

OPRACOWANIE I REDAKCJA:  
Małgorzata Lech, Paulina Kaucz

17

20

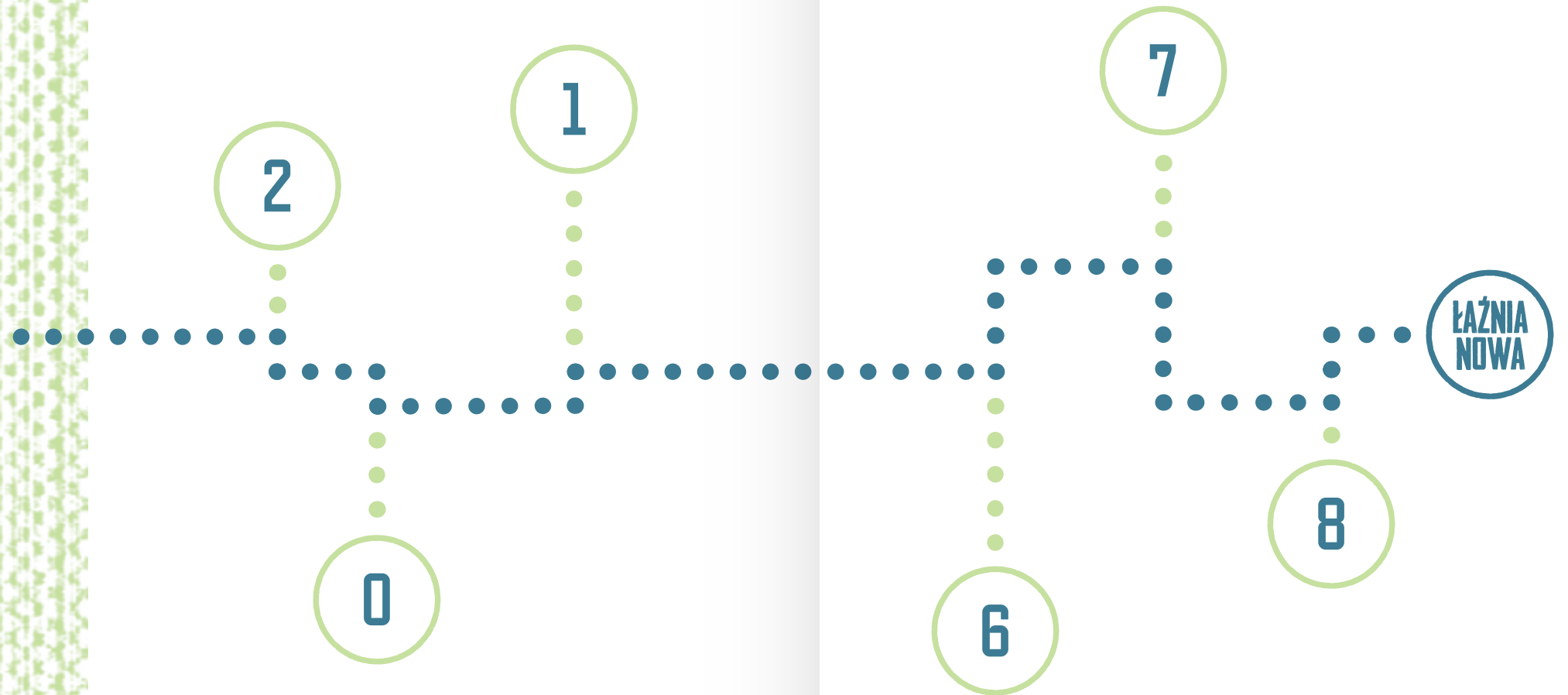
ŁAŹNIA  
NOWA

18

16

[ partycypacja. rocznik 2016/17/18 ]

TEATR ŁAŹNIA NOWA



## SPIS TREŚCI

### 7 WSTĘP

#### 2016

- 12 Przypadek według Krzysztofa Kieślowskiego
- 44 Wszystko o mojej matce
- 70 Bulwar[t] Sztuki 2016
- 82 Architekci. Spektakl, którego nie będzie
- 104 Baśnie z 1001 bloku
- 126 Wieloryb The Globe
- 164 Boska Komedia 2016

#### 2017

- 174 Fuck... Sceny buntu
- 192 Ostatnie zwierzęta
- 202 Bądź jak meteor
- 208 Szkoła utopii

#### 2018

- 240 Konformista 2029
- 250 Polak wg Mrożka
- 262 Bulwar[t] Sztuki. Résumé
- 276 Miłosna wojna stulecia
- 304 Wałęsa w Kolonos
- 322 Pluton p-brane
- 336 Mała Boska Komedia
- 356 10 lat Boskiej Komedii

## ŁAŻNIA W DRODZE. ROCZNIK 2016/17/18

Oddajemy w Wasze ręce ten tomik jako opowieść o pracy Teatru Łaźnia Nowa w ciągu trzech lat: 2016, 2017 i 2018. Po części jest to dokumentacja wypowiedzi artystycznych powstałych w tym czasie w Łaźni, ale przede wszystkim – zbiór zewnętrznych i wewnętrznych spojrzeń na zdarzenia tych lat; opinii budujących konteksty, często będących subiektywnym świadectwem odbioru i refleksji. W kolażu tekstów odnajdziemy także to, co uchwycone w trakcie pracy twórczej artystów: wywiady, fragmenty rozmów, fotorelacje. Jest to materiał wybrany; nie wszystkie projekty i zdarzenia udało się w tomie pomieścić. Przez te trzy lata odbyło się kilkanaście premier oraz setki wydarzeń towarzyszących, debat, dyskusji, spotkań, warsztatów, koncertów, pokazów filmów, jedna wystawa. Jak zwykle Łaźnia mieści w swojej przestrzeni nie tylko teatr, ale też wiele innych inicjatyw twórczych i społecznych, odgórnych i oddolnych. Szczególnie dynamicznie rozwinęły się dwa cykliczne projekty, w których budowanie konsekwentnie inwestowaliśmy twórczą energię, począwszy od sezonu 2016/2017, aż do teraz, kiedy ukazuje się ten Rocznik.

Pierwszy z nich to Bulwar[t] Sztuki, którego czwarta edycja odbyła się latem 2019 roku. Właśnie na Bulwar[t] Sztuki i proces jego rozwoju rzucałyśmy w tej publikacji osobne światło – jako na projekt kierunkujący naszą działalność w stronę mieszkańców Nowej Huty.



Drugim z projektów jest Festiwal Mała Boska Komedie. W trakcie trzech edycji jego formuła ewoluowała od przeglądu spektakli dla młodego widza do dwudniowego festiwalu z dziecięco-młodzieżowym jury na etapie selekcyjnym i Grand Prix przyznawanym podczas wielkiego finału.

Teksty gromadzimy w tym zbiorze z intencją, by zatrzymać się na chwilę na czytaniu, by nie zgubić i nie zapomnieć sensów, intuicji, myśli, które zaznaczyły się w procesie życia przedstawień i innych projektów w Łażni Nowej. Ma to dla nas szczególne znaczenie na przełomie sezonu 2019/2020 roku, z perspektywy którego patrzymy na minione wydarzenia. Jednocześnie jest to przecież czas świętowania 15-lecia Teatru Łażnia Nowa i naszej obecności w Nowej Hucie.

Dyrekcja Teatru Łażnia Nowa  
i zespół redakcyjny

2016





# PRZYPADEK WEDŁUG KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO

**Reżyseria:** Bartosz Szydłowski

**Dramaturgia:** Małgorzata Szydłowska

**Współpraca dramaturgiczna:** Bartek Harat

**Scenografia:** Małgorzata Szydłowska

**Muzyka:** Andrzej Bonarek

**Multimedia:** Dawid Kozłowski

**Choreografia:** Dominika Knapik

**Reżyseria światła:** Małgorzata Szydłowska

**Asystent reżysera:** Bartek Harat

**Obsada:** Angelika Kurowska, Barbara Kurzaj, Karina Seweryn,  
Radosław Krzyżowski, Maciej Sajur, Dominik Stroka,  
Mariusz Cichoński, Ewelina Żak, Tomasz Schimscheiner

**Premiera:** 5.03.2016



Jacek Wakar

## SIEDEMNAŚCIE SEKUND

Nie policzę, ile razy widziałem *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego. Pierwszy raz pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy został uwolniony z pól. Grało go wtedy w bliskim sąsiedztwie *Kobiety samotnej* Agnieszki Holland i jakoś mimo woli złożyłem sobie z tych obrazów dyptyk. Dwuaktową opowieść o mroku zniewolenia i cenie za zachowanie wewnętrznej wolności oraz zwyczajnej ludzkiej przyzwoitości. Przyniosła ona dwie krańcowo odmienne, a przy tym obie wybitne, role Bogusława Lindy. Złączyła je w moich oczach jasna, jakby nadwrażliwa twarz aktora – najbardziej czuły sejsmograf jego emocji. Linda miał wtedy odłożony przez cenzurę w czasie, a jednak zasłużony boom. Mniej więcej w tym samym momencie weszła też przecież na ekrany dotąd zakazana *Matka Królów* Janusza Zaorskiego.

Linda był jednak przede wszystkim Witkiem Długoszem, choć nie wiem, ile z bohatera *Przypadku* miał w sobie on, a ile sam Kieślowski. Nie wiem też, czy jest *Przypadek* jego największym filmem, prawdopodobnie jednak nie. Między bajki należy włożyć przyjmowaną przez niektórych tezę, iż autor *Z miasta Łodzi* był wyjątkowym dokumentalistą, potem wspaniałym autorem filmowych fabuł. *Personel*, *Spokój*, *Amator*, wreszcie *Dekalog* – tytuły nie do wymazania nie tylko z historii polskiego kina. A potem wraz z zainstalowaniem się artysty na Zachodzie miał nastąpić krach; *Podwójne życie Weroniki* oraz *Trzy kolory* były już ponoć tylko ukłonem w stronę tamtejszych elit i ich gustów.

Tymczasem jest inaczej. Na twórczość Kieślowskiego trzeba patrzeć jako na całość. Jej rozdziały z siebie nawzajem wynikają, a także wzajemnie się dopełniają. W *Podwójnym życiu Weroniki* można dostrzec echa *Przypadku*, w samej bohaterce granej przez Irène Jacob jest ślad Witka Długosza.



Piszę o tym w kontekście *Przypadku według Krzysztofa Kieślowskiego* w Łaźni Nowej, bo pamiętając o tym wszystkim i z głową pełną własnych skojarzeń związanych tak z samym *Przypadkiem*, jak i całym dziełem Kieślowskiego, spektakl Bartosza Szydlowskiego oglądałem. Nie tylko ja niewątpliwie. Szef Łaźni Nowej wziął na warsztat mit założycielski naszego wspólnego pokolenia, a pewnie – w co bardzo chcę wierzyć – i następnych generacji. Tacy jak my powracają do *Przypadku* raz na jakiś czas, ale z zadziwiającą regularnością. Bywa, że zaczynam oglądać ten film choćby dla szaleńczego biegu Witka najpierw przez halę dworca Łódź Fabryczna, potem przez peron do odjeżdżającego pociągu. Znów widzę, jak pijak przydeptuje upuszczoną przez chłopaka monetę, a potem chucha na nią na szczęście. I już zostaję, jakbym oglądał to wszystko po raz pierwszy.

Podobne doświadczenie przynosi teatralny *Przypadek* w Nowej Hucie. Czy można było próbować odwzorować filmowy scenariusz na scenie, opowiedzieć go zdarzenie po zdarzeniu? Pewnie tak. Powstają przecież spektakle z inspiracji filmami, ale też takie, które próbują powtórzyć je w jak najbliższej perspektywie. Tyle że tym razem takie działanie miało by może wartość formalnego ćwiczenia, ale w szerszej skali okazałoby się jałowe. *Przypadek* Kieślowskiego jest bowiem utworem wybitnym i żaden ekwiwalent nie będzie w stanie mu dorównać. Trzeba więc zatem poszperać w sobie, aby dowiedzieć się, co zostawiła nam ta historia w najbardziej osobistym sensie. Można też sprawdzić, co zrobiliśmy z Kieślowskim po jego śmierci. Czy pozostały w nas słowa, jakimi mówił do nas z ekranu, oraz te, które wypowiadał w nader rzadkich wywiadach i publicznych wystąpieniach. Krótko mówiąc, zapytać, ile w nas Kieślowskiego. Nie idzie o pamięć najbardziej szablonową, o stawianie pomników i powoływanie się na spuściznę twórcy *Amatora*, kiedy to modne i przydatne. Bartosz Szydlowski przypomina swoim przedstawieniem, że Kieślowski postawił nam wszystkim diagnozę i dwadzieścia lat po jego śmierci nie straciła ona niczego na aktualności. Mówił kiedyś, że komunizm jest chorobą, której skutki odczuwać będzie społeczeństwo przez dekady. Spektakl służy do postawienia innych wywiedzionych z Kieślowskiego pytań. Czy dorośliśmy do wolności, co ją sami sobie uprzednio wywalczyliśmy? Czy wykorzystaliśmy ten dany nam czas,

a może spieprzyliśmy wszystko koncertowo i teraz tylko udajemy, że jest inaczej? I wreszcie, czy wciąż pamiętamy, czym jest solidarność i czy umiemy rozumieć ją nawet w najbardziej podstawowym znaczeniu?

Pytania brzmią mocno, ale nie znaczy to, że ze sceny Łaźni Nowej wybrzmiewają niepotrzebnym i natrętnym patosem. Znaczą za to, że *Przypadek* stał się kolejnym epizodem praktykowanego przez Łaźnię pod kierunkiem Szydlowskiego nurtu teatru obywatelskiego. Może on mówić wprost o problemach lokalnej społeczności albo docierać do niej poprzez inne działania. Albo mierzyć się ze skalą makro, choć opowiadając szeptem. W ten sposób – można rzec – krakowski spektakl podejmuje dziedzictwo Krzysztofa Kieślowskiego, sprawdzając, jak nowa rzeczywistość zderza się z sformułowanymi przez niego rozpoznaniem.

On sam bierze zresztą w nim udział. Ponad sceną widzimy przezroczyście pomieszczenie, a w nim człowieka we flanelowej koszuli i z papierosem w ustach. Podlewa kwiaty, karmi ptaki w licznych otaczających go kłatkach. Wydaje się, że abdykował z życia i teraz najdosłowniej zamknął się w swoim małym świecie. Do scenicznej opowieści wtrąca swe trzy grosze, chwilami wchodzi w rolę wszechwiedzącego narratora albo sufluje kwestie młodym ludziom piętro niżej, na scenie. Ma twarz, rozwichrzone, choć lekko przerzedzone włosy oraz odrobinę zachrypnięty głos Tomasza Schimscheinera. I – co bardziej istotne – ma jego jasny ton scenicznej obecności. Jakoś nie przypominam sobie Schimscheinera w roli czarnego charakteru, choć przecież mógłby coś takiego zagrać. Idzie jedynie o to, że Schimscheiner stał się chyba nie tylko dla mnie takim krakowskim starszym bratem, kimś jakoś w swoich rolach bliskim, a jednocześnie everymanem, skupiającym w sobie prawdę nie tylko własnych przeżyć. Chyba wiedzieli o podobnych skojarzeniach Bartosz Szydlowski z odpowiedzialną za dramaturgię całości oraz scenografię Małgorzatą Szydlowską i chyba nie były one tylko moje. Może właśnie dlatego sprawili, że w łaźniowym *Przypadku* Schimscheiner nie tyle zagrał, ile stał się Kieślowskim, z własnej nadziemskiej perspektywy obserwującym poczynania bohaterów. A może wcale nie Kieślowskim, a Witkiem Długoszem, który nie zginął w katastrofie lotniczej, a wrócił do kraju, zajął się lekarską praktyką, przez chwilę wydawało mu się nawet, że robi karierę, ale potem przyszła rutyna, dzień



podobny do dnia. Może też rozleciało mu się życie rodzinne, potem zostały tylko rośliny i ptaki – takie hobby. Tak czy inaczej postać grana przez Tomasza Schimscheinera dla każdego z widzów będzie kimś innym. Można być pewnym tylko, że niesie ze sobą myśl Kieślowskiego, obarczonego samoświadomością i wiedzą niedostępną w czasie, gdy dzieje się akcja filmu i przedstawienia, jego bohaterowi.

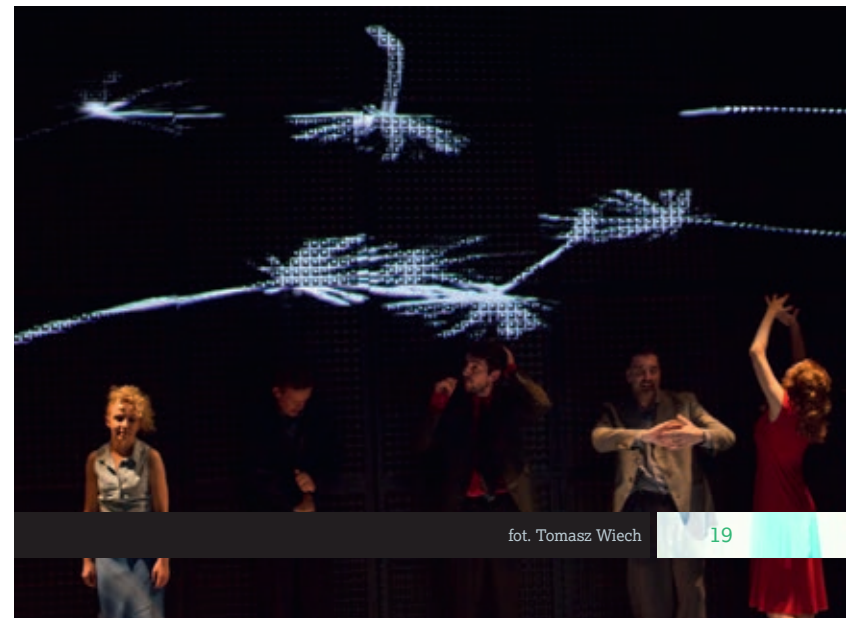
Siła *Przypadku według Krzysztofa Kieślowskiego* polega także na tym, że mimo zakorzenienia w oryginale przenosi jego sedno w świat nowego pokolenia. Na scenie Łaźni mamy aktorów wciąż młodych, młodych lub bardzo młodych. Nie idzie o metryki poszczególnych wykonawców, ale o oddanie energii całego widowiska. To jest również ich historia, opowiedana w ich rytmie i w ich napięciu. W nieustannym ruchu, w układach choreograficznych opracowanych przez Dominikę Knapik. „Rozpędził się już od samych drzwi” – od tych słów zaczynają się nieodmiennie kolejne warianty losu Witka. No i od biegu chłopaka do pociągu. Tym razem zdążył, ale co by się stało, gdyby tego dnia pociąg ruszył siedemnaście sekund wcześniej?

W owym mgnieniu oka zawierają się nowe życia bohatera, który w interpretacji Macieja Sajura ma w sobie młodzieńczą gotowość do bycia jako nieprzerwanego biegu. Tak też ukazuje Witka – jako prostoliniowego wrażliwca, zdolnego do brania odpowiedzialności ze swe wybory, ale wciąż przez świat zaskakiwanego. Nie ma w nim chłodnego dystansu, jest nieustanna gorączka. Chęć chłonięcia świata, doświadczania go wszystkimi zmysłami. No i apetyt na życie łapano na gorąco, bo każdy dzień może być ostatnim.

Poznajemy Długosza w oderwanych scenach z innymi postaciami, w których rozpoznajemy znanych z obrazu Kieślowskiego Wernera i Adama, Werkę, Olgę i Czuszkę. Mocna jest sceniczna obecność Radosława Krzyżowskiego, który wciela się – najogólniej mówiąc – w mentorów Długosza, ludzi gorzkich, a jednak prawych, choć czasem mocno doświadczanych przez okoliczności. Warto wymienić jednak wszystkich wykonawców – niezwykle delikatną w roli Czuszki Barbarę Kurzaj, dziewczęcą Angelikę Kurowską, Ewelinę Żak, Karinę Seweryn, Dominika Strokę oraz Marcina Cichońskiego. *Przypadek według Krzysztofa Kieślowskiego* celowo zaprojektowany został jako zespołowe przedstawienie. Nie od rzeczy scenografia Małgorza-

ty Szydłowskiej jest tak ascetyczna, złożona niemal tylko z rzędów krzeseł, jak w poczekalni dworca. Nie bez przyczyny też wszyscy wykonawcy przez cały czas spektaklu pozostają w polu gry, widoczni dla publiczności.

Inscenizacja Bartosza i Małgorzaty Szydłowskich podąża za Kieślowskim, ale stara się uchwycić ducha zbiorowości tu i teraz. Bywa też nostalgiczna, gdy w krótkich zdaniach ukazuje tęsknoty i niespełnienia bohaterów. Ktoś mógł być z kimś lata temu, ale nie wyszło, bo nie wiedział, jak to zrobić. Ktoś może mógł być bardziej szczęśliwy. Nie ma w tym jednak sentymentalnego rozpamiętywania przeszłości, a tylko odwołanie do doświadczeń. Jednostkowych i zbiorowych, bo przedstawienie chce również maksymalistycznie pójść za polskim duchem. Nie kultywuje jednak polskiego kompleksu, ale próbuje zrozumieć nasze siły i ograniczenia, zniewolenie historią, ale również czerpanie mocy z solidarności i niezależności. W końcu umierający ojciec powiedział do Witka jasno: „Nic nie musisz”. Po filmie Krzysztofa Kieślowskiego te słowa, sformułowane z właściwą dla tego artysty nieubłąganą stanowczością, zapamiętaliśmy, biorąc za własne motto. Dziś kończą one spektakl w Łaźni Nowej. I odzyskują swoją moc.





Natalia Brajner

## NIEMOŻLIWE UCIECZKI

### NARRATOR

Nigdy nie osiągnąłem nawet w przybliżeniu tego, co chciałem.

Zapędziłem się w jakiś świat nieprawdziwy, oddaliłem od bliskich mi osób, ponieważ fikcyjne problemy zaczęły być dla mnie niesłychanie ważne.

Zacząłem żyć w świecie fikcji, wymyślanym i sztucznym. Przestałem uczestniczyć w życiu prawdziwym, a zacząłem w tym, które sam przedtem wymyśliłem. Prawdziwe rzeczy przestały być ważne, ponieważ wymyślone zajęły ich miejsce. Wtedy po prostu pomyślałem, że już dosyć tego...<sup>1</sup>.

### Ucieczka przed światem

*Przypadek według Krzysztofa Kieślowskiego* rozgrywa się w zaskakująco dychotomicznej i asymetrycznej przestrzeni. Zbudowana na zasadzie kontrastu scenografia, stanowiąc w oczywisty sposób integralną część całości przedstawienia, prowokuje pogłębienie refleksji nad spektaklem, a także inspirowanie zupełnie nowych interpretacji. Widz daje się ponieść paradoksalnej zgodności wizualnej dysharmonii i poprzez nią stara się dotrzeć do esencji całości, a w konsekwencji do sedna ludzkiej egzystencji.

<sup>1</sup> Cytaty nieopatrzone przypisem pochodzą z tekstu spektaklu *Przypadek według Krzysztofa Kieślowskiego*.

Główną część przestrzeni *Przypadku* zaaranżowano na dworcową poczekalnię – surowy, zgeomatryzowany wystrój, rzędy krzeseł ustawionych prostopadle do widowni. Uniwersalny minimalizm pozwala jednak utożsamiać to wnętrze z jakąkolwiek poczekalnią, miejscem chwilowym, zawieszonym między punktem wyjściowym a jakimś celem. Mimo przestrzoności aktorzy zdają się miotać w tej strefie niczym w klatce, jakby nie potrafili znaleźć sobie odpowiedniego miejsca czy wręcz panicznie błędzili po omacku. Choć poczekalnia objętościowo zajmuje znaczną część przestrzeni scenicznej, jej dominacja okazuje się jednak pozorna.

Uwagę widza kradnie stosunkowo niewielkich rozmiarów szklany boks umieszczony po lewej stronie na około dwumetrowej wysokości. Pomieszczenie okazuje się szklarnią. Przez przezroczyste ścianki dostrzec można pnące się w różnych kierunkach rośliny, a wśród nich krzątającego się mężczyznę (Tomasz Schimscheiner). Tajemnicza postać jest taka jak miejsce, w którym się znajduje – z jednej strony przynależy do świata przedstawionego, a z drugiej, sytuuje się w pewnym stopniu poza nim. Mężczyzna przyjmuje rolę komentatora, przewodnika po świecie Witka i pozostałych bohaterów. Jego pozycja zdaje się jednak bardziej skomplikowana. Chwilami można odnieść wrażenie, że nie jest on tylko narratorem, ale kreatorem owego świata poniżej. Nawet jeśli w istocie działa on jako demiurg, dystansuje się od tworzonej i opowiadanej historii. Unika emocjonalnego zaangażowania, ma spokojny głos, a mowa ciała nie zdradza wewnętrznego poruszenia. Obserwujemy go przy wykonywaniu drobnych ogrodniczych czynności – raz po raz sadi sadzonki roślin, sprząta swoje stanowisko pracy. Kiedy natomiast opowiada, zdaje się zwracać do towarzyszących mu w szklarni ptaków. W tej metaprzestrzeni, z dala od cywilizacyjnego zgiełku, bohater może czuć się bezpiecznie i swobodnie. To miejsce zdaje się jego azylem.

## Ucieczka przed przypadkiem

„Zacząłem żyć w świecie fikcji, wyimaginowanym i sztucznym. Przestałem uczestniczyć w życiu prawdziwym, a zacząłem w tym, które sam przedtem wymyśliłem” – wyznaje już na początku spektaklu Narrator. Nieumiejętność zniesienia rzeczywistości zmusiła go do ucieczek w obszar kreacji,

a naturalne, swobodne przenikanie do świata imaginacji, sztuki spowodowało zatarcie granicy między realnym a fikcyjnym. Wykorzenienie z rzeczywistości i równoczesna niemożność wrośnięcia w coś nowego musiało budzić u bohatera ciągle rozczarowanie, wątpliwości w sens tworzenia.

### NARRATOR

Coraz trudniej, choć na chwilę, zostać samemu ze sobą i nie wypuszczać rzeczywistości.

Muszę się bronić, żeby mi ciągle ktoś nie wchodził do środka.

Muszę zamykać drzwi przed polityką, oślepiającą kulturą masową, przed chamstwem.

Aby zachować jako taką równowagę psychiczną.

Dzisiaj trzeba czasem uciekać nawet od tego, co się lubi, od struktur i ludzi, którzy w jakiś sposób są nam bliscy.

Dlaczego jednak wciąż uciekać przed rzeczywistością? Odcinać od tego, co dzieje się wokół? Chronić przed ludźmi? Kluczem zdaje się przede wszystkim tytuł przedstawienia. Nieodłącznym elementem egzystencji człowieka, a co za tym idzie, całej historii ludzkości, jest przypadek. Postać grana przez Schimscheinera jako narrator, a może autor, trzech różnych wersji historii Witka musi mieć pełną świadomość tego, jak najdrobniejsza rzecz, błahe wydarzenie może zaważyć na całej przyszłości. Z jednej strony taka świadomość potrafi być kojąca, często pomaga w zrozumieniu, zaakceptowaniu porażek. Z drugiej jednak zdawanie sobie sprawy z istnienia przypadku jako dystynktywnej cechy ludzkiego losu może nieodwracalnie zaburzyć życiową homeostazę. Egzystencja staje się ciągłym niepokojem. Strach przed przypadkiem, chęć posiadania całkowitego wpływu na swoje życie zmusza do zadawania pytań, na które często nie znajduje się odpowiedzi („...do rannego wstawania skłania mnie niepokój, a nie miłość, nadzieja... I W niepokoju są zawsze jakieś pytania”).



Dla Narratora próbą uwolnienia się od przypadkowości, chaosu zdaje się powrót do natury, do pierwotnych korzeni cywilizacji. W przyrodzie przecież nic nie ginie, nic nie dzieje się przypadkowo. Bohater w osamotnionym obcowaniu z naturą chce odnaleźć utraconą, lub nigdy nieposiadaną, stabilność, stworzyć coś na kształt mentalnego matecznika. Izolacja ma na celu również utopijne marzenie ograniczenia zgubnego, oglupiającego wpływu dorobku cywilizacyjnego ze wszystkimi jego skutkami ubocznymi. „Utopijne”, ponieważ każdy człowiek od momentu urodzenia jest skazany na skażenie cywilizacją i nie może przekreślić tego, co go przez lata kształtowało. Ludzie są dziwnymi patchworkowymi konstruktami kulturowymi w procesie ciągłego tworzenia, które nie potrafią kontrolować kształtujących ich sił.

#### NARRATOR / do publiczności

Nasiąkamy jak bibuła.

Każdy człowiek czymś nasiąka.

To wszystko, co przeczytaliście, to wszystko, co obejrzeście, to wszystko to jesteście wy.

Dzisiaj nasiąkamy tym miejscem, później początkiem wiosny i historią Witka.

Nie ma na to rady.

Istota ludzka staje się swoistym archiwum afektywnym rozumianym w tym kontekście „[...] jako proces budowania pamięci, w który zaangażowany jest każdy – budowania sceny tego, co wspólne, choć zarazem oddzielne, przestrzeni zamieszkania”<sup>2</sup>. Tego typu żywe archiwum „[...] oscyluje między materialnością i niematerialnością, między procesem

2 Giulia Palladini, Marco Pustianas, *Tworzenie książki „Leksykon archiwum afektywnego”*, [w:] *Leksykon archiwum afektywnego*, red. K. Tórz, Gdańsk-Warszawa 2015, s. 11.

zachowywania i procesem transformacji”<sup>3</sup>. Stanowi indywidualną sumę różnych społeczno-kulturowych doświadczeń i przeżyć, niepowtarzalne cywilizacyjne mikroarchiwum.

#### Ucieczka w naturę / niemożliwa

Odwrocenie się, czy może ucieczka, Narratora od świata ludzkiego w bliskie obcowanie z naturą znajduje również swój wyraz w nowej humanistyce, a dokładniej w humanistyce ekologicznej. Ten nurt humanistyki chciałby pojmować świat w sposób nieantropocentryczny i określać się mianem posthumanizmu. Ewa Domańska, pisząc o nim, rozpoczyna mottem będącym cytatem z *La littérature et la vie* Gilles’a Deleuze’a: „La honte d’être un homme, y a-t-il une meilleure raison d’écrire?”<sup>4</sup>. „Wstyd bycia człowiekiem...” jako jedna z podstawowych motywacji do działania. Człowiek zwątpił w człowieka i wciąż będąc człowiekiem, próbuje się wyrwać z człowieczej skorupy. Humanistyka ekologiczna pragnie zdjąć gatunek ludzki z piedestału i postawić go na równi z innymi – „[...] współtworzy utopię przyszłości, która ujawnia odwieczną tęsknotę za przynależnością do wspólnoty, jednak już nie tylko ludzkiej, lecz metawspólnoty wielogatunkowej”<sup>5</sup>.

W materię *Przypadku według Krzysztofa Kieślowskiego* subtelnie została wpleciona owa „odwieczna tęsknota” za empatyczną wspólnotą mitycznej pierwotnej harmonii. Twórcy jednak pozbawili ją naiwności i wyposażyli w gorzką refleksję o współczesnym świecie, który prawdopodobnie nigdy się nie zmieni, pozostając na zawsze we władzy przypadku. Narrator tęskni za bliskością innych istot, lecz okazuje się, że nie potrafi lub nie chce z nimi uczestniczyć w intymnej relacji opartej na równych prawach. Rezygnuje z budowania wspólnoty z ludźmi, ponieważ nie chce być częścią cywilizacyjnej maszyny, której motorem napędowym jest przypadek. Ponadto, będąc narratorem opowieści Witka, uczestniczy w obnażeniu porządku organizacyjnego tego świata, w którym wszystko jest wynikiem nieprzewidzianych zdarzeń. W takiej sytuacji przynależność do określonej grupy, wspólnoty musi jawić się dla Narratora nie jako konsekwencja

3 Tamże.

4 Ewa Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 13.

5 Tamże, s. 14.

świadomego wyboru, a losowe zjawisko mogące w diametralny sposób odmienić życie. W efekcie powstała relacja międzyludzka, niezależnie od jej intensywności i jakości może stać się dla niego przez swoją przypadkowość niepełnowartościowa.

Podobne zagrożenia ujawniają się w kształtowaniu wspólnoty obejmującej również pozostałe istoty żywe działające w obrębie całego ekosystemu. Tutaj jednak pojawia się dodatkowy problem. Człowiek nie jest w stanie wyzbyć się swojego antropocentrycznego punktu widzenia. Narrator bez wątpienia odnosi się z szacunkiem do zwierząt i roślin, opiekuje się nimi, rozmawia z nimi, jednak nie traktuje ich jako równoprawnych towarzyszy niedoli. Nie może być więc mowy o zawiązaniu się „metawspólnoty wielogatunkowej”<sup>6</sup>. Postawa Narratora jednoznacznie pokazuje, że prawdziwa próba uwolnienia się od przypadku przez naturę nie jest możliwa – człowiek, choć wypełniony wstydem, o którym pisał Deleuze, nie potrafi wyrzec się siebie i swojej uzurpatorskiej pozycji.

Wszystko zatacza koło – ucieczka naznaczona beznadzieją i porażką kończy się w punkcie wyjścia. Nie przeszkadza to jednak Narratorowi, zmęczonemu kulturą przypadku i ciągłą niepewnością z nią związaną („Co ważnego w moim życiu zaprowadziło mnie tu. I Jakie momenty mojego życia kazały mi zboczyć w kierunku, który zaprowadził mnie akurat tu, a nie gdzie jestem?”), w podejmowaniu kolejnych prób buntu. Paradoksalnie świadome kultywowanie porażki w postaci bezowocnych ucieczek staje się metodą przetrwania i pyrrusowym zwycięstwem w chaotycznym świecie rządzonego przez przypadek. Tak pojmowana porażka staje się wartością i nieoceanionym źródłem doświadczenia, a *Przypadek według Kieślowskiego* lekcją heroicznej walki o siebie w cywilizacyjnym zamęciu.

---

6 Tamże, s. 14.

## BARTOSZ SZYDŁOWSKI – PYTANIA ROKU

**Co myślisz o sformułowaniu „teatr terapii”? Czy mógłbyś umieścić je w kontekście waszej pracy?**

Słowo „terapia” w kontekście teatru ma według mnie do pewnego stopnia znaczenie pejoratywne. Zakłada potrzebę leczenia kogoś, co – jak się wydaje – instrumentalizuje teatr, który przecież prowadzi w nieznaną. Metaforycznie rzecz ujmując, człowiek permanentnie jest w drodze, na której poddawany jest ciągłemu oczyszczaniu w procesie teatralnej destylacji. Byłbym ostrożny z lokowaniem teatru w przestrzeni terapii, ponieważ nie daje on gwarancji, że nie okaże się dla pewnych ludzi negatywną w skutkach antyterapią.

Teatr opiera się na wzajemnym inspirowaniu się różnych stron i różnych ludzi, trudno więc przewidzieć, dla kogo okaże się terapeutyczny. Choć oczywiście może się zdarzyć, że spełni taką funkcję w odniesieniu do wszystkich. Myślę głównie o teatrze, który uprawiałem, pracując nad różnymi projektami z amatorami, mieszkańcami Nowej Huty i okolic. Kluczowe było wówczas stworzenie gruntu dla wzajemnych relacji, na których potem opierała się struktura spektaklu. Teatr był terapią w tym sensie, że dawał uczestnikom perspektywę sensownego spędzenia czasu, zawodowych aktorów natomiast konfrontował z zaskakującym i odświeżającym spojrzeniem aktora amatora, stawiając ich czasem – bezradnych – wobec tak zwanych podstawowych zadań aktorskich, zmuszając do podejmowania nowych wyzwań, porzucania wypracowanych metod. A dla mnie był terapią, ponieważ wymagał ode mnie nieustających prób odkrywania wciąż na nowo siebie w roli reżysera.



**Opowiadanie o niemożności opowiedzenia – tak sformułowaliśmy określenie zjawiska, które widzimy w polskim teatrze w tym roku, również w Łązniowych spektaklach. Dostrzegasz kolejną odsłonę kryzysu narracji, który można by tak nazwać?**

Muszę przyznać, że będę starał się uniknąć odpowiedzi na to pytanie. Budzi ono szereg wątpliwości i zawiera tezy, z którymi już na początku bym się nie zgodził, z którymi bym polemizował. Co to znaczy nowa formuła opowiadania? Co to znaczy niemożność opowiadania? Skąd ona wynika?

**Konkretnie przejawia się to w tym, że w tym roku twórcy wyraźnie zwrócili się w stronę autotematyzmu, swoich autobiografii, czy nawet pewnego ekshibicjonizmu. Jak to jest u Ciebie?**

W każdym spektaklu jest coś osobistego, autobiograficznego, choć nie zawsze jest to widoczne i oczywiste. Podróż w stronę teatralnej realizacji *Przypadku* rozpoczęła się bardzo emocjonalnie. Kluczowym dla mnie motywem opowieści była wstrząsająca relacja Witka z ojcem. Wątek ten – przeźliwej ludzkiej samotności w świecie – wciąż do mnie wracał, wręcz się nim katowałem. Miało to z pewnością wpływ na strukturę spektaklu, opartą na przywoływaniu strzępów pamięci. Autobiograficzny jest z pewnością wątek czasu, który pamiętam i który w gruncie rzeczy ma w przedstawieniu charakter emocjonalnych plam. W latach 80. jako nastolatek miałem dość dużą świadomość polityczną i obserwując, co się dzieje, jak kształtują się nastroje społeczne, czułem działanie sił miotających człowiekiem poza jego decyzją czy wolą. Teraz żyjemy w Polsce w podobnym, dychotomicznym świecie, w którym bardziej określa nas tożsamość polityczna, podziały społeczne niż pytania egzystencjalne. To bardzo nierozwojowe. Jednak *Przypadek* to pieśń wolności. Kiesłowski nie próbuje osądzać. Mówiąc o przypadku, pokazuje, jak niewiele brakuje, byśmy znaleźli się po jednej lub po drugiej stronie. Dlatego radykalna ocena ludzkich postaw jest z natury nieprawdziwa, niesprawiedliwa, fałszująca zasady świata, zasady życia. Może wyzwolenie się od niej to właśnie lekarstwo na to, co się dziś dzieje, na współczesny język, który będąc językiem wykluczającym, oskarżającym, wkracza do codziennych ludzkich relacji.

## MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA – PYTANIA ROKU

**Co myślisz o sformułowaniu „teatr terapii”? Czy mogłabyś je umieścić w kontekście waszej pracy?**

Hasło „terapeutyczny” pojawia się w naszym teatrze. Wiele projektów, które realizujemy, ma terapeutyczny aspekt. Samo słowo można oczywiście różnie definiować. Istotny jest w nim pierwiastek intymny. We wszystkich teatralnych podróżach, projektach – będących osobistą wypowiedzią artystyczną – jest coś, co nas dotyka, ma swoją emocjonalną temperaturę, którą możemy się dzielić. W tym sensie *Przypadek* może być terapią. Uczestnicząc w niej, zdajemy sobie sprawę, że nasz los, nasze przeżycia są tylko małą cząstką większej rzeczywistości, która, być może, jest przez kogoś sterowana, a my nie jesteśmy tego świadomi. A może narrator naszego świata ma nad sobą kolejnego narratora? Może to zwielokrotnienie nigdzie się nie kończy? Taka multiplikacja świata zdaje się pewnego rodzaju terapią przeżywaną.

**Jak wyglądała praca nad koncepcją przestrzeni w *Przypadku*?**

Przestrzeń *Przypadku* wbrew pozorom nie jest typowa i odnosi się wprost do tego, co nazywamy niemiejscem. Jej najważniejszym elementem jest beczczas – czas istniejący w głowie samego twórcy, reżysera filmowego. To czasoprzestrzeń niemożliwa do zidentyfikowania i scharakteryzowania. Wszyscy bohaterowie wydarzeń jak gdyby zatrzymują się w jednym momencie. Obserwując ich relacje, sytuacje budowane na scenie, zdajemy sobie sprawę, że uczestniczymy w swoistych rytuałach życia, których tryby chwilami się zacierają. Dostrzegamy algorytm – trzeci, po niemiejscu i beczczasie,

wyznacznik czasoprzestrzeni *Przypadku*. Algorytm ten ma przybliżyć nas do przedstawionych w spektaklu sytuacji, ma dać wrażenie *déjà vu*, gdy wydaje się nam, że to już było, że wiemy, co się za chwilę wydarzy. To rodzaj doświadczenia, w którym uczestniczymy zbiorowo, wszyscy w nim tkwimy i nie ma w nim nic jednostkowego, z czym możemy się utożsamiać.

Scenografia spektaklu została zbudowana na kontrastach – dużej przestrzeni, owego niemiejsca i bezczasu, oraz małej, intymnej, zajmowanej przez głównego bohatera. Pełni on w przedstawieniu dwie role – w domyśle jest ojcem Witka, ale też narratorem, i jako taki może być identyfikowany z samym Kieślowskim, ponieważ wszystkie jego kwestie składają się ze słów wypowiedzianych przez reżysera w wywiadach, książkach, na spotkaniach. Kluczowe w procesie tworzenia scenografii było dla mnie wyznanie bohatera-narratora. Przyglądając się swojemu życiu z dystansu, stwierdza on, że zawładnęła nim fikcja, że wszystkie rzeczy, które do tej pory stworzył, były nieprawdziwe, co oddaliło go od ludzi i świata. Ma to związek z historią samego Kieślowskiego, który w pewnym momencie uświadomił sobie, że musi porzucić kamerę, ponieważ go zawiodła, oddaliła od prawdy – najważniejszej motywacji jego pracy. Dla tego bohatera szukaliśmy miejsca, które mogłoby być schronieniem, miejscem ucieczki, a jednocześnie dawałoby mu możliwość pełniej odczuwać realność, na przykład przez obcowanie z naturą. Stąd zrodził się pomysł małej szklarni, w której narrator się krząta, uprawia rośliny i rozmawia z ptakami. W ten mikroświat nieustannie wkrada się jednak absorbująca umysł fikcja, od której bohater nie może się uwolnić.

#### **Jak wyglądał proces pracy nad tekstem? Wiem, że tekst przechodził długi proces zmian.**

Tekst powstawał równoległe ze scenografią. Pracowaliśmy przede wszystkim w oparciu o scenariusz *Przypadku*. Z jednej strony ten napisany prostym, fantastycznym językiem konsekwentny tekst bardzo nas otworzył, ale z drugiej, bardzo trudno było go przenieść w przestrzeń teatralną. Nie chcieliśmy budować iluzji sytuacji, ale znaleźć coś, co się dzieje pomiędzy różnymi tropami misternej narracji filmowej. Pracując nad poszczególnymi scenami, eksperymentując z czasem, doszliśmy do momentu, w którym zaczęliśmy mieszać i przeplatać ze sobą różne dialogi. W efekcie nie

wiedzieliśmy już, kiedy dany epizod się kończy, ponieważ właściwie mógł trwać nadal. Wszystkie sceny dzieją się w jednym czasie. Praca nad strukturą tego tekstu była niezwykle interesująca, wciągająca.

Do realizacji projektu przystępowaliśmy z pewnymi założeniami, ale nie było ani zamkniętego scenariusza, ani przestrzeni, nie wiedzieliśmy, jak wszystko się skończy. Pracowaliśmy jakby na żywym organizmie. Cały czas też słuchaliśmy Kieślowskiego, który nas nieustająco inspirował. Przy spektaklu pracowała grupa osób przesiąkniętych jego filmami i myślą. To była podróż w przeszłość, przypomnienie sobie pewnego okresu naszej młodości, naszego buntu. Szybko odkryliśmy jednak, że nie do końca interesują nas same lata 80., ale los Witka – to, co mogłoby się wydarzyć obecnie, w sytuacji podobnej do tej z filmu Kieślowskiego. To uwikłanie w historię, w wybory i trud opowiedzenia samym słowem o tym, co się wówczas wydarzyło i co się wydarza teraz.

Bardzo zależało mi na wizualnym dotykaniu emocji. W oszczędnie ukazanym świecie *Przypadku* są momenty stanowiące rodzaj ambientu mającego emocjonalnie wpływać na widza. Osobiście bardzo lubię ten spektakl – przez sentyment do świata, do którego się odwołujemy, ale też ze względu na ładunek emocjonalny i potencjał afektywnego wpływu, pobudzenia wi-  
dza nieograniczającego się do sensów zawartych w tekście.

Z Bartoszem Szydłowskim i Małgorzatą Szydłowską  
rozmawiała Natalia Brajner

Zapis spotkania z publicznością po spektaklu *Przypadek* i projekcji filmu *Gadające głowy 2016*, w którym wzięli udział: Małgorzata Szydłowska – autorka scenografii i scenariusza spektaklu, Łukasz Maciejewski – krytyk filmowy, oraz widzowie: licealistka Renata, studenci filmoznawstwa UJ, pan Tadeusz i pani Lena – stali widzowie Teatru Łaźnia Nowa. Prowadzenie: Małgorzata Lech

**Małgorzata Lech:** Spotykamy się po przedstawieniu *Przypadek według Krzysztofa Kieślowskiego*, by porozmawiać o projekcie *Gadające głowy 2016* towarzyszącym spektaklowi. Obejrzelśmy dwa filmy: *Gadające głowy* z 1980 roku w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego oraz ich współczesną wersję z 2016 roku według koncepcji Małgorzaty Szydłowskiej. W nowych *Gadających głowach* wykorzystano zainstalowaną w foyer Łaźni instalację – „budkę Kieślowskiego”. Wchodzący do niej ludzie odpowiadali na te same pytania, które w 1980

roku reżyser zadał mieszkańcom Warszawy. Bohaterowie filmu Kieślowskiego znali je wcześniej, zanim udzielili na nie odpowiedzi, mieli czas, by zastanowić. Brzmiały one: W którym roku się urodziłeś? Kim jesteś? Co jest dla ciebie najważniejsze? Czego byś chciał (czego oczekujesz od przyszłości?). W Łaźni było inaczej, ludzie wchodzący do budki i udzielający odpowiedzi byli Łaźniowymi widzami lub osobami, które pojawiły się w foyer z różnych powodów. Ich udział w filmie był dziełem przypadku, a odpowiedzi na pytania – spontaniczne. Małgorzato, jaki był zamysł postawienia kamery w Łaźni?

**Małgorzata Szydłowska:** Pomysł na instalację *Gadające głowy* zrodził się podczas pracy nad spektaklem. Okazało się, że pytania, które zadał swoim bohaterom Kieślowski w filmie *Gadające głowy*, to kluczowe pytania postawione również bohaterowi spektaklu – Witkowi Długoszowi. Towarzyszą one Witkowi we wszystkich ważnych momentach jego życia. Na początku myśleliśmy z Bartoszem [Szydłowskim] o tym, by włączyć je do spektaklu i zadać widzom. Tak się nie stało, więc postanowiłam zrealizować ten pomysł poza spektaklem i zadać te pytania widzom Łaźni. Dlatego w foyer teatru została ustawiona kamera. Uczestnicy nagrań w moim filmie rzeczywiście są w zupełnie innej sytuacji niż u Kieślowskiego. Wchodzą do budki, widzą swoje odbicie w lustrze, na którego tafli wyświetlają się te cztery kluczowe pytania. Kamera jest niewidoczna, dzięki czemu atmosfera jest dużo bardziej intymna, jednocześnie zaskakująca. Prowokuje to zupełnie inne odczucia, zachowania i wypowiedzi niż w *Gadających głowach* Kieślowskiego. Wydaje się, że jest jedna rzecz, która łączy te obrazy. Kieślowski, zadając pytania, jednocześnie pyta nas wszystkich, czy to czas nas określa, czy my się określamy wobec czasu, w którym żyjemy. Pytania te są aktualne zawsze i warto je sobie co jakiś czas zadawać. Taka była moja intencja i dlatego postanowiłam przeprowadzić eksperyment *Gadające głowy 2016*.

**Małgorzata Lech:** Oglądałam ostatnio dokumenty Kieślowskiego z moją 10-letnią córką. Miałyśmy kilka takich seansów, podczas których nie odrywałyśmy się od ekranu. Myślałam o tym, co nas tak przyciąga i przytrzymuje przy tych obrazach. Tym czymś jest chyba między innymi wyjątkowo subtelne traktowanie bohatera. To bliska i jednocześnie bezpieczna więź, jaką Kieślowski budował z osobami umieszczonymi przez niego w centrum dokumentalnej opowieści, niezależnie czy był to indywidualny bohater, czy bohater zbiorowy.

Lukaszu, czym są dla nas dzisiaj dokumenty Kieślowskiego, oprócz tego, że widzimy w nich polską rzeczywistość tamtego czasu, z jej kolorami lub brakiem kolorów?

**Lukasz Maciejewski:** Nie byłoby jego najbardziej znanych filmów fabularnych, zarówno tych z wcześniejszego okresu, jak i tych obsypanych nagrodami produkcji europejskich, gdyby nie etap twórczości dokumentalnej. Dokumenty stanowią punkt wyjścia do zrozumienia konstrukcji filmowej, w której Kieślowski osiągnął mistrzostwo. Dlatego może kiedy zaczynał swoją przygodę z fabułą, budziło to w środowisku dokumentalistów konsternację. Uważali wręcz, że Kieślowski zdradza dokument dla fabuły. To jest o tyle ciekawe, że Kieślowski jest jednym z nielicznych twórców kina dokumentalnego, który ze swoją twórczością fabularną wyruszył w świat z ogromnym powodzeniem. To się zazwyczaj nie udaje albo udaje się bardzo rzadko. I niezależnie od tego, jak oceniamy jego twórczość fabularną, obiektywnie osiągnął on w kinie olbrzymi sukces. W wielu wypadkach jest tak, że jeżeli ktoś jest wielkim twórcą kina dokumentalnego, to nim po prostu pozostaje. Choć w większości reżyserzy filmów dokumentalnych marzą o fabule lub nawet próbują w niej swych sił. Takim przykładem jest Kazimierz Karabasz – mistrz Kieślowskiego, który stworzył swoją szkołę dokumentalnego języka filmowego. Jej znakiem rozpoznawczym jest właśnie sposób pokazania bohatera, humanistyczny, nieinwazyjny, niebezczeszczący, z zachowaniem jego prawa do prywatności i intymności. Kolejnymi przykładami są Paweł Łoziński, Marcel Łoziński, Jacek Bławut, którzy zrobili jedną fabułę i na tym poprzestali. Natomiast Kieślowski, który był reżyserem o bardzo ugruntowanej pozycji w środowisku dokumentalistów, wręcz liderem grupy, w której skład wchodził twórcy jego pokolenia, zaczął robić fabuły w momencie, gdy był uznanym mistrzem dokumentu. Swoje początki dokumentalne podkreślali też między innymi Wojciech Jerzy Has, Andrzej Wajda, ale w wypadku Kieślowskiego etap dokumentalny w szczególności sposób określił język jego późniejszych fabuł. Dziś przykładem twórcy, który przebył podobną drogę, jest Małgorzata Szumowska. I jeśli spojrzymy na to, jak współpracuje ona z aktorami amatorami, to wyraźnie widzimy jej świetny warsztat i doświadczenie wzięte właśnie z kina dokumentalnego. W podobny sposób pracuje Paweł Pawlikowski, zdobywca Oscara za film *Ida*, który w swoim czasie

zrobił mnóstwo filmów dokumentalnych dla BBC. To doświadczenie wpływa oczywiście na sposób pracy przy fabule, gdzie scenariusz wciąż się zmienia, między innymi pod wpływem rozmów z aktorami.

Dokumenty Kieślowskiego stanowią oczywiście rodzaj mistrzowskiej szkoły tego gatunku w polskim kinie, a jego *Gadające głowy* – punkt graniczny, w którym reżyser zaczyna pytać ludzi o metafizykę i o ich przyszłość. W *Gadających głowach* – zarówno tych Kieślowskiego, jak i tych dzisiejszych Małgorzaty Szydłowskiej – wyraźnie widzimy jedną bardzo ważną rzecz: jak wiek zmienia sposób postrzegania, oceniania siebie i w jaki sposób stempluje on naszą rzeczywistość, jak wpływa na to, że zmieniają nasze marzenia.

**Małgorzata Szydłowska:** Dla nas podczas robienia spektaklu *Przypadek* film *Gadające głowy* był ważny, cały czas pamiętaliśmy bowiem o tym, iż Kieślowski porzucił kamerę dokumentalisty. Stwierdził wówczas, że kamera dokumentalna go w pewien sposób oszukała, nie dała poczucia dotykania prawdy. Wspominał momenty, kiedy ukrywał kamerę, zdając się na to, co ona zarejestruje. Mówił też, że kamera często diametralnie zmienia sposób zachowania bohaterów, wpływa na to, co mówią. Te doświadczenia doprowadziły go w końcu do zaprzestania robienia filmów dokumentalnych. Tym samym do podjęcia decyzji o budowaniu fikcji, czyli tworzeniu filmów fabularnych. Bohater *Przypadku*, grany przez Tomasza Schimscheinera, który znajduje się powyżej tego, co dzieje się na scenie, jest jednocześnie kreatorem scenicznej rzeczywistości i postaci samego Witka. Jest też Kieślowskim, bo wypowiedane przez niego słowa to głównie myśli Kieślowskiego, które towarzyszyły mu zarówno w czasach, kiedy porzucił kamerę dokumentalisty, jak i pod koniec życia, kiedy całkowicie porzucił kamerę i podjął decyzję, że nie będzie już robił filmów. Zważył w sens kreacji w ogóle.

**Małgorzata Lech:** Kieślowski mówił też o tym, że w dokumencie nie mógł uchwycić intymności. Chcąc chronić swoich bohaterów i ich prywatność, a jednocześnie wniknąć w intymność postaci/bohatera, odszedł właśnie w stronę fabuły. Bał się, że kolejne projekcje jego dokumentów mogą zaszkodzić ich bohaterom. Mam wrażenie, że *Gadające głowy* Kieślowskiego i eksperymentalny film Małgosi wnikają w inny wymiar intymności

bohaterów. Spotkaliśmy się dziś w międzypokoleniowym gronie, by móc skonfrontować swoje odczucia dotyczące obydwu tych filmów. Zwracam się do naszych młodszych gości: Jakie odczucia towarzyszą wam podczas oglądania tych filmów?

**Studentka filmoznawstwa UJ:** W refleksjach na temat filmów Kieślowskiego, którą ludzie mojego pokolenia chętnie wyrażają na przykład na forach internetowych, dominuje konstatacja, że w tamtych czasach ludzie myśleli inaczej, z nastawieniem na kolektyw, mieli na względzie dobro całego społeczeństwa, jego przyszłość. Na partykularne pytanie: „A czego byś chciał?” bohaterowie Kieślowskiego odpowiadali w imieniu nie swoim, dawali raczej wyraz pragnieniom ogólnoludzkim. We współczesnej wersji odpowiedzi są zgoła inne, dotyczą pragnień osoby, która odpowiada. U Kieślowskiego widać też, że duży wpływ na odpowiedzi miał fakt, że bohaterowie mieli czas na ich przygotowanie. Oni wiedzieli, że poprzez te wypowiedzi będą mogli zaprezentować się w filmie. Zdawali sobie sprawę, że zostaną utrwalone na zawsze i powiązane z nimi. To z pewnością sprzyjało wyższej tonacji wypowiedzi, chęci, aby powiedzieć coś mądrego i głębokiego. We współczesnej wersji bohaterowie mówią o tym, co jest ważne dla nich akurat w tej chwili, szczególnie można to odczuć u młodszych bohaterów. A w dokumencie Kieślowskiego 11-latką bardzo elokwentnie opowiada, czego by chciała dla świata. Dzisiaj nikt w tym wieku by tak się nie wypowiedział. Gdy oglądam wersję Kieślowskiego, mam wątpliwość, czy dany bohater sam to wymyślił, czy to jest jego prawdziwa odpowiedź. Wydaje mi się, że nie można na podstawie tych dwóch filmów wyciągać wniosków na temat całego społeczeństwa i przemian w nim zachodzących. Nie zestawiałabym tych dwóch filmów po to, by wyciągnąć wniosek, że dzisiejsi ludzie są bardziej skupieni na sobie, a mniej mają na względzie ogólne dobro społeczeństwa.

**Student filmoznawstwa UJ:** Współczesna wersja jest o wiele bardziej spontaniczna, a odpowiedzi uczestników nie tak dobrze zorganizowane i układne jak u Kieślowskiego. Jej zaletą jest stworzenie sytuacji przed lustrem, co powoduje, że bohaterowie są świadomi budowania swojego wizerunku. Kamera jest dla nich lustrem, do którego świadomie się odnoszą, czego nie było u Kieślowskiego. W jego filmie bohaterowie kierowali

się do osoby, która zadaje pytania, a nie do kamery. To, co mnie porusza w obydwu filmach, jest wolność jako największe pragnienie człowieka. Wolność, która jest nam dziś bardzo potrzebna.

**Małgorzata Lech:** U Kieślowskiego dużo mocniej wybrzmiewa wymiar polityczny. Tęsknoty za wolnością na poziomie całego społeczeństwa są tam silniej wyrażone. We współczesnej wersji tylko jedna osoba powiedziała, że chciałaby, żeby w Polsce było lepiej, więc mogłoby się wydawać, że jesteśmy dziś wszyscy bardziej szczęśliwi jako społeczeństwo i skupieni na swoich indywidualnych, prywatnych doświadczeniach. Gdyby jednak bohaterowie filmu Małgorzaty Szydłowskiej mieli więcej czasu na zastanowienie się nad swoimi odpowiedziami, z całą pewnością ten wątek polityczny również dziś dużo mocniej by wybrzmiał.

**Małgorzata Szydłowska:** Istotne jest również to, że pytania zadawane były tutaj, czyli w teatrze. Uczestnicy odpowiadaliby inaczej, gdyby instalacja była zamontowana na przykład na dworcu głównym. Miejsce i czas są również bardzo ważne; budują sytuację. Jednak niezależnie od tego, czy pytania zadawał Kieślowski, czy pojawiały się na taflach lustra, były tak samo trudne. Pozytywnie zaskoczyło mnie to, że nikt nie uciekł przed tymi pytaniami. Moją główną obawą było, że ludzie będą uciekać. To, co państwo zobaczyli, to nie są wszystkie nagrania. To montaż wybranych wypowiedzi. Jego autorem jest Przemek Fik, którego nie ma dzisiaj z nami. To również dzięki jego umiejętnościom i doświadczeniu zbudowaliśmy punktę filmu. Dużą część wrażeń z odbioru zawdzięczamy pewnej dramaturgii, dzięki której zostały zbudowane dodatkowe sensy.

**Łukasz Maciejewski:** Gdyby zadano mi te pytania, podejrzewam, że też bym mówił o najprostszych rzeczach. Że marzę o tym, abym był szczęśliwy, zdrowy – bo naprawdę o tym marzę. A kim bym chciał być? Chciałbym, by nic się nie zmieniało, chyba tak bym powiedział. To nie są najgłębsze myśli. Jednak w wypadku Kieślowskiego mówimy o naprawdę wybitnym dziele artystycznym. Kieślowski wraz ze znakomitym operatorem Jackiem Petryckim przesłuchali dwieście osób, wybrali czterdzieści, ponieważ chcieli tym filmem opowiedzieć o Polsce i o polityce. Nie zapominajmy o cenzurze, o tym, że mowa ezopowa była wówczas jedynym rozwiązaniem w wypadku wielu wypowiedzi artystycznych. W tej współczesnej wersji



odpowiedzi są czasem jak pstryknięcie palcem. Gdy ktoś zadaje nam tak trudne pytanie, reagujemy intuicyjnie, impulsywnie. Jeżeli natomiast mamy na przykład tydzień na udzielenie odpowiedzi, zaczynamy myśleć – i wtedy z całą pewnością odpowiedź będzie inna.

**Małgorzata Lech:** Te szybkie, spontaniczne odpowiedzi, które czasem mogą wydawać się śmieszne, a nawet głupie, odsłaniają też jakąś prawdę o nas.

**Pan Tadeusz:** Myślę, że odpowiedzi we współczesnej wersji są właśnie takie, ponieważ jej metoda i założenia są inne – to po prostu dwa zupełnie różne filmy. Kieślowski bardzo długo wybierał uczestników. Natomiast wypowiedzi w wersji z 2016 roku określa przede wszystkim miejsce – budka, do której wchodzi ludzie i są przede wszystkim zaskoczeni. Odpowiedzi wydają się banalne, wszyscy też usiłują przedstawić siebie w sympatyczny sposób. Ludzie w filmie Kieślowskiego opowiadali o ważnych rzeczach, tu wypowiedzi dotyczą najczęściej sfery prywatnej. Ja na przykład nigdy nie przyznałbym się, że chciałbym władzy i pieniędzy. I inni też tego chcą, ale tego nie powiedzą, choć spontanicznie zapewne przychodzi im to do głowy. We współczesnej wersji uderza mnie najbardziej jednak brak pragnień społecznych, skupienie się na własnej prywatności.

**Małgorzata Lech:** Renato, powiedz o swoich spostrzeżeniach, bo jesteś z nas najmłodsza, z pokolenia, które chyba nie sięga już powszechnie do Kieślowskiego. Wyraża się za to poprzez nagrywanie własnych filmików, poprzez masy szybko i spontanicznie nagrywanych materiałów, wrzucanych do sieci i linkowanych w mediach społecznościowych. Jesteście pokoleniem, dla którego forma audiowizualnej autoprezentacji i komunikacji to codzienność. Jakie wrażenie zrobił na tobie film Kieślowskiego?

**Renata, uczennica liceum:** Niestety, nikogo z moich znajomych nie mogłam namówić, żeby ze mną przyszedł. Muszę przyznać, że Kieślowski nie jest kimś, kto towarzyszy nam na tym etapie życia, być może spotkanie z nim jeszcze przed nami. Szczególnie przed tymi, którzy interesują się kulturą, filmem. Porównując te dwa filmy, widać duży kontrast, który w moim odczuciu wynika przede wszystkim z sytuacji politycznej. W filmie Kieślowskiego ludzie mówią głównie o wartościach humanistycznych – poszanowaniu innych ludzi, wolności, realizacji siebie. A dziś skupiamy się na szczęściu jednostkowym. Pewnie dlatego, że żyjemy w czasach, kiedy jest już wszystko. Takie

jest doświadczenie mojego pokolenia. Dążymy do osiągania swoich celów, niewiele myśląc o tym, co dookoła. Przyznam, że Kieślowskiego wcześniej nie znałam. Dziś przed przejściem do teatru pierwszy raz oglądałam film *Gadające głowy*. Po jego obejrzeniu mam wrażenie pewnego regresu w sferze kultury bycia i życia. Zupełnie inaczej się zachowujemy, kiedy mamy zamiar się zaprezentować i się do tego przygotowujemy, jak na przykład do udziału w dzisiejszej dyskusji. Wszyscy jesteśmy ubrani elegancko, chcemy się pokazać z jak najlepszej strony, a prywatnie jesteśmy zupełnie inni.

**Głos z widowni:** Pani Małgorzata Szydłowska jako autorka nowej wersji *Gadających głów* dokonała zabiegu, który stanowił właściwie utrudnienie zadania. Strumień świadomości bohaterów skierowała na nich samych, na ich osobiste sprawy. Gdy nagle znaleźli się w intymnej sytuacji, sami ze sobą, wytrąceni ze swojego codziennego trybu, pytania ich zaskakiwały i wywoływały reakcję: „Dlaczego muszę teraz mówić o sobie?”. Odpowiedzi były przeważnie lakoniczne – jedno słowo, czasem jedno zdanie. Wiele zależało od nastroju. Ktoś z poczuciem humoru wzbogacił czasem wypowiedź o miniskecz. U Kieślowskiego, dzięki temu, że bohaterowie mieli szansę się przygotować, głosy złożyły się na całościowy przekrój mentalności ludzi. Ci, którzy urodzili się na przełomie XIX i XX wieku i przeżyli wojnę, mówili zupełnie innym językiem niż ci urodzeni w socjalistycznej rzeczywistości, którzy posługiwali się nowomową. Nawet dzieci miały kłopot z wypowiedzeniem się. W pani realizacji odpowiedzi są autentyczne, nikt nie bał się mówić. Jedynym utrudnieniem stało się skierowanie wypowiedzi na siebie.

**Małgorzata Szydłowska:** Myślę, że trudność była podwójna. Oprócz tego, że uczestnicy widzieli swoje odbicie i odpowiadali sobie samym, mieli również świadomość, że materiał jest nagrywany. Wiedzieli, że jest kamera, ale nie wiedzieli gdzie. Posługując się myszką, zmieniali pytania. Interakcja polegała również na tym, że sami decydowali, kiedy wybiorą kolejne pytanie, kiedy je poznają i kiedy na nie odpowiedzą. Odpowiedź zawsze była kierowana do siebie – osoby, która sama sobie zadaje pytanie. Więc trudność faktycznie była podwójna: rozmówca, jednocześnie moderator rozmowy z samym sobą, był także reżyserem filmiku o sobie, a mimo to spontaniczność została zachowana. Myślę, że świadczy to o naszej otwartości na siebie, często o dystansie. To bardzo pozytywne zjawisko. Oczywiście selekcja

wypowiedzi w moim filmie polegała na wyborze tych krótkich. Zależało nam bowiem na tym, aby nadać filmowi spójny i dość szybki rytm. Zdarzały się też dłuższe odpowiedzi, swego rodzaju opowieści o życiu; takich materiałów nie zdecydowaliśmy się ująć. Może zrobimy kolejny montaż i powstanie drugi odcinek *Gadających głów* z dłuższymi, pełniejszymi historiami. Wydaje mi się, że pomimo znaczących różnic pomiędzy filmami, o których dziś dyskutujemy, można jednak powiedzieć, że zasadniczo nie różnimy się od ludzi z lat 80. Oczywiście zmienił się język, ale potrzeba określenia się w miejscu i czasie, w którym żyjemy, jest tak samo silna.

**Studentka filmoznawstwa UJ:** Teraz nie mówimy, że chcemy demokracji, ponieważ ją mamy. A u Kieślowskiego większość ludzi wyraża pragnienie wolności, pragnienie życia w wolnym kraju. Wtedy marzono o wolności, teraz ją mamy i nie wiemy, co z nią zrobić.

**Małgorzata Lech:** Teatralność sytuacji przed lustrem mocno zadziałała na dzieci. Pewna dziewczynka, która wzięła udział w nagraniu, przedstawiła się wymyślonym imieniem i nazwiskiem. Widać, że dzieci kreują swoje wypowiedzi na bieżąco, po swojemu, zupełnie inaczej niż dorośli. Sytuacja bycia samemu przed lustrem skłoniła je do spontanicznej szczerości. Gdyby zapytał je ktoś dorosły i jemu by odpowiadały, dałyby inne odpowiedzi.

**Małgorzata Szydłowska:** Chciałabym zwrócić się do państwa na widowni i zapytać, czy wzięliby państwo udział w takim eksperymencie. Nie ukrywam, że mam pokusę, by go powtórzyć. Czy daliby się Państwo nagrać podczas odpowiedzi na te cztery pytania?

**Publiczność:** Tak... nie wiem... tak... raczej tak... na pewno trudno jest odpowiadać na te pytania, ale warto.

Spotkanie 25 stycznia 2017 na dużej scenie Teatru Łaźnia Nowa  
Spisała: Magdalena Zarębska-Węgrzyn

## PRASA O SPEKTAKLU:

Od razu należy się wyjaśnienie, a może i przestroga. Jeżeli ktoś wybierze się do nowohuckiej Łaźni na teatralną wersję klasycznego już *Przypadku*, filmu w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego, może poczuć się rozczarowany. Oryginalny scenariusz *Przypadku* posłużył bowiem Bartoszewi Szydłowskiemu zaledwie jako punkt wyjścia do bardzo współczesnej, chociaż osadzonej w PRL-owskim kostiumie, przypowieści o mechanizmach wyborów. [...]

Im więcej atrakcji na scenie, ciekawie pomyślanych układów choreograficznych autorstwa Dominiki Knapik czy conceptów plastycznych Małgorzaty Szydłowskiej, tym oszczędniej w warstwie emocjonalnej. Nie zbudowaliśmy żadnych więzi, nie potrafimy kochać, trochę lepiej z zazdrością czy nienawiścią, ale i tak najczęściej chodzi o słowa, słowa, słowa. Być może właśnie z tej perspektywy, na tle przezroczystości portretu Witka juniora i jego kompanii, najważniejszą postacią spektaklu okazuje się transpozycja bohatera wspaniale zagrana przez Tomasza Schimscheina. To profil Witka, który przeżył katastrofę samolotową zafundowaną mu przez Kieślowskiego. Jest dzisiaj w miarę spokojny, postarzał się, chodzi w piżamie i szlafroku, większość czasu spędza w prywatnej blokowej oranżerii. Podlewa fikusy, słucha szczebiotu kanarków i mówi do nas mądrymi słowami Krzysztofa Kieślowskiego. Przestroga i nadzieja: sumienie o nazwie Witek.

Łukasz Maciejewski, [www.aict.art.pl](http://www.aict.art.pl)

Pamiętacie Witka Długosza z *Przypadku* Kieślowskiego? Miał jasną twarz Bogusława Lindy i na dworcu Łódź Fabryczna jak oszalały biegł do odjeżdżającego pociągu. Od tego, czy zdąży, zależało jego życie. Reżyser Bartosz Szydłowski nie inscenizuje scenariusza filmu, tylko szuka w nim inspiracji. Obserwujemy Witka, kiedy próbuje wybrać opcję polityczną i żaden ruch nie przynosi mu ulgi. Patrzymy, jak postanawia zostać u boku ukochanej dziewczyny (Angelika Kurowska), stawiając na pracę

naukową. Skromne widowisko powstało na podstawie aktorskich improvizacji, wspólnego działania całego zespołu. Aktorzy grają w układach choreograficznych Dominiki Knapik przy muzyce Andrzeja Bonarka, która przetwarza motywy z filmu. „Nic nie musisz” – mówił Witkowi ojciec. Dziś pojawia się w Łażni grany przez Tomasza Schimscheinera, podlewa kwiaty, karmi ptaki. A może to jednocześnie sam Kieślowski dziś? To jedno z pytań tego pięknego spektaklu.

Jacek Wakar, „Uroda Życia”

*Przypadek według Krzysztofa Kieślowskiego* Bartosza Szydlowskiego w krakowskim Teatrze Łażnia Nowa przestrzega przed pułapką „wewnętrznej emigracji”.

Trudno być prorokiem we własnym kraju, a ta prawda dotyczy również Krzysztofa Kieślowskiego. Z jednej strony ma miejsce w panteonie polskiej sztuki, z drugiej – bywa lekceważony jako europejski pięknoduch zajmujący się pod koniec życia problemami metafizycznymi i egzystencjalnymi.

Tymczasem w Łażni Nowej najnowsza premiera Bartosza Szydlowskiego, zawsze szukającego tematów w centrum życia społecznego i politycznego, pokazuje, że Kieślowski jest aktualny, tak jak w czasach „kina moralnego niepokoju”. A co najbardziej zaskakujące – przekonuje też, że metafizyka i egzystencjalna refleksja, choć powszechnie uważa się je za formę eskapizmu, niezwykle silnie związane są ze świadomym wyborem życiowej drogi. [...]

Krakowski *Przypadek* pokazuje, że dzisiejsze czasy, wbrew pozorom, nie skłaniają do tchórzostwa, tylko sprzyjają odwadze.

Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” [online]

Spektakl *Przypadek według Kieślowskiego* w reżyserii Bartosza Szydlowskiego w Łażni Nowej dźwięczy współczesnością, mimo że całość toczy się w dekoracjach z przeszłości.

Widać tu dzisiejsze podziały, wojnę polsko-polską, nieufność. Oraz niezrozumiałość niektórych postaw i zjawisk. Wszystko toczy się w rytmie słynnego filmu Krzysztofa Kieślowskiego.

[...] Szydlowski zdaje się podkreślać, że z dzisiejszej perspektywy wiele przypadków i wyborów może mieć drugie dno, stając się nieoczywiste.

W tym kontekście nawet pojawienie się Tomasza Schimscheinera to echo dawnej opozycji. Oddzielony od sytuacji scenicznej, siedzący gdzieś na uboczu, w swoim świecie, wśród roślin, komentuje z oddali wydarzenia. To ktoś, kto się usunął, skapitulował. Wyrzucony na jakiś margines. Napięcie między bokującym się z sytuacją Witkiem a „nieznajomym z oranżerii” jest cały czas wyczuwalne.

To interesujący głos o temperaturze dzisiejszych sporów, dyskusjach, które się toczą, dawnej wspólnocie „solidarnościowych” ideałów, rozbitej o polityczne podziały.

Łukasz Gazur, „Dziennik Polski”







# WSZYSTKO O MOJEJ MATCE

**Reżyseria:** Michał Borczuch

**Tekst i dramaturgia:** Tomasz Śpiewak

**Asystent reżysera:** Agata Klepacz

**Scenografia:** Dorota Nawrot

**Muzyka:** Bartosz Dziadosz

**Reżyseria światła:** Jaquelin Sobiszewski

**Multimedia:** Michał Dobrucki

**Obsada:** Iwona Budner, Dominika Biernat, Monika Niemczyk, Halina Rasiakówna, Ewelina Żak, Krzysztof Zarzecki, Marta Ojrzyńska

**Premiera:** 22.04.2016





Łukasz Maciejewski

## KWIATY W SPIRYTUSIE

Ekshibicjonizm tak, ale ekshibicjonizm w dobrej sprawie. W przedstawieniu *Wszystko o mojej matce* reżyser – Michał Borczuch, współautor scenariusza i aktor – Krzysztof Zarzecki, dramaturg – Tomasz Śpiewak oraz grono znakomitych aktorek, przyglądają się matkom własnym i cudzym. Zapomnianym i przywołanym.

Najpierw były dosyć chaotyczne wspomnienia Krzysztofa i Michała, zbierane przez Tomasza Śpiewaka i przerabiane w teatralne zdarzenie. Z rozmów z aktorkami, z ich prywatnych doświadczeń powstawały pojedyncze sceny, ze scen rodziły się całości.

Pretekstem powstania spektaklu były dwa konkretne profile: matka Michała i mama Krzysztofa, ale teatralne lustro ma w tym przypadku charakter uniwersalny. Odślania fizyk każdej pojedynczej i zbiorowej matki. Matki twórców i widzów, bez metryki, w każdym wieku. I na tym również polega – nie waham się użyć tego określenia – wybitność nowohuckiego przedstawienia.

Borczuch i Zarzecki w duecie ze Śpiewakiem przetworzyli to, co było dla nich osobiste, prywatne, na gest niejako zbiorowy, psychoanalityczny. We *Wszystkim o mojej matce* oglądamy bowiem warianty matek przywoływanych z perspektywy dziecka (a czasami wiecznego dziecka), czyli z tego okresu, w którym uzależnienie od macierzyństwa jest najsilniejsze, ale także matki portretowane z pozycji osoby dojrzałej czy wręcz wchodzącej z wolną w smugę cienia: z punktu widzenia mężczyzny, który nie ma już mamy, chłopca, który został opieki matki pozbawiony. Fantazjuje zatem, wyobraża sobie, co byłoby, gdyby żyła nadal. Jaka by była? Nadopiekuńcza czy wyniosła, wiecznie obrażona czy wyrozumiała, kochająca ponad wszystko, tolerancyjna czy jednak zazdrosna o kolejne dziewczyny, chłopców, o brak lub obecność



wnuków? Wyobrażenie matki ikonicznej rymuje się z przetworzeniem tego mitu w konkret. W twarzę Iwony Budner, Moniki Niemczyk, Eweliny Żak, Haliny Rasiakówny, Dominiki Biernat (a z ekranu również Marty Ojrzyńskiej).

Znamienne, że w mojej opinii dwa najciekawsze przedstawienia minionego sezonu na polskiej mapie teatralnej: *Holzwege* w reżyserii Katarzyny Kalwat w TR Warszawa oraz *Wszystko o mojej matce* Michała Borczucha, to spektakle celowo uciekające przed doraźnością, sprawą, przed politycznym, ideologicznym czy jakimkolwiek innym zaangażowaniem. Przedstawienia wolne w tym sensie, że niczego nie muszą. Tym wyraźniej pokazują, czy raczej demonstrują, mechanizmy owego przymuszenia, rynkowych wymogów. Nie znam dokładnych motywów, które przyświecały Michałowi Borczuchowi, żeby podjął się tego wyzwania. Nie wiem nawet, do kogo należał sam pomysł – Borczucha czy Zarzeckiego, podejrzewam jednak, że koncepcja spektaklu mogła narodzić się z pewnego znużenia coraz bardziej oczywistą formą komunikacji tak zwanego nowoczesnego teatru z widzem. Upraszczam oczywiście, ale w przekazie tego rodzaju liczą się zawsze podobne komponenty: dramaturgiczny i muzyczny *collage*, apokryfy, konieczna ironia, brawura i wyraziste ustosunkowanie się do takiej lub innej sprawy. Zabranie głosu, opowiedzenie się, konkret. Niekiedy z takiej postawy rodzą się dzieła ważne i potrzebne, często jednak od pierwszych minut oglądający ma poczucie fałszerstwa, braku szczerości, gigantycznej mistyfikacji. Czulem tego rodzaju dyskomfort, oglądając niektóre spektakle Michała Borczucha, w tym głośną i nagradzaną *Apokalipsę*, która akurat mnie wydawała się minoderyjna i kunktatorska. *Wszystko o mojej matce* (podobnie jak wspomniane wcześniej *Holzwege*) to spektakl zupełnie inny – właściwie prywatny, introwertyczny. Sięgający raczej w głąb niż na zewnątrz. Szukający prawdy w sobie, nie wobec deklarowanych haseł.

Bohaterowie mówią, opowiadają, życie się toczy, oprawa jest znakomita, aktorstwo wręcz wybitne, a jednak to, co najważniejsze, rozgrywa się – jak w kultowym filmie Sofii Coppoli – „między słowami”. Pomiędzy sceną, tekstem a widzem. W jakimś skurczonym i wcale niesentymentalnym nerwobólu, w kurczu chwytającym za gardło, w paroksyzmie wyrzucenia z siebie zlogów zadawnionej tęsknoty, miłości czy też stowarzyszonej z nią niekiedy nienawiści. Bo wszystko jest przecież mamą. Moją, naszą, wspólną. W przedstawieniu Borczucha i Zarzeckiego nikt nie nakazuje manifestacji

*pro* lub *contra*, nie poddaje się opresji macierzyńskiego szantażu. Widzowie siedzą na swoich miejscach, w bezpiecznym oddaleniu, a przecież od początku wiadomo, że gra toczy się o liczbę pojedynczą, nie mnogą. Sceniczne matki łączą się z jedną. Tą, którą znamy najlepiej...

*Wszystko o mojej matce* – doskonale znamy wspaniałe dzieło Pedra Almodóvara z 1999 roku, jeden z najlepszych i najważniejszych filmów w dorobku hiszpańskiego reżysera, jednak poza samym tytułem *stricte* narracyjnych podobieństw z arcydziełem Almodóvara nie ma w spektaklu zbyt wiele. Chodzi jedynie o działanie podprogowe, o pstrokas pamięci.

Almodóvar, jak pamiętamy, zbudował na owym „pstrokasie pamięci” artystyczną tożsamość, Borczuch jest jej czułym wyznawcą. Na czym polega owa metoda? Na wyciąganiu z przeszłości fragmentów biografii (własnych i cudzych), które ulegają transmutacji, przetworzeniu. To może być prosty szlak pamięciowy, który pewne sprawy czy detale idealizuje, ale niekiedy jednak wyświeśla z dużo większym okrucieństwem, niż by na to zasługiwały, może być również strategicznym spoiwem artystycznym. Oto przeszłość oprawiona w ramki i powieszona nad łóżkiem. Przeszłość z wstążeczką, z nostalgią, ostalgią i czym tam jeszcze chcecie.

U Almodóvara, wiadomo: najpiękniejszy kicz świata, żonglerka gatunkami, ostre kolory, ostra kobiecość. Borczuch nie kopiuje twórcy *Porozmawiaj z nią*, ale podąża tym szlakiem. To od wielu lat również jego własny znak rozpoznawczy. Babranie się w nostalgiczno-okrutnej górze second handu, wydobywanie z niej rozmaitych skarbów. Widziałem wiele spektakli Borczucha, ale jako plastyczny znak tej drogi najmocniej przemawia do mnie scena ze zdecydowanie niedocenionego *Branda. Miasta. Wybranych* według Ibsena, przedstawienia wyreżyserowanego przez Borczucha w Starym Teatrze w 2011 roku (ile razy to było zagrane – piętnaście? dwadzieścia?). Na zaprojektowanej przez Katarzynę Borkowską scenie tkwiła monstrialna góra znikomości, jakichś ciuchów, paprochów, niepotrzebnych sprzętów i na tej górze zjawiały się postaci z zaświatów, albo z rzeczywistości, która zdrzemnęła się na chwilę i popadła w letarg. Tkwiły w tym bałaganie, czasami krzyczały, czasami się buntowały, z rzadka się uśmiechając. Ale burdel na kółkach wyglądał malowniczo. Pachniał czymś świeżym, ożywym, prawdziwym. Był sztuczny, mimo to prawdziwy. Jak w kinie Hasa, nie tylko u Almodóvara.

We *Wszystko o mojej matce* tę przestrzeń zaszłości znamionuje przede wszystkim postać matki Michała – Zofii Borczuch, zmarłej na raka w 1986 roku, kiedy przyszedł reżyser miał siedem lat. Zofia pracowała na Zabłociu, w nieistniejącej już fabryce perfum Miraculum, a każdy, kto mgławicowo chociażby pamięta z autopsji lata osiemdziesiąte w PRL-u, zna dobrze ten zapach. Efektowne (jak na tamte czasy) buteleczki z logo Miraculum zdobiły mamine półki, półeczki, nakastliki. Miraculum to był chwilowy szal na polską modłę. Szal lokalny, ponieważ dezodoranty Rexona i proszek do prania Persil można było dostać tylko za dewizy, w Pewexie, a woda kwiatowa Miraculum pachniała przyjaźnie i krajowo. Kwiatami umoczonymi w spirytusie.

Michał Borczuch nie wstydzi się tej szmiry, ponieważ zdaje sobie sprawę, że to go właśnie uformowało – tak jak dzikie dzieciństwo w La Manchy za dyktatury generała Franco stworzyło niegdyś Almodóvara. Nie dochodzi jednak do przegrzania, przelukrowania na ostalgitczną modłę teatralnego konceptu, ponieważ na straży odrębnego porządku stoi Krzysztof Zarzecki. Jeden z najciekawszych, najbardziej odrębnych aktorów młodego pokolenia, który od lat, jeszcze od czasów studiów w PWST, tworzy z Borczuchem inspirujący tandem artystyczny.

Michał i Krzysztof są równolatkami, urodzili się w 1979 roku. Na drugie otrzymali imię Karol, po Janie Pawle II. Są kompani w pracy, przyjaciółmi w życiu. Mówią o tym zresztą na scenie. Więcej ich łączy niż dzieli, chociaż charakterologiczne podziały są równie istotne. Michał jest gejem, Krzysztof – ojcem. Obaj wcześniej stracili matki. Borczuch był wtedy dzieckiem, Zarzecki maturzystą (mama Krzysztofa umarła na raka w 1998 roku). Pojawiają się na scenie, stają częścią spektaklu, ale nie wchodzi w rolę happennerów. Stają się autorami i aktorami grającymi autorów, ale równolegle nie przestają być sobą: Michałem i Krzyśkiem. Wspomnienia Borczucha siłą rzeczy pozostają fragmentaryczne, bardziej wymyślone niż zapamiętane. To surrealne kino, zapach perfum, i pamięć przede wszystkim biologiczna.

Zarzecki jest bardziej zdystansowany, oszczędny. Nie chce się uzewnętrzniać. Nie daje zaproszonym do projektu aktorkom zbyt wielu uwag. Pilnuje, żeby nie przekroczyć granicy. Chroni tajemnicę mamy. Opowiada o niej tylko tyle, ile potrzebuje dla dobra sztuki. Trochę kłamie, trochę zmyśla, sprowadza aktorki na manowce.

O ile dla Borczucha *Wszystko o mojej matce* staje się formą oczyszczenia i terapii, Zarzecki nie daje się namówić na tego rodzaju ekshibicję. Ten jeden z najbardziej odważnych pod względem obyczajowych aktorów, mówiąc we własnym imieniu, chowa się w skafandrze aktora piszącego dla siebie rolę. Nie jest synem, jest Krzyśkiem grającym syna, opowiadającym o mamie. Trochę prawdy, trochę półprawd. Z jednej strony, „kotka na gorącym, rozgrzanym dachu”, z drugiej stalowa „szklana menażeria”. Na przecięciu tych dwóch różnych podejść rodzi się wartość nadrzędna. Wieloznaczny, wielostronny hymn.

Monumentalna, niejednoznaczna scenografia Doroty Nawrot przypomina betonowy bunkier, ale bunkier z duszą. Jak wyobrażenie z Lema, z alternatywnej wersji *Solaris*. Mury żyją, żyją, żyją. Konwenująca z przestrzenią zarówno dramaturgiczną, jak i wizualną muzyka Bartosza Działosza jest komunikatorem pozawerbalnym. Liczą się pojedyncze dźwięki, ale i całe melodie. Avant-pop i czarna depresja. Światła reżyserowane przez Jacqueline Sobiszewski nieomal stroboskopowo wyolbrzymiają przedmiot lub twarz, żeby chwilę później spatynować przestrzeń, zmatowieć i zrymować się z tłem.

Najważniejsze są jednak aktorki. Na scenie niepodzielnie rządzą kobiety. Twarze Rasiakówny, Budner czy pokazującej się z wideoekranu Ojrzyńskiej nasycają żywiołem kobiecości teatralną samotność czy wręcz swoisty somnambulizm narratorów. One są z La Manchy, nie z Zabłocia. Jako bardzo wyraziste osobowości aktorskie nie pozwalają zepchnąć się na drugi czy trzeci plan, dostały wartościowe role, chcą stworzyć kreacje. Chcą i muszą powiedzieć coś o bohaterkach: zarówno tych realnych, jak i wymyślonych. Zadają Zarzeckiemu pytania, zmagają się z jego unikami, pracują na własne ryzyko. Są jak ukochane przez nas divy nie tylko z kina Almodóvara, ale także z klasycznego filmu amerykańskiego: Bette Davis, Gena Rowlands, Lauren Bacall... Mieszanina tajemnicy i ekshibicji, perwersji i skromności. Ekstrawagancki ekstrakt aktorki w matce. I matki w aktorce.

Obyczajowość, warstwa socjologiczna czy ideologiczna została tym razem zepchnięta na absolutny margines. Nie o tym jest mowa, nie to się liczy. Zarzecki, Śpiewak i Borczuch nie stworzyli dramaturgicznego eseju o życiu w komunie, o przemianach ustrojowych i doświadczeniach opozycyjnych lat



fot. Klaudyna Schubert

80. i 90. Cała ta sfera funkcjonuje nieledwie jako fotogeniczny detal. Co zatem ma znaczenie? Choroba, lęk przed śmiercią, i tęsknota, i litość, i czułość.

Bywa nostalgicznie, ale nie jest ckliwie, bo sentyment to sprawa serio. To spojrzenie w głąb siebie, wyciąganie wniosków, doświadczenie wewnętrzny „ja”: status małego ludka z dzieciństwa, w czapce niewidce, w wełnianych i wiecznie gubionych rękawiczkach, ludka z przeszłości, o którym zapomnieliśmy.

Jeżeli mógłbym ten spektakl porównać do jakiegokolwiek innego projektu Michała Borczucha, byłoby to zapewne eksperymentalne *Paradiso*, przedstawienie z udziałem osób ze spektrum autyzmu, które nieprzypadkowo powstało w tym samym miejscu – nowohuckiej Łażni Nowej. O ile jednak autyzm, temat autyzmu był w *Paradiso* rodzajem fotograficznej błony, przez którą uwidaczniały się nieco zamazane, trochę niezrozumiałe kształty i figury, o tyle we *Wszystko o mojej matce* Borczuch odsłania się z otwartą przyłbicą. Zobaczcie, kim jestem, a kim byłem, kogo kochałem, za kim tęsknię. Dookoła nie ma Oriany Fallaci, Ibsena czy Goethego. Literackich wyżyn, inscenizatorskich mielizn. Jest tylko mały Michał i jego przyjaciel Krzysiek. To już wszystko. O każdej matce.

Szymon Spichalski

## MELANCHOLIA PAMIĘCI

### I

Na scenie umieszczono kilka wielkich brył. Mają one nieregularne kształty, zwracają uwagę łukowatymi bokami i masywnymi ścianami. Skąpane są w półmroku, oświetlone skąpo sączącym się światłem. Przestrzeń, w jakiej stoją dekoracje, jest szeroka, ale na scenie panuje nastrój kameralności. Z ofu dobywa się głos kobiety, która opowiada o zapachach. Wspomina woń, jaką wydzielało ciało jej męża. Próbuje przywołać aromat perfum nieznanego mężczyzny, którego spotkała w autobusie. Widz odnosi wrażenie, że właśnie próbuje się opowiedzieć mu o czymś nieuchwytnym. Ulotność – takie słowo najlepiej opisuje spektakl *Wszystko o mojej matce* Michała Borczucha, który już na początku przedstawienia kieruje uwagę widza na naturę pamięci.

Krakowskie przedstawienie jest luźno oparte na słynnym filmie Pedra Almodóvara pod tym samym tytułem. Obraz opowiadał historię młodego Estebana, ambitnego chłopaka marzącego o karierze pisarskiej. Jego górnotłone fantazje przerywa nagła śmierć, kiedy próbuje zdobyć autograf od podziwianej gwiazdy. Manuela (matka niedosłego twórcy) postanawia odnaleźć ojca Estebana, który wiele lat wcześniej zmienił płeć i został prostytutką o imieniu Lola. Ale kwestie genderowe stanowią zaledwie jeden z aspektów kultowego filmu. Almodóvar wpuszcza widza w labirynt niedopowiedzeń, zadając pytania o naturę relacji rodzinnych oraz kwestię autokreacji.

Reżyser *Apokalipsy* poszedł w nieco innym kierunku niż hiszpański artysta. Podstawą dla scenariusza stały się postacie dwóch matek: Krzysztofa Zareckiego oraz samego Borczucha. Pierwsza zmarła w 1998 roku, tuż przed

maturą przyszłego aktora. Druga odeszła w 1986 roku, kiedy reżyser był kilkuletnim dzieckiem. Porozrzucane po scenie bloczki można odczytywać jako cząstki pamięci, którą twórcy krakowskiego spektaklu próbują złożyć w całość przed oczami widowni. W sekwencji onirycznych scen krakowski zespół odtwarza wybrane wspomnienia obu mężczyzn. Wchodzimy do siedziby nieistniejącej już firmy Miraculum, w której pracowała matka Borczucha. Głuchą przestrzeń rozdziela gwar rozmów o premierze filmu *Illuminacja*, pracowniczki wymieniają uwagi na temat wyjazdu do Zakopanego, podkreślają obowiązek zarabiania na chleb. Pojawia się wreszcie motyw radioaktywnej chmury, która przybyła nad Kraków po katastrofie w Czarnobylu. Picie płynu Lugola jest kolejnym wspomnieniem-symboliem, na którym swoją opowieść o rodzicielce opiera młody artysta.

Inaczej wygląda to w wypadku Zarzeckiego. Wciela się on w rolę reżysera, który zleca grupie aktorek – między innymi Helenie Rasiakównie i Marcie Ojrzyńskiej – odgrywanie rozmaitych scenek. Podobnie jak w wypadku wspomnień dotyczących matki Borczucha mają one na celu zainscenizowanie wydarzeń sprzed kilkunastu lat. Tylko że ta część spektaklu skupia się przede wszystkim na sposobie, w jaki próbujemy przywołać pamięć o przeszłości, by ponownie nadać jej namacalny kształt. Dobrym przykładem jest sekwencja ze zbieraniem grzybów. Kobiety zadają pytania swojemu prowadzącemu: Ale dlaczego mamy się tak zachowywać? Co nam to mówi o twojej matce? Aktorki postrzegają powierzane im zadania pod względem warsztatowym. Podrzucają dialogi wypełniają swoją osobowością. Czy możliwe jest zatem odtworzenie w skali jeden do jednego zamierzchłej przeszłości? Borczuch z Zarzeckim próbują przekonać widza, że jest to mimo wszystko niemożliwe. Nawet w teatrze, który miejscem rekonstrukcji staje się tylko w powierzchniowym stopniu.

Krakowskie *Wszystko o mojej matce* porusza wiele wątków. Motyw pamięci wybrzmiewa w nim jednak najmocniej. Czy zawsze należy ją postrzegać jako stos cegieł, które architekci bez powodzenia próbują ponownie złożyć w utracony dom? Spektakl Borczucha próbuje odpowiedzieć na to samo pytanie, które pojawiało się już w licznych tekstach kultury.

## II

Próbie dotknięcia tematu pamięci poprzez teatr podjęła także Iben Nagel Rasmussen. Słynna aktorka Odin Teatret, chętnie odwołująca się do tradycji Grotowskiego, podejmowała się rozmaitych projektów. Od 1989 roku prowadzi *The Bridge of Winds* (Most Wiatrów), inicjatywę polegającą na umożliwianiu młodzieży z Europy i Ameryki Południowej wzajemną wymianę doświadczeń. Publikowała w czasopismach „Teatro e Stori” czy „The Open Page”. Wypracowała własny trening aktorski, który realizowała w praktyce poprzez działalność grupy Farfa.

Przedstawienie *Księga Estery* z 2005 roku – podobnie jak u Borczucha – opiera się na odwołaniu do postaci matki. W słowie wstępnym do spektaklu Rasmussen zaznacza:

Gdy moja matka Ester w wieku 85 lat, cierpiąc na demencję starczą, przeniosła się do domu opieki społecznej w 2003 roku, zdecydowałam się ukończyć przedstawienie, które od jakiegoś czasu istniało jako pomysł czy szkic – historia jej życia.

W wygodnym, lecz nieprzyjaznym pokoju w domu opieki społecznej matka i córka siedzą i rozmawiają. Z niemal tragikomicznym uporem te same słowa pojęcia są powtarzane w nieskończoność. Rozmowa przywołuje wydarzenia z przeszłości, niezrealizowane marzenia plany na przyszłość, istniejące jedynie w świecie fantazji.

Aktywność fizyczna jest minimalna, ale pamiętnik z końca drugiej wojny światowej, album ze zdjęciami i prywatne filmy sprzed półwiecza odkrywają różne warstwy życia Ester. Muzyka i pieśni z czasów młodości towarzyszą obrazom i tekstowi, przybliżając historyczne zmiany, które wstrząsnęły jej pokoleniem i odcisnęły na nim piętno.

Historia mojej matki jest także refleksją na temat starzenia się w dzisiejszych czasach w Danii, samotności i rozdzielenia. Nikt nie narodził się stary. Moim życzeniem było oddać głos niektórym z fragmentów życia mojej matki, które w przeciwnym wypadku zostałyby spalone razem z nią.

Ja jestem Księgą Estery.

„Nieprzyjazny pokój” oznacza po prostu scenę, na której ustawiono kilka mebli, wśród nich stolik. Siedzi przy nim Rasmussen. Przywołuje szczegóły z życia matki. Nie robi tego jednak w prostej konwencji teatru dokumentalnego, mimo że w przedstawieniu użyte są archiwalne zdjęcia i filmy. Czym zajmowała się rodzicielka aktorki? Ester Rasmussen była pisarką, autorką *Book of the Seed*, w której opisała swoje wojenne przeżycia: okupację Danii przez Niemców, publiczne egzekucje, działalność ruchu oporu. Ten pamiętnik przypominał list pisany do nienarodzonego jeszcze dziecka. Autorka opisywała w nim swój strach i niepewność.

Córka zmarłej kobiety staje twarzą w twarz z jej traumatycznym doświadczeniem. Jak można je zrozumieć dzisiaj? Odtworzyć emocje spełniające Ester Rasmussen? Iben wciela się w rolę matki. Głos Iben przejmuje Uta Mutz – skrzypaczka akompaniująca aktorce przez cały spektakl. Razem prowadzą widzów w przeszłość, którą przybliżają zapisane wspomnienia zmarłej kobiety. Przywoływane są kolejne fakty: ślub Ester z przystojnym Halfdanem, trudności w pozyskaniu węgla na zimę, racjonowanie żywności. Na rzutniku ustawionym za proscenium wyświetlane są archiwalne zdjęcia pokazujące wycinki z gazet, z których jedną jest ta informująca o „ataku terrorystów” spod znaku ruchu oporu. Innym razem widzimy Ester w stanie błogosławionym. Poszczególne wydarzenia kojarzą się bohaterce z konkretnymi symbolami. Kwiat przebijający się przez śniegi wiosną 1945 roku nasuwa asocjacje z nadchodzącym wyzwoleniem. Przyjęta narracja nie jest jednak ciągła. W historię Ester wplatane są prywatne wspomnienia Iben. Aktorka przemawia już wtedy własnym głosem. Przywołuje swoje obserwacje z dziecięcych lat, a także sposób, w jaki zapamiętała rodzicielkę.

Czemu służy takie krzyżowanie narracji? Rasmussen pokazuje, jak urywkowa jest nasza pamięć. Jak trudno jest odtworzyć bieg minionych wydarzeń w formie teatralnej rekonstrukcji. Gra pojęciami obecności i nieobecności aktora, wskazując na fakt, że to wszystko jest jedynie sceniczną fikcją. Owszem, podobnie jak w wypadku *Wszystko o...* jej spektakl stanowi rodzaj hołdu dla matki. Ale zdaje sobie sprawę, że to, co robi, jest jedynie powierzchowną próbą przywołania tamtej rzeczywistości. Nieprzypadkowo jednak wspomina, że sama jest Księżą Estery – jest bowiem *carte*

*blanche*, na której jej rodzicielka zapisała swoje własne życie. Jak banalnie by to nie brzmiało – Iben jest swoją matką w tym sensie, że oddaje jej głos, że to w jej cielesności wygrawerowana jest część Ester. Pomaga w tym grana na żywo muzyka. Dźwięk jest w stanie nieść emocje i stany, jakich nie mogą wyrazić słowa. Wysoki ton skrzypiec służy nie tylko jako oprawa duńskiego przedstawienia. Stanowi także żywy komentarz do omawianych wydarzeń. Przywołuje nastroje, jakie mogły towarzyszyć Ester. Czy pamięć o zmarłych nie jest po prostu naszym dybukiem, który odzywa się w niespodziewanych chwilach? Sceniczna próba Rasmussen, polegająca na odtwarzaniu rozmów i konkretnych sekwencji, zdaje się przybliżać nas choć na chwilę do przeszłości.

### III

A gdyby porównać spektakl Borczucha z innym filmem niż produkcja Almodóvara? *Wszystko o...* można powiązać interpretacyjnymi nićmi z jednym z arcydzieł powojennego kina – *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa. Produkcja z 1973 roku jest oparta na opowiadaniach Brunona Schulza, autora sugestywnych wizji własnego dzieciństwa. Literackie dokonania drohobyżanina posłużyły polskiemu reżyserowi do stworzenia filmowej elegii o przemijaniu.

U Hasa główny bohater – Józef – jest dojrzałym mężczyzną, odgrywanym przez Jana Nowickiego. Już pierwszy kadr filmu wskazuje, że odbywa on „wycieczkę” w zakamarki swoich wspomnień. Ten powrót zostaje zobrazowany przez podróż pociągiem. Znajdują się w nim przypominający zjawy ospali współpasażerowie Józefa. Po przedziałach walają się zatęchłe, zakurzone przedmioty. Protagonista pogrążony jest we śnie. Budzi go z niego ślepy konduktor. Józef zadaje mu pytanie o drogę do sanatorium, w którym znajduje się jego ojciec Jakub. Urzędnik odpowiada, że mężczyzna musi znaleźć drogę sam. Droga do znalezienia rodzica prowadzi przez świat dzieciństwa protagonisty...

Filmowe obrazy są o wiele bardziej oniryczne niż w wypadku opisywanych przedstawień. Has pozostaje wierny literze opowiadań Schulza, kreując przed widzami magiczny świat. Ale jest on przecież złożony





fol. Klaudyna Schubert

z tych wszystkich prostych życiowych elementów, które konstituowały pamięć Rasmussen, Zarzeckiego czy Borczucha. W *Sanatorium...* wyobraźnia drohobyczanina – a także Hasa – wprzęgnęła je wszystkie w tworzenie nierealnego uniwersum. Józef przechadza się po ogrodach-labiryntach, sanatorium doktora Gotarda, odwiedza synagogę, podgląda Adelę, trafia na plac targowy w żydowskim miasteczku, szuka swojego ojca w zagraconym mieszkaniu. W starej kolonialce Jakuba znajdują się pochodzące ze Wschodu przedmioty, które w wyobraźni Józefa stają się amuletami pozwalającymi przechodzić do kolejnych scenerii. Zapamiętane przez niego nazwy, odnalezione w atlasie geograficznym czy globusie, zostają ucieleśnione w żywych postaciach. Jest tak chociażby z dwoma ciemnoskórymi mężczyznami, noszącymi imiona Honduras i Nikaragua. Czym w końcu jest Księga, którą tak fascynował się literacki Józef? „Szpargałem”, jak twierdzi jego ojciec? Przepustką do wiedzy o świecie? Film Hasa można postrzegać jako opowieść o dążeniu człowieka do odtworzenia swojej pamięci – ale jest ona, podobnie jak czas, mocno „zużyta”, nienadająca się do ponownego zastosowania. Dlatego świat ukazany w filmie jest w stanie rozpadu.

I tu pojawia się postać matki. Irena Orska przedstawia kobietę pogrążoną w swojej samotności, opuszczoną przez męża. Wciąż postrzega ona syna jako dziecko. I to jej postać towarzyszy ostatniej scenie filmu – kiedy Józef, przemieniający się w ślepego konduktora, wędruje przez tętniące wcześniej życiem opuszczone pomieszczenia. Przeszłość umiera – mówi Has. W zakończeniu filmu ociemniały Józef trafia na kirkut, gdzie pośród dziesiątek macew palą się świece. Zdaniem niektórych stanowi to nawiązanie do Holocaustu. Upływ czasu, wielka Historia – skutków ich działania nie da się cofnąć, a nasza pamięć jest marnym narzędziem do odtwarzania minionych zdarzeń.

#### IV

We wszystkich opisywanych tekstach kultury twórcy dostrzegają naszą ułomność w próbach odtwarzania przeszłości. Czasem robią to przez autotematyczne komentarze, czasem uciekają do namacalnych świadectw, nie unikają stosowania metafor. Paradoksalnie to dzięki sztuce udaje się znaleźć pomost łączący przeszłość z teraźniejszością, nawet jeśli nadal przechodzimy po nim niepewnie. Każdemu naszemu spojrzeniu w dół towarzyszy zaś uczucie melancholii. Wyprawa w przeszłość nigdy nie jest jednak bezpieczna i komfortowa.

Przy pisaniu artykułu korzystałem z książki *Odin Teatret. Theatre in a New Century* Adama J. Ledgera oraz stron internetowych [grotowski.net](http://grotowski.net) i [odinteatret.dk](http://odinteatret.dk).



## MICHAŁ BORCZUCH – PYTANIA ROKU

**Na ile proces tworzenia przedstawienia był terapeutyczny? Czy próbowaliście się uleczyć podczas pracy nad spektaklem?**

Podczas pracy nad spektaklem nie było w ogóle takiego myślenia – ani w kategoriach terapii, ani rozliczeń. Nie dążyliśmy do tworzenia pomostu do rozwiązywania problemów. Ale podczas prób w naturalny sposób pojawiały się czynniki, które działały w terapeutyczny sposób. Czasem było to coś odgrzebanego z pamięci, a więc coś nowego, a czasem konfrontacja z tym, jak na pewne sprawy patrzą inni ludzie. Jednak terapia nie była celem, nie była zamierzona.

**Skoro nie terapia, to może próba opowiedzenia o czymś, co wydaje się do opowiedzenia niemożliwe? Poszukiwanie nowego języka opowiadania?**

Tak, to motywacja do pracy. O ile nie myśleliśmy o spektaklu w kategoriach terapeutycznych, o tyle próba zmierzenia się z opowiedzeniem na scenie tego, co jest trudne do zrekonstruowania, była ważnym elementem pracy i właściwie myśleliśmy o tym od początku. To sytuacja prawdziwie twórcza. Nie kiedy ma się kompletną jasność – no chyba że robi się teatr interwencyjny – ale kiedy czegoś się szuka. I nie mówię tylko o poszukiwaniach formalnych, ale o poszukiwaniach form przekazu, komunikatu, sensu. Wtedy w naturalny sposób pojawiają się problemy i pytanie: jak o tym opowiedzieć? I to jest konstruktywne.

**A czy w tej konstruktywności jest miejsce na... emocjonalność? Zastanawia mnie w kontekście *Wszystkiego o mojej matce* odwieczne pytanie o relacje sztuki i życia. Spektakl jest autotematyczny, ale czy te historie chcecie wyabstrahować z emocjonalności? Czy to w ogóle możliwe?**

Wydaje mi się, że to nie jest możliwe, niezależnie od tego, jak bardzo byśmy się starali. Ale mimo zakorzenienia w osobistych historiach spektakl nie jest hermetyczny – udało się je opowiedzieć w taki sposób, że nie są intymnymi historiami moimi czy Krzyśka [Zarzeckiego], ale w pewnym sensie są uniwersalne.

Teatr jest przestrzenią, która w o wiele większym stopniu niż film daje możliwość operowania abstrakcją i skrótem. Ta abstrakcyjna przestrzeń wynika w naszym spektaklu z czegoś, na czym, tak to rozumiem, budowany jest teatr. A teatr jest dla mnie najciekawszy właśnie wtedy, kiedy zawiera w sobie fantazje – najlepiej wzięte bezpośrednio z rzeczywistości.

**À propos rzeczywistości, której przejawem na scenie mogą być momenty pewnej realności – takie jak improwizacje... Opowiedz o pracy nad tekstem. Wiem, że powstawał on na próbach, ale na ile ewoluował w trakcie pracy i potem, kiedy spektakl był już w eksploatacji? Skąd pomysły na części improwizowane, były one zamierzone?**

Improwizacje nie były zamierzone, pojawiły się w pewnym momencie jako naturalny wynik pracy nad spektaklem. To nie jest tak, że byłem tylko ja i Tomek [Śpiewak], który jest dramaturgiem i autorem tekstu, że tylko my szukaliśmy drogi do tego, jak wszystko opowiedzieć. Aktorki też szukały – jak spełnić swoje wyobrażenia o tych historiach, o mojej matce, o matce Krzyśka [Zarzeckiego], o tym spektaklu. To było naturalne, że one też muszą wziąć odpowiedzialność za spektakl. One też stawały przed problemem swojego wyobrażenia tego, czego by chciały, skonfrontowanego z tym, co jest do opowiedzenia.

Prawda jest taka, że w momentach improwizowanych możemy bardziej mówić o „podimprowizowaniu”, bo mimo wszystko aktorki trzymają się wyznaczonej linii narracji. Dlatego ewolucja spektaklu nie polega

na ewolucji w obrębie improwizacji, a tego, na ile świadomie każda z aktorek i Krzysiek prowadzą ten spektakl. Z biegiem czasu wykuwają się połączenia między partiami spektaklu – połączenia, które nie były wcześniej oczywiste. Spektakl staje się dla nas terenem, na którym czujemy się pewnie, można go więc eksplorować na różne sposoby – ale nie jest to związane z improwizacją.

**To ciekawe, co mówisz o aktorkach, bo wynika z tego, że doświadczenie tworzenia spektaklu, także w warstwie tekstowej, jest doświadczeniem kolektywnym. I to nawet w sytuacji, kiedy opowiadana jest historia, do której na przykład aktorki nie mają bezpośredniego dostępu, tak jak ty i Krzysiek.**

Coraz częściej jest tak, że tekst powstaje na próbach. Nie mówię tylko o swojej pracy, ale też o pracy innych reżyserów. Przez ostatnich kilka lat, pracując z Tomkiem na tekście, który powstaje bezpośrednio na próbach, z aktorskich improwizacji, wielokrotnie zastanawiałem się nad kwestią autorstwa i tego, jak bardzo to autorstwo się przemieszcza. Kto faktycznie jest twórcą tekstu, ale też kto faktycznie reżyseruje spektakl. Można powiedzieć, że jeśli aktorzy przynoszą pomysły, improwizują z osobistych impulsów, to w sumie reżyserują się sami. Tylko to jest oczywiście nieprawda. Nawet jeśli jest spektakl, który w stu procentach wynika z aktorskich impulsów, to musi w końcu, nawet na tydzień przed premierą, pojawić się ktoś, kto będzie odpowiedzialny za całość, zbierze pewne intuicje w całość. I czy wtedy ta osoba nie jest reżyserem spektaklu? Jest. Tak samo z tekstem – może być napisany przed próbami, wydrukowany gdzieś w „Dialogu”, ale może też powstawać z bezpośrednich inspiracji pojawiających się na próbach i dopiero wtedy zostać spięty. Może też być tekstem przyniesionym czy wypowiedzianym przez aktorów. Tylko wciąż musi być ktoś, w tym wypadku dramaturg, odpowiedzialny za jego kształt.

Temat autorstwa w takim modelu pracy, pracy kolektywnej, jest bardzo ciekawy. Ale nawet w nim jest określony rozkład obowiązków.



**Chciałabym zapytać cię jeszcze o najbardziej materialny aspekt teatru, przy całej ulotności zdarzenia teatralnego, czyli o scenografię. Co daje wam otwarcie przestrzeni, praktycznie na całą salę teatralną, łącznie z kulisami?**

Szukając tej przestrzeni z Dorotą [Nawrot], zaczęliśmy od socrealistycznego brutalizmu, bo obie historie – i moja, i Krzyśka – są zanurzone w realiach PRL. Potem Dorota zaczęła to rozwijać i poszliśmy w stronę wyobrażeń przestrzeni, która jest niezależna od historii, jest przestrzenią wolności, ale może być też miejscem, w którym i metaforycznie, i dosłownie się coś projektuje. Zastanawialiśmy się nad Almodóvarem, od którego zaczerpnęliśmy tytuł, ale okazało się, że w historii zanurzonej w latach 80. na poziomie wizualnym próżno go szukać. Dlatego też w scenografii nie ma kolorów...

**Ale Almodóvar i kolory są w postaciach – zarówno w kostiumach, jak i w charakterach. Scenografia jest dla nich tłem.**

Dokładnie. I taka była idea – aby te trzy kolumny, które składają się na scenografię, zlewały się z tłem. A jednak, w jednej chwili, mogą bardzo brutalnie wejść w narrację...

Rozmawiała: Aleksandra Sowa

## PRASA O SPEKTAKLU:

Jak uruchamia się wspomnienie i czym w ogóle jest? Jak z własnych wspomnień zrobić spektakl teatralny? Szukanie odpowiedzi na te pytania może wydać się jałowe – tymczasem *Wszystko o mojej matce* Michała Borczucha uwodzi, fascynuje i porusza. [...] A w spektaklu grają „aktorki, które nie cofną się przed niczym” – Halina Rasiakówna, Monika Niemczyk, Iwona Budner, Ewelina Żak, Dominika Biernat. I Marta Ojrzyńska na projekcji prosto z Hollywood, gdzie właśnie urodziła synka. Aktorki wspaniałe, wymarzone do karkołomnych zadań; nie ma tu bowiem postaci, są wielokrotne przymiarki do postaci, sytuacji, przełamywanie nastrojów i narracji. Jest teatr i są wspomnienia Borczucha i Zarzeckiego, z których ma powstać spektakl. [...] To wypowiedź osobista, prowadzona ze świadomością wszystkich ograniczeń i trudności, z jakimi trzeba się zmagać, przekładając ją na teatr.

„Nie wszystko o ich matkach w Łażni Nowej”.

Joanna Targoń, „Gazeta Wyborcza. Kraków” [online]

Borczech z rozmysłem unika zarówno ekspresji bólu, jak i sublimacji w metaforze. Chce z Zarzeckim podejść teatr, aktorkę – jej życie i jej ciało. Chodzi więc o możliwość odgrywania, jasne – ale przede wszystkim o obecność drugiego człowieka. Istotne jest wobec tego nie tyle rozumienie mojego języka, ile doświadczenie mojego doświadczenia, wczucie, dotknięcie tego, co mam najgłębiej. [...] W XIX wieku błękit pruski był wykorzystywany do odczytywania palimpsestów. Lecz samo drążenie w głąb nie pozwala odzyskać żałoby na scenie. Żałoba urzeczywistnia się jedynie na płaszczyźnie pozorów, na powierzchni codzienności i w artystycznej ułudzie – każda z tych sfer ma swoją własną prawdę i może to ta trzecia, czarny monolit wnętrza, także jest fantazmatem, podobnie prawdziwym. Żałoba uobecnia się w inny sposób – w czasie – i jak u Prousta sam czas pisania, tu: grania, staje się przestrzenią, w której manifestuje się doświadczenie utraty. Palimpsest rozciąga się na powłokę



zdarzeń, a porzucone dziecko cały czas kątem oka dostrzega powiekę matki. Żyje w odkształconym czasie, czasie spowalniania i odwlekania. Sensy nie zostały mu dane, więc znajduje się w ciągłym ruchu odczytywania ich z tego, co się wydarza. Analizuje, zwalnia akcję. Długie sceny we *Wszystko o mojej matce* na początku wydają się nużące, łatwo je odrzucić. Ale po chwili zostajemy wciągnięci w rzeczywisty czas grania. I okazuje się ostatecznie, że żaden moment nie był stracony i właśnie do końca rozegrana scena pozwala odzyskać przemijający tu i teraz czas.

Aldona Kopkiewicz, [dwutygodnik.com](http://dwutygodnik.com)

„Michał Borczuch i ja pracujemy ze sobą od początku. [...] Jesteśmy przyjaciółmi, obaj urodziliśmy się w 1979 roku, obie nasze matki, Zofia i Krystyna, zmarły na raka. Obaj postanowiliśmy zrobić o nich spektakl” – wyznaje Krzysztof Zarzecki. Choć bohaterki noszą hiszpańskie imiona, zamiast słonecznego Madrytu, dzięki intrygującej scenografii Doroty Nawrot oraz sugestywnej muzyce Bartosza Dziadosza, na nowohuckiej scenie ożywa nie mniej fascynujący, nieco oniryczny schyłek PRL, idylliczny czas dzieciństwa bohaterów. Wielka płyta, katastrofa w Czarnobylu i krakowska fabryka Zakładów Kosmetycznych Miraculum. Codzienne troski, małżeńskie kłopoty, pracownicze romanse – proste tęsknoty, pierwsze rozczarowania otaczającą rzeczywistością i tym, co niesie życie. Wszystko to wygrywane z lekkością i dowcipem przez sześć znakomitych aktorek.

[...] Jeśli jest coś, co łączy teatralny świat wykreowany przez Michała Borczucha z kinem Almodóvara, to czułość, z jaką traktuje swych bohaterów, szczerłość wobec widzów i wspaniały hołd złożony niezwykłym, silnym i fascynującym kobietom.

Michał Centkowski, „Newsweek”

To chyba najbardziej samoświadomy spektakl Borczucha. [...] Finałowy monolog Zarzeckiego odczytuje inspicjentka – „roboczko”, z kartki, „niezawodowym” głosem. Aktor nie musi próbować grać siebie. Jego wypowiedź to próba wyjaśnienia, uzasadnienia koncepcji – skoro z Borczuchem robili spektakle na tyle „ważnych tematów”, czemu nie zrobić spektaklu o śmierci, o matce? „Mamy to prawo robić za publiczne pieniądze” – usprawiedliwia się w tekście. „Wykreśl to” – przerywa inspicjentce prawdziwy Zarzecki.

Jakie to szczęście, że można uciec do czarnego humoru i ironii. Ryzyko kabotynizmu, popadnięcia w pretensjonalność przecież i tak jest tu spore. Borczuch opowiada o krainie dzieciństwa i utracie, w dodatku obecny na scenie we własnej osobie – no, proszę państwa, Kantor.

Nie wierzcie zapowiedziom – to nie tyle spektakl o kobietach, ile o mężczyznach rozpoznających się w żałobie. I o teatrze, który stara się powiedzieć coś więcej niż zwykle. „Wszystko” – to całkiem niewiele i zarazem dużo.

Witold Mrozek, „Gazeta Wyborcza”

Spektakl *Wszystko o mojej matce* Michała Borczucha i Krzysztofa Zarzeckiego w Łaźni Nowej pozornie z filmem Pedro Almodóvara ma niewiele wspólnego. Ot, tytuł, i nic więcej. Ale łaźniowy projekt jest przewrotnym nawiązaniem: powtórzeniem konstrukcji filmowej, grą kiczem, wizualnym uwodzeniem. I – podobnie jak dzieło Hiszpana – jest próbą poddania analizie skomplikowanych relacji dziecka i matki. Wychodzi to znakomicie.

Łukasz Gazur, „Dziennik Polski”

Borczech zrobił fajny spektakl. Naprawdę! Też nie wierzyłem, aż nie zobaczyłem. Nie poznaję kolegi – albo siebie, że mi się podoba. Spektakl jest oczywiście wykonany, no ale fajny, nienudny. I jest ładny! Choć to akurat u niego normalne. Światła, ciuchy, co chcecie. Wiesz, że oglądasz teatr, a nie pracę magisterską. Cokolwiek napiszę niżej, recenzja jest pozytywna.

Bo, ej, nieprawda, że Borczech to nic, tylko wykluczeni i wykluczeni. Przełamał się i zajął PÓŁwykluczonymi. Koniec z autyzmem, wyspą Lampedusą, sierotami i niewidomymi. Hitem wiosny są PÓLSIEROTY. [...] Z przyczyn obiektywnych spektakl mi się podoba. Gra w nim dużo boskich kobiet, a ja dzielam typowo piosenkarSKI kult dla diwy (por. Balenciaga i Witkowski) oraz matki (por. Proust i Barthes). Po prostu w teatrze najważniejsi są aktorzy, a konkretnie aktorki. Halina Rasiakówna jest tylko jedna. Koleżanki też sweet i zaraz o nich będzie. Pani Halina to jest talent na 100%: w roli robotnicy jest robotnicą (nie poznałbyś!), w roli terapeutki – terapeutką. To sobie pomyślcie, co tam się dzieje, kiedy GRA AKTORKE – o znanym skądinąd pseudonimie Huma (po polsku: Stefan Jaracz). W każdym momencie wygląda i zachowuje się właśnie tak, jak ma być. Drobna, piękna i zniewalająca. Nie wypada się na nią tak po prostu lampić, należałoby raczej wic się u jej stóp. Takim kobietom Almodóvar dedykuje swoje najsłynniejsze filmy, a „Teatr” wręcza Nagrodę Zelwerowicza.

[...] W obsadzie znajduje się również reżyser.

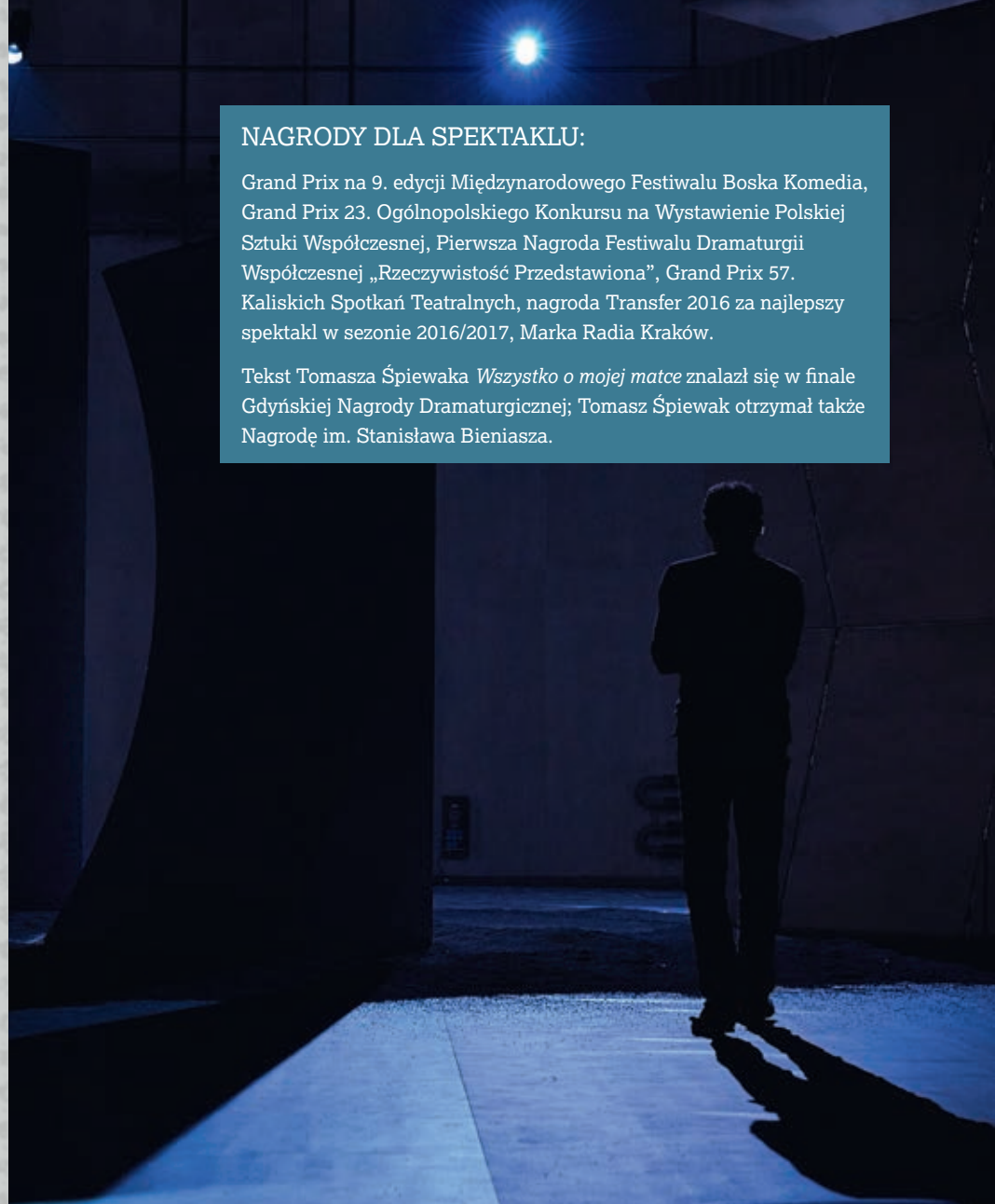
W sztuce kończy się śmieszkowanie, gdy schodzi na ego lub na inny WAŻNY TEMAT. Wtedy artysta może na poważnie. Wtorek – ja, środa – ja. Ale nie tutaj! Tutaj śmieszki trwają. Spektakl z inspiracji Almodóvarem, choć kempowa jest tylko rozkładówka w prześlicznym programie.

Maciej Stroiński, źródło: e-teatr.pl

## NAGRODY DLA SPEKTAKLU:

Grand Prix na 9. edycji Międzynarodowego Festiwalu Boska Komedia, Grand Prix 23. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, Pierwsza Nagroda Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość Przedstawiona”, Grand Prix 57. Kaliskich Spotkań Teatralnych, nagroda Transfer 2016 za najlepszy spektakl w sezonie 2016/2017, Marka Radia Kraków.

Tekst Tomasza Śpiewaka *Wszystko o mojej matce* znalazł się w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej; Tomasz Śpiewak otrzymał także Nagrodę im. Stanisława Bieniasza.





# BULWAR[T] SZTUKI 2016







Magdalena Urbańska

## NOWY BULWAR[T] SZTUKI. URZECZYWISTNIENIE UTOPII

### I

#### Utopia?

##### **Krok #1 – wspólna idea**

W głowie każdego, kto kiedykolwiek by(wa)ł nad Zalewem Nowohuckim, czy to biegając z psem, bawiąc się z dziećmi na placu zabaw, czy odpoczywając na ławce lub trawie, musiała się pojawić myśl o tym, że to teren z ogromnym, lecz niewykorzystanym potencjałem. Mieszkańcy Nowej Huty wspominają, że niegdyś tętnił życiem, przyciągał, oferował kąpiele, schadzki i potańcówki. Lata temu popadł jednak w zapomnienie jak obyczajowy koloryt tamtego czasu.

Jabłko musi spaść jednak na właściwą głowę. Tym razem wiedziało, gdzie trafić, bo Bartosz Szydłowski tworzy podatny grunt do kiełkowania takich idei. „Społeczna agora” – jak śmieją się złośliwi: ulubiona fraza Szydłowskiego – znakomicie oddawała charakter tego, czym mógłby stać się Zalew Nowohucki, gdyby puścić wodze wyobraźni, rzucić się na głęboką wodę i zakasać rękawy do pracy.

Dla wizji aktywnego, artystycznego, kulturalnego, rozrywkowego, a nawet edukacyjnego czy sportowego charakteru Zalewu i okolic każdy znajdował inny wizualny odpowiednik. Z jednej strony miały to być miejskie ogrody – miejsce wyciszenia, odpoczynku, w którym nie czuć pośpiechu czy bezosobowego miejskiego gwaru Krakowa; z drugiej – wóz Tespisa, będący plenerowym odpowiednikiem Teatru Łażnia Nowa, w którym pulsuje



kulturalny tumult i artystyczny ferment; wreszcie – wspomniana społeczna agora, miejsce spotkań mieszkańców Nowej Huty i pozostałych dzielnic Krakowa z naturą i sztuką, ale także ze sobą nawzajem.

Mnie z tyłu głowy – po nie tak dawnej premierze *Skowytu* w Łażni – maczyła nieco bardziej szalona wizja. A gdyby tak do współpracy zaprosić otwartych twórców, doświadczonych, ale i poszukujących; gdyby tak stworzyć mekkę ludzi szukających wolności, z burzliwą otwartością na eksperyment, ale i zabawę; gdyby zaprosić i dzieci, i młodzież, i dorosłych, dać im na to możliwość, czas i przestrzeń; gdyby wszystkim mieszkańcom dać szansę zetknąć się ze sztuką tych – jak pisał Kerouac w „biblii” bitników – „ogarniętych szalem życia, szalem rozmowy”, „co nigdy nie ziewają, nie plotą banałów, ale płoną”, zupełnie za darmo, codziennie, z całą swoją różnorodnością i otwartością, to zamienilibyśmy Nową Hutę w prawdziwy kulturalny, malowniczy trzymiesięczny Woodstock.

Zalew miał pomieścić w sobie echa wszystkich tych wizji: wyciszenie ogrodów, prospołeczny charakter spotkania i hipisowski rodowód artystycznej energii.

## A imię jej...

### Krok#2 – nazwa

Jakich to imprez nie mieliśmy tego lata nad Zalewem! Początkowo część mieszkańców, nieznajdująca metody w tym szaleństwie, pozostała przy Zalewie Sztuki, który na dużo mniejszą skalę funkcjonował przed laty jako cykl drobnych imprez powstałych przy współpracy z Klubem Kombinator. Nowy Bulwar[t] Sztuki – jaką oficjalną nazwę w rezultacie zyskała wizja trzymiesięcznego festiwalu codziennych imprez plenerowych – była tyleż językową ekwilibrystyką, co znakomicie oddawała świeżość, wieloznaczność i bezkompromisowość inicjatywy. Choć NBS przyjął się jako tytuł wydarzenia, a z czasem już nawet szerzej: jako określenie wizyty nad Zalewem, to uznaliśmy, że wszystkie nazwy dozwolone. W końcu naszym celem była kreatywność, a wszelkie „Sztukarty” i inne przeinaczenia w końcu i tak prowadziły na ulicę Bulwarową. Do powszechnego obiegu przedostały się także nazwy poszczególnych cykli: widzowie w czwartki „odkręcali KRAN”,

w soboty przychodzili na „Scenę Nocy Letniej”, zaś niedzielne poranki spędzali na „Czytaniu Na Śniadanie”, by później wpaść na „Klasykę”. NBS wszedł na stałe do miejskiego słownika – i także w ten sposób wpisał się w nowohucki krajobraz społeczny.

„90 wydarzeń w 90 dni lata” – taki założyliśmy sobie plan na alternatywne spędzenie wakacji w mieście. W rzeczywistości liczby nie były dość precyzyjne: nad Zalewem w niecałe 3 miesiące odbyło się ponad 120 kulturalnych, edukacyjnych, artystycznych, rozrywkowych i sportowych wydarzeń. Dla samego Zalewu najwłaściwszą cyfrą wydaje się jednak „siódemka” – raz, bo szczęśliwa; dwa, bo oddaje arytmetykę terenu: akwen ma 7 hektarów, z przylegającym do niego parkiem – 17, zaś w tym roku (2017) mija 70 lat, odkąd całość została oddana do użytku.

## Rozkład jazdy

### Krok#3 – program

Nowy Bulwar[t] Sztuki miał stanowić kontrpropozycję dla letniego marazmu w mieście. Chcieliśmy przekonać mieszkańców, że wakacje nie muszą oznaczać domowego lenistwa. Od początku czerwca do końca sierpnia zielony teren przy Zalewie zamienił się w obóz działań twórczych: teatralnych, muzycznych, rozrywkowych, edukacyjnych. Każdego dnia w ramach NBS odbywały się spektakle, spotkania z artystami, koncerty muzyki poważnej i etnicznej, projekcje filmowe, gry i zabawy plenerowe czy warsztaty dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Nie zabrakło miejsca zarówno dla eksperymentalnej sztuki, jak i wspólnego gotowania, dla warsztatów performatywnych czy międzypokoleniowych potańcówek. Przyswiecał nam wakacyjny luz: odwołanie do znanych formuł, ale i świeże wariacje oraz inspiracje, które zarazem kręcą i nakręcają.

Dla porządku wydarzenia pogrupowaliśmy w kilka cykli, które miały ułatwić zainteresowanym rozeznanie w tym, co będzie dla nich najatrakcyjniejsze. W poniedziałki NBS zamieniał się w edukacyjno-rozrywkową przestrzeń dla dzieci, zaś we wtorki to rodzice mogli oddać się swoim pasjom: szyciu czy fotografowaniu, korzystając z pomocy fachowców w danej dziedzinie. Środy – to był czas na gotowanie, pichcenie,

pitraszenie, przyrządzanie, doprawianie i przede wszystkim smakowanie, bowiem plenerową kuchnię nadzorowali najlepsi kucharze i specjaliści od „podniebnych” smaków. Po „obiadach śródowych” przychodził czas na czwartkowe rozmowy, czyli KRAN: Kreatywne Rozmowy Angażujące Nowohucian – fascynujące osobowości, niezapomniane spotkania, inspirujące opowieści. W piątki powracaliśmy do tego, z czego Zalew Nowohucki znany był przed laty: do potańcówek. Sobotnia Scena Nocy Letniej poświęcona była teatrowi, zaś niedziela koncertom muzyki klasycznej oraz projekcjom filmowym. Uf, już sam cykliczny program tętnił życiem, a do tego dochodziły wydarzenia jednorazowe, podobnie zresztą jak te cotygodniowe – niepowtarzalne.

Co najważniejsze: wydarzenia były darmowe, dostępne dla każdego i różnorodne na tyle, że w obszernym harmonogramie każdy mógł znaleźć coś dla siebie – i nie było w tym retorycznej przesady.

## II

### Plenerowy wóz Tespisa

Było jak u Hitchcocka: zaczęło się od trzęsienia ziemi, a potem napięcie nieprzerwanie rosło. NBS otworzyliśmy plenerowym widowiskiem o rozbuchanej wizualności i multimedialnej scenerii, czyli *Klubem Miłośników Filmu Misja* w reżyserii Bartosza Szydłowskiego. Otwierające Scenę Nocy Letniej przedstawienie nie zostało wybrane przypadkowo: wspólna praca nowohuckiego kolektywu amatorów z uznanymi aktorami krakowskich scen symbolicznie oddawała przekroczenie ram teatralnego świata oraz włączała widzów w obręb scenicznej społeczności. Poszerzanie granic artystycznej wyobraźni i budowanie wspólnotowych relacji przyświecało później wszystkim bulwar[t]owym wydarzeniom.

Scena Nocy Letniej, czyli cotygodniowe sobotnie spotkanie z teatrem, zdecydowanie stanowiła kulminację każdego tygodnia. Na spektakle przychodziło kilkaset osób i ich żywe zainteresowanie oraz entuzjazm nosiły się w powietrzu. Scena Nocy Letniej to był czas osobowości. Monodram przestał kojarzyć się z kameralnością, a przy tym nie stracił na intymności i wyjątkowości relacji z odbiorcą. Tomasz Schimscheiner, Jan Peszek,

Joanna Szczepkowska, Rafał Rutkowski, Radek Krzyżowski – każde z nich wystawiło się na artystyczną konfrontację z widzami. Nie było lekko, choć stosunek „walczących” każdorazowo przewyższał starcie pod Termopilami – za każdym razem jednak tryumf aktora oznaczał *de facto* zwycięstwo także dla publiczności.

Nie zabrakło też przedstawień znanych widzom z łaźniowej produkcji. *Kowboj Parówka* w reżyserii Wiktora Logi-Skarczewskiego swoim specyficznym poczuciem humoru najpierw wprowadził widzów w konsternację, po czasie zaś – choć początkowo wstydliwie i z niedowierzaniem – w bezwstydną, głośny rechot. Weekend z Montownią był z góry skazany na sukces. Spektakle *Quo vadis* i *Trzech muszkieterów* obejrzało kilka tysięcy widzów.

Chcieliśmy, by twórcy dali się poznać dwojako: poprzez swoją sztukę – jako osobowości sceniczne, jak również poprzez rozmowę z widzami – jako osoby prywatne.

Najbardziej dramatycznie było wejść na scenę po jazzformensie Radosława Krzyżowskiego, który podczas występu prawie dostał śledziem! Melorecytowali wiersze Witolda Wirpisy, a atmosfera była jak na koncernie trashmetalowym. Mogę szczerze powiedzieć, że tego się nie spodziewałem. I tak, podobało mi się! Na przykład gdy Jan Peszek opowiadał o graniu Puka po japońsku, gdy Joanna Szczepkowska wyjęła parasolkę w liczbie mnogiej i w tym momencie zaczęło naprawdę padać (tęcza!), gdy się okazało, że państwo Szydłowscy poznali się na dworcu, gdy chłopcy z Montowni pokazali się topless, gdy Zuzanna Skolias przeciwzyła z widownią „aparatu gębowy”. Teatr w środku wakacji to było dla mnie, teatromana, wybawienie, nie musiałem chodzić „na głódzie”

– pisał Maciej Stroiński, prowadzący spotkania z aktorami. Dla jednych teatr w środku lata to odtrutka na artystyczne delirium, dla innych, przez swoją powszechną dostępność, pierwszy kontakt z teatrem. Jedni i drudzy wracali znad Zalewu nasytzeni.

## Nowohucki Woodstock

Szukaliśmy różnorodnych odbiorców, odmiennych doświadczeń i formuł. Chcieliśmy poszerzyć formy uczestnictwa, umożliwić czynne współtworzenie wydarzeń. Jedną z propozycji czynnego, performatywnego działania były warsztaty TO\_KONTAKT odbywające się przez cały czas trwania NBS. Założeniem prowadzących – Marcina Kalisza i Dominiki Borkowskiej – była praca twórcza, która wymaga kontaktu zarówno z partnerem, jak i otoczeniem. Każda z trzech tur intensywnych warsztatów, w ramach których rozwijano wyobraźnię, uczoneo improwizacji, pracowano nad ciałem i świadomością ruchu, kończyła się Pokazem Żywych Obrazów. Inspirując się twórczością młodej polskiej malarzy, uczestnicy tworzyli performatywną instalację teatralną, łączącą wypracowane koncepcje choreograficzne, elementy dramaturgii i improwizowaną pracę z ciałem. Był to eksperyment, który tworzył nowy język, zaskakujący i angażujący odbiorcę, a jednocześnie nie rezygnował z największej wartości, jaką były nowe doświadczenia i rozwój umiejętności uczestników.

A co najważniejsze – dodaje Dominika Borkowska – po zakończeniu projektu warsztatowicze założyli własną grupę, spotykają się, robią różne akcje performatywne. Warsztaty stały się inspiracją do zmian, otworzyły nowe drogi, możliwości twórcze. Ja sama wiele się nauczyłam od uczestników.

W czasie naszych działań staraliśmy się nie zapomnieć o grupie często pomijanej w wypadku działań artystycznych – dzieciach. Poniedziałkowe warsztaty odbiegały jednak od tego, jak zwykliśmy sobie wyobrażać zajęcia dla najmłodszych. Każde ze spotkań oparte było na autorskim scenariuszu, narracyjnie wprowadzając w temat: w czerwcu – ekologię, w lipcu – art&science oraz design w sierpniu. Interdyscyplinarne spotkania pozostawały na skrzyżowaniu rozrywki i działań edukacyjnych: tworzyliśmy rękodzieło, zahaczając jednocześnie o lekcję ekologii, graliśmy na własnoręcznie stworzonych instrumentach, rozgryzając tym samym prawa fizyki, odgrywaliśmy minispektakle, aby dowiedzieć się o innych kulturach. Połączenie naukowo-matematycznych metod z (ręko)dzielnymi

podejściem do pracy przydało się samym organizatorom, gdy okazywało się nagle, że – zamiast planowanych 30 osób – pojawiała się ponad setka żywotnych dzieciaków... „Tam zawsze było mnóstwo dzieci! Aż głupio było piwo lać...” – śmieje się Marta Stańczyk, która pracowała w tym roku nad Zalewem w Klubie Kombinator.

Sfera wydarzeń dla dzieci odcisnęła wyjątkowo mocne piętno na charakterze NBS. Oprócz warsztatów duża w tym zasługa niedzielnych Czytań Na Śniadanie. Paradoksalnie, stanowiły one wyzwanie przede wszystkim dla prowadzących je artystów.

Już podczas rozpoczęcia pierwszego mojego czytania z najmłodszą publicznością poczułem, że o miejsce będę musiał zawalczyć, radykalnie zaproponować mu nowe znaczenie, ponieważ po kilku tygodniach trwania akcji publiczność czuła z nim silną przynależność

– mówi Łukasz Stawarczyk, który w sierpniu czytał, opowiadał i wyruszał na wędrówkę z dziećmi, przybliżając im bajki braci Grimm oraz historię Misia Fisia. I dodaje:

Bulwar[t] stworzył prawdziwą społeczność i, co więcej, pozwolił jej swobodnie ingerować w kształt przedsięwzięć. To artyści byli tu gośćmi!

## Spółeczna agora

Być może wynikało to z tego, że nie poszliśmy na łatwiznę: większość wydarzeń była przygotowana specjalnie z okazji NBS i z myślą o tej wymagającej społeczności oraz specyficznym charakterze przedsięwzięcia. Pierwsze z czytań, *Malwinka w ptasim królestwie*, zostało zaadaptowane przez autorkę, Agnieszkę Wiktorowską-Chmielewską, na trójkę aktorów, do których lalki specjalnie uszyła pani Agnieszka Malec z Novej Manufaktury – bohaterka jednego ze spotkań KRAN-owych i jedna z inspiracji spektaklu *Szefowa* Agnieszki Zielezieckiej, pokazywanego w ramach Sceny Nocny Letniej. *Kotek Włodek z Nowej Huty* Iwony Gierlach – inna z czytanych bajek – także doczekał się swojej lalkowej reprezentacji w wykonaniu pani



Agnieszki, zaś autorka wraz z Joanną Styrylską, ilustratorką, opowiadały o swoim artystycznym doświadczeniu w ramach kolejnego z czwartkowych spotkań. Taki właśnie był NBS: tworzył sieć zależności, kontaktów, stanowił inspirację do poznania, twórczości, zawiązania więzi.

To ostatnie na niespotykaną dotąd skalę można było zauważyć w ramach premierowego projektu Magdy Miklasz *Baśnie z 1001 bloku*. Reżyserka powróciła do swojego bloku z dzieciństwa na jednym z nowohuckich osiedli i zaprosiła wszystkich jego mieszkańców do współpracy. Korytarze, windy, klatki, ale i mieszkania osławionego już bloku nr 19 na os. Dywizjonów 303 stały się nie tylko sceną teatralną i interaktywnym muzeum, ale także przestrzenią wzajemnych relacji, poznania i dialogu. W dniu premiery zaczęła padać deszcz – „sąsiedzkie party” towarzyszące zwiedzaniu instalacji znajdujących się w bloku stało się pod znakiem zapytania. Organizatorzy nie zdążyli jeszcze podjąć decyzji, jak wybrnąć z zaistniałej sytuacji, gdy jeden sąsiad zniósł stolik, drugi lampę, panie doniosły upieczona ciasta, owoce i budynie; z jednego piętra pojawiły się krzesła, z innego gorąca herbata. Wspólna „uroczystość” odbyła się na klatce. Premiera spektaklu była prawdziwym świętem budowania społeczności.

To właśnie wspólnotowy charakter działań sprawiał, że nad Zalewem uczestnicy czuli się dobrze: każdy mógł poczuć się częścią projektu. Kto przyszedł raz, zazwyczaj wracał – albo na inne wydarzenia, albo do poznanych ludzi, albo nad Zalew, tak po prostu. Nikt nie był zostawiony sam sobie, jeśli tego nie chciał. Gdy pojawił się chłopiec, który pomylił dni i przyszedł na wtorkowe warsztaty z szycia dla dorosłych, to przy pomocy prowadzącej uszył torbę na pieluchy dla siostry. Starsza pani chciała nauczyć się pielich ogródek – pech chciał, że nie zauważyła, że były to warsztaty dla najmłodszych. W tym czasie odbywały się jednak zajęcia z nordic walkingu, a jeden z uczestników z zapasowymi kijami nie pozwolił pani wrócić do domu bez nowych doświadczeń. Odtąd widywaliśmy ją na większości wydarzeń, które wymagały aktywności fizycznej.

NBS był eksperymentem na skalę niespotykaną dotąd w Nowej Hucie. Był konglomeratem dziedzin, mieszanką wydarzeń, przenikaniem się różnorodnych celów – zarówno tych dających czystą rozrywkę i radość, jak również edukacyjnych i artystycznie rozwijających. Największą satysfakcję

sprawiało, gdy udało się zadowolić odbiorców wbrew nim samym: nastawieni na ambitną sztukę wychodzili ekstatycznie rozbawieni i z poczuciem satysfakcji, ci zaś, co przyszedli się bawić, odchodzili w refleksyjnej zadumie. Ta przewrotność w jakiś sposób świetnie pasowała do kulturalno-rozrywkowego tygla, jaki udało się stworzyć przy ulicy Bulwarowej.

Czas wybiela wspomnienia i zapewne nie obyło się bez problemów technicznych czy chybionych pomysłów. Trudno zresztą by takowe nie zdarzyły się w toku codziennej trzymiesięcznej pracy nad ponad 120 wydarzeniami. Jednak po czasie najciekawsza wydaje się właśnie wielobarwność projektu, umożliwiająca sieć różnorodnych odwołań, relacji, emocji, a także zdarzenie się różnorodnych wizji, spośród których każda zaistniała na swój własny sposób. Powstała prawdziwa sylwa doświadczeń artystyczno-kulturalnych, które Nowy Bulwar[t] Sztuki zaoferował mieszkańcom Nowej Huty i Krakowa, ale i odwrotnie – mieszkańcy Nowej Huty i Krakowa Nowemu Bulwar[t]owi Sztuki.







# ARCHITEKCI. SPEKTAKL, KTÓREGO NIE BĘDZIE

Opieka artystyczna: Bartosz Szydłowski

Asystent reżysera: Wojciech Kubaty

Obsada: Zuzanna Czerniejewska, Łukasz Stawarczyk,  
Bartłomiej Cabaj, Rozalia Mierzicka

Premiera: 3.09.2016

Łukasz Badula

## ARCHITEKTURA POSIADANIA, CZYLI RZECZOZNAWSTWO W EPOCE NADMIARU

W debiutanckiej powieści Georges'a Pereca *Rzeczy* z 1965 roku martwe przedmioty wyznaczają horyzont dla żywych pragnień. W późniejszym o 9 lat filmie *Powrót z Afryki* Alaina Tannera eliminacja materialnego otoczenia budzi z kolei egzystencjalne demony. Marzenia o modnie umeblowanym mieszkaniu i wegetację w pustym lokum łączy podobna obsesja uprzedmiotowienia życia. Czy chodzi o chowanie się za fizycznymi obiektami czy też lęk przed ich całkowitą absencją, jednostka zostaje podporządkowana władzy martwego przedmiotu. Na ile potrafi przejść z powrotem kontrolę, a na ile stać się niewolnikiem zapisanych w danym obiekcie potrzeb, marzeń, wspomnień? To temat, który dotyczy czegoś więcej niż samonarzucającej się krytyki konsumpcjonizmu. Rzeczy kupione, znalezione, odziedziczone kreują przecież własny ekosystem. Świat, w którym można się zagubić, ale i odnaleźć życiowo. Ta złożona, wielopoziomowa relacja na linii „ludzkie – przedmiotowe” zyskała nowy wymiar w niekonwencjonalnym projekcie teatralnym. *Architekci* to, zgodnie z podtytułem, „spektakl, którego nie będzie”, gdzie obsada stanowi tło do mikrokosmosu nieożywionych przedmiotów. Tło, które jednak próbuje wywalczyć dla siebie odrobinę autonomii. Z małą lub większą pomocą widzów.



## Mieć czy oddać?

Postrzeganie ludzkiej tożsamości przez pryzmat przedmiotów to nie tylko domena dokonań artystycznych. Analogiczne zagadnienia angażują od lat uwagę i akademickich humanistów. Współczesna antropologia właśnie rzeczom przydzieliła specjalny status badawczy. Podstawowym wyznacznikiem jest tutaj termin „kultura materialna”. Jak wyjaśnia Jules David Prown, chodzi o badanie tego, co materialne, „[...] w celu zrozumienia kultury, odsłonięcia przekonań: wartości, idei, nastawień i motywacji określonej zbiorowości lub społeczeństwa w określonym czasie”.

W tym rozumieniu przedmioty zawsze niosły ze sobą jakieś kulturowe znaczenie, które wykraczało poza zaspokajanie życiowych potrzeb. Sygnalizowana przez Pereca mania posiadania dotyczy jednak nowego typu świadomości. To zachowania przypisane już do określonego momentu dziejowego. Można go określić, za Baudrillardem, jako przejście z epoki podmiotu na epokę przedmiotu.

Francuski socjolog diagnozował ową zmianę w kontekście opozycji postmodernizm–ponowoczesność. Dyktat przedmiotu ma jednak związek i z bardziej praktyczną sferą życia – przede wszystkim wspomnianym (i demonizowanym) konsumpcjonizmem. Konsumpcja to swoisty proces przetwarzania materii, który ma zarówno ekonomiczne, jak i kulturowe reperkusje. Napędza gospodarkę, ale też wpędza jednostki w stan głębokiego uzależnienia.

*Architekci* jako teatralny projekt wychodzą od przewrotnej idei odwrócenia konsumpcyjnego nałogu. Co gdyby, zamiast kupować i pomnażać posiadane rzeczy, wrócić do wtórnego obrotu? Nadać wartość przedmiotom niechcianym, porzuconym przez właścicieli? Budować relację z rzeczami, które mają często znikome praktyczne znaczenie? Odnaleźć na cmentarzysku rekwizytów nową tożsamość? Efekt finalny tego eksperymentu zmusza do rewizji własnego stosunku do materialnego otoczenia. Jednocześnie to, co antropologiczne, rozgrywa się tutaj w trybie intuicyjnym i happeningowym.

## Rzeczy mówią same za siebie

Pomysł oddania głosu przedmiotom, który patronuje *Architektom*, odzwierciedla obecną kondycję kultury materialnej. Amerykański antropolog Mike Featherstone nie bez powodu pisze o konsumpcji w aspekcie bardziej mentalnym niż ekonomicznym:

[...] jednostka ma świadomość tego, że mówi nie tylko za pomocą swego ubioru, lecz swojego domu, mebli, ozdób, samochodu oraz innych form, które mają zostać odczytane i sklasyfikowane w kategoriach obecności lub nieobecności gustu.

Rzecz jako obiekt pożądania przestała zatem tylko wspomagać funkcje życiowe. Zaczyna odgrywać wręcz rolę kompensacyjną – wobec aspiracji, marzeń, upodobań. W pracy dwójki brytyjskich antropologów – Gosdena Chrisa i Yvonne Marshall – *Kulturalna biografia rzeczy*, jest mowa o prawie alchemicznej przemianie, która cechuje ową relację. Rzecz nie jest tylko podłożem ludzkiej czynności, lecz staje się w pełni zintegrowana z człowiekiem. Oboje podczas „użytkowania” przechodzą transformację, w której ciężko oddzielić czynnik ludzki od materialnego.

Stąd tylko krok do głęboko zakodowanej w zbiorowej podświadomości postawy – traktowania przedmiotu jako przekaźnika społecznej tożsamości. Kanadyjski antropolog Grant McCracken podsumowuje ją wprost:

Otoczeni przez nasze rzeczy nieustannie doświadczamy tego, kim jesteśmy oraz kim chcielibyśmy być. Otoczeni przez nasze rzeczy jesteśmy zakorzenieni w naszej przeszłości; są one tego wizualnym dowodem. Otoczeni przez nasze rzeczy odgradzamy się od wielu sił, które mogłyby zaszczerpić w nas nowe pomysły, praktyki i dostarczyć nowych doświadczeń. Na te siły składają się również nasze akty wyobraźni, sposoby przedstawiania innych, wstrząs osobistej tragedii oraz zwykłe zapominanie.

## Rytuály własnościowe

Sytuacja wyjściowa *Architektów* nie ogranicza się wyłącznie do zniewolenia przez przedmioty. To spektakl o posiadaniu, ale i „oddawaniu”. O wyjątkowości inscenizacji decyduje jeszcze inne fascynujące antropologów zagadnienie – przytaczany wcześniej obieg wtórny. Czyli pozbycie się niegdyś silnie pożądanego przedmiotu. Oddanie go w cudze ręce, co całkowicie zmienia wektory myślenia o przedmiocie.

Według McCrackena wędrówka rzeczy we współczesnym społeczeństwie stanowi przestrzeń procesualną. Dystrybucji dóbr materialnych towarzyszą określone rytuały. McCracken przydzielił im aż cztery charakterystyki występowania:

Rytuały wymiany – wywodzą się z najstarszej tradycji, gdzie otrzymanie lub nabycie jakiegoś przedmiotu stanowiło część wspólnotowego układu. W dzisiejszym społeczeństwie obieg rzeczy jest także transferem ich znaczenia; tego, do czego służą i w jakim zakresie zmieniają swoją pierwotną funkcję.

Rytuały posiadania – opierają się przede wszystkim na „personalizacji” aktu własności. McCracken zwraca uwagę na te działania, które mają związek z doglądaniem otrzymanej lub nabytej rzeczy: pielęgnacją, ale też jej fotografowaniem. Samo „posiadanie” kryje jednak pewien paradoks. Jak pisze McCracken, konsument ma rzecz bez jej posiadania. Symboliczna własność pozostaje nieusuwalna.

Rytuały osławiania się – próba nadania posiadanej rzeczy indywidualnego znaczenia. Uczynienia z niej źródła własnej, psychologicznie ugruntowanej, pozycji. Tak, iż strefa użyteczności danego przedmiotu wydaje się wręcz przypisana do danego właściciela.

Rytuały pozbycia się – następują, gdy wcześniej nadane znaczenie i funkcja rzeczy zostają wymazane. Albo w drodze nabycia przedmiotu używanego, kiedy nowy właściciel odnawia go (symboliczne czyszczenie), albo przy sprzedaży lub oddaniu posiadanego niegdyś dobra. To wymazanie znaczenia jest właściwie motorem transferu przedmiotów we współczesnym społeczeństwie.

## Materialne namiętności

Typologia McCrackena wydaje się bardzo zbliżona do tego, co leży u podstaw teatralnych *Architektów*. Spektakl, zwłaszcza w fazie prób, śledzi właśnie rytuały powstające podczas wędrówki rzeczy. To zarazem dzieło otwarte, które na gorąco próbuje uchwycić zależności między „posiadającym” a „posiadany”. Opisywane przez Pereca i Tannera obsesje ulegają tutaj aktualizacji. Odbiorca zostaje zobligowany do samodzielnego odpowiadania sobie na pytanie o siłę materialnej namiętności.

W tym kontekście całość stanowi tyleż wariację konsumpcyjnej narkozy, co impresję na temat ludzkiej kreatywności i wyobraźni. *Architekci* wydają się realizować postulat dwójki brytyjskich antropologów – Mary Douglas i Barona Isherwooda, którzy niegdyś apelowali:

Porzućmy przeświadczenie o tym, że towary są dobre do jedzenia, ubierania się i dawania ochrony; zostawmy ich użyteczność, a zamiast tego zauważmy, że towary są dobre do myślenia; potraktujmy je jako niewerbalne nośniki zdolności twórczych człowieka.

Sceniczny eksperyment oczywiście odnosi się do konkretnej polskiej, warunkowanej czynnikami historycznymi, rzeczywistości. Ma ona przynajmniej dwa wyraziste obyczajowo oblicza: PRL-owski niedosyt posiadania oraz tożsame już z erą transformacji doświadczenie nadmiaru. Z jednej strony tęsknota za każdą zdobywaną spod lady rzeczą, z drugiej – świadomość nagromadzenia przedmiotów w bliskim otoczeniu. Tytułowa architektura rozgrywa się właśnie na styku dwóch epok i różnych ludzkich postaw.

## Abstrakcyjna wyobraźnia, konkretna materia

Architektoniczne działania biorą początek w niepozornym ogłoszeniu prasowym. Dyrekcja Łaźni Nowej prosi mieszkańców Nowej Huty o przyniesienie niepotrzebnych przedmiotów. Efektem zbiórki staje się góra sprzętów, ubrań i mebli. Wszystkie trafiają do teatru bez jakiegokolwiek informacji o wcześniejszym przebiegu użytkowania. Część z nich ma znaleźć nowych właścicieli.

Architekci na swój sposób są projekcją McCrackenowskich rytuałów pozbycia się. Sytuacji wymiany, która dzięki *swap parties* stała się nie tylko na Zachodzie elementem kulturowej identyfikacji. To przejaw ekscentrycznego gustu i uwielbienia „staroci”, ale też wyraz sprzeciwu wobec cywilizacji nadprodukcji rzeczy.

Rekwizyty w *Architektach* to zarazem *tabula rasa*. Czekają na zapisanie w nich nowej treści.

## Ekipa porządkowa

Zadanie aktorskie leżące u podstaw *Architektów* polega na przyswojeniu i oswojeniu nieożywionej materii. To wyzwanie tylko z pozoru bliskie anegdotom o „zagranii krzesła” na egzaminie do szkoły teatralnej. Główne napięcie relacji aktor-rekwizyt, stwarza bowiem konfrontacja abstrakcyjnej wyobraźni z fizycznym konkretem. Praca nad rolą jest związana zarówno z improwizacją, jak i psychologią.

Do uczestnictwa w projekcie zaproszono czwórkę młodych aktorów. Łukasz Stawarczyk ma za sobą występy w pamiętnych Łaźniowych spektaklach – *Smutkach tropiku* P. Świątka, *Skowycie* M. Podstawnego oraz realizowanym we współpracy z berlińskim Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr *Burn Out City*. Rozalia Mierzicka jest związana z Teatrem Dramatycznym w Wałbrzychu, gdzie grała m.in. w inscenizacjach duetu Strzępka-Demirski. Zuzanna Czerniejewska i Bartłomiej Cabaj to z kolei studenci krakowskiej PWST, dla których Łaźniowy projekt okazał się scenicznym chrztem bojowym.

## Adaptacja obiektów

Aktorski kwartet rozpoczyna pracę nad spektaklem w marcu 2016 roku. Na samym początku obsada musi się zmierzyć z podwójnym wyzwaniem. Po pierwsze – wypracować własne relacje z przedmiotami, tak aby mogły one „zagrać w spektaklu”. Czyli potraktować je jako wyraz indywidualnej ekspresji albo, wręcz przeciwnie, usunąć się w cień narracji danej rzeczy. Drugie wyzwanie wynika z bardziej prozaicznych powodów.

Zgromadzone w teatrze rzeczy wymagają selekcji. Należy je uporządkować pod takim kątem, aby niosły ze sobą nośny przekaz.

Czy lampki choinkowe powiedzą więcej niż stara walizka? Co niesie większą wartość – drobna pamiątka czy mebel, który przez lata towarzyszem codziennego życia? Jak rozgraniczyć oddziaływanie przedmiotów zdobytych dawno temu „po znajomości” od rzeczy zakupionych lub otrzymanych niedawno? Z podobnymi kwestiami obsada „Architektów” mierzyła się przez kilka tygodni. Nie tylko próbując, ale też prawie zamieszkując na terenie teatru.

Przygotowania do spektaklu miały pewien aspekt adaptacyjny. Aktorzy urządzają na przykład przestrzeń wirtualnego mieszkania, wytyczając w nim i meblując własne strefy. Ten aspekt prób okazuje się równie ważny co indywidualne studium przedmiotu. Nadanie przestrzeni osobistego charakteru oznacza eksploatację własnych wspomnień i skojarzeń. Pracę zarówno nad pamięcią przedmiotu, jak też pamięcią *stricte* osobową. Z tego powodu wielkiego znaczenia miały nabrać zarejestrowane na wideo improwizacje. Coś, co okazało się później nie do powtórzenia na scenie.

## Miało nie być, ale jest!

Po rezygnacji pierwszego reżysera przyszłość przedsięwzięcia stanęła pod znakiem zapytania. Planowana na maj premiera została odwołana. Aktorzy w tej sytuacji podjęli odważną decyzję o samodzielnym dokończeniu pracy. W ten sposób projekt uległ kolejnej metamorfozie.

Wraz z przesunięciem terminu premiery całość zyskuje wymowny wspomniany podtytuł – *Spektakl, którego nie będzie*. Jego wydźwięk jest równie ironiczny, co symboliczny. Do odniesień antropologicznych dochodzi jeszcze refleksja autotematyczna. Pytanie o zakres wkładu aktora w teatralną inscenizację. Do jakiego stopnia wynika on z „odgrywania”, a do jakiego z twórczego kreowania?

Dzieje prac nad *Architektami* mogą stanowić interesujący przykład tego zjawiska. Aktorzy na własną rękę sfinalizowali dzieło, które było niejako skazane na repertuarowe unicestwienie. Teraz publiczność może odtworzyć



ścieżkę prowadzącą do owej „kapitulacji”. Za każdym razem mając świadomość, iż może być to „ten ostatni raz”.

Katastrofalna wymowa podtytułu, wbrew pozorom, nie zdeterminowała samej formy przedstawienia. Wspomniane projekcje wideo z prób są tu jedynie kontrapunktem dla interakcji z publicznością. Rozgrywanej na żywo i wnoszącej do konstrukcji spektaklu ożywczy ferment.

## Podzwyczajność

W pierwszych minutach *Architektów* cytowane są słowa nie kogo innego, lecz wspomnianego Georges'a Pereca. Nie bez powodu. Francuski pisarz był wielkim analitykiem powszedniej codzienności. Poza powieścią *Rzeczy* pozostawił po sobie m.in. także teksty krytyczne, które zgłębiają relację człowieka z materialnym otoczeniem. Perek poszukiwał jak najlepszego sposobu opisu tzw. podzwyczajności. Określenie to pada we wstępie *Architektów* wraz z odczytywanymi fragmentami programowego tekstu *Przybliżenia czego?* z 1973 roku. Autor pisał tam m.in.:

To, co należy zgłębić, to cegła, beton, szkło, nasze zachowanie przy stole, nasze przyrządy, nasze narzędzia. [...] Zróbcie spis tego, co macie we własnych kieszeniach, we własnej torbie. Zastanówcie się nad pochodzeniem i przeznaczeniem każdego wyciągniętego przedmiotu. Przepytajcie swoje łyżeczki. Co się kryje pod waszą tapetą? [...] Mało mnie obchodzi, że te pytania są urywkowe, zaledwie zarysowujące pewną metodę, co najwyżej pewien zamysł. Ważne jest dla mnie, że sprawiają wrażenie trywialnych i błahych, bo to właśnie sprawia, że są równie, o ile nie bardziej istotne niż wszystkie pozostałe, poprzez które daremnie próbowaliśmy uchwycić całą prawdę o nas.

## Licytacja codzienności

„Podzwyczajność” niewątpliwie manifestuje się w scenicznej akcji *Architektów*. I to za pomocą trzech różnych odsłon. Aktorzy w rytm giełdowego odliczania przenoszą rekwizyty z miejsca na miejsca. Dokonują określonego podziału beładnego składowiska rzeczy. Pierwsza selekcja dotyczy

rzeczy najstarszych i najnowszych, kolejna – użytecznych i bezużytecznych. Licytacyjnym porządkom towarzyszą aktorskie epizody z wybranymi przedmiotami. To zarówno jednostkowa, quasi-aukcyjna prezentacja, jak i grupowa gra w skojarzenia.

Zwieńczeniem tych zmagani staje się finałny trzeci akt – „umeblowanie” wirtualnego domu. Wcześniej na scenie wytyczono już białą linią zarys lokum. Namiastka mieszkalnej przystani jest niezbędna dla przeprowadzenia kulminacyjnego momentu spektaklu. Aktorzy ostatecznie burzą bowiem czwartą ścianę i zapraszają widzów do wspólnej rozmowy. Przy „herbatce i ciasteczkach”, na dywaniku i podarowanych krzesłach. Wtedy również dochodzi do sytuacji wymiany. Widz może zabrać ze sobą wybrany przedmiot.

*Spektakl, którego nie będzie okazał się ewoluować w trakcie kontaktu z odbiorcą. Ważnym jego elementem jest dokumentacja aktorskiego warsztatu. Na oczach widzów zostają odtworzone etapy pracy nad projektem. Punkt wyjścia stanowi sesja zdjęciowa, która miała miejsce w maju. Obsada kreowała wówczas rozmaite hybrydalne istoty, będące wynikiem zespolenia ludzkiego ciała z danym przedmiotem. Sytuacja na miarę Baudrillowskiej epoki przedmiotu.*

## Rekwizyty w akcji

*Architekci* trafili na afisz Łaźni Nowej we wrześniu 2016 roku. Czas trwania przedstawienia nie przekroczył 50 minut. Publiczność wzięła udział w dwóch takich inscenizacjach. Maciej Stroiński pisał po jednym z nich: „Jest autystyczne układanie w rządku, fenomenologia przedmiotu (»zakładając, że nie wiemy, co to jest«) i chorego jak w programie o sprzętaniu”.

Kolejne trzy inscenizacje miały miejsce w październiku. Zakres wymiany został tym razem znacznie poszerzony. Przed każdym spektaklem zaplanowano nową zbiorówkę niepotrzebnych rzeczy. Wśród przedmiotów, które widzowie mogli zabrać ze sobą, znalazły się należące do Łaźni Nowej teatralne rekwizyty.



fot. Klaudyna Schubert

Wtórny obieg rzeczy nabrał nowego wymiaru. Pół wieku temu bohaterowie powieści Pereca, goniąc za dobrami materialnymi, popadali we frustrację. *Architekci* pokazali wyjście z tej pułapki. Przy całkowicie bezgotówkowym obiegu. I bez wizji pustki. Bo rytuały posiadania i pozbywania się można odnawiać bez końca.

#### BIBLIOGRAFIA:

Janusz Barański, *Świat rzeczy*, Kraków 2007.

Grant McCracken, *Culture and Consumption*, „Journal of Consumer Research” 1986, Vol. 13, No. 1.

## RZECZOWE RELACJE – ROZMOWA Z ZUZANNĄ CZERNIEJEWSKĄ I ŁUKASZEM STAWARCZYKIEM

Punktem wyjściowym *Architektów* była wasza osobista konfrontacja z magazynem przedmiotów. Na myśl przychodzą od razu wszystkie anegdoty o egzaminach wstępnych do PWST, gdzie kandydaci otrzymują zadanie wcielenia się w jakąś rzecz. Czy studia aktorskie przygotowują do tak intensywnej pracy z rekwizytami? Na ile początkowy zamysł *Architektów* wykraczał poza standardowe doświadczenia przygotowujących do roli teatralnej?

**Zuzanna Czerniejewska:** Opowieści w stylu „zagraj chude mleko” to oczywiście przesada. Jest jednak coś takiego jak „aura”. Tak naprawdę to egzamin ze spontaniczności i skojarzeń. Nie chodzi zatem, aby zagrać krzesło czy błyskawicę, lecz o to, jaki przekaz lub energię niesie ze sobą dany przedmiot. Sama praca z rekwizytem jest raczej domeną aktorów lalkarzy. Rewizyt w naszym wypadku jest, tak jak kostium, tylko pomocą do znalezienia się w pewnym stanie. To my tworzymy ten świat, a nie rekwizyt. Spektakl *Architekci* opiera się na odwrotnym założeniu. Sensem jest bowiem to, co niesie ze sobą ów cmentarz starych przedmiotów.

**Łukasz Stawarczyk:** Zajmowaliśmy się czymś w rodzaju „odzierania z aktorstwa”. Wszystkie umiejętności, które wydawały się jakąś zdobyczą szkoły, ulegały natychmiastowej kompromitacji. Zadanie wymagało bardziej poszerzenia świadomości niż pracy warsztatowej. W moim wypadku pomogły doświadczenia współpracy z Krystianem Lupą, Wiktorem Rubinem czy młodszymi reżyserami: Pawłem Świątkiem i Agnieszką Jakimiak, wymagającymi

poszukiwań innej aktorskiej obecności od tej, która uchodzi za klasyczną. Przez te spotkania w trakcie ostatnich lat studiów szkoła, także teoretycznie, w jakimś sensie pomogła nam w otwieraniu się na inne formy – wymagające nieraz właśnie porzucenia jakiegoś obszaru „warsztatowego”.

**Ta „inna obecność” musiała wynikać również z kontekstu fizycznego – namacalnego kontaktu ze zgromadzonymi podczas zbiórki rzeczami. Łatwo było przejść z poziomu porządkowania rzeczy na ten bardziej abstrakcyjny, związany z generowaniem emocji, uczuć, wspomnień? Jak wyglądały pierwsze chwile na wspomnianym cmentarzu?**

**Zuzanna Czerniejewska:** Próby zaczęły się od tego, że wpuszczono nas do pomieszczenia, gdzie znajdowały się te przedmioty. Znaleźliśmy się w sali pełnej rozmaitych, w większości brudnych, pokrytych kurzem, rzeczy. Musieliśmy mówić, jak się z tym czujemy. Wszystko było lekkie; pył w powietrzu ściągał w dół, tak że stałam się przez niego ciężka. To właśnie wpływa na kondycję aktorską. Kiedy wchodzi się do takiego pomieszczenia, ma się do czynienia z silnym przekazem. Dla mnie był to cmentarz.

**Łukasz Stawarczyk:** Nie nadaliśmy sobie jasnego kierunku, nie sprezerwaliśmy opowieści. Miała się ona wykluczyć podczas pracy nad projektem, warunki mieliśmy więc naprawdę komfortowe. Podstawowym punktem odbicia były teksty Pereca o codziennej niezwykłości przedmiotów. Staraliśmy się nie skupiać na teorii, nie zakopywać w antropologii przedmiotu, a pielęgnować indywidualną podróż przez odkrywanie. Położyliśmy nacisk na to, co jesteśmy w stanie wytworzyć w relacji z przedmiotem. Materiałem były zatem nasze indywidualne i kolektywne zdobycze oraz procesualność okresu prób.

**Zuzanna Czerniejewska:** Na samym początku zastanawialiśmy się, co można zrobić z tymi przedmiotami. Przychodziliśmy rano o godzinie dziesiątej i patrzyliśmy na te rzeczy. Do momentu, gdy ktoś nie krzyknął: „Mam! Pamiętam...”. Biorę do rąk wybrany przedmiot i przywołuję w emocjonalnej pamięci siebie w sytuacji, z którą on się łączy. To nie jest aktorstwo, prędzej sytuacja psychiczna. Ale jak się w to wejdzie i przeżyje,

wydaje się cięższe gatunkowo niż typowa aktorska gra. To coś w rodzaju naglego błysku z przeszłości, *déjà vu*.

**Łukasz Stawarczyk:** Poprzez tego typu próby bardzo szybko odkryliśmy performatywny charakter materiałów. Przedmioty przez nadawane im nowe konteksty, opowieści czy wykonywane działania płynnie zmieniały znaczenia.

**Przedmioty ze zbiórki trafiły do was na zasadzie „czystej karty”. Bez informacji o ich wcześniejszej historii. Mogliście puścić wodze wyobraźni, nadając im nowy sens, ale też spojrzeć głębiej w siebie. To drugie oznaczało przekroczenie bardzo osobistej, wręcz intymnej granicy...**

**Łukasz Stawarczyk:** To nieprawdopodobne, że język, który udało nam się wtedy uchwycić, był tak transparentny i czysty. Przy kolejnych podejściach do zadań bardzo wyraźnie udawało nam się w obserwacjach, ale też w bezpośrednim „wykonie”, wyczuć granicę fałszu języka, który przecież dopiero co odkrywaliśmy i na bieżąco tworzyliśmy! Ponieważ język wspomnienia był klinicznie czysty, wyznaczał nam kierunki formalnego podążania. Próbowaliśmy oddawać ciała pamięci wspomnienia.

**Przy tego typu składowiskach przedmiotów sama ich selekcja może przybrać nieoczekiwaną postać. Udało wam się znaleźć jakąś hierarchię, wypracować sposób koegzystencji z nieożywioną materią?**

**Łukasz Stawarczyk:** Niezwykle, że na początku mieliśmy wobec tych przedmiotów ogromny szacunek. W chwili gdy zaczęliśmy się nimi bawić, relacja stała się mniej nabożna. Nie wiem, czy odpowiem precyzyjnie na twoje pytanie, ale wypracowywanie takich statusów otwierało tylko kolejne niezbadane terytoria. Na przykład w ćwiczeniach z pamięcią lustro początkowo było tym, czym w istocie użytkowo jest. Potem nakładaliśmy na nie pamięć lustra z przeszłości, ze wspomnienia. Kolejnym etapem mogło być to, czym owo lustro stało się przez pracę nad nim w naszej przestrzeni prób; czym jest „tutaj” w naszym doświadczeniu... i tak dalej. Zdarzały się też „fazy dziewicze”, kiedy cały dzień poświęciliśmy

zdobywaniu narzędzi do percepcyjnego określania przedmiotów. Po kilku ładnych godzinach przyglądania się rzeczom stawały się one totalnie abstrakcyjne. Ich użytkowość wydawała się czymś wynikającym jedynie z naszego przyzwyczajenia.

**Zuzanna Czerniejewska:** Zakładaliśmy, że pewne przedmioty nie muszą mieć swojej pierwotnej funkcji. Żyrandol stawał się pajakiem, papugą, erotyczną zabawką czy drapakiem.

**Łukasz Stawarczyk:** W ogóle kontakt z przedmiotami, bez żadnego kierunkowania naturalnie zaprowadził nas do dzieciństwa, do pierwszych z nimi zetknięć. Nasza droga prowadziła chyba przez uwolnienie ich od archetypów. Wszyscy przy *Architektach* przeżyaliśmy swoje sentymentalne podróże.

**Czy pośród zgromadzonych rzeczy znalazły się takie, które szczególnie zapadły wam w pamięć, stały się bliskie, wyzwoliły szczególną energię?**

**Łukasz Stawarczyk:** Wpatrzyłem sobie pewien fotel, który skojarzył mi się z moim ojcem – siedzącym i na przykład oglądającym telewizję. Nie wiedzieliśmy, jak to skojarzenie ugryźć, jak je uchwycić. Pamiętam, że usiadłem w tym fotelu i zacząłem po prostu opowiadać, jak tata w nim wyglądał. Przez samo opowiadanie o ojcu wykonującym jakieś czyste fizyczne czynności spotkałem się z moim wyobrażeniem o nim, a w tym prywatnym obrazie skumulowała się cała miłość i nienawiść do niego. Jednocześnie ten metaforyczny obraz nie był wyreparowany, wziął się z organicznego „opowiadania go”. W myśleniu o siedzącym ojcu, w walce mojego ciała z jego ciałem może dało się widzieć coś, co rzeczywiście było pomiędzy nami (przynajmniej tak mi się wydawało, kiedy pracowaliśmy potem na nagraniach). Poczulem milion procent emocji, uczuć, nieuświadomionych przeżyć, tego, co pracowało na relację z nim.

**Zuzanna Czerniejewska:** Moim ulubionym przedmiotem była łyżka cedzakowa do makaronu, koloru niebieskiego z żółtym prześwitem. Od razu skojarzyła mi się z dinozaurom. Nie oddałam jej nikomu, tylko wzięłam do domu. Był też pewien przedmiot przypominający żarówkę – plastikowy, w kształcie trójkąta. Powiedziałam: „To coś, co mnie określa. Jest gładkie,

białe, pokazuje nieskończoność i stanowi zamkniętą formę”. Miałam trochę takie poczucie jak małe dzieci, które przywiązują się do zabawek lub ubrań. Innym aspektem naszych improwizacji było wzajemne odtwarzanie swoich historii. Powstawały z tego klasyczne teatralne sceny.

**Czy poza oswojeniem poszczególnych rzeczy zdarzyły się też próby adaptacji otoczenia, w którym się znalazły? Rozumiem, że sala prób była dla was czymś na wzór tymczasowego mieszkania.**

**Zuzanna Czerniejewska:** W ramach prób każdy stworzył sobie własną przestrzeń. Moja była czysta, gładka, biała, trochę jak wyobrażenie warsztatu architekta. Z fotelem tygrysa, który stał się jakby częścią mnie. Potrafiłszy tam przesiadywać po piętnaście godzin. To jest odwieczna kwestia bezpieczeństwa i inspiracji. Jak się robi coś, co jest ważne, nie ma znaczenia, ile godzin to trwa.

**Łukasz Stawarczyk:** Moją osobistą przestrzenią w sali prób był warsztat ojca, w którym jako dziecko uwielbiałem spędzać czas. Zrobiłem więc sobie takie miejsce, gdzie było mi przytulnie. I natychmiast zacząłem patrzeć na elementy wystroju z pewnym uczuciem. Zaskoczony, że przedmioty mogą mi taką namiastkę domu stworzyć.

**Poza sferą zadań performatywnych *Architekci* niosą ze sobą i teatralne koncepcje. Na czym opiera się ich konstrukcja pod kątem tego, co dzieje się na scenie?**

**Łukasz Stawarczyk:** Osia spektaklu są trzy zmiany. Najpierw masę zastanych przedmiotów porządkujemy według szacowanego czasu ich wytworzenia – od najstarszych do najnowszych. Jeszcze kiedy robiliśmy to dla samego ćwiczenia, w czasie prób, odkryliśmy w zwykłym układaniu przedmiotów – jak do ekspozycji tematycznej – niezły potencjał. Gdy się patrzy na nie w tej konfiguracji, można spędzić długie godziny, przyglądając im się osobno, dyskutując z przydzielonym im miejscem, z ich statusem w danej sytuacji. Następnym etapem był podział rzeczy na przydatne i nieprzydatne. Ten wywoływał najwięcej emocji – związanych z żalem albo pogardą,



docenieniem albo skazaniem na degradację. Ostatnią fazą było zbudowanie z przedmiotów przestrzeni domu. Ciepłego domu.

**Zuzanna Czerniejewska:** Doszliśmy do wniosku, iż układanie domu to coś bardzo wymownego. Mamy mnóstwo przedmiotów, ale przecież robimy spektakl także o ludziach i przede wszystkim dla ludzi. Zazaczyliśmy na scenie granice poszczególnych pomieszczeń taśmą i stworzyliśmy dom.

**W pewnym momencie waszych przygotowań przyszłość *Architektów* stanęła pod znakiem zapytania. Po odejściu reżysera podjęliście się zadania ukończenia projektu. Jako „spektaklu, którego nie będzie”. To musiała być trudna i wiele zmieniająca decyzja.**

**Łukasz Stawarczyk:** To, że chcieliśmy zawalczyć o spektakl, nie stanowiło jakiegoś gestu opozycji. Po prostu wierzyliśmy, że nasze doświadczenie prób, nawet jeżeli w sensie formalnej konstrukcji okazywało się mało komunikatywne, było dla nas osobiście autentyczne i ważne. Mieliśmy wyobrażenie czegoś, czego finalnie nie udało się przenieść na widza. Gdy zbliża się premiera, w aktorze wzrasta produktywność i moc twórcza, rośnie adrenalina, jest oczekiwanie spełnienia. Tymczasem tutaj do premiery nie doszło. Po raz pierwszy będąc w takiej sytuacji, zastanawialiśmy się, co zrobić z takim doświadczeniem. Inną rzeczą było poczucie wagi naszej pracy i osobistego wkładu. Dla nas ten czas był bardzo konkretnym okresem odkrywania przestrzeni, o których nie mieliśmy pojęcia. Jako aktorzy wzięliśmy się solidarnie w garść i powiedzieliśmy sobie, że nie chcemy zostawić tego projektu. Skupiliśmy się na przekazaniu „doświadczenia” naszych prób.

**Zuzanna Czerniejewska:** Przejrzeliśmy nagrania z prób, zarejestrowane jako materiały poglądowe, kiedy na przykład ustawialiśmy pewne przedmioty. Okazały się skrywać ogromny potencjał. W spektaklu wykorzystaliśmy zapisy filmowe z pamięcią przedmiotu. Dlatego że tego typu aktów performatywnych nie da się powtórzyć na scenie.

**Łukasz Stawarczyk:** Każdy z nas przyjął rolę reżysera. Spotykaliśmy się z tą samą materią, na którą teraz musieliśmy spojrzeć reżyserskim okiem. Zrozumiałem, jakim komfortem jest praca z reżyserem, kiedy aktor ma

możliwość bezkarnego odkrywania, poszukiwania, pozwalania sobie na błędzenie i wygłup – zabezpieczony, że ktoś to za niego poskłada. Tymczasem jako aktorska czwórka musieliśmy doprowadzić całość do premiery. Wierzyliśmy w siłę naszych materiałów, trzeba je było uspołnić i popracować nad ich komunikatywnością.

**Premiera była odbiciem niespełnienia, ale z drugiej strony afirmatywnym doświadczeniem spotkania z publicznością.**

**Łukasz Stawarczyk:** Mieliśmy pewne wyobrażenie spektaklu i skonfrontowaliśmy go. Wielu widzów przyjęło naszą propozycję superotwarcie. Po pierwszym spektaklu otrzymaliśmy spory feedback. Pewnie, przez brak naszego reżyserskiego rozgarnięcia byliśmy dość przychylni krytyce, ale też i fajnym pomysłem, które wychodziły od widzów. Kolejne spektakle zaczęliśmy modyfikować, wplatać w nie nowe wątki i znaczenia, które nabudowały się na przedmiotach podczas poprzednich spektakli.

**Zuzanna Czerniejewska:** Widz zagląda przez dziurkę od klucza i może podpatrzeć, co przez pół roku robiliśmy z tymi przedmiotami i dlaczego są one tak ważne. Zależało nam na tym, aby publiczność chciała z nami porozmawiać. Ma wtedy możliwość spojrzenia na cały proces. W innym wypadku pozostaje tylko ta powierzchowna warstwa: „poukładali przedmioty i się podziało”. Jak wszystko sobie powiemy, całość nabiera zupełnie innego kształtu.

**Łukasz Stawarczyk:** Poddanie tego jakiejś grubej ocenie byłoby chyba ucieczką z drogi, którą obraliśmy. Chodziło nam przecież nie o „oddanie spektaklu”, ale stworzenie przestrzeni wspólnej obecności – aktorów, widzów i przedmiotów nas otaczających. Dlatego to właśnie rozmowy po spektaklu utkwily mi najbardziej w pamięci, z czasem weszły także na stałe do „scenariusza” naszego wydarzenia. To było w nim najbardziej żywe. Zerwaliśmy maskę prezentacji, odbywaliśmy rozmowy, ludzie bawili się przedmiotami, robili z nimi zdjęcia. Z dzisiejszej perspektywy ten spektakl odbieram jako wstęp do tych kilkunastu minut rozmów po spektaklu.

**Spektakl, którego nie będzie to także zaproszenie do refleksji na temat naszej materialistycznej codzienności. Od antropologii rzeczy do ekonomii produktów. Kontekst konsumpcjonizmu towarzyszył wam w trakcie prób?**

**Łukasz Stawarczyk:** Jak mówiłem, ten kierunek nie był naszym celem. Odnoszenie się teraz do całego antropologicznego pola kontekstów trąciłoby z naszej strony myszką. Nie jesteśmy w stanie rozłożyć tego wszystkiego na czynniki pierwsze ani powiedzieć, że byliśmy świadomi logicznego klucza narracji. Pracowaliśmy intuicyjnie. A to, co zrobiliśmy, wydaje się na tyle pojemne, by uwzględnić zagadnienia, o których mówisz. Chyba zależy to od tego, z jakimi pytaniami kto na przedstawienie przychodzi i jakie się w nim rodzą w trakcie. Ale rzeczywiście wielu ludzi po spektaklu mówiło o konsumpcjonizmie. Myślę, że *Architekci* mogą dawać głos temu akurat, co nas drażni. Każdy może odbyć osobistą wędrówkę. I w tym indywidualnym podejściu odkrywać rozmaite tematy – i to jest super.

**Zuzanna Czerniejewska:** Jest tak, że pracowaliśmy nad tym projektem cztery miesiące, a została z tego tylko wierzchnia warstwa. Fajnie byłoby spać i złapać to, co wtedy między nami zaistniało. Coś większego niż obraz konsumpcjonizmu.

**Ale doświadczenie epoki nadmiaru nie jest wam chyba obce ani generacyjnie, ani społecznie? *Architekci* mogą być panaceum na tego typu przesyt?**

**Zuzanna Czerniejewska:** Jesteśmy rozpieszczeni, rozpuszczeni nadmiarem bodźców, zwracamy się we wszystkie strony, chcąc jak najwięcej. To jest jakieś perwersyjne nienasycenie. Z drugiej strony równie perwersyjna jest wizja ascetyczna. Nie mamy przecież prawa powiedzieć: „my mamy mniej przedmiotów, jesteśmy więc lepsi”.

**Łukasz Stawarczyk:** Mania posiadania przedmiotów działa jak wirus. Czytałem ostatnio lifestyleowy blog backpackera, który zminimalizował swoje materialne zaplecze do minimum i podróżuje z plecakiem, do którego pakuje tylko niezbędne mu do życia przedmioty. Antymaterializm też

przecież dotyczy materializmu. Czegokolwiek by do niego nie przykładać, przedmioty pozostają jednak jakimś zwierciadłem kondycji. To prawdziwy papierek lakmusowy.

**Zuzanna Czerniejewska:** Przedmiot nawet na poziomie rekwizytu może dać wszystko. My jako aktorzy obudowujemy się różnymi „pomocnikami” – jak kostium czy rekwizyt – po to, żeby dojść do jak najczystszygo przekazu, w naszym wypadku wspomnienia. Jeśli widzowie zostaliby z nami na dłużej i przez pół dnia przeszli przyspieszony kurs „przekładania” przedmiotów, pewnie spojrzeliby na to wszystko inaczej.

Rozmawiał: Łukasz Badula







# BAŚNIE Z 1001 BLOKU

**Tekst:** Adam Miklasz

**Reżyseria:** Magda Miklasz

**Scenografia:** Ewa Woźniak

**Multimedia:** Adam Zapala

**Muzyka:** Andrzej Bonarek, Anna Stela

**Obsada:** Karolina Burek, Michał Karwowski, Małgorzata Biela,  
Agnieszka Makowska, Adrian Gawlik, Tomasz Talerzak,  
Natalia Sakowicz, Hanna Napor, Anna Haftarczyk,  
Dominika Dyba, Marzena Kochańska, Janina Zarzycka-Bem,  
Ewa Michałowicz, Grażyna Ladra, Anita Staszczak

**Premiera:** 18.11.2016





Łukasz Badula

## LUBIĘ SZUM WIELKIEJ PŁYTY

„Kilka milionów Polaków do przesiedlenia? Ile jeszcze wytrzyma budownictwo epoki PRL-u? Czy bloki są bezpieczne?” – alarmowały media w 2016 roku, gdy Ministerstwo Infrastruktury i Budownictwa postanowiło wziąć pod lupę chlubę PRL-owskiego mieszkalnictwa. Wielka płyta stanowiła ziszczenie snów o funkcjonalnym budownictwie na masową skalę. Dzisiaj okazuje się konstruktem problematycznym. Stawiane w okresie komunizmu bloki posiadają bowiem datę „przydatności do spożycia”. PRL-wscy budowniczcy szacowali ich trwałość na od 50 do 100 lat. Niepokój o ich stan techniczny w trzecim tysiącleciu jest zatem uzasadniony. Ministerstwo zarządziło więc ogólnopolskie i długofalowe badanie kondycji blokowisk.

Tak się składa, iż w tym samym czasie ruszyła inicjatywa, która sporo o tym fragmencie PRL-owskiej spuścizny mówi. Inicjatywa stanowiąca tyleż „dokument epoki”, co epitafium dla osiedlowej specyfiki. To projekt prześwietlający zbiorową podświadomość blokowisk w sposób i analityczny, i emocjonalny. Podróż sentymentalna, którą rodzeństwo Magda i Adam Miklaszowie odbyło nie tylko w celach diagnostycznych. *Baśnie z 1001 bloku* są przede wszystkim wskrzeszeniem ludzkiej komitywy, wskazaniem na potencjał zbiorowości, przypomnieniem tego, jak żywa potrafi być tkanka społeczna. A wszystko w ramach wydarzenia, które wykracza poza proste ramy teatralnej inscenizacji. Bo w tych *Baśniach* burzy się wszelkie, również sąsiedzkie ściany.

### W domach z betonu nie ma (już) miłości

Niepewny los PRL-owskiej architektury zbiega się z końcem pewnej epoki w relacjach międzyludzkich. Niegdyś tętniące życiem osiedla zyskują



wymiar przestrzeni funeralnej, gdzie stopniowo zamierają dobrosąsiedzkie relacje. Ale Magda i Adam Miklaszowie w swoim projekcie rzucili wyzwanie temu marazmowi. Chociaż *Baśnie z 1001 bloku* wiele zawdzięczają architektonicznemu tłu. Wielka płyta jest tu właściwie pełnoprawnym bohaterem całości.

Tego typu *genius loci* jest pokłosiem zjawisk, które prócz rodzeństwa dotyczyły przynajmniej kilku generacji Polaków. Bloki z wielkiej płyty rzeczywiście niosły dziejową zmianę, modelując mieszczańską świadomość przez kilkadziesiąt lat. Często starczyły też za cały horyzont doczesnego świata. Masowej produkcji towarzyszyły i szczytne idee, biorące początek w dynamicznym rozwoju urbanistyki u progu XX wieku. W okresie PRL-u musiały oczywiście zderzyć się z brutalną rzeczywistością realnego socjalizmu.

Spektakl rodzeństwa Miklaszów odzwierciedla ową ambiwalencję. Z jednej strony twórcy przywracają codzienność minionej epoki, z drugiej – przywołują architektoniczne idee odpowiedzialne za rozkwit hurtowego mieszkalnictwa. Obie płaszczyzny przenikają się wzajemnie na scenie. Widz obcuje z abstrakcyjną ideą zyskującą niekoniecznie utopijne zwińczenie.

## Prorok mieszkaniowej rewolucji

Centralnym punktem odniesienia projektu Miklaszów jest autentyczny, wciąż stojący w Nowej Hucie blok, adres – Osiedle Dywizjonu 303, nr 19. Oddano go do użytku na początku lat 80. ubiegłego wieku, czyli już po zapoczątkowanym za Gierka mieszkalczym boomie. Tak jak wiele innych, nie tylko nowohuckich, budynków pozostaje on cennym świadectwem pewnej epoki.

Hasło „wielka płyta” w potocznej świadomości jest powiązane z PRL-owskim budownictwem. Ale tak naprawdę chodzi tu o zjawisko na skalę światową, będące rezultatem dynamicznego rozwoju metropolii. W odpowiedzi na zagęszczenie zaludnienia i rozbudzone potrzeby mieszkaniowe, po I wojnie światowej w Europie powstały pierwsze osiedla z betonowych płyt. Budowniczy prefabrykat znalazł wówczas zastosowanie w Holandii, Francji, Szwecji, Niemczech, ale i Związku Radzieckim. U Sowieców zyskał zresztą chyba najbardziej masowy wymiar. Co nie pozostało bez wpływu na powojenną popularność koncepcji nad Wisłą.

Mieszkaniowa rewolucja miała swojego wielkiego proroka. To Le Corbusier – francuski architekt, zdeklarowany zwolennik praktycznego minimalizmu. Odrzucał ornamentykę i wymyślne geometryczne formy, postulując uprzemysłowienie, standaryzację oraz mechanizację budownictwa. Mieszkania miały być w pierwszej kolejności wygodne i szeroko dostępne. Budowane szybko, z myślą o jak najszybszym ich zasiedleniu. Funkcjonalne przez spełnienie precyzyjnie wytyczonych norm minimalnego komfortu. Le Corbusier zamienił mityczny „dom” na „maszynę do mieszkania”.

Kwintesencją tego podejścia był, zastępujący skomplikowane obliczenia metrażu, Modulor. Czyli hipotetyczna postać, która wraz z podniesioną do góry ręką miała wytyczać wysokość każdej jednostki mieszkalnej. Le Corbusier, wprowadzając ten osobliwy model, ponoć kierował się sylwetką amerykańskiego policjanta, którego średnia wzrostu wynosiła wówczas 183 cm. Ujednoclenie i ograniczenie metrażu nie oznaczało jednak klaustrofobicznego zamknięcia. Osiedla miały być budowane w równie określonym, przyjaznym otoczeniu. Tak, aby każdemu mieszkańcowi zapewnić „słońce, przestrzeń i zielen”.

## Duch w maszynie

W spektaklu rodzeństwa Miklaszów pojawiają się we własnej osobie i Le Corbusier, i Modulor, i... Wielka Płyta. Wszyscy skonfrontowani z polską wersją betonowego raju. Postulaty francuskiego architekta zyskały masowe zastosowanie tak naprawdę dopiero w latach 70. Wcześniej masowe budownictwo napotykało problemy natury zarówno technicznej, jak i finansowej. Postawienie pierwszego, eksperymentalnego bloku mieszkalnego (przy ulicy Wolskiej w Warszawie) zajęło całe 3 lata. Tworzone w latach 60. systemy budowli osiedli m.in. w Łodzi, Wrocławiu i Poznaniu, były z kolei mniej czasochłonne, ale za to kosztowne. Na tyle, iż zorganizowano konkurs na opracowanie systemu całkiem nowego. Z ofertą zakupu „gotowca mieszkaniowego” zwrócili się nawet do twórców radzieckich osiedli, tzw. leningradczyków. Ostatecznie wybrany został jednak projekt polski – system W-70 autorstwa Marii i Kazimierza Piechotków.

Tak zaczęła się prawdziwa ekspansja wielkiej płyty w Polsce. Na terenie kraju powstało aż 160 „fabryk domów”, produkujących gotowe ściany z oknami i elewacjami. Boom dotarł i do Nowej Huty. Budynek, który zainspirował Miklaszów, jest częścią osiedla powstałego na przełomie lat 70. i 80. Prawie w niczym nie różni się od podobnych „mrówkowców” wypełniających wówczas nowohucką przestrzeń. Prawie, gdyż, jak przekonuje rodzeństwo Miklaszów, ze wspomnianą „maszyną” mieszkalną wiąże się niepowtarzalne ludzkie emocje; te dotyczące poszczególnych jednostek i te sporo mówiące o całej blokowej zbiorowości. To one zadecydowanie zdeterminowały wymowę *Baśni z 1001 bloku*. Przedstawienia, społecznego projektu, wydarzenia integracyjnego, wreszcie *site-specific*.

## Jak dobrze mieć sąsiada

W maju 2016 roku na drzwiach wejściowych 19-tki Magda Miklasz zawiesiła list skierowany do mieszkańców bloku. „Kiedyś tu mieszkałam – wyjaśniała, jednocześnie zapowiadając – Będę pukać do Państwa”. Genezą projektu była zatem sytuacja *stricte* osobista. Magda i jej brat Adam, dramaturg, na osiedlu pojawili się po raz pierwszy od 12 lat. Ożyły wspomnienia okresu dzieciństwa, filtrowane przez obraz współczesnego życia blokowisk. Twórcy spektaklu postanowili sięgnąć także do pamięci mieszkańców bloku.

Przez blisko trzy miesiące Magda Miklasz, z pomocą Ewy Woźniak, gromadziła dokumentację osiedlowej codzienności „kiedyś i teraz”. Właśnie wtedy znaczenia nabrał wątek sąsiedzkich relacji; tego, jak ludzie koegzystują ze sobą w ograniczonej przestrzeni i jak artykułują na zewnątrz swoje indywidualne potrzeby. Ta osobliwa mimikra wpłynęła na zawartość samego spektaklu. Jak tłumaczy reżyserka,

[...] skupiliśmy się na tym, co specyficznego jest w tym konkretnym bloku. To tak jak z wioskami – niby z zewnątrz funkcjonuje się na nich podobnie, ale każda ma swoje specyficzne siatki relacji, każda społeczność jest wyjątkowa. I to mnie ciekawi – nie rzeczy łatwe do wybadania, wspólne, widoczne na pierwszy rzut oka, ale to, co specyficzne.

## Blok happeningowy

Projekt rodzeństwa Miklaszów rzuca wyzwanie stereotypowym ujęciom, które PRL-owskie blokowiska kojarzą głównie z groteskowo-upiorną wizją *à la* serial *Alternatywy 4*. Po 1989 roku zdarzały się próby odczarowania tego negatywnego wizerunku. Osiedlowej antropologii poświęciła swój cykl reportaży *Baśnie z bloku cudów* Katarzyna Kobylarczyk, którą podobnie jak Miklaszów zaintrygowała Nowa Huta. Szereg projektów performatywnych przeprowadził z mieszkańcami Bródna Paweł Althamer.

Występująca w dokonaniach Althamera sfera aktywizacyjna cechuje również *Baśnie z 1001 bloku*. Ten obszar projektu stanowi bezpośrednią kontynuację działań i Miklaszów, i Łaźni Nowej, rewitalizujących nowohucką przestrzeń. W 2015 roku, z okazji jubileuszu teatru, Miklaszowie przygotowali, rozgrywane się na terenie Osiedla Centrum A, widowisko *NH Wonderland*. Wspólnie z mieszkańcami wykreowali „ulotną krainę surrealizmu historycznego”, pełną wtopionych w podwórkową topografię interwencji artystycznych.

Podobny zamysł przyświecał *Baśniom*. W dniu premiery spektaklu (w ramach wakacyjnego Bulwar[t]u Sztuki) osiedlowa 19-ka miała zamienić się w równie wielką jak w wypadku *NH Wonderland* multimedialną i happeningową przestrzeń. Przewidziano analogiczną towarzyską integrację przy najdłuższym sąsiedzkim stole. W tej koncepcji spektakl był efektywnym i rozgrywanym w naturalnych plenerach finałem przestrzennego eksperymentu.

Śmiałe plany pokrzyżowała deszczowa pogoda. Nie pozwoliła ona ani na biesiadowanie przed blokiem, ani na plenerową premierę. Spektakl musiał zostać przeniesiony do Łaźni Nowej. Na szczęście poprzedzająca sztukę akcja *Baśń o dziewiętnastce* doszła do skutku.

Dzięki współpracy z mieszkańcami prawie cały blok zamienił się więc w obszar wystawienniczy. Widzowie wraz z przewodnikami odwiedzali pomieszczenia i korytarze, które przekształcono w małe galerie sąsiedzkiej sztuki. Sztuki chwilami mocno abstrakcyjnej, ale ciągle skupionej na lokalnym życiu wspólnoty. Wystawy zdjęć, piwniczna instalacja czy biblioteka rekwizytów odnosiły się konkretnej blokowej egzystencji. Pozwalały z humorem spojrzeć na to, co w mieszkaniu na Wielkiej Płycie najbardziej charakterystyczne. Były także pierwszym od wielu lat pretekstem do zacieśnienia sąsiedzkich więzi.

## Osiedlowa statystyka

Sceniczna odsłona projektu nie straciła z pola widzenia wspólnotowej tematyki. Rodzeństwo Miklaszów podjęło ją zarówno na płaszczyźnie praktycznej, jak i teoretycznej. Obok spisanej dokumentacji ludzkich świadectw, twórcy sięgnęli po „suche dane”. Tytułowy budynek stał się w równym stopniu zbiorowiskiem unikalnych historii, co obiektem statystyki – modelem „everyblokiem”, który można zmierzyć, policzyć, usystematyzować.

Statystyka uwzględnia w spektaklu i wyznaczniki architektoniczne, i życie codzienne mieszkańców; ich obyczaje, stan posiadania, wykształcenie, zainteresowania itd. Bez względu na to, czy chodzi o kwestie materialne, społeczne czy kulturowe, zamykają one doświadczenie zbiorowości w kuriozalnych ramach liczbowych. Jest w tym żelazna technokratyczna konsekwencja, ale i przewrotne poczucie humoru:

Zaczęliśmy robić badania, ale nagle mieszkańcy zorientowali się, że to nie do końca jest serio, że nie są to badania naukowe, a służące projektowi artystycznemu. Więc są one jakimś żartem – ale nie tylko naszym, ale i mieszkańców

– wyjaśnia Magda Miklasz.

Te groteskowe dane przytacza w spektaklu osobiście Adam Miklasz. Dramaturg trafił do obsady niejako w ostatniej chwili. Przeniesienie spektaklu z pleneru na scenę teatralną wymusiło znalezienie formy, która uporządkuje epizodyczne widowisko. W ten sposób Adam Miklasz stał się narratorem opowieści, która dotyczy go bezpośrednio. Pomysł zrodzony z potrzeby chwili przyniósł wymierne rezultaty. Autotematyczna perspektywa pozwoliła przekształcić całość w bardziej prywatną i nostalgiczną narrację.

## Jak za dawnych lat?

Nostalgia wynika przede wszystkim z samego zawiązania akcji spektaklu. Protagonista całości jest swoistym alter ego rodzeństwa Miklaszów. Kimś wracającym po latach na własne osiedle. Rozpoznającym na nowo stare kąty. Cofającym się pamięcią wstecz i zarazem aktualizującym obraz otoczenia.

Świat spektaklu jest wypadkową niemal etnograficznej obserwacji oraz refleksji nad obecnym stanem osiedlowych wspólnot. Codzienne blokowe rytuały sprzed lat mają w sobie coś z folkloru, u najmłodszych widzów wywołując spore zdziwienie. Lecz PRL-owska egzotyka szybko w spektaklu zyskuje wymowny rewers. Betonowa oaza, którą niegdyś otaczała zieleni i wokół której grasowała hałaśliwa dzieciarnia, przeistoczyła się nagle w element coraz bardziej klaustrofobicznej, pustej przestrzeni. W spektaklu Miklaszów pojawiają się więc motywy i deweloperskiej ekspansji, i pozamykanych w mieszkaniach, przepracowanych, spłacających kredyty obywateli. To, co swojskie, przasne, ludyczne przemija na rzecz anonimowej, skupionej tylko na własnych celach masy.

Twórcy spektaklu mają świadomość pułapki związanej z idealizacją „utrąconego raju”. W spektaklu znalazły się fragmenty, które mogłyby wykorzystać w swoim *Dniu świra* Marek Koterski. Sceny uświadamiające, iż za osiedlową specyfiką często idą negatywne emocje. Tak jest choćby w pieśni o nienawiści wobec sąsiada czy pojedynku na obelgi (i dźwięki) operowej diwy z rockowym perkusistą.

Godna satyry przenikliwość mogłaby zaowocować mocno krytycznym obrazem rzeczywistości. Ale rodzeństwo Miklaszów tonuje bardziej gwałtowne i demaskatorskie treści. Nie tylko dlatego, iż jednym z adresatów spektaklu jest widowia młodzieżowa. *Baśnie z 1001 bloku* same w sobie są przecież zaprzeczeniem społecznego impasu. Oglądany spektakl to namacalny dowód na to, że sąsiedzka wspólnota potrafi wygenerować coś afirmatywnego. Wbrew zewnętrznym ograniczeniom i ogólnemu zniechęceniu.

## Oratorium w stylu *Muppet Show*

Baśniowa opowieść Miklaszów czerpie pozytywną energię także z obranej formy. Twórcom zamarzyło się oratorium i w spektaklu rzeczywiście bierze udział sąsiedzki chór. Pod batutą Joanny Wójtowicz komentuje on na bieżąco akcję i wspomaga lub kontruje bohaterów. Ale to chyba jedyny ślad oratoryjnej konwencji. Śpiewane na scenie piosenki (autorstwa Andrzeja Bonarka i Anny Steli) są bowiem bliższe musicalowemu, popowemu i rockowemu wzorcom. Twórcy ścieżki dźwiękowej zadbali o dostosowanie oprawy muzycznej do tematu i otoczenia.

Kolejnym elementem, który odpowiada za bezpretensjonalny przekaz, jest zastosowana w spektaklu technika lalkarska. Odpowiada za nią Konrad Kony Czarkowski, „lalkarz medialny”, znany m.in. z brytyjskiej edycji talent show *Mam talent*. Na potrzeby spektaklu przygotował lalki, które odwzorowują mieszkańców bloku; staruszka, matkę z dzieckiem czy wspomnianego perkusistę. To animacja oparta na dynamicznej gestykulacji i mimice postaci. Czarkowski, pojętny uczeń Jima Hensona, zafundował widzom zabawę na miarę *Muppet Show*.

### Termin przydatności do przeżycia

17 lipca, w dniu premiery, spektakl zyskał jeszcze jeden istotny aspekt. Chodzi o wspomnianą, wymuszoną warunkami pogodowymi, zmianę scenerii. Scena Łaźni Nowej stała się z jednej strony wielopoziomową (przestrzenna scenografia Ewy Woźniak) rekonstrukcją osiedla, ale też miejscem swoistej lekcji poglądowej na temat fenomenu „maszyny do mieszkania”. Ci, którzy lubią i z tęsknotą wspominają szum wielkiej płyty, musieli zadowolić się jego namiastką. Uświadomić sobie, że pewne zmiany są nieodwracalne. A towarzysząca PRL-owskiemu blokowiskom społeczna specyfika ma, tak jak same budynki, swój termin ważności. Ten zaś chyba właśnie mija.

*Baśnie z 1001 bloku* trafiły do stałego repertuaru Łaźni Nowej, ale twórcom udało się jeszcze spełnić pierwotne zamierzenia inscenizacyjne. Choć tylko częściowo i blisko rok po premierze. Spektakl został bowiem pokazany publiczności ponownie w ramach plenerowego Bulwar[t]u Sztuki. Tym razem nad Zalewem Nowohuckim.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Andrzej Basista, *Betonowe dziedzictwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 2001.  
Katarzyna Janiszewska, *Samo życie, jak blok nr 19 trafił do teatru*, „Gazeta Krakowska”, 5.12.2016.  
Dawid Karpiuk, *Dumne Hutasy z Dywizjonu*, „Newsweek Plus” 47/2016.  
Przemysław Semczuk, *Jak budowano wielką płytę*, „Newsweek” 7/2010.  
Krzysztof Soloducha, *Betonowy raj*, „Sztuka architektury” 1/2000.

## MAGDA MIKLASZ – PYTANIA ROKU

**W *Baśniach z 1001 bloku* wracacie do czasu swojego dzieciństwa na jednym z nowohuckich osiedli. Tego typu powroty zawsze mnie ciekawią: zastanawiam się, na ile są rozliczeniem z przeszłością, a na ile opierają się na luźnej inspiracji przeszłością. Jak to wygląda u was? To jakieś rozliczenie, podróż sentymentalna, czy może bardziej projekt społeczny związany z takimi tematami jak projektowanie przestrzeni czy sąsiedztwo kiedyś i dziś?**

Zacznę od końca, czyli od tematu sąsiedztwa. Tak naprawdę, zaczynając pracę nad spektaklem, w ogóle o tym nie myślałam. Sąsiedztwo samo w sobie mnie interesowało, ale bez diagnoz porównawczych, na przykład takiej, że obecnie zanika. Nie myślałam o tym, nie postawiliśmy takiej tezy, nie chcieliśmy tego badać. Temat wypłynął dopiero w trakcie rozmów z mieszkańcami bloku nr 19 na osiedlu Dywizjonu 303, który był naszym „everyblokiem”.

Pierwszym punktem dla nas była właśnie rozmowa, spotkanie z ludźmi. Chcieliśmy zachęcić ludzi do opowiedzenia swoich wrażeń z mieszkania w bloku i faktycznie – początkowo najbardziej skupialiśmy się na tym, jak pewne rzeczy determinuje architektura i jej projektowanie. Jak wpływa na zachowania: czy oddala, czy zbliża. Jak kształtuje relacje międzyludzkie. I nagle w tych rozmowach zaczął przewijać się wątek sąsiedzkich relacji i tego, jak zaczęły się zmieniać.

Wracając do terapeutycznego wymiaru projektu... Oczywiście, w jakimś sensie ta „terapia” pojawia się – i to na wielu poziomach. Na pewno inspirujący był sam powrót do bloku, który znam, i do ludzi, których znam.



I do swojego dzieciństwa. Tym bardziej, że nie miałam takiej okazji przez lata – moi rodzice wyprowadzili się z „dziewiętnastki”, jak miałam 19 lat. I od tej pory nie odwiedzałam bloku. Było więc dla mnie ciekawe, co się tam dzieje, kto tam mieszka, jak będą odbierała ludzi po latach, ale też jak oni odbiorą mnie. I jakie wzbudzi to wspomnienia, jak odnowi relacje. To była ciekawa droga i myślę, że nie tylko dla mnie i Adama [Miklasza], ale też dla tych ludzi. Sprawiliśmy, że zaczęli sobie zadawać pytania o przeszłość, o to, jak kiedyś się kontaktowali, a jak robią to teraz, i czym jest dla nich wspólnota. Myślę, że nie tylko dla nas, ale też dla nich była to terapia.

Nagle, w toku pracy, uświadomiliśmy sobie, że to miejsce nie tylko tworzyło silną wspólnotę, ale tworzy ją dalej; uświadomiliśmy sobie, jak silna jest tożsamość wspólnotowa. I to pomimo tego, że głównym zarzutem wobec bloków było zawsze to, że są one bezosobowe. A jednak każdy z nich tworzy jakąś społeczność – ze wspólnymi wspomnieniami. Uświadamiały nam to szczególnie osoby, które brały udział w pracach nad spektaklem, ale nie mieszkały nigdy w bloku – na przykład nasza scenografka Ewa Woźniak.

**Mnie też, jako nowohuciankę, zawsze to fascynowało i zastanawiało – czy te wspólnoty budują się tylko tutaj? Czy taki jest charakter tej dzielnicy? A może ten blok mógłby stać w innej części miasta i też być miejscem wyklucia jakiejś społeczności? Jak myślisz, czynnik „NH” jest tutaj ważny czy doświadczenie blokowskie jest wszędzie takie samo?**

Oczywiście jest ta wspólna płaszczyzna wspomnień, wrażeń, które mają ludzie mieszkający w blokach, ale my skupiliśmy się na tym, co specyficzne jest w tym konkretnym bloku. To tak jak z wioskami – niby z zewnątrz funkcjonuje się na nich podobnie, ale każda ma swoje specyficzne siatki relacji, każda społeczność jest wyjątkowa. I to mnie ciekawi – nie rzeczy łatwe do wybadania, wspólne, widoczne na pierwszy rzut oka, ale to, co specyficzne. Stąd też w scenariuszu statystyki, które pokazują, że ten blok jest właśnie szczególnym przypadkiem, nad którym się pochylamy. „Dziewiętnastka” jest szczególna na przykład w tym, że było tam bardzo dużo osób, które grały na jakichś instrumentach. Nie wydaje mi się, żeby aż takie skupisko muzykantów było w każdym bloku. Myślę, że pod tym względem każdy blok może się pochwalić czym innym.

**Ale „dziewiętnastka” jest o tyle szczególna, że ktoś zrobił o niej spektakl.**

[Śmiech] Tak, bo były tu dwa świry, które po latach przyjechały zrobić przedstawienie.

**I to przedstawienie w starym miejscu zamieszkania... Gdzie w autotematycznych, jak już to ustaliliśmy, *Baśniach*... jesteście ty i Adam?**

Choć założeniem nie było to, aby spektakl był jakoś mocno autotematyczny, to faktycznie trochę taki się staje. Na pewno powracający z zagranicy chłopak to postać, w której gdzieś jesteście – ja i mój brat. Oczywiście ta postać jest mocno stereotypowa, ale raczej w ramach zabawy stereotypami. Bardzo chcieliśmy mieć jakieś „oko z zewnątrz” na blok i właśnie tutaj je odnajdujemy. My też powracamy, przyglądamy się, szperamy w swojej pamięci, próbujemy się odnaleźć.

Myślę, że jest więcej rzeczy, które pokazujemy z perspektywy własnego doświadczenia i nie zawsze są one wyrażone wprost. Sama zabawa w statystyki, określenie dramaturgiczne tej sytuacji, które polega na wyrażeniu, że jesteście grupą, która przeprowadziła specjalne badania na bloku – no, to jest o nas. Bo tak, jesteście grupą artystów, którzy przyjechali poddać blok eksperymentowi.

**À propos statystyk – ile jest w nich prawdy? Są całkowicie spreparowane czy faktycznie to efekt dogłębnych badań?**

Nie, nie są całkowicie zakłamane. Zaczęliśmy robić badania, ale nagle mieszkańcy zorientowali się, że to nie do końca jest serio, że nie są to badania naukowe, a służące projektowi artystycznemu. Więc są one jakimś żartem – ale nie tylko naszym, ale i mieszkańców. Niektóre odpowiedzi były bardzo dowcipne, część ludzi na przykład dodawała albo odejmowała sobie wzrostu.

Właściwie można powiedzieć, że przez te badania zaprosiliśmy mieszkańców do tworzenia scenariusza.

**Jak wyglądała praca nad tekstem? Statystyki są tylko częścią scenariusza. A jak reszta? Ostateczny tekst powstawał na próbach, czy przystępując do pracy, mieliście już gotowy scenariusz?**

Tekst tworzyliśmy do momentu prób i praktycznie podczas nich był już prawie gotowy. Niektóre improwizacje aktorów wpłynęły na kształt poszczególnych scenek, ale konstrukcje postaci, piosenki, stworzyliśmy wcześniej.

Sam scenariusz jest oparty na trzech liniach dramaturgicznych. Pierwsza to właśnie statystyki. Druga to linia architektoniczna, czyli nasz komentarz do idei Le Corbusiera. Chcieliśmy wpleść postać architekta w scenariusz, aby przedstawić blok jako wytwór czyjeś wyobraźni, w którym mieszkają ludzie. A trzecia to linia fabularna – wymyśliliśmy z Adamem postacie: najpierw typowych mieszkańców bloku jako bazę, potem w trakcie rozmów z mieszkańcami, które były długie i bardzo intensywne, uzupełnialiśmy tę bazę, przekształcaliśmy charaktery, konfrontowaliśmy z rzeczywistością.

Wróć jeszcze raz do tych rozmów. Szukaliśmy tematów, problemów, które będą wspólne, tożsamościowe. Chcieliśmy znaleźć rzeczy, o których opowie nam więcej osób. I tak na przykład przewijał się często temat nowych osiedli, które powstają w sąsiedztwie. Albo temat komfortu mieszkania. Mieliśmy diagnozę, że w blokach, z niskimi sufitami, żyje się strasznie. Okazało się, że wręcz przeciwnie! Ludzie mówili, że czują się świetnie, nie mają poczucia, że mieszkają w ciasnocie. Zyskałam poczucie, że żyje im się dobrze, harmonijnie, bezpiecznie. Wtedy padła jedna z naszych tez i musieliśmy przekomponować główną myśl spektaklu. Stąd też końcowa konfrontacja z postacią Le Corbusiera, który mówi, że to wszystko należy przebudować, bo nie jest takie, jak sobie wyobraził. Mieszkańcy odpowiadają mu, żeby już szedł spać, bo jest bardzo dobrze i nie chcą, aby wmawiał im co innego.

**Mieszkańcy chcieli współpracować od początku czy mieli opory? Pamiętali cię z przeszłości?**

Właśnie to mnie bardzo ciekawiło, zanim pierwszy raz zapukałam do drzwi ludzi. I mile się zaskoczyłam: większość mnie pamiętała. Razem z Adamem napisaliśmy wcześniej list, który powiesiliśmy na klatkach schodowych. Zapowiadaliśmy w nim, że robimy projekt artystyczny i będziemy

się starali znaleźć z nimi kontakt. I później, kiedy pukałam do drzwi ludzi (bez zapowiedzi!), byłam bardzo serdecznie witana, niektórzy mówili nawet, że na mnie czekali! Zaskoczyło mnie to – okazało się, że mam jeszcze jeden dom, o którym przez lata nie pamiętałam.

Nawet po zakończeniu projektu ludzie zapraszali nas na kawę, herbatę, a nawet proponowali nocleg.

To wszystko było niesamowite. Miałam zresztą nadzieję, że zachęcę mieszkańców do grania w spektaklu, ale było mi ciężko zmobilizować ich do regularnych prób. To oczywiste – każdy ma swoje życie, pracę. Ale w piknikach, które organizowaliśmy, czy instalacjach wewnątrz bloku (będących pierwszą częścią projektu, zorganizowaną podczas Nowego Bulwar[tlu Sztuki] współpraca była świetna, ludzie bardzo się zaangażowali. Szczerze mówiąc, największym zaskoczeniem jest dla mnie to, że nikt nas nie wygonił, kiedy robiliśmy w bloku wszystkie swoje akcje i pikniki. A przecież to jest ogromny blok – 10 pięter, 3 klatki. Wystarczyłaby jedna osoba, której coś by się nie spodobało – i miałaby do tego prawo, bo niby czemu robimy coś na jej podwórku? Ale tak się nie stało, to naprawdę duży sukces. I pokazuje, że ludzie w większości są jednak przychylni różnym działaniom – artystycznym, sąsiedzkim...

**Wiesz, kto mieszka w waszym mieszkaniu?**

Tak, tak, wiem – młode małżeństwo. Tam też byłam. Na początku, kiedy zapukałam, pan, który otworzył, nie miał zbyt szczęśliwej miny, ale kiedy powiedziałam, że tu kiedyś mieszkałam, zaintrygowało go to. Zaprosił mnie nawet do środka, ale wiedziałam, że tam już wszystko wygląda inaczej, więc nie ma to sensu. Większe wrażenie zrobiło na mnie wejście do pierwszego podobnego mieszkania. Między sobą nie różnią się one już tak bardzo – przynajmniej jeśli chodzi o układ.

**Opowiedz, proszę, o przestrzeni spektaklu.**

Pierwotnym pomysłem było zrobienie spektaklu na samym bloku. Ale ze względu na pogodę musieliśmy go przenieść do Łazienki. Blokowa część jednak odbyła się tam, gdzie pierwotnie miała się odbyć – były to różne



fot. Klaudyna Schubert

instalacje będące historiami, wrażeniami z tego bloku, osadzone w przestrzeni jednej z klatek schodowych. Część druga – czyli spektakl w podobnej formie jak ta, która weszła ostatecznie do repertuaru Łaźni – została przeniesiona już wtedy.

Praca nad przestrzenią była trudna – musieliśmy ją szybko przemyśleć, właściwie w dwa dni, wiedząc, że będzie padało. Ale w efekcie wyszło nam to na plus. Industrialne wnętrza Łaźni doskonale wpisało się w spektakl i to za pomocą niewielkich ruchów scenograficznych. Stworzyliśmy rodzaj wielkich płyt, bo to spektakl o wielkiej płycie, które wzbogacone są projekcjami wideo. Cały spektakl skomponowany jest etiudowo, ale też oratoryjnie, bo mamy chór, który jest na scenie cały czas. Spektakl ma wręcz musicalowe zacięcie. Przestrzeń i różne jej poziomy – balkony, zakamarki wielkiej płyty – bardzo fajnie grają w Łaźni i w samym spektaklu.

## ADAM MIKLASZ – PYTANIA ROKU

***Baśnie z 1001 bloku to powrót do czasów waszego dzieciństwa. Opowiedz, proszę, o inspiracjach do stworzenia tego projektu. Czy ma on wymiar terapeutyczny poprzez rozliczenie się z pewnymi tęsknotami?***

W moim wypadku chyba nie można mówić o rozliczeniu. Raczej o pewnego rodzaju sentymencie, takim, jaki odczuwa większość osób, wspominając czasy beztroskiego dzieciństwa. Szczególnie wtedy, gdy staje się ono coraz bardziej odległe. Przy wspominkach z dzieciństwa bardzo ważne jest miejsce, otoczenie – to przecież przez nie odkrywamy, poznajemy świat, wszystko wydaje się duże, ciekawe, nawet magiczne. Zauważyłem, że ludzie zazwyczaj dzielą się na tych, którzy wspominają miejsce dzieciństwa czy młodości z rozrzewnieniem, oraz takich, którzy tego miejsca po prostu nienawidzą. Rzadko zdarza się stosunek neutralny. Ja dzieciństwo miałem fajne, więc z czułością myślę o miejscach, które mnie otaczały. I te miejsca, ten świat był główną inspiracją.

***Pamięć dzieciństwa niesie ze sobą pamięć obrazów, a więc i przestrzeni. Na ile istotna jest przestrzeń w waszym spektaklu? Co się na nią składa?***

Przestrzeń wydawać się może banalna. To everyblok, jeden z tysiąca, wyjątkowy w swojej banalności – bo przecież każdy blok ma swoich wyrazistych bohaterów, mroczne tajemnice, intrygujące historie. To blok, to podwórko musi wyglądać tak jak typowe podwórko i typowy blok. Dajemy tym do zrozumienia, że – choć odpowiadamy historię zainspirowaną naszą



„dziewiętnastką” – historia ta jest wiarygodna i mogła wydarzyć się w każdym innym bloku. Wydaje mi się więc, że spektakl ma wymiar dość uniwersalny – przynajmniej dla społeczności nowohuckiej. Lub szerzej – dla wszystkich blockersów pod słońcem.

**W jaki sposób wyglądała praca nad tekstem? Był stworzony wcześniej czy powstawał na próbach? Skąd czerпалиście dla niego inspiracje?**

Na początku był pomysł Magdy. Potem tysiące maili i rozmów telefonicznych. Ja akurat byłem na stypendium literackim w Budapeszcie, a Magda z Ewą Woźniak biegały po dawnych sąsiadach, rozmawiały, przeprowadzały dziesiątki wywiadów, wyciągały od nich i te znane, i te zapomniane przez nas historie i zdarzenia. Rozmawiały również o potrzebach, lękach, przyjaźniach, tak aby wydobyć od nich jak najwięcej emocji i wrażeń. Potem znów wspólne telefoniczno-mailowe konsultacje międzypaństwowe... Wyklął się pomysł. Napisałem piosenki, zarys scenariusza, który potem był przez Magdę oraz aktorów odpowiednio modyfikowany i zmieniany na potrzeby widowiska.

**Czyli doświadczenie mieszkańców faktycznie gra w spektaklu główną rolę. Ale czy wasze doświadczenie też? Na ile autotematyczny jest sam spektakl?**

Myślę, że w dużym stopniu. Przede wszystkim autotematyczny stał się dość przypadkowo, podczas nagłej, niespodziewanej zmiany koncepcji. To przecież miało być jednorazowe widowisko plenerowe. Prognozy zapowiadały jednak ulewę (tym razem nie pomyliły się) i trzeba było nieco zmienić scenariusz. Jakieś trzy dni przed premierą. Wskoczyła więc na scenę postać narratora, czyli mnie, autora scenariusza. Myślę, że to był dobry pomysł (zresztą Magdy!) – ociepliło to spektakl i zbliżyło nas z publiką, zrobiła się z tego taka sympatyczna gawęda, pogaducha.

**Co dominowało? Czy podczas tworzenia *Baśni* bardziej zależało wam na opowiedzeniu swojej historii, odgrzebaniu czegoś ze swojej pamięci czy na komentarzu do tego, jak obecnie wyglądają kwestie sąsiedztwa, współczesnego planowania przestrzeni?**

Na wszystkim po części. Postanowiliśmy, że jeśli bierzemy się za temat bloku, musimy poznać historię budownictwa, architektury, zapoznać się z koncepcjami planowania miasta i przestrzeni. Wiadomo, że ucieczką od banalizacji jest wielopłaszczyznowość i wielowymiarowość dzieła. Opowiadane przez nas obyczajowe historie – i ich bohaterowie – mogą wydawać się nieco banalne i typowe. Opowiadamy przecież o zwykłych przeżyciach i doznaniach zwykłych mieszkańców zwykłego bloku. Fajnie więc było nadać opowieści nieco szerszy wymiar i rzucić na nią światło z kilku perspektyw.

Z Magdą Miklasz i Adamem Miklaszem  
rozmawiała Aleksandra Sowa

## PRASA O SPEKTAKLU:

Chociaż spektakl grany jest w godzinach okołopołudniowych i ma kolorową, przyjazną dzieciom formę, to najwięcej wzruszenia zapewnia dorosłym widzom. Jest to więc teatr, który wychodzi do ludzi, a co więcej, nie tylko zaprasza ich do siebie, ale również stara się ich poznać, nie stawiając ich tylko przed gotowym omarkowanym produktem, lecz przede wszystkim przypominając o sąsiedzkiej wspólnocie i plastyczności sztuki teatralnej.

Natalia Rojek, Wojciech Łobodziński, „Opinia Bieżąca”

Ryzyko było, że tych grzybów w barszczu będzie za dużo. Nie było. *Baśnie z 1001 bloku* są spójne i dobrze przemyślane. Akcja toczy się wartko, ze sceny bije niesamowita energia. Widać, że aktorzy po prostu dobrze się bawią i to uczucie radości mimochodem udziela się publiczności. A nóżka sama przytupuje w takt kolejnych brawurowo wykonanych piosenek.

Zofia Jurczak, „Czas dzieci”

Szczególnym, niezwykle silnym punktem przedstawienia jest warstwa muzyczna: świetne, przezabawne utwory wykonywane przy akompaniamencie na żywo momentalnie wpadają w ucho, wywołując uśmiech na twarzy widza. *Baśnie z 1001 bloku* są prowadzone dwutorowo: traktowana z przybliżeniem oka przeszłość przeplata się z całkiem współczesną obawą o kurczącą się zieleń miejską czy kredyt hipoteczny, wiążący bardziej niż przysięga małżeńska.

Piotr Gaszczyński, „Teatralia”







# WIELORYB THE GLOBE

Tekst: Mateusz Pakuła

Reżyseria: Eva Rysová

Scenografia i kostiumy: Marcin Chlanda

Muzyka: Zuzanna Skolias, Antonis Skolias

Choreografia: Cezary Tomaszewski

Reżyseria światła: Mateusz Wajda

Animacje: Jennifer Dzieło, Przemysław Celiński, Przemysław Fik

Obsada: Krzysztof Globisz, Zuzanna Skolias,  
Marta Ledwoń, Antonis Skolias

Premiera: 9.12.2016





Małgorzata Lech

## COŚ WIELORYBIEGO

Wieloryby są niesamowite. Są wielkie wyglądają jak ryby a są ssakami dlatego pewnie czujemy do nich taką bliskość. Imponują nam. Chcielibyśmy się z nimi kolegować. Są serio bardzo wielkie chociaż nie największe na ziemi jak się powszechnie źle uważa wiadomo prapraprawniki dinozaurów konkretnie tych jakichś tam płetwochybanurkozaurów nieważne<sup>1</sup>.

Jedną z metod medycyny niekonwencjonalnej, dynamicznie się dziś rozwijającą i coraz bardziej popularną, jest osteopatia. To terapia manualna, która traktuje ciało ludzkie jako całość w aspekcie strukturalnym i funkcjonalnym. Celem terapii jest pozyskanie przez pacjenta jak największej świadomości swojego ciała oraz umiejętności holistycznego dbania o swój dobrostan na bazie sygnałów, które nasze ciało nam wysyła. Osteopaci odwołują się do działania sił natury i bliskich związków człowieka z innymi organizmami, między innymi do bliskości, która łączy nas ze światem zwierząt. Jedną z metod wykorzystywanych w procesach szkoleń dla terapeutów są sesje pływania z delfinami, orkami i wielorybami. Adeptci nawiązują kontakt z płetwalami, próbują zbliżyć się do nich, zmniejszając dystans fizyczny aż do bezpośredniego fizycznego kontaktu. Nawiązanie kontaktu fizycznego to nawiązanie kontaktu z mózgiem pierwotnym wysyłającym komunikaty na poziomie najgłębszych warstw ciała i psychiki. Ideą osteopatii jest wiara, że jesteśmy w stanie wychwytywać te sygnały ze swojego własnego organizmu, a kontakt ze zwierzętami może nam

<sup>1</sup> Mateusz Pakuła, *Wieloryb The Globe*, Lokator, Kraków 2016, s. 15–16. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z niniejszego wydania.

w tym pomóc. Obudzenie naturalnych sił ciała i psychiki może doprowadzić do pokonania nieuświadomionych sił autodestrukcyjnych, czyli powstrzymania naszych chorób i dolegliwości. Manualna terapia w osteopatii polega na tym, żeby uaktywnić w pacjencie energię „samoleczącą”, przywrócić i utrwalić w organizmie pacjenta zdolność do utrzymywania homeostazy. Poprzez kontakt fizyczny i energetyczny z terapeutą pacjent uczy się na nowo kontaktu ze swoim ciałem, w osteopatii jest to proces nierozdzielny od procesu psychicznego. Do tak pojmowanej terapeutycznej energii – tej samouzdrawiającej i tej płynącej z relacji z drugim. Do czułości wobec siebie i relacji ze światem natury odwołuje się tekst Mateusza Pakuly i spektakl Evy Rysovej *Wieloryb The Globe*.

### Niech to będzie teatr terapii

Reżyserka i dramaturg w swoich publicznych wypowiedziach na temat powstającego spektaklu *Wieloryb The Globe* używali kategorii „teatr terapii”, co wzbudzało szerokie dyskusje, zarówno przed premierą, jak i po niej. Rola tytułowa Krzysztofa Globisza w *Wielorybie* była pierwszą podjętą przez aktora po udarze mózgu. Wcześniej wystąpił w spektaklu *Podopieczni* w reżyserii Pawła Miśkiewicza w roli niemiej. Ale to właśnie proces pracy nad spektaklem Evy Rysovej był dla Globisza procesem powrotu na scenę i jawnego otwartego zmagania się z afazją. Twórcy inspirowali się pracami neuropsychologa Oliviera Sacksa, a szczególnie *Muzykofilia*, która traktuje o potencjale wykorzystania muzyki w terapii osób po urazach mózgu. Jednak język naukowy – kliniczny, neuropsychologiczny, gdy chcemy z niego czerpać do uchwycenia fenomenu samego spektaklu, choćby skupiając się na temacie wychodzenia z afazji, zwozdi jednak na manowce – pozostajemy obok spektaklu, obok teatru. Jednak Olivier Sacks mógł stanowić inspirację, ponieważ jego badania i diagnozy jako lekarza, jak również styl pisania wykraczają dalece poza ramy dyskursu naukowego. Fenomen działania spektaklu *Wieloryb The Globe* pozostaje w obrębie teatru, i jednocześnie wymyka się narzędziom teatrologicznej opisowości. Bowiern rzeczywistość, z której twórcy wydawali się czerpać tworzywo, to rzeczywistość raczej pozadyskursywna, przedślowna, rodzaj przedświadomości; a proces pracy wydaje się bliski poszukiwaniu szóstego, nieznanego dotąd kodu percepcji sensualnej.

Ten kierunek poszukiwań zakorzeniony jest w tradycji przednaukowej, bliskie są mu epoki i nurty traktujące holistycznie i komplementarnie naturę i duchowość człowieka. Z jednej strony mityczna starożytność, z drugiej strony romantyzm ze swoją filozofią przyrody. Szczególnie można tu przywołać jednego z najwybitniejszych przedstawicieli myśli romantycznej – Novalisa i jego filozofię cierpienia. Novalis przede wszystkim w zdolności do cierpienia dostrzegał bowiem pozytywny element możliwego rozwoju i pobudzania witalnych i rozwojowych sił duchowych człowieka.

Warto przypomnieć też działalność współczesnego twórcy, który do tej myśli Novalisa bezpośrednio nawiązywał – Josepha Beuysa. W twórczości tego malarza, rzeźbiarza i performera działającego w latach 70. w Niemczech równoległe współistnienie tworzenia i cierpienia jest stałym tematem.

Powiedziałbym, że to, co robię, spokojnie można odnieść do świata medycyny. [...] Sztuka jest w moim pojęciu jedyną ewolucyjną siłą. To znaczy, że tylko kreatywność człowieka może spowodować zmiany stosunków<sup>2</sup>

– pisał artysta. Własna historia doświadczeń wojennych i choroba była dla Beuysa tworzywem, performował on cierpienie nie tylko z wiarą w uzdrawiająca moc sztuki, lecz również z wiarą w to, że moc tworzenia jest siłą, która leczy samego twórcę, i że każdy tę siłę może w sobie odnaleźć. Apelując do „lekarza w nas samych”, Beuys pisał o tym, że artysta jest szczególnie predystynowany do tego, by nadać sens swojemu cierpieniu:

Kto w sposób najbardziej zdecydowany coś znosi, także w sposób najbardziej zdecydowany coś stwarza [...]. Przez cierpienie powstaje coś duchowo wyższego. Znoszenie czegoś bardzo człowiekowi pomaga [...], cierpienie samo prowadzi do przemiany, w przeciwnym razie choroba nie miałaby sensu<sup>3</sup>.

2 Cyt. za: *Medycyna w sztuce*, MOCAK, Kraków 2016, s. 86.

3 Cyt. za: *tamże*, s. 96.

Beuys w swojej sztuce konsekwentnie obrazował zarówno dynamiczne procesy wzrostu, jak i destrukcyjne procesy niszczenia i rozpadu zachodzące cyklicznie w naturze, aby w ten sposób uaktywnić kreatywne duchowe myślenie stymulujące powrót do zdrowia i harmonii.

## Bez czułości jesteśmy w piekle

Zabieg, którego dokonują twórcy *Wieloryba*, to również wejście w sferę ludycznej wyobraźni, wkroczenie w świat baśni i uruchomienie jego magii. To docenienie dziecięcej wolnościowej gry skojarzeń, poezji, poetyki strumienia świadomości, autoironicznego, absurdalnego, zbawczego poczucia humoru. W sytuację wyrzuconego na brzeg, poza swoje naturalne środowisko, pletwała czekającego na ratunek wprowadzona jest intuicja i obietnica powrotu. Powrotu do łona matki, do stanu sprzed świadomości lub stanu świadomości alternatywnej.

Spektakl *Pakuły/Rysowej* odwołuje się do czułości wobec siebie, której możemy doświadczyć poprzez sztukę. Seans z *Wielorybem* prowadzony jest w oparciu o ufnosć w najbardziej pierwotną moc sztuki – moc uzdrawiania. Uzdrawiania poprzez powtarzanie rytuału tworzenia świata magicznego, świata baśni, poprzez działanie metafory. Jest to świat, który również od wiada wymaga uruchomienia swojej czułości na różnych poziomach, na poziomie empatii, którą zawsze próbuje uruchomić w nas teatr, lecz czegoś jeszcze innego, co można nazwać otwarciem sensualnym czy też wielozmysłowym postrzeganiem. Jesteśmy w przestrzeni, która z jednej strony jest wizualnie przyjazna, ma nas „otulić”, ale jednocześnie jest obca, abstrakcyjna, przywodzi różne ambiwalentne skojarzenia, w które musimy chcieć wejść, wyczulić się na nie, otworzyć, jeśli chcemy dobrze odebrać przedstawienie *Rysowej/Pakuły*. Inaczej pozostaniemy obok, a magia tego świata nie będzie miała do nas dostępu. W osiągnięciu efektu „zanurzenia się” pomagają słuchawki, które każdy widz otrzymuje indywidualnie do odbioru ścieżki dźwiękowej przedstawienia. Dają one też efekt oddzielenia, dają możliwość osobnego kanału odsłuchu; słuchawki stają się naszym zmysłowym łącznikiem ze światem *Wieloryba*. Dzięki nim przekraczamy niejako barierę komunikacji międzygatunkowej. Jest to bliskie przeczuciu, bez potrzeby szukania naukowych dowodów na potwierdzenie tej intuicji, że śpiew wielorybów jest nam bliski,

że go rozumiemy. Poza tym potwierdzeń naukowych w tym zakresie nie brakuje, że śpiew wielorybów ma korzystny wpływ na nasz mózg. Nagrania odgłosów porozumiewania się wielorybów są zresztą często wykorzystywane w relaksacjach i w muzykoterapii. Warstwa dźwiękowa spektaklu to kolaż obecnej na scenie perkusji Antonisa Skoliasa, elektroniki, świetnie zaaranżowanych i wykonanych coverów, ale też zabawy słowem i dźwiękiem, jego pozasemantyczną wartością. Równoległa alternatywna warstwa dźwiękowa wytwarza się ze zmagani *Globisza* z wymawianiem słów i zdań i jego specyficznej, nowej intonacji. W efekcie komunikacji językami spektaklu każdy uczestnik seansu *Rysowej/Pakuły* może odnaleźć w sobie coś wielorybiego.

Impuls do poszukiwania tego czegoś dają aktorki w półprywatnych monologach na temat macierzyństwa. W ich monologach wybrzmiewa i ciepło, i smutek wielorybio-ciężowej kobiecej metafory. Z jednej strony ciąża to stan idealny, połączenie otulenia i bycia otulonym, symbioza otulającej i otulonego rodzącego się życia. Ciąża jawi się tu jako bycie dla kogoś oceanem; życie płodowe jako życie podwodne, raj, swoisty „wielki błękit”. Jednocześnie to stan, który jest skończony, i zawsze zostaje przerwany. Uobecnione i wypowiedziane zostają też racjonalizacje, lęki i frustracje związane z macierzyństwem, odpowiedzialnością, poczuciem niegotowości.

## Choroba jako przemiana / przemiana jako choroba

Siłę i jakość wielorybiej metafory *Pakuły/Rysowej* można porównać z siłą innej metafory, której wektor biegnie w przeciwnym myślowo kierunku. Największym w literaturze tekstem o przemianie mrocznej, tajemniczej, pozbawionej sensu aż do absurdu jest *Przemiana* Kafki. Tu metamorfoza, która następuje w życiu człowieka, jest czymś nagłym, lecz przede wszystkim podłym, upokarzającym, budzącym wstręt człowieka wobec samego siebie i innych wobec niego. U Kafki przemiana nie jest czymś zrationalizowanym, czymś, co może nabrać sensu, nie ma wiary w możliwość odwrócenia jej w egzystencjalną przemianę na lepsze. „Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łódkę w potwornego robaka”<sup>4</sup>. Przemiana Gregora Samsy jest przykładem

4 Franz Kafka, *Przemiana*, [w:] tegoż, *Cztery opowiadania. List do ojca*, PIW, Warszawa 2003, s. 4.



z gruntu odmiennego podejścia do kondycji, którą w człowieku wywołuje choroba, jeśli tak przeczytamy stan bohatera Kafkowskiego opowiadania. Gregor przestał funkcjonować, wydarzyło się coś nagłego, co spowodowało przemianę, ale Kafkowski bohater w przeciwieństwie do Wieloryba nie odnajdzie w nowej formie nowego potencjału istnienia. Nie wymknie się przez szparę w drzwiach, żeby istnieć dalej w nowej podmiotowości. Pozostanie „potwornym robakiem”, jego bliscy pozostaną obojętni na jego cierpienie, umiera jako robak, „to to”, i zostaje wyrzucony z innymi śmieciami. Tutaj nie ma szansy na oswojenie choroby, nie da się jej zrozumieć. Ona po prostu jest. Tak jak jest śmierć i tak jak jest zło, które jest realne, materialne, namacalne. W literaturze od czasu oświecenia, często w modernizmie, a bardzo silnie u Kafki, obecne jest podejście, w którym nie odnajdziemy aspektu afirmatywnego, które można określić jako „wrogość wobec życia”. Określenie to zostało użyte przez Nietzschego w odniesieniu do podejścia reprezentowanego przez naukowców.

Takie momenty – wrogości wobec swojej własnej egzystencji, poczucia pustki i porażki – też są w spektaklu; czujemy, że te momenty są w samym Globisz. Uderzająca jest Globiszowa aktorska świadomość ciała, takiego, jakim ono teraz jest, i jego ograniczeń. Płyne z niej i cierpienie, i ogromna wciąż aktorska siła. Także wiedza, iż wielu ról już nie zagra, do wielu nie powróci. Globisz jednak zakłęty jest w coś „największego na świecie chyba”, wobec czego każdy z nas czuje się jak Pan Maluśkiewicz. To „coś wielorybiego” daje szansę na odnalezienie się w nowej formie, w nowej podmiotowości, choć za każdym razem obarczone ogromnym wysiłkiem. Ambivalencja wielorybiej metafory wyraża się najsilniej w kluczowym, wydaje się, monologu:

The world is the stage. | My brain is the stage. | I am the stage. | Bywa że odczuwam wszystko. | [...] | Wszystkie epoki przez chwilę do mnie należą. | Wszystkie dusze przez chwilę | mają swoje miejsce we mnie. | Lecz są takie fale | takie nawałnice i szkwały | które powodują że ocean się | cały oddziela ode mnie. | Wtedy zostaje się z niczym. | Jakby woda rozstępowała się cudownie | a ja zostaję w tym rozstępie | w piachu pomiędzy ścianami wody | i nie mogę iść bo nie mam nóg | bo jestem jebaną rybą. | Po brzegi wypełnioną pustką.

## Bliskość Wieloryba

Pakuła i Rysová, pełni wiary w uzdrawiającą moc sztuki, wchodzą w rolę szamanów, znachorów, i odprawiają swoje czary, kreują swoją baśń dla Globisza. Nie tylko Globisz-Wieloryb zdecydował się wejść w świat wyczarowany przez Pakułę i Rysová, najpierw cała ekipa zdecydowała się wejść w świat wewnętrzny Globisza. Zdecydowali się empatyzować, współcierpieć z Wielorybem, nie udają, że ta empatia jest czymś innym, niż jest, i że jest coś ważniejszego od niej w tym projekcie. Uprawnia ich do tego sam Globisz, który całym sobą wchodzi w metaforę Wieloryba wyrzuconego na brzeg i w finale odpływającego z powrotem do domu-oceanu. To metafora, za którą stoi akceptacja i afirmacja biologicznego życia ze wszystkimi jego przejawami, włącznie z chorobą, cierpieniem, słabością.

Energia przedstawienia Ewy Rysovej płynie z relacji, którą udaje się zbudować pomiędzy młodymi aktorkami a Globiszem, opartej na obustronnym zaufaniu, poczuciu bezpieczeństwa, na wierze w drugiego – partnera. „Wiara, że to działa” to podstawowy warunek każdej relacji terapeutycznej, jak też procesu autoterapeutycznego. „Wiara w” to podstawowy i kluczowy warunek każdej terapii, jak też autoterapii, która ma szansę skończyć się sukcesem.



## „ROŚNIEMY WSPÓLNIE DO ROZMIARU WIELORYBA”

Z Evą Rysową rozmawia Małgorzata Lech

**Mówiłaś, że gdybyś nie spotkała Krzysztofa Globisza, prawdopodobnie nie byłabyś w teatrze. Gdzie byś była?**

Poznałam Globisza poprzez jego przedstawienie, dyplom w PWST *Kapelusz pełen deszczu*. Spektakl ten przyjechał na festiwal szkół teatralnych organizowany w mojej uczelni w Brnie i bardzo się wyróżniał na tle wszystkiego, co było pokazywane. Zobaczyliśmy taki teatr, jaki chcieliśmy robić, szczególnie jeśli chodzi o prowadzenie aktorów; wiedzieliśmy, jaka praca stoi za tym, żeby taki rodzaj aktorstwa zaprezentować. A z drugiej strony, jaka musi być otwartość młodych aktorów na reżysera. W mojej szkole nie było wtedy atmosfery sprzyjającej rozwojowi. Studenci aktorstwa nie mieli chęci współpracy z reżyserami, uważali, że reżyserzy ich psują. Wokół dyplomu z krakowskiej PWST wybuchła żarliwa dyskusja. Nie znaleźliśmy porozumienia z naszymi profesorami w kwestii fascynacji *Kapeluszem*. To było dla mnie frustrujące, rok później byłam już w PWST w Krakowie na wymianie studenckiej. Spotkałam ludzi, od których chciałam się uczyć i z którymi chciałam współpracować. Otwartych, pełnych pasji. To było podejście do teatru, którego szukałam. Byłam asystentką Globisza przy dyplomie *Elektra – twarze*.

On wyzwalał w aktorach chęć poszukiwania nowych dróg; takiego poszukiwania, które otwiera świadomość aktora. Praca poza przyzwyczajeniami polegała u niego między innymi na tym, że nie odrzucał niczego, a brał wszystko, nawet to, co wydaje się głupie, a może właśnie to w szczególności. Głupim nazywamy wszystko to, co obce, śmieszne, abstrakcyjne,

wstydlive, dyskomfortowe lub po prostu nowe. W tym sensie głupie jest ciekawe. I ciekawość tego miał w sobie Globisz, i uczył jej studentów.

### **Zrealizowałaś już kilka tekstów Mateusza Pakuły. Co cię w nich pociąga?**

Niepohamowanie wyobraźni. Drażenie abstrakcji. Wariackie narracje. Językowe światy.

Reżyser nie ma lekko w pracy z tymi tekstami. Bo one tworzą tak sugestywne obrazy i tak silne światy już w czytaniu, na poziomie literackim, że znalezienie nieilustracyjnego pomysłu inscenizacyjnego to duże wyzwanie. Chodzi o to, żeby zachować i wydobyć w spektaklu wrażenie z pierwszej lektury, odbiór z pierwszego kontaktu z tekstem. Umieć się skupić na momentach, które na mnie osobiście najsilniej zadziały, i iść potem metodą redukcji, bo w tych tekstach zwykle jest nadmiar, jest wszystkiego dużo.

### **Wieloryb jest „wielką metaforą”. Ogromną, pojemną.**

Ten tekst miał powstać inaczej, przynajmniej wedle moich pierwotnych oczekiwań. To znaczy myślałam, że Mateusz nie stworzy zamkniętego scenariusza. A stworzył. Mimo że Wieloryb jest sztuką inną niż wszystkie dotychczasowe Mateusza, wyrasta z poszukiwań, które Mateusz prowadził w *Lordach*. *Wieloryb* jest jednak reakcją na konkretną sytuację. Przed fazą pisania dużo rozmawialiśmy wszyscy wspólnie o tym projekcie.

### **Zaskoczyło cię coś w tym tekście ?**

Myślałam, że tekst będzie otwarty, złożony może z modułów. Jak klocki, które dopiero poskładamy na scenie. Tak się nie zadziało, może to dobrze, idę za tym, co jest. Zaskoczył mnie rysunek Mateusza wklejony do tekstu. To, że Mateusz coś wyraża nie słowami, tylko dowcipnym obrazkiem, że używa takiego skrótu, który otwiera nowe myślenie o tekście, a tym samym daje dobry klucz do rozwiązań w spektaklu. Więc mam kolejny koncept – ciekawy i zaskakujący już w czytaniu – który właściwie bezpośrednio będzie trzeba przełożyć na scenę, bo jest już sam w sobie

elementem języka inscenizacyjnego. A może trzeba będzie tę całą strukturę rozbić. Nie wiem. Jestem teraz w momencie, że nie wiem, w którą stronę ostatecznie pójdziemy.

### **To znaczy? Jakie są kierunki w twoim myśleniu o tym procesie, i jak jest w działaniu?**

Ten proces jest wyjątkowo nieprzewidywalny z racji tego, że szczególna jest sytuacja Globisza. To jest stan choroby i wychodzenia z niej. My wszyscy i sam Krzysztof nie wiemy, dokąd ta praca nas zaprowadzi. Mam poczucie, że mogę ją porównać do pracy z dzieckiem, które bardzo szybko i skokowo rośnie. Zaczynasz – dziecko jest niemowlakiem, po dwóch miesiącach kończysz pracę, a ono już jest duże, dorosłe. Jednocześnie nie wiadomo, czy ono już takie pozostanie, jak również czy udaje się nam nadążać za tempem tego wzrostu. Nowe jest dla mnie to, że trudno jest mi się przygotowywać do tych prób, trudno planować, znaleźć balans między twórczym chaosem a pewną dyscypliną, która pozwalałaby to kontrolować. Nie chcę być zbyt przygotowana, bo nie chcę siebie i tego całego procesu usztywniać. Chcę brać z tego, co się wydarza. Ale nie mogę też całkiem tego wypuścić, nie mogę stracić z oczu spektaklu, myślenia o widzu i o tym, co jemu chcemy powiedzieć. Spektakl jako efekt finalny jest ważny, to do niego dążymy i to on jest celem. Bez myśli o spektaklu jako celu ten proces „rośnięcia”, który dotyczy całego naszego zespołu, by nie zaistniał. Znowu bez tej nieprzewidzianej i nieprzewidywalnej sytuacji, w jakiej jest Krzysztof, myśl o takim spektaklu by nie mogła zaistnieć. To wszystko jest nierozzerwalnie połączone.

### **To jest przekroczenie granic teatru?**

Nie mam na celu przekraczania żadnych granic. One i tak w teatrze są zawsze nieustannie przekraczane, taka jest jego natura. Ja chcę pozostawać w ramach teatralności i w ramach spektaklu teatralnego, który będzie powtarzalny. Nie chcę wkraczać w obszary na przykład performansu. Natomiast najciekawszym tematem są dla mnie granice wyobraźni. Do jakiego stopnia jesteśmy w stanie sobie wyobrazić stan i świat drugiego człowieka?



My, artyści, my, którzy mamy przecież tak wielką niepohamowaną wyobraźnię? Gdzie jest granica empatii? Gdzie jest granica wyobraźni, poza którą „pęka nam mózg”?

### **Dlaczego zamknięty w ciele świat Globisza tak nas interesuje?**

Bo jest niewyraźny albo trudny do wyrażenia, i to nas pociąga. Ciekawi mnie to tym bardziej, że Globisz zawsze się interesował, wręcz fascynował afazją. Więc co myśli o niej teraz, jak to czuje? Gdy wie, jak to jest? A my nie wiemy. Więc czym on się teraz od nas różni? Tym, że on ma problem z mówieniem, a my nie? To jest najmniejsza różnica. Utrata jakichś fundamentalnych zdolności, które o nas stanowią, które sprawiają, że jesteśmy sobą, to ważny dla mnie temat. *Wieloryb* jest kontynuacją moich poszukiwań dotyczących straty, która oddziela nas od innych, a przybliża do czegoś innego, nieznanego wszystkim tym, którzy te zdolności nadal posiadają. W Czechach robiłam projekt o utracie pamięci.

### **Więc *Wieloryb* jest bardziej o was i o nas niż o Globiszu?**

To wypadkowa tych relacji, chciałabym ją uchwycić.

Listopad 2016

## EVA RYSOVÁ – PYTANIA ROKU

### **Czy twój teatr jest terapią?**

Pamiętam, że zanim jeszcze powstał scenariusz *Wieloryba*, napisałam mail do Mateusza, że moim marzeniem jest zrobić „teatr terapii”.

Zdałam sobie jednocześnie sprawę, że sformułowanie „teatr terapii” jest ryzykowne i może być bardzo różnie odbierane. Dla mnie oznaczało próbę stworzenia spektaklu, który byłby rozciągniętym przez cały czas jego trwania stanem katharsis. Żeby widz nie tylko pod koniec spektaklu, ale przez cały czas, miał poczucie katartycznej siły. Oczywiście przez każdego widza katharsis może być inaczej przeżywane. Ja sama nie mogę udzielić pełnej odpowiedzi na pytanie, czy mój teatr jest terapeutyczny, na to pytanie powinien odpowiadać widz. Jeśli widz powie, że przeżył katharsis, to znaczy, że udało nam się osiągnąć efekt terapeutyczny.

Mysząc ogólnie o teatrze, rzeczywiście uważam, że może on uzdrawiać. Ostatnio natrafiłam na wyniki badań naukowych (przeprowadzonych przez pewnego profesora z Włoch), a teraz dobrze jest na dowód wszystkiego przytoczyć badania naukowe [śmiech], które potwierdzają, że odbiorcy kultury są ludźmi bardziej szczęśliwymi niż ci, którzy w ogóle z kultury nie korzystają. I to niezależnie od tego, jakie mają wykształcenie i status materialny. Wierzę w to. Wierzę, że kontakt ze sztuką pomaga być szczęśliwym.

**We współczesnym teatrze rozwinęły się nowe formuły opowiadania, coraz częściej chodzi o opowiadanie o niemożności opowiedzenia.**

To jest dla mnie tożsamy z tym, co nazywam granicą wyobraźni. To temat, wokół którego wciąż krążę w moim teatrze. Jest to chęć, czy nawet pragnienie, przekroczenia granicy doświadczenia drugiego. To jest sytuacja, kiedy wyobrażam sobie jakiś temat, treść doświadczenia, która jest dla mnie tak niewyobrażalna, że pęka mi mózg. W *Wielorybie* to jest stan, w którym znajduje się Globisz. Co to znaczy – wszystko rozumieć i nie móc się wyrazić? Mieć w głowie wszystkie myśli, słowa, zdania i nie wypowiadać ich. To jest wyjście poza filozofię i doświadczenie języka, które mówią, że słowa stwarzają świat wokół nas i nas samych. Ja mam dużą potrzebę docierania, dostawania się do tych miejsc poza językiem. Teatr się do tego nadaje, bo operuje wieloma środkami poza słowem.

**Opowiedz o koncepcji przestrzeni w twojej realizacji.**

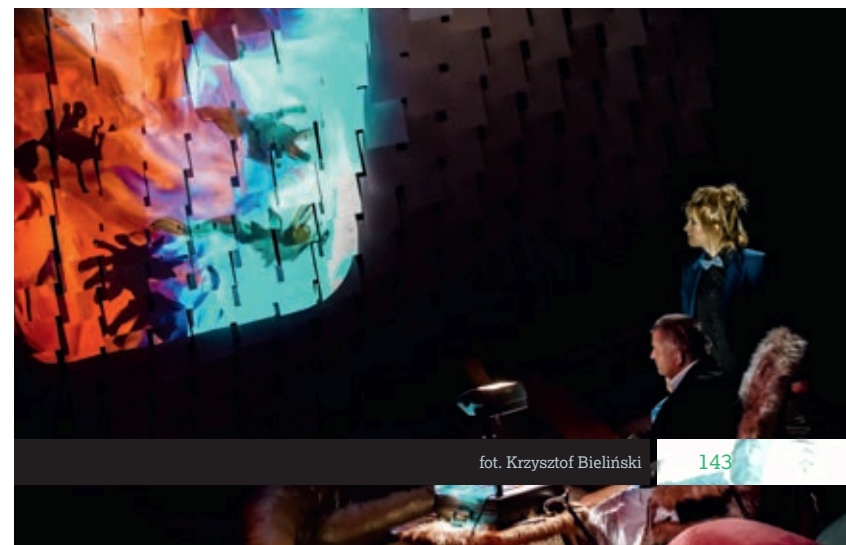
Nie chcieliśmy robić ilustracji do metafory, którą zaproponował Mateusz. Mogłaby wtedy powstać plaża. Chcieliśmy wyrazić w plastycznej formie jakość tego świata, w którym jest teraz Krzysztof. Myśleliśmy takimi kategoriami, które pojawiły się też w tekście Mateusza: wnętrze, otulenie widza. W końcu doszliśmy do tego, co ostatecznie powstało, czyli abstrakcji, która może przywołać na myśl różne przestrzenie, rafę koralową, brzuch – wnętrze – życie płodowe, podwodny świat. Dla mnie to świat paralelny, równoległy, ale wygięty lub może lepiej zagięty.

**Autotematyzm/autobiografizm to kolejny ważny trop w polskim teatrze ostatnich lat – a więc ile siebie jest w tym spektaklu?**

W *Wielorybie* jest dużo bezpośrednio z Krzysztofa i sporo z dziewczyn – Zuzi i Marty. Więc kategoria „autobiografia” w odniesieniu do mnie w tym wypadku się nie narzuca. Jednak każdy twórca jest obecny w swoim dziele. W *Wielorybie* są obecne moje tematy, jeden z najważniejszych z nich, czyli możliwość poznania wewnętrznego doświadczenia drugiego. Ale myślę, że autotematyzm, opowiadanie intymnych historii, czy też po prostu

ekshibicjonizm, to ważne zagadnienie we współczesnym teatrze. Istnieje ogólna potrzeba w teatrze, widzę to też w Czechach, żeby autobiograficzność stawała się materiałem spektaklu, czymś, co jest performowane. Tak jak we *Wszystko o mojej matce* Borczucha. Wahanie i napięcie pomiędzy prywatnością, prawdziwą osobowością aktora a postacią staje się tematem, zastępuje klasyczną dramatyczność. Zaskakuje mnie pewne zjawisko w świadomości dużej części publiczności w Polsce, czy też w Europie, bo tu chyba trzeba się odnieść do Europy. Tradycja teatru europejskiego liczy sporo ponad dwa tysiące lat, a w świadomości czy nawet podświadomości wielu odbiorców nie jest zakorzenione, że postać jest innym bytem niż aktor, że to, co aktor mówi na scenie, nie jest jego prywatną wypowiedzią, nawet jeśli tak brzmi. Istnieje tendencja do obarczania aktora odpowiedzialnością za to, co wypowiedział jako postać. To sprawia, że my, twórcy, chcemy się tym zjawiskiem zająć, wskazać, że świat na scenie jest sztuczny i kieruje się swoimi prawami, że w jego ramach można tworzyć utopie, nieistniejące światy. Dzięki temu, że teatr jest sztuczny, może dotykać prawdy i bardzo głęboko wnikać w naturę wielu zjawisk.

Rozmawiała: Małgorzata Lech  
Marzec 2017



Zapis spotkania z publicznością  
Burza (wokół) mózgu, w którym  
udział wzięli profesor Bogdan  
de Barbaro – psychiatra,  
psychoterapeuta, dr Monika Nęcka –  
arteterapeutka, psycholog edukacji,  
Eva Rysová – reżyserka spektaklu,  
Mateusz Pakuła – autor tekstu.  
Prowadzenie: Małgorzata Lech

**Małgorzata Lech:** Organizujemy tę dyskusję w miesiąc po premierze spektaklu *Wieloryb The Globe*. Robimy to celowo dopiero dziś, ponieważ chcieliśmy, aby spekulacje i emocje związane z powrotem Krzysztofa Globisza na scenę nieco się wyciszyły. Chciałabym, abyśmy w tej dyskusji, pomimo tego jak wielkie emocje wzbudza spektakl, odeszli nieco od samego przedstawienia oraz osoby Krzysztofa Globisza. Tematem naszej rozmowy niech będzie choroba i chorowanie oraz związek choroby ze sztuką. Porozmawiamy o tym, jakie mamy wyobrażenia związane z chorobą i z chorowaniem, o tym, jak interpretujemy w naszym życiu osoby chore. Jedną z inspiracji do tej rozmowy jest książka Susan Sontag *Choroba jako metafora*.

Przeczytam teraz fragment, który może dać punkt wyjścia do rozmowy:

Choroba jest nocną półkulą życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty. Przynależy zarówno do świata zdrowych, jak i świata chorych. I choć wolimy przyznawać się tylko do lepszego z tych światów, prędzej czy później, chociażby na krótko, musimy uznać nasz związek z tym drugim.

Czy zatem choroba jest czymś naturalnym w naszym ciele i naszym życiu?

**Monika Nęcka:** Zdarzyło mi się, że rozmawiałam z dziećmi w wieku 6 lat o niepełnosprawności, czyli o pewnego rodzaju niemocy. Rozmawialiśmy na podstawie zdjęć osób z bardzo poważnymi niepełnosprawnościami – dwudziestoparolatków na wózkach. Dzieci, oglądając te zdjęcia, pytały po prostu: „Co się stało temu chłopcu?”, „Co się stało tej dziewczynce?”. To, co zauważały, to uśmiech. Emocje. Najważniejsze było dla nich, że ci wszyscy ludzie na zdjęciach się uśmiechają. Potem zapytałam dzieci: „Co to jest niepełnosprawność?”. Było dla mnie oczywiste, że nawiążą do tego, co widziały. Jedna dziewczynka powiedziała: „Ja byłam niepełnosprawna, jak złamałam rękę, bo nie mogłam robić tego, co chciałam robić, i tego, co robiłam normalnie”. I ta prosta odpowiedź nasuwa skojarzenie z obecnością choroby w życiu każdego, z obecnością, która jest nieuchronna. W przedstawieniu padły słowa, które są dla mnie kluczowe: „Wszystkie role, które miałem, jak byłem chory, były dobre”. Choroba daje możliwość popatrzenia z innej perspektywy na nas samych, na życie, na czas, w którym jesteśmy. Daje moment zatrzymania, czas na uważność.

**Bogdan de Barbaro:** Gdy pani zapytała, czy choroba jest czymś naturalnym, to najpierw miałem ochotę powiedzieć, że nie wiem, co to znaczy „naturalne”. Ale jeśliby uznać, że to słowo ma sens, musiałbym powiedzieć, że tak, choroba jest czymś naturalnym. Tak jak śmierć. Za to chorowanie jest czymś kulturowym. To, „jak” człowiek choruje, „jak” jest pacjentem i „jak” się go leczy, jest organizowane przez kulturę. Natomiast choroba somatyczna jest czymś zorganizowanym biologicznie, oczywiście ze współlistnieniem czynników psychologicznych, społecznych i genetycznych. Chciałbym się odwołać się do słowa, którego użyła pani Monika Nęcka – „nieuchronna”.



Chodzi o to, jaką przyjmujemy perspektywę. Z punktu widzenia człowieka ma on anginę, a z punktu widzenia bakterii, które znajdują się na tylnej ścianie gardła, to one akurat mają się dobrze i świetnie sobie radzą. Więc to pewien rodzaj umowy: dla człowieka coś jest chore, a dla paciorkowców naturalne. Natomiast rozróżnienie między byciem chorym a byciem pacjentem wydaje mi się ważne, i również w kontekście tego spektaklu warte uwyraźnienia. Czym innym jest być chorym, czym innym jest to, jak się choruje.

**Małgorzata Lech:** Pytanie, kiedy my sami postrzegamy siebie jako chorych. Kiedy mówię: jestem chora, muszę tę chorobę już w sobie rozpoznać, nazywać i mieć z nią jakąś relację. Natomiast zadając pytanie o naturalność choroby, miałam na myśli również to, że nasza kultura próbuje chorobę i śmierć wynaturzyć, odrzucić akceptację choroby jako przejawu życia. Podejmujemy różne czynności myślowe związane z chorobą, często ją metaforyzujemy. To się odnosi między innymi do sztuki. Mniej więcej od XIX wieku funkcjonuje teoria, która ma modernistyczny rodowód, że moja choroba to jest moje „ja”, ekspresja mojego „ja”, a jeszcze ściślej ekspresja „ja” artysty, którego choroba stygmatyzuje jako artystę. Uważano wręcz, że chory sam kreuje swoją chorobę. To znaczyłoby, że nasza choroba może mówić bardzo dużo o nas samych. Evo, dla ciebie choroba jest ważnym tematem.

**Eva Rysová:** W pewnym sensie tak. W Czechach robiłam spektakl oparty w dość dużym stopniu na doświadczeniach ludzi z alzheimerem. Aktorzy nie byli chorzy, ale czerpaliśmy z doświadczeń chorych, interesowaliśmy się tym, co znaczy zapominać swoje życie, co dzieje się wtedy z człowiekiem. Podczas tej pracy traktowałam chorobę jako partnera, szukałam w chorobie Alzheimera wspólnych punktów z teatrem. Interesował mnie stan, kiedy ludzie, ze względu na to, że zapominają, stwarzają sobie alternatywną rzeczywistość. Zaczynają na przykład twierdzić, że ich rodzice nie umarli, a my wiemy, że nie żyją już od 20 lat. Podczas tamtej pracy my, twórcy, zadawaliśmy sobie pytania. Czemu nie współkreować świata chorej osoby? Czemu nie wstąpić do tego świata i nie być tam razem z nią? Wchodzenie w ten „chory” świat wydało mi się podobne do tego, co robimy w teatrze. Do tego, że kreujemy jakieś światy i zapraszamy widza, żeby w nich uczestniczył. Tak więc w chorobie inspirujące jest to, że trzeba

intensywniej poszukać płaszczyzny komunikacji, wykonać większą pracę, aby się zrozumieć z drugim człowiekiem. Trzeba wejść bardziej pod powierzchnię, odsuwając komunikację powierzchowną. Dzięki temu możemy uzyskać bardziej stabilną podstawę do porozumienia. Podobnie było w *Wielorybie*. Choroba Krzysztofa odkryła nam inny świat, do którego poczuliśmy się zaproszeni, i zarazem pogłębiła naszą komunikację. A zatem dysfunkcja odkrywa to, w jaki sposób jesteśmy gotowi działać, by zrozumieć drugą osobę; dysfunkcja odsłania nasze działanie.

**Małgorzata Lech:** Na bazie kontaktu z człowiekiem, którego życie przemieniła choroba, można zrobić spektakl emanujący afirmacją. Ale jest w nim też przestrzeń smutku. Zapytam was, co jako artyści tworzycie, wchodząc w te najsmutniejsze, najboleśniejsze rejony w was samych? Z czego tworzycie?

**Mateusz Pakuła:** Dla mnie tworzenie łączy się z czymś radosnym, z czymś, co ma związek z wyzwaniem. Ten proces idzie czasem w stronę autoterapii, ale ogólnie jest raczej przyjemny.

**Małgorzata Lech:** A co z figurą artysty cierpiącego, naznaczonego chorobą, tego, który nosi w sobie gen szaleństwa? Czy ten częściowo romantyczny, potem modernistyczny wzorzec w was pobrzmiewa?

**Mateusz Pakuła:** Myślenie o radzeniu sobie za pomocą sztuki z niezgodą na świat, z trudnymi doświadczeniami w pewnym sposób jest mi bliskie. Bliskie jest mi to, co robi ze swoim życiem w swoich książkach Karl Ove Knausgård, który stworzył sześciotomowe, poniekąd autobiograficzne dzieło *Moja walka*. Pisarz tom za tomem opisuje swoje dosyć zwykłe, ale pełne cierpienia życie, zmaganie się z trudnym ojcem i relacjami rodzinnymi. Jestem absolutnie przekonany – czuję to w tej literaturze – że daje mu to ukojenie. Mało tego, daje ukojenie również milionom ludzi, którzy *Moją walkę* czytają. W napisanym przez Knausgårdę świecie miliony ludzi odnajdują sposoby nazywania skomplikowanych przestrzeni emocjonalnych, odnajdują w nim siebie. Tego rodzaju myślenie o twórczości i relacji z odbiorcą jest mi bliskie.

**Eva Rysová:** Ja czuję się bardziej lekarzem niż chorym, przynajmniej chciałabym tak się czuć. To, co mnie boli, to świat. To, co staram się sztuką uleczyć, to ten ból, który jest nie we mnie, ale dookoła mnie. Chciałabym wrócić na chwilę do tego, co powiedział pan profesor. To dla mnie sedno książki

*Choroba jako metafora.* Sontag napisała, że chory bardziej cierpi z powodu tego, jak jest postrzegany i jak się z nim obcuje, niż z powodu choroby. I to mnie właśnie interesuje. Jak się zachowujemy wobec chorego i jak chory czuje się sam ze sobą. Przy tworzeniu spektaklu to właśnie było dla mnie ważne i to chciałam wydobyć. Pomoc, o której mówimy, i pytania, jakie stawiamy w procesie pomocy. Czy jest ona dobra, czy rzeczywiście pomaga? Czy nasza ochrona chorego człowieka jest rzeczywiście dla niego najlepsza?

**Bogdan de Barbaro:** Gdyby rozwijać ten temat, można by powiedzieć, że są choroby, które hańbią, i takie, które są przedmiotem dumy. Na ogół choroby mieszczą się między tymi dwoma biegunami, a to postrzeganie jest efektem konstruktów społecznego. Gdybym na przykład miał za sobą zawał, to nie miałbym kłopotu, żeby o tym powiedzieć. Ale gdybym chorował na kiłę, to raczej nie przyznałbym się do tego. Gdybym miał bliznę na czole, byłbym z tego dumny, bo inni najprawdopodobniej widzieliby w niej szlachetną bliznę. Innymi słowy, jesteśmy zanurzeni w konstruktach społecznych. Oczywiście można sobie wyobrazić szereg chorób neutralnych, ale Sontag pisze o AIDS, o gruźlicy, której dzisiaj byśmy się wstydzili jako symbolu biedy, choć kiedyś była symbolem romantycznej duszy. Więc to emocjonalne naznaczenie choroby ustawia pacjenta w roli kogoś, kto może być dumny, albo w roli kogoś, kto się musi ze swoją chorobą kryć. Dla mnie oczywiście szczególnie i najbardziej frapująca jest sytuacja osoby chorej psychicznie. Dla niej gorsza jest sama świadomość tego, że jest chora, oraz lęk przed tym, jak zostanie odebrana, niż cierpienie, które płynie z choroby. Kiedyś w pewnym wywiadzie wypowiedziałem się krytycznie na temat prezydenta i w efekcie w internecie próbowano mi naubliżyć, doświadczyłem hejtu. Obelgi, które mi rzucano, oprócz tych sugerujących, że jestem obcy, bo mam obce nazwisko, i że jestem Żydem, dotyczyły głównie tego, że jestem chory psychicznie. To ta obelga miała mi zadać największy ból. Oczywiście bazowano na tym, że jestem psychiatrą, więc najprawdopodobniej jestem chory psychicznie na zasadzie „z kim przestajesz, takim się stajesz”. Poruszyło mnie to, że w wyobrażeniu ludzi, którzy mnie obrażali, najgorsza była etykieta „psychiczny”. Nie ma gorszej obelgi niż sugerująca chorobę psychiczną. To dla mnie bolesne. Na co dzień od ponad czterdziestu lat pracuję z osobami chorymi psychicznie. Są to osoby wrażliwe, często twórcze, często niezwykle inteligentne. Nasza niechęć do nich, nasza agresja i obawa wobec nich najprawdopodobniej wynika z tego, że każdy

z nas na poziomie nieświadomości dotyka w sobie jakiegoś fragmentu szaleństwa i w obawie przed nim wyrzuca go na zewnątrz – i tego zewnętrznego chorego nazywa i oskarża. Mówię to jako przykład, żeby uświadomić, jak bardzo bycie pacjentem nie jest tożsame z byciem chorym.

**Monika Nęcka:** Bardzo często choroba psychiczna powoduje wyrwanie otoczenia chorego z komfortu. Musimy jakoś zareagować, ale często nie wiemy jak. Mamy w sobie olbrzymi lęk przed wejściem w kontakt z osobą chorą, nie wiemy, jak on może przebiegać, bo nie jesteśmy wyposażeni w narzędzia terapeutyczne czy wiedzę, jak się nimi posłużyć. Konieczność wyjścia poza strefę komfortu sprawia, że nie zbliżamy się do osoby chorej. Przerazająca jest faktyczna pustka wokół ludzi chorych. Sontag pisała, że jeszcze w XX wieku choroba była czymś wręcz modnym, zdrowie – banalnym, obecnie choroba najczęściej stygmatyzuje negatywnie. Dziś, widząc chorego, niepełnosprawnego, rodzice odwracają głowy swoim dzieciom. Wszystko po to, by odsunąć się od problemu, by go nie zauważyć. Natomiast chory bardzo często potrzebuje jedynie wypełnienia pustki wokół siebie. Choroba inspiruje twórców z jednej strony dlatego, że pozwala innym, w tym wypadku widzom, na wyjście ze swoich stref komfortu. Z drugiej, stawianie osób chorych w sytuacjach kreatywnych otwiera ich, uczy nas cierpliwości i uważności na nich. Wsluchując się w twórczość chorego, możemy odnaleźć w sobie również narzędzia i postawy, które przyniosą mu ulgę, pozwolą uwierzyć w moc sprawczą, dadzą poczucie, że pomimo choroby jest on w stanie działać. Robić coś, co jest kreacją. To ważna sytuacja, gdy chory nie jest pacjentem, ale osobą poszukującą ekspresji, a terapeuta jest w roli tego, który pokazuje drogę, w tym wypadku poprzez twórczość. To, co było według mnie bardzo ważne w spektaklu *Wieloryb The Globe*, a co jest również istotne w procesie terapeutycznym, to gotowość, cierpliwość i uważność. To są fundamenty tworzenia przestrzeni komunikacji z osobą chorą.

**Eva Rysová:** Z naszej rozmowy wynika, że dla twórców najbardziej interesujące są choroby psychiczne. Za Michelem Foucault możemy spytać, czy choroba jest tylko innym stanem świadomości, kondycji, i o to, kiedy jest ona już/jeszcze chorobą, a kiedy już/jeszcze nie. Dzięki temu, że nie jestem lekarzem, lecz artystą, mogę sobie pozwolić na bardzo daleko idące interpretacje. W wypadku choroby Alzheimera pytałam siebie, czy to jest faktycznie choroba. A może to pomyłka?

Przecież na tę chorobę nie ma żadnych lekarstw, lekarze nie do końca wiedzą, co jest jej przyczyną. A może alzheimer jest po prostu umieraniem? Granica wieku przesuwa się obecnie coraz dalej, ale i tak umieramy. Alzheimer jest dziś epidemią, choruje na niego coraz więcej ludzi. Więc może to jedynie sposób, by powoli dojść do końca i umrzeć. Ta choroba polega przecież na tym, że rzeczywistość wokół nas wygasa, powoli zapominamy coraz więcej, pod koniec życia pamiętamy już tylko dzieciństwo, swoich rodziców, dom. A potem chorzy już są w tak złym stanie, że leżą w łóżku, a w końcu umierają. Moje rozumienie tej choroby było właśnie takie – jako swoistego dochodzenia do śmierci, rozciągniętego w czasie, czasem nawet na lata, umierania. Spotkania z chorobami są dlatego takie inspirujące, gdyż mówią nam wiele o nas.

**Małgorzata Lech:** Mianem chorego psychicznie w różnych czasach arbitralnie określano różnych ludzi, dlatego też pytanie o to, kto jest zdrowy, a kto chory, jest w każdym czasie aktualne. Kiedyś stygmatyzacja osób chorych psychicznie dotyczyła też właśnie artystów – osób żyjących poza systemem, niestandardowo myślących, zachowujących się w sposób daleki od normy. Na przykład Niżyński, Camille Claudel czy Maria Komornicka zostali odseparowani od społeczeństwa i zamknięci w szpitalach psychiatrycznych przez swoich najbliższych, przez swoje rodziny. W dzisiejszych czasach ta metafora choroby rozszerza się, określenie „chory” może dotyczyć niemal wszystkiego, mówimy: chory kraj, chora Polska, chory świat. A zatem wraz z rozwojem kultu zdrowia, młodości, piękna (w takim znaczeniu, że to, co zdrowe, jest piękne) zmieniła się waluacja pojęcia choroby na negatywną.

**Mateusz Pakuła:** Przypomniała mi się historia, którą opowiadał Krzysztof Globisz. Kiedy po doznaniu udaru trafił do szpitala, będąc jeszcze w bardzo złym stanie, z silnym paraliżem, ale już dając oznaki życia, powracał do swoich standardowych zachowań. Znanych jego rodzinie i bliskim. Wyglądał się i żartował, sam z siebie, z sytuacji, w której się znalazł. Lekarze byli zdezorientowani, w ich oczach uchodził za osobę niezrównoważoną. Uważali, że zachowuje się bardzo podejrzanie, a on zachowywał się po prostu jak Krzysztof Globisz, któremu wolno było się tak zachowywać, gdy był jeszcze zdrowy, gdy nie miał afazji. To była jego norma. Wydaje mi się, że jedną z gorszych rzeczy w podejściu do chorego jest protekcyjność, wynikająca często z niewiedzy na temat choroby. Wiele osób, które stykają się z afatykami, nie wie, czy

chorzy w pełni rozumieją, co się do nich mówi, czy należy się do nich zwracać, czy może mówić jak do dziecka. Wydaje mi się, że takie podejście może być dużym problemem i źródłem cierpienia dla chorego.

**Bogdan de Barbaro:** Protekcyjność wobec afatyków jest postawą negatywną, to wydaje się oczywiste. Ale gdy pomyślimy o osobach chorych psychicznie, sytuacja wygląda nieco inaczej. Oczywiście odgórna ochrona byłaby znakiem braku szacunku dla chorego. Są osoby chore psychicznie, dla których jakakolwiek chęć pomocy jest właśnie wyrazem arogancji, ale na drugim biegunie są ludzie chorzy, wobec których zachowanie bierności i brak odgórnej ochrony są niewskazane. Ta druga grupa to osoby, które wymagają pomocy nawet wówczas, gdy sobie tego nie życzą. Jednym z większych wyzwania dla psychiatry jest więc dopasowanie pomocy do poziomu wolności pacjenta. Trzeba oczywiście pamiętać, że psychotyczność może odbierać tę wolność. Jeżeli ktoś w wyniku choroby zamierza sobie odebrać życie, to nie zastanawiam się, co go do tego pcha i czy to jest jego wolny wybór, tylko ratuję jego życie. Poza wszystkim musimy jednak pamiętać, że chorzy bardzo często przewyższają nas zdrowych w dystansie do swojej choroby, potrafią na nią, w przeciwieństwie do nas, spojrzeć z boku. Aby to zobrazować, przytoczę anegdotę z zebrania osób chorych na schizofrenię. Na początku takiego spotkania zawsze następuje przedstawienie jego uczestników. Pewnego dnia, kiedy prowadziłem takie rutynowe zebranie, podczas prezentacji jeden z pacjentów powiedział: „A ja jestem Napoleonem”. Posłużył się zatem stereotypem i kalką, jaką nakładamy na ludzi chorych psychicznie, obiegową opinią utrwaloną w dowcipach. Oczywiście żaden chory na schizofrenię nie mówi: „Jestem Napoleonem”, „Jestem Jezusem”. Dzieje się tak tylko w naszych wyobrażeniach o tych ludziach. A zatem to, że chory przedstawił się w ten sposób, było wyrazem autoironii i drwiny z sytuacji, w której się znalazł. Pozostali zaczęli się wówczas śmiać. Jedynie psychiatrzy nie wiedzieli, co począć, ale po paru minutach dołączyli do tego śmiechu. Mówię o tym również dlatego, żeby podkreślić, że choroba jest umowną konstrukcją i wynikiem pewnego rodzaju paktu społecznego. W związku z tym na przestrzeni wieków choroba i szaleństwo zmieniały swoje definicje w zależności od dominującego dyskursu. Kiedy dominował ten teologiczny, szaleństwo było dowodem opętania przez demona, gdy kontrkulturowy – wyrazem nonkonformizmu; najlepszym przykładem takiego



## NAGRODY DLA SPEKTAKLU

*Wieloryb The Globe* został uhonorowany nagrodą specjalną miesięcznika „Teatr” 2017 dla twórców spektaklu o unikalnej wartości artystycznej i humanistycznej.

Krzysztof Globisz otrzymał nagrodę Ludwika za najlepszą rolę męską (2016). Zuzanna Skolias i Antonis Skolias otrzymali nagrodę Ludwika za muzykę do spektaklu (2016).



podejścia jest *Lot nad kukułczym gniazdem*. Dziś szaleństwo jest cierpieniem, na które najbardziej może pomóc medycyna. Należy jednak pamiętać, że może ona stanowić przestrzeń do nadużyć. To znaczy, że lekarze mogą wykorzystywać swoją władzę nad pacjentem. Niezależnie od tego chciałbym podkreślić, że choroba psychiczna jest cierpieniem wymagającym pomocy.

**Pytanie z sali:** Kim jest tak naprawdę chory psychicznie? Mnie się wydaje, że u każdego możemy zdiagnozować jakiś problem.

**Bogdan de Barbaro:** Lekarze uważają, że nie ma zdrowych, są tylko niedobadani [śmiech]. Tak jak powiedziałem, choroba psychiczna to jest konstrukt społeczny, to znaczy, że kultura ustanawia kryteria normy i, pamiętając o tym, lepiej nie ryzykować definicji twardej, ostatecznej. Lepiej brać pod uwagę takie kryterium jak poziom cierpienia danej osoby, poziom jej sprawności w życiu społecznym.

**Małgorzata Lech:** Czy choroba bywa ucieczką od życia? Czy człowiek czasem podtrzymuje swoje cierpienie, bo się do niego przyzwyczaił i nie potrafi lub nie chce wyjść ze stanu, w którym nauczył się funkcjonować?

**Bogdan de Barbaro:** Jako terapeuta często obserwuję takie zjawisko podczas terapii rodzin, kiedy zgłaszają się do mnie z jakimś problemem psychosomatycznym. Zadaję im wówczas rutynowe pytanie: „Co by się stało, gdyby pan/pani przestał/a chorować?” I wtedy się okazuje, że mogłoby to być przyczyną wielu kłopotów. Zniknęłaby troska, zniknęłaby korzystna zamiana ról, zniknęłoby szlachetne L4, które choroba im daje. Więc podczas terapii często pracujemy nad takim pytaniem: „Co zrobić, aby te korzyści płynące z choroby uzyskać, nie chorując?” Pamiętajmy jednak, że to nie udawanie, symulacja, manipulacja, tylko efekt działań mechanizmów nieświadomych, a zadaniem terapeuty jest do nich dotrzeć. Korzyścią płynącą z choroby jest często bliskość. Mężczyźni mają często dużą trudność w mówieniu o uczuciach i wyrażaniu ich. Podczas choroby otwartość emocjonalna jest łatwiejsza. Prostsze jest zarówno dawanie, jak i przyjmowanie uczuć. W takiej sytuacji, paradoksalnie, choroba jest dobrem.

**Monika Nęcka:** Często zdarza się, że zatracamy się w pewnych chorobach, nie chcemy z nich wyjść, bo są naszą strefą komfortu. W swojej działalności arteterapeutycznej mam do czynienia z raczej odwrotnym zjawiskiem, a mianowicie

z chęcią wyrażania się chorych, chęcią tworzenia w jakiegokolwiek formie. Wówczas choroba jest i pretekstem, i usprawiedliwieniem. „Jestem chory, więc mogę wygłupiać się, robić rzeczy, na które nie pozwalają pewne normy społeczne. Jestem chory, więc mogę więcej”. Zasłonięcie się chorobą powoduje, że taka osoba może znacznie bardziej i korzystniej odreagować swój stan. Mam na myśli głównie zastoje emocjonalne towarzyszące chorym psychicznie. Są one narzucone przez kulturę, a choroba ich z nich zwalnia. Ja na co dzień obserwuję taką właśnie radość tworzenia mimo choroby.

**Głos z sali:** A czy czasem fakt usprawiedliwiania się chorobą nie jest chorobą? Wydaje mi się, że kiedy dajemy sobie na to chorowanie przyzwolenie, to jest to już choroba. Ten moment decyzji.

**Bogdan de Barbaro:** Nie. To się najczęściej nie odbywa na poziomie świadomości decyzji. Dzieje się to w wyniku bezradności wobec sytuacji życiowej, działania nieświadomego mechanizmu obronnego, który czasami nazywamy ucieczką w chorobę. Zakładam, że w pani rozumieniu choroba jest synonimem słabości, bezradności – prawda? Ja jednak rozróżniałbym słabości i bezradność od choroby, gdyż ta ostatnia jest zarezerwowana bardziej dla słownika medycznego niż psychologicznego. Czym innym jest dla mnie mechanizm obronny, a czym innym choroba w medycznym rozumieniu tego słowa.

**Monika Nęcka:** Susan Sontag w swojej książce, mówiąc o chorobie jako metaforze, twierdzi, że odrealnia ona nasze stany wynikające z chorowania, że nadaje im filtr fałszu. Dlatego też za każdym razem w rozmowie o chorobie powinniśmy porównywać nasze definicje szaleństwa, choroby, stanu nienormalnego. To wszystko wymaga cierpliwości w ustaleniach językowych, w określaniu tych zjawisk, w komunikacji. W spektaklu *Wieloryb The Globe* zostało bardzo pięknie pokazane, jak dużo czasu potrzeba, aby wsłuchać się w konkretną, indywidualną sytuację i w końcu usłyszeć drugiego człowieka. Problemy komunikacyjne mogą wynikać ze stanu chorobowego, z jakiegoś problemu wewnętrznego, z tego, że nie jest to dobry moment na spotkanie, ale także z naszych wewnętrznych ograniczeń. Pokonanie trudności komunikacyjnych wymaga ogromnej cierpliwości i czasu, którego obecnie mamy coraz mniej.

**Eva Rysová:** Uważajcie na to, jak używacie języka, często krzywdzicie chorych, mówiąc, że sami sobie zasłużyli na chorobę – pisze Sontag. Choroba jest chorobą, nie wybieramy jej sobie. Ona nas atakuje, czasem jest nam



dana genetycznie, nie my o niej decydujemy. Kiedy mowa o chorobach psychicznych, należy o tym pamiętać i nie postrzegać ich jako wybieranych, a nawet wymyślanych przez ludzi. Bardzo często w człowieku chorym widzimy tylko chorobę. Nie zastanawiamy się, kim ten człowiek jest w środku. Myślimy o tym, by podać mu wodę, wesprzeć go, ignorując to, co on nam może dać. Nie pamiętamy o godności chorego i o tym, jak wiele możemy się od niego nauczyć. A możemy nauczyć się wiele, na przykład szczerości i otwartości. I o to chciałbym zapytać również profesora de Barbaro. Czy są takie momenty, kiedy w ludziach chorych psychicznie rodzi się nagle jakaś szczerłość?

**Bogdan de Barbaro:** Szczerłość osoby chorej psychicznie jest dla terapeuty niezwykle doświadczeniem. Następuje wówczas tak zwane otwarcie psychotyczne, wtedy to, co u zdrowych ludzi jest maską społeczną, zostaje zdarte. Ten moment jest często relacjonowany przez terapeutów i psychiatrów jako niezwykle doświadczenie nawiązania kontaktu z pacjentem chorym psychicznie. I paradoksalnie, kiedy on zdrowieje, mamy poczucie, jakby coś cennego i szczerzego zniknęło. Natomiast szczerłość terapeuty wobec pacjenta jest wtórna wobec pytania o dialogiczność terapeuty. Terapeuta ma być w dialogu. Na przykład pacjent w ostrych urojeniach jest głęboko przekonany, że w tej chwili ściga go Biuro Ochrony Rządu. Gdybym chciał być w takiej sytuacji szczerzy, musiałbym powiedzieć, że się myli, bo Biuro Ochrony Rządu zajmuje się czym innym. Ale moim zadaniem jest utrzymać dialog, dlatego prędzej zapytam go, jak on to przeżywa. Wszystko po to, by ta rozmowa pozwoliła zbliżyć go do poczucia bezpieczeństwa.

Na chwilę chciałbym wrócić też do tematu redukcjonowania ludzi do ich choroby. Kiedy mówimy, że ktoś jest gruźlikiem lub schizofrenikiem, wówczas nazwa choroby staje się imieniem własnym tego człowieka. Kiedy tak mówimy, umyka nam wiele faktów o tej osobie, na przykład to, że świetnie gra w szachy, że jest inteligentnym, wrażliwym człowiekiem. Taki redukcjonizm jest niedozwolony w mówieniu o chorych, ale jednocześnie pokazuje niebezpieczną potęgę języka.

**Eva Rysová:** Chciałbym wrócić do tematu szczerłości. Z tego, co pan mówi, wynika, że mamy dwa rodzaje szczerłości. Z jednej strony jest ta emocjonalna, z drugiej ta logiczna, wynikająca z faktów. Logika, którą posługujemy się na co dzień, wynikająca z faktów, wydaje się w odniesieniu do chorych zupełnie nieprzydatna, tak jest też w teatrze. Wróć do przypadku choroby

Alzheimera. Po co mam chorej osobie przekonanej, że jej matka żyje i jest zdrowa, mówić, że umarła 20 lat temu, choć taki jest fakt. To wywoła tylko płacz. O wiele lepiej jest wejść w świat emocjonalny tej osoby, poszukać innych informacji, odwrócić uwagę od matki, znaleźć inne płaszczyzny kontaktu, i być szczerym w tej emocjonalności i otwartości.

**Bogdan de Barbaro:** Przekonuje mnie pani propozycja. Mamy więc do czynienia z prawdą obiektywną i emocjonalną. Prawda lub szczerłość, jak pani powiedziała, jest otwartością uczuciową w danej relacji, to zresztą stanowi fundament przymierza terapeutycznego. Natomiast szczerością w tej samej relacji z pewnością nie jest pryncypialny stosunek do obiektywnych faktów. Tym bardziej, że w relacji lekarz–pacjent to ten pierwszy posiada społecznie nadaną władzę, w warstwie językowej chociażby, co stanowi niebezpieczną pułapkę. Polega ona na tym, że mam władzę nadawania osobistemu doświadczeniu chorego nazwy z mojego słownika. Na przykład kiedy pacjent mówi, że jest prześladowany, ja mógłbym powiedzieć: to nieprawda, masz urojenie. A to jest oczywiście bez sensu. Natomiast spotkanie, kiedy ja jestem otwarty na czyjeś przeżycie, najczęściej lękowe, może przynieść jakąś ulgę. Wówczas język odwołuje się do partykularnego doświadczenia osobistego, a nie do słownika medycznego.

**Eva Rysová:** To jest pole, na którym się spotykamy. My kreujemy światy, które są poza logiką obiektywną, a państwo się na to zgadzacie, przychodzicie do teatru, by wejść w świat tworzony przez kogoś innego. My ten świat wymyśliliśmy, więc rządzi się on regułami przez nas ustalonymi. A widz jest teraz w roli terapeuty, który się zgadza na rzeczywistość, którą my stwarzamy. Ale żeby doszło do porozumienia, musi być po obu stronach jakiś rodzaj otwartości na siebie nawzajem.

**Bogdan de Barbaro:** Wracając do spektaklu, możemy przywołać również taką tezę socjologiczną, że wszystko jest teatrem. Erving Goffman pisał o człowieku w teatrze życia codziennego. Co mówi nam tyle o nas, że jesteśmy zestawem różnych ról. W spektaklu państwo pokazujecie to *à rebours*, ale jeśli by uznać, że nasz mózg jest sceną, to daje to pole do rozmyślań i to jest niewątpliwą zaletą przedstawienia.

**Mateusz Pakuła:** No właśnie, mnie się wydaje, że my wcale nie proponujemy żadnego kłamstwa, że to w teatrze życia codziennego tkwimy w ciągłym



klamstwie, bo nie wiemy, czego się spodziewać. A w teatrze wiemy przynajmniej, że wiąże nas jakaś umowa, znany konwencję. Autentyzm rodzi się więc z tej umowy. Występujemy przed państwem, do was mówimy i manipulujemy państwa emocjami [śmiej].

**Głos z sali:** Panie profesorze, czy nie jest tak, że czasem proces terapeutyczny można by ciągnąć w nieskończoność i nim manipulować? Czy po latach doświadczenia widzi pan sygnały i znaki, które mówią, że już nie warto kontynuować terapii?

**Bogdan de Barbaro:** Sytuacja jest złożona. Na jednym biegunie są pacjenci, wobec których mam obowiązek nieprzedłużania relacji terapeutycznej, bo grozi to uzależnieniem. W takim wypadku terapeuta niejako zabierałby choremu jego samodzielność, byłby podporą, która zwalnia go od decyzyjności. Na drugim biegunie są osoby, których nie powinno się zostawić, bo mają ten rodzaj deficytu, gdzie obecność lekarza i leków jest niezbędna. Mam więc pacjentów, u których terapia trwa kilkanaście tygodni, i takich, których mam pod opieką kilkanaście lat. W kodeksie etycznym psychoterapii jest zapisane, że jeśli mam długo pod opieką jakiegoś pacjenta, to jestem zobowiązany za pośrednictwem swojego superwizora sprawdzić, dlaczego on jest w terapii tak długo. Czy to nie jest przegrzanie relacji? Czy to nie rodzaj upodobania? A przecież pacjent co tydzień może mieć jakieś problemy i rolę terapeuty jest umieć ocenić, czy chory może sam sobie z nimi poradzić. Więc czujność jest niezbędna. Ale bywają sytuacje, gdy zostawienie pacjenta byłoby zlekceważeniem jego bezradności. Tak jest często w przypadku osób cierpiących na schizofrenię. Większość pacjentów jest pośrodku tych dwóch sytuacji.

**Głos z sali:** Czy praca z Krzysztofem Globiszem jest również procesem wychodzenia z afazji? Czy jest to proces trudny? I czy jesteście wyczuleni na zachodzące zmiany?

**Mateusz Pakuła:** Kiedy takie pytania padały w czasie trwania prób, nie wiedzieliśmy, jak na nie odpowiadać. Natomiast teraz, mając za sobą tę pracę, wiemy od rodziny Krzysztofa i jego współpracowników ze Starego Teatru, że rodzaj adrenaliny, który towarzyszy procesowi powstawania roli i spektaklu, ogromnie go mobilizuje. Ludzie, którzy rehabilitowali Krzysztofa, twierdzili, że taki skok w poprawie jego kondycji byłby niemożliwy, gdyby poddawał się tylko tradycyjnej rehabilitacji. Lubię myśleć, że tak

faktycznie jest. Że ten człowiek, którego pasją zawsze był teatr i aktorstwo, może dzięki nim pokonywać chorobę. Dzięki temu, że wchodzi na nowo do bardzo głębokiej wody.

**Eva Rysová:** Krzysztof często mówi, że w jego obecnym stanie odczuwa o wiele więcej bodźców, na które musi reagować. W związku z tym dużo więcej rzeczy może go wytrącić ze stanu skupienia. Ale jednocześnie wydaje mi się, że stres, który towarzyszył powrotowi na scenę, obawom przed oceną, całemu procesowi rodzenia się roli, działa na niego mobilizująco i niejako przyspiesza powrót do zdrowia. Czy to jest możliwe panie profesorze?

**Bogdan de Barbaro:** Lekarze zajmujący się stresem często mówią o jego pozytywnym wpływie, który polega na tym, iż chory widzi, że ma powód, by zdrowieć. Ta mobilizacja oznacza więc nagrodę, która przyjdzie; jest wysiłkiem, który warto podjąć. Zresztą w trakcie trwania przedstawienia i po jego zakończeniu czuć było niezwykle głęboką więź pomiędzy publicznością a aktorami. I wydaje mi się, że to jest rzecz, dla której też się zdrowieje.

**Monika Nęcka:** Każdy rodzaj twórczości, każde bycie w procesie twórczym może być elementem i efektem terapii. Dla aktora w tym wypadku szalenie ważne wydaje się poszukiwanie różnych sposobów na mówienie, szczególnie wówczas, gdy jest ono utrudnione. Jest to docieranie do swoich nowych możliwości, szukanie dróg, które mogą ułatwić mówienie, ale też operowanie stresem w taki sposób, by był on czynnikiem pozytywnym. Myślę, że twórcom udało się pogodzić ciężką pracę nad rolą z jednoczesnym zachowaniem delikatności wobec pana Krzysztofa. Nie została przekroczona granica, za którą zmęczenie jest takie, że rodzi zwątpienie we własną moc sprawczą. To poszukiwanie języka jest również metodą w arteterapii, którą stosuje się, kiedy inne nie działają. Polega ona na tym, by wsłuchać się i wpatrzeć w chorego i z cierpliwością szukać płaszczyzny komunikacji.

16 lutego 2017, Teatr Łaźnia Nowa  
Spisała: Magdalena Zarębska-Węgrzyn



## PRASA O SPEKTAKLU:

Wieloryb grany przez chorego na afazję Krzysztofa Globisza jest najbardziej wstrząsającą kreacją w polskim teatrze od czasu tej, którą stworzył w *Ja, Fauerbach* w 1990 roku Tadeusz Łomnicki – największy polski aktor drugiej połowy XX wieku. Globisz jest co najmniej równie wielki, a jego kreacja płacona życiem. [...]

*Wieloryb the Globe* znakomicie wyreżyserowany przez Czeszkę Evę Rysovą wyprowadza teatr z zakłętego kręgu polskich paranoi i europejskich neuroz. To teatr i zbiorowa terapia zarazem, która daje siłę do życia. Wpisuje się w formułę Łaźni Nowej Bartosza Szydlowskiego, która nie tylko gra, lecz integruje ludzi ponad podziałami, ponad ich afazjami, czyli ograniczeniami, by tworzyć wspólnotę i osiągać to, co niemożliwe.

Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita”

Globisz w środku siebie dalej pozostał transformistą, umie zmieniać nastroje i osoby, które nam pokazuje, na pstryknięcie palca, tylko że pstryknąć już się nie da. Trzeba ten start do transformacji pokazywać inaczej. Więc w swoich monologach-niemonologach jest jak dziecko, które nie poznało jeszcze wszystkich słów. Jak muzyk bez instrumentu, grający na czym popadnie. Jak Mówca z *Krzeseł*, który nie mówi, a próbuje rysować. Jak dyrygent niewidzialnego chóru w głowie. Krzysztof Jonasz Globisz mógłby powiedzieć za Barańczakiem, że poezja zaczyna się wtedy, kiedy chęć wypowiedzenia zderza się z ograniczeniem.

Łukasz Drewniak, „Kołonoatnik”

Ogląda się *Wieloryba the Globe* z mokrymi oczami i przeświadczeniem, że jego znaczenie wykracza daleko poza teatr. To nie jest Globisz – Segismundo z *Życia snem* Jarockiego ani ten z *Zaratustry* Lupy. Nie jest

to Globisz – złamany idealista z *Krótkiego filmu o zabijaniu* Kiesłowskiego. To jest ten sam, ale już inny aktor. Lepiej widzieć w tym nie cud, ale wielkie zwycięstwo. Mam też poczucie, że wspólna produkcja Łaźni Nowej i Teatru Starego w Lublinie (spektakl będzie pokazywany także na jego scenie) to rzecz niepowtarzalna. Może pojawią się kolejne z podobnie obsadzonym Krzysztofem Globiszem, ale emocje takie jak na *Wielorybie* przeżywa się tylko raz.

Jacek Wakar, „Dziennik Gazeta Prawna”

Ważne jednak, że twórcy nie stosują, o co bywali oskarżani, szantażu emocjonalnego: poruszenie bierze się w tym spektaklu z umiejętnie skonstruowanych metafor, z bezpretensjonalnie afirmatywnej atmosfery, a w końcu chyba z tego po prostu, że widzimy, iż, mimo choroby, w Globiszu nie umarł artysta. Dowód? Proszę posłuchać, z jaką precyzją i czułością aktor wykonuje partie wieloryba w brawurowym songu do tekstu Tuwimowego Pana Maluśkiewicza. Czapki z głów.

Najważniejszym tematem *Wieloryba* zostaje koniec końców pytanie o naturę aktorstwa i teatru w ogóle: o to dziwne napięcie między kreacją, sztuczną a nieubłaganością prawdziwego życia z jego wszelkimi niedoskonałościami – o to, jak te dwa porządki mieszają się w teatrze. W tym duchu przebiega także zaskakujące spotkanie kondycji aktora z pisarskim stylem Mateusza Pakuły, który wyjątkowo upodobał sobie nieomal dadaistyczną filozofię języka, żywioł swoich dramatów, budując często wokół pleplania, nonsensów, dziecięcego gaworzenia czy właśnie – afazji. Już sam tytuł jest zabawną grą sensów, która staje się zrozumiała w trakcie spektaklu. Skojarzenie nazwiska krakowskiego aktora z londyńskim The Globe jest oczywiście pyszne samo w sobie. Ale kiedy czytamy wyświetlone na ekranie słowa: „The world is the stage | My brain is the stage | I am the stage”, docierają do nas głębokie intencje twórców.

Szymon Kazimierczak, źródło: e-teatr.pl

Gospodyniami przedstawienia są Zuzanna Skolias i Marta Ledwoń. Wyznaczone im role działaczek Greenpeace ratujących Wieloryba z początku wydają się nieść komediowy wydźwięk. Zwłaszcza gdy utalentowane wokalnie aktorki rywalizują na przeboje. Intonując tytułowemu bohaterowi hity od Adele do Hey. W miarę rozwoju akcji aktorskie maski coraz bardziej jednak uwierają. Wzrasta świadomość wyzwania kontaktu z osobą, która wraca z dalekiej podróży. Znikają mentalne bariery, a pojawiają się rozrachunkowe wyznania. Mów do mnie jeszcze – mogłoby brzmieć motto całości. Artykulacja własnych potrzeb, wspomnień i odczuć jest tu niezmiernie istotna. W równym stopniu dotyczy walczącego ze skutkami afazji Globisza, co dzielące się własnymi problemami Skolias i Ledwoń.

Łukasz Badula, [kulturaonline.pl](http://kulturaonline.pl)





# BOSKA KOMEDIA 2016





## WYGNANI Z RAJU? BOSKA KOMEDIA 2016

Boska Komedya 2016 zapowiadała się znakomicie. Wreszcie żadnego spektaklu trójki wielkich mistrzów: Lupy, Warlikowskiego, Jarzyny, wreszcie uczestnicy konkursu mogli jechać do Krakowa z nadzieją na zwycięstwo. Szanse były wyrównane. Podobnie zresztą jak festiwalowy werdykt – jurorzy rozdzielili nagrody na zasadzie „każdemu po trochu” i prawie wszyscy wyjechali z Krakowa usatysfakcjonowani. Twórcy, krytycy, dyrektorzy teatrów. Na zadowoloną wyglądała też rozemocjonowana i rozdyskutowana krakowska publiczność. Najszczęśliwszy był oczywiście Michał Borczuch, już drugi rok z rzędu triumfujący w najważniejszej kategorii. Gdy zastanowić się nad tą wygraną w szerszym kontekście polskiego teatru – którego Boska Komedya jest przecież corocznym przeglądem – zaraz pojawiają się pytania: co ona dla polskiego teatru oznacza? Czy ten drugi raz to przypadek, czy może oznaka jakiejś stagnacji polskiej sceny? Te pytania oczywiście zmierzają do tego jednego najważniejszego: jaki obraz polskiego teatru odbija się w tym specyficznym zwierciadle, jakim jest krakowski festiwal? Postaram się nie tyle znaleźć odpowiedzi na te wszystkie pytania, ile prześledzić wydarzenia festiwalu, skatalogować je i wyciągnąć wnioski. Dla porządku wprowadzę też pewien podział, wynikający zresztą z samej struktury festiwalu, a wpisujący się w odwieczny spór generacyjny. Zajmę się zatem osobno teatrem „starych”, stanowiącym polski mainstream (Konkurs Paradiso) oraz teatrem „młodych” (Inferno).



## Gorycz po zjedzeniu jabłka

Rzeczywistość społeczno-polityczna w Europie zaczęła się zaostrzać i radykalizować. Do głosu doszły różne skrajne ruchy narodowe i odważnie zaczęły głosić swoje nacjonalistyczne poglądy. Wojna w Syrii, zamachy w Paryżu i Brukseli, tysiące uchodźców szturmujących południowe granice Europy oraz wyraźna niechęć większości europejskich społeczeństw do udzielania im jakiegokolwiek pomocy wyznaczyły główną oś wydarzeń w Europie w roku 2016. Cała ta dynamicznie rozwijająca się sytuacja spowodowała z jednej strony uczucia strachu przed obcym, obaw o przyszłość, z drugiej – poczucie niezgody, buntu wobec tego, co i jak się dzieje. W Polsce sytuacja również zmieniła się diametralnie. Po wygranych przez PiS na fali antyuchodźczego strachu i znużenia rządami poprzedników wyborach nowa władza przykręciła mocno śrubę. Prawa strona politycznego sporu zresztą nigdy nie przebierała w środkach. Lewa strona i ci, którzy sytuują się zazwyczaj w centrum, byli w szoku. Takiego radykalizmu i jawnego odrzucenia jakichkolwiek prób dialogu się nie spodziewali. Nie spodziewał się też tego polski teatr. W związku z tym polscy reżyserzy nie tylko musieli się odnaleźć w nowej rzeczywistości, lecz także na nowo zdefiniować miejsce swoje i teatru w ogóle na polityczno-społecznej mapie Polski. Nie mieli na to dużo czasu, gdyż afery z teatrami – Polskim we Wrocławiu i Studio w Warszawie – pokazały, że scena stała się jedną z głównych aren polskiego sporu. Jasne zatem dla wszystkich stało się, że teatr nie może zajmować się sobą, że musi pójść „na wojnę” – a symbolem pierwszej przegranej bitwy stał się niedokończony spektakl Krystiana Lupy na podstawie *Procesu* Franza Kafki.

## Re-torsje

Polscy reżyserzy, zmagając się z niezwykle dynamiczną i pełną napięcia polityczną rzeczywistością, w większości uznali, że w zaistniałej sytuacji należy poprzez teatr dać silny, donośny głos „w sprawie”. Dobrze się stało, że ich artystyczne wypowiedzi różnią się pod względem formy, rodzaju poszukiwań oraz treści.

Największa grupa polskich twórców postawiła w ubiegłym roku na teatr zaangażowany, komentujący bieżące wydarzenia i reagujący na rzeczywistość. Co ciekawe, w tej grupie znajdują się spektakle zarówno ukrywające się za metaforą, zachowujące podział na rzeczywistość i scenę (*Wesele* Rychcika, *Komediant* Olsten), jak i te anarchizujące, przełamujące czwartą ścianę i wychodzące ze swoim komentarzem wprost do widza (*Biała siła czarna pamięć* Ratajczaka, *Każdy dostanie to, w co wierzy* Rubina, *Podopieczni* Miśkiewicza). Na wspomnienie szczególne zasługuje tu *Wróg ludu* Jana Klaty jako spektakl, w którym naruszenie granicy między teatrem a rzeczywistością dokonuje się w trakcie spektaklu i staje właściwie symbolem głównej drogi, jaką w 2016 roku obrał polski teatr. Oto tok ibsenowski, klasycznego dramatu – a więc teatru „metafory” – zostaje brutalnie przerwany przez głównego bohatera Stockmanna (nagrodzony – to też znamienne – statuetką Boskiego Komedianta dla najlepszego aktora Juliusz Chrzastowski), który postanawia zapytać „lud”, co tak naprawdę sądzi o rzeczywistości i o sytuacji w kraju. Notabene w dramacie Ibsena lud ów głosu nie posiada, choć w jego imieniu robi się wszystko. W moim przekonaniu scena to dla teatru polskiego kluczowa, będąca początkiem pewnej jego drogi, której festiwalowe apogeum mieliśmy w spektaklu Piotra Ratajczaka, a końcowe (przynajmniej dla pewnego jej etapu) na deskach Powszechnego w Warszawie, w postaci *Kłqtwy* Olivera Friljicia. (Tekst ten posiada już pewną perspektywę czasową.)

Innym symptomem radykalizacji i upolitycznienia polskiego teatru jest triumfalny powrót Wyspiańskiego. Nie tylko w zwyczajowej formie dramatycznej (*Wesele* Rychcika), lecz także pod postacią teatru lalkowego (*Wesele* Roszkowskiego) czy performance'u (dający nadzieję na nowe świeże otwarcie Teatru Słowackiego performance *Wyspiański wyzwala*). Pisząc ten tekst, jestem już po dwóch kolejnych przedstawieniach *Wyzwolenia*, którym tamte utorowały drogę.

Druga grupa twórców, zamiast kontestować rzeczywistość, postanowiła jakoś ją określić, dowiedzieć się, czym ona teraz jest, zbadać jej granicę oraz wyznaczyć swoje w niej miejsce. Najciekawszą wypowiedzią w tym nurcie był *Robert Robur* Garbaczewskiego, dotyczący ważnego problemu nieumiejętności odróżnienia faktów od relacji. W dzisiejszym świecie



fakty zdają się nie liczyć. Liczą się osoby, posiadające umiejętność przekonującego przedstawiania swojej wersji wydarzeń. Cena, jaką płacimy dziś w Polsce za utratę tej zdolności, jest naprawdę wysoka – wystarczy spojrzeć na politykę. Innym ważnym spektaklem tego nurtu było *Wszystko o mojej matce* Borczucha – główny laureat festiwalu. W kontekście społeczno-politycznym spektakl Borczucha może brzmieć jak ostrzeżenie. Jeśli podchodzimy do czegoś emocjonalnie, jesteśmy z czymś związani silną więzią osobistą – nie musi to być matka, mogą to być poglądy – teatr może nas zawieść. Może postawić nam barierę. Wtedy trzeba się zastanowić, w jaki sposób skonstruować teatralną wypowiedź tak, żeby docierała do widza i go poruszała. A może trzeba wrócić do źródeł? Do emocji?

Tak właśnie zrobiła Agata Duda-Gracz, objawienie tegorocznej Boskiej Komедii. Reżyserka przywiozła na festiwal spektakl, który jest świadectwem odnalezienia własnego, odrębnego i absolutnie indywidualnego języka teatru. Zanurzony w tradycji ludowej oraz chrześcijańskiej kulturze, w której  *nolens volens* zostaliśmy wychowani, przemawia do nas za pomocą emocji. Emocji, które pojawiają się, gdy – opowiadając o brutalnej rzeczywistości – wpisujemy ją w wyższy, metafizyczny porządek. Sama sakralizacja rzeczywistości nie zmieni jej w żaden sposób, ale uruchomienie emocji widza potrafi zdziałać cuda. Takie właśnie, jakich doświadczamy na przedstawieniach Dudy-Gracz.

## Sen pod jabłonią

W nurcie młodych – Inferno – zwyciężyło przedstawienie Magdy Szpecht *Schubert. Romantyczna kompozycja na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy*. Spektakl ten jest wypadkową wszystkiego ważnego, co się w młodym teatrze dzieje; a precyzyjniej – tego, co zostało pokazane na krakowskim festiwalu. Przede wszystkim do głosu doszło młode pokolenie reżyserek. Nazwiska: Szpecht, Kalwat, Warsicka, Groszyńska czy Karasińska to już nie pojedyncze twórczynie, a symbole pewnej generacji. Co ciekawe, w spektaklach trzech reżyserek ważną rolę odgrywa muzyka (*Schubert* Szpecht, *Holzwege* Kalwat, *Dzieje upadków* Warsickiej). Młode artystki eksperymentują, szukając własnego teatralnego języka. Wykorzystują do tego muzykę, która staje się w ich sztuce

swoistym papierkiem lakmusowym, badającym istotę i granice teatru. Inną ciekawą obserwacją jest fakt zwrotu młodego pokolenia reżyserów w kierunku uznanych postaci jako bohaterów swoich spektakli (*Schubert* Szpecht, *Holzwege* Kalwat, *Zapolska superstar* Groszyńskiej). Czy w czasach, gdy autorytety – także teatralne – nie istnieją, młodzi ludzie czują głód wzorów jakichś określonych postaw, nieważne dobrych czy złych, ale takich, z którymi można poważnie dyskutować? A może po prostu życie takiej osoby jest też jakąś wstępną gwarancją porozumienia między twórcą a widzem, łatwiej więc wtedy eksperymentować? Jedno wydaje się pewne, nieobecność wielkich mistrzów teatru na BK 2016 w tym kontekście wygląda na symboliczną.

## Klątwa zatrutego owocu

Boska Komedia 2016 była niezwykle ciekawa, ale pewne rzeczy widać dobrze dopiero z perspektywy. Z pomocą przychodzi też skandal z *Klątwą*, bo to, co się stało na deskach Powszechnego, wygląda na finał procesu, który w polskim teatrze trwał od jakiegoś czasu. Jaką drogę obierze teraz polski teatr, w którą stronę pójdzie? Co dalej? Pierwsze odpowiedzi już na dziesiątej edycji BK w grudniu 2017.

20

17





# FUCK... SCENY BUNTU

**Tekst i dramaturgia:** Krzysztof Szekalski

**Reżyseria:** Marcin Liber

**Scenografia:** Mirek Kaczmarek

**Muzyka i wykonanie na żywo:** RSS BOYS

**Obsada:** Rafał Cieluch, aktor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy; Anna Ilczuk, była aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu; Andrzej Kłak, były aktor Teatru Polskiego we Wrocławiu; Michał Opaliński, aktor Teatru Polskiego we Wrocławiu; Katarzyna Strączek, aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu; Marta Zięba, była aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu

**Inspicjent:** Marcin Stalmach

**Premiera:** 25.03.2017





Łucja Iwanczewska

## DOPÓKI KTOŚ CIERPI... – BUNTOWNICY

Chciałabym zacząć od eseju Marii Janion *Powstrzymać Prometeusza*<sup>1</sup>. W tekście z 1989 roku autorka ogłasza zmierzch formacji prometejskiej i prometeizmu kulturowego. Prometeusz jest dla Janion wpisany w lewicowy projekt wolnościowy i emancypacyjny, jest wiecznym buntownikiem przeciw tyranom, człowieczym pedagogiem buntu i oporu kulturowego. Janion zauważa, że Prometeusz odsłonił w XX wieku dwa oblicza. Oblicze ideowca, modernisty, postępowca, który fundując kulturowy bunt i dając ludziom narzędzia buntu, podtrzymywał kult człowieka, nauki, techniki, wolności. Drugie oblicze to Prometeusz, który emancypacyjny scenariusz kulturowy zamienił w procedury inżynierii społecznej, stając się katem w obozie koncentracyjnym. Pomimo dwudziestowiecznych wcieleń i praktyk polityczno-społecznych Prometeusza, autorka uważa, że nie wolno nam porzucać mitu o nim, zapominać o pierwszym buntowniku ludzkości. Chodzi o to, twierdzi Maria Janion, że wciąż nie uporaliśmy się z problemem „cierpiącej ludzkości”, z problemem wykluczonych, ciemniejących, zniewolonych. Potrzebujemy Prometeusza i jego sprawczości pośród nas, by zdać sprawę z losu ubogich, upokorzonych, cierpiących, poniżonych, prześladowanych. Jej Prometeusz jest rewolucjonistą, politycznym aktywistą, który wypowiada walkę niesprawiedliwemu światu. Więcej, jest dostarczycielem języka i narzędzi emancypacji.

W podobny sposób postrzega rolę intelektualisty jako buntownika kulturowego Michel Foucault. Ci, którzy mieli dotąd przyznane w kulturze miejsce jej sumienia, świadomości, potencjału krytycznego, sposobów

<sup>1</sup> Maria Janion, *Powstrzymać Prometeusza*, [w:] tejsze, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 147–157.

wyrażania kultury – stają się dostarczycielami narzędzi analizy czy nawet całej „skrzynki z narzędziami”, za pomocą których można opracować strategie emancypacyjne i opisy pól walk. Istnieją tylko szczegółowe praktyki teoretyczne i polityczne. Praca intelektualisty w ujęciu Foucaulta nie polega na modelowaniu i narzucaniu woli politycznej innym, lecz na przeprowadzaniu analiz w różnych dyscyplinach, których celem jest

[...] stawianie pytań pod adresem oczywistości i badanie postulatów, wstrząsanie przyzwyczajeniami, sposobami działania i myślenia, rozpraszenie potocznych mniemań, odnawianie kryteriów oceny zasad i instytucji, a w oparciu o tę re-problematyzację, uczestnictwo w tworzeniu woli politycznej, która pozwala intelektualistom ujawnić się w roli obywatela<sup>2</sup>.

Prometejskość polegałaby tutaj na projekcie polityczności humanistyki, sztuki i kultury; zajmują się one językami, dyskursami, praktykami, którymi mówi się i działa w sferze publicznej, poszerzaniem i renegocjowaniem w polu repertuaru dyskursów i praktyk, za pomocą których jednostki i grupy definiują własną tożsamość i wytwarzają wolę polityczną.

Claire Bishop, aby wskazać na subwersywny i emancypacyjny potencjał w sztuce społecznie zaangażowanej<sup>3</sup>, odwołuje się do seminarium Jacquesa Lacana o etyce psychoanalizy, proponując etykę bazującą na Sade’owskim odczytaniu Kanta. Zestawiając indywidualne *jouissance* z zastosowaniem uniwersalnej maksymy, Lacan twierdzi, że dla podmiotu bardziej etyczne jest działanie w zgodzie z nieświadomym pragnieniem niż modyfikowanie swojego zachowania względem Wielkiego Innego (społeczeństwa, rodziny, prawa, przyjętych norm). Tłem indywidualnego aktu etycznego podmiotu zawsze są normy i regulacje społeczne. Przywołując postać Antygony, która po śmierci brata łamie prawo i czuwa przy zwłokach brata za murami miasta, łączy stanowisko etyczne z wymiarem piękna. Lacan łączy to stanowisko etyczne ze sztuką, która wywołuje

2 Michel Foucault, Gilles Deleuze, *Intelektualiści a władza*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 10–11, s. 175.

3 Zob. Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 74–75.

zakłócenia poprzez zawieszenie i rozbrojenie pragnienia. W stworzonym przez niego schemacie sztuka, która daje pełną wolność pragnieniu, zapewnia dostęp do subiektywnego dobra. Najbardziej intensywne formy praktyki artystycznej wyrastają z konieczności przemyślenia związków zachodzących pomiędzy jednostką a zbiorowością na poziomie bolesnej, subwersywnej kontestacji, a nie podporządkowywania się samoograniczającemu poczuciu społecznego zobowiązania. Chodzi o wierność wobec pojedynczego pragnienia poza wymiarem społecznego konsensusu. W tak pojętych projektach artystycznych relacje intersubiektywne nie stanowią celu samego w sobie, lecz służą badaniu i przyglądaniu się kwestiom społecznym w rodzaju zaangażowania politycznego, nierówności, wyzysku, nieposzanowania praw mniejszości, zagrożenia dyktaturą. Bishop zauważa, że historia sztuki społecznie zaangażowanej przed i po 89 roku opiera się na budowaniu wspólnoty pokrzywdzonych, paktujących ze swoim pokrzywdzeniem z grupami emancypującymi się. Twierdzi, że w takich wspólnotach dominuje rozumowanie etyczne, któremu nie udaje się pogodzić z dziedziną estetycznego, czy też zrozumieć jej jako autonomicznego obszaru doświadczenia. W tej perspektywie nie ma miejsca na przewrotność, paradoks, negację, czy w wymiarze polityczności – na niezgodę i kontestację. Uważa, że dzięki ujęciu etycznych imperatywów sztuki społecznie zaangażowanej z perspektywy Lacana można rozszerzyć repertuar sposobów rozumienia uczestnictwa w sztuce i negocjowanego przez nią wymiaru społecznego.

Innym przykładem emancypacyjnych i kontestacyjnych praktyk negocjowania wymiaru społecznego w polu relacji pomiędzy indywidualnym a zbiorowym, partykularnym a wspólnotowym jest przeniesiona na pole kultury figura partyzanta zaproponowana przez Carla Schmitta w *Teorii partyzanta*<sup>4</sup>. Jego rozumienie teorii partyzanta wydaje mi się atrakcyjne i pożyteczne na polu kultury, ponieważ łączy indywidualną kontestację z politycznym zaangażowaniem w ramach wspólnoty. Pokazuje, że konflikt i wrogość organizują życie społeczne. Rysując historię figury partyzanta, Schmitt śledzi jednocześnie ewolucję pojęcia wrogości w ramach europejskiego ładu społecznego, od wrogości konwencjonalnej

4 Carl Schmitt, *Teoria partyzanta. Uwagi na marginesie „Pojęcia polityczności”*, tłum. B. Cymbrowski, Warszawa 2016.





fol. Natalia Kabanow

po wrogość absolutną w stanie wojny. Jedną z najważniejszych cech partyzanta jest polityczne zaangażowanie. Partyzant walczy na froncie politycznym i właśnie polityczny charakter jego czynów przywołuje pierwotne znaczenie słowa „partyzant”. Pochodzi ono od słowa partia i wskazuje na powiązanie z pewną partią lub grupą, która w jakiś sposób walczy lub też jest politycznie aktywna. Po niemiecku słowo „partyzant” oznacza także stronnika, kogoś, kto popiera jakieś stronnictwo. Strony prowadzą wojny, są też strony procesu sądowego, stronnictwa w demokracji parlamentarnej, strony sporów światopoglądowych, strony prowadzące działania. Partyzant może prowadzić nielegalną walkę bojownika ruchu i działacza podziemia. Nielegalność i opór cechują praktyki jego działań. Często pojęcie zastąpione zostaje symbolem – partyzantem można nazwać każdego, kto chodzi własnymi drogami, każdego nonkomformistę, w przenośnym sensie znaczy to być wojownikiem, buntownikiem. Najważniejsze dla nas jest to, że partyzant (partykularność) działa kontestacyjnie wobec i dla (wspólnoty). Schmitt powiada, że partyzant

posiada telluryczny charakter; ma bezpośredni związek z ziemią, o której wyswobodzenie walczy, bezpośrednią więź z przestrzenią, ze społeczeństwem, partyzant jest umiejscowiony we wspólnocie, nadając tej wspólnocie charakter kontestacyjny.

Emancypacyjne momenty niesubordynacji, odmowy podporządkowania, wypowiedzenia posłuszeństwa stosunkom władzy są w kulturze możliwe głównie w sytuacjach cenzury, ograniczenia wolności, panowania mowy nienawiści i społecznej przemocowej pogardy. Wtedy ofiary tych mechanizmów, zamiast ulegać opresji i poddawać się nadzorowi, wytwarzają czasem wzniosłe czy alternatywne odpowiedzi, nie bojąc się miejsca słabości, a wydobywając i nazywając je. Można wtedy mówić o działaniu Prometeusza w historii, kulturze, społeczeństwie i polityce. Cenzura, odbieranie wolności, ograniczenia pola normalizacji praktyk społecznych mogą stać się włączaniem tego, co nienormatywne, obsceniczne, abiektalne w pole widzialności, w przestrzeń urzędów społeczno-obyczajowych. Często cenzura jest bowiem kulturotwórcza i ma moc formującą dla praktyk kulturowych. Tym, co obsceniczne, abiektalne najczęściej okazują się elementy wykluczone z kultury, jak seksualność czy ekonomia, ale także kwestie etniczne czy religijne. Wydobywanie z niewidzialności rozpoczyna się od uznania danej kwestii, grupy czy problemu za obsceniczny, nienormatywny, marginalny, skandaliczny, by następnie – w zmuszonym procesie społeczno-kulturowych negocjacji oraz w procesie rozwoju kultury – problem ten stał się częścią kanonu kulturowego.

Mit o Prometeuszu należy do kanonu kulturowego, nie przerywajmy tego mitu, niech trwa i działa.





## PRZED PREMIERĄ. O SPEKTAKLU „FUCK. SCENY BUNTU” MÓWI BARTOSZ SZYDŁOWSKI

Liczę na spektakl mocny i bezczelny, ale osobisty, a nie polityczny; autoironiczny, bezwzględny i szczery wobec samego twórcy.

Pomysły na spektakle w Łaźni biorą się z wyczuwania napięć w sferze społecznej i politycznej, to próby nakłucia balonu, który wokół nich narasta. Są to tematy, które elektryzują w danym momencie publiczność, i ważne jest, żeby uchwycić je z innej strony niż czynią to media.

Już na początku tego sezonu powstał pomysł, żeby zrobić spektakl o buncie. Inspiracją był i jest film dokumentalny *Fuck for forest* Michała Marczała oraz strategia, którą reżyser stosuje, by opowiedzieć o grupie Fuck for forest.

Mam intuicyjną refleksję, że wszelkie przejawy buntu, które w liberalnym społeczeństwie naturalnie się pojawiają, są obecnie kanalizowane w instrumentalny sposób, nie tylko i nie głównie przez władze, ale przez nas samych, przez frakcje i grupy, które tworzymy, często na potrzeby własnych chwilowych interesów. Natomiast u tego, kto się buntuje, sprzeciw nierzadko przybiera formę minoderyjnego gestu. Te dwie kwestie są powiązane. Energia buntu i reakcja. Kiedyś bunt miał więcej jednoznaczności, radykalizmu, dziś jest elementem gry. Namysł nad tym problemem wydaje się ważny i konieczny.

Gdy myślałem o tym, kogo zaprosić do tego projektu, pierwszą osobą, która mi przyszła do głowy, był Marcin Liber. To człowiek z bardzo ciekawą biografią twórczą. Zaczynał w głębokim offie, jako twórca zupełnie niezależny,

realizujący swoje rzeczy w piwnicach, na ulicach, w różnorodnych formu-  
łach, również dużych plenerów. Nagle trafił do mainstreamu i stał się jed-  
nym z tych reżyserów, którzy się bardzo dobrze ubierają. Stracił po części  
offowy pazur, światła jupiterów go oświetliły, a on się tym światłom trochę  
poddął. Nie stracił jednak do końca swojej osobności, cały czas równolegle  
budując swój własny język teatralny.

Czułem i czuję nadal, że Marcin ma głód wyrażania się w pierwotnym bun-  
towniczym wymiarze swojej osobowości, a nie w tym ugrzecznionym przez  
obecność w mainstreamie stylu.

Marcin od początku był zdecydowany robić ten spektakl, więc zaczęliśmy  
szukać obsady. Najpierw jedna, potem druga wymarzona obsada nam się  
posypała, ale nagle doszło do eskalacji konfliktu w Teatrze Polskim we  
Wrocławiu, która tliła się od początku sezonu, a eksplodowała z całą mocą  
pod koniec roku. Gdy doszło do zwolnień aktorów, natychmiast zrodziła  
się w naszych głowach myśl przygarnięcia ich i zagospodarowania w tym  
projekcie w Łażni. Nasz pomysł i skutki wrocławskiej afery wówczas się  
skrzyżowały. Chcieliśmy stworzyć w Łażni grupę eksperymentalną pracu-  
jącą na żywej tkance realnego buntu. Dać przestrzeń do kreatywnej, afirma-  
tywnej pracy. Praca na otwartej tkance buntownika to ryzyko, ale dlaczego  
go nie podjąć? Tym bardziej, że włączyliśmy też RSS Boys'ów, którzy mają  
swoją konsekwentnie antysystemową historię. Melanż artystycznych po-  
staw członków zespołu – reżysera, dramaturga Krzysztofa Szekalskiego, ak-  
torów Teatru Polskiego i RSS Boys'ów – może uwiarygodnić pewne gesty,  
których inny zespół nie mógłby wykonać.

## BUNT CZY OPÓR

Rozmowa z Marcinem Liberem i Krzysztofem Szekalskim

**Małgorzata Lech:** Nie macie nastroju do opowiadania. Jak idą próby?

**Marcin Liber:** Gdybyśmy mogli ci to wszystko opowiedzieć, pogadalibyśmy  
i poszli do domu. Teraz na próbach jest bardzo gorąco, wszystko wrze. Za  
chwilę przechodzimy do prób na scenie, więc zweryfikuje się to, co sobie  
wymyśliśmy przy stoliku.

**Małgorzata Lech:** Marcinie, ty rzadko pracujesz z gotowymi tekstami?

**Marcin Liber:** Zdarza się, że po nie sięgam. Ostatnio *Kłątwa*, która składała  
się z dwóch części, jednej gotowej, jednej pisanej od nowa, kiedyś *Wesele*,  
Różewicz też... Aczkolwiek faktycznie, lubię, gdy tekst i w związku z tym  
cały świat tworzy się w procesie, od pierwszej próby. Tak, dwie trzecie mo-  
ich realizacji to tak zwane prapremiery, często tekstów pisanych na scenie.  
Teraz stuprocentowo tak działamy przy *Fucku*, tekst powstaje równolegle  
z próbami. Dla mnie ważne jest to, że każde przedstawienie powstaje na sty-  
ku energii realizatorów i aktorów, no i ważny jest oczywiście temat, wokół  
którego ta energia oscyluje.

**Małgorzata Lech:** Jak blisko jesteście sprawy protestu wrocławskiego  
na próbach?

**Marcin Liber:** Chcąc, nie chcąc, jesteśmy uwikłani w sprawę Teatru Pol-  
skiego, siedzimy w tym i dużo o tym gadamy, ale w spektaklu chcemy się  
odciąć od tego bagażu. To balast, który chcemy zrzucić. Chcemy złapać  
dystans, a najlepszym sposobem zawsze jest żart, ironia i śmiech, także  
z samego siebie oczywiście. Ja, Krzysztof [Szekalski] i Rafał Cieluch, który

jako jedyny w obsadzie jest spoza Teatru Polskiego, wnosimy inną perspektywę niż ekipa z Polskiego, bo nas osobiście ta sytuacja nie dotknęła, nie wywróciła naszego życia na poziomie prywatnym. Ale aktorzy Teatru Polskiego też chcieliby powrotu do normalności, do sytuacji, w której pracują po prostu jako aktorzy, a nie członkowie grupy protestacyjnej. Chcą budować role, tworzyć teatralne fikcje kolejnych przedstawień. Z drugiej strony nie można udawać, że pod spodem nie ma tych doświadczeń, bo są w nich nadal zanurzeni i to one stanowią punkt wyjścia. Na początku pracy, jeszcze kilka tygodni temu, trudno mi było prowadzić próby, bo oni cały czas śledzili bieżącą sytuację, siedzieli w mediach społecznościowych i trudno ich było od tego oderwać. Teraz oddaliśmy się od tego, co bieżące. W pierwszej scenie aktorzy pewnie wyjdą z czarnymi taśmami na ustach, ale tylko po to, żeby je odkleić i zacząć mówić, zacząć kreować.

**Małgorzata Lech:** Jakie historie buntu, jakie wątki włączacie w spektakl? Macie sporo różnych inspiracji.

**Marcin Liber:** Kwestia buntu to bardzo obszerny temat, na który dużo się teraz mówi w polskim teatrze. Jest kilka wątków, które nas interesują, które filtrujemy przez nasze postrzeganie, oświetlamy z różnych stron, żeby nie przytaczać ich i postaci wprost, jeden do jeden, tylko z nieoczywistej strony, z boku, od spodu, od środka. W procesie montowania tych wątków będziemy szukać nowych wartości, które, mam nadzieję, powstaną w punktach stykowych. Poza tym interesuje nas sama grupa Fuck for forest, to, co dzieje się z jej członkami po filmie Michała Marczaka.

**Krzysztof Szekalski:** Skontaktowałem się z Dannym, głównym bohaterem dokumentu Marczaka. To, co ma do powiedzenia po rozpadzie grupy, jest ciekawe, ale nie będę tego zdradzał.

**Marcin Liber:** W spektaklu przywołujemy postać Ryszarda Siwca, właściwie przez skierowanie światła na postać jego żony. Mam wrażenie, że gest Siwca został zapomniany, jest wciąż niedoceniony, że jesteśmy mu coś winni. Trzeba przypomnieć i to, co zrobił, i to, o co walczył. Przywołujemy też historię Japończyka, który popełnił samobójstwo w lesie przez zagłodzenie i opisał to w książce *Dzienniki mumii. Odgłosy robaków*, na bazie której powstał film. Interesuje nas postać Piotra Pawleńskiego, również z perspektywy jego partnerki, Oksany. No i wątek RSS Boys, których obecność

i muzyka w spektaklu są bardzo ważne, wprowadzając element alternatywy, możliwości pozytywnego rozwiązania. Ich utopia, fantazja na temat teleportowania się do kraju Zero Zero bardzo mnie pociąga. Chciałbym się tam z nimi teleportować. Może uda się nam tego dokonać wraz z widzami spektaklu. Ostatni wątek to Guerilla Girls.

**Krzysztof Szekalski:** To bardziej kontekst niż równoległy wątek.

**Marcin Liber:** Jednak się pojawia, jest ważny dla naszych dziewczyn aktorek, a zarazem malowniczy...

**Krzysztof Szekalski:** To nie są sprawy ani postaci z pierwszych stron gazet. We wszystkich wypadkach żywoty tych buntów są burzliwe – takie wybuchy, albo niewybuchy... Właściwie wszyscy radykalni buntownicy kończą skompromitowani, porażka jest wpisana w ich historie. Nie będziemy oczywiście ich opowiadać z perspektywy porażki, bo arbitralne obiektywne nazwanie czegoś porażką z punktu widzenia subiektywnego może być zupełnie czymś innym. Interesują mnie mechanizmy buntownicze, również z perspektywy odbiorczej, czyli to, jak postrzegamy buntowników. Buntownicy wariaci wywołują pewien rodzaj podniecia w społeczności, która ich otacza. Lubimy popatrzeć na szalone gesty, lubimy historie mocne i ładnie opakowane.

**Małgorzata Lech:** Czyli nie tyle interesują was same postacie, ile to, co wywołują one w świecie zewnętrznym.

**Krzysztof Szekalski:** Mniej biografie, bardziej mechanizmy. Zainteresowanie buntem często jest powierzchowne, a ciekawość zaspokajana na etapie newsów i plotek. Weźmy za przykład Pawleńskiego i Oksanę Szalyginę i najświeższe wydarzenia w tej sprawie. Oboje wyjechali z Moskwy po oskarżeniu o gwałt. Opinie w Moskwie są podzielone co do prawdziwości lub nieprawdziwości oskarżeń. Natomiast wielu ludzi, którzy się utożsamiali z buntem Pawleńskiego, w momencie jego wyjazdu z Rosji podważyło jego dokonania, uznało za nieważne wszystko, co zrobił. Sprawa napaści seksualnej jest niejasna, wydaje się prowokacją władz. Pozostaje pytanie, czy Pawleński i Szalygina złamali jakieś standardy wyznaczone dla buntowników, wychodząc z roli, którą grali wcześniej lub w której ich obsadzono? Złamali jakieś zobowiązania? Wobec kogo? Trudno odpowiedzieć



na te pytania. Z jednej strony Pawleński zawsze był radykalny, on przecież uważa, że sztuka, która nie jest polityczna, nie ma sensu. A z drugiej strony gest opuszczenia Moskwy, wywołany prawdopodobnie prywatnymi motywacjami, potrzebą ochrony zdrowia, może nawet życia jego i rodziny, też stał się polityczny. Ciekawe i znamienne jest zjawisko zawłaszczania prywatności buntowników przez politykę.

**Marcin Liber:** Z reguły bunt, które mają gwałtowny charakter, szybko się kończą, szybko też milkną ich echa – o tym już mówiliśmy. Ważne jest, że ich siła jest niszcząca, a nie tworząca, najczęściej autodestrukcyjna – czyli energia buntu kieruje się przeciw jego autorowi, wyniszczając go. Ostatnio odbyliśmy bardzo ważną rozmowę z pewną znajomą, która zadała nam proste pytanie: Czym się interesujecie – buntem czy oporem? Uświadomiła nam, że to opór jest strategią przynoszącą sukcesy, nie bunt. Długotrwały, konsekwentny, poparty racjonalnym działaniem opór. W konsekwencji pojawia się więc pytanie: jak przekuć bunt w strategię oporu?

**Krzysztof Szekalski:** Jeszcze *à propos* aktorów z Wrocławia. Mieli przeświadczenie, że Teatr Polski jest ich domem, że tak będzie zawsze. To, że zostali wyrzuceni z tego domu, musiało być bardzo bolesne, traumatyczne – i wywołało bunt. Motyw wyrzucenia z domu, utraty poczucia bezpieczeństwa – jako źródła buntu – bardzo nas zainteresował.

**Małgorzata Lech:** Czy spektakl jest dla nich rodzajem terapii?

**Marcin Liber:** Nie uciekam od tego. Doceniłem to, gdy zobaczyłem tu Globisza w *Wielorybie*, i w ogóle *Wieloryba* jako spektakl. Jego twórcy mówią otwarcie ze sceny, że to terapia przez teatr, ale nie dla Globisza, lecz w ogóle. Przestałem się więc bać. Myślę, że wykonujemy podobny gest, podobną pracę. Sam proces jest ważny, to procese leczenia. Leczenia jako wychodzenia z impasu, niemożności tworzenia fikcji. Staram się w tym procesie dać aktorom dużo wolności, dużo pola do zapełnienia, do kreacji.

**Małgorzata Lech:** Wy sami czujecie się buntownikami?

**Krzysztof Szekalski:** Po tym wszystkim, co powiedzieliśmy, mam poczucie, że byłbym śmieszny, mówiąc, że czuję się buntownikiem. Wszystkie strategie buntu się samoosmieszają. Nie, nie mogę się podpisać pod hasłem: jestem buntownikiem, to podejrzane. W tym, co teraz robimy, chyba nie ma

buntu. Jest raczej świadoma decyzja, żeby wykorzystać potencjał, który wiąże się z energią wyzwoloną po przegranym proteście, żeby wyjść z tym do ludzi, zrobić przedstawienie. Wchodząc w to spotkanie, wchodziłem w ciemno, nie wiedziałem, z jaką energią się spotkam. Byłem ciekawy, czy to będzie energia pewnego zatrzaśnięcia, utknięcia i trudności przełamania, czy to będzie energia parcia pod hasłem „Zróbmy coś z tym!”. To mieszanka. Cieszy mnie przede wszystkim odwaga w ekipie. Zobaczymy, czy uda się ją dobrze wykorzystać.

**Marcin Liber:** Czuję, że pytasz o teatr, który tworzę, pytasz, czy jako artysta jestem buntownikiem. Dwadzieścia lat temu bez wątplenia czułem się buntownikiem. Pamiętam, że w moim akademiku było znane graffiti z Leninem z irokezem, z hasłem, że „Jeśli młodzież przestanie być rewolucyjna, to źle to świadczy zarówno o rewolucji, jak i o młodzieży”. To było mi bardzo bliskie – i wszystko, co wtedy robiłem, było buntem. Działalem w offie; teatr, który robiłem, był opozycyjny wobec tego, który zastałem. Sam model pracy teatru instytucjonalnego był dla mnie nie do zaakceptowania. Teraz pracuję w instytucjach, a każda z nich dyktuje swoje warunki. Nie myślę o wewnętrznych kwestiach, tylko o publiczności. Gdy jadę pracować na przykład do Teatru Osterwy w Lublinie, to muszę, ale przede wszystkim chcę, uszanować publiczność tego teatru – to dla niej pracuję. Chcę jakoś wejść z nią w dialog. Nie mogę i nie chcę myśleć tylko o moim ego i budować świata dla nich niekomunikatywnego, świata, który tylko ja rozumiem. Lubię porozumiewać się z publicznością, która jest w konkretnym miejscu. Kiedyś pewnie mniej bym o tym myślał, bo off daje niezależność pod tym względem. Teraz w geście szukania wspólnego pola z widzami nie działam wbrew sobie i chyba tu przebiega granica. Póki działa się w zgodzie ze sobą, można być buntownikiem, albo inaczej, można stawiać opór.

2 marca 2017

## PRASA O SPEKTAKLU:

Hiperkinetyczna forma synchronizuje się z ekspresją obsady. Właśnie owej synergii *Fuck...* *Sceny buntu* zawdzięczają swój unikalny, drapieżny charakter. O ile bowiem w rewersach losów buntowników trudno znaleźć coś zaskakującego, to już sposób ich przedstawienia potrafi oszołomić. Liber rzuca w stronę widowni prawdziwy sceniczny koktajl Mołotowa.

[Łukasz Badula, kulturaonline.pl](http://kulturaonline.pl)

Te paralele budują interesujące napięcia sceniczne. Pokazują wytracanie się potencjału buntu, miałość protestacyjnych postaw, naiwną wiarę w gest sprzeciwu, który zmienia świat. Ot, nieznośna lekkość buntu, który stał się fetyszem, postawą zmieloną przez popkulturę. Najsilniej oddziałuje jednak muzyka anonimowego duetu RSS Boys. Mocna, transowa, pulsująca. Bunt przez sztukę w czystej postaci, która dźwiękiem spina pokazane historie.

[Łukasz Gazur, „Dziennik Polski”](#)

Wraz z rozpoczęciem *Fuck... Scen buntu* zostajemy wystrzeleni na błękitną planetę, na której pozostały jedynie smutne pieńki po wycince, a prawo – w postaci dwóch policjantów – stoi na głowie. Ci, którzy spodziewali się przedstawienia skupionego na buncie w Polskim albo przepracowywania związanych z tym doświadczeniem traum, srodze się zawiodą. W tym aspekcie spektakl Libera jest bowiem świadectwem zwycięstwa nad emocjami, dystansu do wrocławskiego doświadczenia. Owszem, będzie tu protest z czarną taśmą na ustach, ale kontekst tej opowieści jest dużo szerszy.

[Magda Piekarska, „Gazeta Wyborcza”](#)

W końcu to walka człowieka przeciwko szerzącej się homofobii, szowinizmowi, rasizmowi oraz nacjonalizmowi. Co widać na scenie. Co czuć ze sceny.

Ten spektakl jest po prostu polityczny, bo dotyka wszystkich problemów, z którymi obecnie zmagamy się w Polsce, łącznie z pozbawianiem nas demokracji. Krzysztof Szekalski poprawnie ocenił obecnie panujące nastroje zarówno w teatralnym, jak i nieteatralnym świecie. Stworzył tekst, który w głównej mierze oparł na realnych przeżyciach. Na tym, co stanowi opis dzisiejszego społeczeństwa.

[Agnieszka Kobroń, afiszteatralny.pl](http://afiszteatralny.pl)





# OSTATNIE ZWIERZĘTA

**Twórcy:**

Marcin Cecko

Jakub Falkowski

Vała Tomasz Foltyn

Zuza Golińska

Konrad Hetel

Kajtek

Wojciech Kubaty

Ramona Nagabczyńska

Ewa Nowakowska-Włodek

Paweł Sakowicz

Magda Szpecht

Toffi

Izabela Warykiewicz

**Inspicjent:** Wojciech Kubaty

**Premiera:** 28.04.2017





Marcin Cecko

## ZAMIAST MÓWIĆ O NATURZE, POWINNIŚMY WIDZIEĆ WIELE NATUR

Peter Wohlleben, autor popularnych książek *Sekretne życie drzew* oraz *Duchowe życie zwierząt*, zapytany na spotkaniu z czytelnikami przez kilkuletnie dziecko: „Czym różni się według pana roślina od zwierząt?”, odpowiedział, że jedynie tempem życia. Komunikacja, opieka nad potomstwem, tworzenie społeczności oraz procesy przypominające życie emocjonalne i psychiczne ludzi mają swoje odpowiedniki zarówno w królestwie roślin, jak i zwierząt. Niejeden uczony na tak postawioną kwestię zareagowałby zmarszczonymi brwiami. Czy możemy patrzeć na wiewiórkę i sosnę i powiedzieć, że u obu zachodzą podobne procesy? Jednak autor *Sekretnego...*, czerpiąc z osiągnięć naukowych liczących się ośrodków na całym świecie, prowadzi nas ścieżką pełną dowodów na to, że na faunę i florę powinniśmy spoglądać dużo bardziej empatycznie i nie zawsze z góry. Dzięki tej wiedzy, przeczuć, które się rodzi w kontakcie z nią, nasze doświadczenie życia może stać się głębsze i bardziej zharmonizowane z otoczeniem. Człowiek zawsze stawał się na wierzchołku stworzenia, lecz okazuje się, że to pozycja wynikająca raczej z ignorancji i nieopanowanego instynktu dominacji. Drzewa o tej hierarchii powiedziałyby inaczej. Czyż nie tworzą one dużo starszych, mądrzejszych i spokojniejszych społeczności?

Wohlleben twierdzi ponadto, że to naukowy język oddzielił nas od świata przyrody, jego specyfika i hermetyczność sprawiły, że zamiast przyrody widzimy związki chemiczne, hormony, neuroprzekazniki i całą tę maszynę tajemniczo zaprogramowanych automatów. Ciekawy paradoks. Mimo



fot. Klaudyna Schubert

podważalności metody naukowej (filozofowie robią to od jej narodzin) jest ona naszym głównym sposobem poznania, „co tam się dzieje”. To dzięki właściwie najnowszym pracom w dziedzinie botaniki myśl o „duchowości” roślin przedostała się z kręgów ezoterycznych do naukowych. Okazuje się więc, że nasze „wchłanianie wiedzy” zależy również od stylu. Nie mam ochoty zagłębiać się w niezrozumiałe wzory, opisy i porównania z prac naukowych. Ale jeśli uczonego odwoła się do moich emocji, przeczuc, wyobraźni, podczas następnego spaceru inaczej będę patrzył na drzewa, być może nawet jedno z nich (czemu nie dwa? nie trzy?) przytulę. Siłą tego stylu jest przywrócenie proporcji, nawet za cenę mniej ostrych (krytycznych, precyzyjnych) opisów naukowych. Mógłbym powiedzieć, że ta „emocjonalna wiedza” przywraca mi pewien utracony rodzaj doświadczenia. Ale zaraz. Czemu przywraca? Skoro nasza nauka jest młoda, wynika stąd chyba, że wcześniej nie wiedzieliśmy nic pewnego. Co zatem było przed wymyśleniem mikroskopów i innych skutecznych narzędzi badawczych, łącznie ze specjalistycznym językiem naukowym? Czy rzeczywiście nie wiedzieliśmy wtedy o naturze (naturach?) nic? Wystarczy zajrzeć do dowolnej pozycji z dziedziny antropologii kulturowej, by szybko się przekonać,

że wręcz odwrotnie. Pigmeje żyjący w Afryce traktują dżunglę tak jak my supermarket, a nawet darzą ją jeszcze większą pasją. Wiedzą wszystko o promocjach, bonusach, zniżkach, towarach, ich cenach, składnikach i działaniu większości produktów. Fakt, że wraz z rozwojem cywilizacji utraciliśmy tę wiedzę, wydaje się truizmem lub pustym sloganem, chyba że potraktujemy go jako wyzwanie. Skoro rozłączyliśmy się z naturą, a przynajmniej tak nam się wydaje, co możemy zrobić, aby na powrót móc zajrzeć i poczuć to, co celtyccy druidzi, którzy rozmawiali z drzewami? Na pewno nie damy rady założyć sobie przepasek z trawy i udawać krajowców nieucywilizowanej wyspy. Byłoby to oszustwo, w dodatku niebezpieczne. Ale być może już za pomocą medytacji można spowolnić myślenie i poczuć się, choćby odrobinę, jak drzewo?

Co robić z tak rozbudzoną wrażliwością na różnorodność wpływu natury na naszą codzienność? Z jednej strony, jak często u dokumentalisty Wernera Herzoga, natura bywa brutalna, okrutna, nie posługuje się naszymi kategoriami dobra i zła, z drugiej – lokujemy w naturze nasze uczucia, jakby była płótnem gotowym, by reagować na poruszenia ducha, z trzeciej – brutalnie ją kolonizujemy, uprzemysławiamy i po prostu marnujemy, z czwartej – próbujemy ją ratować, organizując parki narodowe, chroniąc gatunki. Spożywamy zwierzęta, hodujemy je przemysłowo, ale też udomawiamy i kochamy, traktując jak członków rodziny. Niektórzy naukowcy twierdzą, że zamiast mówić o naturze, powinniśmy widzieć wiele natur. Rozpoznawać w każdej sferze życia poszczególne rodzaje relacji i obserwować, co na tym najbliższym terenie można polepszyć. Zmieniając perspektywę, ćwicząc współodczuwanie, nie zapoczątkujemy ratującej świat rewolucji, ale robimy krok w kierunku lepszej, zdrowszej współpracy z naturami i najróżniejszymi jej przejawami.

Ta drobna zmiana spojrzenia, to „inne” przeczucie czy może przeczucie „inności” (czemu nie jedności?) było dla nas celem w trakcie pracy. Zmienić na czas spektaklu siebie i widza oraz sposób, w jaki na siebie patrzymy. Na siebie drzewa. Na siebie zwierzęta. Na siebie winnych giniecia milionów zwierząt i tysięcy ich gatunków. Na siebie z przyszłości i na siebie z przeszłości. Wreszcie na siebie takich, jakimi jesteśmy – ludzi, którzy zjedli owoc z ogrodu Eden i nie wiedzą, co zrobić z ogryzkiem. Segregować czy nie segregować? Oczywiście, że segregować i recyklingować!



## O OSTATNICH ZWIERZĘTACH MÓWI MAGDA SZPECHT

Pomysł na ten spektakl zrodził się w mojej głowie już dawno, kiedy zastanawiałam się nad adaptacjami filmów, które się robi w teatrze. Reżyserzy często sięgają po mniej lub bardziej znane scenariusze filmowe i przerabiają je na spektakle. Zaczęłam się zastanawiać: dlaczego nikt nie robi adaptacji filmu przyrodniczego? Przecież ludzie kochają filmy przyrodnicze!

Ta myśl doprowadziła mnie do pytania o potencjał teatru – zjawiska multidyscyplinarnego, skupiającego wiele potencjalnych dziedzin działalności artystycznej: sztuk wizualnych (w tym obrazu i wideo), choreografii (rozumianej jako sposób przynoszenia i rozpoznawania rzeczy, a nie czynnik estetyczny), muzyki (nie jako tła, ale autonomicznego nośnika znaczeń), a także tekstu...

Jaki w tym potencjał do opowiadania o czymś, co nie dotyczy bezpośrednio człowieka, ale jego otoczenia? Od zarania dziejów teatr jest o człowieku, robiony przez człowieka i dla człowieka. Interesuje mnie, jak można w pole teatru, obszary jego zainteresowań – które precyzyjnie zostały określone przez długoletnią tradycję – wciągnąć inne, bardziej ryzykowne i eksperymentalne tematy, strategie. Kiedy mówię: ryzykowne, mam na myśli takie, które dotyczą niedostępnych nam w codziennym doświadczeniu perspektyw, ujawniających się dopiero w obserwacji świata roślin i zwierząt.

Próbujemy zamazać granice między królestwem ludzi, roślin i zwierząt, fantazjujemy na temat tego, jak to jest widzieć świat jako zwierzę czy rośliną. Fantazjujemy na temat odwołania dominującej pozycji człowieka w świecie – to już się dzieje na gruncie filozofii i literatury, bo im mniej mamy dostępu

do natury w codziennym doświadczeniu, tym więcej zajmuje nas to w nauce i sztuce.

Teraz, kiedy świat stoi na progu katastrofy, jest wyniszczony działalnością człowieka, przychodzi moment, kiedy ludzkość musi przestać zajmować się tylko sobą. Myśląc o tym, próbujemy przerzucić most między światem, w którym człowieka jeszcze nie było, a światem, w którym człowieka może już nie być...

Trudno znaleźć dla tych tematów teatralną reprezentację czy znaki. Ale po omacku, metodą prób i błędów, sięgając po różne środki wyrazu, szukamy metod opowiedzenia o tym.





## PRASA O SPEKTAKLU:

Specyfika *Ostatnich zwierząt* polega na tym, że nie ma tu jednego autora, twórcy i jednej strategii opowiadania o relacji człowieka z naturą. Magda Szpecht jawi się jako inicjatorka i opiekunka projektu, jednakże poszczególne jego części to efekt pracy zbiorowej, w której istotną rolę odegrali niewidoczni w samym spektaklu Marcin Cecko (dramaturgia) i Paweł Sakowicz (choreografia). Za instalacje i wizualną stronę przedstawienia odpowiada Zuza Golińska. Pod względem wielości zastosowanych tworzyw oraz organicznego charakteru całości spektakl Magdy Szpecht mocno koresponduje z koncepcją intermediiów. Choć źródłem sensów, a zarazem powodem do refleksji stają się tu już pojedyncze performance, to jednak jako całość układają się one w niezwykłą i podszytą fantazyjnością opowieść o (możliwej?) symbiozie świata ludzi, roślin i zwierząt.

Magdalena Fizgał-Janikowska, [teatralny.pl](http://teatralny.pl)

Zachwyty wzbudzała postapokaliptyczna przestrzeń, która nadała charakter wydarzeniu. Spojrzenie antropocentryczne sprawiło, że do spektaklu bardziej pasowałby tytuł *Ostatni ludzie*. Przeważało bowiem słowo, nagrane i wypowiedzane tu i teraz. Pojawiały się co prawda układy ruchu, ale im też towarzyszyły komentarze z offu, bądź miały marginalny udział w konstruowaniu znaczeń. Relacja człowiek – środowisko przebiegała ze znaczącą przewagą ludzi, pod okiem aranzjera-reżysera. Mowa to jednak wartościująco przywilej. Co prawda twórcy mieli błyskotliwy pomysł, by historię stworzenia człowieka z Biblii dla dzieci przełożyć na stworzenie świata pand, ale zabrakło rozwinięcia, na przykład, co by się stało, gdyby małe pandy w swoim języku stworzyły człowieka.

Kinga Kurysia, „Nowa Siła Krytyczna”





# BĄDŹ JAK METEOR

KONCERT INAUGURACYJNY  
BULWAR[T]U SZTUKI 2017

Stanisław Wyspiański

*Bądź jak meteor...*

Bądź jak meteor, jak błyskawice,  
które pociska Zeus i Bóg,  
bądź jak te gwiazdy-opętańce,  
co same swych szukają dróg.

Zorze za tobą idą, Zorze,  
Zorzaną płynie krasą w róż.  
Chaosu lotem zmierz przestworze  
i pal, i depc, i siecz, i pluź.

FOTORELACJA:

Martyna Szulakiewicz













# SZKOŁA UTOPII

aut. Marek Chlanda, Marcin Chlanda

Instalacja bez aktorów

wrzesień 2017 – lipiec 2018







Magdalena Kownacka

## PŁYNNE ROLE I NIEJASNY STATUS. CZASOWNIKOWOŚĆ SZKOŁY UTOPII

*Szkoła utopii* kiedyś była Technikum Elektrycznym. Przez ostatnie lata stała pusta, pozbawiona swojej funkcji, stukotu uczniowskich butów i głosów nauczycieli. Zimne wnętrza, z resztkami mebli i lamperią w kolorze orzecha jasnego, trwały w ciszy i bezruchu, pokrywając się lepkiem kurzem. W lutym 2017 roku rezydentem szkoły stał się Marek Chlanda, który wraz ze swoim synem Marcinem Chlandą rozpoczął w niej trwającą osiemnaście miesięcy pracę<sup>1</sup>. Marek Chlanda jest artystą wizualnym, Marcin Chlanda scenografem. Dawna szkoła, stając się częścią teatru Łaźnia Nowa, zyskała nowe życie. Z pustostanu przeistoczyła się w przedmiot badań, materiał do recyklingu, ideę i narzędzie immunologiczne.

Realizacja *Szkoły* to klasyczny *work in progress* – format z nazwy bardzo współcześnie popularny.

Zakłada otwartość na zmianę założeń w trakcie procesu pracy, przypadek, ryzyko. W systemie instytucjonalnym mało kto ma odwagę w pełni poddać się formatowi takiej pracy. Dlatego też *Szkoła utopii* jest realizacją wyjątkową. Pozwoliła w pełni wykorzystać potencjał tego formatu oraz stworzyć warunki dla szczególnego procesu badawczego. Czas, główne wyzwanie każdej produkcji artystycznej i podstawowy obszar deficytu współczesnego człowieka i twórcy, stał się istotnym wymiarem tego na poły wystawienniczego, na poły teatralnego przedsięwzięcia.

<sup>1</sup> Marek Chlanda był rezydentem Szkoły od lutego 2017 do lipca 2018 roku.



Wielomiesięczny okres pracy, prób i bezustannego konstruowania i dekonstruowania przestrzeni nie miał swojej premiery. Nie było gali, odświeżonych strojów i przedpremierowej tremy. Upublicznienie *Szkoły* było *de facto* przyzwoleniem na obecność widzów, zaproszeniem ich do uczestnictwa w procesie, który nigdy się nie kończył. Wizyta w niej przypominała bardziej odwiedzin w pracowni artysty niż zwiedzanie wystawy czy uczestnictwo w spektaklu. Przechodząc między klasami, można było spotkać Marka Chlandę przedstawiającego coś w przestrzeni lub rozmawiającego z kolejnym gościem.

Półprywatny charakter *Szkoły* podkreślało schowane na tyłach budynku wejście. Niełatwo było tam trafić. Wchodząc po ciemnych lastrkowych schodach na pierwsze piętro, usłyszeć można było dziwne odgłosy bzyczenia i szurania, echa muzyki. Czasem widzów witał gryzący dym i fioletowa poświata scenicznych reflektorów. Szkoła była zatłoczona, gęsta i migotliwa. W korytarzu, drogami wytyczonymi przez konstrukcję z rynien, przemieszczały się rytmicznie mechaniczne żuki. Idąc głównym korytarzem mijaliśmy poszczególne sale lekcyjne: *Historii i religii*, *Prób Sądu Ostatecznego*, *Gimnastyki i choreografii*, *Przyrody*, *Matury*. Towarzystwo im pomieszczenia socjalne i administracyjne, jak: *Gabinet Dyrektora Szkoły*, *Stołówka*, *WC*, *Gabinet Ducha Szkoły*. Każda z klas i każdy pokój miał inną atmosferę. *Sala Przyrody* cuchnęła paloną gumą i straszła kikutami martwych drzew wyrastających z gumowego granulatu pokrywającego jej podłogę. *Stołówka* oferowała ogromny wybór paproci w doniczkach, rzędy stolików z talerzami wypełnionymi zielonym płynem i lewitujące w przestrzeni wizerunki mózgow. Podmucha powietrza z licznych wentylatorów chłodził twarze widzów i poruszał piłeczkami unoszącymi się na powierzchni mało zachęcającej zielonej „zupy”. Mali teksturowi „trefnisie” tłumnie uczestniczyli w próbach zbiorowej sceny Sądu Ostatecznego, gromadząc się, bijąc i goniąc wokół siedzącego na obrotowym krześle *Rachityka*. Tuż obok, w *Gabiniecie Ducha Szkoły*, nawarstwiające się elementy pociętych starych mebli i nawiązujących do modernistycznej estetyki zgeometryzowanych konstrukcji tworzyły labirynty abstrakcyjnych form. Nieruchomy *Prorok*, siedząc na ławce w korytarzu, zapatrzony w widoczną tylko dla niego przyszłość, czekał nie wiadomo na co w asyście innej niewielkiej figury choreograficznej.

Jego wizerunek powracał w *Sali Gimnastyki i choreografii* wyświetlony na niedokończonym wielkoformatowym rysunku. Gdzieś tam stały lub siedziały figury choreograficzne – *Szyzyfie*. Niektóre wpatrywały się w rysunki. Inne występowały w filmach animowanych.

*Szyzyfie* w oczywisty sposób odwołują się do swojego protoplasty – króla Syzyfa, ukaranego wieczną i bezsensowną pracą za przechytrzenie śmierci. *Szyzyfie* są ciałami kobiecymi, znojem. Figurami etosu pracy wyznaczającymi krzywą cywilizacyjnego rozwoju. Poprzez gimnastyczne ćwiczenia starają się sprostać idei zbawienia. W ich formach współlistnieją współczesne i starożytne mity. Ciała *Szyzyfi* zbudowane są z pięćdziesięciu kabla i kolorowych plastikowych worków – przedmiotów o jednej funkcji, poza nią całkiem amorficznych, praktycznie zbyt technicznych. Worek jest „łatwy w klonowaniu, ale niebanalny w sensie nieśmiertelności. Chyba mogę założyć, iż **wszystkie** worki świata przeżyją mnie i kolejne pokolenia po mnie [...]”<sup>2</sup> – dopowiada Marek Chlanda. Jednak *Szyzyfi* nie określa ich forma, a funkcja. Wyglądem nie różnią się zasadniczo od *Proroka* czy *Rachityków*. Wszystkie figury choreograficzne są jednakowo odległe figuracji i abstrakcji. Działanie z figurami to w istocie choreografia obiektów. To konstruowanie rzeźbiarskich sytuacji o kinetycznym potencjale, trwałych i nieruchomych, choć materiałowo ulotnych. Tym, co każe utożsamiać nam figury z postaciami ludzkimi, są buty. To one „nadały workom i drutom postać quasi-ciał, które mogły (jako tako) tańczyć oraz oddawać się gimnastyce. Syzyfić i prorokować”<sup>3</sup>.

Poszczególne obiekty, obrazy i ich wzajemne relacje stają się stymulatorami narracji. Z prostych działań wyłaniają się historie. Ich suma nie stanowi jednak linearnej fabuły. Narracje budowane przez *Szkołę* są narracjami sensualnymi, budowanymi intuicyjnie podczas wędrówki przez kolejne sale i skojarzenia indywidualnych uczestników. Podstawowym narzędziem konstruującym dramaturgię *Szkoły* jest montaż, a narratorem – oczy widza. Obecność oczu jest warunkiem koniecznym dla zaistnienia zdarzenia. Już o realizowanych od lat 80. pracach pod wspólnym tytułem *Oczy naprzeciw ściany* Marek Chlanda mówił: „Tytuł wyraża sens tych prac,

2 Por. Marek Chlanda, *Uwagi na temat pracowni choreograficzno-gimnastycznej*, s. 234 niniejszej publikacji.

3 Tamże, s. 235.



a więc to, że osoba stojąca przed nimi (moje, twoje oczy) jest ich częścią<sup>4</sup>. Częścią prac stają się również indywidualne biografie odbiorców oraz biografie narodowe – budujące zbiorową pamięć i tożsamość. W ten sposób doświadczenie *Szkoły* staje się ćwiczeniem uważności na złożoność relacji oraz symultanicznie aktywowanym doświadczeniem cielesności i pamięci ciała z bezustannie pobudzającym przez wizualne elementy intelektualnym strumieniem świadomości.

Przestrzeń ulegała ciągłym zmianom.

Codziennie chodzę do szkoły. Jestem na powrót zanurzony w życie szkolne. Forma mojego aktualnego życia jest całkowicie dostosowana do formy pracy w szkole. Proces jest bardzo wolny, gdyż wnikam w to miejsce i przyglądam się temu, jak jego materialność wnika we mnie<sup>5</sup>

– opowiadał o procesie pracy Marek Chlanda. Sposób pracy Marcina Chlandy jest skrajnie przeciwny. Pracując na co dzień jako scenograf i reżyser światła, tworzy realizowane przez siebie przestrzenie przy użyciu wizualizacji i projektów 3D – szybko i kompleksowo. Przestrzeni dialogu między twórcami jest zresztą znacznie więcej. Marcin Chlanda, odwołując się niejednokrotnie do estetyki cyberpunka, teledysków i gier komputerowych, posługuje się silnymi kontrastami barw i światła. Kreowane przez niego przestrzenie wykorzystują sceniczną umowność teatralnego świata. Nie boi się spektakularnych efektów wizualnych. Multiplikuje wybrane elementy. Precyzyjnie wyznacza punkty widzenia odbiorcy. Nie stroni od groteski i przerysowań.

W *Wymkach z dziennika pokładowego szkoły* Marek Chlanda wspomina:

W pracy nad *Szkołą* zasadniczą rolę odgrywa motoryka ciała w tej określonej przestrzeni. Kontakt somatyczny ze skalą sal, ich kolorami, zapachami, z pozostałościami urządzeń

4 Jaromir Jedliński, *Wszystko, co trzeba wiedzieć – wiadome*, [w:] Marek Chlanda. *Rzeźba / sculpture*, [kat. wyst.], Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 13.  
5 Fragment wypowiedzi Marka Chlandy na temat procesu pracy w ramach *Szkoły utopii* opublikowany na stronie projektu: <https://www.laznianowa.pl/art/szkola-utopii>, [dostęp: 24.02.2019].

elektrycznych, wskazał rozliczne tropy – były one testowane dzień po dniu. Bardzo to przypomina znaną z choreografii improwizację kontaktową (*contact improvisation* – termin uknutą przez Steve’a Paxtona), choć przeniesioną na nieco inny grunt. Gdy Paxton mówi, iż możemy coś zrobić, nie „wiedząc” o tym, wskazuje tym samym na pozorną nieuchwytność tego, co wiedzie naszymi działaniami, co jest i społeczne, i hormonalne, intymne i prywatne, polityczne, fizyczne i geometryczne. W pracy nad *Szkołą* wszystkie te czynniki o wiele lepiej „tłumaczą” to, co i jak, i gdzie się pojawiło, niż jakiegokolwiek estetyczno-wizualne względy. Inaczej mówiąc, kompozycja rzeczy w tej *Szkole* to wynik zarówno oddziaływania tego konkretnego materialnego miejsca na autora, jak i autora odmieniającego to miejsce<sup>6</sup>.

Wydaje się, że w obrębie przestrzeni *Szkoły* relacja między dwoma artystami, a prywatnie ojcem i synem, przebiegała równie organicznie. Gdzie rozpoczynała się, a gdzie kończyła praca artysty wizualnego, a gdzie scenografa? Nie sposób powiedzieć. *Szkoła* była nieustającym dialogiem między jej twórcami oraz formatami wystawy, pracowni i spektaklu.

Projekt *Szkoły* zakładał pracę z konkretnymi cechami budynku i przestrzeni – architekturą, charakterem, wyposażeniem, dawną funkcją. Szczególną rolę odegrały oczywiście urządzenia i instalacje elektryczne, bardzo silnie obecne w tkance dawnego technikum. Prawa fizyki rządzące elektrycznością oraz jej materialne formy, jak grzmoty, wyładowania i błyskawice, stały się formą komunikacji. „W tych klasach *medium elektryczności* to nie tylko obsługa urządzeń, zgodna z nimi, ale również *medium* błądzące...”<sup>7</sup>, pisał Chlanda w pierwotnym scenariuszu zdarzenia. Dlatego też wyładowanie elektryczne staje się początkiem sceny *Wsufitowstąpienia w Sali Historii i religii*, a „trefnisie” z *Sali Prób Sędu Ostatecznego* po drucie wspinają się w stronę gniazdka, energii, krwiobieg przestrzeni *Szkoły*. „Historia to interpretacja

6 Por. Marek Chlanda, *Wymki z dziennika pokładowego Szkoły*, s. 232 niniejszej publikacji.  
7 Marek Chlanda, *Szkoła – klasy/lekcje utopii – scenariusz*, mpis, archiwum artysty, s. 4.





oraz dezinterpretacja, religia to najróżniejsze formy komiksu, teatru kukielkowego oraz animacji”<sup>8</sup>

– czytamy w kolejnych notatkach autora. Nie dziwi więc fakt, że historię Polski w *Sali Historii i religii* wyklada Wisła, która w bardzo subiektywny sposób snuje opowieść o krainie, którą od lat obserwuje ze swojego koryta. Wycinki gazet, kadry filmów, fotografie. Wydarzenia znaczące i te prywatne. Każdy z tych małych fragmentów tworzy opowieść równoległą i równie istotną do tej powszechnie obowiązującej w podręcznikach szkolnych.

Z malunków w szafie nie bije prosta komunikacja znaczeń – ale z enigmatycznych gestów przedstawionych na starych gazetach da się pojąć, czym jest bijące tętno historii. Pomniki pomnikami, kichnięcia też się liczą<sup>9</sup>.

Zrównaniu ulegają też „osoby dramatu”. Na równych prawach w *Szkole* występują ludzie, figury choreograficzne, przedmioty, kulturowe pojęcia, przestrzeń. Relacje budowane są na wielu poziomach, w sposób wielokierunkowy. Role są płynne. Status przedmiotu i podmiotu niejasny. Jasne, ponieważ możliwe do doświadczenia w przestrzeni *Szkoły*, jest wzajemne oddziaływanie każdego z czynników. Ich złożona sieć przywołuje teorie aktora-sieci Brunona Latura. Każdy z elementów, bez względu na to, czy jest ludzki czy pozaludzki, ma porównywalną sprawczość w obrębie układu. Ich związki tworzą sieci materialno-semiotyczne. Na zainteresowanie koncepcjami francuskiego socjologa Marek Chlanda wskazuje w *Wyimkach...*:

[...] ontologia zaproponowana przez Bruno Latoura może być „lustrem” przystawionym *Szkole*. Choć może i ciekawsze byłoby testowanie tej ontologii *Szkołą*, sprawdzanie koncepcji francuskiego myśliciela w praktyce, choćby z ciekawości<sup>10</sup>.

8 Tamże, s. 4.

9 Por. Marek Chlanda, *Wyimki...*, s. 227 niniejszej publikacji.

10 Tamże, s. 232.

*Szkoła utopii* od początku powstawała jako „szkoła w działaniu”. Poza swoją funkcją artystyczną miała służyć alternatywnym formom nauczania. W poszczególnych salach odbywały się lekcje oparte na dialogu, bezustannym podważaniu, pytaniu, interpretowaniu i dekonstruowaniu istniejących norm i dyskursów. Podstawową metodą nauczania był proces otwierania na subiektywne interpretacje, na owe „kichnięcia” równie ważne co pomniki. Uczestnicy zajęć poprzez swobodne skojarzenia i pracę z ciałem jako nośnikiem pamięci tworzyli własne ścieżki interpretacyjne i własne historie. Mierzyli się wówczas z poczuciem nieprzystawalności i nieprzekładalności – podstawowym doświadczeniem badacza, którego narzędziem poznawczym staje się otwarty proces oparty na błędzeniu. Jest to proces tożsamy z procesem twórczym, w którym artysta staje się jednocześnie widzem – badaczem i przedmiotem badania.

Dzieło jest czasownikowe – mówi Chlanda – dopiero robiąc coś, mogę się dowiedzieć, co robię. Tworzenie jest badaniem związków i relacji, a ciało jest jednym z narzędzi tak rozumianego badania.

Już w połowie lat 80., w ramach „Podróżującej Akademii”, innego eksperymentalnego projektu edukacyjnego realizowanego przy Vestelendets Kunstakademie Bergen, Marek Chlanda, przedstawiając swoim studentom koncepcję *Miejsc rysunkowych*, tłumaczył, że rysunek oparty jest na dwóch podstawowych zjawiskach: ruchu i czasie, a kluczowym materiałem, z którym pracuje Rysownik jest jego własne ciało<sup>11</sup>. Elementy przestrzeni łączą się z ruchem widza, jego cielesną obecnością, reagują na bodźce i generują bodźce. Widz, w tym sam artysta, staje się częścią tej konstrukcji. Forma życia jest tożsama z formą sztuki.

Wirtuozeria Marka Chlandy w obszarze wrażliwości na rytmy i tonacje rzeczywistości oraz wzajemne powiązania między abstrakcyjnymi pojęciami kulturowymi, powidokami pamięci oraz zmysłową fizycznością codzienności w interesujący sposób rezonowały w przestrzeniach Technikum Elektrycznego z narzędziami scenograficznymi i perspektywą teatralną Marcina Chlandy. Otwarte na wielowymiarowe relacje,

11 Marek Chlanda, *Drawing Place. Towards drawing activity (performance of drawing)*, tkpis, archiwum artysty, tłum. własne.

przypadek i sensualny charakter prac poszukiwania twórczych rozwiązań na styku różnych gatunków sztuki przybrały w *Szkole utopii* niezwykle wymiar. Jednak *Szkoła* umyka dyktatowi celowości i sprzeciwia się presji jasnej interpretacji.

Pejzażu wewnętrznego szkoły nie ugryziemy – konstatuje Marek Chlanda – pozostaje podążać za własnym pejzażem. Nauczyciel we mnie perswaduje uczniowi, którym nadal jestem: szukaj spójności, walcz o jedność formy i treści, nowoczesność jej potrzebuje. Patrzę na tego siwego i myślę: wal się z tą swoją jednością, spójnością, z tym zramolałym postulatem koherencji<sup>12</sup>.

12 Por. Marek Chlanda, *Wymyki...*, s. 228 niniejszej publikacji.







Marek Chlanda

## WYIMKI Z DZIENNIKA POKŁADOWEGO SZKOŁY

MAREK CHLANDA SPĘDZIŁ NA OS. SZKOLNYM 26 PÓŁTORA ROKU, ZAMIENIAJĄC PIĘTRO OPUSZCZONEGO SKRZYDŁA SZKOLNEGO W ŻYJĄCĄ PRZESTRZEŃ – *SZKOŁĘ UTOPII*. W SKRÓCIE: SZKOŁĘ. W TYM CZASIE POWSTAŁY SERIE NOTATEK, KTÓRYCH FRAGMENTY UDOSTĘPNIAMY DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY.

### [ROZRUCH SZKOŁY: LUTY-MAJ 2017]

Oto hasła sugerujące charakter operacji w szkole:

niezgrabność w szkole/niezgrabność szkoły

zgrabność w szkole/zgrabność szkoły

wiedza w szkole/wiedza szkoły

włochate myśli w szkole/włochate myśli szkoły

bezpieczna głupota w szkole/bezpieczna głupota szkoły

geometria w szkole/geometria szkoły

radość w szkole/radość szkoły

kłamstwo w szkole/kłamstwo szkoły

palanciarstwo w szkole/palanciarstwo szkoły

przemoc w szkole/przemoc szkoły

dyrdymały w szkole/dyrdymały szkoły  
przebiegłość w szkole/przebiegłość szkoły  
bełkot w szkole/bełkot szkoły  
swoboda w szkole/swoboda szkoły  
kłamstwo w szkole/kłamstwo szkoły  
miłość w szkole/miłość szkoły  
inteligencja w szkole/inteligencja szkoły  
kontemplacja w szkole/kontemplacja szkoły

Na początek tyle wystarczy. Będziesz przekładał te hasła na operacje manualne.

Nie bój się braku koherencji, logiki. Szukaj przyjemności w zwodzeniu siebie jako ucznia przez siebie jako nauczyciela, i odwrotnie. Tak czy owak, walczysz z entropią. Jesteś staromłody.

Pamiętaj: grasz rolę ucznia, jak i nauczyciela, bez widowni, na opuszczonych 700 m<sup>2</sup>, na piętrze byłej, niebyłej szkoły elektrycznej. Możesz wszystko, masz prawo być głupi, masz obowiązek udawania mądrego. To jest szkoła w szkole, czynna szkoła w nieczynnej szkole. Nie pitoł się z artystyką, działaj. Możesz nabazgrać w kiblu „niech się grzmocą boską mocą”, a na ścianie Sali religijno-historycznej pięknie napisać „lux veritatis”. Lub na odwrót.

\* \* \*

Szkoła, wszelka szkoła określa ramy tego, co wolno nam uznać za zrozumiałe, a co nie. Pięknie. Jednocześnie obserwujemy, że można żyć i NIE WIEDZIEĆ oraz NIE ROZUMIEĆ, nic nie tracąc z jakości życia. To jednak wersja niekanoniczna, nawet nie apokryf. Jako nauczyciel przyjmij wersję standardową: zasady programowe, przedmioty w szkole to czarne skrzynki.

Masz nauczać (siebie?) sposobów, metod, trików rozkminiania skrzynek. Chodzi o ciągłą akrobatykę. I o nieustanny przeciąg interpretacyjny.

\* \* \*

Piętro szkoły, korytarz, sale to miejsce testowania zachowań metacodziennych. Rodzaj pokątnej teatralizacji tego, co nauka nazywa badaniami podstawowymi. Jako laborant, ale i kierownik szkoły możesz być rysownikiem-wariatem, ale nie głupim rysownikiem-wariatem. Najlepiej chytrym rysownikiem-wariatem.

\* \* \*

Obrazy, wizerunki mają również moc epistemologiczną. Łatwo ją ośmieszyć słownym terrorem (powiedz, no powiedz, o co tutaj chodzi?!). Tak, to problem naszej Szkoły na piętrze.

\* \* \*

Z malunków w szafie nie bije prosta komunikacja znaczeń – ale z enigmatycznych gestów przedstawionych na starych gazetach da się pojąć, czym jest bijące tętno historii. Pomniki pomnikami, kichnięcia też się liczą.

\* \* \*

Co z tą Wisłą w Sali historii i religii? A co ma być? Rzeka Wisła przemówiła, obraz jest prawie skończony. Dobra, ale co powiesz uczniom na lekcji? Coś zagaję, a później powitamy uroczyście jej górny bieg, później dolny i pokażę, jaka wspinała nauczycielka historii płynie pod naszym nosem, wylaniając piękne karty naszej historii. Że jej umysł ma moc, że pozwoliła nam zbudować na sobie pierwszy most, później drugi, no i poleciało. Wisła naszą matką, a gdzie ojciec? Cóż, ojciec się rozpojtróżył. Poszedł do baru i wszedł w kontakt z piorunami, a później wstąpił w sufit.

\* \* \*

W pokoju, na zapleczu jednej z sal, na górnej półce szafy znalazłem odświętne trupo-szkielety: prace dyplomowe uczniów szkoły z początku lat 90. Czysto i skrupulatnie opracowane, oprawione, z tłoczonymi na złoto tytułami i nazwiskami autorów. Lekcja pokory wobec „układów przekładników napięciowych”, „obwodów liniowych RC, RL, RCL w stanie nieustalonym

przy wymuszeniu stałym”, „schematów ideowych układu”, precyzyjnie wyrysowanych tuszem. Ten pokoił zostanie nazwany *Gabinetem Ducha Szkoły*.

\*\*\*

Moja socjalizacja szkoły weszła w fazę strzelistą: sala, dotychczasowa scena dla animacji rachityków, zrobionych z kabla pięćożyłowego wyrastającego z butów, przestoczyla się w Salę Prób Sądu Ostatecznego. Teraz z Marcinem będziemy pracować nad staroświeckim tematem przedstawienia wiary w ostateczną sprawiedliwość, którą wymierza Stwórca. W przełożeniu na „gramatykę” szkoły, z jej dyrektorem, systemem ocen, no i kupą fikcji, które stają się wyraźne wizualnie. Trzeba będzie pożenić zabawę z apokaliptyką. Zrobić Hieronima Boscha w nowohuckim elektryku, na nowo. Trzydzieści lat temu w 's-Hertogenbosch, niedaleko domu malarza, skleciłem sporą instalację dźwiękową, quasi-apokaliptyczną.

\*\*\*

Terytorium szkoły jest określone. Udomowione. Ale daleko jeszcze do końca pierwszego etapu. W „prawdziwej szkole” obok, za oknem, trwają matury.

\*\*\*

Co mają wspólnego furie szkolne z artystycznymi? Gdyby uczeń miał darowany czas na opracowanie swojej wściekłości, gdyby szkoła miała czas „mądrościowy” na wykształcanie w sobie (i u ucznia) „narzędzi immunologicznych”, pewnie jakoś by się ocierała o sztukę. Takie mrzonki.

\*\*\*

Pejzażu wewnętrznego szkoły nie ugryziemy – pozostaje podążać za własnym pejzażem. Nauczyciel we mnie perswaduje uczniowi, którym nadal jestem: szukaj spójności, walcz o jedność formy i treści, nowoczesność jej potrzebuje. Patrzę na tego siwego i myślę: wal się z tą swoją jednością, spójnością, z tym zramolałym postulatem koherencji. Za oknem kończą się matury.

## [OTWARCIE SZKOŁY: WRZESIEŃ 2017]

Co tu się zdarzyło? Lub inaczej: co tu się dzieje? Jeśli już mamy mówić o tzw. dziele, byłaby nim raczej specyficzna sytuacja wizualna (plastyczna), egzystencjalna (codzienna aktywność od świtu do zmroku), intelektualna (stowarzyszona z filozofią miejsca i roboczo rozważaną jako praktyczna ontologia). Osiągnięta i osiągnana wielorakimi środkami i procedurami.

\*\*\*

Z nadużywanym pojęciem „projektu” niewiele Szkołę łączy, w zasadzie niemal wszystko ją od tego pojęcia dzieli. Gdybym jednak, będąc przede wszystkim rysownikiem, powiedział tak: „mamy tu **wyraźnie zarysowaną sytuację**”, znajdziemy odniesienie do *disegno interno* i *disegno esterno*, czyli do źródłowo pojmowanego rysowania/projektowania. Nieco starego, renesansowego.

\*\*\*

Za wielorakimi sposobami budowania przestrzeni Szkoły (w Szkole) stoi również koncepcja *Merz* Kurta Schwittersa z lat 30. i 40. ubiegłego wieku, wraz z jej rozwiniętym dziedzictwem, nadal aktualnym. [...] A zatem może te sale wraz z ich wyposażeniem są po prostu świadectwem akcji, odbytej i nadal odbywanej?

\*\*\*

Obecnie, dla potrzeb informacyjnych, do Szkoły została przyklejona etykieta „instalacji interaktywnej”. Z kolei strażak sprawdzający „drożność dróg ewakuacyjnych” na okoliczność jakiegokolwiek zagrożenia spytał mnie, gdzie na tym piętrze odbędzie się *ten spektakl*.

\*\*\*

A może odpowiedź jest inna: w Szkole powstała Szkoła alternatywna, fantazyjna. Od zwyczajnej szkoły odróżnia ją jedynie nieobecność uczniów. Jestem pewien, iż na naszym piętrze mogłyby się odbywać lekcje. Warto by sprawdzić, czy się mylę.





\*\*\*

W scenariuszu Szkoły delikatnie zasugerowałem pewne tropy artystyczno-filozoficzne. W najbliższej przyszłości będą zapewne podjęte szerzej, teraz je przywołam. W pracy nad Szkołą zasadniczą rolę odgrywa motoryka ciała w tej określonej przestrzeni. Kontakt somatyczny ze skalą sal, ich kolorami, zapachami, z pozostałościami urządzeń elektrycznych, wskazał rozliczne tropy – były one testowane dzień po dniu. Bardzo to przypomina znaną z choreografii improwizację kontaktową (*contact improvisation* – termin uknuty przez Steve’a Paxtona), choć przeniesioną na nieco inny grunt. Gdy Paxton mówi, że możemy coś zrobić, nie „wiedząc” o tym, wskazuje na pozorną nieuchwytność tego, co wiedzie naszymi działaniami – co jest i społeczne, i hormonalne, intymne i prywatne, polityczne, fizyczne i geometryczne. W pracy nad Szkołą wszystkie te czynniki o wiele lepiej „tłumaczą”, co, jak i gdzie się pojawiło, niż jakiegokolwiek estetyczno-wizualne względy. Inaczej mówiąc, kompozycja rzeczy w Szkole to wynik zarówno oddziaływania tego konkretnego, materialnego miejsca na autora, jak i autora odmieniającego to miejsce.

\*\*\*

Inną sprawą jest fiksowanie, zatrzymywanie pewnych kawałków Szkoły jako stacjonarnych w stosunku do innych; satelickich, krążących. Niczego podobnego nie znajdziemy w klasycznej wystawie, choćby nawet celowała w ekstrawagancję. W tym sensie Szkołę można uznać za zbliżoną bardziej do sztuk dramatycznych niż wizualnych.

\*\*\*

W Szkole medialność (w znaczeniu użytych sposobów i technik) nie jest specjalnie wyszukana, środki są zwyczajne. W zasadzie nie nastawione na końcowy efekt, lecz na efektywność procesu. Inaczej mówiąc, środki, techniki, procedury były i są dobierane praktycznie, ze względu na to, czy „wykonują swoją pracę, czy nie”. Szkoła to klasyczna *work in progress* (praca w toku).

\*\*\*

Teraz inny wątek dotyczący testowania Szkoły. Otóż ontologia zaproponowana przez Bruno Latoura może być „lustrem” przystawionym Szkole. Choć może i ciekawsze byłoby testowanie tej ontologii Szkołą, sprawdzanie

koncepcji francuskiego myśliciela w praktyce, choćby z ciekawości. [...] Jego propozycja ontologiczna zawiera się w kilku kardynalnych „pomysłach”. Świat składa się z aktorów/aktantów, bezwzględna demokracja przedmiotów, wszystkie istnieją tak samo, ale nie istnieją jednakowo (człowiek istnieje w świecie jak wszystko inne, choć, rzecz jasna, inaczej niż budynek Szkoły, chmura czy laptop. Chmura zasługuje na taką samą uwagę i szacunek, co człowiek). Aktorów/aktantów wiążą translacje, ciągi powiązań i pośrednictw, wszystko może być spokrewnione z wszystkim innym. Pośrednictwa odgrywają rolę mediatorów, najczęściej opornych. Siłę aktorów/aktantów określają sojusze, jakie zawierają, czasem na długo, czasem na chwilę. Sojusze, budując sieć powiązań, są niczym pas transmisyjny wpływów, jaki mają na innych uczestników rzeczywistości. Transmisja w każdej chwili może się zawiesić, wpływ znika. Brak tu centralnego punktu, sieć nie ma wewnętrznej istoty, a idealizm gdzieś wyparował.

\*\*\*

Brzmi to może abstrakcyjnie, ponieważ antropocentryzm, wraz z przekonaniem o wyjątkowej pozycji człowieka, jest w nas „wbudowany”. Wystarczy jednak przyłożyć do tego Latoura choćby zjawisko Tsunami; mała trzęsawka tektoniczna szybko wchodzi w związek z niewyobraźną ilością sojuszników, zyskuje siłę i mamy, co mamy – rozpięduchę.

\*\*\*

Chodzi w rezultacie o ruchy wyobraźni, o jej stymulację „siłami”, których człowiek nie wymyślił, choć jest ich bezwiednym „wyrazicielem”. I bardziej o obserwację „sił”, niż o ich interpretację.

\*\*\*

Rzecz nie w tym, czy ta ontologia jest dziwaczna, czy nie. Po przyłożeniu jej do zjawiska naszej Szkoły, części Teatru Łaźnia Nowa, możemy zyskać zaskakująco świeże spojrzenie i odkryć „okular” do unikalnych spostrzeżeń.

\*\*\*

Nawiasem mówiąc, wszelkie pomysły tego rodzaju mają walor rozpoznawania tego, co w naszych głowach, oczach, zmysłach jest czystą rutyną, a co nie. Które rodzaje rutyny nam służą, a które nie. Podobnie z iluzjami.

Rodzaj gimnastyki w oparciu o nowe ćwiczenia i urządzenia. Sztuka jest zresztą jednym z takich urządzeń, których, powiedzmy, klasyczna ontologia nie bardzo już potrafi rozkminić. Tak czy inaczej, w Szkole mamy zamiar oddać się tego rodzaju przygodom.

\*\*\*

W scenariuszowych zapowiedziach znalazł się również Peter Sloterdijk. Niemiecki myśliciel, opisując życie ludzkie jako pozostające w ciągłych ćwiczeniach, wskazuje na rangę niezliczonych sposobów autoformacji. Bez nich sprawy przyszłościowe wyglądają lichy. W dodatku, stawiając tezę, iż napięcia wertykalne są od zawsze kluczową cechą naszej ćwiczebnej potrzeby, wyróżnia sztukę (spośród innych dziedzin nieustannej krzątaniny i zawirowań naszego gatunku). Wyróżnia z powodu jej antyautorytarności.

\*\*\*

Zasugerowane tu bardzo ogólnie „sposoby optyki”, „próbniaki” mają charakter Szkolny, są rodzajem „pomocy naukowych”. Nie są objawem jakiegś mojej szczególnej fascynacji Latourem czy Sloterdijkem; jestem raczej wiedziony ciekawością użycia i sprawdzenia odmiennych kryteriów wobec naszej osobliwej Szkoły.

\*\*\*

Część naszych Szkolnych planów (na jesień i grudzień) dotyczy prób potraktowania poszczególnych klas/sal Szkoły jako scenariusza do zdarzeń mikro-dramatycznych. Prosty akcja. Każda z klas/sal mogłaby się stać sceną, a obiekty wraz z ich konfiguracją – stymulatorem narracji.

## [UWAGI NA TEMAT PRACOWNI CHOREOGRAFICZNO-GIMNASTYCZNEJ: LUTY 2018]

Lud wymyślił worek plastikowy, przedmiot o jednej funkcji; poza nią całkiem amorficzny, praktycznie zbyteczny. Łatwy w klonowaniu, ale nieba-nalny w sensie nieśmiertelności. Chyba mogą założyć, iż **wszystkie** worki świata przeżyją mnie i kolejne pokolenia po mnie. Szanse na samodzielną

ewolucję worków, od obecnej postaci aż po worki inteligentne, są mizerne, lecz suma summarum społeczność worków plastikowych już teraz posiada ogromną siłę.

\*\*\*

Lud odkrył prąd elektryczny i wymyślił prostackie sposoby jego przeniesienia linearnym, nitkowatym kablem, zasadniczo dwużyłowym. Jesteśmy okablowani, czy nam się to podoba, czy nie. Sieć od dawna jest właściwie naszym wtórnym układem nerwowym.

\*\*\*

Lud odkrył buty i zaczął z nimi wiązać tyle spraw, że ich wielka rola bycia pośrednikiem między gruntem (w miarę płaską ziemią) a naszym ciałem stała się wręcz niezauważalna.

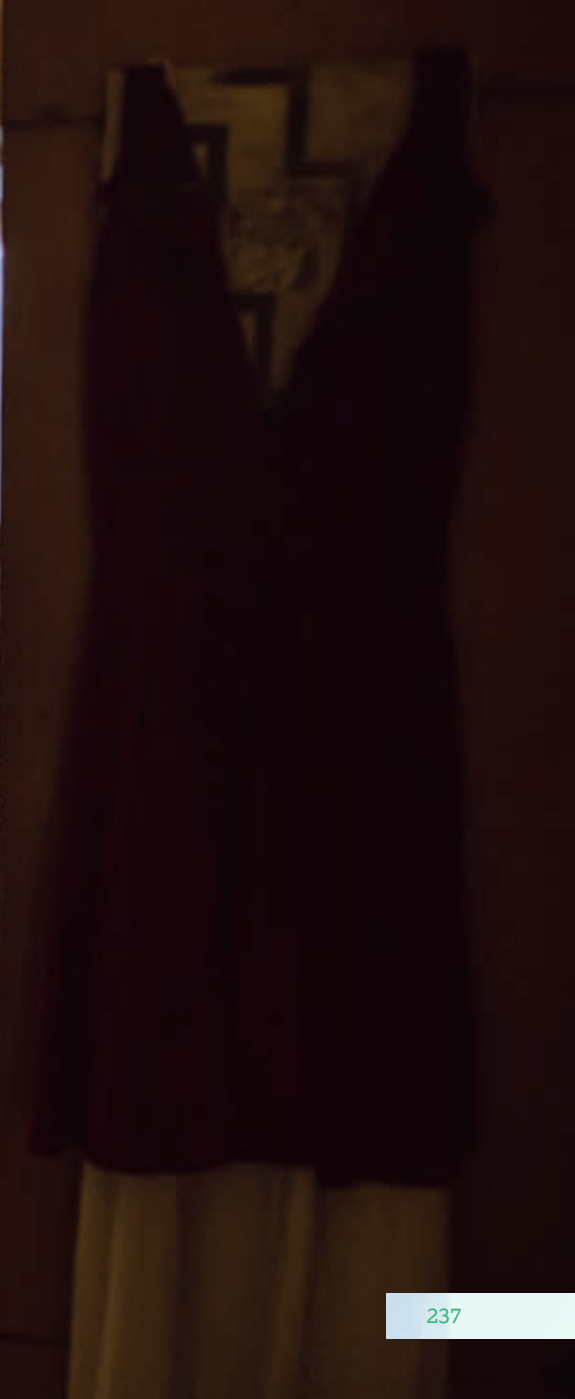
\*\*\*

W pracowni choreograficzno-gimnastycznej mamy dwa centralne miejsca: dwie projekcje filmów animowanych na ekranach, z których jeden jest niedokończonym obrazem na płótnie, drugi niedokończonym obrazem na papierze. Projekcje dopełniają podobrazie, czyli ekran. Pierwszy obraz zatytułowałem *Szyfry* (po Grekach odziedzyczyliśmy mit Syzyfa, podwójnie dziwny; o bezkresnym wysiłku oraz o bezkresnym męskim wysiłku), drugi *Prorok* (pod piorunującym wpływem widzeń dalekowidzących, również z pierwszego i drugiego testamentu).

\*\*\*

Wygląd pracowni choreograficzno-gimnastycznej zmienił się niemal codziennie. To, co w niej organiczne (setki, tysiące worków plastikowych, z zasady całkiem nieorganicznych), nadało „cielesności” konstrukcjom z drutu pięciżyłowego – niby plastycznym, a jednak mocno opornym. Ale dopiero buty nadały workom i drutom postać quasi-ciał, które mogły (jako tako) tańczyć oraz oddawać się gimnastyce. Syzyfić i prorokować.







20

18





# KONFORMISTA

## 2029

Na podstawie *Konformisty* Alberto Moravii  
w tłumaczeniu Zofii Ernstowej

**Autor scenicznej adaptacji:** Mateusz Pakuła

**Reżyseria:** Bartosz Szydlowski

**Scenografia i kostiumy:** Małgorzata Szydlowska

**Reżyseria świateł:** Małgorzata Szydlowska

**Muzyka:** Dominik Strycharski

**Wideo:** Dawid Kozłowski

**Choreografia:** Dominika Knapik

**Asystent choreografki:** Kamil Wawrzuta

**Asystent reżysera:** Bartłomiej Harat

**Obsada:** Szymon Czacki, Hanna Bieluszko/Bożena Adamek, Iwona Budner, Roman Gancarczyk/Zygmunt Józefczak, Krzysztof Globisz, Marcin Kalisz, Oscar Mafa, Anna Paruszyńska, Paulina Puślednik/Marta Zięba, Dominik Stroka

**Inspicjent:** Marcin Stalmach

**Premiera:** 20.04.2018





## MORAVIA OSKARŻA I USPRAWIEDLIWIA BEZ IRONII

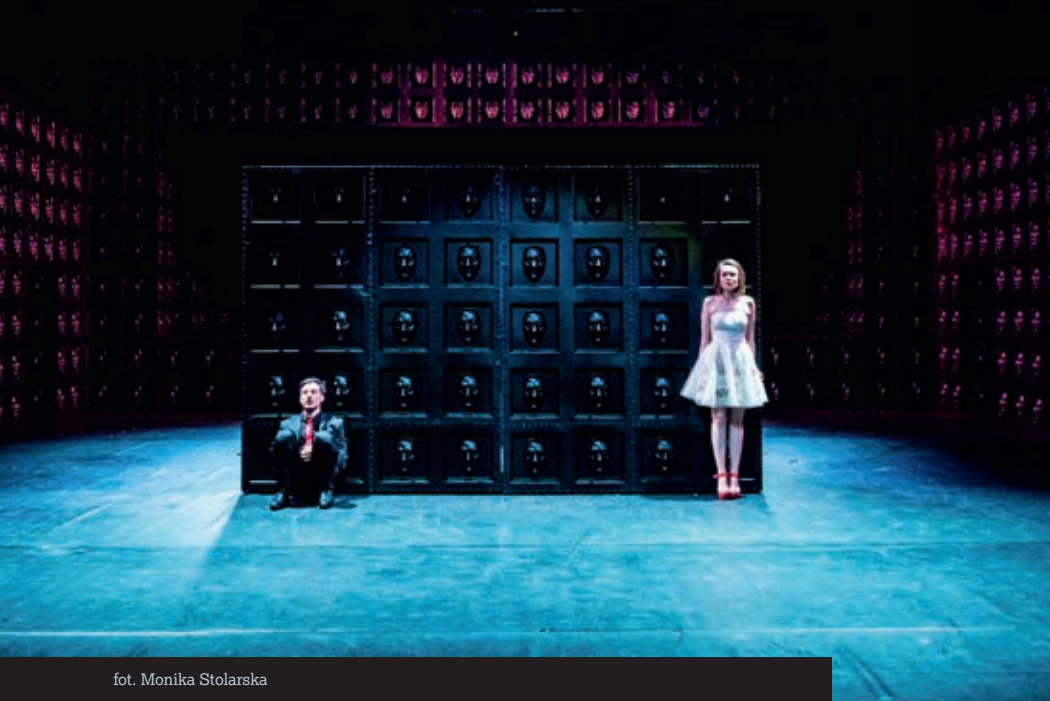
Z Mateuszem Pakułą rozmawiają Magdalena Gościniak i Paulina Kaucz

**Magdalena Gościniak:** Dlaczego pomyślałeś o *Konformiście*?

**Mateusz Pakuła:** Aktualność tej historii jest dla mnie oczywista. Gdy obejrzałem film, byłem przekonany, że chcę podjąć próbę stworzenia adaptacji. Później, kiedy zacząłem czytać, zaczerpnięto mnie dzieciństwo, geneza głównego bohatera. W samym scenariuszu została z tego pigułka, a w spektaklu jeszcze mniej – ale gęściej. Odsłuchujemy dzieciństwo trochę jak w *Ostatniej taśmie Krappa*. Z magnetofonowego zapisu dowiadujemy się o rodzicach, zabijaniu zwierząt... W ten sposób przywoływane są wspomnienia. Mam oczywiście poczucie, że Marcel próbuje nas nabrać na tę psychoanalizę. Gdy wszystko cedujemy na dzieciństwo, znika odpowiedzialność. Wszyscy powtarzają: „fatalizm”, „fatum”, „tak musiało”, „nie miałem wyboru”.

**Paulina Kaucz:** Nie uważasz, że tak właśnie miało być? Że Marcel stał się Marceliem dlatego, że miał taką, a nie inną historię, osobliwe dzieciństwo, specyficznych rodziców...

**Mateusz Pakuła:** Ja cały czas się zastanawiam, czy to, co go spotkało w dzieciństwie, ukształtowało go jako człowieka, czy właśnie go nie ukształtowało. Podobnie przecież wygląda historia milionów ludzi. Przypomnijmy sobie, co robi Marcel, gdy odkrywa, że jego całkowicie normalna narzeczona była przez sześć lat gwałcona przez starego dziada. Myśli wtedy: „takie rzeczy się zdarzają”, „ludzie dają sobie z tym radę, przechodzą to”. Z takich prób ucieczek wynikają potem problemy – na przykład



fol. Monika Stolarska

oczyszczanie sobie pola do życia, czyli na przykład faszyzm albo, nie wiem, eugenika i próby innych „wynalazków” realizowanych w skali społecznej. To właśnie moment, w którym coś jednostkowego, osobistego ma możliwość stać się wydarzeniem zbiorowym.

**Magdalena Gościńskiak:** Niezbyt dobrze myślisz o społeczeństwie?

**Mateusz Pakuła:** Tak, społeczeństwo jest niemiłe, że zacytuję klasyczkę. Ludzie potrzebują wskazówek, boją się wolności i niezwykle chętnie przyswajają sobie możliwość „bycia zdecydowanym”. Być może to efekt braku opieki, nienasycenia w dzieciństwie. Wychowywanie grzecznych dzieci skutkuje grzecznym (bezmądrym) społeczeństwem dorosłych, którym łatwo można kierować.

**Paulina Kaucz:** A co z zależnościami klasowymi? Moravia przedstawia je w powieści dość wyraźnie.

**Mateusz Pakuła:** Próbowujemy dotknąć tego tematu przez postać Orlanda – to „cyngiel” z nizin społecznych, chłoporobotnik, który lubi disco polo. Popatrzmy w szerszej perspektywie: pogarda rodzi frustrację, ta z kolei wpływa na wybory polityczne. Pogarda pojawia się wtedy, gdy wyższa klasa o niższej klasie mówi – a nawet nie musi mówić, bo to jest intencjonalnie wyczuwalne – per „mołoch”. Jak dzisiaj: „My mamy Warlikowskiego, a wy, debile, słuchacie disco polo”. To jedna strona medalu. Druga jest taka, że Moravia całkowicie bez ironii oskarża i usprawiedliwia zarazem. Jak w sytuacji z dzieciństwem, które ma wpływ, ale czy na pewno determinuje nasze wybory? Zadajmy sobie pytanie: co by się stało, gdyby Marcel zdecydował inaczej?

**Paulina Kaucz:** Mógł zdecydować?

**Mateusz Pakuła:** W moim odczuciu miłością życia Marcela był Profesor Quadri. To nie pada w tekście wprost, ale intencja jest czytelna: „Przez Pana zostałem faszystą. Pan wyjechał, a ja zostałem faszystą”. Świat Marcela po wyjeździe Quadriego pozostał światem bez autorytetów.

**Magdalena Gościńskiak:** Gdzie zatem trafiły ideały? Wskażesz utopię?

**Mateusz Pakuła:** Utopia jest w Sabaudii, do której nie dotarli. Myślę, że każdy ma swoją Sabaudię. Gdyby tam wyjechali, mogliby przeżyć kolejnych pięćdziesiąt lat i nie zauważiliby świata wokół siebie. Utopia jest zawsze trochę związana z dzieciństwem. To dom, osoby kochające i kochane, nie ma zagrożeń dookoła – politycznych, społecznych... Ale zamiast Sabaudii Marcel z żoną wybierają normalne życie, urządzenie mieszkania i kredyt na meble z Ikea. Puste fundamenty.

10 kwietnia 2018



## TEATR POTRAFI POKONAĆ STRACH

Bartosz Szydłowski opowiada Magdalenie Gościniak o normalności i rozpachy, glistach i motyli skrzydłach, Wierze, Nadziei i Poszukiwaniu gwiazdy

**Uważasz, że konformizm jest jedną z diagnoz współczesnego świata? W jakich zachowaniach społecznych go dostrzegasz i z jakiego powodu postanowiłeś mu się przyjrzeć, reżyserując spektakl, którego główny bohater jest konformistą?**

Konformizm to utracona szansa na marzenie, wolność, przestrzeń rozwoju. To zanegowanie namiętności życia w całym jego bogactwie. To lęk przed samym sobą, maska przetrwania w byle jakich okolicznościach. To zmęczenie poszukiwaniem i ryzykiem. Strach przed chaosem, który – jak mawiał Nietzsche – może przecież zrodzić GWIAZDY. Bohater powieści Moravii wybiera normalność, przegląda się w tłumie, bo chce być taki jak inni... Nie jest to jedynie droga karierowicza. Jest o wiele gorzej. On gardzi światem masowej demagogii i nowobogackich gustów, nawet brzydzi się tego ohydztwa, a jednak chce podążać za tym, co podłe, banalne i głupie, chce doznać ulgi gotowych odpowiedzi. Kryje się za tym wszystkim lęk przed samym sobą, niemoc kochania drugiego człowieka, którą warunkuje przecież akceptacja samego siebie. To rozpaczliwy bohater, bardzo mu współczuję.

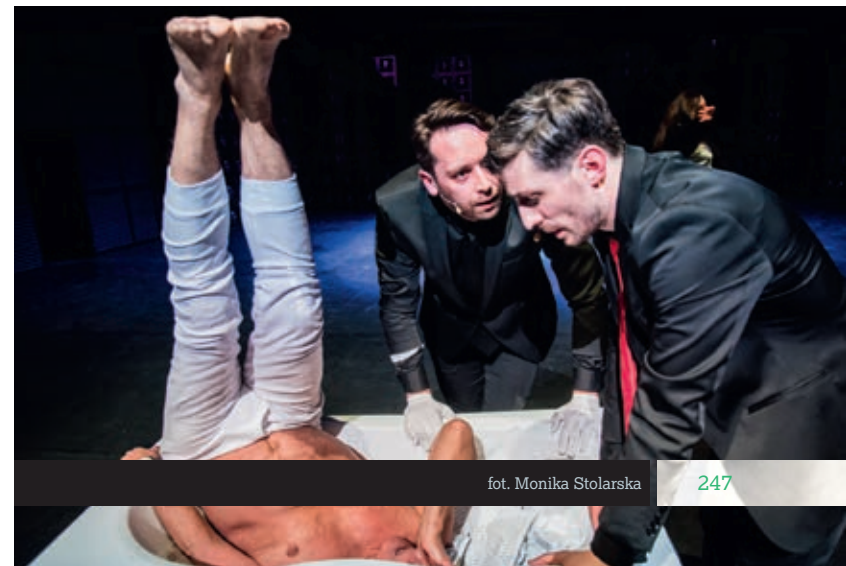
**Powiedziałeś o Marcelu, przenieśmy się zatem do roku 2029. Czy w tym, nie tak przecież odległym, świecie obecni będą jeszcze Mistrzowie, Profesorowie, Autorytety? Gdzie szukać ideałów, nie potykając się o ideologię?**

Wyobraźmy sobie, że populizm i demagogia, czyli obrzydliwe kłamstwo tworzone przez skarłale istoty, zaczadzać nam będą umysły jeszcze przez kolejne 20 lat. Pozostaną strzępy ludzkie... Przegrają wszyscy, a autorytety będą cytowane w podziemnych wydawnictwach. Tutaj nie chodzi o ideologię, to zwykły instynkt przetrwania glist, którym zamarzyło się mieć skrzydła motyla. Wmawiają wszystkim, że szybują w przestworzach, ale i tak widać, że utyłane są w błocie. Wiary w Wielkiego Człowieka ukrytego w każdym człowieku nie da się zniszczyć szczuciem, donosami, paranoją karania i kłamstwem. Nie zapominajmy, że sama opowieść o końcu świata jest zaprzeczeniem tego końca, niesie Nadzieję. Przecież już w prehistorycznych czasach, w mroku nocy, przy tłących się ledwie ogniskach powstawały pierwsze opowieści, które pokonywały strach. My mamy Teatr.

**Skoro powiedziałeś o nadziei, zadam ci najważniejsze pytanie: jak często na świecie pojawiają się ludzie, którzy potrafią urodzić gwiazdę?**

Chyba raczej chodzi o drogę doskonalenia. O wiarę w potencjał i o wymaganie od siebie. Narodziny gwiazdy okazują się po prostu jej upartym Poszukiwaniem.

10 kwietnia 2018





## PRASA O SPEKTAKLU:

Szydłowski opowiada o Polsce inaczej niż większość twórców. Zamiast gotowych i oczywistych haseł, preferuje mocny przekaz podprogowy. Wczoraj to dzisiaj. Faszystowskie Włochy są bardzo polskie nie dlatego, że jakiś kretyń organizuje urodziny Hitlera, albo że ktoś inny wygłasza jadowne antysemickie hasła, tylko dlatego, że te wszystkie trucizny chorobliwie wrastają w mentalność całego społeczeństwa, nie tylko jednostek. [...] To świat bez jasnej aury, bez wyraźnego trójpodziału władzy, właściwie bez przyszłości. Zamiast autorytetów – autorytaryzm, zamiast walki o imponderabilia – tylko konsumpcja. Mała stabilizacja na wieki wieków amen”.

Łukasz Maciejewski, AICIT

„Konformista 2029” to przykład teatralnego spełnienia. Teatr gorzki i ironiczny, unikający jednoznaczności. Ten sezon nie przynosi zbyt wielu wydarzeń, które rangą wykraczają poza doraźne rankingi. Spektakl Łaźni Nowej nie potrzebuje żadnych ulgowych taryf. Jest przedstawieniem, do którego trzeba będzie wracać”.

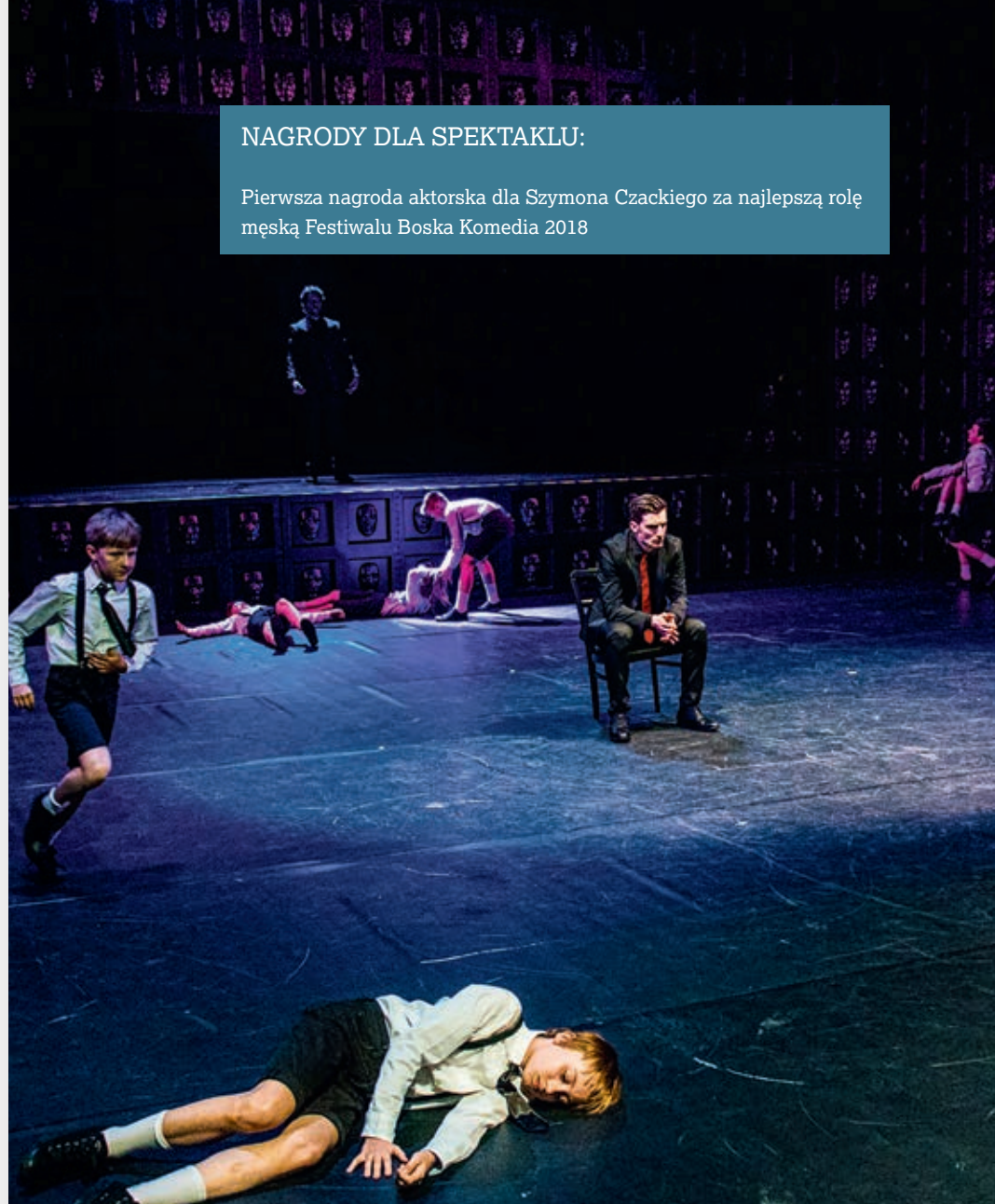
Jacek Wakar, „Teatr”

To jest bardzo solidny, bardzo rzetelny spektakl. Nie robi z widza idioty, podchodzi do niego z szacunkiem, zmagą się z tematem bardzo istotnym, kto wie, czy nie będzie to jedno z najbardziej istotnych zagadnień politycznych, społecznych, ale i etycznych w najbliższych latach. O ile już nim nie jest. Bardzo cenię to, że Szydłowski szanuje swoją publiczność i szanuje materię teatralną. Jest konsekwentny, jest uczciwy wobec powieści Morawii, stać go przy tym na smaczki, drobną polemikę ukrytą w jednej ze scen, wywód jest klarowny i przemyślany.

Fanny Kaplan

## NAGRODY DLA SPEKTAKLU:

Pierwsza nagroda aktorska dla Szymona Czackiego za najlepszą rolę męską Festiwalu Boska Komedia 2018





# POLAK WG MROŻKA

WYSTAWA PLENEROWA

**Kurator, aranżacja:** Małgorzata Szydłowska

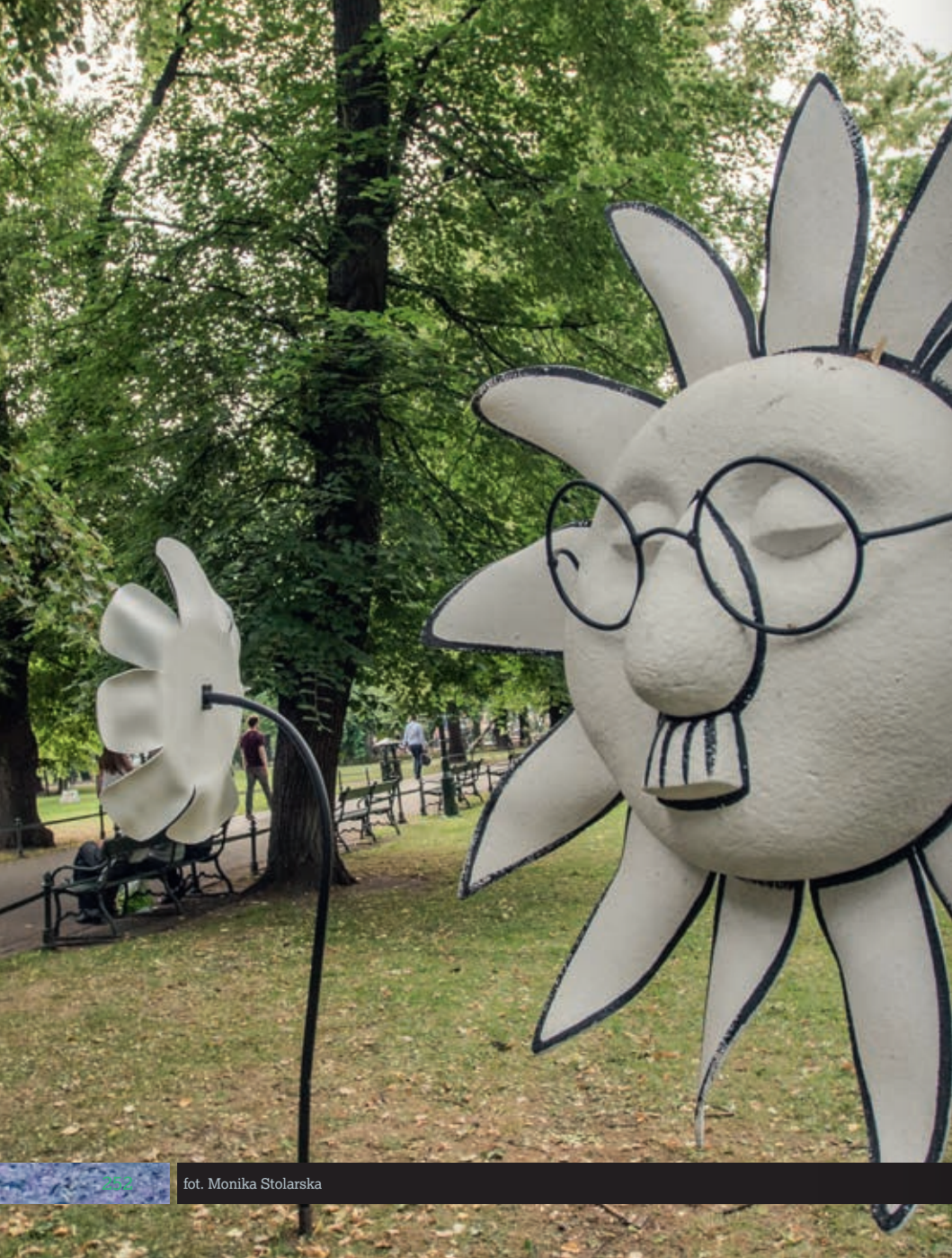
**Oprawa graficzna:** Zbigniew Prokop

**Rysunki:** Sławomir Mrożek

15.06–14.07.2018 (Planty)

28.06–2.09.2018 (Zalew Nowohucki)





## O MROŹKU Z MAŁGORZATĄ I BARTOSZEM SZYDŁOWSKIMI

**Łączyła was z Mroźkiem duża zażyłość, przyjaźń. Co wynieśliście z tej relacji, co ważnego pozostało po Mroźku w waszej pamięci?**

**Bartosz Szydłowski:** Ja nigdy się nie ośmieliłem mówić o przyjaźni ze Sławomirem Mroźkiem. Miałem dla niego wielki respekt i traktowałem go jako mędrca z innej niż ja planety. Odczuwałem jego życzliwość i wielkie wsparcie, ale zawsze uważałem, aby nie przekroczyć pewnej granicy. Jego osobność i rodzaj samotności bardzo mi imponowały, szanowałem je. Bliższy i bardziej bezpośredni kontakt miała ze Sławomirem Mroźkiem Małgorzata...

**Małgorzata Szydłowska:** Zaraz po jego tragicznym doświadczeniu afazji miałam okazję zaobserwować w małym fragmencie proces odzyskiwania kolejnych przestrzeni jego pamięci. Ta walka o życie na nowo, konsekwencja i olbrzymia wewnętrzna siła dawały poczucie obcowania z wielką tajemnicą. Doświadczenie choroby w drastyczny sposób pokazało, jak łatwo utracić samego siebie. „Czy na taki sam los jesteśmy wszyscy narażeni, przeobrażając się w czasie? Chodzi o to, że człowiek zmieniając się w czasie, wielokrotnie przestaje być tak zwanym sobą...” – pisał w *Małych listach* na długo przed tym, co go spotkało... Co najbardziej pamiętam, to skupienie i uwaga, z jaką nas zawsze traktował. Czuło się w tym odpowiedzialność, ale też dużo dystansu do naszego entuzjazmu. Z perspektywy czasu myślę, że Sławomir Mroźek był dla mnie najważniejszą osobą, jaką do tej pory spotkałam w życiu.



**Bartosz Szydłowski:** Ja najbardziej pamiętam jego Łaźniowe wizyty, siedzenie w kożuchu na workach cementu w trakcie spektaklu *Ryszard III*, potem kolejne premiery... No i słynne zdanie, jakie do mnie wypowiedział: „Zbliżają się moje 70. urodziny i wielu będzie chciało je zorganizować. A ja bym bardzo chciał, żeby to była Łaźnia”. Potem lata znajomości, wspólnych kolacji, rozmów, dwa tygodnie jego rekonwalescencji w naszym domu na wsi...

To był kalejdoskop zdarzeń, z których chciałem wyciągnąć dla siebie jak najwięcej. Uważałem Mrożka za jedyne w swym rodzaju mędrca. Brak złudzeń, który prezentował, i jego bardzo trzeźwe spojrzenie na życie tyleż mnie fascynowały, co przerażały. Mrozek szedł swoją drogą, bez kompromisów i niskiego kłaniania się różnym salonom i frakcjom. To najlepsza metoda na bycie w Polsce odrzuconym. Ale Mrozek wiedział, że tylko takie odrzucenie wzmacnia i utwierdza w wybranym kierunku.

#### **Kim Mrozek był dla Łaźni?**

**Małgorzata Szydłowska:** Myślę, że pojawienie się Mrożka w Stowarzyszeniu Teatralnym Łaźnia, i później w Łaźni Nowej, miało bardzo duże znaczenie dla rozwoju miejsca. Zaufał nam ważny twórca, autorytet. To było dla młodego teatru wielkie wsparcie i on to świetnie rozumiał.

**Bartosz Szydłowski:** Zależy, jak rozumieć Łaźnię... Z pewnością pierwsze urodziny Mrożka pomogły teatrowi wzmocnić się w orbicie ogólnopolskiej. Jego „patronat” nad obiema Łaźniami utwierdził mnie w wewnętrznym zobowiązaniu, aby iść własną ścieżką – tak jak on szedł przez całe życie swoją. Notabene Mrozek zawsze z pewnym sceptycyzmem odnosił do mojego nowohuckiego entuzjazmu. Dziwił się, że zamiast wziąć w dyktando gotowy teatr i zająć się reżyserowaniem, buduję utopijną wizję. Mówił, że szkoda mojego zdrowia i talentu, że w tym mieście nikt mi za to nawet nie podziękuje. „Kraków to miasto, w którym zatapia się ludzie idących własnymi ścieżkami” – dodawał. Jego podejrzliwość nigdy mnie nie przekonywała. I nigdy jego rad nie posłuchałem.

#### **Dlaczego Łaźnia przypomina satyryczne rysunki Sławomira Mrożka?**

**Bartosz Szydłowski:** No cóż, po pierwsze mija właśnie 5 lat od śmierci Sławomira Mrożka. Po drugie, jesteśmy przekonani, że Mrożkowskiego spojrzenia na świat, w którym dystans zastępuje zadufanie, a racjonalność

emocjonalne zaciętrzewienie, po prostu warto uczyć. Tylko dar autoironii odróżnia nas od troglodytów – ludzi, których stać wyłącznie na samozachwyty. A w świecie, w którym wizualność dominuje nad kulturą słowa, wystawa rysunków to najlepsza zachęta do sięgnięcia po Mrożkowskie opowiadania i dramaty.

#### **Czy po tylu dekadach w rysunkach Mrożka pozostało coś aktualnego, coś, do czego możemy się odnieść? My, współcześni Polacy, my, ludzie XXI wieku.**

**Bartosz Szydłowski:** Zdecydowanie zbyt wiele. Aktualność twórczości Mrożka, mistrza absurdu, osiąga właśnie w Polsce apogeum. Już raz miało to miejsce, w odległych czasach komuny. Dlaczego tak bezmyślnie zataczamy koło? Mrozek nie miał złudzeń co do zasad i mechanizmów kierujących historią. Z lękiem przyglądał się ruchom mas, populizmowi, zniewalającym dogmatom. Tylko co z tego... Ktoś może powiedzieć: „choć pisał, wszystko wraca, jakby nie pisał”. Ale Mrozek nie robił tego, by zmieniać świat. Pisał, bo musiał pisać, taka była jego karma. Tak naprawdę tylko to umiał robić. Dawał świadectwo swoim obserwacjom i swojej bezsilności. To jest piękna nauka dla kraju przepełnionego misją i zaludnionego zbawiaczami naszych dusz.







W końcu  
my tu  
Świat, boże  
guzie nie my  
W katym  
Tak daleko.  
tesknid.  
tam nie ma  
ądem, ni  
trzen.  
śmy w środku  
o środek  
Bliskość.  
dobrze  
ęsknota  
żna.

Wszystko jest możliwe  
w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie  
i w tym świecie





**Małgorzata Szydłowska:** Gdy w 1996 roku Mrożek wracał do Polski z Meksyku, pisał: „Otóż Polacy boją się samych siebie i siebie nawzajem. I słusznie, że się boją, więc ja też się boję” (*Dziennik powrotu*, 2000). Mogę tylko powtórzyć za autorem: „...więc ja też się boję”. Ale nie chodzi o strach autentyczny, raczej o przekorę. Mrożek uczy nas dystansu do samych siebie i do każdego człowieka, Polaka. Zadaje pytanie: co to znaczy, ten drugi człowiek naprzeciw mnie?

#### Co zatem Mrożek ma nam do przekazania?

**Bartosz Szydłowski:** Mam nadzieję, że każdy odnajdzie swoje własne przesłanie. Mrożek był jednym z tych pisarzy, którzy na pytanie o przesłanie jego twórczości reagowali furią. Wierzę, że spacer po Plantach w czerwcu i lipcu dla każdego będzie osobistym doświadczeniem. Jednych rozśmieszy, innych przerazi. Jeszcze inni znajdą w nim pożywkę dla rozważań o naszych polskich skłonnościach do przesady w niemal wszystkich dziedzinach życia.

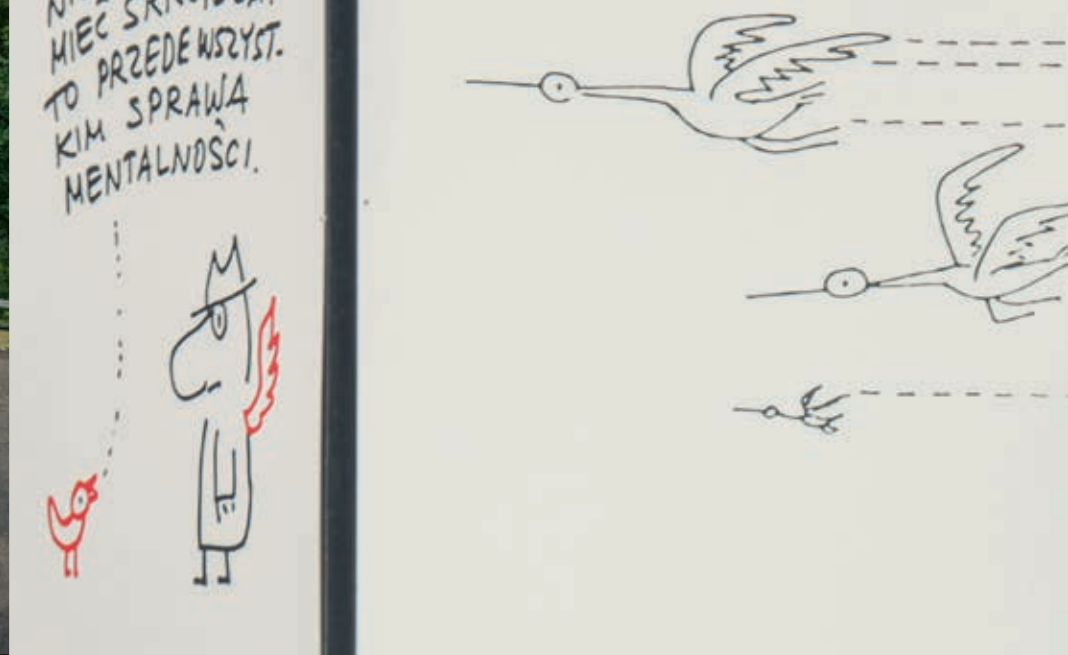
#### Dlaczego warto czytać Mrożka (w wakacje)?

**Bartosz Szydłowski:** Po pierwsze, dlatego że jest to bardzo dobra literatura. Po drugie, to trybut dla jednego z najbardziej znanych w świecie obywateli Krakowa (tu się pewnie mistrz obrócił w swoim grobowcu i ziewnął!). A co najważniejsze, nauka życia zawsze przychodzi łatwiej, gdy potrafimy się śmiać. To rodzaj autoterapii. Tak jak pisanie memów. Właśnie: czytamy Mrożka – doskonałmy poczucie humoru i piszmy memy! Lepiej umrzeć ze śmiechu niż z przerażenia.

Czerwiec 2018







Na stronie lewej i prawej: fot. Monika Stolarska







## BULWAR[T] SZTUKI. RÉSUMÉ







Anna Pasternak

## EMANACJA DUCHA WAKACJI, CZYLI BULWAR[T] SZTUKI

Mysząc o Łażni i podejmowanych przez nią działaniach, szukając genezy poszczególnych projektów i obserwując ich ewolucję, muszę się odwołać do hasła „Dbaj o higienę myślenia”. Niezmiennie mnie zadziwia, jak trafnie to proste zdanie oddaje wartości, które przyświecają programowaniu wydarzeń w rocznym cyklu Łażni Nowej. Między innymi Bulwar[t]u Sztuki, nowohuckiego maratonu kulturalnego, który po czterech edycjach tak mocno zespolił się z *genius loci* Łażni, że trudno wyobrazić sobie, że mogłoby go nie być.

Bulwar[t] urzeczywistnia przekonanie o potrzebie budowania wspólnoty wokół konkretnego miejsca, stałego poszukiwania i redefiniowania znaczenia instytucji kultury w lokalnej tkance oraz jej roli w rozwoju społeczności. Realizuje misję pogłębiania identyfikacji z kulturą, włączania jej do życia codziennego mieszkańców przez ściąganie z piedestału.

O pierwszej edycji Bulwar[t]u Sztuki pisała w 2016 roku Magdalena Urbańska w tekście *Nowy Bulwar[t] Sztuki. Urzeczywistnienie utopii*<sup>1</sup>. Minęły trzy lata, mamy za sobą tegoroczną, czwartą edycję i możemy stwierdzić, że wydarzenie utrwaliło się, okrzepło, osadziło w świadomości mieszkańców. Dzięki konsekwentnie realizowanej linii programowej zyskało wiernych uczestników, ale także zdecydowanie ponadlokalny charakter, a jego marka stała się gwarantem jakości. Modnie jest być na Bulwar[t]cie. Bulwar[t]u za zdroszczą nowohucianom inni krakowianie.

1 Por. tekst Magdaleny Urbańskiej, s. 70–81 niniejszej publikacji.



## WYCZEKIWANIE

Maj i czerwiec to w Łażni czas intensywnej pracy nad programem Bulwar[t]u. Przygotowaniom do kolejnej edycji towarzyszą liczne zapytania widzów i mieszkańców – marzenie każdej instytucji kultury. To potwierdza, że projekt jest dzielnicy potrzebny, ale także zobowiązuje do stałej, intensywnej pracy nad jakością interdyscyplinarnego programu Bulwar[t]u.

## PROGRAMOWANIE

W programie Bulwar[t]u chodzi o maksymalną różnorodność, przenikanie się wielu dziedzin, bezpośredni kontakt z twórcami, łączenie sztuki i edukacji. Od pierwszej edycji Małgorzata Szydłowska, jako kuratorka programowa, wychwytuje pomysły, filtruje je i nadaje im spójny charakter. Za każdym razem inna idea staje się głównym motywem zarówno programu, jak i aranżacji pleneru nad Zalewem Nowohuckim, gdzie Bulwar[t] się rozgrywa.

Wyróżnikiem Bulwar[t]u na tle innych wydarzeń jest swobodne łączenie wysokiej jakości artystycznej z lekkim tonem wypowiedzi. Ważna jest więc jego strona edukacyjna, dążenie do zbliżenia artysty i odbiorcy. Stąd spotkania z wybitnymi twórcami. Na naszej plenerowej scenie gościliśmy już znakomitych aktorów, m.in. Ewę Błaszczyk, Hannę Bieluszko, Andrzeja Grabowskiego, Jana i Błażeja Peszków, Agnieszkę Przepiórską, Radosława Krzyżowskiego; muzyków, m.in. Annę Nacher i Marka Styczyńskiego z Karpát Magicznych, Laboratorium Pieśni, Adama Struga, Kapelę Maliszów czy Teresę Mirgę; twórców filmowych: operatora – Marcina Koszałkę, kompozytora – Bartosza Chajdeckiego, scenografkę – Jagnę Janicką, producentkę Agnieszkę Kurzydło. Do tworzenia programu konsekwentnie zapraszamy nowohuckich twórców, ekspertów i animatorów, jak choćby Renatę Radłowską, Macieja Mieziąna, Małgosię Szymczyk-Karnasiewicz, Lolę Styrylską czy Tomasza i Piotra Krawczyków. Stale też dyskutujemy z nowohucianami o naszej dzielnicy. To z inicjatywy Łażni Nowej w ubiegłym roku rozpoczęły się nad Zalewem konsultacje społeczne obchodów 70-lecia Nowej Huty. Ich idee i program cały czas ewoluowały, między innymi narodził się najnowszy moduł obchodów – Święto Wandy, które,









odwołując się do dzielnicowej tożsamości, nawiązuje do aspektu kobiecej energii, jednocześnie też wzmacnia uroczysty charakter celebracji.

Specjalnie na Bulwar[t] powstały ważne projekty artystyczne, takie jak: *Baśnie 1001 bloku* w reżyserii Magdy Miklasz (2016), *Bądź jak meteor* na podstawie tekstów Stanisława Wyspiańskiego według kompozycji i w aranżacji Andrzeja Bonarka (2017), prezentowana na krakowskich Plantach, a następnie w ogrodzie Teatru – przygotowana pod kuratorskim okiem Małgorzaty Szydlowskiej – wystawa rysunków Sławomira Mrożka (2018), czy *Nowohucka telenowela* na podstawie opowiadań Renaty Radłowskiej w reżyserii Jakuba Roszkowskiego (2019).

## W LICZBACH

Patrząc przez pryzmat liczb, cztery edycje Bulwar[t]u Sztuki to 289 wspólnych dni nad Zalewem Nowohuckim i 580 wydarzeń, w których udział wzięło ponad 300 artystów i 33 tysiące uczestników. Gdybyśmy zsumowali czas trwania warsztatów, okazałoby się, że przepracowaliśmy na nich wspólnie ponad 735 godzin. Odbyło się 45 koncertów, 65 pokazów filmowych, 38 potańcówek, 179 warsztatów, przedstawiono 63 spektakle i czytania teatralne, miało też miejsce kilkadziesiąt wydarzeń sportowych.

W programie tegorocznej edycji przewidziano 155 wydarzeń. Tak więc zorganizowaliśmy 14 spektakli, 22 pokazy filmów, 20 koncertów, 89 warsztatów, 10 potańcówek. Poza tym wiele innych działań, spotkań, dyskusji.

Łącznie w Bulwar[t]cie 2019 uczestniczyło 12 tysięcy osób.

## PRZESTRZEŃ

Aranżacja wyznaczająca ramy bulwar[t]owego miasteczka nad Zalewem Nowohuckim nieodmiennie intryguje przechodniów i przyciąga obserwatorów. Co roku Małgorzata Szydlowska projektuje tę przestrzeń tak, by w komunikacie wizualnym współgrała z narracją programową. W 2017



roku inspirował nas Wyspiański, w 2018 dystansu i uważnej obserwacji świata uczył Mrożek, a w 2019 roku celebrowaliśmy 70 lat Nowej Huty oraz zbliżające się 15-lecie Łaźni w Nowej Hucie.

## ZOOM NA PROGRAM

Spośród licznych modułów składających się na program Bulwar[t]u wybrałam, całkowicie subiektywnie, trzy, które w kilku zdaniach chcę przypomnieć. Tak więc na chwilę ustawiam zoom na bulwar[t]ową Akademię Filmu Polskiego Łukasza Maciejewskiego, program dla rodzin oraz warsztaty.

Kino plenerowe jest obecne w programie Bulwar[t]u od pierwszej edycji w 2016 roku. W 2017 roku wyodrębniły się w jego łonie dwa cykle: polski i zagraniczny. Kuratorem Wakacyjnej Akademii Filmu Polskiego jest Łukasz Maciejewski, cyklu zagranicznego zaś Magdalena Urbańska. Kinowe wieczory przyciągają na Bulwar[t] liczną publiczność. AFP Maciejewskiego to nie tylko pokazy ambitnych polskich obrazów. Poprzedzone są prowadzonymi przez znanych krytyków spotkaniami z ich twórcami, w trakcie których wywiązują się gorące dyskusje na linii prowadzący – twórca – publiczność. Bulwar[t]owa publiczność w pełni ufa wyborom Maciejewskiego i niezwykle licznie przychodzi na najbardziej nawet niszowe tytuły. Podczas tegorocznej edycji usłyszałam, że AFP to „przeгляд najważniejszych wydarzeń w polskim kinie w pigułce” oraz „najszybsza metoda na nadrobienie zaległości”. Podobnie jak publiczność, tak i twórcy chętnie spotykają się z kuratorem. Czasami – tak jak przed tegorocznym seansem nowohuckiego filmu *Fale* – okazuje się, że potrzebujemy nie dwóch, a pięciu miejsc dla gości; czasami rozmowy, zamiast umówionych 20 minut, trwają znacznie dłużej, a czasami poznajemy niezwykle, nierzadko bardzo prywatne przeżycia twórców na planie.

Jednym z filarów Bulwar[t]u jest nowoczesna edukacja kulturalna, stąd niezwykle bogaty program warsztatów, konsekwentnie budowany profil rodzinny działań i nastawienie na aktywne, twórcze, wspólnotowe odkrywanie swoich możliwości i talentów. Program wydarzeń edukacyjnych Bulwar[t]u ma wiele odcieni. W dziedzinie muzyki na przykład mogą się na niego składać warsztaty śpiewu typu *masterclass* z Capellą Cracoviensis, uwalnianie głosu z Anną Nacher, cykliczne czwartkowe sąsiedzkie

śpiewania czy warsztatowe spotkania z muzykami występującymi w ramach cyklu muzyki ETNO 2018 – Adamem Strugiem, zespołem Publiczki oraz Maniuchą i Ksawerym.

Muzyka, teatr, genealogia, ceramika, szycie, haftowanie, tkactwo, gotowanie, kosmetyka, mydlarstwo, wizaż, monotypia, metody relaksacji, fotografia... I tak dalej, i dalej, i dalej... Jeżeli przychodzi komuś do głowy coś, czego jeszcze nie było, jesteśmy gotowi przyjąć wyzwanie i zorganizować to za rok.

Twórczym zmaganiom dorosłych towarzyszy szersza oferta rodzinna: czytania performatywne (np. realizowany w 2018 roku przez Paulinę Naporę i zaproszonych przez nią aktorów cykl o Muminkach), spektakle oraz kreatywne warsztaty rodzinne. Wszystko, jak to na Bulwar[t]cie, najwyższej próby. Od 2017 roku jesteśmy organizatorem innowacyjnego festiwalu dla dzieci – Małej Boskiej Komedii. Jej obecność i stały rozwój wynika z systemowego podejścia Łaźni do budowania dziecięcej publiczności oraz potrzeby włączania całych rodzin w świat teatru, nie tylko podczas festiwalu, dzięki stworzeniu nowoczesnej, atrakcyjnej oferty pozwalającej na twórczą samorealizację. W niedługim czasie, bo już w 2021 roku, w Domu Utopii – Międzynarodowym Centrum Empatii – modernizowanym obecnie budynku na osiedlu Szkolnym 26 – będziemy dysponowali doskonałą bazą do działań rezydencyjnych i edukacyjnych, pozwalającą jeszcze bardziej rozwijać ofertę Łaźni.

## SPOTKANIE

Czy możemy już mówić o fenomenie Bulwar[t]u? Na pewno o fenomenie relacji, które on kreuje. Fenomenie możliwym dzięki temu, że Bulwar[t] ma charakter cykliczny, trwa w czasie, nie jest zdarzeniem incydentalnym, a propozycją spotkania się ze sobą i sposobu spędzenia tego czasu. Festiwalem i antyfestiwalem w jednym.

Równolegle dzieje się rzecz magiczna. W pięknej przestrzeni Zalewu, pomiędzy bulwar[t]owymi wydarzeniami, spotykamy się, wymieniamy pierwsze zdania. I pewnego dnia niepostrzeżenie zaczynamy się ze sobą witać, uśmiechać na ulicy jak starzy znajomi. My, pracownicy Łaźni, ale też uczestnicy festiwalu, którzy zapisują się wspólnie na warsztaty, odstępują sobie miejsca, nawiązują znajomości i przyjaźnie. Tworzy się wspólnota.

## NOWA HUTA

Otwartość Łaźni na społeczność, wejście w przestrzeń, budowanie programu wspólnie z mieszkańcami, opierając się na lokalnych zasobach – czyli kwin-tesencja Bulwar[t]u Sztuki – jest tym, co mnie do Łaźni przyciągnęło i co przyciąga nowohucian. Jako społeczność są otwarci, ekspresyjni i odważni twórczo, a jednocześnie zdecydowanie świadomi swojej dzielnicowej tożsamości.

## PRACA I WSPÓŁPRACA

Nieocenioną pomocą przy tworzeniu tak dużego przedsięwzięcia są instytucje partnerskie: Klub Kombinator, Fundacja Faktor Kultura, Capella Cracoviensis, Noc Jazzu, Pikniki Krakowskie, oraz te, które czasami do nas zaglądnęły: Teatr Figur, Muzeum Krakowa, Krakowskie Biuro Festiwalowe.

Bulwar[t] Sztuki to też oczywiście sztab ludzi po stronie organizatorów – kuratorzy, producenci, inspicjenci, technicy, pracownicy działu komunikacji, księgowości, ochrony, a także nieocenieni wolontariusze. Wszystkim należą się wyrazy uznania.

Bulwar[t] jako projekt partycypacyjny czerpie z bliskości i bezpośredniości w relacji kultura – odbiorca. Z jednej strony z tej relacji czerpie, z drugiej, wzmacnia ją i pobudza. Na proces ten składa się całość prowadzonych przez Teatr działań – od stworzenia modelu włączania amatorów w pracę z profesjonalnymi twórcami, przez sukcesy Teatru jako ważnej w Polsce sceny, organizację festiwalu Boska Komedia i Mała Boska Komedia, innowacyjne projekty społeczne jak *Łaźnioaktywni* czy *Jawne Komplety*, na Bulwar[t]cie kończąc.

Bulwar[t] Sztuki domyka ten łańcuch. To projekt otwarty i otwierający, budujący przestrzeń spotkania, w którego ramach sztuka staje się bodźcem do rozwoju osobistego i wspólnotowego mieszkańców. To projekt, który w naturalny sposób wpisuje się w krajobraz dzielnicy, tworząc symbiozę, a zarazem pobudzając otoczenie do zmian.

Tekst powstał po czwartej edycji Bulwar[t]u Sztuki w 2019 roku.





# MIŁOSNA WOJNA STULECIA

Na podstawie poematu Ebby Witt-Brattström  
w tłumaczeniu Justyny Czechowskiej

**Reżyseria, adaptacja, dramaturgia:** Eva Rysová

**Scenografia i kostiumy:** Justyna Elminowska

**Choreografia:** Cezary Tomaszewski

**Muzyka:** Antonis Skolias

**Obsada:** Dominika Bednarczyk, Radosław Krzyżowski

**Inspicjent:** Aneta Skrzyszowska

Prawa autorskie do utworu *Miłosna wojna stulecia*  
(*Århundradets kärlekskrig*) Ebby Witt-Brattström  
reprezentuje Agencja Elżbieta Manthey.

**Premiera:** 2.09.2018





Renata Lis

## MIŁOŚĆ / WOJNA

Co ciekawego może mieć w sobie kłócące się małżeństwo? Na pozór niewiele. Widzieliśmy takie pary dziesiątki razy – w życiu i w sztuce (Bergman, Bergman i jeszcze raz Bergman, a ponadto Strindberg i w ogóle dużo Skandynawów). Widuje się je nawet w wydaniu kobieco-kobiecy i męsko-męskim, bo schemat heteroseksualnej wojny miłosnej może dzisiaj reprodukować się wszędzie, przybierając postać uniwersalnego, genderowego języka „męskiej” władzy i „kobiecej” zależności. Czy nie jest tak, że w miłosnej awanturze pół pary przyjmuje zwykle rolę „męską”, a drugie pół „kobiecą”? Że jedno jest zasadniczo w natarciu, demonstruje uczuciową niezależność i przewagę, a drugie, słabsze i zależne, ostrzeliwuje się z naroznika i nadrabia psychologiczną przebiegłość? Nie ma się co oszukiwać – wszyscy z naszymi partnerami czy partnerkami byliśmy taką kłócącą się parą co najmniej raz w życiu, o ile nie bywamy nią notorycznie. A jednak poemat Ebby Witt-Brattström *Miłosna wojna stulecia*<sup>1</sup> i jego teatralna adaptacja Evy Rysovej przekonują, że tę zgrzytliwą melodię – stary dobry *Totentanz* – da się jeszcze zagrać i zatańczyć w interesujący sposób.

\*\*\*

Ona i On – w tych rolach Dominika Bednarczyk i Radosław Krzyżowski, prywatnie małżeństwo – stają naprzeciw siebie. Żona i mąż – oboje po pięćdziesiątce, dobrze odżywieni, dobrze ubrani. On – dziecinnie próżny i zadufany, typ „dusza towarzystwa” – z zawodu jest posiadaczem władzy, co symbolizuje funkcja w Zarządzie, jego ukochany fetysz. Ona wygląda na intelektualistkę, ale umiarkowanie radykalną – drobna blondynka

1 Ebba Witt-Brattström, *Miłosna wojna stulecia*, tłum. Justyna Czechowska, wydawnictwo Lokator, Kraków 2018.

o półdługich, klasycznie uczesanych włosach, w spodniemie i okularach, lubi popisywać się erudycją i często wtrąca autentycznie zabawne, ironiczne anglicyzmy (to one ratują ją przed łątką „piczki zasadniczki”, którą chciałoby się jej przypiąć). „Krzyżowski jest jak tuba, wszystko z niego musi się od razu wydostać. Każdy nastrój, słowo, podejrzenie – pisze zahipnotyzowany spektaklem Łukasz Drewniak. – Z kolei Bednarczyk przypomina robaczka, który wwierca się w mózg, obraca minami i intonacjami na wszystkie strony. On wywala siebie wprost i błaznuje, ona chytrze dzierga riposty, zastyga w udawanym lub prawdziwym bólu, on rubaszny – ona precyzyjna”<sup>2</sup>. Ich pozorny dialog, który w pewnym momencie przybierze postać operowej bitwy sopranu z barytonem, jest w gruncie rzeczy parą równoległych monologów skierowanych do widowni. Z napomknień dowiemy się, że Ona i On przeżyli razem trzydzieści lat, odchowali dzieci, zdobyli pozycję w swoich zawodach. A potem nie wiadomo, jak i kiedy wszystko się popsulo, dlatego znajdują się w stanie wojny, bez skutku próbując ustalić, kto zawinił i czy można temu zaradzić. Jakaś fatalna siła przerzuciła ich na lewą stronę życia i nie umieją stamtąd wrócić.

W ich walce jedyną bronią jest słowo – złe, raniące paskudnie jak pociski dum-dum, obliczone na zgładzenie przeciwnika. Jednocześnie jest to słowo używane już wielokrotnie przez innych i przez nich samych: litania oskarżeń o pogardę i nieczułość, żądań pokajania, rachunków krzywd pod tytułem „czy wiesz, ile dla ciebie zrobiłam/zrobiłem”, zabójczo celnych złośliwości i wulgarnych wyzwisk, o które ludzi takich jak ci dwoje nikt by nie podejrzewał („pizdo”, „pizderiko” – mówi kilkakrotnie On do Onej). Lumpeksowy rodowód tego języka podkreśla genialnie prosty zabieg: oboje aktorzy poprzedzają swoje kwestie frazą „On mówi”/„Ona mówi”, werbalnym odpowiednikiem maski, który pozwala im się odsunąć od wypowiedzianych słów oraz od siebie samych. (Bednarczyk i Krzyżowski opowiadają, że właśnie ten formalny nawias ratował ich w czasie pracy przed toksyną nienawistnego języka, którym byli zmuszeni posługiwać się wobec siebie nawzajem). On i Ona najchętniej by się unicestwili, pożarli jedno drugie, zabijając także swój konflikt, ale nie umieją bez siebie żyć, więc tylko się ranią, aż osiągną punkt, w którym człowiek cały jest sińcem i nie ma odwrotu,

2 Łukasz Drewniak, *Stuletnia wojna trzydziestoletnia*, teatralny.pl, 11.03.2019, <http://teatralny.pl/opinie/k215-stuletnia-wojna-trzydziestoletnia,2675.html>, [dostęp: 24.09.2019].

jest tylko zapiekły ból i popiół, coraz więcej popiołu. Eva Rysová nie ma dla tej pary walczących waranów żadnej litości. Wypuszcza ich – podpuszcza? – żeby pokazali, jak daleko potrafią się posunąć, i oni to robią. Pokaż, kotku, co masz w środku. Niech wszyscy zobaczą, na co cię stać, kiedy myślisz, że nie ma świadków.

\* \* \*

Najważniejsze, by już na początku zgubić fałszywą perspektywę wieczności – kliszę odwiecznej wojny płci, w której odwieczna kobiecość walczy z tak samo odwieczną męskością. To nie tak. Kobiecość i męskość nie są wieczne, to tworzone przez człowieka pojęcia, wciąż negocjowane i modyfikowane, a i wojna bynajmniej nie rozpoczęła się w mitycznym Edenie. Nie bez powodu Ebba Witt-Brattström mówi w tytule swojego poematu o „wojnie stulecia” – jednej takiej na sto lat, ale też wojnie stuletniej, więc wprawdzie długiej, jednak mającej początek i koniec, wojnie bynajmniej nie (od)wiecznej. „Stulecie” to jednocześnie umowny wiek europejskiego feminizmu – mniej więcej sto lat temu kobiety na naszym kontynencie zaczęły odnosić pierwsze sukcesy w walce o równe prawa (również w Polsce obchodziliśmy niedawno stulecie naszych praw wyborczych). W jednej z rozmów Ebba Witt-Brattström właśnie w takim – historycznym, a nie wiecznym – kontekście umieszcza przedstawiony przez siebie konflikt:

Przez stulecia mężczyźni byli wychowywani w przekonaniu, że kobiety to osoby, które są dobre w dotrzymywaniu towarzystwa, wydawaniu na świat dzieci, serwowaniu posiłków. Ale świat się zmienił, dziś wierzymy w idee równouprawnienia, a to wielu mężczyzn dezorientuje. [...] Odpowiadają na to dominacją [...]<sup>3</sup>.

W tym sensie wspomiana przez bohaterów *Miłosnej wojny stulecia* złota epoka ich małżeństwa, idylliczny czas sprzed wybuchu wojny, to przeszłość zarazem jednostkowa i zbiorowa – epoka bezproblemowej rodzinności, w której układało się tym dwojgu i w której (jak można przeczytać w baśniach) układało się kobietom i mężczyznom w ogóle. Kiedy kobiety się

3 *O feminizmie i wojnie płci*, rozmowa Magdaleny Gościńskiej i Pauliny Kaucz z Ebbą Witt-Brattström, program spektaklu *Miłosna wojna stulecia* w reżyserii Ewy Rysowej w Teatrze Łaźnia Nowa, premiera 2 września 2018, Kraków 2018.

wyemancypowały – kiedy Ona się wyemancypowała – zaczęła się wojna, w której pewna historyczna postać męskości walczy z pewną historyczną postacią kobiecości. Męskość broniąca swego długotrwałego przywileju ściera się z emancypującą się kobiecością.

\*\*\*

Zapytana o feminizm, Eva Rysová odpowiada, że ceni Virginie Woolf, ale prawa kobiet to dla niej kwestia już załatwiona, a w poemacie Ebby Witt-Brattström najbardziej interesuje ją to, co jednostkowe. Na taką odpowiedź, jak sądzę, może sobie dzisiaj pozwolić tylko obywatelka kraju, w którym episkopat nie jest najwyższym autorytetem w dziedzinie położnictwa i ginekologii. Przede wszystkim jednak jest to punkt widzenia rasowego człowieka teatru – kogoś, kto podąża za dramatycznym „mięsem”, a nie za abstrakcyjną ideą. Reżyserka wie doskonale, że ideami, choćby i najsłuszniejszymi, teatru się nie nakarmi. Mimo to przesycony aluzjami do współczesnych sporów pejzaż z feminizmem w tle, jaki malują słowami Ona i On w przedstawieniu Rysovej, radykalnie wykracza poza małżeńską intymność. Na przykład – On wyśmiewa pracę Onej w Ministerstwie Równości i postulat równej płacy za taką samą pracę; szydzi z jej przewrażliwienia na punkcie kobiecej godności i z ciągłego dopominania się o szacunek; jej przyjaciółki feministki nazywa „półtrybadami” (półlesbijkami) i „sukami” z nadmiarem testosteronu, które marzą tylko o tym, żeby mężczyzn „kopać w jaja”; bez skrępowania zwierza się też ze swojej nienawiści do polityczek i z lęku przed kastracją. Z kolei z ust Onej padają mocne oskarżenia o powtarzającą się przemoc fizyczną, których On nie neguje, ale też nie potwierdza w tak szerokim zakresie, w jakim Ona je wysuwa, a kiedy Ona wspomni, że terapeuta zdiagnozował u niej objawy typowe dla ofiary molestowania, wtedy On wybucha śmiechem i stwierdza, że dla kobiety takiej jak ona molestowanie byłoby komplementem. I tak dalej, naprawdę dużo takich ultrawspółczesnych odniesień da się tu znaleźć, i nie jest prawdą, jak stwierdził gdzieś Krzyżowski, że tylko Ona dźwiga w tym przedstawieniu garb ideologicznych klisz, który dla widza może być trudny do zniesienia – ze swą szeroką paletą mizoginicznych uprzedzeń i fobii On w niczym nie ustępuje Onej, o ile jej nie prześciga.

\*\*\*

Ebba Witt-Brattström nie jest w Szwecji osobą anonimową. Ta wybitna profesorka literatury i legenda szwedzkiego ruchu feministycznego była jedną z młodych matek, które w 1968 roku założyły w Sztokholmie słynną Grupę 8.

Byłyśmy grupą badawczą – opowiada o tamtym okresie. – Czytałyśmy Marksa, Engelsa, Augusta Bebela (*Kobieta i socjalizm*), teksty o teorii klas społecznych i płci kulturowej, dużo dyskutowaliśmy. [...] Walczyłyśmy o prawo kobiet do decydowania o własnym ciele, seksualności, antykoncepcji, demonstrowaliśmy przeciwko przemocy seksualnej, pornografii. To były czasy, gdy Szwedki musiały podróżować do Polski w ramach tzw. turystyki aborcyjnej; w Szwecji aborcja była wtedy prawnie zakazana. Domagałyśmy się też godnych warunków pracy, równych płac, dostępu do edukacji<sup>4</sup>.

Po latach Witt-Brattström napisała historię szwedzkiego ruchu feministycznego, więc zapewne współdziała z „siostrami” te wszystkie gorzkie podsumowania, których tyle ukazuje się od początku lat dwutysięcznych i które wskazują, że mimo stuletnich wysiłków wiele celów ruchu feministycznego nie zostało osiągnięte. Dobrym przykładem takiej refleksji jest esej Rebeki Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat*<sup>5</sup>, w którym autorka zauważa, że kobiety nadal są gorzej opłacane, a ich udział we władzy, mimo że rośnie, nadal jest niewielki, najgorsze jednak, że „kultura gwałtu” pozostała praktycznie nienaruszona – głównie dlatego, że systemowy charakter przemocy wobec kobiet wciąż umyka naszej uwadze, podobnie jak tkwiąca u jej podstaw przemocowa forma męskości: krzywdząca (a nieraz również infekująca) kobiety, ale też okaleczająca mężczyzn, którzy się z nią utożsamiają.

\*\*\*

Mężem Ebby Witt-Brattström był do roku 2014 Horace Engdahl, członek stałej Akademii Szwedzkiej, która przyznaje Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury. Rozwód Witt-Brattström z Engdahlem po trwającym ćwierć wieku małżeństwie i jeszcze dłuższym związku stał się w Szwecji sensacją

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Rebeka Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. Anna Dzierzowska, wydawnictwo Karakter, Kraków 2017 (oryginał ukazał się w USA w roku 2008).





fot. Monika Stolarska

i plotkarskim kluczem do wydanej w 2016 roku *Miłosnej wojny stulecia*, która w dużej mierze oparta została na osobistych doświadczeniach autorki. Jednak na jesieni 2017 roku okazało się, że życie dokręciło do tamtego rozvodu sequel – krajem wstrząsnęła potężna afera związana z nadużyciami seksualnymi i finansowymi wokół Akademii Szwedzkiej, w której wyniku na rok zawieszono przyznawanie literackiej Nagrody Nobla. Eksmąż Ebby Witt-Brattström był w tę aferę pośrednio zamieszany – jako bliski przyjaciel i gorliwy obrońca oskarżonego o liczne przestępstwa seksualne Jeana-Claude’a Arnaulta, męża poetki Katariny Frostenson, innej członkini Akademii. Brytyjski „The Guardian” przytacza w tym kontekście anonimową wypowiedź starszego członka Akademii Szwedzkiej, który twierdzi, że za moralny rozkład tego ciała odpowiada osobiście Engdahl – ze względu na swoje „zgniłe maczystowskie wartości i arogancki despotyzm”<sup>6</sup>. Afery ta była lokalną odśłoną globalnej akcji #metoo, która zaczęła się w tym samym roku w USA od oskarżeń o molestowanie i gwałt pod adresem

6 Andrew Brown, *The ugly scandal that cancelled the Nobel prize*, „The Guardian”, 17 lipca 2018.

hollywoodzkiego producenta Harveya Weinsteina, i okazała się jedną z najgłośniejszych tego typu spraw na świecie, tym bardziej że faktycznie zachwiała podstawami życia publicznego w Szwecji.

Niektórzy mówią, że *Miłosna wojna* zainicjowała w Szwecji #metoo. Byłabym szczęśliwa, gdyby było w tym ziarno prawdy – mówi Witt-Brattström. – #metoo to ruch, którego nie da się już powstrzymać, który niesie obietnicę zmiany społecznej na ogromną skalę. [...] Bardzo bym chciała, żeby [mój] poemat był czytany przez młodych, a zwłaszcza przez młode kobiety. Żeby na jego przykładzie uczyły się one rozpoznawać język dominacji i przemocy<sup>7</sup>.

Fala #metoo – tak samo jak feminizm lat 60. i 70. ze swoim sztandarowym hasłem „prywatne jest polityczne” – niemal całkowicie ominęła Polskę. Nie wyszła u nas poza drobne środowiskowe awantury i nie pociągnęła za sobą zmiany świadomości, co odbija się również, jak sądzę, w polskich reakcjach na *Miłosną wojnę stulecia* – wystrzegających się wszelkich odniesień społeczno-politycznych, w tym zwłaszcza feministycznych, jak diabeł święconej wody. Tymczasem ignorowanie tego kontekstu, zbyt lekką ręką odsyłanego na półkę z napisem „ideologia”, nie pozwala zobaczyć wszystkich konotacji i konsekwencji jednostkowych postaw. Weźmy na przykład argumenty typu „ad Hitlerum”, których Ona z uporem używa przeciw Onemu, kiedy wytyka mu, że jego poglądy na temat kobiet z pewnością spotkałyby się ze zrozumieniem u Hitlera, Stalina i Osamy bin Ladena, porównuje ich małżeństwo do Gułagu, w którym sama jest ofiarą, albo domaga się dla siebie zadośćuczynienia na wzór tego, jakie Niemcy powojenne wypłacały ofiarom nazistów. Te porównania są tak odległe i niedopasowane skalą, a jednocześnie tak megalomańskie, że muszą budzić śmiech – ale tylko dopóty, dopóki nic się nie wie o studiach nad przemocową męskością i jej totalitarnymi emanacjami. Mechanizmy władzy są wszędzie takie same – w sypialni i w partii, w domu i w państwie. Nie istnieje taka sfera naszego życia, która by im nie podlegała. Nawet – zwłaszcza? – miłość nie jest „czysta”. Prywatne rzeczywiście jest polityczne.

7 *O feminizmie i wojnie płci...*

\* \* \*

„Wydaje mi się, że Rysová szuka z pomocą swoich aktorów pojemnej formy, służącej do mówienia o końcu różnych rzeczy – miłości, życia, sztuki nawet” – pisze Łukasz Drewniak<sup>8</sup>. Dla mnie *Milosna vojna stulecia*, ukazując koniec pewnego współczesnego małżeństwa, jest równocześnie opowieścią ogólniejszą – o końcu historycznej postaci konsensu między płciami. Ten koniec jest rozciągnięty w czasie i przybiera formę nawracających ataków konwulsji – Rysová pokazuje nam tylko jedną jego odsłonę, sygnalizując na wiele teatralnych sposobów, że to, co widzimy, to tylko któraś z rzędu powtórka. Jednym z takich sposobów jest układ choreograficzny opracowany przez Cezarego Tomaszewskiego – do ekstatycznej, ale też mocno zrytmizowanej, wręcz zautomatyzowanej muzyki Bednarczyk i Krzyżowski wykonują kilka razy fragment tego samego tanecznego układu. Jest to taniec równości, w którym mężczyzna nie prowadzi kobiety – On i Ona symultanicznie tańczą to samo, ale za każdym razem inaczej: najpierw z pasją, potem jak androidy, potem wcale, a na końcu obnoszą już tylko przy muzyce swoje groteskowe wojenne rynsztunki (On karabin, Ona – zbroję i strzały). I znowu – ta ewolucja postaw wobec tańca to skrót małżeńskiego życia Onej i Onego, ale też skrót historii kobiet i mężczyzn na Zachodzie na przestrzeni ostatniego stulecia. Ontogeneza kolejny raz w tym przedstawieniu okazuje się skrótem filogenezy – historia gatunku streszcza się w pojedynczej biografii; powszechne odtwarza się w jednostkowym. Równość okazała się fikcją – przemocy nie udało się wykonać, zeszała jedynie do podziemia, lepiej się ukryła. W prowadzonej przez ONZ statystyce gwałtów na kobietach Szwecja od lat zajmuje niechlubną pozycję lidera, przy czym nie zachodzi korelacja między liczbą popełnianych w tym kraju gwałtów a imigracją – gwałty w Szwecji to przede wszystkim problem „szwedzkich” Szwedów, jeden z najbardziej dramatycznych przejawów ścierania się nowej kobiecości ze starą męskością. *Deal with it*.

\* \* \*

Eva Rysová zaopatrzyła swoją *Milosną wojnę stulecia* w kompozycyjną kłamrę, której nie ma u Ebby Witt-Brattström. Spektakl rozpoczyna się od innej historii, skondensowanej do kilku, kilkunastu minut i odegranej jakby na przyspieszonych obrotach, w karykaturalnym przerysowaniu

8 Łukasz Drewniak, *op. cit.*

i z towarzyszeniem ogłuszającej, histeryczno-patetycznej muzyki. Na scenę wchodzi Krzyżowski i „okiem artysty” ogląda wiszący na ścianie blejtram z białej płyty pilśniowej, po czym dostawia do niej aluminiową drabinkę z IKEA i zaczyna „tworzyć”. Za pomocą wiertarki wbija w płytę mnóstwo strzał, które układają się w kształt serca, a potem, jakby kiczu jeszcze mu było mało, pośrodku przytwierdza neon z napisem „amore” i podłącza go do kontaktu. „Amore” miga cukierkowo, dzieło jest gotowe, teraz czas na podziw – Krzyżowski przyprowadza na scenę Bednarczyk z zawiązanymi oczami, a więc będzie niespodzianka. Wszystko przebiega zgodnie z oczekiwaniami – kobieta piszczy, klaszcze i całuje. Z tego punktu – po wyłączeniu muzyki – Rysová przerzuca nas prosto na front.

Po co jej ten wstęp? Czy chodzi o to, że On jest artystą? O cenę tworzenia, którą za kotarą prywatności płacą bliscy twórców sztuki? Trochę pewnie tak, tym bardziej że całe przedstawienie zostało umieszczone jakby na Zapleczu Sztuki – w przestrzeni, która wygląda jak sala bankietowa po bankiecie (po wernisażu? po premierze?): charakterystyczny długi stół z resztkami szwedzkiego bufetu, niedopite alkohole, mniejsze stoliki i krzesła... Ale można też spojrzeć na to ogólniej i zarazem bardziej metaforycznie – oto elita i problemy pierwszego świata, to właśnie oglądamy. Za takim odczytaniem zdaje się przemawiać również wprowadzona przez Rysová tajemnicza trzecia postać, zagrana przez inspicjentkę Anetę Skrzyszowską, niebędącą zawodową aktorką. Ta milcząca rola nie jest jasna, Rysová rozmyślnie zawiesza ją w wieloznaczności – postać Skrzyszowskiej może być dziennikarką z brukowca albo suflerką, może być symbolem sponiewieranej miłości albo umieszczonym na scenie okiem reżyserki, więc równie dobrze może być i tym, czym jest dla mnie: uosobieniem zwykłej kobiety, która obserwuje życie celebrytów, ale w nim nie uczestniczy. Skrzyszowska śledzi wojnę Onej i Onego znad talerzyka przekąsek, jakby chrupała popcorn w czasie seansu w multipleksie, i choć nie wypowiada ani słowa, to jednak nie jest bezstronna – w pewnej chwili kilka razy z rzędu nie pozwala Onej przysiąc się do siebie, ucieka przed nią, jakby dawała do zrozumienia, że (w tej chwili? w ogóle?) bierze stronę Onego. Przyznam, że był to moment, w którym Rysová najbardziej wciągnęła mnie do gry. Ten ostentacyjny brak solidarności miałam Skrzyszowskiej bardzo za złe. Wesprzyj ją! – chciałam zawołać do inspicjentki, tak jak się krzyczy na telewizor.

Również artyzm Onego traktowałabym metaforycznie. Jeśli On jest artystą, to tylko w takim sensie, w jakim mężczyzna był dotąd twórcą świata społecznego i wszystkich jego instytucji, w tym także miłości i małżeństwa. Zaprojektował to wszystko sam, bez udziału kobiety, uwzględnił nawet miłosne cierpienie (tak jak on je widzi), a od niej oczekiwał, że mu przykłaśnie i będzie czuła się szczęśliwa u jego boku (przecież wraca na noc do domu i mówi, że jej nie zdradza – czego chcieć więcej?). Tak pomyślane dzieło musi runąć pod naciskiem emancypacji i właśnie to się dzieje u Rysovej. Ona najpierw demontuje instalację, wyciągając z niej niektóre strzały i rzucając nimi w architekta dwuosobowego obozu koncentracyjnego z napisem „amore” nad bramą, a w finale, kiedy On wycedził już swoje „Nic nie muszę” i zniknął ze sceny razem z różowym neonkiem, Ona kończy dzieło zniszczenia-wyzwolenia: z furią wyrывa wszystkie strzały oprócz najpierw dwóch, a potem już tylko jednej, jakby dekonstruowała złudną tymczasową równość czy przejściowy remis, po czym obrywa jedną z lin, na których powieszona jest płyta. Dzieło Onego wisi na włosku. Co On złączył, Ona rozłączyła. Patrzy z satysfakcją na to, co zrobiła, i też odchodzi. Klamra się domyka.

\* \* \*

Zakończenie Rysovej jest tak mocne, że każde zapytań o dalszy ciąg – co będzie dalej? Czy to już koniec stuletnich repetycji? Czy teraz zacznie się coś nowego? Tego oczywiście nie wiadomo. Zobaczyliśmy zerwanie współpracy, śmierć pewnego układu. „To nie twoja sprawa, co zrobię ze swoim życiem po tobie” – mówią sobie Ona i On, zanim się rozejdą. Usłyszeliśmy mocne „nie” kobiety, odmowę uczestnictwa w grze, która nie uwzględnia jej podmiotowości, ale też mocne „nie” mężczyzny, który odmawia pracy nad sobą i dostosowania się do potrzeb partnerki. Widzieliśmy, że do pewnego stopnia oboje są siebie warci – każde z nich potrafi manipulować, każde umie grać nieczysto i każde za wszelką cenę chce być górą. Do pewnego stopnia oboje myślą miłość z władzą i ma się wrażenie, że żadna siła nie wyciągnie tych dwojga z okopów. Mimo to ich sytuacja nie jest symetryczna – poza symetrią na pewno pozostaje przemoc fizyczna, bo chociaż teoretycznie nie ma ona płci, to jednak w społecznej praktyce jest niemal wyłącznie domeną mężczyzn. Z drugiej strony widzieliśmy też, że Ona i On nie są sobie aż tak obcy, jak sami przedstawiają to w słowach – mimo że nie potrafią

się już ze sobą kochać, a seks służy im wyłącznie za okrutny oręż w wojnie, ich ciała potrafią się jeszcze dogadywać ponad ich głowami, jest w nich pozawerbalna pamięć czułości („miękką” scena, w której On pomaga Onej zdjąć zbroję), zresztą nawet w ich wojennych monologach czasem dochodzi do głosu empatia (kiedy wymieniają się frazami „On mówi”/„Ona mówi”, jakby wczuwali się w siebie nawzajem).

Rysová pokazuje, że ci dwoje nie muszą koniecznie żyć osobno, ale z drugiej strony – aby mogli żyć razem – naprawdę wiele musiałyby się zmienić. Nie tylko w ich małżeństwie, a może nawet przede wszystkim poza nim – dodałaby zapewne Ebba Witt-Brattström. Dekonstrukcja męskiej kultury to dopiero początek długiej podróży, w czasie której kobieta musiałaby wyjść poza burzenie starych instytucji i zaproponować w ich miejsce nowe, oparte na innych, prawdziwie równościowych zasadach. Oznacza to, że nie mogłaby stworzyć ich bez udziału mężczyzn, bo to byłoby równoznaczne z symetryzacją jej własnego wykluczenia, a więc z dreptaniem w miejscu. Nowe społeczeństwo, nowy związek miłosny i nowa sztuka powinny być wspólnym dziełem Onej i Onego. Jednocześnie On dobrze by zrobił, gdyby zaufał Onej i dał jej się trochę poprowadzić – gdyby pozwolił, żeby czasem to ona zaprowadziła go gdzieś z zawiązanymi oczami. I przede wszystkim gdyby przyjrzał się dokładnie temu, jak używa swojej fizycznej siły. Ona z kolei mogłaby trochę wyluzować i nie zawsze być aż tak zasadnicza, mogłaby też przyznawać się do błędów i nie bać się prosić o pomoc. Mogłoby się też częściej razem z siebie śmiać, również w łóżku. No i wreszcie – *last but not least* – oboje mogliby pomyśleć o tej milczącej trzeciej sile, która patrzy, ale nie uczestniczy w ich zmaganiach. Warto by z nią wreszcie pogadać.





## O WŁADZY, PARTNERSTWIE, MAŁŻEŃSTWIE I ZAUFANIU

Z Evą Rysovą rozmawiają Magdalena Gościniak i Paulina Kaucz

**Paulina Kaucz:** Rzut oka na scenę. Co widzimy?

**Eva Rysová:** Sytuacja pobankietowa, może powernisażowa, szwedzka *high class*, podobna do tej z nagrodzonego Złotą Palmą filmu *The Square*. Na scenie dwoje bohaterów: małżeństwo. Z zagadkowych przyczyn na przyjęciu nie ma nikogo innego. Może dlatego, że Ona i On zaczęli ze sobą rozmawiać.

**Magdalena Gościniak:** Poemat Ebby Witt-Brattström, na którym oparła scenariusz, pokazuje, jak bardzo opresyjny potrafi być język naszych relacji miłosnych. Mówimy do siebie językiem hierarchii i władzy.

**Eva Rysová:** Zwłaszcza gdy partnerzy zaczynają ze sobą konkurować – o rację, pozycję, władzę. Bohaterowie *Miłosnej wojny stulecia* to małżeństwo z długim stażem, ale i dwie osoby o równie błyskotliwych umysłach, wysokich ambicjach i potrzebie rywalizacji. Kto komu dokopie z większą precyzją i w bardziej wyszukany sposób? W rozmowie tych dwojga nie słyszymy wulgaryzmów, a mimo to jej język jest mocny i emocjonalny. Jednocześnie bywa banalny i patetyczny – jak w dyskursie miłosnym.

**Paulina Kaucz:** Tekst jest też usłany cytatami z kultury, z popkultury.

**Eva Rysová:** Cytatów faktycznie jest dużo i ścielą się gęsto. Ale wnikliwa lektura ma sens tylko wtedy, gdy można na spokojnie wrócić do fragmentów książki, zajrzeć do bibliografii. Taki rodzaj encyklopedii, wyimków z historii literatury, nie sprawdziłby się na scenie.

**Magdalena Gościniak:** W spektaklu zdecydowałaś się podkreślić rys komiczny.

**Eva Rysová:** Widzę go w tym, jak bohaterowie wypominają sobie błędy, w sarkazmie, który towarzyszy ich rozmowie, w niepoprawnym politycznie cynizmie. Zapytałam Ebbe Witt-Brattström, czy zdaje sobie sprawę, że bohater tej historii budzi większą sympatię odbiorcy niż bohaterka. On jest ironiczny, a ona przede wszystkim patetyczna i sentymentalna. Ebba powiedziała, że właśnie ten efekt miała na celu. Jego silne poczucie własnej wartości ma w sobie coś pociągającego. Ironia daje dystans, można się nią łatwo zauroczyć. Właśnie w tym tkwi niebezpieczeństwo, jego charyzma może przed naszym wzrokiem ukryć przemocową i psychopatyczną warstwę jego osobowości.

**Paulina Kaucz:** Ta opowieść o rozpadzie związku jest bardzo intymna, ale łatwo dostrzec jej szerszy kontekst społeczny.

**Eva Rysová:** Moje myślenie zaczyna się od jednostki. Wszystko rozgrywa się najpierw w świadomości jednostki, a w dalszej kolejności na poziomie społecznym. W tym sensie *Mitosna vojna stulecia* to prywatna, choć uniwersalna historia. Pozwala spojrzeć z dystansem na własne relacje, zadać sobie pytanie: czy ja też bywam przemocowa, przemocowy? To pytanie powinno być stawiane przez wszystkich, niezależnie od płci.

**Magdalena Gościniak:** Jednak w tej opowieści pojawia się przemoc fizyczna skierowana tylko w jedną stronę. Jej ofiarą jest kobieta.

**Eva Rysová:** Tak, choć czasem trudno rozstrzygnąć, czy nie jest ona wyłącznie wymysłem bohaterki. Mamy tu dialog dwojga bohaterów prowadzony na równych zasadach i słowo przeciwko słowu. Dlaczego mielibyśmy wierzyć tylko jednej ze stron konfliktu, dopóki druga nie potwierdzi zarzutu? Niezależnie od wszystkiego, przemoc fizyczna zasługuje jedynie na potępienie. Co do tego nie mam wątpliwości.

**Paulina Kaucz:** Książka ma silny przekaz feministyczny i trudno ją odzielić od osoby autorki, która w szwedzkiej sferze publicznej jest znana ze swoich poglądów na rzecz praw kobiet.

**Eva Rysová:** W spektaklu próbuję oddać moją pierwszą lekturę poematu. Nie znałam wtedy ani postaci Ebby Witt-Brattström – badaczki i feministki,

ani jej biografii, którą, jak się okazało, była inspirowana książka. Nie byłam pewna, któremu z bohaterów zaufać; kto blefuje, a kto mówi prawdę. Chciałabym podtrzymać to niedopowiedzenie w spektaklu i oddać rozstrzygnięcie sporu w ręce widza. O to toczy się w naszym spektaklu walka. O zaufanie i sympatię publiczności. Ciekawi mnie, po czyjej stronie w konflikcie staniamiy i kto z aktorów wygra tę rywalizację.

**Paulina Kaucz:** A ty uważasz się za feministkę?

**Eva Rysová:** Cenię eseje Virginii Woolf, które mówią o początkach feminizmu. Często zapominamy, ile kroków naprzód zdołałyśmy wykonać w ostatnim stuleciu. Właśnie tak rozumiem feminizm: jako domaganie się równych praw. Myślę, że gdyby przyszło mi żyć sto lat temu, mogłabym być walczącą feministką. Z dzisiejszej perspektywy istotniejsze jest poszerzanie świadomości kobiet niż walka. Poza tym żyjemy w momencie, kiedy tym słabym, wykorzystywanym i źle traktowanym jest przede wszystkim nasza planeta. To o nią musimy teraz zawalczyć.

Czerwiec 2018

## Zapis spotkania z Ebbą Witt-Brattström – autorką poematu *Miłosna wojna stulecia*, Evą Rysovą – reżyserką spektaklu, Radosławem Krzyżowskim – odtwórcą głównej roli. Prowadzenie: Justyna Nowicka

**Justyna Nowicka:** Poproszę najpierw autorkę Ebbę Witt-Brattström o recenzję spektaklu Evy Rysovej.

**Ebba Witt-Brattström:** Pierwsza adaptacja *Miłosnej wojny stulecia* powstała w Sztokholmie, później była opera, odbyło się też publiczne czytanie dramatu w Kopenhadze. Poemat miał już więc kilka scenicznych odsłon. Z nich wszystkich adaptację Evy uważam za najlepszą, spektakl mogłabym oglądać na okrągło. Ciekawa jest koncepcja wprowadzenia na scenę trzeciej osoby; podobny zabieg został użyty w adaptacji operowej, którą również bardzo lubię. W pewnym momencie przedstawienia pojawia się voyeur, który patrzy na wydarzenia z boku, pytając niejako w duchu: „Co to w ogóle jest? Co oni robią?”. To perspektywa, z którą identyfikujemy się także my jako widzowie. Warto podkreślić, że nie tylko adaptacja książki w spektaklu jest bardzo dobra, ale i gra aktorska.

**Justyna Nowicka:** *Miłosna wojna stulecia* to nie tylko fikcja literacka, tekst był inspirowany pani życiem. Jak to jest oglądać na scenie własną historię?

**Ebba Witt-Brattström:** Zwykle odpowiadając na to pytanie, przytaczam słowa mojego kolegi po fachu, norweskiego pisarza Karla Ovego Knausgård, autora powieści *Moja walka* – sześciu obszernych tomów autobiograficznej prozy. Knausgård mówi: „Każdy, kto pisze, przekłada swoje doświadczenia na fikcję”. Ma w tym całkowitą rację. Ale moja książka zasadniczo różni się od jego prozy. Jest w niej oczywiście moje doświadczenie, moja miłość, małżeństwo, ale nie codzienne życie. Powiedziałabym raczej, że życie pozwoliło mi na stworzenie pewnego szkieletu literackiego – szkieletu relacji małżeńskiej. W mojej książce jest też mnóstwo fikcji.

**Justyna Nowicka:** Co spowodowało, że bardzo doświadczona badaczka literatury postanowiła przejść na drugą stronę i stanąć w jednym szeregu z tymi, których do tej pory analizowała i oceniała?

**Ebba Witt-Brattström:** Przez czterdzieści lat pisałam o autorstwie, a właściwie głównie o autorkach – często o tych zapomnianych czy źle odczytanych. Traktowałam to jako swoją misję. Że napisałam poemat, zdziwiło nawet mnie samą! Główny impuls był osobisty, ale chciałam też sięgnąć do korzeni tradycji literackiej powiązanej z tematem miłości i wojny płci. Do Strindberga, Przybyszewskiego, Tolstoja. Zastanawiałam się, dlaczego teksty o miłości, która przeradza się w wojnę, wychodzą zawsze spod pióra mężczyzny. Dlaczego kobiety nie mają udziału w tej tradycji, choć mają równie wiele do powiedzenia? Najpierw zabrałam się za pisanie powieści, bo wydawało mi się, że tylko obszerna forma zdoła pomieścić tyle smutku, żalu i cierpienia, ile ma w sobie ta historia. Ale porywanie się na formę prozatorską było ryzykowne – w końcu w Szwecji wszyscy znają mojego męża, byłego sekretarza Akademii Szwedzkiej. Z pomysłem zerwałam. Założyłam na dysku folder „Akt samobójczy”, do którego wrzucałam różne zapiski i cytaty, a pewnej nocy zaczęłam im nadawać formę literacką. Pisałam w taki sposób, aby obojgu bohaterom zapewnić jednakową przestrzeń wyrazu. Ona mówi swoją prawdę, On mówi swoją prawdę, ale ich perspektywy nigdy się nie spotykają. Ponieważ jestem historyczką literatury, moi bohaterowie zaczęli się posługiwać różnymi cytatami, różnych autorów: Boba Dylana, Goethego, Achmatowej, Strindberga i wielu innych. O czwartej nad ranem wysłałam szkic *Miłosnej wojny* mailem do mojej wydawczynie, wciąż bardzo niepewna, czy to się w ogóle nadaje do dalszej pracy. Gdy o ósmej trzydzieści odpaliłam pocztę, była tam wiadomość: „Nic nie zmieniaj, publikujemy tak, jak jest”.



**Justyna Nowicka:** Książka się ukazała. Ani pani, ani pani mąż nie byliście osobami anonimowymi. Jaki był odbiór książki? Mówi się, że *Miłosna wojna stulecia* zainicjowała w Szwecji ruch #metoo.

**Ebba Witt-Brattström:** W Szwecji #metoo zaczęło się od opery. Śpiewaczki zaczęły wyjawiać, co się dzieje wewnątrz środowiska operowego, jak są traktowane przez niektórych mężczyzn, zwłaszcza tych uznawanych za gwiazdy wielkiego formatu. Ruch się rozrósł, zyskał rangę najliczniejszego w Europie, w jego działania zaangażowało się ok. 80 tys. kobiet, a przypomnijmy, że populacja Szwecji wynosi 10 mln mieszkańców. *Miłosna wojna stulecia* mogła mieć w tym tylko skromny udział. Jestem dumna, jeśli kogośkolwiek zainspirowała do zabrania głosu, do ujawnienia doznanych krzywd, ale słowa uznania w pierwszej kolejności powinny powędrować do każdej z tych dzielnych kobiet. Ja natomiast bardzo się cieszę, że w wyniku #metoo pewne bariery opadły. Że ci, którzy czynią zło, dziś rujną się sami.

**Justyna Nowicka:** U nas w podobnych sytuacjach łatwo trafić na pierwsze strony tabloidów. Jak na książkę zareagowała popkultura, od której się pani zresztą nie odzegnuje?

**Ebba Witt-Brattström:** Tabloidów udało nam się uniknąć, ale ludzie nie oszczędzili nam plotek. Ciężko przeżyli to moi synowie, choć wszyscy są już dorośli. Mam czterech synów – trzech z małżeństwa z Horacem i jednego z pierwszego małżeństwa. Notabene obaj moi mężowie byli profesorami literatury. Działanie na tym samym polu jest dla związku trudne. Może być oczywiście inspirujące, ale bywa trudne. Co ciekawe, miesiąc po wydaniu *Miłosnej wojny* mój były mąż również opublikował książkę. Tytuł: *Ostatnia świnia*. Książka nie została dobrze przyjęta, ale jestem jej wdzięczna, bo bardzo pomogła mojej. Książka Horacego skupiała się głównie na nienawiści do kobiet. Tak naprawdę do jednej konkretnej kobiety, ale przerodziła się ona w nienawiść do nich wszystkich.

**Justyna Nowicka:** Chciałabym zadać ostatnie pytanie tego typu. Czy ta książka panią dotknęła?

**Ebba Witt-Brattström:** Nie chciałam jej kupować, pożyczyłam ją. Przeczytałam i pomyślałam: „No tak, Horace coś stracił. Stracił mnie”. Brakowało tam mojego oka. Wcześniej zawsze czytałam teksty, które mój były mąż

piisał z myślą o druku, jestem dobrą i doświadczoną redaktorką, zaczynałam jeszcze w latach 70. Książka składa się głównie z aforyzmów, takich ogólnych prawd o życiu. Niestety, nie były napisane jego dawnym stylem, nie miały oglady, były wśród nich teksty, które kiedyś odrzuciłam jako nienadające się do publikacji. Wszystko wyłapała prasa, napisano, że się opuścił. Było mi bardzo przykro, patrząc, jak się z nim obchodzą, choć nie byłam zaskoczona jego mizoginistycznymi poglądami.

**Justyna Nowicka:** Wiele mówi pani o smutku, w pani książce też jest go wiele. Podczas lektury moje emocje wahały się od smutku właśnie do rozbawienia i śmiechu. W ostatecznym wyrazie jest to jednak smutna rzecz. Tak miało być?

**Ebba Witt-Brattström:** Tak, to smutna książka. Często w życiu dwojga ludzi, którzy przeżyli ze sobą wiele lat, pojawia się swoista repetytywność argumentów, wzajemnych oskarżeń, rozmowy zamieniają się w powtarzalne responsorium. To czyni te rozmowy, a właściwie tyrady, komicznymi, obraca je w farsę. Małżonkowie przestają mówić do siebie. W adaptacji Ewy zostało to świetnie uwidocznione. Oni nie mówią do siebie, mówią w innych kierunkach, obok siebie, na zewnątrz. Do siebie mówią na serio dopiero na końcu, bo to jest koniec. Efekt jest pełen ironii, bo gdy coś się powiedziało lub usłyszało tysiąc razy, ten kolejny raz powoduje odruch wymiotny. To dobry temat na scenę – każdy z nas zna tę sytuację: ktoś mówi coś do siebie albo do kogoś, stojąc w kuchni, a mówi tak, jakby mówił do widzów. Jak w teatrze.

**Justyna Nowicka:** Mogła pani napisać dramat, którego forma się właściwie narzuca: dwoje ludzi, którzy mówią. Ale wybrała pani poemat – formę, wydawałoby się, anachroniczną, która jednak świetnie się sprawdziła.

**Ebba Witt-Brattström:** Inspirował mnie Strindberg. *Ojciec, Panna Julia*, a w szczególności *Taniec śmierci*. To w nim Strindberg pokazał dwoje ludzi w związku, którzy są tym związkiem i sobą nawzajem nieprawdopodobnie zmęczeni. *Taniec śmierci* znałam na pamięć. Gdy czytałam ten dramat, bolało mnie, że mężczyzna dostał najlepsze kwestie, a kobieta najgorsze. Kobieta, zgorzkniała, jest demonizowana. Prowadząc zajęcia ze studentami na temat tego tekstu, zawsze zastanawiałam się, czy nie dałoby się go napisać inaczej. W końcu poczułam, że chcę go napisać inaczej sama. Że chcę ją i jego potraktować na równi, dać jej lepsze kwestie. Nie myślałam jednak o formie dramatu.



foto. Monika Stolarska

**Justyna Nowicka:** Rozmawiamy o budowaniu formy. Chciałabym włączyć do rozmowy Evę Rysovą. Książka Ebby ma kuszącą formę, można by pomyśleć, że wystarczy ją po prostu przenieść na scenę. Ale tak nie jest. Rola adaptatora nie jest tu łatwa. Evo, powiedz o swoich doświadczeniach.

**Eva Rysová:** Zanim odpowiem na pytanie, chciałabym jeszcze wrócić do *Tańca śmierci*. Gdy czytałam tę sztukę po polsku i po czesku, nie miałam poczucia, że kobieta ma gorsze kwestie. Czułam, że to on – Generał – jest potworem. Być może tłumacze nadają temu dialogowi równowagę, której w nim nie ma. Gdy pisałam adaptację *Mitosnej wojny*, chciałam zrobić coś podobnego, doprowadzić do tego, aby siły w tej walce były równe. Praca polegała w dużej części na wykreślaniu tekstu, którego było po prostu za dużo jak na jeden spektakl. Na etapie współpracy z aktorami pozostała jedna czwarta, może nawet jedna piąta. Od początku zastanawiałam się też, jak tę pasję literacką, tę liczbę cytatów, intertekstów, które są w tekście Ebby, przenieść do formy teatralnej. Mamy też

muzykę, *Totentanz* Ferenc Liszta, która już na początku wnosi element cytatu. Rozpisanie poematu na kwestie „On mówi”, „Ona mówi” dało mi bazę do przepisania go na postacie i do zabawienia się dystansem aktora do postaci. Kolejnym poziomem pracy był poziom interpretacji – poszukiwania równowagi między bohaterami. Nie chciałam, żeby mężczyzna jednoznacznie był potworem w tej relacji. Chciałam, aby najważniejszym pytaniem było: czy ta porażka nie jest wspólna? Natomiast największym wyzwaniem było oczywiście stworzenie charakterów, ucieleśnienie tego tekstu, nadanie mu trzech wymiarów.

**Justyna Nowicka:** Radku? Powiedz o tym ze swojej perspektywy. Grasz potwora, którego trudno obronić.

**Radosław Krzyżowski:** Jestem z tym tekstem już bardzo długo. Projekt miał kilka początków, kilka razy uczyłem się tekstu i długo go w sobie noszę. W końcu się udało. To jest masa słów. Tekst nie ma tradycyjnej struktury, ma formę słownego wiru, który orbituje wokół jednego punktu. Punkt ten można zdefiniować jako rozpad, konflikt i wzajemne upokorzenie w związku po ponad trzydziestu latach bycia razem. Przyznam, że czuję się przez ten tekst zniszczony wewnętrznie. Wszedł mi pod skórę i rezonuje w głowie. Na te potoki słów trudno było znaleźć formę sceniczną. Jeden temat, jedno uczucie rozpisane na różne partytury słowne. Każda scena jest inna, choć wszystkie są o tym samym. Można to przyrównać do *Ćwiczeń stylistycznych* Queneau. Gramy cały czas to samo, ten sam tekst, ale próbujemy go sprawdzić w różnych konwencjach scenicznych, w teatrze serio i buffo, w burlesce, dramacie psychologicznym, operze. To ratunek, który znaleźliśmy dla siebie dopiero na ostatnim etapie pracy. Próbowaliśmy przejść przez wszystkie konwencje i zobaczyć, jak ten małżeński dramat się w nich odbija. Dzięki temu stworzyliśmy sobie „luft”, przez który łapałmy powietrze, bo po powrocie z prób do domu Dominika i ja nie gadaliśmy ze sobą, to było za trudne. Potem w drodze do Łaźni padało pytanie: „To co? Przegadamy pierwszą scenę?”. I zaczynało się, przez czterdzieści minut obracaliśmy tekst, co powodowało, że na próbę przyjeżdżaliśmy już wkurzeni. Więc rzeczywiście była to trudna praca i dla mnie, i dla Dominiki, ale mam wewnętrzną satysfakcję z tego, co udało się zrobić. Przede wszystkim jako z wyzwaniem warsztatowym.

**Justyna Nowicka:** Czyli warsztat pomógł wam w osiągnięciu dystansu do tekstu i waszej prywatnej sytuacji?

**Radosław Krzyżowski:** Tak, zdecydowanie. Na początku próbowaliśmy grać na poważnie.

**Justyna Nowicka:** Psychologicznie?

**Radosław Krzyżowski:** Próbowaliśmy różnych form, chcieliśmy ten tekst przepuścić głęboko przez siebie. Zmagaliśmy się z nim, nie mogliśmy ruszyć z miejsca. Kiedy graliśmy go na poważnie, był tak ciężki, że aż nieznośny. Dopiero na ostatnim etapie prób coś się przelamało. Kiedy stanęliśmy pod ścianą, kiedy doszliśmy do impasu również w naszych wzajemnych relacjach w ekipie. Poczuliśmy, że wszyscy musimy zagrać do jednej bramki. Okazało się, że kluczem jest wpuszczenie do spektaklu powietrza za pomocą komizmu i różnych najbardziej nieoczywistych konwencji. Wtedy zaczęło się układać. Pomógł nam choreograf Czarek Tomaszewski, który wszedł ze swoimi pomysłami właśnie pod koniec pracy.

**Justyna Nowicka:** Jak inne byłoby to przedstawienie, gdybyś grał z Anną Radwan? Pytam, bo Ebba powiedziała, że między tobą a Dominiką jest niezwykle napięcie na poziomie ciała, co wnosi dodatkową jakość.

**Radosław Krzyżowski:** Dominika i ja jesteśmy razem od dwudziestu pięciu lat, to długo. Jestem przekonany, że ten rodzaj osmozy, który powstaje między ludźmi będącymi razem długie lata, jest pozaświadomy i manifestuje się w sposób pozaświadomy. Gdybym grał z Anią, tej osmozy po prostu by nie było; powstałaby na pewno inna jakość.

**Justyna Nowicka:** Evo, świadomie korzystałaś z prywatnej relacji Dominiki i Radka?

**Eva Rysová:** Świadomy był mój dobór obsady, świadome było zaproszenie Dominiki i Radka do tej pracy. Oczywiście była to też ich decyzja, bo równie dobrze mogli zaproszenia nie przyjąć. Natomiast potem, w trakcie pracy, z prywatnej relacji starałam się nie korzystać. A wracając jeszcze do formy spektaklu i inspiracji, które za nią stoją. Jedną z nich był świat opery. Adaptacja ma uwerturę, intermezza, kończy się „odą do życia”. W tekście padają odniesienia do oper, których zresztą wszyscy wysłuchaliśmy.

**Justyna Nowicka:** Opera rzeczywiście musi być dla pani bardzo ważna, poemat jest nasycony motywami operowymi, które mają konstytutywne znaczenie dla tekstu.

**Ebba Witt-Brattström:** I opera, i muzyka klasyczna to gatunki, których słucham na co dzień. Opera uświadamia, jak bardzo niszczycielska potrafi być miłość. Proszę zauważyć, że w operze sopran zawsze umiera na scenie – w końcowej arii śpiewaczka informuje, że świat jest szalony i nie może w nim dłużej żyć. To także jedyna forma sztuki, w której mężczyźni mogą płakać. Wyjmują chusteczki i chlipią. W dodatku w operze mamy parytet, na scenie gra pięćdziesiąt procent mężczyzn i tyle samo kobiet. Właśnie z tych względów opera trafia do odbiorców. Marzyłam, żeby tę konwencję przełożyć na poemat.

**Justyna Nowicka:** Książka też zaskakuje. Szwecję uważa się za kraj, w którym problemów z równouprawieniem nie ma.

**Ebba Witt-Brattström:** Szwecja oficjalnie bardzo szczeni się swoim równouprawieniem, ale w praktyce – gdy spojrzymy choćby na rozdział między płacami kobiet i mężczyzn – wygląda ono tak jak w Polsce. Trzech kolejnych premierów Szwecji uważało się za feministów, ale żaden z nich nie podjął starań zmierzających do tego, aby ich córki dorastały w społeczeństwie wolnym od segregacji płciowej. Być może dlatego akcja #metoo odniosła w Szwecji tak spektakularny sukces. Jesteśmy krajem podwójnych standardów. Mówi się, że jest równość, że jesteśmy krajem numer jeden na świecie pod względem odsetka pracujących kobiet, ale zarabiają one średnio dwanaście procent mniej niż mężczyźni. Zakłada się też, że po równo dzielimy się obowiązkami domowymi. Jednak okazuje się, że kobieta codziennie pracuje w domu dwie godziny dłużej niż mężczyzna. Rozwód jest dla szwedzkiej kobiety katastrofą, koszty, które przy tym ponosi, są ogromne. Równość jest więc wyłącznie noszona na transparentach, to czysta hipokryzja. Kobiety są do wszystkiego: do pracy, seksu, wsparcia finansowego. Naprawdę bardzo dobrze być Szwedem. Czemu nie przeniesiemy tej koncepcji na cały świat?

**Justyna Nowicka:** Radku, chcesz się odnieść? Rozmawiamy o bardzo uniwersalnym doświadczeniu.



**Radosław Krzyżowski:** Kiedy pierwszy raz zetknąłem się z tekstem, miałem wrażenie, że nasze środowisko kulturowe nadal bardzo się różni od zachodniego. Łatwość, z jaką wróciliśmy do pewnej kulturowej siermiężności i wulgarności, świadczy o tym, że jesteśmy gdzie indziej. Spory toczone na innym poziomie. Nie wiem, czy w Polsce jest w ogóle możliwa dyskusja wokół feminizmu w perspektywie, o jakiej Ebba wspomina, gdy na co dzień musimy się zderzać ze sprawami elementarnymi. Mam czterdzieści sześć lat, na początku lat 90., gdy kończyłem osiemnaście, żyłem w świecie najgłębszego patriarchy. Kwestie równouprawnienia, równych płac, feminizmu zaczęły być u nas podnoszone dopiero w pierwszej dekadzie XXI wieku. To zagadnienia świeże, które nie podlegały socjalnej ewolucji, nie zostały przepracowane w procesie społecznym. Zaimplementowaliśmy pewne zjawiska, ich interpretacje, nawet bunt przeciwko nim (w Polsce nie było jeszcze korporacji, gdy powstał ruch alterglobalistów), a dziś dziwimy się, gdy tak wiele osób w moim wieku wita z entuzjazmem powrót rzeczywistości, w której nie obowiązuje poprawność polityczna, a o kobiecie znowu można mówić „dupa”. W 1972 roku we Francji około dwadzieścia procent społeczeństwa popierało związki jednopłciowe. Pięć lat temu odbył się tam pierwszy ślub osób tej samej płci. I choć minęło niemal pięćdziesiąt lat, wzbudził społeczne protesty. A przecież Francuzi już w latach 70. byli ukształtowanym społeczeństwem – byli po egzystencjalizmie, po Sartrze, po doświadczeniach 1968 roku. My próbowaliśmy to zrobić w dziesięć, piętnaście lat. Nie przeżyliśmy tego procesu. Z tego względu wydaje mi się, że różnice kulturowe pomiędzy naszymi społeczeństwami wciąż są ogromne.

**Eva Rysová:** Smutek dominujący w książce, o którym wcześniej wspominałaś, polega też na tym, że kultura w niczym nam nie pomaga. Nie mogę pojąć, jak to możliwe, że żadne z partnerów nie może ani na milimetr wycofać się ze swojego egocentrycznego stanowiska. Skoro bohaterowie poematu – osoby o tak bogatym zapleczu kulturowym – nie mogą się ze sobą dogadać, to co z resztą społeczeństwa?

3 września 2018

## PRASA O SPEKTAKLU:

*W Miłosnej wojnie stulecia* Bednarczyk i Krzyżowski nie zapraszają nas jednak na sceniczne wspominki ani na pojedynki osobowości aktorskich. Ich relacja zawiera się raczej w studium różnych obliczy siły. Krzyżowski jest jak tuba, wszystko z niego musi się od razu wydostać. Każdy nastrój, słowo, podejrzenie. Z kolei Bednarczyk przypomina robaczka, który wwierca się w mózg, obraca minami i intonacjami na wszystkie strony. On wywała siebie wprost i błaznuje, ona chytrze dzięrga riposty, zastyga w udawanym lub prawdziwym bólu, on rubaszny – ona precyzyjna. Jego lubimy szybciej, on zgarnia naszą uwagę, bo artysta, bo silny facet, jej filigranowe racje przechodzą z opóźnieniem, ale boją bardziej – przynajmniej mężczyźni na widowni.

[Łukasz Drewniak, teatralny.pl](#)

Nie doszukujemy się w spektaklu konkretnego zarysu fabuły – Ona i On, walcząc na słowa i riposty, snują między wierszami odwieczną przypowieść o pysze, ambicji, rywalizacji i partnerstwie, pozornie jedynie zaplątaną w przedstawiony kontekst. Kątem oka obserwuję w trakcie spektaklu widownię – część porusza się niespokojnie, część zastyga w napiętym bezruchu, gdy ze sceny pada co trafniejsza uwaga. Ta opowieść jest o nas.

[Aleksandra Skalec, skonuj.wordpress.com](#)



# WAŁĘSA W KOLONOS

**Reżyseria:** Bartosz Szydłowski

**Tekst:** Jakub Roszkowski

**Scenografia, kostiumy i reżyseria światła:** Małgorzata Szydłowska

**Muzyka:** Dominik Strycharski

**Choreografia:** Tomasz Wesołowski

**Multimedia, kamery:** Przemysław Fik

**Obsada:** Jerzy Stuhr, Szymon Czacki / Mateusz Janicki,  
Marcin Kalisz, Anna Paruszyńska / Agnieszka Przepiórska,  
Dominik Stroka, Marta Zięba oraz Wilhelm Fik

**Chór:** Maria Bareła, Włodzimierz Bareła, Barbara Borkowska,  
Małgorzata Ciaranek, Monika Ciesielska, Roma Cieśla,  
Barbara Dzedzic, Stanisław Dzedzic, Julia Goryczko, Beata Hejmo,  
Diana Kaczor, Iwona Karcz, Magdalena Kostrubiec, Natalia Kowalik,  
Grażyna Ladra, Julia Marzec, Marta Mirek, Hanna Nopora,  
Paulina Nopora, Małgorzata Ordys-Marzec, Agata Ordys,  
Krzysztof Piła, Ewa Skolias, Katarzyna Syska, Izabela Szalewska,  
Patrycja Walczykowska, Wiktoria Wilk, Dominika Zając,  
Nina Zarzycka-Bem oraz Aleksander Kopański

**Inspicjent:** Marcin Stalmach

**Premiera:** 8.09.2019





## SZTUKA PRZEŚLADOWAN(I)A – O SPEKTAKLACH BARTOSZA SZYDŁOWSKIEGO *KONFORMISTA* 2029 I *WAŁĘSA W KOLONOS*

Artysta w zasadzie zawsze tworzy swoje dzieła w obrębie świata, którego nieodłączną częścią jest polityka, więc jego sztuka – w mniejszym lub większym stopniu – zawsze będzie w jakiś sposób zaangażowana politycznie. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że każdy artysta sam ma jakieś polityczne poglądy. W zdrowym społeczeństwie sztuka i polityka są dziedzinami autonomicznymi, choć ich wzajemne relacje nie zawsze bywają proste i określone. Bo przecież sztuka ma wprost obowiązek w swoich trybach mieć politykę, jako część świata, którego przetworzony obraz prezentuje. Gdy jednak polityka ingeruje w sztukę (często za pomocą narzędzi finansowych), zaczyna się robić niebezpiecznie. Dzieje się bowiem tak zazwyczaj wtedy, gdy władza nie chce zostać złapana w przysłowiową hamletowską „pułapkę na myszy”. Bardzo źle dzieje się jednak wówczas, gdy polityka zaczyna ingerować nie tylko w sztukę, lecz wprost w życie artysty, chcąc go uciszyć lub wręcz się go pozbyć.

Wypada w tym momencie zapytać: co w takiej sytuacji powinien zrobić artysta, prócz tego, że instynkt każe mu się bronić? Wyjść jest kilka: może próbować ignorować politykę (co jest trudne w wypadku systemu narzucającego artyście ideologię i własny zestaw prawd), może uciec, wycofać się i zamilknąć (o czym marzy każda autorytarna władza), może współpracować, zostając piewczą „jedynie słusznej” ideologii, może wreszcie z reżimem walczyć za pomocą sztuki o wolność artystycznej wypowiedzi, o swoją prawdę i własny system wartości.



Szydlowski wybrali właśnie tę ostatnią drogę. W Łazni Nowej powstały bowiem dwa świetne przedstawienia: oparty na prozie Alberta Moravii i filmie Bertolucciego *Konformista 2029* oraz wolna adaptacja tragedii Sofoklesa *Waleśa w Kolonos*. Dwa spektakle, które odsłaniają kulisy manipulacji (a niekiedy wręcz dewastacji), jakich dopuszcza się autorytarna władza w przestrzeni życia codziennego, na psychice jednostki oraz na płaszczyźnie mitu i historii, stanowiącej kulturowy fundament każdego społeczeństwa.

### Życie codzienne w czasach reżimu – *Konformista 2029* według Moravii

Alberto Moravia, autor *Konformisty* (1951), na własnej skórze doświadczył opresyjnego działania autorytarnego państwa przez niemal ćwierć wieku życia w faszystowskich Włoszech pod rządami Mussoliniego. Jego słynna powieść jest w gruncie rzeczy moralitetem. Jej tytułowy bohater, Marcello Clerici, decyduje się na współpracę z faszystowską władzą i otrzymuje polecenie „zlikwidowania” opozycjonisty, profesora Quadriego, swego dawnego nauczyciela akademickiego, mieszkającego obecnie w Paryżu. Wszystko świetnie się składa, gdyż Marcello właśnie żeni się z drobnomieszczanką Giulią i może bez wzbudzania podejrzeń udać się do Paryża pod pretekstem podróży poślubnej. Tam ulegnie wprawdzie na chwilę urokowi ekscentrycznej żony profesora, Liny, ale zadanie – z pomocą swojego faszystowskiego anioła stróża Orlanda – wykona. Gdy upadnie reżim Mussoliniego, będzie chciał przeczekać gdzieś na prowincji. Niestety, spotka go, o ironio, ten sam los, co jego ofiarę. Wraz z rodziną zostanie zastrzelony z zabłąkanego gdzieś nad bezdrożami samolotu. Przed śmiercią zrozumie, że w ten sposób dopełnił się dramat jego winy i kary. Tyle Moravia.

Bohaterem scenicznej adaptacji Szydlowskiego, zatytułowanej *Konformista 2029*, jest Marcel Klerykoski (takie polskie *nom parlant* nosi Clerici w przedstawieniu). Mateusz Pakuła w finale swojej dokonanej na potrzeby spektaklu adaptacji powieści pozostawia bohatera przy życiu i każe mu po tym wszystkim, co się stało, żyć dalej (kara to chyba jeszcze dotkliwsza niż u Moravii). Zakończenie takie wydaje się naturalną konsekwencją przeniesienia akcji przedstawienia do Polski roku 2029, w której to dzisiejsi chłopcy, organizujący urodziny Hitlera czy atakujący uczestników marszu w Białymstoku,

sprawują już oficjalną władzę. Dokonany zostaje tu przekład „włoskiej historii” na „polską przyszłość”. Klerykoski (Szymon Czacki) ma lat trzydzieści kilka (czyli dziś nieco ponad dwadzieścia). Jego rodzice (Iwona Budner i Zygmunt Józefczak) wyraźnie sobie z życiem nie poradzili: „lewacka” matka oddaje się romansowi ze swoim młodym szoferem mużułmańskiego pochodzenia (Oscar Mafa), zaś ojciec, przedstawiciel „dobrej zmiany” o imieniu (*nomen omen*) Antoni, siedzi w szpitalu psychiatrycznym, nie wiadomo przy tym, czy faktycznie oszalał, czy też wsadziła go tam ta sama „patriotyczna młodzież”, nad którą roztaczał niegdyś ochronny parasol. Jedyne, co mu pozostało, to kompulsywne wypisywanie na kartkach ulubionej frazy: „rzeź i melancholia”. Żona Marcela, Julia (Anna Paruszyńska), wygląda na typową „głupią gąskę”, zdolną jedynie do rodzenia dzieci, jak się jednak okaże nie dość, że w finale zachowa zimną krew, to jeszcze spróbuje wziąć ster małżeństwa w swoje ręce, by wyprowadzić je z kryzysu. Jej matka (Hanna Bieluszko) to z kolei typowy przykład polskiej wdowy, wiecznej cierpiętnicy, traktującej stół rodzinny jak katafalk, a węzę z zupą – jak urnę z prochami małżonka. Sam Klerykoski to człowiek szukający normalności. Niezbyt przyjemne doświadczenia z dzieciństwa (fascynacja okrucieństwem, walka z homoseksualnymi ciągotami, wreszcie przypadkowe zabójstwo człowieka, który chciał go skrzywdzić) utwierdziły go w przekonaniu o własnej odrębności wobec rówieśników i społeczeństwa, co z kolei wyhodowało w nim silne pragnienie bycia w grupie, przynależności do jakiegoś określonego kręgu. Praktyczną realizacją tej potrzeby miały stać się rodzina i ojczyzna. One to miały wyleczyć Klerykoskiego ze wszystkich wrodzonych i nabytych poprzez wychowanie „chorób”, toczących jego duszę. A stąd już tylko krok do współpracy z faszystowską partią rządzącą, która chętnie przygarnie wszystkich zagubionych w chaosie sprzecznych pojęć, postaw i narracji. Klerykoski, podejmując współpracę z władzą, znajduje wreszcie bezpieczną w swoim mniemaniu przystań. Poprzez afirmację rodziny i ojczyzny daje mu ona poczucie upragnionej wspólnoty. Umiłowane zaś przez niego cnoty, mające go w owej afirmacji ćwiczyć, to spokój, normalność i symetria. Klerykoski często też do tego katalogu zalicza obojętność i pogardę, trudno jednak traktować je jako cnoty.

Niezwykle ciekawie prezentuje się w tej opowieści sama faszystowska władza. Jej funkcjonariusze poruszają się w eleganckich garniturach po zjawiskowej, symetrycznej przestrzeni, wykreowanej przez Małgorzatę

Szydłowską. Kojarzająca się z wawelskimi portalami scenografia, której głównym motywem jest powielona w setkach sztuk ta sama twarz/maska (renesansowy maskaron?), układa się w swoje lustrzane odbicia, które zdają się prowadzić w nieskończoność. Gdy przenosimy się do Paryża, na środek sceny wyjeżdża ozdobiona podobnymi maskami szafa, a po jej otwarciu znajdujemy się – wraz z Marcelem i Julią – w mieszkaniu profesora Quadriego (Krzysztof Globisz). I choć to enklawa wolności, wiemy, że druga strona tej szafy pokryta jest w całości uciętymi głowami, symbolem faszystowskiego państwa. Humorystyczny rys wprowadza do spektaklu postać Orlanda (Dominik Stroka) – „oficera prowadzącego”, pełniącego nadzór nad Marcelem. U Szydłowskiego to Polonus z Chicago, miłośnik ludowych tańców i disco polo, rodzimy James Bond, lubujący się w przekazywaniu ważnych informacji w toaletach. Momentami jest całkiem zabawnie, jednak po kątach czai się groza. Ksiądz spowiadający Klerykoskiego, ubrany w garnitur, niczym nie różni się od funkcjonariuszy reżimu. O Bogu w tej historii nie ma mowy, co najwyżej o legitymizowanych jego imieniem rytuałach, które, niczym u Mrożka czy Gombrowicza, mają przywrócić światu jakiś porządek. Sam profesor Quadri, w brawurowej interpretacji zmagającego się z własną niepełnosprawnością Krzysztofa Globisza, jest wyjątkowo przejmującym elementem tej teatralnej układanki. Jego ułomność wydaje się w spektaklu pochodną jego opozycyjnej działalności – może dlatego tak wielką siłą emanuje z trudem wypowiedziany przez Globisza wiersz Stanisława Barańczaka *Nie*, będący odpowiedzią profesora na wątpliwości Klerykoskiego, dotyczące postawy jego i jego żony, Liny (Marta Zięba).

Profesor po pierwszym nieudanym zamachu na swoje życie jest w opłakanym stanie. Jest też w związku z tym nieufny, trzeba mu więc podesłać kogoś znajomego, najlepiej studenta, jednego z ulubionych. Ich relacja nie jest jednak powierzchowna czy stereotypowa. Klerykoski daje profesorowi do zrozumienia, że ma do niego żal, bo poczuł się przez niego opuszczony, a przecież Quadri – jako jego mentor – był za niego odpowiedzialny. Widać tu w spektaklu Szydłowskiego głębszą refleksję nad społeczną rolą autorytetów czy szerzej – inteligencji, która nie powinna zapominać o swojej społecznej roli. Granty, wyjazdy na konferencje czy ciepła woda w kranie to nie wszystko. Pozostaje odpowiedzialność za edukację kolejnych pokoleń

młodych Polaków, którzy – pozostawieni sami sobie – łatwo padają łupem duchowych pseudoprzewodników pokroju ojca Rydzyka czy Międlara. Niebanalnie przedstawione są w spektaklu efekty działania systemu edukacji, kształtującego młode pokolenie „na specjalne zamówienie” władzy. Dzieci, ćwiczone w odpowiednich gestach i zachowaniach (świetna choreografia Dominiki Knapik), po latach wciąż mają te same nawyki i powielają te same schematy, którymi je katowano. Znakomicie prowadzi w tym aspekcie fizyczną stronę swojej roli Szymon Czacki, ukazując naocznie, jakiego spustoszenia dokonuje reżim przez zmanipulowaną edukację, nakierowaną na realizację partyjnych zadań.

Jedną z kluczowych dla zrozumienia spektaklu Szydłowskiego scen jest spotkanie Marcela Klerykoskiego z profesorem Quadrim w Paryżu. Klerykoski, przywołując wykład profesora o platońskiej jaskini (scena dopisana przez Bertolucciego w słynnej adaptacji filmowej), polemizuje z nim:

A gdyby więźniom po prostu powiedzieć, że są wolni? Że kłamstwem jest to, iż cienie są iluzją. Może to one są rzeczywistością, a wasze idee przywidzeniem? Dostyc upokorzeń, dostyc przemysłu pogardy... Słyszysz pan mocny dźwięk uderzających o ulice butów, widzi pan las krzyży i sztandarów? Nie ma innego świata poza jaskinią, wystarczy przecież gorące światło rac, by cienie znikły, a ludzie zobaczyli swoje twarze. Trzeba tylko zaufać mocy i prawdzie, która jest w tłumie uwięzionych...

Słowa te wydają się idealną puentą przedstawienia. Pokazują, że zarówno ci, którzy wierzą w dogmaty faszystowskiej władzy, jak i ci, którzy podążają ku słońcu za Platonem (którego koncepcja prawdy wciąż pozostaje nieosiągalnym ideałem) – ponoszą porażkę, bo dopóki będziemy wierzyć w abstrakcyjne pustosłowie, dopóty będziemy narażeni na ciągłą manipulację. Jedyną drogą ratunku jest wspólnota, ufundowana na sprzeciwie wobec wykorzystywaniu jakichkolwiek idei w celu zdobycia władzy. Ta chwila „platońskiego oświecenia” (!) będzie dla Klerykoskiego tylko przebłyskiem samoświadomości i – paradoksalnie – dowodem na to, że gdzieś tam, poza platońską jaskinią, jest jednak prawdziwe słońce. W finale spektaklu bohater w sensie symbolicznym wróci jednak do jaskini i, wpatrując się w swój cień, będzie się przed nami usprawiedliwiał, że jemu

[...] jest potrzebny sukces tego rządu, tej partii, tego narodu, bo tylko w tym przypadku to, co było normalnie uważane za zwykłą zbrodnię, mogłoby się stać pozytywnym krokiem na pozytywnej drodze [...].

A jeśli więc faszyzm zbankrutuje, jeśli te wszystkie kanalie, te bałwany, ci głupcy doprowadzą naród do ruiny, to ja jestem zwykłym mordercą.

Biedny Klerykoski, w konwulsjach wychodzenia z platońskiej jaskini nie pojął jeszcze, że gdy się kogoś morduje, zawsze jest się przede wszystkim zwykłym mordercą.

Do ważnych elementów spektaklu należy wykonywana na żywo muzyka Dominika Strycharskiego. Występuje w funkcji swoistego *alter ego* tytułowego bohatera, i – wbrew jego działaniom – próbuje w jakiś sposób odsłonić jego prawdziwe wewnętrzne nastroje. Pięknie się to zamyka w finałowej scenie, gdy Marcel Klerykoski zdaje sobie sprawę, że omamiony przez ideologię, pozbawiony godności i woli, stał się ślepyim narzędziem w rękach reżimu. Czy jest dla niego jakiś ratunek? Wydaje się, że nie. Dla nas jednak być może wciąż jest jeszcze szansa na ocalenie kraju i samych siebie od wszechwładzy politycznej maszyny, w końcu mamy dopiero rok 2019.

## Reżim kontra mit – *Wałęsa w Kolonos*

Jak głęboko, nie tylko w życie jednostki, lecz w samą tkankę kultury, w jej mityczno-historyczne podłoże sięgają destrukcyjne działania autorytarnej władzy, pokazuje Szydlowski wraz ze swoim dramaturgiem, Jakubem Roszkowskim, przepisując na potrzeby spektaklu tragedię Sofoklesa *Edyp w Kolonos*. Robią to w sposób niezwykle inteligentny, zderzając historię życia Lecha Wałęsy z losami tebańskich Labdakidów. Korzyści takiego rozwiązania są wielorakie: postać Wałęsy staje się mityczna, zaś mit Edypa zyskuje nowe, nieoczywiste, współczesne wcielenie. Co więcej – następuje sprzężenie zwrotne, postać Wałęsy sprowadza bowiem rzeczywistość mityczną na ziemię, a rzeczywistość mityczna podnosi postać Wałęsy do rangi herosa. Zabieg ten ma jeszcze jedną wartość. Na scenie obserwujemy Wałęsę, człowieka, który musi się mierzyć nie tylko z rzeczywistością, lecz także – a może przede wszystkim – z własną legendą. W rezultacie otrzymujemy pełnokrwisty, niejednoznaczny, pełen wad i zalet portret człowieka, któremu – zgodnie z tebańskim mitem – ślepy los

wyznaczył rolę, o której on sam nawet nie mógł marzyć. Napięcie między ułomnym człowieczeństwem a legendą Wałęsy oraz podwójny, mityczno-współczesny charakter scenicznych wydarzeń stają się podstawą gęstego od znaczeń spektaklu, na którego końcu mamy szansę przeżyć to, co najważniejsze w greckiej tragedii (i w teatrze w ogóle) – katharsis.

Żeby lepiej zorientować się w opowieści Szydlowskiego, przyjrzyjmy się bliżej tragedii Sofoklesa. Jej główny bohater – stary, ślepy, wygnany z Teb przez własnego syna Edyp – przybywa wraz z towarzyszącą mu córką Antygoną do Kolonos, osady położonej na granicy ateńskiego miasta-państwa, rządzonego przez króla Tezeusza. Zmęczony drogą, przysiadł na przydrożnym kamieniu, który okazuje się częścią sanktuarium Eryinii, bogiń zemsty i wyrzutów sumienia. Edyp uświadamia sobie, że niedługo umrze, a ziemia ateńska stanie się jego grobem. Apollo przed laty przepowiedział mu bowiem, że zażna „wytchnienia dopiero w tej ziemi, gdzie się znajduje gościnna siedziba czcigodnych bogiń, i że to tam właśnie dokona swego marnego żywota – z pożytkiem dla tych, którzy go przyjęli”. Nim się to jednak stanie, przybywa po niego władający Tebami Kreon, brat Jokasty – jego matki, a zarazem żony. Jemu z kolei przepowiedziano w Delfach, że jeśli Edyp nie zostanie pochowany w Tebach, na mieszkańców tego miasta spadnie kara. Misja Kreona kończy się jednak niepowodzeniem, a to za sprawą Tezeusza, który w myśl świętego prawa gościnności udziela Edypowi azylu i ratuje go przed podstępny, nieszanującym praw Kreonem. W finale sztuki Edyp – zgodnie z przepowiednią – w cudowny sposób umiera. Tajemnicę swego grobu powierza zaś jedynie Tezeuszowi.

Wałęsie przybywającemu do Kolonos do końca towarzyszyć będzie jego milcząca żona Danuta oraz rozentuzjasmowany, raz milczący, raz perorujący, różnorodny wiekowo Chór, a także widzowie – przedstawiciele szeroko pojętego społeczeństwa. Nim Wałęsa/Edyp opuści (stoczniową?) halę Kolonos/Teatru Łaźnia Nowa, odwiedzą go kolejno: jego wyrodny syn Polinejkes, rządzący obecnie edypowym państwem dyktator/uzurpator Kreon (skojarzenia to przekleństwo), Tezeusz – władca Kolonos oraz ślepy wieszczek Tejrezjasz. Każde z tych spotkań stanie się okazją – zarówno dla Edypa/Wałęsy, jak i dla nas, widzów – żeby zobaczyć, jak w Tebach/Polsce naprawdę jest. Głębokie przeżycie przynosi scena, w której spadkobiercy Wałęsy/Edypa okładają się wieńcami. Na jej końcu Tezeusz/artysta, Kreon/



dyktator oraz syn Polinejkes zwierają się w gniewnym uścisku, tworząc jakieś złowrogie, sześciorogie zwierzę, które – zakleszczone – nie może wykonać żadnego ruchu. W finale prowadzony przez Tejrezjasza Wałęsa/Edyp, któremu nie pozostaje już nic innego, jak zejść ze sceny, znika gdzieś w drzwiach z boku, zabierając ze sobą również swoją opowieść.

O ile mityczny heros mógł w bojach torować sobie drogę do zwycięstwa, albo przynajmniej dopracować jakiegoś rozwiązania, o tyle bohater tragedii żadnego rozwiązania nie widzi

– można by podsumować słowami Karen Armstrong, autorki *Krótkiej historii mitu*. Odprowadza go wzrokiem jego żona, Danuta. Grająca ją Anna Paruszyńska zwraca się następnie do widzów i wówczas okazuje się, że nie jest Danutą, tylko Ateną, boginią mądrości. Za puentę spektaklu z powodzeniem mogą służyć jej słowa:

Dla Greków herosi nie byli wzorcami do naśladowania. Podziwiano ich czyny, choć nikt nie miał tylu wad i grzechów na sumieniu, co oni. Brali te opowieści, bo dodawały im siłę, bo pięknie brzmiały przy rozpalonych paleniskach, bo ojciec mógł synowi snuć opowieści przez całą noc. Nikomu nie przyszło do głowy podejrzewać, że lew nemejski sam zdechł, a Herkules tylko go oskórował, albo że koszula Dejaniry nie mogła płonąć, bo padał wtedy deszcz. Dociekać, że na pomysł konia trojańskiego nie wpadł Odys, ale jeden z pijanych winem żołdaków? Sugerować, że Helena była gejem, a Parys żydem? Co by zostało? Kim byliby Grecy bez swoich mitów?

No właśnie, kim bylibyśmy my, Polacy, bez swoich mitów? Kim będziemy, gdy je zamordujemy? Bo niezależnie od tego, jak szczytne wydadzą się nam idee i jak piękne hasła, w imię których dokonamy tej zbrodni, nie możemy zapominać, że społeczeństwo, które dokonuje zbiorowego mordy (w tym wypadku na swym własnym micie), staje się społeczeństwem morderców.


W przedstawieniu Szydlowskiego odpowiednikiem Kolonos jest krakowska Łażnia Nowa. To tu stary, zapomniany przez wszystkich, wyszydany Wałęsa/Edyp przyjdzie, by umrzeć zgodnie ze swym przeznaczeniem. Umrze jednak

w szczególny sposób – stanie się mitem. Ostatniego schronienia udzieli mu zaś mądry, szanujący odwieczne prawo i tradycję gościnności pan tego miejsca, a więc sam Szydlowski. Analogia ta wydaje się niezwykle istotna, gdyż staje się punktem wyjścia do rozważań o roli artysty we współczesnym, okrutnym i brutalnym świecie, zdominowanym przez politykę. W takim ujęciu Tezeusz/Szydlowski (a przez nich również artyści w ogóle) stają się ostatnimi sprawiedliwymi, kapłanami tradycyjnego, mitycznego porządku, przywracającego dziejową sprawiedliwość i osobistą godność tym, którym się one po prostu należą, za to, co dla danej społeczności zrobili. Można by doprecyzować, że artysta przyjmuje tu na siebie rolę polskiej Antygony, dla której boskie prawo staje się ważniejsze od doraźnych regulacji forsowanych przez Kreona, a przyjętych, żeby realizować jego osobistą i brutalną grę o władzę. Szydlowski, odbierając od władzy brutalną lekcję, postanowił jednak „iść wyprostowany wśród tych, co na kolanach”, wiedząc dobrze, że w polskiej rzeczywistości jego królestwo – inaczej niż to Tezeuszowe – władza może mu w każdej chwili odebrać. Może dlatego jego spektakl jest tak gorzki i poruszający.

## Sztuka prześladowania

Oba przedstawienia, choć nie mówią o tym wprost, wiążą się ze sobą współczesną tematyką i pytaniami, które w głównej mierze dotyczą spotkania twórców z aparatem władzy, krok po kroku przechodzącym z ułomnej demokracji w faszystujący, miękki (na razie), konserwatywny reżim. Pierwsze dotyczy codzienności życia w autorytarnym państwie, drugie – jego wymiaru mitycznego, przestrzeni publicznej w sferze atmosfery i ducha. Ducha, dodajmy, już i tak historycznie skażonego „świętą tradycją” narodowej podejrzliwości i zawiści. To polska przypadłość, opisana trafnie przez Jerzego Antczaka, który powiedział, że „[...] w Polsce jednej rzeczy nie wybaczą ci na pewno: sukcesu”.

Szydlowscy (jak wielu innych współczesnych polskich twórców) wybrali drogę walki z autorytaryzmem o siebie i wolność artystycznej wypowiedzi poprzez swoją sztukę. Zabrano im jednak to, co jest oprócz wolności w życiu najważniejsze – poczucie bezpieczeństwa. Bo że autorytarna władza nie odpuści, to rzecz pewna. W końcu to czas sztuki prześladowania.



Wojna!

#### NAGRODY DLA SPEKTAKLU:

Nagroda publiczności (III miejsce) na Ogólnopolskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port

Jerzy Stuhr – Nagroda im. Aleksandra Zelwerowicza za najlepszą kreację aktorską w sezonie 2018/2019 (ex aequo) za rolę Wałęsy



## WAŁĘSA W KOLONOS, CZYLI NIEZGODA NA POLSKI GEN DESTRUKCJI

Najpierw przeczytałem tragedię Sofoklesa, a właściwie przypomniałem sobie trylogię poświęconą Edypowi: *Król Edyp*, *Edyp w Kolonie* i *Antygonę*. W trzeciej części już nie ma Edypa, ale są jego dzieci; co ciekawe, to dramat najbardziej chyba znany, bo mówiący o konflikcie prawa państwowego z powinnością serca.

Któż tego dylematu nie rozwiązywał w szkolnych opracowaniach? Tak przynajmniej bywało, gdy ja chodziłem do PRL-owskiej szkoły. Dzisiaj zdaje się ważniejsza jest sprawność w rozwiązywaniu testów niż rozstrzygnięcie dylematów moralnych.

Autor scenariusza Jakub Roszkowski nawet nie udawał, że nawiązuje do tekstu Sofoklesa. Poza imionami nie pozostało nic z greckiego mitu; no, może jeszcze nieubłagana perspektywa śmierci głównego bohatera, która też nadchodzi. Tak więc jesteśmy w dzisiejszej Polsce, a nie w Kolonos, dzielnicy Aten. Paradoksalnie Roszkowski wszedł głębiej w ducha greckiej tragedii, niż by się mogło wydawać. Bo przecież cały urok jej odbioru polegał na tym, że współcześni dramaturgom (nie tylko tym największym Ajschylosowi, Sofoklesowi i Eurypidesowi) doskonale znali fabułę mitów i nie ona ich ciekawiła. Najważniejszy był sposób przedstawienia tego, co wszyscy wiedzieli, a przyjemność czerpali z porównania własnej wersji z tą zaproponowaną przez dramaturga.

Podobnie stało się w spektaklu wyreżyserowanym przez Bartosza Szydlowskiego. Widz nie tylko świetnie zna biografię Wałęsy, ale ma też własne

zdanie na jej temat. Co więcej, zna cały szereg wzajemnie się wykluczających interpretacji. Właściwie Wałęsa nie jest mu do niczego potrzebny. Tak jak Edyp Kreonowi. On już powinien dawno odejść. A właściwie najlepiej by zrobił, gdyby odszedł zaraz po zabiciu czerwonej bestii.

Wałęsa zdaje się podzielać to zdanie. A jednak uparcie żyje i jedyne, co ma do zaproponowania oskarżycielom i pochlebcom to właśnie prawdę o własnym życiu.

Nie jest to wcale mało. Bo samo życie ma wartość, której nie zakrzyczy nawet najbardziej utalentowany demagog i służące mu z oddaniem media i rzesza historyków. Zbiorowy wysiłek propagandy zderza się ze świadkiem historii. Na szczęście nie jest on sam. Cały czas milcząco towarzyszy mu Danuta-Atena. Ona ma mądrość, której nikt jej nie odbierze. Ona nie musi o nic i z nikim walczyć. Ona swoje wie. Obserwując jej milczącą obecność wiemy, że to dzięki takim jak ona świat trwa. To wrażenie zostało spotęgowane jej słowami (gdy już po scenicznej śmierci Wałęsy odzyskała mowę). Trudno doprawdy było odróżnić, kiedy mówi jeszcze ziemską Danką, a zaczyna boska Atena. A może w genialnym połączeniu tych dwóch porządków usłyszeliśmy coś, czego nie potrafił wyartykułować Wałęsa-Edyp?

No i jest jeszcze chór, wcale nie niemy świadek. Trafnie artykułuje emocje społeczne. Mocno je nazywa. Nie jest to prawda pochlebna dla naszego polskiego społeczeństwa. Sporo w niej gorzkiej mądrości. Roszkowski ma słuch i wychwytuje to, co suweren ma do powiedzenia. Nie są to prawdy schlebiające wodzom. Owszem, przypominają, że łaska suwerena na pstrym koniu jeździ. I wcale nie ma powodów do radości, jeśli akurat w tej chwili to mnie ona uskrzydla, by przy następnych wyborach może się okazać, że wybór padnie na rywala.

Doskonale rozumieją to głównie pretendenci do schedy po Edypie i w ostatniej scenie o mało się nie pozabijają, zachwalając swój własny ogon. Zastanawiałem się, ile w tej scenie jest przesady teatralnej – a ile przenikliwej diagnozy obecnego języka politycznego.

Na stronie Teatru Łaźnia nowa przeczytałem: „Nasze studium jest zapisem poszukiwań innego wymiaru niż polityczny spór. Tragedia grecka. Chór. Mit. Śmierć. Błoto. Naiwność. Dziecko. Nieoczywistość. Gest. Szara strefa





foto. Monika Stolarska

świadomości. Mieszkańcy dzielnicy. *Edyp w Kolonos* – wielki król i grzesznik u kresu swych dni. Niezgoda na polski gen destrukcji, na zaciętrzewienie i brak miłosierdzia. Na klątwę tebańską, którą w Polsce jest zalewająca nas nienawiść. Ulepieni z małostkowości tracimy to, co może nas budować i nieść w górę. Wybieramy wspólnotę goryczy i pyszałkowatości, by tylko przez chwilę poczuć się lepszym”.

Wszystko się zgadza. To drapieżna, przenikliwa – i niestety trafna – diagnoza naszych zbiorowych zachowań. A jednak teatr nie poprzestaje przecież na diagnozie. Już Grecy to wiedzieli, że uczestniczenie w spektaklu ma wartość oczyszczającą – katharsis. Tego doświadczyłem w ciągu tych 75 minut.

Duża w tym zasługa całego zespołu, a nie tylko Jerzego Stuhra, który stworzył swoją kolejną wielką rolę wodzireja. Zmieniły się dekoracje, a wodzirej znowu pozostał sam. Film Feliksa Falka *Wodzirej* z 1977 roku był wielką metaforą Polski lat 70., *Wałęsa w Kolonos* jest podobną metaforą Polski czasów PiS-u. Tamta przeszła do historii również dzięki Lechowi Wałęsie. Czy uda mu się ta sztuka po raz drugi?

Tekst pierwotnie ukazał się w internetowej gazecie „Studio Opinii” 25.11.2018. Przedruk dzięki uprzejmości autora.

## PRASA O SPEKTAKLU:

Wyjątkowy cykl powstaje w krakowskiej Łaźni Nowej w spektaklach Bartosza Szydlowskiego. W *Wałęsie w Kolonos* Jakuba Roszkowskiego oglądamy zenującą bijatykę koryfeusza polskiej sceny politycznej, którzy na tle dokonania Wałęsy są karłami, choć grający tytułową rolę Jerzy Stuhr nie tuszuje mrocznych tematów biografii pierwszego przewodniczącego Solidarności. Spektakl w ostry sposób pokazuje dzisiejszą wojnę o pamięć, o sposób opowiadania historii, a także o zagubienie naszego społeczeństwa.

Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita”

[...] Jerzy Stuhr umiał to wykorzystać. W ciągu całego spektaklu stoi na krańcu sceny, na jej krótszym boku, mając na przeciwległym brzegu Danutę. Nieruchomy, świadomy sytuacji. Siwy Stuhr z wąsem, w szarym garniturze, z Matką Boską w klapie marynarki. Jak on gra! Skupiony, wyrzuca z siebie zdania, które padają oddzielnie, jak razy, w tempie staccato. Żadnych sentymentów. [...] Jest w tym gorycz i złość, duma i urażona godność, świadomość wygranej, ale i tego, ile to kosztowało.

Kalina Zalewska, „Teatr”

Bartosz Szydlowski zrobił przedstawienie ważne i potrzebne. Można Wałęsę różnie oceniać, ale to on pokonał Czerwonego Sfinksa, to on dał nam, Polakom, wolność i nic tego nie zmienia, ani fałszujące historię tablice w gdańskiej stoczni czy rzesze ignorantów w państwowych instytucjach pamięci, ani liczne błędy, które sam Wałęsa w przeszłości popełnił. Jego losy są polskim mitem i dobrze, że co wieczór w krakowskiej nowohuckiej hali możemy ten mit wciąż przeżywać na nowo. Forma tragedii greckiej, w jaką ubrał go Szydlowski, jest najlepszą z możliwych [...].

Tomasz Domagała, domagalasiekultury.pl

# PLUTON P-BRANE

Tekst i reżyseria: Mateusz Pakuła

Scenografia i kostiumy: Justyna Elminowska

Muzyka: Zuzanna Skolias, Antonis Skolias

Choreografia: Cezary Tomaszewski

Reżyseria światła i wideo: Marcin Chlanda

Obsada: Mikołaj Karczewski, Jan Peszek, Zuzanna Skolias

Inspicjent: Marcin Stalmach

Premiera: 18.10.2019





## COVER BAND PAKUŁY ALBO TEATR INTERESUJĄCY SIĘ

Przywykło się mówić o Mateuszu Pakule jako o jednym z najważniejszych dramaturgów (wciąż) młodego pokolenia oraz modelowym postmoderniście. To pierwsze sformułowanie nie powinno raczej budzić sprzeciwów. Drugie natomiast pachnie przesadnym skrótem myślowym. Wraz z każdą kolejną realizacją sceniczną jego dramatów utwierdzamy się w przekonaniu, że jego twórczości nie da się zamknąć w paru zgrabnych słowach-kluczach.

Pojawienie się kielczanina na rodzimym dramatycznym firmamencie zapowiadało niejako ostateczną zmianę formalno-treściowej warty. Dominujące w posttransformacyjnym polskim teatrze tendencje, zadłużone u anglosaskich twórców spod znaku nowego brutalizmu, były zmuszone grzecznie ustąpić miejsca odmiennej poetyce. Pakuła w miejsce chirurgicznej precyzji i emocjonalnego ekshibicjonizmu proponował dadaistyczną z ducha zabawę, ironię i popkulturowy recykling. W swoim pierwszym głośnym dramacie pod tytułem *Biały dmuchawiec* z perwersyjno-dziecięcą radością zacierał granice między czystym zmysłem a dokumentalizmem, łącząc detektywistyczną fantazję, w której jedną z głównych ról odgrywa jego alter ego, z prawdziwą tragedią, do jakiej doszło w niewielkiej podhalańskiej miejscowości. Talent Pakuły szybko został doceniony przez twórców i krytyków teatralnych: wspomniany tekst dostał się w 2008 roku do finału I edycji Konkursu o Gdynską Nagrodę Dramaturgiczną, jurorzy przyznali Pakule również dodatkowe wyróżnienie za najlepszy debiut. Już trzy lata później dramaturg mógł się poszczycić nominacją do „Gwarancji Kultury” przyznawanych przez TVP Kultura, po raz kolejny trafił również do finału trójmiejskiego konkursu (tym razem dzięki dramatu *Miki Mister DJ*).



W tym samym czasie jego teksty trafiły m.in. na deski Teatru Dramatycznego w Warszawie (*Don Kiszot* w reżyserii Macieja Podstawnego), lubelskiego Teatru im. Juliusza Osterwy (*Biały dmuchawiec* w reżyserii Krzysztofa Babickiego) czy krakowskiej Łaźni Nowej (*Konrad Maszyna* i *Wejście Smoka. Trailer* w reżyserii Bartosza Szydłowskiego).

Większość wspomnianych dramatów wskazywała na to, że Pakuła obrał w swojej twórczości określony, specyficzny kurs i powoli doskonalili pisarską strategię. Kontakt z tymi tekstami przypomina wizytę na strychu zaludnionym przez postaci i wzorce znane z ejtisowo-najntisowej popkultury. Autor jednak ani myśli zrobić z całym tym przedziwnym bestiariem porządek. Zamiast naprawiać znalezione na poddaszu zabawki, decyduje się na brikolerski gest i składa je na nowo, łącząc w całość elementy należące w przeszłości do zupełnie innych zestawów i porządków. Ta (świadomie) infantylna „gra w wyobraźnię” nie jest przy tym pozbawiona humoru. Gdy w gorzkich i bezlitośnie dusznych *Smutkach tropików* natrafiamy na reporterów wojennych o nazwiskach Karl Malone i John Stockton, to wiemy, że autor nieśmiało puszcza oko w stronę widza-czytelnika, nawiązując tym samym do obsesji związanej z NBA, o jakiej należy mówić w wypadku polskich lat 90. Fakt, że Pakuła chętnie nurzał się (i nurza nadal) w popkulturowym śmietniku, korzystając z języków cudzych (patrz: teksty popowych piosenek, klasyka literatury, wyświechtane frazeologizmy) i posiłkując się przy tym ironią, dystansem i humorem, prowadzi nas prosto w stronę wciąż modnego, a przecież dość leciwego już licznika: POSTMODERNIZMU.

Jako się rzekło, pierwszy, powierzchowny kontakt z twórczością naszego bohatera może prowokować myśl, że oto mamy do czynienia z modelowym, dwudziestopiętnastowiecznym literatem młodego pokolenia. Czy nie jest bowiem tak, że uprawiany przez niego kreatywny recykling, namiętne korzystanie z intertekstów, powtórzenia (w jak wielu tekstach Pakuły znajdziemy intermedia składające się niemal w całości z tekstu znanej piosenki!) to najlepszy przykład postmodernistycznej z ducha kapitulacji, odrzucenia koncepcji oryginalności, głośna deklaracja o treści: „przecież wszystko już było”? On sam zresztą, gwoli autotelicznego komentarza, wkłada swoim postaciom w usta kwestie poruszające bezpośrednio tematy pamięci i archiwum kulturowego:

## RENIFER ARVO

Tyle tych podróży przecież już odbyto. Stachurowskich rimbaudowskich poetyckich i niepoetyckich wszyscy już wszędzie dotarli w swoich jak najbardziej realnych podróżach. Dalsze podróżowanie nie ma już większego sensu. Wszystko można znaleźć w archiwum<sup>1</sup>.

Problem ten podejmują również autorki i autorzy komentujący jego (nadzwyczaj bogaty jak na wciąż młodego i aktywnego dramaturgę) dorobek wydawniczy. Nie ulega zresztą wątpliwości, że czytanie utworów Pakuły, mimo ich niewątpliwego wdzięku i pozornej przystępności, nie należy do przedsięwzięć najłatwiejszych. Poszatkowana narracja, zaburzona konstrukcja, fragmentaryczność, wulgarność zmieszana z poetycznością – wszystko to sprawia, że określenie „przyjemna lektura” byłoby w tym wypadku przynajmniej nie na miejscu. W tekście Tomasza Wiśniewskiego opublikowanym na łamach Culture.pl czytamy nawet:

Niewykluczone, że ta wulgarność sprawia największy kłopot w odbiorze utworów Pakuły. Metoda swobodnego mieszania języków, języka wysokiego i niskiego (czy też najniższego) w tym przypadku nie działa<sup>2</sup>.

Krytyk zwraca również uwagę na zamiłowanie Pakuły do korzystania z języka wyczerpanego, zużytego i kalekiego, łącząc to niejako z zaprojektowaną na użytek recenzji figurą autora:

Zbiór „Panoptikos” przepełnia nerwowe napięcie, fundamentalne cywilizacyjne niezadowolenie, może frustracja, która przebija się przez czarny humor autora.

W swoim tekście *Second hand drama. O sztukach Mateusza Pakuły* z 2014 roku Joanna Puzyna-Chojka, powoławszy się na słowa poety Tomasza Różyckiego, dzieli się interesującą (choć nie niepodważalną) obserwacją: „Świat przedstawiony Pakułowych dramatów nie odsyła bowiem

1 Cytat pochodzi z dramatu *Mój niepokój ma przy sobie broń* opublikowanego w zbiorze *Panoptikos* (Wydawnictwo Łokator, Kraków 2015).

2 *Mateusz Pakuła*, „Panoptikos”, „Culture.pl. Dzieła”, <https://culture.pl/pl/dzielo/mateusz-pakula-panoptikos>, [dostęp: 27.09.2019].

do rzeczywistości, tylko grzeźnie w przykrywających ją »płatkach słów«<sup>3</sup>. Mógłby więc być Pakuła, zależnie od potrzeb, ponowoczesnym dzikusem, który z czystej bezsilności częstuje nas wściekłymi, wulgarnymi kolażami, podkreślając przy tym swój brak wiary w ponadformalną moc języka, lub zręcznym poetą-stylistą uciekającym przed dojmującą rzeczywistością w abstrakcję i imaginację, która to (zależnie od odbiorczej perspektywy) zapewnia nam niesprecyzowane doznania estetyczne lub przynajmniej dostarcza – niezakotwiczonej w rzeczywistości społeczno-gospodarczej – rozrywki.

Mógłby. Zaryzykuję jednak stwierdzenie, że Pakuła-artysta nie do końca przystaje do którejś z tych roboczych definicji. I aby w pełni tego doświadczyć, niezbędna jest odpowiednia realizacja sceniczna jego utworów literackich. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pełne rozpoznanie i zrozumienie pisarskiej metody Pakuły zajęło reżyserkom i reżyserom sporo czasu. Po początkowych falstartach (bo za takowy należałoby chyba uznać lubelski spektakl na podstawie *Białego dmuchawca* z 2010 roku) przyszedł czas na całkiem udane przedstawienia Bartosza Szydłowskiego: mowa o wspomnianym już *Konradzie Maszynie* i *Wejściu Smoka. Trailerze*. Oraz na przekonującą inscenizację *Twardego gnata, martwego świata* z Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach (reż. Eva Rysová). Dramatopisarstwo Pakuły rozkwitło jednak pełnym scenicznym blaskiem dopiero pod koniec 2016 roku. Wówczas to w Łaźni Nowej odbyła się premiera *Wieloryba The Globe* – ponownie w reżyserii Ewy Rysovej. W tym kataraktyczno-terapeutycznym spektaklu jak na dłoni widać, na jakich fundamentach zasadza się twórcza strategia kielczanina. Prosta, humorystyczna mikronarracja dotycząca znalezionej na plaży Wieloryba (w tej roli zmagający się z afazją Krzysztof Globisz) i dwóch aktywistek Greenpeace (Zuzanna Skolias, Marta Ledwoń), przeplatana muzycznymi intermediami, staje się przyczynkiem do dyskusji na temat granic komunikacji i ścisłego związku między budowaniem tożsamości a językową artykulacją tejsze. To hołd wobec samego aktu opowiadania: gdy widzimy, jak Globisz, nie tracąc ani na chwilę scenicznego animuszu, z trudem cedi słowa składające się na (improwowaną?) bajkę, to trudno oprzeć się wrażeniu, że stawką, o którą gra, jest nie tylko

3 Joanna Puzyna-Chojka, *Second hand drama. O sztukach Mateusza Pakuły*, „teatralny.pl”, 6.06.2014, <http://teatralny.pl/recenzje/second-hand-drama-o-szulkach-mateusza-pakuly,544.html>, [dostęp: 27.09.2019].

podzielenie się z innymi spójną opowieścią, ale i o uporządkowanie swojej własnej, osobistej narracji. Niewinna gra słów „Globisz” – „The Globe” – oraz wypowiediane przez Zuzannę Skolias słowa: „I am the stage” stają się również pretekstem do rozmowy na temat performatywnego charakteru ludzkiego istnienia. Rysová oraz autor tekstu mówią nam wprost: oto jak najbardziej realny człowiek. Pytanie tylko: czy możemy choć na moment zbliżyć się do jego rzeczywistości, skoro stracił podstawowe narzędzie, którym wyrażał swoją postawę wobec niej? A także: gdzie w takim razie przebiega granica komunikacji, skoro tak trudno dobrać się nam do wewnętrznej rzeczywistości drugiego człowieka?

Nieco inaczej problem ten został podjęty w spektaklu na podstawie sztuki *Pluton p-brane*, który miał swoją premierę w Łaźni Nowej w październiku 2018 roku. Co istotne, był to reżyserski debiut Pakuły. Jak wspomina sam twórca:

„Kosmiczna” tematyka chodziła za mną już od paru lat, a ściślej od momentu, gdy przeczytałem w „Tygodniku Powszechnym” artykuł na temat Plutona, jego zmiennych losów, utraty statusu planety. W czasie gdy pisałem swój dramat, zacząłem dochodzić do wniosku, że jestem gotów, aby samemu zająć się reżyserowaniem: współpraca z Pawłem Świątkiem czy Ewą Rysową sporo mnie nauczyła i pozwoliła lepiej zrozumieć, na czym to wszystko polega. Łaźnia Nowa wydawała się idealnym miejscem na debiut – to mój „dom pracy twórczej”, gdzie obdarzono mnie pełnym zaufaniem. Co równie istotne, teatr ten daje swobodę, jeśli chodzi o dobór obsady, mogłem więc stworzyć swój aktorski „dream team”<sup>4</sup>.

Punktem wyjścia była w tym wypadku historia Percivala Lowella, astronoma hobbysty zmarłego w 1916 roku. Traktowany przez środowisko naukowe z protekcyjną pobłażliwością, wyszydzany i uważany za osobę niezrównoważoną Lowell podporządkował swoje życie jednej obsesji: chciał znaleźć Planetę X, która miała być brakującym elementem Układu Słonecznego. Pakuła reżyser chętnie sięga w swojej inscenizacji po narzędzia doskonale znane z jego twórczości literackiej. Daje o sobie znać

4 Fragment niepublikowanej rozmowy z Mateuszem Pakułą, przeprowadzonej przez Mateusza Witkowskiego we wrześniu 2019.

między innymi zamiłowanie do powtórzeń, testowania i piętrzenia sytuacji dramatycznej poprzez wytwarzanie kolejnych wariantów tejże. W spektaklu podsuwa nam alternatywne wersje spotkania, do jakiego mogłoby dojść między Percivalem Lowellem (w tej roli Jan Peszek) a 10-letnim Clyde'em Tombaughem (granym przez Mikołaja Karczewskiego), który w 1930 roku dowiódł istnienia planety Pluton. Lowell bywa tu zgorzkniałym furiatem, rozmarzonym fantastą i skrupulatnym naukowcem – rekonstruujemy jego postać za pomocą zmyślonych, wykluczających się historii. Owo „zmyslenie” może mieć jednak niemal kosmogoniczną moc (bo czy aby odkryć X/Plutona, nie należało go najpierw sobie wyobrazić?).

Już na początku spektaklu dowiadujemy się, że Percival był zdecydowanie lepszym pisarzem niż astronomem. Symptomatyczne wydaje się jednak, że to właśnie on (a nie żaden powszechnie podziwiany myśliciel) wyznacza orbitę, po której porusza się teatralny *Pluton*... Bohater grany przez Karczewskiego zachęca nas do porzucenia „ciemnych krzewów faktów” i nie robi tego tylko po to, aby zabawić widza kolejną zręczną frazą (tych Pakuła ma zresztą, jak zwykle, mnóstwo). Fakt to zamknięta, monolityczna, a więc przyciężka całość, która sama w sobie pozbawiona jest wdzięku. Reżysera- autora interesuje natomiast możliwość, historia potencjalna, nieusankcjonowana przez autorytety. Jak słyszymy, w jednej z nich Ziemia nigdy nie zostaje zamieszkała przez człowieka. A przecież – jak dopowiada sobie odbiorca – stało się. Materia naukowa, która stanowi jeden z głównych składników spektaklu, znacznie wykracza poza zbiór obiegowych, choć uprawnionych truizmów. *Pluton*... to poniekąd opowieść o fenomenie, jakim jesteśmy, nawet, jeśli ów fenomen to tylko jeden z nieskończonej liczby wariantów. Pakuła wchodzi również w dialog ze znoszącymi się wzajemnie teoriami – jak słyszymy od jednego z kilku Lowellów, którzy pojawiają się na scenie, niezależnie od tego, czy jesteśmy sami we wszechświecie, czy też stanowimy jedną z wielu cywilizacji, oba te rozwiązania wydają się równie oszałamiające. A oszołomienie, wynikające z poczucia samotności lub, przeciwnie, przekonania, że ludzka unikatowość to przestarzała, antropocentryczna mrzonka, stanowi już dobry punkt wyjścia do tego, by zacząć opowiadać. Charakterystyczne dla Pakuły sekwencje o charakterze muzycznym/nienachalnie satyrycznym, które nazwałem wcześniej roboczo intermediami, dodatkowo problematyzują wspomniane kwestie. Na scenie

kilkukrotnie pojawia się grana przez Zuzannę Skolias żywiąca się (również dosłownie) helem Gwiazda, która podkreśla w pierwszej z wykonywanych piosenek, że „spadające gwiazdy” to tak naprawdę meteory. Ich „przydomek” wynika jedynie z naszej, jakże ludzkiej, skłonności do tłumaczenia sobie świata za pomocą czysto literackich, stylistycznych narzędzi. Twórcy bawią się homofoniczną frazą „pea brain”, sugerując jednak, że nawet jeśli mózg jest niepozornym ziarenkiem, to może dać początek nieprzenikniomym ogrodom i gąszczom: znaczeń, kodów, obrazów.

To jednak nie żaden tam naiwny pean na cześć marzycieli. Pakuła, konfrontując się z bezmiarem kosmosu, wiwatuje raczej na cześć twórczego umysłu oraz sposobów, w jaki radzimy sobie z naszą tymczasowością i małością (wymowny wydaje się fakt, że bohaterom towarzyszy astronomiczna „aparatura” wykonana z nakrętek, puszek i kartonów – brawa należą się tu również scenografce Justynie Elminowskiej). Wszak nawet błąd powstały w procesie kreacji może być piękny – Lowell był przekonany, że odkrył pręgi na Wenus, nie zauważył jednak, że tak naprawdę patrzy na odbicie swojego oka. Błędem byłoby przy tym sądzić, że reżyserska opowieść stoi w kontrze wobec szeroko rozumianej naukowości, analitycznego chłodu. Te są równie piękne, wszak zaistniały, unaocznily się nam, mogą zostać poddane wyobraźniowej i językowej obróbce. Są też inne, bardziej pragmatyczne powody – znów oddajmy głos Pakule:

*Pluton p-brane to tak naprawdę pierwszy z całej serii tekstów i realizacji, które będą zakotwiczone w kwestiach związanych z nauką. Fascynuje mnie, że cała ta szeroko rozumiana naukowość daje okazję do specyficznego eskapizmu: odsuwamy się tym samym od kwestii bieżących – politycznych, społecznych etc., możemy spojrzeć na sprawę szerzej, w bardziej uniwersalny sposób. Z drugiej strony jednak, co wyda się może pozornie sprzeczne, w dzisiejszych czasach coraz większą popularnością cieszą się wszelkiego rodzaju trendy antynaukowe – przyda się więc trochę dystansu i racjonalnego spojrzenia. Wreszcie: uważam, że sztuka zbyt często bywa artystowska, autotematyczna. Ja chciałbym wciągnąć naukę do teatru<sup>5</sup>.*



W ostatnich latach bardziej niż pewne stało się, że twórczość Pakuły jest czymś więcej niż erudycyjną zabawą z formą lub (do wyboru) dowodem na to, że współcześni twórcy utracili wiarę w związki między językiem a rzeczywistością/poznaniem. Przeciwnie. Wyrasta ona z przekonania, że wszelkie te zwałowiska dykcji, rejestrów, cytatów i powtórzeń mogą pomóc w znalezieniu własnego głosu i osiągnięciu porozumienia. Że mogą stwarzać światy oraz wpływać na te już zastane. Albo jeszcze inaczej: że jeśli nawet żyjemy w Wieży Babel i komunikacja wydaje się początkowo zadaniem niemożliwym, to przecież z pomocą przychodzi nam przekład oraz nauka języków obcych. Pakuła nie kapituluje i nie ucieka: w centrum jego zainteresowania jest przede wszystkim człowiek z całą jego śmiesznością, wielkością i nieprzejrzystością. Oraz ze skłonnością do porządkowania świata za pomocą historii. Nie boi się wielkich pytań dotyczących piękna, sensu, tożsamości, nie popada jednak przy tym w pretensjonalność. Należy do dramatopisarzy (dziś można powiedzieć również: reżyserów), dla których ważkość poruszanego tematu oraz wielopłaszczyznowość ujęcia nie muszą wcale skutkować hermetyzmem; ani myśli o tym, aby utopić widza w morzu własnych traum i neuroz. Podchodzi do swoich odbiorców ze zrozumieniem i sam również pragnie być zrozumiany. Oczywiście można by, sięgając wysokich diapazonów, stwierdzić, że jest to twórczość do bólu humanistyczna. Najlepiej ujmuje to jednak postać grana przez Mikołaja Karczewskiego, która stwierdza w pewnym momencie: „Przecież to ma sens tylko dlatego, że sobie o tym opowiadamy”.

Mateusz Pakuła

## PLUTON P-BRANE [FRAGMENTY]

Percival Lowell, człowiek nieprawdopodobny, człowiek niesamowity, niespokojny duch, niebieski ptak, dusza człowiek, wulkan energii, tytan, typ niepokorny, pędziwiatr, ogień w głowie, iskry w oczach, niepoprawny marzyciel, ciągnęło go w świat, gdzie go oczy poniosły, stopy go same niosły, no co jeszcze można z takich powiedzonek o nim powiedzieć, no nie usiedziało, no swędziało go dupsko, że przepraszam.

Urodził się w 1855 roku. Miał rok młodszego brata, Abbotta, i dziewiętnaście lat młodszą siostrę, Amy. *The most brilliant young man in Boston*, tak o nim pisała gazeta lokalna. Studiował matematykę na Harvardzie, dobrze zapowiadał się jako biznesmen, ale po kilku latach się biznesmenieniem znużył. Jest tyle ciekawszych rzeczy od szefowania przędzalni bawełny i produkcji bawełnianej odzieży! Ruszył w świat i okazał się zawziętym podróżnikiem, utalentowanym pisarzem. Człowiek renesansu, a jednocześnie romantyk i fantast, „indywidualizm i wyobraźnia, to jest napęd postępu ludzkości”, pisał w swojej najpopularniejszej książce o orientie „Dusza Dalekiego Wschodu”. Był dyplomatą w Korei, spędził sporo czasu w Japonii. Na podróżach i swoich popularyzatorskich książkach zarobił fortunę. I całą tę fortunę przepętał. Wydał wszystkie pieniądze. Całą kasę włożył w budowę obserwatorium astronomicznego. Najnowocześniejszego na świecie obserwatorium astronomicznego. Świat to za mało! Chciałoby się wykrzyknąć, bo faktycznie dla niego świat to było za mało. Chciał dotrzeć jeszcze dalej. A potem jeszcze dalej. Myśleć i wyobrażać sobie śmieiej. Wspinać się do gwiazd i pokonać czas! No i na przykładzie tego zdania widać, jak łatwo, mówiąc o kosmosie, mając na myśli rzeczy przecież poważne i głębokie, obsunąć się w banały z polskich piosenek. I piosenkarzy.

Ach ta względność, ach ta nieoznaczoność! Och, te struny, te brany! *Oh, brane new world. That has such creatures in't!*

Lowell, zbudowawszy swoje obserwatorium, wziął się do obserwowania i okazał się oczywiście zawziętym obserwatorem, wprost niezmiernie utalentowanym pisarzem. Był zdecydowanie lepszym pisarzem niż astronomem. *He was the first to suggest, that there might be life on Mars*. Zafascynowany notatkami pewnego włoskiego astronoma zaczął obserwować tak zwane kanały na Czerwonej Planecie i zwiariował na ich punkcie. Te kanały były według niego niezbitym dowodem na istnienie inteligentnych marsjańskich istot, na istnienie marsjańskiej cywilizacji, która jest zdolna do nawadniania rdzawych marsjańskich pustyń, to jest rozprowadzania tymiż kanałami wody z czap lodowych na biegunach. Kanały, ła! Lowell zaraził tą ideą swoich czytelników i fanów, rozrysowywał te kanały, szkicował sieci tych kanałów, tworzył mapy, które wyglądały jak obrazy Joana Miró albo Kandinsky'ego. Świat oszalał, przynajmniej ta część, która lubiła opowieści bizarne, ta, która się rozsmakowywała w rodzącym się właśnie science fiction, tak, tak, *Wojnę światów* Wellsa zainspirował m.in. Lowell, prosił państwa. Bo ta bardziej naukowa część świata, która potrzebowała sprawdzać teorie, jakoś tych kanałów na tym Marsie nie widziała. Dziwne.

Mogło być z tymi kanałami podobnie jak z tak zwanymi szprychami na Wenus. Któregoś istnienie w pewnym momencie obwieścił Lowell. Podejrzewał, a może marzył, że to jakieś obiekty urbanistyczne. Tymczasem niestety patrzył we własne oko. Serio. Przymykając przysłone, niechcący zmieniał swój teleskop w gigantyczny oftalmoskop. A ciemne, pająkowate linie były po prostu cieniami rzucanymi przez naczynia krwionośne jego gałki ocznej.

I tak Lowell z bohatera stał się pośmiewiskiem środowiska astronomicznego. Poniżony, zdruzgotany, zamknął się w swojej wieży. To znaczy w swoim obserwatorium. Próbując się jakoś podnieść z upadku, jakoś zrehabilitować, skoncentrował się na poszukiwaniach dziewiątej planety układu słonecznego, za Neptunem, zaburzającej jego orbitę. Nazwał ją Planetą X. Nigdy jej nie odnalazł i rehabilitacji się nie doczekał. Twierdził, że wie gdzie ona jest, ale jakoś nikt w to nie chciał wierzyć, a jemu jakoś nie udawało się udowodnić jej istnienia. Obsesyjnie jej szukał do końca życia. Załamany wojną światową, przerażony jej wydarzeniami, zmarł na udar mózgu jesienią 1916 roku.

Pluton odkrył Clyde Tombaugh. Kilkanaście lat później. W obserwatorium Lowella.

## PRASA O SPEKTAKLU:

W tej historii znajdziemy również wiele odwołań do współczesnej rzeczywistości, odpowiednią dozę ironii i czarnego humoru, a wszystko to okraszono istną plejadą gwiazd w pełnym tego słowa znaczeniu – aktorskich, astronomicznych, a nawet akrobatycznych. Na niebie *Plutona p-brane* najjaśniej jednak świeci Jan Peszek, który wciela się nie tylko w rolę mistrza Lowella, lecz także jego siostry Amy oraz brata Abbotta.

Joanna Brodniak, „Reflektor. Rozświetlamy Kulturę”

[...] spektakl ten wpisuje się w to, co dzieje się w światowym teatrze. Albo szerzej – twórczości dzisiejszych artystów w sferze wizualnej. Dziś futurologia i kosmiczne przestrzenie to temat, na który chętnie spoglądają twórcy. Wystarczy wymienić takie teksty dramatyczne jak *W razie niepowodzenia* Andrew Thompsona lub *Po nas choćby kosmos* Sibylle Berg.

Łukasz Gazur, „Dziennik Polski”

*Pluton p-brane* skrzy się humorem przy każdej niemal okazji. Pakuła nie jest jednak szydery, nie mamy też do czynienia z apologią naiwnych fantazji. Spektakl tchnie optymizmem – co samo w sobie jest wyjątkowe – a na dodatek dodaje otuchy. Pocięszającą jest bowiem teza, że dzięki nam wszystko może mieć znaczenie, a teatr zdolny jest do ocalenia tak wspianiałych historii, jak ta o Lowellu, który zaobserwował szprychy na Wenus, nie zorientował się, że w istocie patrzy we własne oko. Pakuła podpowiada, że spektakl też może być oftalmoskopem – patrząc w niego, badamy samych siebie (i sam teatr), ale bez natrętnych psychoanalitycznych przyrządów.

Dominik Gac, członek Komisji Artystycznej 25. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej



# MAŁA BOSKA KOMEDIA





## ROZMOWA O MAŁEJ BOSKIEJ KOMEDII Z MARTYNĄ PALIŚ – KURATORKĄ FESTIWALU, I MAGDALENĄ GOŚCINIĄK – GŁÓWNĄ SPECJALISTKĄ DS. KOMUNIKACJI Z WIDZEM W TEATRZE ŁAŹNIA NOWA

**Małgorzata Lech:** Jesteśmy przed finałem trzeciej edycji Małej Boskiej Komедii, po etapie selekcyjnym, w którym dziecięco-młodzieżowe jury oceniało spektakle i decydowało o ich obecności w finale. Chyba nie da się mówić o tym festiwalu inaczej, niż patrząc całościowo na trzy ostatnie sezony. Opowiedzcie o początkach Festiwalu w Łaźni i o jego ewolucji.

**Magdalena Gościńskiak:** Pierwsza Mała Boska Komedia była badaniem gruntu, przeglądem najciekawszych w kraju w tamtym sezonie spektakli dla dzieci i młodzieży. Pokazywaliśmy między innymi: *A niech to gęś kopnie* Marty Guśniowskiej, *Piekło-Niebo* Jakuba Krofty, *Straszną piątkę* Marii Żynej, *Opowieści z niepamięci* Dudy Paivy, a *Krzyżaków* Jakuba Roszkowskiego nawet dwa razy, bo bilety na pierwszy spektakl sprzedawały się na pniu. Ta wachlarzowa prezentacja czasem bardzo różnych spektakli pokazała, że w Polsce powstaje interesujący teatr dla młodego odbiorcy, a widzowie chcą go oglądać. Zrozumieliśmy, że impreza ma potencjał, że format dla widzów dziecięco-młodzieżowej pod marką Boskiej Komедii jest rozwojowy, ma własną energię i moc uwodzenia publiczności. Ale żeby nie było tak

różowo – rozpoznaliśmy oczywiście trudności. Przede wszystkim Łaźnia nie pracowała wcześniej z widzem dziecięcym. Trzeba więc było relację z rodzicami i z młodymi widzami budować od podstaw, choć jej pierwsze oznaki było już widać na Bulwar[t]cie Sztuki, którego ważną część stanowiły plenyerowe spektakle i warsztaty dla dzieci i rodzin. Z czasem pole współpracy z odbiorcą dziecięcym zaczęło się w Łaźni rozwijać. A Mała Boska okazała się tego ukonstytuowaniem i emanacją.

**Martyna Paliś:** Pracuję przy Małej Boskiej od drugiej edycji w 2018 roku. W pierwszej uczestniczyłam jako widz. Przeanalizowaliśmy wspólnie przebieg pilotażowej edycji i zaproponowałam, żebyśmy w 2018 rozbudowali formułę przeglądu najlepszych i najczęściej nagradzanych spektakli o element bliższego spotkania z widzem. Taki potencjał widziałam w pracy warsztatowej. Wzbogaciliśmy więc Festiwal o warsztaty dla dzieci i młodzieży – zróżnicowane pod względem wieku uczestników, ale też o spotkania *masterclasses* dla nauczycieli oraz instruktorów teatralnych. Ścieżka warsztatowa pozwoliła poznać naszych odbiorców bliżej, zaprosić ich do wspólnego działania, do teatralnej zabawy. Czerpaliśmy z szerokiego spektrum możliwości teatru: pracowaliśmy plastycznie, scenograficznie i z kostiumami, szukaliśmy inspiracji muzycznych, śpiewaliśmy, tańczyliśmy, zgłębialiśmy tajniki sztuki cyrkowej, poznawaliśmy teatr formy i zagadnienia animacji. Odbył się też trening aktorski. Warsztaty dały nam szansę rozwinięcia programów edukacyjnych i szkoleniowych. Spotkania *masterclasses* z nauczycielami tworzącymi teatr z dziećmi w szkole i przedszkolu umożliwiły wyposażenie pedagogów w narzędzia przydatne w codziennej pracy, dały też im wsparcie. Część programu adresowana była także do instruktorów teatralnych, twórców teatrów amatorskich czy do osób pracujących z niepełnosprawnymi. Myśleliśmy szeroko. Najważniejsze w drugiej edycji było wypracowanie języka komunikacji. Języka, który buduje szeroką przestrzeń porozumienia z odbiorcą teatru dla dzieci i młodzieży, umożliwiając dialog – między nami a rodzicami i między nami a dziećmi. Zostało to zauważone i docenione. Po pierwsze przez publiczność – nazwijmy ją rodzinną – która zaczęła postrzegać Łaźnię jako miejsce, gdzie warto przychodzić. Po drugie przez środowisko, bo Festiwal został nagrodzony Złotym Słonecznikiem Czasu Dzieci w kategorii Język – nagrodą za najbardziej rozwojowe inicjatywy dla dzieci w Krakowie.

**Małgorzata Lech:** W tym roku formuła Festiwalu została oparta na pomysłcie dziecięco-młodzieżowego jury, które oceniało prezentowane spektakle. Jakie wnioski przyniosła ta trzecia edycja?

**Martyna Paliś:** Ten rok postrzegam jako przełomowy. Okazało się, że pomysł Bartosza Szydłowskiego, aby powołać dziecięco-młodzieżowe jury ma moc wehikułu, bo daje realny głos tym, dla których robimy Festiwal. Koncepcja ta wciągnęła i nas, i rodziców, i dzieci, i nastolatków. To był strzał w dziesiątkę. W otwartym naborze zgłosiło się blisko 140 osób w wieku od 8 do 16 lat, które zostały jurorami. Zdecydowaliśmy się zdynamizować proces oceny spektakli przez zaaranżowanie teatralnych „bitew”. W każdym pojedynku brały udział dwa spektakle. Jurorzy po każdym spektaklu brali udział w dyskusji z twórcami i w warsztatach z pedagogiem teatru, a następnie oddawali głosy za pomocą kolorowych piłek. Stosunek głosów TAK do NIE decydował o tym, kto wygrywa bitwę i tym samym przechodzi do jesienno-finału. Przez miesiąc jurorzy obejrzeli osiem spektakli, które walczyły ze sobą w czterech teatralnych bitwach, i wyłonili czwórkę finalistów. „Pucharowa” formuła dawała przede wszystkim dobry pretekst do rozmowy. Zależało nam przy tym, żeby podczas obrad jurorzy czuli się bezpiecznie ze swoimi opiniami i myślami, żeby chcieli się z nami podzielić tym, co czują, co myślą.

**Magdalena Gościńskiak:** Po każdym spektaklu obie z Martyną prowadziłyśmy warsztaty z jurorami. To niezwykle budujące doświadczenie. Pracowałam z najstarszą wiekową grupą, która prezentowała wysoki poziom wrażliwości na teatr i była bardzo, bardzo świadoma. Fascynowało mnie obserwowanie zawiązywania się i rozwoju relacji wewnątrz grupy – ze spektaklu na spektakl, z każdym kolejnym spotkaniem, z każdą kolejną dyskusją jej członkowie stawali się coraz bardziej odważni, krytyczni, wymagający. Zmieniały się ich spostrzeżenia, sposób wyrażania myśli i wzmacniała argumentacja stojąca za opiniami. To mnie oczarowało i sprawiło, że uwierzyłam w tych młodych ludzi. Przecież oni za parę lat pójdą pierwszy raz głosować! A tu, na Małej Boskiej, mieli możliwość nie tylko konstruktywnej wymiany opinii, ale też docenienia znaczenia każdego oddanego głosu. To była prawdziwa lekcja demokracji.

**Małgorzata Lech:** W programie znalazły się spektakle dla różnych grup wiekowych. Jak to wyglądało?

**Magdalena Gościńskiak** Najwspanialsze moim zdaniem w teatralnych bi-twach było to, że choć niby obowiązywały kryteria wiekowe (rzeczywiście, najwięcej było spektakli dla młodych ludzi od 10–12 lat wzwyż), wielu jurorów starało się obejrzeć każdy spektakl. Decyzje w tej sprawie zapadały w uzgodnieniu z rodzicami, często też dorośli towarzyszyli na widowni młodym jurorom (ale obrady były już dla rodziców zamknięte). Okazywało się, że dorośli bawili się równie dobrze (jeśli nie lepiej) jak dzieciaki i młodzież. Jestem przekonana, że zobaczyli teatr, którego w swoim dziecięcym życiu nie widzieli – teatr odważny, poważnie traktujący młodego widza, stawiający ważne pytania, na które odpowiedzieć trzeba sobie samemu; teatr nieinfantylny, nienaiwny. Taki teatr dla dzieci i młodzieży, którego siła oddziaływania jest o wiele większa, niż przyzwyczailiśmy się sądzić. To nie są bajeczki. To jest rzetelny, przemyślany, mocny i poruszający teatr, który każe się zastanowić, czy rzeczywiście straciliśmy kulturową łączność międzypokoleniową, czy też jednak nie. Dla mnie to jedno z ważniejszych pytań, jakie zostawia w głowie Festiwal – patrząc bowiem na reakcje publiczności, i tej dziecięcej, i młodzieżowej, i dorosłej – widzę podobne reakcje, zauważam czytelność narracji czy to o Don Kichocie, czy o Chłopcach z Placu Broni bez względu na wiek. To ciekawe uczucie zgłębiać temat międzypokoleniowych relacji, podpatrując widzów.

**Małgorzata Lech:** Jak widzicie rozwój Małej Boskiej? Czy formuła dziecięcego jury będzie się rozwijać? Czy stanie się *idée fixe* tego festiwalu?

**Magdalena Gościńskiak:** Sam Festiwal staje się młodszą siostrą dużej Boskiej Komedii, więc mam nadzieję, że nadal będzie porывał jurorów, a teatry będą się ekscytować zdrową rywalizacją. To, że spektakle finałowe zostaną teraz pokazane dorosłemu międzynarodowemu jury, ta dwuetapowość jest ważną innowacją i wydaje mi się największą siłą Małej Boskiej Komedii. To zupełnie nowa formuła, która jeszcze parę razy powinna się sprawdzić, by okrzepnąć.

**Martyna Paliś:** Mała Boska to festiwal wciąż poszukujący, będący nieustannie w drodze, rozpoznający na nowo swoją misję i potrzeby odbiorcy. Trudno mi przed tegoroczną ewaluacją jednoznacznie twierdzić, jaki kształt będzie miał w 2020 roku. Jedno jest pewne, będziemy nadal szukać form włączania dzieci i młodzieży w tworzenie imprezy, a równolegle

– aktywizowania środowiska, pobudzania do debaty wokół teatru dla młodzieży. Przed nami pierwsze festiwalowe forum dyskusyjne, które odbędzie się za kilka dni. Mam nadzieję, że z roku na rok Mała Boska będzie coraz silniejszą marką, podążając śladem festiwalu matki, czyli Boskiej Komedii. Już teraz zaprosiliśmy trzech przedstawicieli europejskiej branży teatralnej do jury finałowego. W 2019 roku odbędzie się konkurs i po raz pierwszy wręczymy Grand Prix Małej Boskiej Komedii. Jest więc wiele możliwości rozwoju tego projektu. Myślimy o rozbudowie linii programowej, szerszym wachlarzu spektakli (na przykład prezentacji repertuaru dla najmłodszych dzieci), o rozciągnięciu etapu selekcyjnego w czasie, o nawiązaniu współpracy z pedagogami-liderami teatralnymi, o programie edukacyjnym w krakowskich szkołach, o współpracy międzynarodowej. Potencjalnych kierunków jest wiele, teatr dla odbiorców w wieku 0–18 intensywnie się teraz rozwija, będziemy śledzić najciekawsze tropy.

Czerwiec 2019





## WARSZTATY PO SPEKTAKLU. MŁODZI LALKARZE MÓWIĄ O ZROBIONYCH PRZEZ SIEBIE LALKACH. LALKI MÓWIĄ O SOBIE. BYWA, ŻE LALKI MÓWIĄ MIĘDZY SOBĄ.

*Cześć, lalko Ani. Dlaczego wybrałaś Anię za lalkarkę?*

Bo Ania mnie zrobiła.

Moja lalka dała się stworzyć, bo chciała być człowiekiem.

*A kim jest twoja lalka?*

Ona jest lalką, która jest córką złej królowej śniegu, a chciałaby być kimś innym, niż córką złej królowej śniegu. Chciałaby mieć lepszy zmysł dotyku, bardziej rozwinięty.

A moja lalka to jest lalka wodna.

*Morska lalka? Ona pływa w morzu?*

Nie, nie pływa. Ona się unosi. Na powierzchni wody. I faluje z falami.

*A twoja lalka, kim jest?*

(lalka milczy)

*Kim jesteś, lalko?*

To jest lalka demon. Z bezbrzeżnej wyspy na Trójkącie Bermudzkim.  
Stworzyłem tę lalkę ze wspomnień, ale boję się jej. To jest lalka straszna.  
Powinienem się jej bać?

*Czy lalka powinna się bać lalkarza? Czy lalkarz lalki?*

Różnie. Lalkarz lalki powinien się bać.

*Dlaczego ją zrobiłeś?*

Nie wiem. Ta lalka kazała się zrobić.

*Cześć, lalko? Kim jesteś?*

Kosmitą.

*Z jakiej jesteś planety?*

Nie wiem.

*Kosmitą z planety Niewiem?*

Tak. Stworzyłem moją lalkę podczas mówienia.

Ona żyje podczas mówienia.

*A twoja lalka?*

To Golem. On jest za mały. Za cichy i za mało mówi.

A moja lalka tupie.

*Jak się tupie lalką?*

Normalnie.

## Z PROTOKOŁÓW JURY FESTIWALU MAŁA BOSKA KOMEDIA

### *Odd i Luna, reż. Przemysław Jaszczak, Wrocławski Teatr Lalek*

Dzięki temu spektaklowi mogliśmy pomyśleć o tym, że każdy z nas różni się od kogoś innego.

Mogliśmy też zrozumieć tych, którzy czują się bardziej inni niż inni, tak jak Odd.

To było o tym, że możemy się z innymi zakolegować. Z pszczołami, z rybami, z tymi, których nawet nie rozumiemy. Z tymi, którzy na przykład mają inne kolory.

Świat spektaklu był abstrakcyjny, a przez to bardziej ciekawy.

To było o dzieciach, które czuły wstyd-strach, i o tym, że można to pokonać.

### *La la lalki, reż. Artur Romański, Teatr Animacji w Poznaniu*

Zastanawialiśmy się, co było specjalnie, a co nie, na przykład wtedy, gdy aktorzy się mylili.

Ja myślę, że wszystkie te pomyłki były specjalnie. To było widać.

Najbardziej podobała mi się lalka, która nie chciała żadnego lalkarza.





Na stronie lewej i prawej: fot. Monika Stolarska





Ta, która nie chciała z nikim grać. Ona była genialna.

Najbardziej podobała mi się lalka, która chciała być bakterią.  
Ona była szczerą.

Nie podobało nam się, jak na początku ten straszny facet-lalka się czołgał po podłodze. To było okropne.

To było o trudnym życiu lalek.

### **Pamięć Rutki, reż. Justyna Łagowska, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie**

To jest o hejcie. O tym, jak ktoś chce kogoś innego zniszczyć.

To nie był łatwy spektakl. Żałowałam, że nie przeczytałam czegoś więcej o Rutce przed przyjściem do teatru. Ale w pewnym momencie ten spektakl mnie złapał i już do końca nie puścił.

Smuci mnie to, że wciąż są ludzie, którzy nienawidzą innych.

To przedstawienie mocno w nas weszło.

Dla mnie najwięcej zdarzyło się w ostatniej piosence, kiedy Karolina-Rutka śpiewa o Polsce. Chciało mi się płakać. Widziałam, że kilka osób płakało.

Dlaczego to jest takie smutne?

Nie podobało mi się, że były wulgaryzmy.

Wulgaryzmy były potrzebne. Nie udawajmy, że tak nie mówimy.

To przedstawienie poruszało tematy drażliwe politycznie.

Muzyka i rytmika były bardzo wciągające.

Podobał mi się umięśniony aktor. Jak pokazywał Rutce, co potrafi.

Najlepsza była Rutka.

Mocne połączenie aktorki-Karoliny i bohaterki-Rutki w jednym ciele.

### **Chłopcy z Placu Broni, Teatr Pinokio w Łodzi**

To było przedstawienie o: o wojnie, o blokach, o podwórku, o śmierci. O lekturze, o bohaterstwie, o lojalności, o zdradzie. O wierności, o piłce, o meczach i kibolach. O codzienności. O przemocy psychicznej. O tym, że słowo jest gorsze od uderzenia. O walce o swój teren. O chłopcach.

Co nam się podobało: Profesja aktorów. Zgranie zespołu. To, że po tej bitwie i niezgodzie wspólnie zegrali mecz! Był śpiew i muzyka na żywo! Bitwa, muza, gimnastyka. Prawdziwa woda do topienia Nemeckiego. Wokal. Rap. Świetna adaptacja książki, zachęca do przeczytania. Dym, woda, światła. Prowokacja. Na pewno nie nuda. Bez ograniczeń wieku, płci, bez podziałów. *Slow motion* na końcu. Reżyser na spotkaniu po spektaklu – to, że był, i to, co mówił. Fajne było to, że Nemecek okazał się inny, niż był na początku. Inni chłopcy też okazali się inni, niż byli na początku.

Co nam się nie podobało: Momentami było za głośno. To, że aktorzy przebierali się na scenie. Rap.

Kontrowersje: stereotyp Polaka-kibola, stereotyp dzielnego chłopca.

#### *Wiersz z obrad*

Dawno temu chłopcy sobie byli  
I o plac dzielnie walczyli  
Wtedy Nemecek zachorował  
I wykitował  
Wtedy chłopcy się załamali  
Bo na placu blok budowali  
My na spektakl dziś przychodzimy  
I na historię tę patrzymy  
Jesteśmy teraz na obradach  
Piszemy o zaletach, nie wadach  
Wad nie było, choć źle się skończyło  
Najbardziej teatrowi gratulujemy

Aktorów, twórców, muzykę szanujemy  
A Nemezcza żalujemy  
Za wrażenia dziękujemy

### **Mała Syrena, reż. Martyna Majewska, Teatr Miejski w Gliwicach**

Doceniamy: Komizm. Granie na falach. Pokazanie siostrzanej miłości. Obsadzenie mężczyzny w roli kobiety. Klepsydra czasu. Gra z widzem. Uczy dążenia do marzeń. Uczy, że nie zawsze mamy to, czego chcemy. Pokazuje, że musimy uważać na konsekwencje naszych decyzji. Mówi o tym, żeby uważać na słowa i na pochopne decyzje. Zderzenie dwóch światów. Plastyczność. Dziwność. Interakcje z folią. Kult buta/kult nóg. Projekcja – zamiana w pianę. Trochę feminizmu.

Krytykujemy: Widoczne nogi syren. Dziwna charakteryzacja. Mężczyzna w roli kobiety. Sztuczna muzyka. Brak dźwięków morza i ryb. Brak ryb. Zbyt cukierkowo, powinno być bardziej drapieżnie. Niejasne zakończenie. Mętna dramaturgia. Niezamierzone elementy komiczne. Kiczowate śpiewy o miłości.

Kontrowersje: Pokazanie zakazanej miłości. Strach o aktorów.

Konteksty: Andersen, Disney, Balladyna, Wiedźmin.

To jest o dojrzwaniu, o tym, jak jest trudne. O niespełnionej miłości. O buncie.

### **Don Kichot, reż. Konrad Dworakowski, Grupa Coincidentia i Teatr Pinokio w Łodzi**

To było o: niespełnieniu marzenia, idei rycerstwa, szaleństwie, życiu w złych czasach, posłuszeństwie, wierności, zagubieniu, braku świadomości komiczności.

Plusy: Dynamiczny. Przygodowy. Trzymający w napięciu. Podejrzany. Poruszający wyobraźnię. Super latanie przez wiatraki. Piasek i wykorzystanie jego różnych możliwości. Poukrywane w nim przedmioty.

Butelki z piaskiem. Sypanie na widownię piaskiem. Chlapanie wodą. Dziwny. Szalony. Śmieszne rekwizyty i charakteryzacja. Świetne wyjście Don Kichota z piasku. Zaskoczenie. Stylizowany język. Zachęca do przeczytania książki. Motyw snu. Pomysłowość sceniczna. Walka o miłość! Wybitna scenografia. Recykling. Muzyka w innym języku, muzyka na żywo. Włączenie muzyków do spektaklu. Dobry kontakt z widzem. Walka z wyobrażonymi przedmiotami. Interesujące połączenie komizmu i dramatyzmu. Narastanie bałaganu i chaosu na scenie – efekt narastającego szaleństwa. Świetna rola Don Kichota. Muzyka na żywo. Fonosfera.

Minusy: Dziwny. Trudny do zrozumienia. Chaos. Przesadna gwałtowność. Fizyczne zagrożenie dla widzów. I dla aktorów.

### **Morze ciche, reż. Łukasz Zaleski, Teatr Nowy w Zabrzu**

Cudowne było: Płynęło sobie. Było przyjemnie. Język migowy. Równe traktowanie słyszanych z niesłyszczącymi. Energie zmysłowe. Piękna scenografia. Pies-mop. Kostiumy. Konfetti. Metafory. Metaforyczna orkiestra. Wrażliwość. Prawdziwe problemy. Nawiązanie do wyrzucania śmieci do wód i oceanów. Byliśmy w środku. Mówili do nas. Śmiech, nie łzy. Przedmioty ożywają. Podobało mi się, gdy na końcu było słyhać morze i widać jak woda faluje, natomiast była cisza. Finałowa piosenka *Sound of silence*.

Nie podobało nam się: Było za głośno i za smutno. Muzyka czasem była wkurzająca. Czasem nie było słyhać aktorów.

To było o inności. Takiej nie z wyboru. Inność rzadko jest z wyboru. O inności inaczej. Inaczej niż w spektaklach *Odd i Luna* i *Pamięć Rutki*. Inność mogłaby być tutaj tematem przewodnim.

To było o świecie, który jest na co dzień dla nas niedostępny.

Nieprawda. To było o normalnym życiu. O akceptacji samego siebie.

Ważne jest pytanie o normalność. Kto jest normalny, a kto nie?

**Stas i Zła Noga, reż. Bartłomiej Błaszczyński, Teatr Śląski  
w Katowicach w koprodukcji ze Śląskim Teatrem Lalki i Aktora  
Ateneum w Katowicach**

Scenografia: Huśtawka – dynamizm. I ruchoma, i statyczna.  
Symboliczna. Metaforyczna. Minimalistyczna. Mało zachwycająca,  
ale ciekawa. Estetyczna. Funkcjonalna. Czytelna. Zaskakująca.

Aktorzy: Byli sobą. Mocne monologi. Lubili scenę samą w sobie,  
a nie siebie na scenie. Dobry warsztat. Dobry kontakt z widzami.

Dobra dramaturgia. Szybka akcja. Otwartość na tematy tabu.  
Scena „miłosna” – dla niektórych to było okej, ale niektórzy odebrali  
to jako ohydne, to jest przecież prywatność.

Emocje: Smutek. Siła. Współczucie. Napięcie. Dyskomfort.  
Wzruszenie.

Fajna choreografia. Ciekawe, że to było to o niepełnosprawności,  
a oni robili różne wygibasy. Czyli że są tacy jak my, normalni,  
też się wygłupiają.

Pomyślmy o tym, by: zrozumieć uczucia rodziców chorych dzieci,  
nie ignorować, nie litować się, wiedzieć, jak takiej osobie pomóc.

To było o zagrożeniach. Zagrożeniu samotnością. Zagrożeniu depresją.  
Zagrożeniu współczuciem. Ale był humor. I dystans.

Super ostatnie słowa o tym, że każdy jest wyjątkowy, a Stas jest  
jeszcze bardziej wyjątkowy.

8–20 maja 2019

## NAGRODA DLA FESTIWALU:

Festiwal Mała Boska Komedia 2018 – Złote Słoneczniki – nagroda  
jury portalu „Czas dzieci” za drugą edycję festiwalu, uznaną  
za najbardziej rozwojową inicjatywę dla dzieci w kategorii „Język”







## 10 LAT BOSKIEJ KOMEDII





Małgorzata Lech

## GOD'S WHISPER. BOSKA KOMEDIA 2008–2018

Jeszcze dziesięć lat temu Kraków, jako miasto kultury, pogrążony był w festiwalowym kryzysie. W mieście niby wiele się działo, ale wyraźnie odczuwalna była potrzeba ważnych, elektryzujących, prowadzonych na szeroką skalę branżowych imprez. Marazm dotknął nie tylko obszar teatru, który nie oferował flagowego dla miasta wydarzenia teatralnego, ale i inne dziedziny – muzykę, literaturę, a po części również film i sztuki audiowizualne.

Zmiany przysły w 2005 roku, wraz z dynamicznym rozwojem powołanego pod nową nazwą Krakowskiego Biura Festiwalowego, które od tej pory sprawuje pieczę nad najważniejszymi festiwalami krakowskimi, przez ponad dekadę konsekwentnie i skutecznie pracując na efekt stopniowej, a w efekcie diametralnej, zmiany sytuacji, którą możemy cieszyć się dzisiaj. W 2008 roku Urząd Miasta Krakowa sformułował konkretny program rozwoju dla wszystkich dziedzin sztuki w mieście w postaci projektu „Sześć Zmysłów”. Była to inspirująca i nieszablonowa koncepcja rozwoju i promocji Krakowa poprzez festiwale, które miały ożywić i na stałe wyznaczyć rytm kulturalnego życia miasta. Projekt dał również impuls do rozwoju infrastrukturalnego i instytucjonalnego kultury krakowskiej.

By wprowadzić w życie założenia „Sześciu Zmysłów”, Urząd Miasta pod wodzą prezydenta Jacka Majchrowskiego poszukiwał nowej energii w ludziach – młodych, ambitnych menedżerach kultury z wizją i potencjałem, które pozwoliłyby tę wizję zrealizować. Do współpracy nad segmentem teatralnym projektu został zaproszony Bartosz Szydłowski – dyrektor rozwijającego się już wówczas w nowohuckiej siedzibie Teatru Łaźnia Nowa, pomysłodawca i dyrektor artystyczny Boskiej Komедii od początku jej istnienia do dziś.

W ramach „Sześciu Zmysłów” przypadło mi w udziale określenie idei i przygotowanie koncepcji festiwalu teatralnego. Nazwa „Boska Komedia”, która przyszła mi wtedy do głowy, była jak epifania. Poczulem, że hasło oddaje moją gorącą wiarę, że tworząc program kilkudziesięciu spektakli, można wnikliwie i z rozmachem opowiedzieć o duchowej kondycji człowieka współczesnego – mówi Bartosz Szydłowski. – W bezpośrednim odwołaniu do Dantego i jego *opus magnum* widać było wielkie aspiracje i totalną wiarę w teatr. Nie jest to skromne założenie, ale czy nie jest tak, że śmiało i szalone pomysły są w stanie zmieniać nasze przyzwyczajenia?<sup>1</sup>.

W 2008 roku Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia ruszył z rozmachem. Impreza okazała się objawieniem, odpowiedzią na potrzeby miasta i środowiska. Na przestrzeni kilku lat festiwal wypracował swoją markę. Przemysłany i zniuansowany PR, dobra komunikacja poprzez wyrazisty, budowany z roku na rok język wizualny, intensywna kampania medialna i mocny outdoor, również poza Krakowem, złożyły się na rozpoznawalność imprezy wśród publiczności o wiele szerszej niż ta regularnie bywająca w teatrach. Krytycy, licznie i ponad podziałami obecni na festiwalu, zgodnie twierdzą, że Boska to czołowe wydarzenie w polskim kalendarzu teatralnym. Budżet i możliwości produkcyjne dają festiwalowi ogromną siłę oddziaływania, ale nie tylko one – i nie one w największym stopniu – składają się na jego fenomen.

O specyfice Boskiej pisał Jacek Wakar w tekście podsumowującym festiwal z 2015 roku:

Na pierwszy rzut oka widok jest taki. Zbliży się północ, w Bunkrze Sztuki na Plantach tłum robi się nieprzebrany. Jeżeli jesteś z tak zwanego środowiska i nie wpadłeś na kogoś przez cały rok, tym razem możesz mieć pewność, że się spotkacie. Rozmowa będzie miała charakter towarzyski, ale wcale nie wykluczone, że przyniesie jakiś konkret. Ktoś umówi się na kolejną realizację, ktoś inny kogoś jeszcze innego z kimś jeszcze innym pozna. Przeciągające się

1 Fragment niepublikowanej rozmowy z Bartoszem Szydłowskim, przeprowadzonej przez Małgorzatę Lech w grudniu 2018.

do rana wieczory w klubie festiwalowym to nie tylko pogwarki przy strumieniach alkoholu. Boska Komedia to najważniejsze w roku spotkanie teatralnego środowiska, w dodatku z różnych stron barykady. Wedle Bartosza Szydłowskiego, szefa krakowskiego przeglądu, Boską Komedie tworzą trzy nawzajem przenikające się kręgi – Inferno, Paradiso, Purgatorio. Spektakle prezentowane w tych częściach programu wchodzą ze sobą w relacje, nawzajem się komentują i oświetlają. Podobnie mieszają się podczas dziesięciu krakowskich dni grudniowych artyści, krytycy i zwyczajna publiczność<sup>2</sup>.

Mimo że kształtowaniu programu Boskiej Komedii nie przyświeca myślenie w kategoriach „tortu” i nie jest to zestaw propozycji łatwych i szybkich do skonsumowania, bilety na spektakle rozchodzą się w ciągu kilku godzin, a widownie pękają w szwach. Wynika to z prostego faktu: program Boskiej i jej atmosfera są zaprojektowane jako mechanizm inkluzywny wobec rozmaitych tendencji twórczych i odbiorczych.

Od początku *idée fixe* i pretekstem do nadania Boskiej Komedii formuły konkursu była obecność jury złożonego z gości zagranicznych: wybitnych kuratorów, szefów festiwali, dyrektorów teatrów, producentów i krytyków. Zderzenie perspektywy polskiej i międzynarodowej lokuje imprezę w światowym obiegu teatralnym i nadaje jej szczególną rangę, a konfrontacja tego, co wewnętrzne – dorocznego polskiego dorobku teatralnego – z „zewnątrznym okiem” zagranicznych gości sprzyja erupcji energii i aspiracji odmiennych od tych, które generują festiwale *stricte* krajowe. System międzynarodowego jury stał się kołem napędowym festiwalu już podczas kluczowej pierwszej edycji Boskiej. Do dziś pozwala on budować szeroką formułę programową, opartą na możliwie różnorodnej reprezentacji polskiej sceny, poddanej obserwacji z zewnątrz. Stwarza też otwartą i niezależną od interesów środowiskowych sytuację kształtowania werdyktu. Przynosi to czasem zaskakujące, lecz cenne dla środowiska efekty.

2 Jacek Wakar, *Barometr*, [w:] *Rocznik 2015*, Teatr Łaźnia Nowa, Kraków 2016, s. 207.



Bartosz Szydłowski:

Międzynarodowe jury konkursu Boskiej to gwarancja rozbitcia narcystycznej perspektywy polskiego środowiska. Nie chodzi o wmawianie gościom, jacy jesteście wspaniali, ale o ciekawość ich spojrzenia na nas. Efektem Boskiej Komedii bywają wymierne korzyści, jak zaproszenia dla artystów na międzynarodowe festiwale, rozmowy, spotkania, koprodukcje. Odwiedzam międzynarodowe festiwale i opowiadam o polskim teatrze, o Krakowie, o fenomenie czasów, w jakich żyjemy, i o tym, jak odbija się on na polskich scenach. Mój entuzjazm zaraża wielu kuratorów, którzy pojawiają się w Krakowie osobiście<sup>3</sup>.

W programie Boskiej Komedii z ostatnich kilku lat spektakle zagraniczne stanowią niewielką część propozycji i, przykładając tę miarę, „międzynarodowym” festiwal jest tylko z nazwy. Większość przedstawień zapraszanych na Boską spoza Polski to realizacje polskich reżyserów powstałe zagranicą. Wydaje się, że od linii międzynarodowości rozumianej jako konfrontowanie polskiego obiegu z propozycjami ze świata twórcy Boskiej Komedii świadomie odeszli. Festiwal to jedna z najbardziej elektryzujących środowisko imprez, ale jako taka pozostaje festiwalem polskim, a może i najbardziej polskim, bo najbardziej dla polskiego środowiska influencerskim. Najbardziej polski jest również sposób kształtowania programu, ukierunkowany na wyłonienie gorących tematów, na świadome, mocne wejście w to, co nie daje się pominąć w Polsce – tu i teraz. Festiwal jest nastawiony na mainstreamowy teatr repertuarowy, ale linia programowa zmienia się, dyrektor artystyczny co roku wyznacza jej nowy klucz.

Bartosz Szydłowski:

Od początku myślałem o Boskiej Komedii jako o wydarzeniu, które stanie się festiwalem międzynarodowym z większą liczbą prezentacji ze świata. Tak było podczas pierwszej edycji, na której

3 Fragment niepublikowanej rozmowy z Bartoszem Szydłowskim, przeprowadzonej przez Małgorzatę Lech w grudniu 2018.

pokazaliśmy przedstawienia z Iranu, Kolumbii, Afryki Południowej, Indii. Sporadycznie spektakle zagraniczne pojawiają się do dzisiaj. Ale ten potencjał nie jest do końca wykorzystany. Festiwal pracuje i działa poprzez zderzenie, ostre zakręty, zaskoczenie – im odleglejsze od siebie światy, tym wyraziściejsza dramaturgia i mocniejszy ferment prowokujący myślenie i uwrażliwianie na Innych. Ważna jest gotowość podejmowania ryzyka, traktowanie festiwalu nie jako bombonierki, ale poligonu. Tutaj mamy badać nasze reakcje, przyjmować nieoczekiwane zderzenie jako wybijające nas z rutyny. W ten sposób przepływ energii jest dobry i posłużył wielu artystom nagle dostrzeżonym jako bardzo interesujący. Nie boję się nikomu narazić. Proces pracy nad tym festiwalem jest jak robienie kolażowego spektaklu. Przez wiele lat zaglądałem do każdego zakątka Polski, żeby wyszukać to, co intryguje i ciekawie rokuje, i co zaskoczy. Dziś festiwal ma swoich selekcjonerów, którzy wzięli na siebie obowiązek relacjonowania i recenzowania, ale zdarza się, że idę wbrew ich opiniom. Proces szerokiej konsultacji programowej zawsze kończy się trudnymi decyzjami, które należą do mnie. Czasami zamiast spektakli gotowych i spełnionych lubię zapraszać na festiwal spektakle w drodze, często formalnie pęknięte, ale z potencjałem. Odkrywcze i odważne<sup>4</sup>.

Zaproszenie na festiwal zawsze daje impuls do rozwoju zarówno twórcom, jak i miejscu – konkretnemu teatrowi, w którym przedstawienie powstało. Takimi obdarzonymi „impulsem festiwalu” ośrodkami były w ostatnich latach Sosnowiec, Wałbrzych czy Lublin. Oprócz rozbudzenia nowych energii miejsc i zespołów festiwal niewątpliwie wpływa na rozwój karier młodych reżyserów. Na Boskiej przecierali szlaki i potwierdzali swoje pozycje między innymi Strzępka i Demirski, Rychcik, Garbaczewski. Dyrektor artystyczny Bartosz Szydłowski w ramach Boskiej Komedii eksperymentuje też z powoływaniem do życia nowych realizacji; festiwal co roku jest producentem dwóch, trzech premier, które jako nowości (często są to prapremiery) wzbudzają duże emocje i oczekiwania. Pod egidą Boskiej powstały takie spektakle jak *Wieloryb The Globe*, *Nieznośnie długie objęcia*, *Koncert życzeń czy Plastiki*.

4 Tamże.

Narracja festiwalu, budowana na kilka tygodni przed jego rozpoczęciem, skupia się co roku wokół mocnego, intrygującego motywu. Jest ono formułowane tak, by uchwycić puls otaczającej rzeczywistości, w sposób, który pozwala festiwalowi zbudować wspólną orbitę dla wszystkich programowych propozycji. By przywołać parę haseł przewodnich z ostatnich lat: brzmiały dziś ponownie szczególnie złowrogo – „Kiedy przyjdą podpalić dom, ten, w którym mieszkasz” z 2014 roku, popowe i ironiczne – „Super Polish Hero” z 2015 roku, dumne, a zarazem zawierające posmak desperacji – „Jeszcze Polska nie zginęła, póki teatr żyje” z 2016 roku.

Struktura festiwalowego programu prezentowana jest corocznie i niezmiennie w podziale na trzy oddantejskie sekcje: Inferno, Paradiso i Purgatorio. Inferno to sekcja konkursowa skupiająca twórców o uznanym dorobku i miejscu w polskim teatrze, Paradiso – sekcja młodych, która często okazuje się najbogatsza w zaskoczenia i olśnienia. A Purgatorio to bogaty i niejednorodny pion wydarzeń specjalnych towarzyszących głównej linii programowej – wraz ze Scenami Dantejskimi, czyli spotkaniami z twórcami boskokomediowych przedstawień. To w głównej mierze Purgatorio stanowi o prawdziwie otwartej formule festiwalu. Wydarzenia takie jak wystawa „Duchy teatru” z 2016 roku wypełniają luki w opowieściach, które snujemy o teatrze. Wspomniana wystawa była początkiem interdyscyplinarnego projektu i miała kontynuację w postaci konferencji i publikacji książkowej, a obecnie – w całej linii warsztatów. Pospektaklowe spotkania, ciągnące się niekiedy godzinami, aktywizują publiczność, pokazując potrzebę wymiany myśli i wzajemnej integracji w atmosferze rozmowy czasem pogłębionej i katalizującej napięcia, a czasem bardzo luźnej. Zarówno Sceny Dantejskie, jak i rozbudowane koncepcyjnie i tematycznie festiwalowe debaty oraz panele dyskusyjne – na przykład prowadzone przez Łukasza Drewniaka w 2015 roku „Forgotten Heroes – zapomniani bohaterowie” lub rozmowa z dramaturgami Jolantą Janiczak, Mateuszem Pakułą i Arturem Pałygą na temat polskiej dramaturgii – stanowią nie tylko wielowymiarową obudowę merytoryczną festiwalu, poszerzającą konteksty i pogłębiającą jego narrację. Co najważniejsze, stwarzają one przestrzeń do wspólnotowego dialogu – w atmosferze wolności i tolerancji – o teatrze, o jego roli w życiu publicznym w aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Duże zainteresowanie boskokomediowymi spotkaniami i dyskusjami oraz gorąca atmosfera wielu z tych

rozmów pokazują, że teatr jest w dzisiejszej Polsce dziedziną sztuki, która nie ucieka od rzeczywistości i realnego zaangażowania, a dzięki temu ma niezwykłą siłę oddziaływania; artyści teatru nie boją się stawiania diagnoz, spontanicznie i odważnie reagują na otaczającą nas rzeczywistość.

Wydaje się, że grudniowy termin festiwalu ma wpływ na jego żywy przebieg i odbiór. Sezon teatralny od września ma szansę się rozkręcić i zaowocować premierami. A rzeczywistość społeczna i polityczna na przełomie listopada i grudnia jest zawsze rozwibrowana, m.in. po listopadowych obchodach Święta Niepodległości. W tym czasie najsilniej uobecniają się nasze fantazje i lęki narodowe, ożywają mity, wychodzą duchy z podziemi i z przeszłości. Jednocześnie grudzień to z jednej strony czas przedświątecznej gorączki, z drugiej – podsumowań i przemyśleń dotyczących mijającego roku, zapytań, co się udało, a co okazało się porażką. Wszystko to stanowi pożywkę dla festiwalu – Boska Komedia przejmuje nastrój pewnego zatrzymania w czasie, a zarazem ekscytacji i poruszenia. Spełnia też rolę jednoczącą dla krakowskich scen. Mówi się, że na czas jej trwania Kraków staje się jedną wielką sceną, i tak rzeczywiście jest. Spektakle odbywają się w całym mieście, w teatrach odczuwalna jest atmosfera święta. Podziały się zacieraają, co nie oznacza, że zaciera się rywalizacja – również ze względu na fakt, że wszystkie krakowskie teatry prezentują swoje premiery w programie festiwalu. Stawką w tej grze jest, jak zawsze, zaprezentowanie się festiwalowej publiczności i gościom w najlepszym świetle, wzbudzenie zaciekawienia w środowisku. Wszak festiwal to wyjątkowy czas, w którym twórcy i zespoły oglądają i obserwują siebie nawzajem.



# TEATR ŁAŹNIA NOWA 2019

## DYREKTOR:

Ewa Wolniewicz

## ZASTĘPCA DYREKTORA DS. ARTYSTYCZNYCH:

Bartosz Szydłowski

## ZASTĘPCA DYREKTORA DS. PRODUKCJI:

Małgorzata Szydłowska

## KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ:

Dariusz Meclik

## PRODUCENT WYKONAWCZY:

Aneta Skrzyszowska

## INSPICJENCI:

Aneta Skrzyszowska, Marcin Stalmach

## ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Sławomir Matysiak, Piotr Żebrowski, Jacek Kosiba, Bartosz Buczak,  
Kazimierz Kofin, Kazimierz Wiliński, Waclaw Telega, Grzegorz Gajewski

## GARDEROBIANE:

Bogumiła Krysko, Maria Skowron

## REKWIZYTOR:

Jolanta Potocka

## CHARAKTERYZACJA:

Joanna Malawska

## KOMUNIKACJA I PROMOCJA:

Małgorzata Lech, Paulina Kaucz, Martyna Paliś, Anna Pasternak

## ARCHIWUM I DIGITALIZACJA:

Kamil Bogusz

## DZIAŁ KANCELARYJNO-PRAWNY:

Agnieszka Podziewska, Barbara Będkowska, Katarzyna Kowalska

## KIEROWNIK DS. ADMINISTRACYJNYCH:

Kazimierz Kluska

## DZIAŁ FINANSOWO-KSIĘGOWY:

Zofia Hallo, Aleksandra Kaprak, Marta Komorowska

## SPRZEDAŻ I ORGANIZACJA WIDOWNI:

Małgorzata Rapacz, Łukasz Kolender





WYDAWCA: Teatr Łaźnia Nowa

INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

os. Szkolne 25, 31-977 Kraków

tel. 12 680 23 41

[www.laznianowa.pl](http://www.laznianowa.pl)

OPRACOWANIE I REDAKCJA: Małgorzata Lech, Paulina Kaucz

OPRACOWANIE GRAFICZNE: Zbigniew Prokop – Creator s.c.

KOREKTA: Krystyna Stefaniak

DRUK: Drukarnia Beltrani

NAKLAD: 500 egz.

ISBN: 978-83-954540-3-5



**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących  
z Funduszu Promocji Kultury



TEATR ŁAŹNIA NOWA

[www.laznianowa.pl](http://www.laznianowa.pl)

ISBN: 978-83-954540-3-5