

Numer 152(203)

27 kwietnia, 2023



Łukasz Lewandowski jako Barabaszu w Barabaszu na Golgocie Antoniego Wincha, reż. Karolina Zielińska

Opis wydania:

Od Redakcji 152(203), czyli Lewandowski i Winch.

[27 kwietnia 2023](#)

W tej edycji teatrologii.pl publikujemy aż siedem recenzji, z których dwie dotyczą przedstawień zagranicznych. Aleksandra Wach obejrzała we Wrocławiu postdramatyczny spektakl słynnego szwajcarskiego reżysera Christopha Marthaler'a King Size. Rozgrywa się on w pokoju hotelowym przy akompaniamencie pianina, a stanowi połączenie absurdu i komizmu i melancholii. Z kolei Karol Rawski wybrał się w Gdańsku na czeskie przedstawienie z Brna, Hamlet on the Road, na kanwie tragedii Williama Shakespeare'a niejako odgrywanej przez wędrowną trupę aktorską.

Justyna Kozłowska w warszawskim Ateneum widziała spektakl Zesłanie, oparty na wspomnieniach Krzysztofa Wolińskiego z pobytu w Cytadeli Warszawskiej i na Syberii. Jak przystało na ucznia Witolda Gombrowicza i wielokrotnego realizatora Trans-Atlantyku, Mikołaj Grabowski ukazał martyrologię Polaków w Imperium Rosyjskim w sposób tragikomiczny, wystawił jak gdyby Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego na wesoło. Andrzej Dąbrówka w Teatrze Telewizji obejrzał tragedię Karola Huberta Rostworowskiego Judasz z Kariothu, po raz pierwszy wystawioną w Krakowie w 1913 roku. Tytułową rolę w tragedii Rostworowskiego grywał z

powodzeniem przez szereg sezonów Ludwik Solski. W współczesnym spektaklu Igora Gorzkowskiego w Judasza wcielił się Łukasz Lewandowski, który po odejściu z Teatru Dramatycznego wysuwa się na pierwszy plan w obsadzie Zesłania w Ateneum. Lewandowski udowadnia znowu, choćby po przeistoczeniu się w Grotowskiego w Sztuce intonacji Słobodzianka na scenie Dramatycznego, że jest obecnie najwybitniejszym aktorem średniego pokolenia w Polsce. A przy tym jest znakomity zarówno jako komik, jak i tragiczny.

W naszym piśmie publikowaliśmy sztukę Antoniego Wincha Barabasz na Golgocie, w której realizacji wideo Łukasz Lewandowski zagrał rolę tytułową.

Magdalena Mikrut-Majeranek w Teatrze Śląskim w Katowicach zobaczyła kolejne przedstawienie Justyny Łagowskiej, znanej scenografki Jana Klaty, na motywach filmu Larsa von Triera Przełamując fale o kobiecie, która z miłości do męża stała się świętą jawnochrześcijańską. Natomiast Artur Grabowski w krakowskim Teatrze Barakah, który dwa lata temu wystawił Przełamując fale, ujrzał spektakl Michała Telegi Marzyciele, zainspirowany filmem Bernarda Bertolucciego toczącym się w ogarniętym rewolucją seksualną Paryżu w maju 1968. Nasza górnośląska recenzentka wybrała się jeszcze do Teatru Zagłębia w Sosnowcu na farsę Przemysław Pylarskiego Kto puka? piętnującą podwójne życie seksualne prowadzone jakoby przez polityków w Polsce pod rządami katolickich konserwatystów.

Ogłaszamy kolejny felieton naszego stałego współpracownika Antoniego Wincha, który wczoraj objął stanowisko redaktora naczelnego miesięcznika „Dialog”. Esej Wincha Ahoj! jest osnuty wokół utworu bułgarskiego dramatopisarza Christa Bojczewa Orkiestra Titanic. Winch interpretuje sztukę Bojczewa poprzez studium Martina Esslina Teatru absurdu, wydobywając jej powinowactwa z Czekając na Godota Samuela Becketta. Kwestie te są znane naszemu Felietoniście, który wydał zarówno książkę Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka (Warszawa 2015) jak i, ostatnio, zbiór esejów Szkoda Zachodu Witkacy – Mroźek – Levin o egzystencji w dobie ponowoczesności (Warszawa 2021).

Zapowiadamy także festiwal, nad którym objęliśmy patronat medialny, czyli 63. Kaliskie Spotkania Teatralne tradycyjnie już skupione na sztuce aktorskiej.

rw.

Autorzy:

„teatrologia.info(pl)” jest tygodnikiem teatralnym zarejestrowanym w rejestrze czasopism. Od listopada 2019 roku wydawcą portalu jest Polska Kompania Teatralna (<https://www.polskakompaniateatralna.pl>), zaś redakcję sprawuje obecny zespół.

Pismo publikuje recenzje przedstawień teatralnych i książek, eseje, wywiady i felietony. Prezentuje także dramaty i ich zarejestrowane na wideo performatywne czytania, których jest producentem.

Teatrologia.info zarejestrowana jest w międzynarodowym systemie informacji o wydawnictwach ciągłych i oznaczona symbolem:

ISSN 2956-7580

Siedziba redakcji znajduje się w Warszawie.

kontakt do redakcji:

redakcja@teatrologia.pl

tel. mobile: (48) 573 521 446

redakcja:

Jagoda Hernik Spalińska (redaktor naczelny)

Marzena Kuraś (redaktor)

Magdalena Smorzewska (sekretarz redakcji)

Rafał Węgrzyniak (redaktor)

Karol Rawski (redaktor)

Aleksandra Wach / SCENY Z MAŁŻEŃSKIEGO SNU

By teatrologiainfo

27 kwietnia 2023

Kategorie: recenzja



Fot. Tomasz Walków/materiały PPA

King Size, reżyseria Christoph Marthaler, Theater Basel / Théâtre Vidy-Lausanne we współpracy z Pro Helvetis – Foundation Suisse Pour La Culture.

Podczas swojej ostatniej wizyty we Wrocławiu ze spektaklem *Płacz. Iluzje (morze łoż 4)*, wystawianym w ramach 10. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Dialog, Christoph Marthaler wraz ze scenografem Durim Bischoffem wybudowali na scenie pełnowymiarową aptekę. Tym razem oczom widzów wkraczających w przestrzeń teatralną Centrum Sztuk Performatywnych „Piekarnia” ukazał się luksusowy apartament hotelowy, z dominującym na pierwszym planie podwójnym łóżkiem w tytułowym rozmiarze królewskim. Paleta kolorystyczna scenografii skupia się na różnych odcieniach błękitu, podkreślając ekskluzywność i wysoki status majątkowy gości. W rogach sceny znajdują się dwa piedestały z dorodnymi bukietami, z kolei bardziej charakterystyczne dla eleganckich sal bankietowych. Całości dopełnia stojące nieco z boku pianino, przy którym wkrótce zasiądzie

demiurgiczny narrator, nadający ton i rytm działaniom pozostałych postaci. Bohaterów *King Size* jest bowiem czterech – oprócz pianisty (Bendix Dethleffsen) jest jeszcze małżeństwo (sopranistka Tora Augestad i tenor Michael von der Heide) oraz starsza pani (Nikola Weisse), która zdaje się nieco odstawać od swoich towarzyszy i przez większość czasu snuje się bez celu po scenie, wykazując początki kleptomanii. To właśnie na taki kwartet rozpisana jest dramaturgia spektaklu, który momentami w swojej konstrukcji bardziej przypomina miniaturę muzyczną pozlepianą z utworów pochodzących z najróżniejszych okresów historycznych.



Fot. Tomasz Walków/materiały PPA

Christoph Marthaler dał się poznać europejskiej publiczności jako przedstawiciel teatru postdramatycznego, darzący szczególnym zamiłowaniem dadaizmem i teatr absurdu. Równie istotne są jednak jego powiązania z muzyką, dzięki którym stał się częstym bywalcem Festiwalu w Salzburgu oraz ma na swoim koncie współpracę z najistotniejszymi europejskimi ośrodkami operowymi. *King Size* jest spektaklem, w którym precyzyjne wycucie rytmu oraz ogromna wiedza z zakresu muzykologii spletają się z absurdalnym humorem i awangardową formułą, aby nie tyle opowiedzieć na scenie konkretną historię, co raczej zaszcześcić w widzach pewne emocje powiązane z

doświadczanymi przez nich obrazami i dźwiękami. Chwilami bywa zabawnie – sztandarowa scena, która rozstawiła produkcję, to moment, gdy postać Nikoli Weisse otwiera torebkę i zaczyna z niej wyjadać spaghetti – lecz nie odwraca to uwagi od tego, że w samym sercu widowiska tkwi opowieść o samotności i potrzebie bliskości. Jej uniwersalność sprawia, że spektakl jest tak chętnie przyjmowany przez międzynarodową publiczność już od niemal dziesięciu lat. Reżyser nie uznaje także granic językowych czy stylistycznych przy wyborze repertuaru dla tego nietypowego recitalu – w tekstach piosenek pojawia się m.in. język francuski, niemiecki i angielski, uvertura z *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera przechodzi dynamicznie w utwór The Jackson 5, renesansowe pieśni Johna Dowlanda korespondują z niemieckimi balladami ludowymi, a miłosne wyznania Michela Polnareffa z przepelnionym humorystycznymi aliteracjami utworem *Méli-Méodie* Boby'ego Lapointe'a. Jako ukłon w stronę polskiej publiczności i próba nawiązania porozumienia ponad różnicami kulturowymi pojawia się nawet fragment muzyczny z *Pszczółki Mai* Zbigniewa Wodeckiego. Sam Christoph Marthaler twierdzi, że wywodzi swoją koncepcję spektaklu z enharmonii, czyli faktu, że różne zapisy nutowe o innych nazwach potrafią dać ten sam dźwięk, w czym upatruje metaforę ludzkich relacji.



Fot. Tomasz Walków/materiały PPA

Tytułowe łóżko „king size” to z jednej strony łóżko podwójne, przeznaczone dla par, z drugiej jednak – o największych z dostępnych na rynku rozmiarach, gwarantujące wręcz swoisty nadmiar przestrzeni osobistej. Ta specyficzna „luka” pomiędzy śpiącymi małżonkami jest wyeksponowana już od pierwszych minut spektaklu, a urasta do absurdu, kiedy bez większego problemu wciska się w nią starsza kobieta grana przez Nikolę Weisse. Widz nie ma wątpliwości, że ogląda małżeństwo w kryzysie, partnerów mających ze sobą niewiele wspólnego, uwięzionych w złotych kłatkach hotelowego luksusu. W ich życiach nie ma miejsca na spontaniczność czy szczerość, dlatego do ich myśli można wnikać tylko poprzez marzenia sennie. W czasie trwania spektaklu często trudno jest ocenić, które momenty mają miejsce we śnie, a co dzieje się na jawie, ale na szczęście nie ma to większego znaczenia dla dramaturgii. Małżonkowie w wyrażaniu swoich pragnień posługują się językiem piosenek. Akompaniament zapewnia im tajemniczy pianista, zdający się kontrolować tempo i nastrój wydarzeń. W pewnym momencie otwarcie flirtuje on z postacią Tory Augestad, by w innym oddać jej swoje miejsce przy pianinie, gdy małżonek wyznaje jej swoje uczucia utworem *Tout, tout pour ma chérie* (fenomenalny popis taneczno-wokalny Michaela von der Heide). Ten muzyczny narrator nie ma jednak ukrytych intencji wobec bohaterów – choć posiada pewną kontrolę nad wydarzeniami, to jej nie nadużywa, stwarza pozory bycia zwyczajnym współlokatorem, jakby zaledwie przygrywał do kotleta w hotelowej restauracji. Postacią nieulegającą muzycznej narracji jest jedynie starsza dama, która konsekwentnie recytuje swoje partie. Uzasadnia to nawet w pewnym momencie stwierdzeniem, że zachowuje swój śpiew na naprawdę ważną okazję. Absurdalność scenicznego świata obnaża, czytając, bez zachowania jakiegokolwiek rytmiczności, tekst

utworu *Méli-Mélodie* Boby’ego Lapointe’a, który bez muzyki okazuje się brzmieć jak dadaistyczny zbitek przypadkowych sylab. I choć postać Nikoli Weisse kreuje najzabawniejsze sceny w spektaklu, to równocześnie stale snuje rozważania o starości, utraconych szansach i zapomnianej miłości. Kiedy mija pierwsza fala śmiechu, widzowie zaczynają konfrontować się z uczuciem litości wobec tej bohaterki. Jest ona przypomnieniem, że od samotności i braku spełnienia nie ma ucieczki, nawet w marzeniach sennych.



Fot. Tomasz Walków/materiały PPA

Piosenką zamykającą spektakl jest niemiecka ballada ludowa *Es waren zwei Königskinder*, opowiadająca o dwójce królewskich dzieci, które pomimo żywionej wobec siebie miłości nie mogą się nawzajem odnaleźć i zjednoczyć. To właśnie ta bezsilność jest najbardziej poruszającym aspektem widowiska. Bohaterowie Marthalera mają odmienne potrzeby i oczekiwania, których wyrazem są przyjmowane przez nich w ramach sennych marzeń persony – od amantów i niespełnionych kochanek po eleganckich konferansjerów czy gwiazdy filmowe. Do prawie wszystkich przemian wizerunkowych dochodzi na scenie, gdzie aktorzy przebiegają się na oczach widzów w kolejne kreacje. Hotelowa szafa odgrywa na tyle znaczącą rolę, że doczekała się nawet własnej partii muzycznej, wykonywanej przez schowany w jej wnętrzu ludzki tercet (małżeństwo i pianista). Istotnym elementem scenograficznym jest także częściowo niewidoczna łazienka, będąca częścią

apartamentu. Kwartet bohaterów korzysta z niej często i w różnych konfiguracjach, wydając przy tym szereg naturalistycznych dźwięków, które z jednej strony podbijają komizm sytuacji, a z drugiej – dość brutalnie rozbijają barwę sennie iluzji.

Obrana przez Marthalera konwencja na pewno nie przekona do siebie wszystkich widzów. Dużo tu absurdu i humoru o dość autorskim zabarwieniu, który nie zawsze w sposób naturalny rezonuje z polską publicznością, choć wydaje się, że spośród tych, którzy dotrwali do końca spektaklu, nawet największy sceptycy musieli w jakimś momencie ulec jego nienachalnemu urokowi. Charakterystyczny sposób narracji zaproponowany przez reżysera cechuje jednak wysoki próg wejścia i wymaga on dłuższej chwili, by przysposobić widza, o co ciężko ze względu na niedługi czas trwania spektaklu. Niepodważalnie wysoki poziom prezentują natomiast aktorzy swoim warszatem muzyczno-wokalnym. Tora Augestad ma w spektaklu scenę, w której wykonuje utwór Dowlanda spod łóżka, a jej emisja zdaje się praktycznie w ogóle na tym nie cierpieć, nie wspominając już o czystości wykonania. Sopranistka bardzo sprawnie balansuje pomiędzy stylem klasycznym a estradowym, w scenach komediowych zaś niewątpliwie czerpie przyjemność ze swojego występu. Michael von der Heide z kolei najlepiej wypada w aranżacjach bardziej popowych lub jazzowych. Nikola Weisse, choć nie ma okazji pośpiewać, wykazuje się perfekcyjnym wyczuciem rytmu, który staje się kluczem dla jej decyzji aktorskich. Bendix Dethleffsen natomiast w sposób godny podziwu przekazuje pomiędzy kolejnymi partyturami, zachowując przy tym niezwykłą lekkość niezbędną do tego, aby widzowie uwierzyli, że muzyka jest w tym świecie uniwersalnym środkiem komunikacji.



Fot. Tomasz Walków/materiały PPA

King Size pozostawia widza ze słodko-gorzką refleksją na temat samotności i trudności związanych z poszukiwaniem kontaktu z drugim człowiekiem. Bańka onirycznych fantazji bohaterów zostaje przekłuta absurdalnym humorem, dla którego nośnikiem jest przede wszystkim muzyka. I choć zgodnie z tekstem finałowej ballady „królewskie dzieci” nie mogą się spotkać, to w hotelowym apartamencie z równie mocną siłą przekazu wybrzmiewa utwór zespołu Münchener Freiheit *Keeping the Dream Alive*, dając nadzieję, że pomimo wygórowanych oczekiwań wobec siebie nawzajem, w ostatecznym rozrachunku wystarczy sama potrzeba miłości.

King Size Reżyseria: **Christoph Marthaler**; kierownictwo muzyczne: **Bendix Dethleffsen**; scenografia: **Duri Bischoff**; kostiumy: **Sarah Schittek**; dramaturgia: **Malte Ubenauf**; światło: **Heide Voegelin Lights**. Występują: **Tora Augestad, Bendix Dethleffsen, Michael von der Heide, Nikola Weisse**. Theater Basel / Théâtre Vidy-Lausanne we współpracy z Pro Helvetis – Foundation Suisse Pour La Culture, prezentacja we Wrocławiu 28 marca 2023 w ramach 43. Przeglądu Piosenki Aktorskiej; premiera 8 marca 2013.

By teatrologiainfo
27 kwietnia 2023
Kategorie: recenzja



fot. Dawid Linkowski

Hamlet on the Road na podstawie **Hamleta Wiliama Shakespeare’a**, reżyseria **Joanna Zdrada**, Teatr Radost z Brna.

Publiczność gdańskiego Teatru Szekspirowskiego podczas obchodów 459. urodzin angielskiego dramaturga miała możliwość obejrzenia przygotowanego przez Teatr Radost z Brna spektaklu *Hamlet on the Road*. Widowisko – bo chyba w takich kategoriach należałoby rozpatrywać reżyserskie dzieło Joanny Zdrady - swoją premierę miało w 2021 roku i od tego czasu święciło tryumfy, zdobywając Grand Prix zarówno od jury dziecięcego, jak i dorosłego, na 27. międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” w Toruniu, a także Nagrodę Publiczności oraz Nagrodę Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego „Księgę Prospera” w trakcie trwającego w 2022 roku 26. międzynarodowego Festiwalu Szekspirowskiego. I nie bez powodu.

Tragedia, która na stałe weszła do światowego kanonu, staje się dla czeskich artystów inspiracją i pretekstem do prezentacji wielu talentów, bowiem aktorzy nie będą jedynie śpiewać i grać na różnorodnych instrumentach, ale także dawać popisy żonglerki, animacji marionetek, a także elementów akrobatyki, a wszystko to skąpane będzie w dość groteskowej estetyce i metateatralnej konwencji.



fot. Dawid Linkowski

Przedstawienie trwa w najlepsze już w momencie zajmowania miejsc przez widzów. Aktorzy, grający aktorów, przygotowują swoją obwoźną scenę do inscenizacji, która ma się niebawem odbyć. Scenografia przygotowana przez Pavla Hubička od samego początku robi niesamowite wrażenie i - podobnie jak jego kostiumy - wprowadza element klaunady, rozbrajającej powagę tragedii, z którą będziemy się mierzyć. Środek wyznacza drewniany wóz, którego bok otwiera się, tworząc szkatułkową scenę w scenie. Aktorzy będą funkcjonować w kilku płaszczyznach – przed drewnianym podestem, na nim i na dachu taboru. Wertykalny ruch – od zapadni w podłodze pod gołe niebo – miał skupiać uwagę widzów i w zależności od scen hierarchizować ją w odpowiednich punktach – tak, że jednocześnie działań postaci, zwłaszcza w partiach śpiewanych, pozostanie nierozpraszająca.



fot. Dawid Linkowski

Karol Rawski /
"HAMLET" INACZEJ



fot. Dawid Linkowski

Zabieg zastosowany przy wyborze sposobu prezentacji świata na scenie jest niezwykle trafny i przemyślany. Konwencja cyrkowych widowisk determinuje wielość środków ekspresji, które zostaną użyte do opowiedzenia historii nie tylko księcia Danii, ale przede wszystkim członków tajemniczej trupy. Akcja będzie na początku przebiegać symultanicznie – Szekspirowskiego *Hamleta* będziemy mieli przede wszystkim w odsłonie lalkowej. Duże marionetki, zręcznie animowane przez czeski zespół, są wykonane bardzo sugestywnie. Królowa Gertruda, mimo że większa od innych, stoi na paradoksalnie unieruchamiającej ją platformie z kołami. Klaudiusz i Poloniusz zdają się być nadzy, bezwstydnie knując spisek przeciw Hamletowi, a sam książę niewiele ma w sobie z dziedzica królów, sporo za to z błazna, co zresztą w dużej mierze wskazuje na charakter przedstawienia. Nie mniej od lalek ważne będą prywatne dramaty ludzkich aktorów, przeplatające się z opowieścią, by w końcu mogło dojść do kontaminacji tych dwóch płaszczyzn w finałowej scenie pojedynku, która zakończy się śmiercią wszystkich postaci poza Grabarzem (Martin Cenek) i Horacym (Dalibor Dufek).



fot. Dawid Linkowski

Ci dwaj zdają się pełnić niezwykle ważną rolę w koncepcji całego spektaklu. To oni, choć często zajmują miejsce na uboczu, napędzają akcję i nadają jej rytm, także muzyczny, ponieważ zajmują się grą na bębnach i cymbałach. Dufek, nazywając swojego bohatera przyjacielem Hamleta, opowiada jego historię, reżyserując na poły amatorski zespół, a Cenek nie tylko wypisuje na tablicy imiona prezentowanych na początku postaci, ale także z każdą śmiercią je wykreśla. Uczestniczymy więc w teatrze śmierci, w którym aktorzy, wczuwając się w odgrywane postacie, umierają wraz z nimi, a na końcu „dyrektor” musi szukać nowej trupy, rozglądając się po widowni.



fot. Dawid Linkowski



fot. Dawid Linkowski

Komediowa odsłona *Hamleta*,

wystawianego trochę mimochodem, ponieważ ważniejsze od prezentowania jest gotowanie rosółu czy skorzystanie z umieszczonej w zapadni pod sceną latryny, wydobywa z dramatu nową jakość. To opowieść, która wciąż i wciąż będzie się powtarzać i włączać w swój krąg nowych odbiorców, nawet grana „znów w jakiejś dziurze” – jak to określi sceniczna królowa Gertruda. I choć śmiech będzie miał w tym przypadku wartość absolutnie oczyszczającą, nie zabraknie także scen prawdziwie dramatycznych. Te przypadną przede wszystkim w udziale Ofelii. Wcielająca się w nią Barbora Dobišarová, znakomicie wygra – zarówno aktorsko, jak i muzycznie – trudne partie bohaterki, czy to rozmowy z ojcem, czy też pośmiertnego pojawienia się za, przełożoną półprzezroczystą tkaniną, złotą ramą niczym pod taflą wody.



fot. Dawid Linkowski

Nie tylko ciekawe i przykuwające uwagę rozwiązania scenograficzne i sama gra aktorów, ale przede wszystkim muzyka jest siłą tego spektaklu. Musicalowa odsłona wielkich monologów świetnie zapada w pamięć, a w połączeniu z charyzmą odgrywającego Hamleta Františka Herza – hipnotyzuje, zwłaszcza w pojawiających się od czasu do czasu balladowych tonach, które nada historii wędrowną trupa.



fot. Dawid Linkowski

Hamlet on the Road na podstawie Hamleta Williama Shakespeare'a; reżyseria: Joanna Zdrada; scenariusz, piosenki, dramaturgia: Pavel Trtílek; scenografia: Pavel Hubička; muzyka: Tomasz Lewandowski; układy ruchowe i walk: Petr Nůsek; animacja lalek: Zdeněk Ševčík. Występują: František Herz, Dalibor Dufek, Barbora Dobišarová, Kateřina Höferová, Vilém Čapek, Jiří Skovajsa, Teodor Dluhoš, Martin Cenek. Teatr Radost z Brna, premiera 18 czerwca 2021. Pokaz w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim 23 kwietnia 2023.

Justyna Kozłowska / WSPOMNIENIA AZJATYCKIEGO BEETHOVENA

By [teatrologia.info](#)
27 kwietnia 2023
Kategorie: recenzja



fot. Krzysztof Bieliński

Zesłanie czyli anty-tragedia syberyjska, **według** Wspomnień Konstantego Wolickiego z czasów pobytu w cytadeli warszawskiej i na Syberii, reżyseria **Mikołaj Grabowski**, **Teatr Ateneum w Warszawie**.

Swoim najnowszym spektaklem prezentowanym w Teatrze Ateneum Mikołaj Grabowski nie dotyka bezpośrednio tragedii Ukrainy - idzie dalej, głębiej. Reżyser, uczeń i inscenizator Witolda Gombrowicza spojrzął na Rosję niejako jego oczami i tworząc nową odsłonę obrazu z cyklu *Inny świat*, namalował go w barwach tragikomicznych. Oglądając *Zesłanie czyli anty-tragedię syberyjską*, widz skupia swoje myśli na próbie ogarnięcia natury rosyjskich agresorów, których działanie niezmiennie od wieków przebiega tak samo.



fot. Krzysztof Bieliński

Grabowski sięgnął po wspomnieniowy tekst Konstantego Wolickiego wydany w 1876 roku we Lwowie. Wolicki był polskim inteligentem, zawodowym muzykiem wykształconym w Paryżu, a także uczestnikiem powstania listopadowego. Jednak nie ta działalność stanie się przyczyną wysłania go na Syberię. Trafi tam za pomoc znajomemu w ucieczce. Człowiek ów należał do partyzantki pułkownika Józefa Zaliwskiego, który po upadku powstania listopadowego wysłał do kraju emisariuszy w celu wzniecenia kolejnej walki. Wolicki udzielił mu wsparcia i trafił za to do Cytadeli Warszawskiej, która stała się dla niego preludium do poznania okrucieństwa Moskali. Następnie kilka lat spędził w nieprzyjaznym klimacie syberyjskim w Tobolsku i w Omsku.

Dostał się tam tą samą drogą i sposobem, jak przed nim i po nim tysiące jego rodaków: kibitką i pieszo, będąc zakutym w kajdanach. Jednak w przeciwieństwie do większości z nich na zesłaniu spotkało go niespodziewane szczęście, ponieważ napotkał dawnego znajomego ojca, dzięki któremu otrzymał pracę kapelmistrza orkiestry w syberyjskim mieście. Nie doświadczył więc największych okrucieństw na własnej skórze, ale był ich świadkiem, a do tego doskonałym obserwatorem i uważnym słuchaczem historii opowiadanych mu przez innych zesłańców.

Tekst Wolickiego należy do tych z gatunku niesłusznie nieznanych i jest niestety zdumiewająco aktualny. Napisany z lekkością, bogaty pod względem językowym, bardzo plastyczny w opisie i działający na wyobraźnię czytelnika. Wolicki nie pisze jednorodnie. Ma poczucie humoru, bywa sarkastyczny, ironiczny, również wobec siebie samego. Czasem wprowadza poetyckie obrazy przyrody, realistyczne opisy syberyjskich miejsc i naturalistyczne opisy okrucieństwa Moskali. To bogactwo literackie wykorzystał Grabowski, wprowadzając w tytule spektaklu dopowiedzenie: „anty-tragedia syberyjska” i jest to posunięcie niewątpliwie uzasadnione, ponieważ by przeżyć Syberię, trzeba było nabrać dystansu, a absurd i zło zwyciężyć, ośmieszając je.

Tak też rozegrana jest pierwsza scena przedstawienia, bardzo statyczna. Nie ma jej w książce Wolickiego, ale mogła się zdarzyć po jego powrocie z Syberii w rodzinne strony. Przy dużym stole siedzi cała szóstka aktorów, która wydaje się tworzyć po prostu rodzinę wspominającą los jednego ze swoich. Tymczasem każdy z nich - trzech aktorów i trzech aktorek - jest po trosze Konstantym Wolickim wspominającym swój przesiedleńczy wyrok. Aktorzy wypowiadają słowa Wolickiego, a więc odgrywają jego rolę, i w tej scenie wyraźnie przoduje Jakub Pruski. Ten młody aktor doskonale wpisuje się w ukazaną

naiwność i niedojrzałość Konstantego, a może po prostu jego głupotę. Bojąc się tropiącego go carskiego urzędnika, klucząc w zeznaniach, w końcu przyzna się jednak, że widział zbiegłego emisariusza. Pruskiemu udaje się oddać charakter narratora, który sam chyba po latach wciąż nie dowierzał, jak mógł popełnić taką głupotę. Przestraszony, zrezygnowany, ze spuszczoną głową, sceniczny bohater wpada nagle w euforię, gdy do głowy przychodzi mu pomysł przechytrzenia carskiej władzy. Przekonany o sukcesie, opłaca nawet swój wyjazd do Warszawy, nieświadomy, że celem będzie Cytadela.



fot. Krzysztof Bieliński

W Tobolsku Wolicki (grany przez Łukasza Lewandowskiego) zostaje kapelmistrzem. Jego orkiestra składa się z więźniów i przesiedleńców różnych narodowości, biednie wyglądających i w kwestii muzyki niewiele potrafiących. To jednak nie przeszkadza, by nowo mianowany szef orkiestry poczuł się wielkim artystą. Lewandowski wpada w szał dyrygencki, wymachując efektownie pałeczką. W wielkim natchnieniu nazywa siebie azjatyckim Beethovenem i staje się tobolską gwiazdą.



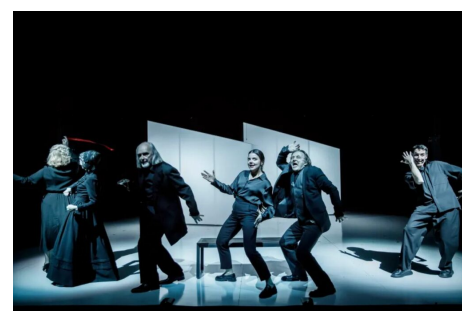
fot. Krzysztof Bieliński

Zarówno we wspomnieniach Wolickiego, jak i w spektaklu, wybrzmiewa używanie zamienników dla słów: „Rosja”, „rosyjski”. Są nimi: „Moskwa” oraz „język moskiewski”. Moskale i ich kraj - przez wymyślne okrucieństwa i wypaczone egzekwowanie prawa - w świadomości Wolickiego sytuują się w kulturze azjatyckiej, a nie europejskiej. To rozpoznanie jest czytelne zarówno w opisie stosowanych kar, funkcjonowania urzędów, boskiego pojmwania cara, jak i organizacji nauki czy też kultury życia codziennego.

W spektaklu wykorzystano opis przywiązania mieszkańców Syberii do pluskiew i prusaków oraz walkę toczoną przez Polaków z tymi insektami. Powstała w ten sposób jedna z lepszych scen z Dorotą Nowakowską w roli głównej, a właściwie jej występ solowy, coś na kształt monodramu czy stand-upu. Grając komediowo, z zaangażowaniem, aktorka z lekkością przedstawiła traktat o robactwie. Wspaniale operując słowem, gestem i mimiką, pozwoliła zobaczyć widzom przechodzące z domu do domu rzędy pluskiew oraz efektownie zmiażdżonego karalucha.

Grabowski, idąc śladem Wolickiego, tworzy wielopłaszczyznowy portret Rosji. Na scenie pojawia się m.in. analiza systemu edukacji, opierającego się na propagandzie wielkomocarstwowości Rosji. Z charakterystycznym poczuciem humoru i wyczuciem absurdu, Wolicki pisze o uczniach powtarzających, że „cała Europa początkowo należała do Moskwy” i że „niektórzy carowie przez dobroć swoją pozwolili

niektórym kraikom obrać sobie królików i radzić się samym”. Na pytanie zaś, które narody nie posiadają ojczyzny, uczeń odpowiada: „Żydzi, Cyganie i Polacy”. Autor wspomnień był przygotowany na zarzut tworzenia stereotypów i ich kolportowanie. Na scenie również usłyszymy odpowiedź ewentualnym malkontentom. Są to słowa wypowiedziane cicho i bardzo serio przez jednego z aktorów: „Niedowiarku, bąknij tylko w Polsce słówko przeciw carskiemu rządowi, a niewątpliwie przejedziesz się bez kosztu na Syberię i ujrzysz te dziwy”.



fot. Krzysztof Bieliński

Aktorzy ubrani są w czarne stonowane i uniwersalne stroje (autorstwa Zuzanny Markiewicz). Wyjątek stanowi kostium Marii Ciunelis. Aktorka nosi czarną suknię oraz czepek charakterystyczny dla XIX wieku, przypominający o czasach nieznacznie późniejszych względem rozgrywającej się akcji. Swoim wyglądem Ciunelis przywołuje bowiem wspomnienie kobiet, które w latach sześćdziesiątych XIX wieku przywdziewały czarny strój na znak żałoby narodowej i prywatnej, ponieważ ich mężowie i synowie zginęli lub zostali wywiezieni właśnie na Syberię.

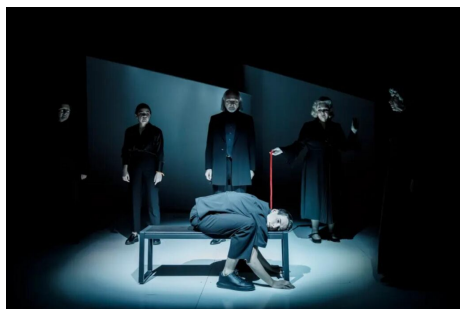
Czerń strojów aktorów kontrastuje z białą scenografią, której podstawą są dwa ruchome bloki swobodnie układające się w ściany (autorką scenografii jest także Zuzanna Markiewicz). Nie sposób nie wspomnieć także reżyserii światła Michała Grabowskiego. Oświetlanie i wyciemnianie postaci, podkreślające ich kontury, tworzy piękne sceniczne obrazy, a wszystko to, połączone z

mocną muzyką Olgi Mysłowskiej, współgra z tempem spektaklu.



fot. Krzysztof Bieliński

Sprężenie tych elementów jest ważne dla najbardziej poruszającej części spektaklu: „knutowania”. Knut to rodzaj bicia, ulubione narzędzie rosyjskich katów, samo zaś knutowanie zapowiadane jest jako widowisko ogłaszane bębniami i przyciągające dużą publiczność. Jak mówi Wolicki ustami Łukasza Lewandowskiego: „nie widzieć knutowania w Moskwie, byłoby to samo, co będąc w Rzymie, nie widzieć papieża”. Biczowanie zagrane jest symbolicznie, ale bardzo poruszająco. Z offu słychać dochodzące świsty knuta. Jakub Pruski, jako skazaniec, leży w ubraniu na ławce, a z jego ciała Dorota Nowakowska ściąga czerwoną wstążkę, będącą „wyrwanym knutem ciałem”. Knutowanie nadzoruje lekarz (Janusz Jagodziński), sumiennie pilnujący, by skazany nie zmarł w trakcie wymierzania kary, ponieważ ma odebrać ją w całości. Całej tej scenie towarzyszy niepokojąca muzyka i rytmiczne, taneczne ruchy reszty aktorów (wśród których prym wiedzie Katarzyna Ucherska).



fot. Krzysztof Bieliński

Nieporozumieniem zaś wydaje się prezentacja funkcjonowania słynnej moskiewskiej kibitki - telegi. Niewygodna, trzęsąca jazda z nogami wchodzącymi w brodę podróżnego, pokazana została przez Ucherską i Pruskiego z wykorzystaniem ruchów sugerujących uprawianie seksu (?), co wydaje się mało wyszukane.

Powstał ważny i potrzebny spektakl, mówiący o trudnej teraźniejszości w szerszym, historycznym ujęciu, które zawsze zapewnia lepszą perspektywę widzenia. Pozostaje jeszcze mieć nadzieję, że przyczyni się także do ponownego wydania wspomnień Konstantego Wolickiego.

Zesłanie czyli anty-tragedia syberyjska **Autor: Konstanty Wolicki; reżyseria, adaptacja i ruch sceniczny: Mikołaj Grabowski; scenografia i kostiumy: Zuzanna Markiewicz; muzyka: Olga Mysłowska; reżyseria światła: Michał Grabowski. Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 22 kwietnia 2023.**

Andrzej Dąbrówka / POLIFONIA I SYMULTANKA

By **teatrologia**info
27 kwietnia 2023
Kategorie: **recenzja**



Rostworowski **Judas z Kariothu**, reżyseria **Igor Gorzkowski**, **Teatr Telewizji**.

Celebrowany przed rokiem 1938, a po II wojnie „celowo zapomniany” Karol Hubert Rostworowski jest

lepszym pisarzem, niżby się wydawało tym, którzy go nie znali (tak jak ja). Co zaś ważniejsze, przynajmniej *Judasz* sprawdza się na scenie, i brzmi autentycznie, choć jest to rymowany wiersz z czasów Wyspiańskiego. Osiąga to dzięki wyrazistości charakterów, zwartości dialogów, często w formie błyskotliwych szermierek na monosylaby czy pojedyncze słowa lub krótkie frazy. Imponuje i zaskakuje poetyckim językiem, wznoszącym się ponad pragmatyczną wymianę kwestii postaci.

„Ci, których słowo nie pociesza”

Ewangelie przedstawiają Judasza jako podręcznikowy przykład zdrajcy, który za pieniądze sprzedaje swego Mistrza, co czyniąc udowadnia w gruncie rzeczy tylko to, że nie wierzy w niego jako Syna Bożego, a więc że Jezus nie jest Mesjaszem. Ten krok ujawnia słabość Jezusa-człowieka, co czyni możliwym jego zabicie.

Rostworowski wybrał dość prawdopodobną ścieżkę tłumaczenia postawy Judasza. Jest on prostym człowiekiem czynu, nie słowa, i wprawdzie towarzyszył z nadzieją Prorokowi głoszącemu mądre kazania, ale w końcu zaczął mieć wątpliwości, czy tą drogą osiągnie się jakąś zmianę. Dostrzega, że wśród słuchającej kazań Rzeszy są oprócz niego inni, „których słowo nie pociesza”. Z posłusznego i wiernego Ucznia, który sprzedał swój „mały sklepik w Galilei”, aby podążyć za Nauczycielem, po jakimś czasie staje się Radykałem, domagającym się od Nauczyciela czynu:

...ja chcę, iżby się nie krył w Nazarecie

przed tymi, którym Słowo nie wystarcza!

Topragmatyczne wyrachowanie, które kazało Judaszowi poświęcić swój sklepik dla idei mającej się wkrótce ziścić, zderzyło się z czysto duchową motywacją Nauczyciela. Ani on, ani jego wierni uczniowie nie dali się ponieść rewolucyjnemu zapałowi Judasza:

Ich gromadka. Siła z nami.

A mało? to z celnikami,

z poganami ruszym społem
i gdy tak uderzym ławą,
to im rzeź wyprawim krwawą,
to ich do milczenia zmuszę!...
poprawiając się, zmieszany
to jest, milczenie wymoże
ten, co idzie w imię Boże.
po chwili
Ja się tylko tak... zawziętem.
zaniepokojony milczeniem Jana
Osamotnienie Judasza w
sprawie strategii walki spowodowało
rozczarowanie i rozdźwięk, który w
połączeniu z „wielką polityką”
doprowadził do tragedii.

Z tego, że „przecież wszystko
musiało tak przebiec”, czerpany jest
najbardziej niemądry typ „obrony
Judasza”, który był tylko bezwolnym
wykonawcą nieuchronnego
przeznaczenia.

Ujęcie Rostworowskiego nie
wyklucza diabolicznego podszeptu,
który jest kolejną, najczęstszą
wykładnią Zdrady Judasza. W tym
przypadku ten podszept ujawnia i
uzewnętrznia własne intencje
Judasza, które są dla niego samego
do bólu zaskakujące, więc się do nich
z trudem przyznaje, przypisując je
szatanowi.

JUDASZ

— A we mnie siedzi...
Milcz! — Szatan. Milcz! —
Szatański
taniec.
chwytając rękę Jana i
przykładając ją sobie do serca
O! Przyłóż rękę. Czujesz? Puka.
Stuka. Uderza w kości rogiem.
A wiesz ty czemu? Drogi szuka,
bo wciąż wojować musi z
Bogiem.
I wyjść nie może. Bóg go spiął
żyłami memi, kośćmi memi.
Więc jakże? Jestem z onym
zbratan.
wskazując niebo
Tam Bóg...
wskazując Rachelę
tu życie...
uderzając się w serce
a tu Szatan!

Relacja tekst – przedstawienie

Jak na dzisiejsze zwyczaje
reżyserskie, tekst sztuki jest
przyzwoicie respektowany, w każdym
razie jest łatwo rozpoznawalny dla

kogoś, kto ją przedtem czytał. Nie
wyczuwa się skrótów, choć ich nie
brak, ponieważ dotyczą tłumnych
scen zbiorowych, które stanowią
raczej tło niż nurt akcji. W sumie
tempo przedstawienia odzwierciedla
zapis autorski. Trzeba też
powiedzieć, że głosowa realizacja
dodaje dużo życia do dialogów, które
w druku bywają nieprzejrzyste lub z
powodów stylistycznych wręcz
hermetyczne. Autor lubuje się w
monosylabach, krótkich frazach,
równoważnikach zdań. Dopiero w
aktorskim wykonaniu tworzą się z
nich wyraziste linie argumentacyjne,
artykułujące dobitnie intencje
postaci, a brzmiące bardzo naturalnie
i „współcześnie”. To piękne, jak wiele
prawdziwej energii można wydobyć z
dialogu dzięki prozodycznej
wirtuozerii, brawo!

Wychwyciłem jednak kilka
miejsc, gdzie Reżyser ingerował w
oryginalny tekst, zmieniając czasem
przy tym samym tekście wykonawcę,
aby uprościć dialog.

W przypadku słynnego motywu z
pukaniem serca zmiana słów osłabia
aluzję do Wyspiańskiego. W powyżej
przedstawionej scenie Judasz
chwytając rękę Jana i przykładając ją sobie
do serca:

O! Przyłóż rękę. Czujesz? Puka.

Natomiast w przedstawieniu
serce zastępuje **głowa**, i trzeba
przyznać, że jest to lepsze
rozwiązanie, gdyż metafora serca jest
mocno wyeksploatowana, i aktor
dobrze gra tę obecność Szatana w
swojej głowie właśnie.

Dруга wychwycona zmiana
polega na zastąpieniu „Zakonu” (tego
Starego, czyli Synagogi) przez
„Kościół”:

EZRA podstępnie:

Ale Prorok także musi
liczyć się z dorobkiem świata:
schylać głowę przed **Zakonom**.

JAN

Aż go **Zakon** nie zadusi.

ELEAZAR skwapliwie:

Więc obalać?

ABRAHAM

Czynić zmiany?

EZRA

Dopełniać słowem natchnionem?

JAN pracując:

Cóż wy ciągle o Zakonie

ELEAZAR

Ha... bo rośnie ludzka złość...

a **Zakon** w obrzędach tonie
i, miast podnosić, uciska.

W zmienionej wersji
otrzymujemy efektowną filipikę pod
adresem Kościoła, nie wiadomo
jeszcze jakiego, chyba dzisiejszego.

EZRA podstępnie:

Ale Prorok także musi
liczyć się z dorobkiem świata:
schylać głowę przed **Kościółem**.

JAN

Aż go **Kościół** nie zadusi.

ELEAZAR skwapliwie:

Więc obalać?

ABRAHAM

Czynić zmiany?

EZRA

Czynić zmiany!

JAN pracując:

Ha... bo rośnie ludzka złość...

a **Kościół** w obrzędach tonie
i, miast podnosić, uciska.

Rozumiem, że czasem trudno
przepuścić taką okazję, ale zawsze
jest pewne ryzyko, jak tu, gdy
Synagoga zostaje nazwana
Kościołem. Już nawet nie chodzi o to,
że Synagoga by sobie tego nie
życzyła, bo ostatecznie można uznać,
że słowo „kościół” jest uniwersalnym
i nadrzędnym określeniem każdej
wspólnoty religijnej. Problem w tym,
że taka uniwersalizacja, owszem daje
nam punkty u niezadowolonych z
każdego Kościoła, ale oddala nas od
istoty tamtego historycznego
konfliktu. To stały problem w
rozumieniu dawnych tekstów kultury:
zwykle potrafimy je rozumieć,
odbierając jako ciągle ważne, a więc
traktując je jako symultanicznie
współistniejące, i być może tylko
dlatego je rozumiemy.

Polifonia

Niezwykłym osiągnięciem
artystycznym Rostworowskiego,
które słyszymy również w tej
inscenizacji, jest równocześnieść
mówienia: kiedy dwie postacie
„mówią na wyścigi” albo „jeden przez
drugiego”, co niekiedy rozciągane jest
na dwa równoległe nurty mowy. W
bezpośrednim efekcie bardzo to
pogłębia i dynamizuje interakcję
postaci. Przykładem bardziej

zaawansowanym jest powyżej omówiona scena samooskarżenia Judasza, że jest we władzy Szatana. Towarzyszy jej basso continuo w postaci Lamentu Racheli, która rozpacza dotknięta wizją marnego losu Judasza. Podobną zresztą rolę odgrywa rzeczywista muzyka o ludowym brzmieniu orkiestry dętej, towarzysząca procesji jerozolimskiej.

Polifonia u Rostworowskiego ma zatem nie tylko formę równoległości dwóch głosów przeplatających się w pozornym dialogu, a w istocie będących dwoma monologami przeplecionymi na zasadzie muzycznej polifonii, w której kilka głosów czy instrumentów prowadzi własną melodię. W omówionym przypadku Lament Racheli jest złowróżbnym i tragicznym tłem dla zdarzeń nieuchronnie zmierzających do katastrofy. Wprowadza to nutę wzniosłości, wykluczoną z głównego nurtu akcji, zdominowanej przez pragmatycznego i przyziemnego w swoich motywacjach Judasza. Motywacjach zresztą może bardziej niebezpiecznych dla panujących niż duchowe kazania Proroka, co wyraźnie artykułuje równie władczy i dostoyny, co cyniczny Annasz (Janusz R. Nowicki).

Wypiański

Omówiona wyżej scena z „pukaniem serca” to dość przewrotne echo słynnego obrazka z *Wesela*, w którym Poeta tłumaczy Pannie Młodej pewną metaforę:

POETA

A jest jedna mała klatka –
o, niech tak Jagusia przymknie
rękę pod pierś.

PANNA MŁODA

To zakładka
gorseta, zeszyta trochę
przyciąśnie.

POETA

A tam puka?

PANNA MŁODA

– – – I cóż za tako nauka?

Serce – ! – ?

POETA

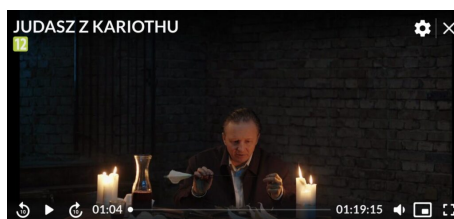
A to Polska właśnie.

Rostworowski w wielu miejscach czytelnie „mówi Wyspiańskim”, i na szczęście jest od niego językowo lepszy. Starannie różnicuje metrum,

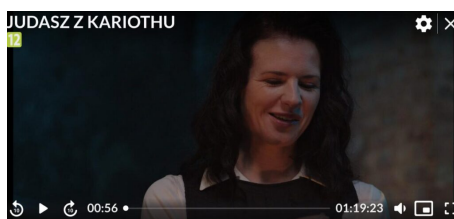
skraca i wydłuża wersy, rozrzuca rymy poza schemat dystychu czy rymów krzyżowych bądź okalających. Unika dzięki temu artystycznie niebezpiecznej, gdyż nieznośnej dla dzisiejszego ucha monotonii rytmicznej i natrętności nieumiejętnego rymowania.

Aktorstwo

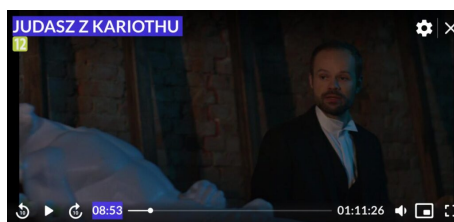
Niosą przedstawienie trzy główne postacie: zdroworozsądkowy i energiczny, ale mocno zagubiony Judasz (Łukasz Lewandowski),



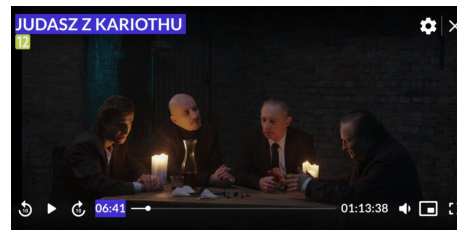
jego żona, promieniująca dobrocią i natchniona Rachela (Wiktoria Gorodeckaja),



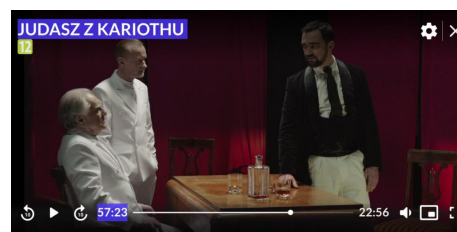
młodzieńczo przejęty wielkością zdarzeń, w których przyszło mu uczestniczyć, Jan Ewangelista (Igor Kowalunas).



Dobrze pokazują tamą dramatyczną rzeczywistość żydowscy kapłani – zimni intrygujący politycy,



i uginający się pod ciężarem odpowiedzialności Apostołowie. Zwracają uwagę współczesne kostiumy, zwłaszcza te Annasza (Janusz R. Nowicki) i Kajfasza (Andrzej Mastalerz) – nienagannie białe, dalekie od zwykłej w tych rolach pstrokaczyny.



Judas z Kariothu Autor: Karol Hubert Rostworowski; scenariusz i reżyseria: Igor Gorzkowski; zdjęcia: Jarosław Żamojda; scenografia: Honza Polivka, Joanna Walisiak; kostiumy: Joanna Walisiak; muzyka: Zbigniew Kozub; montaż: Beata Barciś. Obsada: Łukasz Lewandowski (Judas), Wiktoria Gorodeckaja (Rachel), Cezary Ilczyna (Eleazar), Igor Kowalunas (Jan), Rafał Sawicki (Abraham), Paweł Janyst (Ezra), Grzegorz Kwas (Piotr), Janusz R. Nowicki (Annasz), Andrzej Mastalerz (Kaiphasz), Krzysztof Wach (Andrzej), Wiktor Korzeniewski (Szymon), Marcin Przybylski (Ananiasz), Radosław Hebal (Jakub), Magdalena Czerwińska (Magdalena), Julia Hałka, Aleksandra Kuś, Sandra Szatan, Kacper Bożek, Patryk Jarczok, Zbigniew Kocięba, Mateusz Krzysiek, Dominik Kupka (Rzesza Jerozolimska), Paweł Grosman, Wojciech Kaniewski, Adrian Majkowski, Jakub Sychaj, Oskar Sztuka (Muzycy z orkiestry). Teatr Telewizji, premiera 17 kwietnia 2023.

Magdalena Mikrut- Majeranek / LABORATORIUM MIŁOŚCI

By **teatrologiainfo**
27 kwietnia 2023
Kategorie: **recenzja**



fot. Przemysław Jendroska

Przełamując fale **Larsa von Triera**, reżyseria **Justyna Łagowska**, Teatr Śląski w Katowicach.

Kwietniowa premiera Teatru Śląskiego w Katowicach, czyli *Przełamując fale* w reżyserii Justyny Łagowskiej, to wzruszający, intymny spektakl o miłości, sile przyciągania i ludzkim poświęceniu. Choć podejmuje trudne tematy, czyni to w niezwykle poetycki, metaforyczny sposób.

Przedstawienie *Przełamując fale* jest sceniczną adaptacją duńskiego filmu z 1996 roku, będącego jednym z najważniejszych dzieł Larsa von Triera. W Polsce na teatralne deski utwór ten przeniesiono dwa lata temu w krakowskim Teatrze BARAKAH w reżyserii Any Nowickiej. Kolejną realizację zaprezentowano na katowickiej scenie Teatru Śląskiego. Opowieść Larsa von Triera została jednak skondensowana, a liczbę bohaterów mocno okrojono. Na scenie pojawia się jedynie dwójka aktorów, lecz wcielają się oni w cztery postaci – poza Bess i Janem jest też ciotka Dodo i lekarz. Przez usunięcie z fabuły wątków pobocznych i zastosowanie skrótów odbiorcy, który nie widział filmu von Triera, spektakl może wydawać się

hermetyczny, nieoczywisty, wręcz niejasny i trudny do analizy. Jednakże zawarta została w nim esencja dotycząca damsko-męskiej relacji.



fot. Przemysław Jendroska

Co ważne, film osadzony został w realiach Szkocji z lat 70. ubiegłego wieku, zaś w katowickiej realizacji akcja może rozgrywać się w czasie teraźniejszym w dowolnej lokalizacji. Obecnie także mamy bowiem do czynienia zarówno z fanatyzmem religijnym, jak i ze stygmatyzacją społeczną czy zaślepieniem miłością, a ludzie wciąż są podatni na wpływy zewnętrzne. W tym wymiarze opowieść ta jest uniwersalna.

Reżyserii podjęła się scenografka Justyna Łagowska, która sprawnie operuje metaforami, budując na scenie świat pełen symboli. Jednym z nich są dwa przytulone do siebie fortepiany, które wyobrażają Bess i Jana, z kolei śmierć ukazano, wykorzystując biały całun okrywający zmarłą kobietę. Jakże znaczący jest następujący tuż przed *grande finale* obrzęd obmycia nóg Bess, którego dokonuje – zdawałoby się zbawiony przez ziemskie „poświęcenie” żony – Jan. To gest pokory, symbolizujący ofiarą służbę i miłość. Po śmierci Bess rozlegają się dzwony, których poskąpiono jej podczas ślubu, stanowiąc symboliczną kropkę nad i.

Łagowska nie mówi wprost. Tworzy poetyckie obrazy, które są dopełnione dzięki zmysłowej choreografii Mileny Czarnik, a towarzyszy im znakomita muzyka Hani Rani i Krzysztofa Kurka. Ciała bohaterów splatają się w miłosnym uścisku, a usta wydają się być zespolone ze sobą na wieki. Taniec

bohaterów przekazuje zdecydowanie więcej niż słowa. Emocje przełożone na język ciała buzują. Jak mówią twórcy, to teatralne laboratorium miłości. Ta poetyckość świata budowanego przez Łagowską wynika z jej wrażliwości oraz z faktu, że jest ona nie tylko reżyserką, ale głównie scenografką, która ma na swoim koncie ponad 60 scenografii przygotowanych w teatrach polskich i niemieckich.



fot. Przemysław Jendroska

Spektakl rozgrywa się na scenie kameralnej, a przestrzeń gry ograniczona została dwoma ścianami wyłożonymi białymi płytkami. Scenografia jest minimalistyczna. Na scenie znajduje się miednica, dzban, dwa fortepiany i krzesła. Niemal sterylne wnętrze staje się laboratorium dojrzewającej miłości.

Napięcie dramaturgiczne budowane jest między dwojgiem bohaterów dramatu istnienia – Bess McNeill (Aleksandra Przybył) i Janem (Dariusz Chojnacki) - bezgranicznie zakochanymi w sobie młodymi małżonkami. Ona to łaknąca miłości outsiderka pochodząca z purytańskiej, religijnej społeczności. Niedoświadczona, skrywająca pewną tajemnicę młoda kobieta, która jest w stanie zrobić naprawę wiele dla ukochanego. On to agnostyk, Obcy, który przybył ze świata zewnętrznego i uzależnił ją od siebie, świadomie skazując na społeczny ostracyzm. Połączyło ich bowiem olbrzymie uczucie, które ewoluuje w trakcie spektaklu – od czystych emocji i namiętności poprzez bezgraniczne oddanie i przywiązanie aż po toksyczną miłość oraz poświęcenie

prowadzące ku upadkowi. Zmienia się też relacja łącząca zakochanych. Miłość ta jest wystawiona na próbę. Pracujący na platformie wiertniczej Jan został ciężko ranny, a o wypadek obwinia Bess, tłumacząc sobie, że wymodliła go, by mąż jak najszybciej do niej wrócił. I wrócił, ale jako wrak człowieka. Ma jednak pewne życzenie, które małżonka za wszelką cenę chce spełnić, zatracając siebie samą. Zaczyna się prostytuować, współżyjąc z przypadkowymi mężczyznami. Styl życia prowadzi do jej zguby. Bess niczym przywoływana wielokrotnie przez bohaterów złota rybka spełnia marzenia tego, który ją odnalazł.



fot. Przemysław Jendroska

Aktorzy wcielający się w filmowe pierwowzory nie mieli łatwego zadania. Udało się im jednak pokazać świat Bess i Jana wielowymiarowo. Bess Aleksandry Przybył jest czysta, nieskalana, głęboko wierząca i oddana partnerowi. Początkowo w jej oczach widać dziecięcą radość i fascynację. Kiedy Jan zostawia ją i wyjeżdża do pracy, jej radość powoli gaśnie, wydaje się pełna niepokoju i obaw, ale nadal religijna. Po wypadku męża zupełnie z siebie rezygnuje. Postanawia poświęcić się, ponieważ wierzy, że jej oddanie i ofiara doprowadzą do uzdrowienia małżonka. Bess zmienia się, a jej kondycja psychiczna się pogarsza. W tej konfiguracji to Jan Dariusza Chojnackiego, który przyznaje, że on nie dałby rady „w małżeństwie z żywym trupem”, jawi się jako ten ciemniejszy charakter, choć nic nie jest tu czarno-białe.

Dzięki empatii Justyny Łagowskiej i wrażliwości Miłosa Markiewicza, który dokonał adaptacji dzieła von Triera, oraz biegłości

Mileny Czarnik w przekładaniu języka emocji na język ciała, na deskach kameralnej sceny katowickiego teatru obserwujemy taniec zakochanych dusz i wiwisekcję damsko-męskiej relacji. *Przełamując fale* to ascetyczny wizualnie, sensualny, metaforyczny spektakl, który warto zobaczyć.

Przełamując fale **Larsa von Triera, reżyseria, scenografia, kostiumy i reżyseria światła: Justyna Łagowska; adaptacja i dramaturgia: Miłosz Markiewicz; opracowanie sceniczne: Vivian Nielsen; muzyka: Hania Rani; muzyka i reżyseria dźwięku: Krzysztof Kurek; choreografia: Milena Czarnik; wideo: Tomek Michalczewski. Teatr Śląski w Katowicach (Scena Kameralna), premiera 21 kwietnia 2023.**

Artur Grabowski / MĘSKIE GRANIE

By **teatrologia**info
27 kwietnia 2023
Kategorie: **recenzja**



fot. Magda Woch

Marzyciele, **reżyseria Michał Telega, teatr Barakah w Krakowie.**

Zbudować spektakl na samych emocjach... Da się. A nawet, o dziwo, wychodzi z tego czysta forma. Zdołamy taką oczyszczoną z treści emocjonalność zobaczyć, usłyszeć i odczuć, jeżeli tylko porzucimy mieszczański estetyzm i małostkowy

formalizm zdystansowanego (a więc nastawionego konsumpcyjnie) widza i przyjmimy postawę empatycznego... No właśnie – ani partnera, ani świadka, raczej ludzkiego rezonatora, czułej membrany implantowanej w jednostkowym egzemplarzu seryjnego antropoida. Niewątpliwie twórcy teatru afektywnego rozdrażniają mnie z premedytacją; moje niepokoje trzeba im więc zapisać po stronie zysków. Rzecz w tym jednak, że w ten sposób myśląc, staję się, ni mniej, ni więcej, tylko konsumentem ich produktu.

A co w tym złego? W umowie społecznej umawiamy się na to, żeby „muszę” działało przez „chcę”, bo najwyższym bóstwem zawsze okazuje się korzyść. Porządek demokratyczny panuje, kiedy większość chce tego samego, to zaś osiąga się najprościej, otaczając statystyczny „ogół” kordonem wykreowanych dlań ambicji. Dopóki wsłuchujemy się posłusznie w treści dochodzące do każdego z osobna ze słuchawek podłączonych do jednego nadajnika, kultura prezentuje się nam jako przewodnik (elita), któremu trzeba przecież zapłacić za robotę. Jeżeli jednak ktoś ściągnie słuchawki, wówczas odkryje, że jego uszy mają do dyspozycji znacznie bogatsze, ale też przez to właśnie nieogarnione, a więc ryzykowne w użyciu, uniwersum dźwięków; wtedy głos ze słuchawek jawi mu się jako nadajnik autorytarnej władzy, a kultura jako źródło cierpienia. Trzecim modelem tej audiosfery (która jest tylko synekdochą wielkiej sensosfery społecznych bodźców) byłby świat bez słuchawek, bez nadajnika, za to złożony z międzyludzkich głosów. W takim świecie treści kultury nie wymagają ani wymuszonego podporządkowania, ani reaktywnego oporu; przeciwnie, kultura podpowiadająca w różnorodnych formach z różnych gardeł jawi się jako źródło naturalnie niestabilnego, za to spontanicznie stabilizującego, porządku. Taka kultura byłaby (myślenie, przyznaję, życzeniowe) źródłem wsparcia, nietrwałego może, za to trwale obecnego na podorędziu.

Jej odpowiednikiem w teatrze byłby dramat dopuszczający spór antagonistycznych postaw i równorzędnych racji oraz spektakl z aktorami grającymi bez mikroportów. Tylko w takim bowiem *theatronie* widz wpatrzony i wsłuchany w scenę obcuje z ciałami, którym przysługują głosy w przestrzeni międzyludzkich ambicji, lęków i argumentów.

Ech, marzenia... Wróćmy jednak do naszych baranów, bo nasze są one i na nas czekają w naszej zagrodzie naszej współczesności. Barany żywią się polem, po którym chodzą, na którym śpią, kochają się i wychowują owieczki, na tej samej parceli wydają dochody i oddają odchody. Barany żyją tym, czego każdemu i każdej owcy z osobna aktualnie potrzeba, a co zarazem jest podstawą ich wspólnych potrzeb. Widz w ponowoczesnym (a, prawdę mówiąc, już chyba bardziej postępowym) teatrze sprowadzony zostaje do stadnego biomechanizmu, który odpowiednio zaprogramowany naciskiem przewidywalnych społecznych konwencji, generujących oczekiwane afekty, zarazem intymne i wspólnotowe (wstyd i wstręt, litość i partycypację), winien z pokorą właściwą swojej słabej tożsamości pogodzić się z miejscem wyznaczonym mu przez przewodnika stada. Widz doskonale czuły i absolutnie bierny – oto widz pożądaný. Jeśli szekspirowska scena miała być zwierciadłem dla publiki, a brechtowska amboną i katedrą do pouczania tejże, to teraz widownia ma być lusterkiem dla performerów, którzy utwierdzają siebie w słuszności swoich poglądów. Widz odbijacz reaguje i adoruje aktora, kiedy ten/ta do mikrofonu odreagowuje swoje traumy. Performer-wystawca, aktor-sprzedawca faktycznie zatem odbiera, co swoje. Z kolei widz-biorca, widz-płatnik, widz - systemowy element teatralnego uniwersum idzie do teatru jak do sklepu – też po swoje. W logice kapitalizmu klient ma kupić produkt, żeby skonsumować satysfakcję, na której zarabia sprzedający. To dlatego spektakl zbudowany na samych afektach jest

do upichcenia, ale daje się łyknąć tylko jako czysta forma. Przyznaję, że korzystając z zaproszeń teatru Barakah, coraz częściej staram się podstępnie odwrócić marketing idei na własną korzyść – estety.

Marzyciele z Krakowa w niczym nie przypominają tych z Paryża, o jakich opowiada film Bernarda Bertolucciego oparty na powieści Gilberta Adaira *The Holy Innocents*. Mam wrażenie, że to porównanie, zapowiadane w anonsach jako rzekoma inspiracja, działać ma jedynie jako mechanizm promocji.



fot. Piotr Kubic

Czterech dorosłych chłopaków oraz kobieta w średnim wieku, w towarzystwie dyskretnie, acz natrętnie obecnego starszawego Maestro, siedzącego wytrwale przez półtorej godziny na inwalidzkim wózku i skutecznie udającego kukłę, tworzą zaiste zgraną kompanię.



fot. Piotr Kubic

Tańczą i śpiewają na musicalową modłę, a przygrywa im na żywo duet podobnych do nich ziomków. Performerzy są we własnym gronie, nie dziwota zatem, że bawią się przednio, a nawet pozwalają sobie raz po raz przekraczać wobec siebie mieszczańskie normy zachowania. Takie próby transgresji, takie dramy i ustawienia, jak nazwaliby to uczeni w pismach nowoczesnej psychologii, młodzi traktują jak zabawę towarzyską, niewinną, choć niepozbawioną politycznych motywacji grę w psychomachię, a w końcu jawne ćwiczenie aktorskie. Metateatralny gest, jaki należałoby już chyba zaliczyć do znaków szczególnych zespołu, ma cel dwojaki – po pierwsze ujawnić konwencjonalność, ale nie tyle teatru, ile samej organizacji społeczeństwa, które szczególną teatralizację realizuje na co dzień, po drugie, odsłonić samych performerów jako aktorów, którzy z dwojaką, bo społeczno-teatralną, sztucznością poradzić sobie muszą w praktyce, a więc w naturze własnego ciała i własnych emocji.



fot. Magda Woch

Na scenie widzimy jednak prawie samych facetów; jedyna między nimi niewiasta potraktowana zostanie, jak się okaże, wyłącznie jako przedmiot (tak właśnie) odniesienia dla ich... męskości. To bowiem definiowanie męskości poprzez praktykowanie rytuałów tejże w warunkach laboratoryjnych, a więc i w ramach męskiego aktorstwa, będzie obiektem dramatyzacji. Męskość, temat do ogrania, realizuje się w zestawie ćwiczeń aktorskich. Manifestuje się zaraz na początku, kiedy dwaj koledzy grają w manifestowanie uczuć na użytek przyglądającej się tym manifestom parze ich współników i przytomnej całemu wydarzeniu publiczności. Nie wiadomo na pewno, kim są dwudziestoparolatkowie, bo ich manifestowanatożsamośćpozostaje płynna; mogą być studentami lokalnej szkoły teatralnej, mogą kolegami z dowolnego osiedla, mogą też być po prostu sobą, a wtedy jednym i drugim. Na ciasnej scenie, z mikroportami przy grdykach, chłopaki brzmią dostatecznie niewiarygodnie jako postacie dramatu, żebyśmy nie mogli zwątpić, że są performerami koncertu na ciała i głosy. Nie pozostaje nam nic innego, jak wziąć udział w zabawie.



fot. Magda Woch

Gra w okazywanie sobie wzajemnie uczuć, jaką zaczyna się półtoragodzinne granie afektów, wprowadza od razu prześmiewczą atmosferę; i to, o dziwo, w odniesieniu do politycznych poprawności, co to je nam aktualnie narzuca opresyjna odwieczna kultura. Próba zmienienia paradygmatu męskości z „silnego” na „czuły” kończy się fiaskiem, bo nowe praktyki sprzeciwiają się naturalnym ludzkim odruchom. Na koniec może i coś się udaje, ale wygląda to na aktorstwo. Może o to chodziło? O wiarygodne granie roli, której i tak nie można sobie wybrać, ale wciąż jeszcze można uczynić ją sobie własną? Wiarygodność, sufluje dalej sceniczny esej, wymaga szczerości, ta zaś wymusza sięgnięcie do intymnych źródeł społecznych zachowań. Człowiekprzecież, poucza nas obowiązująca w kręgach postępowych antropologia, podlega temu samemu, co inne organizmy, prawu instynktów, tyle że terytorium jego żerowiska nie jest dziewicza dżungla, lecz kapitalistycznie zdeprawowana wspólnota. Jeśli zatem odnajdziesz, aktorze i aktorko, w sobie wstydlive i bolesne traumy, najlepiej z dzieciństwa lub z okresu inicjacji w dorosłość, to z nich zaczerpniesz moce przemieniające skrywane emocje w jawne afekty. Jak łatwo się domyślić, nie obejdzie się bez cierpienia. Atoli cierpienie, szczególnie wystawione na widok publiczny, jest samym sednem twojego zawodu, sensem twojej misji, a w nich twojego życiowego spełnienia. Brzmij jak z Grotowskiego? Chyba mam dziaderskie skojarzenia. Ale jeśli nawet, to nie jestem wcale pewien, czy tu staremu mistrzowi kłam się zadaje, czy szyderstwem się go traktuje.



fot. Piotr Kubic

Traumy zgotowały nam, rzecz jasna, społeczne rytuały, bo tradycyjne były i tym samym wykluczające odmienności. Nic zaś inności człowieka nie kształtuje tak dogłębnie, jak seks, ten partycypacyjny i ten autonomiczny. Scena za sceną śledzimy zatem życie seksualne cywilizowanych naturaszczyków z archipelagów niedalekiej prowincji okiem antropologa z metropolii. Seksualne restrykcje to przecież skutek zacofania i prowincjonalizmu; kompleksy zatem tylko się pogłębiają. Tożsamość wrażliwej jednostki zapada się w czarną dziurę małego miasteczka, ale po maturze od dna się odbija, żeby wynurzyć się na stołecznej scenie. Samo życie? W takim życiu nie ma człowiek lekko. Matka wyznaje katolickie zabobony, to i musowo synowską wolność ograniczy, kiedy ten się z codziennego kieratu roboty chce wyrwać; ojciec hołduje patriarchalnym stereotypom, przeto jak raz się ciebie wyrzeknie, kiedyś nienormalny. Na dodatek człowiek (czytaj: mężczyzna) przymuszany jest przez ludzkie normy do wiązania się z drugim człowiekiem (czytaj: kobietą), który też, a jakże, domaga się seksu dla siebie, i jeszcze żeby było odpowiedzialnie. Jednym słowem: zestaw tematów podręcznikowy, za to na szczęście wsłuchać się można w czystą formę recytacji.



fot. Piotr Kubic

Aktorskie ćwiczenia ze stereotypami byłyby nudne, gdyby nie wpisany w nie scenariusz dla samych aktorów. Najpełniej prezentuje się on w przygodach jednego z nich, najbardziej „dziecinnie” wyglądającego młodzieńca, na dodatek przyodzianego w białą bluzeczkę z granatowym kołnierzykiem; on to stopniowo staje się protagonistą wewnętrznego dramatu. Zaczyna od odczytania z telefonu wiadomości od kochanki oznajmującej zerwanie związku. Ot, typowy sposób na bezkolizyjne rozstanie, trzeba tylko dodać: „nie odpowiadaj”. Ona porzuca jego, bo nie potrafi znieść braku jego męskości, on czuje się dotknięty jej oczekiwaniami. Proszę sobie niczego nie wyobrażać, chodzi o postawę moralną. Męskość jako dojrzałość, a ta jako odpowiedzialność za innego, a ta znowu jako rezygnacja z egoistycznego komfortu, zwanego samorealizacją, to relikty opresyjnej kultury patrycjuszki. Młody mężczyzna najwyraźniej zaczyna tu opowiadać swoją historię osobistą, która będzie także historią studenta aktorstwa, być może zatem (ta sugestia utrzymuje się jako sugestia jedynie) tego tu obecnego na scenie. Metamorfozy różnorodnych modeli stereotypowej męskości ciągną się przez większą część spektaklu, a nasz wrażliwy bohater będzie obiektem rozmaitych, zwodniczo miękkich, represji ze strony kolegów. Mamy tu bójki i prowokacje, homoseksualne wykluczenie i pogardę wobec choroby psychicznej. Zatem wszystko to, co jakoby mężczyźnie nie przystoi, a przecież w nim siedzi. Dla osobników, którzy ze swoją męskością i swoją

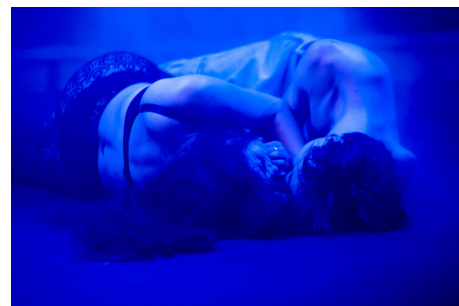
seksualnością w społecznych konwencjach problemu nie mają, rzecz nie brzmi interesująco, ale aktorsko przekonuje. Jednak temat męskości z czasem zaczął budzić we mnie dziwną obawę..., że to jednak stary stereotyp pokonał nowego typu i cichaczem przywrócił swoje rządy.



fot. Magda Woch

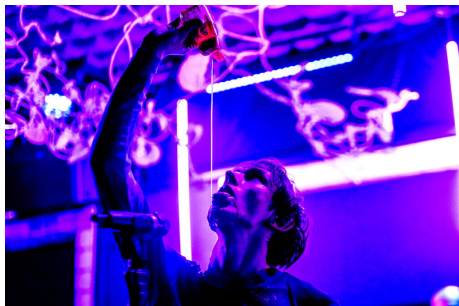
W trakcie spektaklu nie byłem chyba dość wrażliwy na ukryty w nim problem kobiecy. Trzeba mi było dystansu, ciemnej nocy i rozpromienienia. Dopiero kiedy „przespałem się” z jedyną na scenie bohaterką, dotarło do mnie, że potraktowana ona została z subtelną perfidią. Protagonista wewnętrznej dramy, ten od rozstania przez SMS-a, okazuje się bowiem zwabionym przez niewyżytą seksualnie panią w wieku jego matki w celach zaspokojenia chuci tejże. Nie siłę się na wulgaryzmy, lecz dostosowuję relację do przedmiotu rozpoznania. Poślubiona niegdyś owemu Maestro, co to teraz nie wstaje z wózka, a przez całe życie terrorizowała swoją urojoną wybitnością, kobieta czuje się opuszczona i niespełniona, czemu trudno się dziwić. To oczywiście, choć zaledwie dygresyjnie, zdecydowany głos przeciw patriarchalnej kulturze geniuszy. Chłopak, którego sobie przygruchała małżonka impotent, wiedzona babską niepowściągliwością, okazuje się jednak niezainteresowany bliższym z jej ciałem kontaktem, bo chociaż całkiem hetero, to nie jest przecież tym banalnym chłopem, jakiego oczekują podstarzałe baby. I tak dalej, bo w tej ustawce nic się nie może zmienić, tak jest przewidywalna. Wystarczy przyjrzeć

się temu, jaką rolę w spektaklu wyznaczył aktorce (Monika Kufel) reżyser, jaką postacią dramatu obdarzył jej aktorską osobowość, żeby dojść do przekonania, że mamy do czynienia z jaskrawo mizoginistycznym uprzedzeniem. Zadaniem wyznaczonym nieszczęsnej jest bowiem więc się pod ścianą w konwulsjach pożądania, piersi obfite samej sobie chędożyć, a koronkami na skąpych majteczkach epatować. W znakomitej (formalnie) scenie spełnienia i niespełnienia podczas górskiej wycieczki, wyrecytowanej w rytmie młodopolszczyzny, nabuzowana ona próbuje buzować onego, co raz to w kąt go zaciągając dla obłapki, czemu młodzian najwyraźniej wołałby się oprzeć. Ona go uczy rozpusty, ale on taki czysty, że tylko o aktorstwie myśli; ona dyszy, on trzeźwo rezonuje. I tak sobie pogrywają. No, szacun, panowie, dalsieście odpór wspomagającej patriarchat binarnej opresyjności! Dziwię się tylko, że doświadczona aktorka dała się na to nabrać chłopaczkom.



fot. Magda Woch

Żeby już nie narzekać, wracam do formy. Napięcie koncertu rośnie harmonijnie, zaiste świetnie zrytmizowane. Reżyser udatnie stosuje typowe dla performansu narzędzia oddziaływania na widza: zmysłowe współodczuwanie (scena polewania się miodem), odartą ze znaczenia cielesność (konwulsyjne ruchy), równoczesność zindywidualizowanych akcji, zaburzanie tożsamości postaci, utrzymywanie kontaktu z publicznością itp.



fot. Magda Woch

Pod koniec ten ciąg performerskich działań kulminuje w scenie niemal improwizowanej, kiedy to jeden z aktorów próbuje na naszych oczach sprostać aktorskiemu zadaniu: ma się rozplakać w ciągu dziesięciu minut, czas liczy mu stoper. Aktor ściąga mikrofon z głowy, wydobywa go ze spodni i staje przed nami nagi głosem. Piorunujący efekt – można mówić po ludzku, od siebie, bez pośredników! Dramat wolnych ludzi mógłby się ziścić? Bynajmniej, szczególnie w zarodku. Chłopak robi, co może, ale łyzy nie chcą lecieć. Nie wina to wszakże niedostatecznych umiejętności performerów, lecz... patriarchalnej kultury, która mężczyznom zabrania, jakoby, łzawego szlochania.

Wniosek z tego oczywistego sylogizmu znowu jednak odsyła nas do samego teatru, bo jasnym się staje, że aktor, który chciałby dziś (w Polsce, ma się rozumieć) zagrać męskość w nowoczesnym wydaniu, nie dysponuje społecznymi wzorami takowej, a to znaczy, że nie znajdując ich w sobie, skazany jest na sztuczność, tudzież cierpienie twórczego niespełnienia. Ostatecznie zatem to społeczeństwo psuje teatr, ponieważ tradycyjne modele zachowań nie nadążają za zmianą wrażliwości jednostek. Co postawione na początku, dowiedzione zostaje na koniec, logika analizy politycznej domyka się w samej sztuce aktorskiej, tu i teraz widzom w oczy i uszy rzucona. Wzajemne warunkowanie się świata sceny ze światem społecznym i teźże wzajemności odbicie w zranionej osobie wrażliwego mężczyzny

współgrają bez zgrzytu. To ta trójkierunkowość skojarzeń ostatecznie decyduje o wysokiej jakości reżyserskiego i dramaturgicznego dzieła Michała Telegi.



fot. Magda Woch

Zespół z krakowskiego Kazimierza nie spuszcza z tonu. Przesłanie kolejnych spektakli tylko się umacnia w swojej niewzruszoności, a ich performansowa formuła krzepnie w oryginalny gatunek widowiska. Aktor nie jest w nim aktorem, lecz aktantem, działającym z siebie i na własną korzyść, jedynie wspierając się postacią. Dialog czy monolog nie jest tutaj wypowiedzią, lecz wydarzeniem fizycznym, nieróżnym od poruszenia ciała w przestrzeni, od spotkania z innym ciałem. Taniec nie jest tańcem, chociaż ciała poruszają się w rytm muzyki, lecz ekspresją emocji zatajonych w ciele, faktycznie kształtujących nasze afektywne maski i kostiumy. Czasami wygląda to naiwnie, nawet komicznie, ale wysiłek performerów daje się odczuć, bo przestrzeń działań jest ciasna, a oni idą na całego. W przeciwieństwie do podobnych i żałośnie nieudanych prób podejmowanych na scenach głównego nurtu, profesjonalni, ale na szczęście wciąż offowi duchem aktorzy teatru Barakah nie wahają się jawnie grać – aż do zwycięstwa lub porażki. Budzą we mnie niepokój, czasem dyskomfort albo zniecierpliwienie płytkością i powtarzalnością moralistyki, ale ja odbieram swoje – wykradam im moją satysfakcję.

Marzyciele zainspirowani powieścią Gilberta Adaira i filmem

Bernarda Bertolucciego; scenariusz i reżyseria: Michał Telega; choreografia: Dawid Tas; muzyka: Piotr Korzeniak, Paweł Stus; kostiumy: Michał Ana Nowicki; instalacja multimedialna: Krzysztof Marchlak; instalacja performatywna Bez tytułu: Marianna Gajdziszewska. Występują: Monika Kufel, Kacper Kujawa, Materusz Lisiecki, Michał Ana Nowicki, Marcin Piotrowiak, Dawid Tas. Teatr Barakah w Krakowie, premiera 22 kwietnia 2023.

Magdalena Mikrut-Majeranek / KAŻDY MA PODWÓJNE ŻYCIE?

By teatrologia.info

27 kwietnia 2023

Kategorie: recenzja



fot. Jeremi Astaszow (Astashow Studio)

Kto puka? Przemysław Pilarskiego, reżyseria Jacek Jabrzyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu.

Farsa to klasyczny, ale jeden z najtrudniejszych gatunków teatralnych. Na polskich scenach królują farsy angielskie, zdarzają się też francuskie i niemieckie. A polskie? Tych zdecydowanie brakuje. I choć w repertuarze Teatru Zagłębia w Sosnowcu znajdziemy np. hit *Boeing, Boeing* z 2015 roku czy

Pomoc domową z 2018 (ciągle na afiszu), zdecydowano się na rozszerzenie oferty spektaklem *Kto puka?*. Reklamowany on jest jako projekt realizowany przez grupę chilijsko-argentyńskich twórców, działających pod wodzą reżysera Alejandro de Nady. Jak czytamy w programie, przedstawienie *Quién empotra?*, powstałe na podstawie farsy Dicka Soltysa, miało mieć swoją premierę pod koniec lat 80. ubiegłego wieku w chilijskim Santiago. Okazuje się jednak, że ten skrupulatnie budowany opis to jedynie element misternej konstrukcji farsy, a spektakl naszpikowany jest niespodziankami niczym pudełko fasolek wszystkich smaków Bertiego Botta.

Kto puka? Przemysława Pilarskiego w reżyserii Jacka Jabrzyka to wielopoziomowa intryga rozgrywana w atmosferze tajemniczości. Grubo tkana pajęczyna fikcji oplata nie tylko spektakl, ale i przenika do działań promocyjnych. Twórcy włożyli sporo pracy w stworzenie medialnej otoczki, która towarzyszyła premierze. Pieczętowanie życia życia chilijsko-amerykańsko-argentyńskich artystów – domniemyanych twórców przedstawienia (jeden nawet o sefardyjskich korzeniach), obdarzając ich niezwykłymi dokonaniem i ciekawym CV, aby maksymalnie uprawdopodobnić fałszerstwo, którego dokonano. Dlaczego? Jak wyjaśnia Pilarski, autorami najbardziej popularnych fars są twórcy o anglosasko brzmiących nazwiskach, stąd też Dick Soltys jako jego alter ego. Jak przyznają realizatorzy, przyjęcie pseudonimów to nic innego jak rozszerzenie zabawy i farsy na rzeczywistość pozasceniczną.



fot. Jeremi Astaszow (Astashow Studio)

Spektakl reżyseruje Alejandro de Nada (Jabrzyk), a za tekst i dramaturgię odpowiada Dick Soltys (Pilarski). Budując farsowy tekst, Pilarski operuje ironicznym i sarkastycznym językiem, wplatając w wypowiedzi bohaterów komizm zarówno słowny, jak i sytuacyjny. Oszczędnie dozjuje środki stylistyczne, stawiając na dosłowność (nawet „wychodzenie z szafy” ma tu wymiar dosłowny) zamiast na metafory. Jego farsa nie wydaje się jednak typowym reprezentantem tego gatunku i nie jest ona dla każdego z uwagi na fakt, iż tekst przywołuje budzące społeczne kontrowersje cytaty.

Kunsztowna scenografia to zasługa Mercedes Plejady (Łukasz Błażejewski). Błażejewski odtworzył na scenie Teatru Zagłębia randomowe sosnowieckie mieszkanie sprzed kilku dekad. Pomieszczenia, których wyposażenie trąci myszką, stają się niemymi świadkami maratonu intryg, wpadek i gagów. Kluczową rolę odgrywają drzwi – i te prowadzące do kolejnego pokoju, i te do szafy. Ważnym elementem scenografii jest czerwona sofa w kształcie samochodu. Zadbano nawet o taki niuans, jak sosnowiecka rejestracja pojazdu. Błażejewski odpowiada także za kostiumy, znakomicie dookreślające charaktery bohaterów. Nie można zapomnieć też o ruchu scenicznym i choreografii Pameli Star (Maciej „Gąsio” Gośniowski), które sprawiają że farsa przekonuje także w warstwie ruchowej (na uwagę zasługuje np. scena, w której ksiądz i teść zastygają w specyficznych pozach).



fot. Jeremi Astaszow (Astashow Studio)

Sam tytuł *Kto puka?* brzmi dwuznacznie i dokładnie taki był zamysł realizatorów. Tytułowe pukanie odnosi się zarówno do tradycyjnego elementu farsy, jakim są drzwi, za którymi znikają bohaterowie (wychodzą też z szafy, z wersalki czy wyjeżdżają – choć nie bez problemu - na łóżku z wnęki w ścianie), ale i do sfery związanej z seksem, ponieważ rzecz opowiada o miłosnych perypetiach żony pewnego pośta, spotykającej się z tancerzem erotycznym, jej „kościółkowego” (jak mówi Renata głosem Mirosławy Żak) teścia, będącego w intymnej relacji z proboszczem, ale i samego pośta, prowadzącego barwne życie seksualne i traktującego związek małżeński jedynie jako przykrywkę.

Akcja spektaklu rozgrywa się w sosnowieckim mieszkaniu, które miało być opuszczone, ale tętni życiem. Bezpieczne lokum to nad wyraz pożądana meta. To mieszkanie mogłoby znajdować się w każdej polskiej miejscowości, jednakże realizatorzy spektaklu podkreślają, że ulokowane jest w Sosnowcu. Jak to w farsie bywa, właśnie tam niespodziewanie spotykają się wszyscy bohaterowie. Wygląd lokalu daleki jest od współczesnego. Pokryte barwnymi tapetami ściany, święte obrazy i olbrzymi portret młodej pary – wszystko to przywodzi na myśl wystrój mieszkań doby PRL-u. Kostiumy utrzymane są natomiast we współczesnym, jaskrawym stylu. W warstwie estetycznej dominuje kicz i przerysowanie. Eryk (Paweł Charyton) ubrany jest we wdziarno w panterkę, Patryk (Tomasz Kocuj) z kolei w kostium w desenie

przypominające zebrową, Renata (Żak) ma na sobie czerwoną garsonkę i czarną bieliznę. Scenografia drugiej części spektaklu przypomina zaś abstrakcyjną, apokaliptyczną wizję świata, który został zdominowany, jak w niektórych serialach, przez grzyby bujnie rozwijające się po zagładzie ludzkości.



fot. Jeremi Astaszow (Astashow Studio)

Komizm postaci wzmocniony został językowym. Eryk mówi z manierą i miast czule zwracać się do Renaty per rybko, mówi łybko. Teść wspomnianej bohaterki zachęca z kolei swojego kompana od kieliszka (i nie tylko), aby „poświęcił mieszkanie w ramach darmowych minut”. Nie brakuje komizmu sytuacyjnego (łóżko nie chciało wyjechać na scenę z wnętrza w ścianie, ale Renata pyta z wyrzutem: „Kto to projektował?”). Jest też występ męskich striptizerów). Tekst gęsty jest od żartów, czasami niesmacznych, w większości z podtekstami seksualnymi. Są i nawiązania do *Matrixa* (niebieska i czerwona pigułka). Pojawia się też tzw. „Maryjka”, czyli plastikowa buteleczka przypominająca postać Matki Boskiej, w której zazwyczaj znajduje się woda święcona. Tu jednak wlewo wodę ognistą.



fot. Jeremi Astaszow (Astashow Studio)

Siła farsy drzemie nie tylko w dynamicznych dialogach czy szybkim znikaniu za drzwiami. Sercem każdej sztuki są aktorzy. W sosnowieckim *Kto puka?* uwagę przykuwa Mirosław Żak, fenomenalnie wypadający w roli szukającej seksualnych przygód Renaty. Jej bohaterka wraz z rozwojem scenicznej akcji odkrywa prawdę o własnym mężu, która nie przypada jej do gustu. Niby szara myszka, a jednak wulkan energii. Dobry jest też partnerujący jej Charyton, czyli działający pod przykrywką hydraulika kochanek. Komicznego talentu nie można odmówić Kocujowi, który wciela się w postać Patryka, kochanka pości i „hydraulika numer 2”, ale i sam poseł Jarek (Aleksander Blitek) to postać intrygująca, barwna. Wojciech Leśniak to klasa sama w sobie. Znakomicie odnajduje się w powierzonych mu roli, podobnie zresztą jak Piotr Zawadzki.

Przedstawienie *Kto puka?* posiada dwudzielną konstrukcję, a w spektaklu spletają się ze sobą dwa wątki. Wydarzenia prezentowane w dwóch częściach dzieli cały wiek. Właściwa akcja rozgrywa się w pierwszej, dłuższej partii. Tu też można mówić o klasycznej farsie, która celnie punktuje pruderię czy hipokryzję, krytykując drobnomieszczańskie nawyki. Pilarski trawestując słowa Voltaire’a zapisane w *Kandydzie*, wskazuje, że każdy powinien się zająć własnym życiem, czyli „uprawiać swój ogródek”. Sztuka mówi o tym, że każdy z nas prowadzi podwójne życie. Bohaterowie wielokrotnie podkreślają, że „każdy ma dwa życia” - oficjalne i nieoficjalne. To puenta, która mogłaby być zakończeniem mieszczańskiej opowieści. Sosnowieckich twórców nie satysfakcjonuje jednak taki (banalny?) finał i w farsowy mechanizm wprzęgnięty został dodatkowo dyskurs polityczny. Decydując się na rozbudowę fabuły, wprowadzili także modyfikacje w warstwie dramaturgicznej. W drugiej

części przedstawienia farsa znika bez śladu, mamy już do czynienia z teatrem krytycznym, objawiającym się w całej pełni w monologu Jarka, który w końcu wy dostał się z kanapy. Podobnie jak w sztuce *Kobieta i życie* Maliny Prześlugi w reżyserii Gosi Dębskiej, która miała swoją premierę w styczniu tego roku na scenie Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, a będącej formą manifestu inspirowanego Strajkiem Kobiet, także i w *Kto puka?* tekst monologu Jarka nawiązuje do wypowiedzi czołowych polityków prawicowych ze współczesnej polskiej sceny politycznej. Utkany został z kontrowersyjnych i powielanych wielokrotnie w przestrzeni publicznej cytatów dotyczących roli rodziny i pozycji kobiety w społeczeństwie.

Wraz z Jarkiem przenosimy się do odległej, alternatywnej, przyszłości, w której bohaterowie zamienili się w grzyby - poza wspomnianym Jarkiem (choć nie wiadomo dlaczego poseł tak długo siedział w kanapie), którego kostium przypomina raczej męskiego członka. Książę ubrany jest już w klasyczny strój muchomora, jednym z nich jest nawet zmarła matka Jarosława. Zatarły się więc granice między światem żywych i zmarłych, a bohaterowie bytują w nieznanym nam przestrzeni, która może być obiektem zainteresowania mykofiliów.

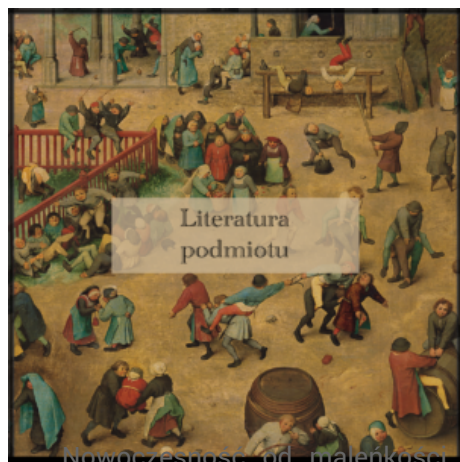
Farsowa forma posiada olbrzymi potencjał. Tekst Pilarskiego osadzony w współczesnych realiach dotyka kwestii coming outu, społecznej akceptacji homoseksualizmu oraz swobody seksualnej i problemu prowadzenia podwójnego życia. To także gra z polskimi kompleksami i piętnowanie hipokryzji. Wydaje się jednak, że przez wprowadzenie abstrakcyjnego wątku grzybowego podjęta tematyka została skierowana nieco na boczny tor i w tym konkretnym przypadku stała się pretekstem dla publicystyki politycznej. To sprawia, że grono odbiorców sosnowieckiej farsy zostało zawężone. Realizatorzy lojalnie ostrzegają jednak, że widzowie decydują się na obejrzenie

drugiej części spektaklu na własną odpowiedzialność. Prowadzą nieustanną, wielopoziomową grę z widzem. Farsowa konwencja musiała więc zostać przez nich przełamana. Świat ukazany w sosnowieckiej farsie jest specyficzny, autorski i abstrakcyjny.

Kto puka? **Tekst i dramaturgia:** Dick Soltys (Przemysław Pilarski); **reżyseria:** Alejandro de Nada (Jacek Jabrzyk); **scenografia, kostiumy, światło** Mercedes Plejada (Łukasz Błazejewski); **muzyka:** Erika König (Jacek Sotomski); **choreografia:** Pamela Star (Maciej „Gąsiu” Gośniowski). **Występują:** Mirosława Żak, Paweł Charyton, Krzysztof Korzeniowski, Andrzej Śleziak, Aleksander Blitek, Tomasz Kocuj, Wojciech Leśniak, Piotr Zawadzki. **Teatr Zagłębia w Sosnowcu, premiera 15 kwietnia 2023.**

Antoni Winch / AHOJ!

By teatrologiainfo
27 kwietnia 2023
Kategorie: felietony



Nowoczesność od małości przypadającej na czas rewolucji francuskiej była ci jakaś spięta. Dekapitowała królów, przeprowadzała czystki, masakry, hekatombę. Jej było, i jest, ganc pomada, kogo

zarzyna, byleby mogła czymś się zająć, nie myśleć, a wiedzieć i dążyć, a nade wszystko nie czuć egzystencjalnego przerażenia, ogarniającego ją w rzadkich chwilach trzeźwości, gdy przestawała na moment latać po Historii jak kot z pęcherzem i bezradnie spoglądała prawdzie w oczy.

Widziała w nich siebie taką, jaką jest. Żalonną, zagubioną, zmęczoną, rozczarowaną. Uchwycona w tym stanie – w zmiętym, zbryzganym krwią i łzami dziejowym negliżu, bez rewolucyjnych fatałaszków ukrywających zwykle ohydę jej cielska upasionej krzywdą, kłamstwem, fanatyzmem, uciemiężeniem, niesprawiedliwością i resztą tego paskudztwa, jakim przez stulecia się opychała – bywała inspirującą modelką. Dla twórców z kręgu Teatru Absurdu na pewno. Bułgarskiego dramaturga Christa Bojczewa uznać można za ich późnego spadkobiercę. Bardzo późnego. Kiedy Samuel Beckett pracował nad *Czekając na Godota*, nie było go jeszcze na świecie. Gdy arcydzieło Irlandczyka ukazało się drukiem, miał zaledwie dwa lata. Mimo to, niecałe pół wieku później, w roku 1997, jakby nigdy nic napisał zdumiewająco beckettowską pod wieloma względami *Orkiestrę Titanic*.

Dworzec kolejowy, gdzie rozgrywa się akcja tego utworu, stanowi metaforę współczesności w rodzaju tej, jaką znamy z *Godota*. W swoim opuszczeniu i spowijającej go, gęstej jak rozpacz aurze egzystencjalnego spleenu, przypomina wiejską drogę, na której znaleźli się Estragon i Vladimir. Także sposób funkcjonowania protagonistów obu sztuk wydaje się zbliżony. Jest nim uprawianie swoistej *commedia dell'arte* ślepego jak traf losu człowieka.

Bojczew solidnie osadza ją w realiach socjologiczno-ekonomicznych. Jego postaci to banda społecznych wyrzutków. Przewodzi jej Meto – morderca. Doko, ongiś opiekun zwierząt w rezerwacie, zagłodził był na śmierć niedźwiedźnicę Katję – pieniądze na jej wyżywienie wydawał na alkohol.

Prodan i Ljubka też mają swoje za uszami. Głównie, jak się zdaje, siebie. Katują tym teraz serca i wątroby, bowiem, jak ich dwaj towarzysze, z braku lepszych pomysłów na zagłuszenie wyrzutów sumienia, piją. Jeżeli mają za co. Żeby mieć i wrócić do życia, a przynajmniej chłania na jako takim poziomie, planują okraść pasażerów pociągu. To, że żaden skład od dawna nie zatrzymał się na nielegalnie przez nich zasiedlonej stacji, trochę sprawę komplikuje. W oczekiwaniu na samorozwiązanie się tego problemu przeprowadzają próby swojego skoku. Zabijają tym czas, jego niezbyt odżywczym truchłem karmiąc coraz wątlesze nadzieje. Dławią się nim one, wypływają je, ale przecież jedzą. Bez przyjemności, z rozsądku.

Vladimir i Estragon serwują im zbliżone menu. Jest lżejsze w porównaniu ze *spécialité de la maison Café Bojczew* w tym znaczeniu, że Beckett pichci mecyję abstrakcji, nie kisi głównych *dramatis personae* swojego dramatu w marynacie konkretności – nie wiemy wszak o nich nic ponadto, że są włóczęgami. Z racji charakteryzującej je nieokreśloności aranżowane przez nie występy mają w sobie coś ontologicznego. Nie wyodrębnia się ich ze świata, są one jego organiczną częścią. Z reguły zatem nikt tu nie oznajmia wprost – „to jest próba” – jak czyni to Meto w *Orkiestrze...*, nikt, tak jak on, nie wyłoży nam szczegółowego scenariusza spektaklu – „Ljubka, młodzianka ciężarna wieśniaczka z głębokiej prowincji, wsiada do pociągu i wchodzi do pierwszego przedziału za kibelem... Jednocześnie pod oknem pojawia się Prodan, mąż Ljubki”. Nie, u Becketta teatr przeważnie dzieje się się, stając, jest „będąc”. Często zaczyna się niepozornie, od luźno rzuconej propozycji zabawy raczej, a nie inscenizacji: „o, sprzecajmy się”; „o, zadawajmy sobie pytania”; „o, nawymyślajmy sobie”. Realizacja tych pozornie niezobowiązujących pomysłów podsumowywana jest niekiedy krótkim recenzyjnym komentarzem – „jako drobna utarczka było to całkiem niezłe”.

Bywa również i tak, że protagoniści sami proszą o krytyczną cenzurę swoich występów – „no, jak mnie oceniacie?” – pyta Pozzo, ni stąd, ni zowąd zagajając rozmowę, przenosząc nas niespodziewanie z odludzia, gdzie właściwie się toczy, do wymagowanego foyer teatru albo aktorskiej garderoby – „pod koniec jakbym był trochę słabszy. Nie mieliście takiego wrażenia?”.

Beckettowska Melpomena to pani eteryczna, unosi się nad światem przedstawionym sztuki jak Puk jakiś albo inny Ariel, dyskretnie aranżując mniejsze lub większe igrzy. Zdarza się jej atoli mocniej tupnąć napowietrzną nóżką, by wyraźniej zaznaczyć swoją obecność. Dla nas to wyjątkowo interesujące, gdyż *Orkiestruje Godota*. „Można by zagrać w Pozza i Lucky’ego. Ja będę udawał Lucky’ego, a ty Pozza” – zarządza Vladimir, rozdzielając role jak Meto Ljubce i Prodanowi. „Jesteśmy kuglarzami”, mówi nieco wcześniej, odpowiadając na „zawsze coś wynajdziemy, żeby stworzyć sobie wrażenie istnienia” Estragona. Gdy dodamy do tego „iluzje są wszystkim na tym świecie” Harry’ego u Bojczewa, jego szekspirowanie – „świat jest teatrem” – oraz Calderonowe „życie jest snem”, to usłyszymy, jak oba utwory zestrzajają się nagle w dwa warianty jednego dzieła. *Requiem*. Za człowieka nowoczesnego i jego duszę.

Temat to wspólny dla większości absurdystów wszystkich pokoleń i narodowości. Martin Esslin wiązał wymowę ich sztuk z diagnozą Zaratusztry Friedricha Nietzschego, orzekającą śmierć Boga. Nie pozostała ona bez wpływu na Jego największe, a zarazem najbardziej kontrowersyjne dzieło, które na swój obraz i, jak się później okazało, sobie na pohybel stworzył. Autorzy Teatru Absurdu, tacy jak Beckett i Bojczew, patrzyli na nie z melancholią, współczuli mu. Dlatego odprawiali zań żałobną mszę. W *Godocie* i *Orkiestrze...* wykonuje się ją na bogatym instrumentarium, jakie oferuje specyficznie wykorzystany motyw teatru w teatrze. Służy tutaj do wygrywania szerokiej skali tonacji

ludzkiego istnienia – od majorowych po minorowe.

Bułgar, czego zresztą nie ukrywał, napisał swój dramat w znacznej części na zeszyt, zapożyczając się u Maksyma Gorkiego, Iwana Radoewa i Jordana Radiczkowa. Jak widzimy, niemało zawdzięcza również Beckettowi. Nie li tylko w warstwie strukturalnej, kształtowanej i napędzanej, jak u autora *Końcówki*, przez żywioł performatywny, o czym była już mowa, ale także, i przede wszystkim, w sferze metafizycznej. U Bojczewa łączy nas z nią przywołana powyżej postać Harry’ego. Nie od rzeczy będzie nań spojrzeć przez godotowskie okulary.

Iluzjonista, nieprzypadkowo obdarzony imieniem Houdiniego, w pewnym momencie wytacza się pijaniuteńki w sztoczek z pociągu, który ku szczeremu zdziwieniu Meta i reszty jego biedaszajki, nie przeciuchciał się z hukiem przez stację, jak tyle wcześniejszych składów, a się na niej zatrzymał. Cud to *an sich*, lecz to dopiero skromne prolegomena do *die Welt als Wille und Vorstellung*, jakiego wkrótce będziemy świadkami za sprawą Harry’ego właśnie. Zrazu bierze się go za upadłego szachraja, zżulowanego przez nałóg w prawiemienela, wykorzystującego resztki swego przepitego cwaniactwa do wysepiania alkoholu. Szybko okazuje się aliści kimś więcej. „Harry zmartwychwstał. Wziął na siebie nasze grzechy i zmartwychwstał”, mówi o nim Ljubka, jak o Kimś Całkiem Dobrze Znanym Skądinąd, a Kogo można nazwać Bojczewowskim Godotem.

Jest na pewno bardziej hochsztaplerski od swojego Beckettowskiego powinowatego, mniej w jego portrecie rysów boskości w biblijnym sensie tego słowa. To wszakże figura równie nadprzyrodzona, nieztegoświatowa. Najważniejsze jednak, iż tak samo otwiera prezentowaną nam rzeczywistość na Absolut. Jego Nieodgadnienie. Przynależną mu Tajemnicę. I na tragizm wynikający nie tyle z jej nierozwiązywalności, ile

z mrozącego krew w żyłach struchlałego po Gott *ist tod* mieszkańca nowoczesności przeczucia tego, co mogłoby się okazać, gdyby udało się ją rozwikłać. Tym czymś byłaby totalna nicość.

Dla Herberta Bérengera z *Pieszego w powietrzu* Eugène’a Ionesco stanowi ona „roboczą hipotezę kosmosu”. U Becketta i Bojczewa konfirmuje ją wieczne czekanie. Odpowiednio – na Godota i na Kogokolwiek-Bądź. Obie te rozpacz, poza przygnębieniem, przynoszą ze sobą nadzieję. Nikłą, bo nikłą, bolesną, desperacką, beznadziejną, ale nadzieję. Nie na to, iż Godot czy Ktokolwiek-Bądź kiedyś się pojawią. Jest to tak samo możliwe, co nieprawdopodobne. Bardziej krzepitu co innego. Mianowicie, postawa przyjmowana przez bohaterów. „Jutro musimy znów przyjść. Żeby czekać na Godota” Vladimira i Doka „tylko to mi pozostaje: siedzieć i czekać, aż ktoś wróci” mają w sobie tyleż z rezygnacji, co z heroicznego zmierzania się z fatalizmem ludzkiego istnienia. Nie zwątpienie najsilniej wybrzmiewa w tych zdaniach, nie egzystencjalna rejterada, a męstwo, i męczeństwo, wiary. Takiej, jaką jawiła się ona Sørenowi Kierkegaardowi. Duński filozof widział w niej nieodrodne dziecko absurdu.

Jest nim, zaiste, nonsens finałowego oczekiwania protagonistów omawianych tutaj dramatów. Tak, są na nie skazani. Ale dobrze byłoby pomyśleć o nim także jak o podejmowanym przez nich zadaniu. Nie prosili o nie, zostało im ono narzucone, jednak w chwili próby nie uchylili się przed nim. Dzięki temu rosną. „Ona nie była bohaterką, a on nie był bohaterem” – pisał Kierkegaard o Maryi i Abrahamie – „a przecież nie przez to oboje stali się więksi od bohaterów, że byli wyzwoleni od strachu, nędzy i paradoksu, ale właśnie przez strach, nędzę i paradoks”. Podobnie z Vladimirem, Estragonem i Dokiem.

Harry Bojczewa – a i Godot Becketta, gdyby rzecz jasna się pojawił, w dużym stopniu także – to Przybysz z Antyświata Ionesco. „Nie

ma nawet na to dowodu, że istnieje” – Béranger stara się scharakteryzować wymiar, z którego pochodzi zagadkowa postać, nawiedzająca jego codzienność w *Pieszo...* – „ale odnajdujemy go zawsze, kiedy o nim myślimy”. „On w ogóle nie istniał. Istniał tylko w mojej wyobraźni” – mógłby z powodzeniem kontynuować Prodanem, wypowiadającym się o Harrym. Antyświat to, wedle Bérangera, „oczywistość w sferze ducha”. „Przeniosę was tam, w przestrzeń ducha”, obiecuje natomiast lumpenhoudini pozostałym kiziorom z *Orkiestry...*, przyrzeczenie swe spełniając – protagoniści, z wyjątkiem Doka, po kolei znikają w magicznej skrzyni w finałowej sekwencji utworu.

Byłaby ona portalem do Ionescowskiego antyświata? Gdzieś się przez nią niewątpliwie przechodzi. Czemu by nie tam właśnie? Destynacja to ciekawa, miejsce niezbadane, aczkolwiek tak zupełnie *incognita* ta *terra* nie jest. Béranger informuje nas, iż stanowi „negatyw naszego świata”, jego na głowie postawienie. Na niej zatem to, co jawi nam się jako szemrane towarzystwo łajz, morderców, złodziei, byłoby najwykwintniejszą socjetą. Nie żeby znane nam elity nie składały się z łajz, morderców i złodziei, bo składają się. I to jak! Mniejsza o to atoli. Rzecz w tym bowiem, że wizję takiego właśnie przeistoczenia – z pogardzanych mętów w czczone bożyszcza – rozacza przed Metem i pozostałymi dworcowymi podchmielańcami Harry. „Jesteście szczęśliwi i sławni. Jesteście największymi muzykami świata. Weźcie instrumenty, to wszystko są stradivariusy. Widownia jest oficjalna i wytworna” – hipnotyzuje ich, a niedługo potem zaprasza do swojego zaczerpniętego kufra.

Mogą w nim znaleźć zapadnię, a pod nią drugie dno, jeszcze gorsze od pierwszego. Ale mogą również dostąpić eudajmonii antyświata. Nie wiemy. Zaś w niewiedzy tej jest pocieszenie. Co prawda jak sól w ranie, ale jest. Przyjmijmy je. Sprawiane przez nie cierpienie to

gilgotki przy tym, co przychodzi razem z pewnością.

Tę przynosi nam Béranger. Cudownie oderwawszy się do ziemi i wzniosłszy w nie bez powodu niedostępne dla śmiertelników przestrzenie, wraca stamtąd z dantejskim albumem apokaliptycznych obrazów. „Widziałem pochody zgilotynowanych, którzy szli bez głów” – relacjonuje – „a potem widziałem szarańcze monstrualnej wielkości, upadłe anioły, zwyciężonych archaniołów. Błoto, ogień, krew. Dalej nie ma nic; nic, tylko przepaści bez końca... Tylko przepaści”.

Może więc lepiej, z dwójga niezmiernie złego, odejść z „to co, idziemy?” Vladimira i Estragona, po czym nie ruszyć się z miejsca? Może, wzorem Doka, sięść na Istnienie jak Hiob na gnoju, i zwyczajnie, po ludzku, nieludzko się bać? Może też warto powtórzyć sobie żart Nagga z *Końcówki* o Bogu i krawcu, by dodać sobie otuchy myślą, że nie jesteśmy największymi przegranymi we wszechświecie, bo to nie my go stworzyliśmy, a potem, za bohaterem Becketta, zmusić się do śmiechu? Do płaczu, na szczęście, nie musimy.

„Cały świat to «Titanic»” – powiada Harry u Bojczewa – „a my, wszyscy ludzie, jesteśmy jego pasażerami”. Pozostaje nam więc jedynie hoźo wskoczyć w idealnie skrojone portki, krzyknąć różne „ahoj!” i czekać, w nieodzownej, straszliwej, pięknej męce bojaźni i drżenia czekać, aż pójdziemy na dno. Po nas tylko plusk, krótki bulgot, zardzewiały w mule wrak, zbytecznie przez okamgnienie zmaczony, wieczny spokój wiekuistych wód.

Oraz to jeszcze, ta krótka, nigdy niebyła chwila, gdy tonąc, daliśmy nasz najlepszy koncert. Dla niej się żyje. I do śmierci umiera.

Literatura przedmiotu w Literaturze podmiotu:

Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, PIW, Warszawa 1988. Samuel Beckett, *Końcówka*, S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, PIW,

Warszawa 1988. Christo Bojczew, *Orkiestra Titanic, Loty i powroty. Pięć współczesnych sztuk bułgarskich*, wstęp, wyb., przeł. H. Karpińska, Panga Pank, Kraków 2007. Eugène Ionesco, *Pieszo w powietrzu*, przeł. J. Kott, E. Ionesco, *Teatr*, t. II, PIW, Warszawa 1967. Hanna Karpińska, *Loty i powroty sztuk bułgarskich, Loty i powroty. Pięć współczesnych sztuk bułgarskich*, wstęp, wybór, przeł. H. Karpińska, Panga Pank, Kraków 2007. Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Liryka dialektyczna*, S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1982.

63. KALISKIE SPOTKANIA TEATRALNE

By [teatrologia.info](#)

27 kwietnia 2023

Kategorie: **zapowiedź**



po raz 63.!

Dziewięć dni, szesnaście tytułów i ponad stu siedemdziesięciu artystów z całej Polski! 63. edycja jednego z najstarszych festiwali teatralnych w kraju potrwa od 22 kwietnia do 13 maja 2022. Jakie tytuły zobaczymy w kaliskim Teatrze?

Prolog: „Apokalipsa”. Tegoroczny festiwal rozpocznie się od Prologu – wyjazdowej prezentacji spektaklu „Łaskawe”, czyli inscenizacji monumentalnej powieści Jonathana Littella w reżyserii jednej z najważniejszych europejskich artystek teatralnych, Mai

Kleczewskiej. Spektakl, m.in. z powodu swojego rozmachu scenograficznego, zostanie zaprezentowany na scenie Teatru Śląskiego im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. W sobotę 22 kwietnia kaliski Teatr zapewni festiwalowym widzom dojazd autokarami na miejsce prezentacji i bezpieczny powrót. Liczba miejsc ograniczona!

Dzień I: „Magnetyczni mężczyźni”. Stacjonarna część KST rozpocznie się w sobotę 6 maja. O godz. 16:00 na Scenie Studio CKiS ponownie zobaczymy zespół Teatru Śląskiego w doskonałym „**Płatonowie**” Antona Czechowa w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej. Dzięki oryginalnej interpretacji spektakl bezlitośnie obnaża mechanizmy, w których uwięzione są nasze życia, nadzieje i pragnienia. Następnie o godz. 18:30 na Dużej Scenie odbędzie się oficjalna inauguracja 63. KST oraz zobaczymy „**Chciałem być**” z Teatru Powszechnego w Łodzi. Ta muzyczna komedia w reżyserii Michała Siegoczyńskiego prezentuje subiektywne spojrzenie na fenomen Krzysztofa Krawczyka jako artysty i człowieka, przybliżając widzom sylwetkę „króla polskiej estrady”.

Dzień II: „Maski”. Drugiego dnia zobaczymy spektakle Teatru Wybrzeże w Gdańsku oraz koprodukcję Teatru Polskiego w Bydgoszczy i Teatru Powszechnego w Warszawie. „**Sceny z egzekucji**” w reż. Adama Orzechowskiego z wielką rolą Grzegorza Gzyła to opowieść o walce o władzę, która zostanie zaprezentowana na Scenie Kameralnej dwukrotnie: o godz. 16:00 i 19:00, tak by wszyscy zainteresowani mieli szansę zdobyć bilety. O godz. 18:00 na Hali OSRiR zobaczymy natomiast drugie konkursowe przedstawienie Mai Kleczewskiej – imponujący aktorsko spektakl „**Twarzą w twarz**” na podstawie scenariuszy i filmów Ingmara Bergmana, w scenografii znanego m.in. z instalacji „Lego. Obóz koncentracyjny” Zbigniewa Libery.

Dzień III: „Pany i Chamy”. W festiwalowy poniedziałek „**Halka**” ze

Starego Teatru w Krakowie w reż. Anny Smolar. Spektakl oparty na nowatorsko odczytanym libretcie narodowej opery, podważający rodzimy kanon i stereotypy, błyskotliwie syntetyzuje możliwe współcześnie znaczenia dzieła Moniuszki i Wolskiego – godz. 17:00 na Dużej Scenie Teatru.

Dzień IV: „Wieszczę wiecznie żywi”. Czwartego dnia na obu scenach Teatru Bogusławskiego ster przejmą polscy klasycy, odczytani w zupełnie nowy sposób. Zielonogórskie „**Gusła**” w reż. Grzegorza Brała (założyciela Teatru Pieśń Kozła) porwą widzów w żywioł teatru totalnego, gdzie treść wyłania się z wyrafinowanej formy wizualnej, śpiewu i tańca. Tego samego wieczoru na Scenie Kameralnej „**Sen srebrny Salomei**” z Teatru Modrzejewskiej w Legnicy w reż. Piotra Cieplaka – wciągająca, pełna zwrotów akcji sztuka, zaludniona przez niezwykle, skomplikowane osobowości i sieć nietuzinkowych relacji. Nie dajmy się zwieść pozorom: mimo że napisana niemal dwieście lat temu, jej współczesne odczytanie jest równie angażujące jak nieśmiertelne dramaty Szekspira.

Dzień V: „Rzeczywistości icśotsiwyzczezR”. Festiwalowa środa to kolejne konkursowe emocje. O godz. 17:30 na Scenie Kameralnej „**Słabi**” z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Nagrodzony Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną tekst Magdaleny Drab to tragikomiczna i równocześnie emocjonalna opowieść o doświadczeniu inności i nieprzystawalności do ogólnie przyjętych norm. Następnie festiwalowi widzowie przeniosą się na Dużą Scenę, aby zobaczyć bardzo osobistą, a jednocześnie niepozbawioną dystansu i groteski sięgającej komizmu opowieść Mateusza Pakuły „**Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję**”. Na scenie zobaczymy m.in. ulubieńca kaliskich widzów, Szymona Mysłakowskiego – oraz Jana Jurkowskiego, szerzej znanego z internetowego fenomenu Grupa Filmowa Darwin. Spektakl jest koprodukcją Teatru Łaźnia Nowa w

Krakowie oraz Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach.

Dzień VI: „Kto jest kim”. Czwartkowe spektakle będą starały się opowiedzieć o naszych charakterach. O godz. 17:30 „**Jednooki król**” w reż. Antoniny Choroszy z Teatru Nowego w Poznaniu – miłe spotkanie przyjaciółek po latach przybierze zupełnie nieoczekiwany bieg, odkrywając niespodziewane tajemnice. Wieczorem równie zaskakująca „**ŻONA**” przygotowana przez Tito Productions/Spektaklove. Reżyser Adam Sajnuć umiejętnie wydobył na scenie ironię losu polityka, wystawionego na próbę emocji i charakteru, a czwórka znakomitych aktorów z Renatą Dancewicz i Piotrem Polkiem na czele, zachwyca znakomitą grą i opowiada w komediowym tonie o hipokryzji, miłości i tolerancji.

Dzień VII: „Artystki/Artyści”. W piątkowy wieczór przyglądać się będziemy sylwetkom i dramatom artystek i artystów. Nieszablonowe „**Łatwe rzeczy**” Anny Karasińskiej z Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie na Scenie Studio CKiS przybliżą nam w nietypowej formie opowieść aktorek o „łatwych rzeczach”, które spotykają w swoim zawodzie. Spektakl zdobył Grand Prix Festiwalu „Boska Komedia” w Krakowie w 2022 r. Z powodu bardzo ograniczonej liczby miejsc na widowni, przedstawienie zostanie zaprezentowane dwukrotnie, o godz. 18:00 i 20:00. A o godz. 19:30 „**Idzie skacząc po górach**” kaliskiego Teatru według powieści Jerzego Andrzejewskiego, z wielką rolą główną Lecha Wierzbowskiego, zabierze nas do świata wewnętrznych zmagani wielkiego artysty, wizjonera i twórcy, wzorowanego na postaci Pabla Picassa.

Dzień VIII: „Serca”. Nim finałowego dnia poznamy werdykt Jury, zobaczymy jeszcze dwa tytuły. Na Scenie Kameralnej gratka dla fanów pisarza Szczepana Twardocha – „**Byk**” z Teatru Studio w Warszawie. Grany po polsku i śląsku monodram Roberta Talarczyka, to poruszające

zderzenie śląskiej duszy ze współczesnością i jej wyzwaniami. Zaś na zakończenie prawdziwa uczta teatromana: zespół Teatru Ateneum w Warszawie dwukrotnie zagra na Dużej Scenie spektakl „**To wiem na pewno**” w reż. Iwony Kempy. Opowieść o rodzinie takiej, jak każda, w której wszyscy widzowie odnajdą siebie i swoje rozterki... W rolach głównych fenomenalna Agata Kulesza, Paulina Gałazka, Przemysław Bluszczyński i inni.

Jak co roku, jury przyzna nagrody dla najlepszych aktorek i aktorów w kilku kategoriach – Grand Prix, indywidualne nagrody aktorskie, nagrodę za wybitną rolę epizodyczną, nagrodę dla młodej aktorki i młodego aktora oraz wyróżnienia aktorskie. Werdykt poznamy wieczorem w sobotę 13 maja na uroczystej gali zakończenia festiwalu.

Wydarzenia towarzyszące

Każdego dnia po spektaklach widzowie będą mieli okazję wziąć udział w spotkaniach z artystami, które poprowadzi Jacek Wakar – krytyk teatralny, dziennikarz, szef redakcji kultury w PAP. Po rozmowach z twórcami Teatr Bogusławskiego zaprosi do Klubu Festiwalowego, mieszczącego się w Kontrabas Cafe, gdzie codziennie będą miały miejsce koncerty na żywo pod szyldem „Nocna muzyka”.

Festiwalowi towarzyszyć będą wydarzenia, organizowane przez zaprzyjaźnione instytucje kultury: Galerię Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, Ośrodek Kultury Plastycznej Wieża Ciśnień oraz Miejską Bibliotekę Publiczną. Więcej szczegółów wkrótce.

Bilety

Ceny biletów wahają się od 70 do 150 zł, wejściówki od 20 do 40 zł. Szczegółowy repertuar Festiwalu dostępny jest na stronie kaliskie.org oraz teatr.kalisz.pl. We wtorek **28 marca** będzie można zakupić lub zarezerwować karnety na cały festiwal, a sprzedaż biletów na poszczególne spektakle ruszy w środę **29 marca o godzinie 10:00** w Kasie Teatru i on-line na stronie teatr.kalisz.pl.

W Kasie będzie można także

nabyć wejściówki na spektakle, sprzedawane na 15 minut przed rozpoczęciem przedstawień – dostępność będzie uzależniona od liczby wolnych foteli.

REPERTUAR

63. Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej

22 kwietnia – 13 maja 2023 r.

Prolog – Apokalipsa

22 kwietnia (sobota)

17:00 / Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

Łaskawe

wg powieści Jonathana Littella, reż. Maja Kleczewska

Spektakl wyjazdowy: wyjazd spod kaliskiego Teatru autokarem o godz. 10:30, powrót około godz. 01:00

Dzień I – Magnetyczni mężczyźni

6 maja (sobota)

16:00 / Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, Scena Studio

Płatonów

wg Antoniego Czechowa, reż. Małgorzata Bogajewska

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

18:30 / Duża Scena

Oficjalna Inauguracja 63. Kaliskich Spotkań Teatralnych

Michał Siegoczyński,

Chciałem być

reż. Michał Siegoczyński

Teatr Powszechny w Łodzi

Dzień II – Maski

7 maja (niedziela)

16:00 i 19:00 / Scena Kameralna

Howard Baker

Sceny z egzekucji

reż. Adam Orzechowski

Teatr Wybrzeże z Gdańska

18:00 / Hala OSRiR

Twarzą w twarz

wg Ingmara Bergmana, reż. Maja Kleczewska

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy / Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Dzień III – Pany i Chamy

8 maja (poniedziałek)

17:00 / Duża Scena

Halka

na motywach Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszki

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Dzień IV – Wieszczcie wiecznie żywi

9 maja (wtorek)

18:00 / Duża Scena

Gusta

wg „Dziadów” Adama Mickiewicza, reż. Grzegorz Bral
Lubuski Teatr w Zielonej Górze

19:30 / Scena Kameralna

Juliusz Słowacki

Sen srebrny Salomei

reż. Piotr Cieplak

Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy

Dzień V – Rzeczywistości i śót iwyż zŹ

10 maja (środa)

17:30 / Scena Kameralna

Magdalena Drab

Słabi

reż. Rafał Sabara

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

19:30 / Duża Scena

Mateusz Pakuła

Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję

reż. Mateusz Pakuła

Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie / Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Dzień VI – Kto jest kim

11 maja (czwartek)

17:30 / Scena Kameralna

Marc Crehuet

Jednooki król

reż. Antonina Choroszy

Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu

20:00 / Duża Scena

Jade-Rose Parker

żONa

reż. Adam Sajnuć

Tito Productions / Spektaklove
Warszawa

Dzień VII – Artystki/Artyści

12 maja (piątek)

18:00 i 20:00 / Centrum Kultury i
Sztuki w Kaliszu, Scena Studio

Łatwe rzeczy

reż. Anna Karasińska

Teatr im. Stefana Jaracza w
Olsztynie

19:30 / Scena Kameralna

Idzie skacząc po górach

wg Jerzego Andrzejewskiego,

reż. Igor Gorzkowski

Teatr im. Wojciecha

Bogusławskiego w Kaliszu

Dzień VIII – Serce

13 maja (sobota)

18:00 / Scena Kameralna

Szczepan Twardoch

Byk

reż. Robert Talarczyk, Szczepan
Twardoch

Teatr Studio im. Stanisława
Ignacego Witkiewicza

koprodukcja: Fundacja Teatru
Śląskiego „Wyspiański” w
Katowicach / Teatr Łażnia Nowa w
Krakowie / Instytut im. Jerzego
Grotowskiego we Wrocławiu

16:00 i 20:00 / Duża Scena

Andrew Bovell

To wiem na pewno

reż. Iwona Kempa

Teatr Ateneum im. Stefana
Jaracza w Warszawie

ok. 22:00

Ogłoszenie werdyktu Jury 63.

KST

Imprezy towarzyszące:

Spotkania z aktorami i twórcami
prowadzone przez Jacka Wakara

Koncerty w Klubie Festiwalowym
Kontrabas Cafe

20 kwietnia – 26 maja, Galeria
Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu /
Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej

**„A-Kumulacje 2023, Kaliskie
Biennale Sztuki”**

5 maja 18:30, Ośrodek Kultury
Wieża Ciśnień im. Bogdana
Jareckiego w Kaliszu

Wernisaż wystawy plakatów,
prac malarskich, rzeźb **Andrzeja**
Pągowskiego.

11 maja, Miejska Biblioteka
Publiczna im. Adama Asnyka w
Kaliszu

Spotkanie z autorem książki
„Sekrety zza kulis” - urodzonego w
Kaliszu aktora **Jacka Kałuckiego**
