teatralnych, według słów przewodniczącego jury, powinni dostawać więc sporo twórczej wolności. Teraz, pozostaje sprawdzić, ile podobnej swobody znajdziemy w spektaklach zaproszonych na tegoroczny Festiwal Arcydzieł.

BIENNALE 20

20 INTERNATIONAL BIENNALE OF THEATRE POSTER RZESZÓW 2026

Monika Weis

Na orbicie cudzych oczekiwań

Własny pokój jest luksusem. Własny kibel – desperackim kompromisem. *Własny Niepokój* Hanki Dziubińskiej zaczyna się gestem tyleż radykalnym, co absurdalnie niewielkim: bohaterka wbiega do toalety, zatrzaskuje drzwi i oznajmia, że nie wyjdzie. „Do tej pory myślałam, że trzeba grać według zasad gry. Ale nie! Nic nie trzeba" – mówi. Rewolucja rozpoczyna się więc na powierzchni kilku metrów kwadratowych. Tyle wystarcza, żeby opowiedzieć o znacznie większym kryzysie: przestrzeni, autonomii i prawa do bycia choć przez chwilę osobą, która nie pełni żadnej funkcji.

Bo Alicja funkcji ma pod dostatkiem. Jest pracownicą, żoną, matką i córką. Dla każdej z tych ról świat przygotował stosunkowo precyzyjny scenariusz: w pracy powinna być produktywna i wdzięczna za zatrudnienie, w domu, jako partnerka – komunikatywna i rozsądna, jako matka – opiekuńcza, jako córka – pracowita i zaradna. Brak w tym katalogu miejsca dla Alicji będącej… nikim.

Dziubińska konstruuje świat bohaterki z kolejnych interwencji z zewnątrz. Do drzwi pukają kolejno szef, matka, mąż i córka. Każde z nich chce czegoś trochę innego, ale wszystkie te głosy łączy przekonanie, że Alicja powinna być dla nich dostępna. Szczególnie wymowna jest konfrontacja szefa z matką: oboje, choć reprezentują pozornie odległe porządki, bo zawodowy i rodzinny – błyskawicznie odnajdują wspólny język. Największym wykroczeniem Alicji okazuje się właściwie to, że okupuje firmową toaletę zupełnie „bezużytecznie". Bezproduktywność sama w sobie staje się podejrzana. Bohaterka trafnie rozpoznaje mechanizm, według którego jeśli nie można być samej, nie można również nic nie robić.

Dlatego toaleta szybko przestaje być we *Własnym Niepokoju* żartobliwą dekoracją sytuacji kryzysowej. Staje się azylem, domem, bunkrem, pokojem, aż w końcu kapsułą kosmiczną. To tutaj Alicja może chodzić trzy kroki w jedną i trzy w drugą, liczyć, odzyskać oddech, ciało i… samą siebie. Zamykanie drzwi od środka jest być może najbardziej sprawczym gestem, na jaki pozwala jej rzeczywistość. *Własny Niepokój* okazuje się przewrotną współczesną wariacją na temat Woolfowskiego *Własnego pokoju*. Dziubińska przywołuje go zresztą bezpośrednio. Alicja tłumaczy córce, że od niemal stu lat wiadomo, iż kobieta potrzebuje pieniędzy i własnego pokoju, po czym wskazuje na własne osiągnięcie emancypacyjne: publiczną toaletę, do której każdy próbuje się dostać. Różnica między pokojem Woolf a kiblem Alicji jest gorzko komiczna, lecz dlatego skuteczna. Sto lat później problem zmienił skalę i formę – własna przestrzeń staje się jednocześnie tak kwestią emancypacji, jak i ekonomii. Dramat osadza bowiem kryzys bohaterki w kryzysie mieszkaniowym. Alicja mieszka z rodziną w mieszkaniu, w którym przestrzeni wciąż jest za mało; jej córka fantazjuje o własnym pokoju, a pojawiająca się w dramacie Pati Developerka potrafi sprzedać nawet dwumetrowy kibel jako „kompaktowy mikroapartament z pełną infrastrukturą sanitarną". Humor Dziubińskiej działa najlepiej tam, gdzie język późnego kapitalizmu zostaje potraktowany całkowicie serio: jeżeli rynek potrafi nazwać brak przestrzeni „optymalizacją", być może toaleta rzeczywiście jest całkiem atrakcyjną ofertą mieszkaniową…

Ale brak pokoju jest tutaj także brakiem przestrzeni mentalnej. Inni nie zatrzymują się na granicy ciała Alicji, jej czasu ani jej uwagi. Paweł, mąż bohaterki, próbuje pomagać, ale jego troska również potrafi przybrać formę kolejnego obowiązku komunikacyjnego: Alicja mówi, że potrzebuje ciszy, a on zaczyna tłumaczyć jej i dzieciom, w jaki sposób tę ciszę zamierza jej zapewnić. Proponuje przejęcie porannych obowiązków, lecz natychmiast potrzebuje informacji o jej planach, samochodzie i harmonogramie. Nawet opieka wymaga więc od niej dalszego zarządzania tą opieką. Dziubińska ciekawie unika przy tym stworzenia łatwego antagonisty – Paweł nie musi być potworem, żeby przekraczać granice. Właśnie powtarzające się przekonanie Alicji, że „chce on dobrze", czyni tę relację bardziej niewygodną. Problem nie sprowadza się do jednego złego mężczyzny, jednej złej matki czy jednego przemocowego szefa. Kolejne postaci są raczej częściami świata, który nauczył się traktować dostępność Alicji jako najbardziej naturalny stan na świecie.

Bohaterka to przekonanie nosi również w sobie. Zewnętrzna kontrola dawno została uwewnętrzniona. Matka nie musi stać obok i „liczyć do dziesięciu" – Alicja sama się pilnuje. Szef nie musi kontrolować jej produktywności, bo ona sama czuje winę, kiedy nic nie robi. Nie potrzebuje nawet realnego spojrzenia innych kobiet na basenie, żeby ogolić nogi, wystarczy możliwość, że „ludzie sobie coś pomyślą". Granica między cudzą kontrolą a własnym niepokojem zostaje więc rozmyta. Tytuł dramatu jest pod tym względem przewrotny: niepokój jest WŁASNY właśnie dlatego, że CUDZE oczekiwania zostały już tak skutecznie przyswojone, że zaczynają mówić głosem samej Alicji.



fot. W. Cieśla

Temu podporządkowany jest również powracający motyw liczenia. Początkowo odliczanie pozwala odzyskać ciało: uspokaja oddech, zatrzymuje drżenie. Później liczby pojawiają się przy kolejnych sytuacjach kryzysowych, statystykach mieszkaniowych, próbach przeczekania toaletowej fotokomórki. Odliczanie jest jednocześnie techniką samouspokojenia i próbą wprowadzenia porządku do rzeczywistości, nad którą Alicja straciła kontrolę. W finale ten sam rytm zmienia się w odliczanie do startu.

Kosmos pojawia się jednak dużo wcześniej: historia kobiet z programu Mercury 13 splata się z pytaniem o macierzyństwo, odpoczynek i prawo do opuszczenia przypisanej orbity. Szczególnie gorzko brzmi historia Jerrie Cobb, która wyjątkowo długo wytrzymała w komorze deprywacji sensorycznej, ponieważ ciszę i brak bodźców potraktowała po prostu jako… okazję do odpoczynku. W świecie *Własnego Niepokoju* eksperyment przygotowujący człowieka do lotu kosmicznego zaczyna więc przypominać fantazję o tym, żeby wreszcie nikt niczego od nas nie chciał.

Na to wszystko pojawia się Katy Perry. Jej udział w komercyjnym locie w kosmos zostaje zestawiony z historycznym wykluczeniem kobiet z astronautyki oraz z dwumetrową toaletową kapsułą Alicji. Kiedy Perry określa swoją wyprawę jako doświadczenie „drugie, zaraz po byciu mamą", Alicja nie potrafi przyjąć tej deklaracji bez podejrzliwości. Emancypacyjna fantazja o kobiecie lecącej w kosmos zostaje przechwycona przez spektakularny, komercyjny lot miliarderów i celebrytów. Dla Alicji kosmosem staje się możliwość zamknięcia się w firmowym kiblu.

Dwa metry kwadratowe wystarczają, by zetknąć ze sobą całe spektrum współczesnych napięć: kryzys mieszkaniowy i tożsamościowy, patriarchalne dziedzictwo i język korporacji, Woolf i patodeweloperkę. Historia może i zaczyna się od kobiety zamkniętej w toalecie, ale bardzo szybko okazuje się opowieścią o tym, komu wolno dysponować przestrzenią, czasem i uwagą.

Alicja po drugiej stronie pokoju

Z Maciejem Białoruskim, reżyserem czytania performatywnego dramatu *Własny Niepokój* Hanki Dziubińskiej, rozmawia Amelia Janusik.

Amelia Janusik: Jakie emocje Panu towarzyszą przed premierą?

Maciej Białoruski: Spokój. Był lekki (nie)pokój, tak jak w tytule, bo to moje pierwsze czytanie performatywne. Powoli to „nie" się skreśliło. Myślę, że to duża zasługa zespołu i Hanki Dziubińskiej. Teraz towarzyszy mi radość, chęć, żeby ludzie to zobaczyli.

Skąd pojawiło się u Pana zainteresowanie historią Alicji?

Ono się pojawiło na początku u Hanki Dziubińskiej, autorki tekstu, dopiero potem u mnie. Alicja poruszyła mnie sytuacją, w której się znalazła, tak dokumentalnej i życiowej, czyli zamykania się w pracowym kiblu z bezsilności. To się może przydarzyć każdemu. Bohaterka nie chce wyjść, bo jej problem to kwestia wewnętrzna, którą musi przegadać wewnątrz siebie. Efektem już wspólnej pracy była decyzja o rozdzieleniu roli Alicji na dwie aktorki, by podkreślić potrzebę rozmowy samej ze sobą.

Czym różni się w proces przygotowywania i reżyserowania czytania performatywnego od spektaklu?



fot. W. Cieśla

Na początku pracy nad spektaklem więcej gadam. Daje sobie czas na poznanie zespołu, kondycji danej osoby, zarówno psychicznej jak i fizycznej, dowiedzenia się, co czuje w danym momencie. Wiadomo, aktor jest za każdym razem inny, ma inne doświadczenia i ja lubię też z tego czerpać. Podczas pracy nad spektaklem mamy więcej czasu na rozmowy o tym, co na końcu chcemy dać widzowi. Możemy dyskutować o efekcie w jaki celujemy. Podczas przygotowań do czytania mamy znacznie mniej czasu, musimy wszystko robić szybciej. Taka praca może nawet bardziej pasować aktorom. Ja jednak lubię dać sobie czas – pracuję bez sztywnych założeń, dzięki czemu jest miejsce na to, co wyjdzie w procesie. Zaczynałem w filmie i tam przestrzeni na spotkanie nie ma, dlatego bardzo cenię to, że teatr daje mi taką możliwość.

Tytuł oraz sceneria czytania o Alicji nawiązują otwarcie do Virginii Woolf i jej twórczości. Jak ich historie są ze sobą powiązane? Gdzie Pan zauważa wspólnotę doświadczeń bohaterki dramatu i autorki?

To jest bardzo ciekawe, że mówimy o Virginii Woolf, Alicji, i moim zdaniu, czyli zdaniu mężczyzny. Miałem już wcześniej podobną sytuację, do której również musiałem się ustosunkować. Robiłem razem z Aleksandrą Skrabą spektakl o ciąży, czyli tematyce dla mnie abstrakcyjnej. Tutaj trzeba się oddać tekstowi. W tym przypadku, co jest świetną sprawą, mam dramatopisarkę tuż obok, z którą współpracuję i mogę na bieżąco dopytywać się. Czerpię też dużo z aktorek. Jako mężczyzna, po prostu, nie mam co objaśniać świata i idę za Alicją, którą proponuje autorka tekstu. Alicja nawiązuje do Virginii w sposób brutalny, mówi o tym, że od kiedy Woolf tworzyła minęło prawie sto lat i sytuacja kobiet się nie zmieniła. To jest najbardziej dosadne i szczere przesłanie tekstu. Oczywiście dramat nawiązuje również do Wirginii swoją formą. Pojawiają się takie rymy jak „pokój-niepokój", ale myślę, że to nawiązanie do sytuacji kobiet jest najważniejsze. Pytanie brzmi: co tu zrobić, co zmienić, żeby jednak się to ruszyło.

W spektaklu Alicja adaptuje łazienkę, starając się stworzyć coś własnego. Coś, czym nie musi dzielić się z innymi. Jednocześnie jednak obnaża swoje myśli przed publicznością, przez co jej historia wydaje się lekko ironiczno-tragiczna.

Tak, jest to tragiczne, tak samo jak życie. Alicja jest w dramatycznie trudnej sytuacji. Chociaż, jeśli ktoś na nią patrzy z boku, tak jak w dramacie szef czy matka, pomyślałby, że jej się coś poprzewracało, przecież niczego jej nie brakuje. Obiektywnie nic wielkiego się nie dzieje. Alicja musi przez to rozmawiać sama ze sobą, tłumaczyć sobie, że ma prawo do tego, że jest jej niewygodnie. Musi to sobie przepracować. Alicja może się dzielić wszystkim z publicznością, bo publiczność jej nic nie zabierze. Alicja jest w swoim bezpiecznym miejscu i nikogo tam nie wpuści. Alicja chce, żeby to miejsce było jej, więc rozgaszcza się i wysyła nas w różne miejsca. Przestrzeń kibla otwiera się i rozszerza: przenosi się do mieszkania, do przeszłości i przyszłości, w kosmos, by Alicja przebyła drogę wewnętrzną. Tragiczne? Tak, ale na szczęście i Alicja, i Hanka, są szalenie inteligentne i zabawne.

Nad czym Pan aktualnie pracuje?

Za miesiąc i dwa dni mam premierę spektaklu *Metro Afganistan* w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Pracuję z bardzo fajnym zespołem aktorskim. Przygotowujemy spektakl dźwiękowy i imersyjny. Scena w Baraku jest do niego specjalnie zaadaptowana. Działa-my ze współczesnym tekstem Łukasza Pawłowskiego z 2017 roku. Dramat zaczyna się ciekawym stwierdzeniem, o tym, że w Europie nie ma już prawdziwych wojen – chichot losu. Musieliśmy się więc ustosunkować do aktualnej sytuacji geopolitycznej. Z pomocą teatru poradziliśmy sobie z tym tak, że wysłaliśmy akcję w przyszłość. Analizując przyszłość możemy na chwilę zatrzymać teraźniejszość. To oczywiście bardzo życzeniowe stwierdzenie, ale cóż nam pozostaje.

Karolina Gołębiewska

Tycia recenzja

Kiedy wchodzę na widownię, to aktorki i aktorzy (Filip Gołąb, Aniela Kowalska, Małgorzata Machowska, Marta Malinowska, Joanna Sokołowska, Stanisław Twaróg) już są w ruchu – naprzemiennie wchodzą do prowizorycznej łazienki po prawej stronie sceny.

Światła gasną. Lektor zapowiada czytanie performatywne *Własnego Niepokoju* autorstwa Hanki Dziubińskiej w reżyserii Macieja Białoruskiego. Światła zapalają się z powrotem. Na krześle pośrodku sceny siedzi zwróco-na profilem w moją stronę Alicja (Aniela Kowalska). Alicja, czyli matka, żona i córka w jednym. W jednym słowie – kobieta, która pozbawiona jest tytułowego pokoju. Pokoju, o którym pisała również Virginia Woolf w kultowym już eseju *Własny pokój*. Brytyjska pisarka w tekście z 1929 roku nakreślała materialną i społeczną sytuację kobiet w XX wieku, które były pozbawione prawa do samostanowienia, a nawet prywatności. Woolf odnosi się zwłaszcza do sytuacji kobiet-pisarek, które – żeby móc pisać i zdobyć widoczność – muszą mieć własną, nienaruszoną przez nic ani przez nikogo przestrzeń. Jak (nie)własny pokój (re)interpretują Dziubińska z Białoruskim?

Alicja zmaga się z przepracowaniem w korporacyjnej pracy, ale także w życiu codziennym – z obowiązkami matki i kobiecym zdrowiem: ,,Głowa mnie boli. Zatoki pulsują. I okres. Ale dzieci zaczynają podchodzić, więc drukuję, gotuję, szyję i szukam. A wtedy zbliża się on. Więc mówię mu, że praca, zatoki, jajniki.”. W domu czeka na nią opiekuńczy mąż Paweł (Stanisław Twaróg), który przynosi żonie kubek ciepłej herbaty i głaszcze ścienną tablicę. Tak, tablicę. Znaczy nie, głaszcze żonę, ale kiedy Alicja uzewnętrznia swoje odczucia, to równolegle mąż ściera tablicę. Tak, jakby to Alicja była tym meblem. Tablicą, którą można zetrzeć. Tak samo ściera się Alicja. Ściera się z własnym otoczeniem. Z rzeczywistością. Przeciążona rzeczywistością kobieta zamyka się w łazience, która w dramacie miała być łazienką publiczną, ale w inscenizacji jest toaletą w domu głównej bohaterki. Sceniczna łazienka staje się niejakim axis mundi świata przedstawionego dramatu. Łazienka jest jedyną stałą w opowieści Dziubińskiej, bezpieczną przestrzenią dla jej bohaterki. Bezpieczną, ale niestety nie własną. Do błękitnych drzwi dobija się kolejno Szef (Filip Gołąb), Matka (Małgorzata Machowska), wreszcie Córeczka (Marta Malinowska).

Bohaterka, chcąc się uspokoić, zaczyna odliczać. Nie mija minuta, a światło gaśnie. Po kilku sekundach powraca, a wraz z oświetleniem na scenie pojawia się Wewnętrzna Alicja (Joanna Sokołowska), która jest ucieleśnieniem wewnętrznego stanu Zewnętrznej Alicji. Pod wpływem emocji bohaterka przypomina sobie czasy kiedy była “tycia”. Wewnętrzna Alicja odgrywa Tycią Alicję z czasów dzieciństwa – rozstawia koc, a na nim buduje domki z kolorowych klocków. W tle dwóch mężczyzn z rodziny ogląda skoki narciarskie w telewizji. Euforię związaną z wynikiem skoków niespodziewanie przerywa Pati Developerka. Kobieta sprzedaje mieszkania. Sprzedaje własne pokoje, o których Alicja może jedynie marzyć. Na pstryknięcie palca Pati Developerki oglądamy wyświetlane na ścianie zdjęcia mieszkalnych wnętrz.



fot. W. Cieśla

Monika Weis

Klaszcz, klaszcz. Póki możesz

Historia Alicji jest wzbogacona o kontekst kryzysu mieszkaniowego. Nie każdego stać na własny pokój. Tym „nie każdym" jest również Alicja. Pati Developerka poprzez gest zawieszania wieszaka na przeciwległej ścianie aranżuje przestrzeń na nowo. Łazienka, w której zamknęła się Alicja, zamienia się w "komorę deprywacji sensorycznej". Wewnętrzna Alicja stoi w ramie drzwi i zaczyna się przeciągać wzdłuż nich, jakby pływała w wyciszonym pomieszczeniu w wodzie wypełnionej solą Po lewej Zewnętrzna Alicja siedzi na krześle i opowiada o czynnościach i sensorycznych impresjach wewnętrznej siebie. Wewnętrzna Alicja nadaje funkcję i znaczenie obiektowi drzwi poprzez swój ruch.

Alicja za nic w świecie nie może się jednak odprężyć. Skutek działania komory staje się zupełnie przeciwny. Spanikowana własną bezczynnością i bezcelowością odpoczynku kobieta przypomina sobie szczegóły-wytrychy ze swojego życia. Na krzesło z tyłu sceny wchodzi Zakonnica (Marta Malinowska), którą Alicja poznała jeszcze w czasach nastoletniości. Nagle jej miejsce zajmuje amerykańska gwiazda muzyki pop – Katy Perry w kostiumie NASA. Piosenkarka empatyzuje z Alicją, zachęcając kobietę do wzbudzenia w sobie miłości.

Czas w komorze mija. Pora powrócić z niej do nie-własnego pokoju. Wewnętrzna Alicja siada obok zewnętrznej siebie. Katy Perry odchodzi jak gdyby poleciała w kosmos. W tle słychać fragment piosenki *Roar* – ten z rykiem tygrysa. Obie Alicje chcą dowiedzieć się, jak Katy Perry udało się znaleźć własny pokój, chociażby na Księżycu.

Własny Niepokój pozostawił we mnie (s)pokój, dzięki błyskotliwości tekstu – poczuciu humoru i iście kobiecemu tematowi. W końcu to na Alicji spo-[1] czywają wszystkie powinności związane z jej płcią – opieka nad dziećmi, presja bycia atrakcyjną, niedogodności związane z okresem, a wreszcie brak własnego miejsca...

Nie wypada śmiać się na pogrzebie, choć zdarza się, że właśnie wtedy najtrudniej zachować powagę. Wojan Trocki najwyraźniej doskonale zna ten mechanizm. Podczas koncertu *Pewna jest tylko śmierć* zaprosił publiczność Rzeszowskich Piwnic na wyjątkowo osobliwą stypę, podczas której zamiast wspominać nieboszczyka, można było samemu poczuć się nieco martwym. Albo przeciwnie – wyjątkowo żywym?

Ceremonia rozpoczęła się od wywoływania duchów. Rolę mistrza obrzędów wziął na siebie pianista, a zarazem aranżer koncertu Wiktor Stokowski, który przez mikrofon zniekształcający głos zapraszał kolejnych muzyków na scenę. Trudno o bardziej efektowne rozpoczęcie tego muzycznego sabatu. Wszystko odbywało się z nonszalancją, jakby organizowanie seansu spirytystycznego było czynnością równie rutynową, co strojenie instrumentu. Sam Trocki pojawił się z rozbrajającą swobodą, jakby całe zamieszanie odbywało się bez jego wiedzy. „Czy tu jest spektakl? Dobrze trafiłem?" – zapytał, zanim na dobrze przejął kontrolę nad wieczorem.

Pewna jest tylko śmierć wyrastająca z twórczości Toma Waitsa, to muzyczny teatr osobliwości. Trocki świetnie odnajduje się w tej estetyce. Raz staje się szarlatanem, raz przewodnikiem po zaświatach. To hochsztaplerem, to uwodzicielem. Jego sceniczna charyzma opiera się na umiejętnym balansowaniu między błazenadą a melancholią. Ten rodzaj aktorskiej ekspresji dobrze współgra z muzycznym światem Waitsa, pełnym życiowych rozbitków, nieudaczników i ekscentryków, których historie bywają równie tragiczne, co groteskowe.

Nie mniej działo się za plecami wokalisty, choć trudno mówić tu o tradycyjnym podziale na solistę i akompaniatorów. Stokowski, odpowiedzialny za aranżacje, zdawał się sprawować władzę nad tym małym królestwem umarłych. Jego sceniczna dezynwoltura była tym bardziej imponująca, że pod pozorami swobody kryła się precyzyjna kontrola nad muzyczną dramaturgią. Przy instrumentach klawiszowych, gitarze i charango z równą łatwością budował atmosferę kameralnego wyznania, co wprawiał cały ten upiorny mechanizm w ruch. Maciej Łubieński, sięgający po bas i wiolonczelę, oraz Bartosz Nazaruk, odpowiedzialny za perkusję i perkusjonalia, współtworzyli muzyczną przestrzeń pełną napięć i zaskakujących zmian nastroju. To zdecydowanie taki koncert, podczas którego odrywanie wzroku od wokalisty okazuje się wyjątkowo opłacalne.

Zresztą sami artyści nie pozwalali publiczności poprzestać na biernej kontemplacji własnej śmiertelności. Kiedy rozbrzmiewała cmentarna polka, należało tupać nogami, do czego zresztą gorąco zachęcano. Trudno odmówić tak uprzejmym gospodarzom, nawet jeśli proponowany przez nich taniec prowadził w nieco podejrzanym kierunku.

A skoro finał i tak jest przesądzony, pozostaje skorzystać z tego, co jeszcze nam zostało. W końcu pewna jest tylko śmierć. Zatem: klaszcz, klaszcz.



fot. H. Ganjalyan

Paulina Orth

Arcydzielne – dla kogo?

O nagrody na piątym Festiwalu Arcydzieł zawalczą spektakle na motywach dzieł następujących literatów: Pedro Calderón de la Barca, Albert Camus, Lucjan Rydel, Isaac Bashevis Singer, Witold Gombrowicz, Johann Wolfgang von Goethe i William Shakespeare – dzieła znane, autorzy rozpoznawalni. Lista dość oczywista, a jednak warto przyjrzeć się jej głębiej.

Tegoroczny program konkursowy zamyka się w gronie męskocentrycznej literatury europejskiej, bądź z Europy wypływającej – biorąc pod uwagę wczesną w skali życia emigrację Singera do Stanów Zjednoczonych i Gombrowicza do Argentyny. Sami autorzy, żadnej autorki. Żadnej osoby z kręgu latynoamerykańskiego, afrykańskiego, azjatyckiego. Lista zdaje się oscylować wokół tego, co arcydzielne w naszej części świata w sposób utarty; uznany, niepodważalny. Powszechnie przyjęty i – powtarzany. Kiedy chcemy dokopać się do genezy zjawisk kulturotwórczych, łatwiej zlokalizować siłę wykonawczą niż konkretną ideę.

Świadomość istnienia arcydzieł literackich przyszła do nas odgórnie, w toku edukacji szkolnej. Zadaniem uczniów jest już ustanowioną wiedzę przyswoić, a nie z nią debatować. Ta zależność uwypukla bierność kanonu literackiego postrzeganego jako ponadczasowy katalog tekstów kultury przekazywanych z pokolenia na pokolenie, z listy noblowskiej na listę lektur szkolnych. A nie ma nic gorszego dla recepcji książki niż wpisanie jej do podstawy programowej. Dlaczego?

Aby to zrozumieć, należy zastanowić się nad politycznością i performatywną siłą pojęć kanonu i arcydzieła. Za glejtem ważności danego dzieła literackiego podąża swoisty woal uznania i doskonałości, albo – w przypadku XIX-wiecznej Polski – reprezentatywności narodowej. Mechanizm ten w prześmiewczy sposób pokazał choćby wspomniany wyżej Gombrowicz w *Ferdydurke.* Za sprawą standaryzacji klucza interpretacyjnego, do pamięci uczniów i uczennic (czyli późniejszego narodu) wkuwa się, że „Słowacki wielkim poetą był".

Jednak to, co pierwotnie doprowadziło do tego stanowiska pozostaje kwestią drugorzędną w toku szkolnej edukacji. Tymczasem lwia część tego, co po dziś dzień nosi miano arcydzieła, w momencie wydania spotkało się z dezaprobatą bądź odrzuceniem przez współczesnych. Po latach trafiło jednak do kanonu za sprawą swojej oryginalności oraz wymykaniu się jednoznacznym podziałom gatunkowym, analizom i definicjom. Warto mieć zatem na uwadze, że status arcydzieła nie powstaje w próżni. Jest pochodną historycznej zmienności sztuki, jej twórców, krytyków i mecenasów, a także kontekstów politycznych i ewolucji społecznych... ale czy wyłącznie? Czy arcydzielność jako cecha estetyczna i artystyczna nie istnieje?

W czasach antycznych arcydzieło było przede wszystkim tekstem dobrze zrobionym, a więc napisanym według ścisłych reguł i skupionym wokół określonych tematów, zgodnych z *Poetyką* Arystotelesa. Wspólnym mianownikiem arcydzieł do XX wieku była ich totalność oraz pytanie o kondycję współczesnego człowieka. Z tego trybu myślenia i tendencji idealistycznych, jak wskazał w swym testamencie Alfred Nobel, zrodziły się kryteria oceny literackiej nagrody jego imienia. Uległo to jednak definitywnej zmianie po II wojnie światowej. Po Zagładzie wiara w moc sztuki osłabła, wymuskane formy stały się podejrzane, a totalność języka kojarzyła się z totalitaryzmem. Klasyczna triada piękna, dobra i prawdy zawiodła, trudno było na nowo uwierzyć w siłę rozumu przeciwstawioną naturze.

Dotychczasową drogę uniwersalnego kanonu i wspólnoty interpretacyjnej zastąpiła era rozpadu i emancypacji, chcąca ujawnić dotychczasowe wykluczenia, stosunki władzy i przemocowy europocentryzm, kształtujące dotychczasowe listy arcydzieł. Stary kontynent podzielił się na zwolenników i przeciwników rewizji historii i bilansu krzywd. Symptomatycznie zrodziła się wtedy epoka arcydzieł pękniętych, gdzie szczelina przestała być wadą, lecz miejscem, przez które przebija się światło. Stabilność zasad zastąpiła subiektywność. Nie żyjemy w epoce jednego kanonu. Odejście od tak rozumianej kultury dla jednych jest osłabieniem wspólnoty, dla innych szansą na wyjście z cienia. Osłabienie układu kolonizator-kolonizowany nie tylko dopuszcza do głosu tych, którzy wcześniej byli go pozbawieni, ale również przenosi punkt ciężkości dalej, na nas. Teraz, w dobie późnego kapitalizmu, kiedy pojęcie kanonu wyparł zdradliwy *bestseller*.

Moc arcydzieła kryje się w wichrzycielskiej subiektywności i zdolności do budowania wielu znaczeń. Podobnie teatr, jako sztuka „nażywa", zmienna i heterogeniczna, nosi w sobie silnie efemeryczny ładunek, zdolny do łączenia indywidualnych i zbiorowych interpretacji. Dlatego, zanim przystąpimy do przyjemnej konsumpcji tekstu, ekranizacji czy inscenizacji, zastanówmy się, kto, z jakim gustem i na jakich zasadach zaprowadził nas w to miejsce. Czy motywacją była etykieta arcydzieła, czy osobista otwartość na konfrontację?

Kącik recepcji

Szybka ocena

Księżniczka na opak wywrócona

☆☆☆☆☆

Własny niepokój

☆☆☆☆☆

Pytanie do reflekcji

Jakim zapachem można opisać spektakl *Księżniczka na opak wywrócona*?

.....

.....

WYKREŚLANKA

Znajdź i zakreśl fragmenty tytułów spektakli i wydarzeń oraz imion i nazwisk autorów z tegorocznego programu Festiwalu Arcydzieł. Słowa mogą być ułożone poziomo, pionowo, na ukos oraz wspak.

W	A	R	P	O	C	Z	E	T
Y	A	C	Y	W	A	H	F	B
W	O	I	D	Ł	M	A	T	E
R	H	W	T	A	U	M	R	T
Ó	C	O	Z	S	S	L	E	L
C	U	N	T	N	A	E	B	E
O	I	A	E	Y	Ł	T	O	J
N	E	T	S	E	F	A	R	E
A	Z	R	A	Z	C	E	L	M

- *Księżniczka na opak…*
- *Pewna jest tylko śmierć* wg Toma …
- … *niepokój*
- … *księżniczka Burgunda*
- … – Thomasa Vinterberga, Mogensa Rukova
- *Potyczki Tewje … z Bogiem*
- … – wg Johanna Wolfganga von Goethego
- … *polskie*
- *Dżuma* – Alberta …
- P.T.S – … Twórców Szczególnych
- … – Williama Shakespeare'a
- … *igielne*
- … Talarczyk

Hasło:.....

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
Redakcja, korekta i skład: Zuzanna Kluszczyńska, Adrianna Łakomiak
Autorki i autorzy: Adam Karol Drozdowski, Karolina Gołębiewska, Amelia Janusik, Dominika Konopielko, Paweł Paryż, Monika Weis
Gościnnie: Adaś Cymer, Natalia Kamińska, Paulina Orth

WYDAWCA
Teatr im. Wandy Siemaszkowej,
ul. Sokoła 7-9, 35-010 Rzeszów
Dyrektor naczelny i artystyczny: Jan Nowara

NAKŁAD
150 egzemplarzy

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
PODKARPACKIE przestrzeń otwarta
Współfinansowano ze środków budżetu Województwa Podkarpackiego
WOJEWODA PODKARPACKI
Patronat Honorowy Prezydenta Miasta Rzeszowa
INSTITUT FRANÇAIS
Patroni medialni
czytaj RZESZÓW.pl
DZIENNIK TEATRALNY
teatralny.pl
e-teatr.pl
NOWINY24
recenzuje
SuperNowosci24.pl
RADIO 357
wyborcza.pl
wyborcza
KURIER RZESZOWSKI
NASZ DOM RZESZÓW
radio centrum
Radio Via
TEATR DLA WSZYSTKICH
TVP3 RZESZÓW
TVP info