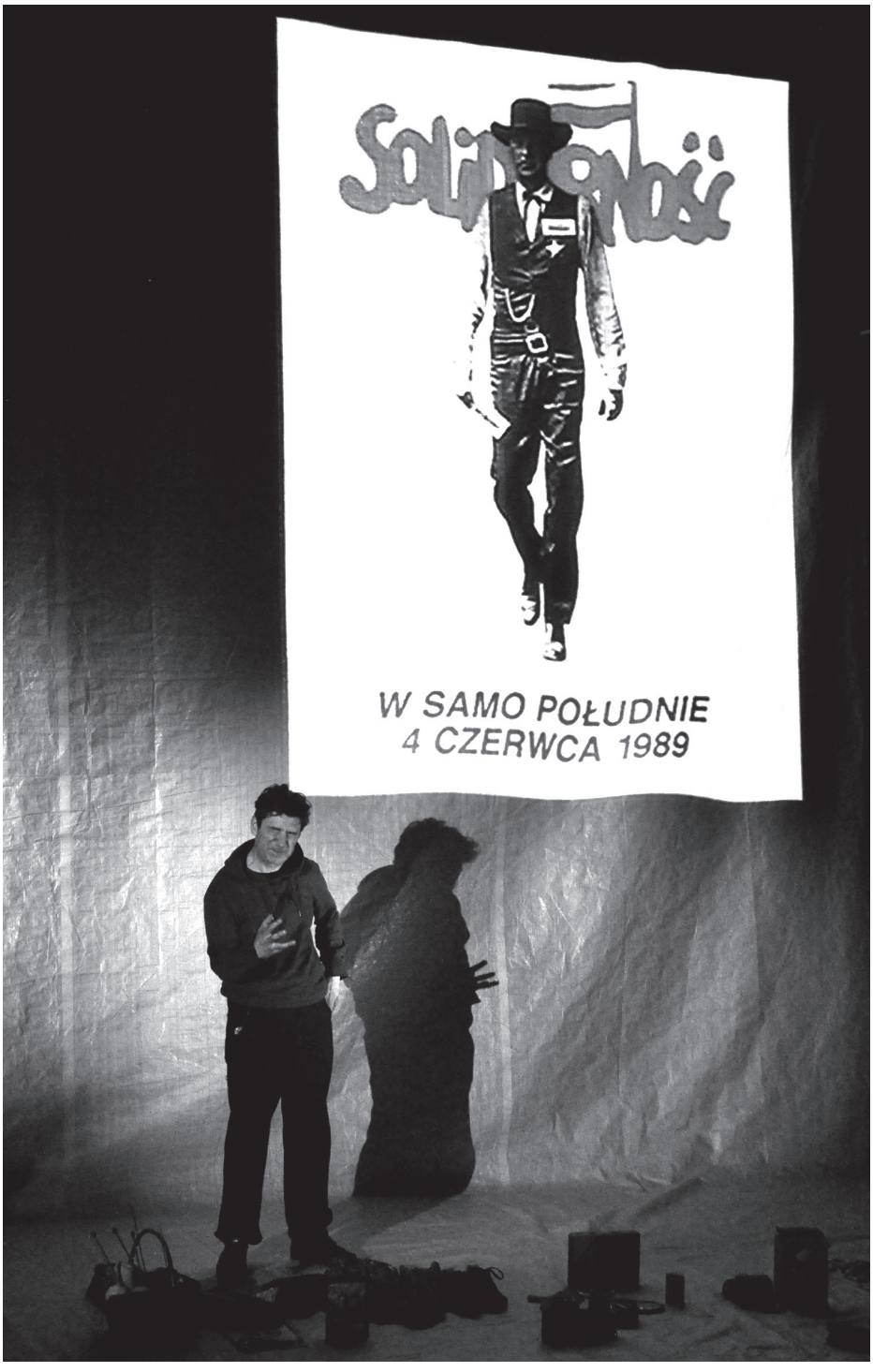
TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ RZESZÓW
FHT
teatralia
internetowy magazyn teatralny

[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 4/18 listopada 2014



fot. z prób: Maciej Mikulski

Z Wojciechem Ziemilskim, reżyserem spektaklu *W samo południe* rozmawia Anna Petynia

Pamiętam detale

Zdobywał Pan doświadczenie reżyserskie za granicą, jak ono wpłynęło na pana obecną twórczość?
Łatwiej to ocenić osobie z zewnątrz. Ja mogę powiedzieć, że wybierałem ścieżki nie najczęściej uczęszczane. Kiedy byłem w Portugalii, przez jakiś czas było tam bardzo ciężko, wszyscy mi wtedy mówili, że to chyba bez sensu, że powinienem wracać. Jedyną osoba wierzącą w mój pobyt, był mój tato, który powiedział wtedy, że niezależnie od tego, co będzie się tam działo, to będzie bagażem doświadczeń, który zmieni mój sposób patrzenia na świat na bardziej pozytywny. I to się sprawdziło, także na poziomie twórczym. Podczas pobytu w Portugalii odkrycie choreografii zarówno portugalskiej, ale i francuskiej, zupełnie zmieniło mój sposób patrzenia na teatr, scenę, spektakl. Często to były nieoczywiste miejsca, w których okazywało się, że są jakieś niesamowite złoża tradycji, kultur, metod pracy. Dzięki pobytowi w Portugalii zdobyłem łatwość przechodzenia od sztuk wizualnych do teatru. To są bardzo konkretne rzeczy, które mi zostały. Jest tego dość dużo, może pozostańmy na tym przykładzie.

Wynika z tego dość specyficzne podejście do funkcji reżysera, który bardziej niż stwórcą, ma być organizatorem. Co się złożyło na takie „słuchające" i „pytające" podejście do pracy z aktorem?

Muszę przyznać, że ten obraz reżysera nie jest kompletny. Odkrywam w sobie różne sposoby pracy, ale miewam dyktatorskie zapędy i oczywiście zwalam je na karb pochodzenia i tradycji polskiego teatru, które z mlekiem matki zostały mi przekazane. Chodzi mi także o to, aby stworzyć sytuację, kiedy ktoś, kto wchodzi do mojego projektu, ma możliwość redefinicji tego, nad czym pracuję. *W samo południe* było akurat takim projektem, gdzie było bardzo wyraźne to, że są w nim konkretni ludzie z przeszłością, sposobem podejścia do świata i opowiadania. Ważne było, jak się tym podzielić. Wiąże się to na pewno z teatrem brytyjskim, w którym sposób definiowania relacji w grupie nie jest czymś oczywistym, można je zawsze definiować od nowa, przy każdym nowym projekcie. Z drugiej strony otwartość ludzi na coś innego, inne osoby, źródła, opowieści, przedmioty, które przynoszą ze sobą – to wszystko się jakoś połączyło.

Co było bezpośrednim impulsem do powstania spektaklu? Pana doświadczenia z młodości, czy konkretne zlecenie na projekt?

Zawsze się trochę wystrzegam opisywania źródeł projektu w kategoriach bezpośredniego impulsu, bo jest to zwodnicze. Z jednej strony ten projekt powstał z zaproszenia mnie przez teatr do zrobienia spektaklu o 4 czerwca 1989. Z drugiej strony, ludzie którzy mnie zapraszali, czyli m.in. ówczesny dyrektor teatru Sebastian Majewski, znali moją twórczość i wiedzieli, że mnie bardzo interesuje współczesna historia Polski, w kontekście tego, kim jesteśmy, jak się odnajdujemy. Co sobie przypominam, jak odbudowuję pamięć tego, kim jestem, skąd się wziąłem jako człowiek i obywatel. Było to precyzyjne zaproszenie, ale też odpowiedź na coś, nad czym od pewnego czasu pracowałem, co mnie interesuje, co wykorzystuję w swojej pracy.

Pamięta pan, co robił w samo południe 4 czerwca 1898 roku?

Nie. Dość słabo pamiętam tamten okres, miałem wtedy prawie trzynaście lat. Jeśli coś pamiętam, to detale – euforię, takie podekscytowanie, niedowierzanie, że się udało i długo ciągnące się przekonanie, że zaraz przyjdą Rosjanie i zrobią porządek. Tylko takie poszczególne sceny. Nie pamiętam wyborów czy rodziców idących na głosowanie.

fot. z prób: Maciej Mikulski

Przełomowym wydarzeniem w pana twórczości była *Mała narracja*. Jak pan pracował nad tym tematem, chyba nie łatwo było się zdobyć na dystans w opowiadaniu osobistej historii?

Wydaje mi się, że przede wszystkim warto robić rzeczy, które są dla nas ważne. Inaczej tworzenie jest stratą czasu. One nie muszą być ważne, uniwersalne, ale takie, które coś w nas robią, poruszają. Oczywistym dla mnie źródłem tego rodzaju inspiracji są moje własne przeżycia, czasem trudne i bolesne, ale chcę nad nimi pracować. Wydają się być przez to większym wyzwaniem. Jeśli nie możemy robić sztuki o rzeczach trudnych, to znaczy, że coś jest nie tak. Nieprzypadkowo wracam do opowieści osobistych w projekcie *W samo południe*, gdyż jest w nich pewien poziom intensywności przeżycia, który widzowi pozwala uwierzyć w to, że coś się dzieje na pewno. To nie jest jakieś wydarzenie, po którym następuje *katharsis*, tylko coś, co pozostaje. Jedynym problemem w *Małej narracji* było to, żeby nie szantażować emocjonalnie widza. W kwestii pytania, czy warto robić rzeczy dla człowieka osobiste – jeśli ludzie teatru zadają sobie to pytanie, powinni zastanowić się, dlaczego w ogóle tworzą sztukę.

Stanisław Godlewski

Po południu

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu
W samo południe
reż. Wojtek Ziemilski

Na polskiej mapie teatralnej Wojtek Ziemilski zajmuje szczególne miejsce. Zdobywał doświadczenie reżyserskie za granicą, nie wyszedł spod skrzydeł Krystiana Lupy. We wszystkich jego performansach i spektaklach wyczuwa się ten brak obciążenia polską tradycją i mitem reżysera – mistycznego demiurga-dyktatora. Udaje mu się, w wyjątkowo bezpretensjonalny sposób, łączyć silne zaplecze intelektualne oraz emocjonalną wrażliwość (jednak bez sentymentalizmu).

W samo południe stanowi namysł nad polską transformacją po 1989 roku, jednocześnie wplatając w narrację historyczną osobiste wspomnienia aktorów. Spektakl rozpoczyna się jeszcze we foyer. Aktorzy proszą wchodzących widzów o podanie krótkiego hasła, najtrafniej opisującego Polskę po ’89. Później, już na scenie, czytają zapisane na tabliczkach zdania (najróżniejsze –

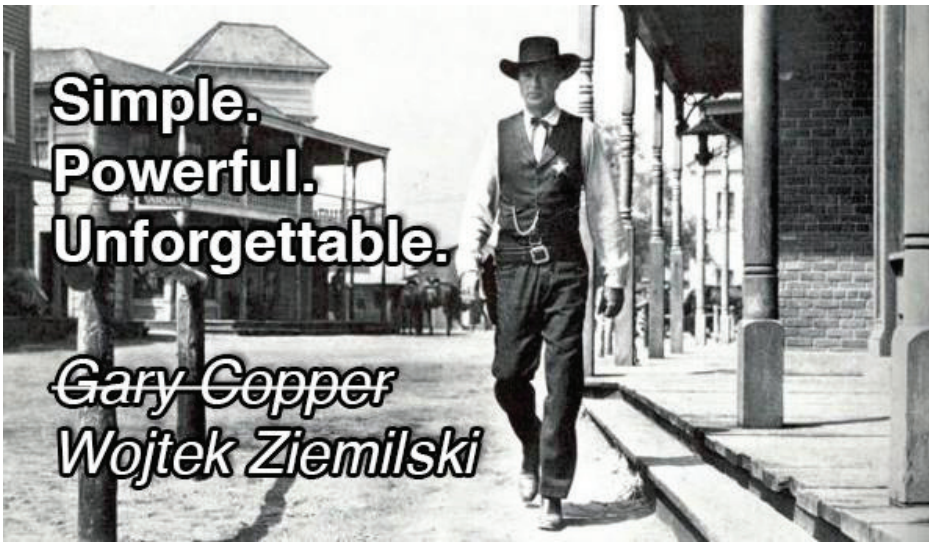
od „prymatu Biedronki" po cytat z *Wesela*: „Miałeś chamie złoty róg"). Ten zabieg może skojarzyć się z demokracją ateńską i ostracyzmem, gdzie obywatele na glinianych skorupkach wypisywali nazwiska tych, którzy mieli zostać wygnani z miasta. Ziemilski w spektaklu stworzonym z zespołem aktorskim z Wałbrzycha (Sara Celler-Jezierska, Małgorzata Łakomska, Rozalia Mierzicka, Piotr Mokrzycki, Piotr Tokarz, Ryszard Węgrzyn), nie chce nikogo osądzać. Raczej sprowokować do krytycznego namysłu. Jaki wpływ miały te, częściowo wolne, wybory na obecne funkcjonowanie państwa? Czy demokracja jest w ogóle możliwa?

Po zaprezentowaniu fragmentów archiwalnych nagrań z czerwcowych wyborów aktorzy znoszą na scenę ich prywatne przedmioty, pamiątki, za którymi kryją się często bardzo osobiste historie (głównie z lat dziewięćdziesiątych). Ponieważ zespół reprezentuje niemal wszystkie pokolenia wiekowe, doświadczenia są różne: od pierwszego pocałunku i dżointa, po kupno okularów do czytania). Materialny artefakt staje się źródłem pamięci, niczym proustowska magdalenka, wywołuje różne wydarzenia z życia performerów. Aktorzy opowiadają o tym lekko i bez emocji. Ten dystans sprawia, że prywatne podteksty opowieści stają się jeszcze bardziej dotkliwe. Kontekst osobisty jest ważny, tak samo jak kontekst lokalny. Spektakl ma mnóstwo odniesień do Wałbrzycha i jego historii. Szczególnie, że aktorzy mieli za zadanie odszukać kandydatów z okręgu wałbrzyskiego z pamiętnych wyborów. Nam relacjonują to, czego dowiedzieli się w trakcie *researchu*. Obecne kariery tych, którzy niegdyś kandydowali do Sejmu, mogą budzić zdziwienie (jeden z nich prowadzi ranczo).

Historia u Ziemilskiego cały czas filtrowana jest przez osobiste doświadczenie. Nie ma tu przezroczystej, obiektywnej narracji. Pamięć, jako żywe archiwum, zawiera w sobie ogromny potencjał manipulacji (choć nie zawsze celowej). W finale spektaklu aktorki przywołują głos reżysera, który mówi o tym, że okrągły stół nie był i nigdy nie będzie możliwy, że zawsze będą „równiejsi", którzy będą tym stołem kręcili. Być może dlatego aktorzy zasiadają przy długim, prostokątnym stole w głębi sceny.

Ostatnim akordem staje się odmitologizowanie słynnego plakatu reklamującego wybory z Gary'm Cooperem. Tak naprawdę Cooper nie był uczciwym kowbojem, który sprawiedliwie i z honorem pokonywał „tych złych". Zabijał ich podstępnie, często atakując od tyłu. Podobnie, zdaje się konkludować ekipa Ziemilskiego, jest z polską demokracją i nowym systemem polityczno-ekonomicznym.

Ziemilski z wałbrzyskim zespołem stworzył, za pomocą bardzo oszczędnych środków, teatr, który nie tyle rozlicza się z transformacją, co zadaje pytania o jej faktyczne istnienie, o to, czy zmiana na pewno się dokonała i jeżeli tak, to jaka, w jakim zakresie. Jak osoby, które nie mogły jeszcze głosować w 1989 roku, mają odnieść się do mitu 4 czerwca i obecnej sytuacji w Polsce? Głosowaliśmy w samo południe. A co po południu?



Agnieszka Pisz

Każdy ma prawo głosu

Spektakl realizuje konwencję teatru multimedialnego i międzygatunkowego. Działania performatywne rozpoczynają się już we foyer, gdy artyści zwracają się do zebranych z prośbą o propozycję haseł – sloganów mających opisywać polską rzeczywistość po 1989 roku. Odpowiedzi, zapisywane białym markerem na czarnych tabliczkach, stają się później budulcami dramaturgicznego szkieletu.

Czarne tabliczki ze sloganami wykorzystano już na początku przedstawienia. Kamera filmuje każdą z nich, rzutnik przenosi na ścianę powiększony obraz, aktorzy zaś nadają tekstom akustyczne brzmienie. Polifoniczność wykrzykiwanych haseł niejednokrotnie narasta do wymiarów nieprzyjemnej dla ucha i podnoszącej poprzeczkę dla percepcji, kakofonii. W tym samy czasie w tle wyświetlane są fragmenty *Dziennika Telewizyjnego* z okresu przed wyborami w 1989 roku.

Dalsza narracja koncentruje się na przybliżeniu prywatnych archiwów, mikrohistorii osób, toczących się od 1989 roku do dziś. Rozciągnięta biała, brezentowa płachta staje się tłem dla przedmiotów-pamiątek i intymnych wspomnień, budujących historię każdej z osób, obecnych na scenie. Nieraz brzmią one rozbrajająco ekshibicjonistycznie: „Rok 2005 – kupuję sobie prezerwatywę, w 2007 – traci ważność".

Aktorzy zdają relacje z przeprowadzonych dziennikarsko-badawczych działań, których celem było dotarcie do kandydatów do sejmu i senatu z okręgu wałbrzyskiego, w pierwszych wolnych wyborach w czerwcu 1989 roku. W spektaklu ich sylwetki zredukowano do małych kartoników ze zdjęciem i nazwiskiem. Przywiodzą zaś na myśl skojarzenie z teczką, pełną akt osoby „rozpracowywanej". Kartoniki-akta filmowane są na żywo,

nadrukowane na nich wizerunki osób pojawiają się na wyświetlanym przez rzutnik obrazie, „wywoływane" wedle niestandardowych kryteriów: kandydat sympatyczny, niesympatyczny, kandydat, który chciał z nami rozmawiać, który nie chciał z nami rozmawiać, kandydatka, z którą zrobiłam sobie zdjęcie, kandydat, który nie przyznaje się do pomówień, jakoby był kandydatem, kandydaci-profesorowie.

W samo południe pod pewnym względem przypomina ostatnią realizację Pawła Passiniego – *The Hideout*/*Kryjówka*. Zarówno tam, jak i tutaj spektakl to swoisty antypomnik, przepracowujący osobiste wspomnienia i historie, mające zmierzać do nowego, pozbawionego mainstreamowych naleciałości, oglądu. Stąd skoncentrowanie optyki na osobistych wspomnieniach. Ich celem jest stworzenie antywagi dla obiegowych i często dalekich od obiektywności, politycznych narracji, funkcjonujących w powszechnej świadomości.

Gary Cooper i wyborczy plakat

> PIOTR T.: „Rok 1995, kupuję od Rosjan lornetkę, żeby obserwować panią Jadzię z naprzeciwka. Pani Jadzia jest OK, ale lornetka do dupy, nic nie widać."

z jego wizerunkiem – kartą do głosowania zamiast rewolweru i znaczkiem „Solidarności" w klapie – stają się dla reżysera symbolem, mającym obudzić świadomość obywatelską i krytyczny zmysł względem działań politycznych. Podejmijmy działania, poczynając od świadomego głosowania w wyborach tak, aby idea demokracji wyczerpywała się w realizowaniu naszej woli, przez wybranych przez nas przedstawicieli.

Spektakl, dzięki zaangażowaniu multimedialnych narzędzi, łączy język teatru z językiem nagrań wideo i telewizji, eksplorując nową, interdyscyplinarną formułę scenicznej ekspresji.

Aleksandra Spilkowska

Pokaż swoją prawdziwą twarz

Komuna//Warszawa
Bohaterowie przyszłości
reż. Markus Öhrn

***Bohaterowie przyszłości* Markusa Öhrna to propozycja niejasna w swojej wymowie. Reżyser skupia się na pokazaniu pewnych formacji myślowych i społecznych oraz zbudowaniu wokół ich przedstawiania aury strachu i niepewności, ale powstrzymuje się od postawienia kropki nad „i". Właściwie bez żadnego komentarza zaprezentowane zostają akty słownej przemocy, a (anty)bohaterowie nacjonalizmu właściwie w mgnieniu oka zamieniają się w przytulonych do siebie par w dyskotece. Spektakl opiera się na niedopowiedzeniu i wieloznaczności, to widz ma podjąć decyzję co do jego przekazu.**

Spektakl wyraźnie podzielony jest na dwie części. Pierwsza i zdecydowanie dłuższa z nich wykonywana jest za ścianą, w zamkniętej przestrzeni, do której jedynym „wejściem" jest nagrywany na żywo materiał wideo, wyświetlany na jeden ze ścian konstrukcji. Sceny odgrywane bezpośrednio przed publicznością stanowią właściwie puentę przedstawienia. Podczas dyskusji po spektaklu reżyser z rozbrajającą szczerością przyznał się do tego, że po prostu nie umie prowadzić aktorów w takiej sytuacji. Wykorzystanie medium filmowego ma jednak o wiele dalej idące cele niż tylko uniknięcie pracy z aktorem (lub amatorem) występującym przed widzem, bez żadnej bariery ochronnej.

Kwestia maski, muru czy też innego rodzaju zapory jest chyba w *Bohaterach przyszłości* kluczowa. Napięcie związane z ograniczeniem percepcji odbiorcy, jest tu budowane w bardzo konsekwentny i dosyć prosty sposób. Wychodzimy właściwie od szczegółu do ogółu. Na początku widzimy tylko białoczerwone baloniki na dużym zbliżeniu kamery. Potem dochodzi obraz zamaskowanych postaci, które rozciągają i deformują balony, wywołując serię nieprzyjemnych dla ucha dźwięków. Po dłuższej chwili aktorzy zaczynają skandować jeszcze bardziej odstręczające rymowanki. Wykrzykują wiązankę najgorszych – nacjonalistycznych, homofobicznych, rasistowskich, seksistowskich i ksenofobicznych – haseł.

Każda zmiana tematu – istotnego problemu, dzielącego społeczeństwo (np. homoseksualizm, aborcja) – sygnalizowana jest wcześniej dość oczywistym znakiem wizualnym, na przykład sugestywnym uderzaniem o siebie dwóch lalek Barbie i pary Kenów. Wiemy, co zaraz nastąpi i przerażający jest fakt, że obserwując tę dość długą sekwencję, przychodzą do głowy coraz to nowe okrzyki, których pojawienie się za chwilę antycypujemy. Dyskurs społeczny przesiąknięty jest mową nienawiści, z której istnienia zdajemy sobie sprawę, ale raczej nie na taką skalę: ilość nacjonalistycznych rymowanek zdaje się nie mieć końca. Cały czas widzimy jednak tylko to, na co pozwala nam prowadzenie kamery, czyli detale i rekwizyty, fragmenty ciał performerów i przebłyski białych, pozbawionych mimiki masek. Wykorzystanie nagrania pozwala na silną manipulację percepcją, odczuciami i reakcjami widowni. Jesteśmy co prawda świadomi faktu, że wszystko odbywa się po drugiej stronie ścianki z dykty, ale nie wiemy, ile osób się tam znajduje, kim oni są, ani co dokładnie tam robią. Buduje to atmosferę jak z horroru, w którym zdajemy sobie sprawę z grożącego nam niebezpieczeństwa, ale nie wiemy dokładnie, czego i kiedy dokładnie możemy się spodziewać.

I oto nadchodzi moment kulminacyjny – postaci ustawiają się w rzędzie przed drzwiami w pomieszczeniu, od-

fot. z prób: Maciej Mikulski

dzielającym ich od widowni. Kamera robi najazd na walające się po podłodze maski. Napięcie sięga zenitu – można przecież oczekiwać kontynuacji wcześniejszych ekscesów, ale nic z tego. Z wnętrza konstrukcji wyłania się grupka ludzi, którzy pod kręcącą się hipnotycznie dyskotekową kulą tańczą powoli w takt *True colors*. Doprowadzone do granic dramatyczne napięcie uchodzi niczym powietrze z balona. Co łatwo zauważyć, tańczące pary składają się z mężczyzny i kobiety, co w kontekście wcześniejszych scen wprowadza element niejednoznaczności i podskórnego niepokoju. Dopiero przy następnych piosenkach heteronormatywne konfiguracje ulegają zmianie, ale szereg pytań nadal pozostaje bez odpowiedzi. Czy to zrzucenie masek, wyjście ze struktury zunifikowanego, pozbawionego twarzy tłumu, pozwala im na odkrycie prawdziwych siebie? A może właśnie schowani za gromadną anonimowością byli naprawdę sobą?

Pozostawienie szerokiego pola do interpretacji może wydawać się plusem, ale w przypadku spektaklu z tak ściśle kontrolowaną przez reżysera optyką i procesem budowania napięcia, tak nagłe przejście powoduje dezorientację oraz pewne rozczarowanie finalnym efektem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że cała siła przedstawienia opierała się na barierze pomiędzy występującymi i oglądającymi i wynikającym z niej nierównym podziale sił. Gdy zabrakło tych elementów, dramatyczne napięcie nie było już tak silne, ale przez to wymowa spektaklu okazała się jeszcze bardziej niejednoznaczna, frapująca.

Pamięć (nie)zawodna

W poprzednim numerze ukazała się informacja, jakoby Marin Luther King wygłosił swoje pamiętne przemówienie sto lat wcześniej niż to miało miejsce (w tekście *Co to będzie? Co to będzie?*). Prostujemy: słowa „I have a dream" padły w 1963 roku ze schodów Mauzoleum Abrahama Lincolna w Waszyngtonie. Zbyt zasugerowaliśmy się badaniami nad fenomenem pamięci krótkotrwałej, płynnej i zawodnej, a mówiąc wprost – tłumaczy nas festiwalowe (czytaj: bezsenne) funkcjonowanie i korektor programu Word, który zawsze chce być mądrzejszy od autora.

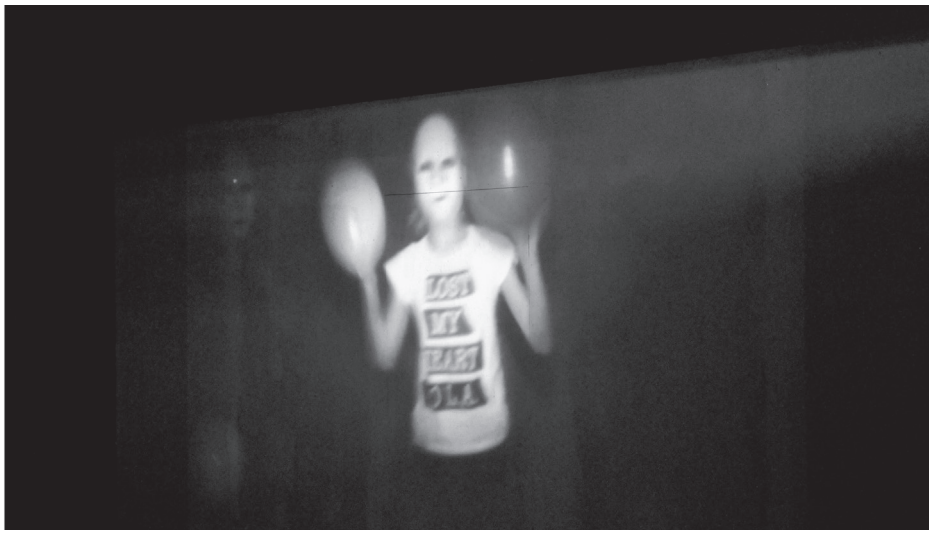
Anna Petynia

Postępująca dehumanizacja

W obu częściach spektaklu, swoistych happeningach, Markus Öhrn kreśli mocno przerysowany, skrajny obraz współczesnej młodzieży.

Część pierwsza. Biały ekran, projekcja, na niej widzimy balony, całe mnóstwo. Białe i czerwone. Słychać trzaski, nieznośny dźwięk pocieranych o siebie balonów. Anonimowi ludzie w białych maskach wykrzykujący hasła szowinistów, homofobów, rasistów, seksualnych drapieżców, nacjonalistów. Efekt anonimowości, odosobnienia, izolacji. Na to wszystko widzowie patrzą z perspektywy oka kamery. Od performerów, ściśniętych w klaustrofobicznym boksie, oddziela ich ściana ze sklejki.

Zamknięta i ciasna przestrzeń, w której odbijają się od siebie młodzi buntownicy. Ich funkcjonowanie w tym świecie jest pełne agresji i bezkarności, dzięki przywdzianej masce i fizycznej



fot. z prób: Maciej Mikulski

barierze dzielącej widownię od miejsca akcji. Wszystko w zamkniętym pomieszczeniu dzieje się przy akompaniamencie przyśpiewek pseudokibiców, ultranacjonalistycznych haseł. Anonimowość wyzwala z ludzi najgorsze instynkty. Witajcie w świecie hejterów.

Druga część spektaklu stanowi osobny happening. Widzimy stojących przed widownią performerów, jednak bez białych masek, bez wzmagających efekt obcości wizualizacji. Bawimy się w klimacie dyskoteki, z głośnika płyną dźwięki sentymentalnych piosenek o miłości, pod sufitem świeci kryształowa kula. Ci sami młodzi ludzie - grzeczni, stwarzający wrażenie zupełnie innych, nieśmiałych osób, być może mających trudności z nawiązywaniem relacji z innymi. W połączeniu z muzyką, obraz staje się przesadnie cukierkowy. Podczas kolejnych piosenek pary zmieniają partnerów, z układów heteroseksualnych przechodzą do układów męsko-męskich i damsko-damskich. *Peace & love* – wręcz ciśnie się na usta.

Początkowo obraz wyreżyserowany przez Markusa Öhrna budził mój sprzeciw. Wizualny przekaz – efekt wzmaga minimalistyczna scenografia – pełen był nieznośnego dźwięku, celowo zaburzającego percepcję performansu. Jednoznaczność obrazu młodego pokolenia – amatorzy wybrani zostali w castingu – również była niesamowicie uderzająca. Konfrontacja odbiorczych przyzwyczajeń z zachowaniami przekraczającymi granicę dobrego smaku prowokuje jednak do zadania sobie kilku pytań – czy rzeczywiście tacy jesteśmy, w jaki sposób wyładowujemy nasze prywatne frustracje?

Fragmenty odbioru

Jolanta Momot

„Spektakl wywołał wśród publiczności wiele kontrowersji. Szokujący i niejednoznaczny performans zapewne utkwi w pamięci niejednego z widzów, a poruszone w nim tematy – kwestia tolerancji, zróżnicowania statusów społecznych, aborcji czy gender – nie obejdą się bez obszernej dyskusji".

***

Milena Pelc

„Jaka stanie się Europa w przyszłości skoro już dziś jest areną, na której rodzą się konflikty społeczne i ścierają się skrajne światopoglądy? Jak widzą swoją rolę młodzi obywatele europejskiej wspólnoty? Ambitne tematy i interesująca koncepcja to dwa mocne punkty przedsięwzięcia. Oryginalne podejście do zagadnień poruszanych w spektaklu rozbudziło moją ciekawość i wygórowało oczekiwania. Był to spektakl zdominowany przez głośne krzyki, nieprzyjemne dźwięki, uwłaczające hasła. Twórca, podejmując próbę rozrachunku z podejściem współczesnego obywatela do kwestii tolerancji, gender czy homoseksualizmu, usiłował zrobić to w jak najbardziej dobitny i kontrowersyjny sposób, aby dzięki temu bardziej dotrzeć do wyobraźni odbiorcy i uświadomić mu istotę problemu. Niestety, droga reżysera do osiągnięcia celu okazała się drogą na skróty, ślepym zaułkiem".

Z Markusem Öhrnem, reżyserem spektaklu *Bohaterowie przyszłości*, rozmawia Stanisław Godlewski

Nie dla dzieci

Jak przebiegała praca nad spektaklem z polską grupą dotyczącego bardzo polskiego tematu?
Zostałem zaproszony do zrobienia przedstawienia przez Komunę//Warszawa. Chcieli stworzyć platformę dla wielu projektów artystycznych, które łączyłby temat przyszłości Europy. I gdy mnie poprosili, powiedziałem, że chciałbym zrobić coś o bohaterach przyszłości i chcę pracować z dzieciakami urodzonymi po transformacji, po 1989 roku. Bo to pokolenie patrzy, obserwuje. Sam pochodzę z pokolenia, które nie ma własnych politycznych idei. Próbowałem zrobić coś z nimi na temat wzrastającej w siłę prawicy w Europie (to dla mnie bardzo ważne – to się dzieje nie tylko tutaj, w Polsce), chciałem, aby oni spróbowali ucieleśnić ten język, język osób, które nie chcą imigrantów, uważają, że homoseksualizm jest zły i tak dalej. Oni oczywiście znali te hasła, bo one wybrzmiewają na zewnątrz. Zaczęliśmy to imitować i tworzyć swoistego rodzaju „piekło" w środku scenicznego pudełka. I wtedy, w bardzo banalny sposób, gdy oni stamtąd wychodzą, stają się bohaterami we wspólnym tańcu.

To jest fascynujące. Kreujesz piekło, napięcie zaczyna rosnąć, boimy się, że oni zaraz do nas wyjdą, co się faktycznie dzieje, ale wtedy zaczynają tańczyć do Nory Jones. Kim właściwie są ci bohaterowie przyszłości?
Według mnie?

Tak.
Oczywiście, można udzielać bardzo długich odpowiedzi. Wszyscy się zgodzimy, że obecnie coś się dzieje w Europie. Można to stwierdzić choćby dlatego, że wszystkie systemy społecznego bezpieczeństwa są zdemontowane, źle funkcjonują. I to ma swoje konsekwencje, wszystkie struktury są wykrzywione. Rodziny zaczynają troszczyć się tylko o siebie. I nagle przychodzą „zagrażający" im emigranci. Dla mnie bohaterowie przyszłości to

ci, którzy to widzą i zajmują odmienne stanowisko, starają się zmienić tę sytuację. Oczywiście, i ty, i ja chcemy to zmienić, to banalne. Ale ja tak właśnie pracuję, kreuję sytuację, która wymaga reakcji. Jeżeli ktoś widzi tę demonstrację, a potem tych ludzi, którzy wychodzą i zaczynają tańczyć, to jest to gra na ogromnych emocjach, prawie jak w hollywoodzkim filmie. To działa. Chciałbym, by moi bohaterowie przyszłości akceptowali homoseksualistów, akceptowali prawo wyboru kobiety do dokonania aborcji, akceptowali imigrantów. Oczywiście. Bo chcemy zbudować tę fortecę Europy, która nie będzie miała tej drugiej strony. Problem z ruchami prawicowymi polega na tym, że zawłaszczają język lewej strony – „jest wolność słowa, więc mogę mówić, co chcę". Używają tego. Tak samo jak używają flagi, którą wymachują i krzyczą, że „geje to gówno." Chcieliśmy zobaczyć, co się stanie, gdy my weźmiemy te narodowe barwy i użyjemy ich w inny sposób. W Szwecji prawicowcy uważają, że jako jedyni posiadają flagę, że to ich. I my próbujemy reagować, pokazać to inaczej.

Tematem gazety są „nowe performanse" i „nowe technologie". W swoich przedstawieniach bardzo często używasz kamery. Kamera rejestruje to, czego nie może zobaczyć widownia, co jest w środku pudełka. Dlaczego?
Jestem artystą wizualnym, nie mam teatralnego *backgroundu*. Używam kamery, bo to mój język. Dzięki niej możesz skupić się na małych obiektach i opowiadać historie. Możesz stworzyć obraz, a nie opowiadać słowami. Tak jak na początku tego spektaklu – widzisz balony, słyszysz dźwięki i to wprowadza atmosferę grozy. Moje ulubione formy to film i koncert, więc próbuję je połączyć. I, co ważne, możesz oglądać tylko to, co ja czuję. Robiąc wideo, kontroluję opowiadaną historię. Najprościej mówiąc, używam kamery, bo nie potrafię robić niczego innego (*śmiech*).

Aleksandra Spilkowska

Remiks powtórzony

Komuna//Warszawa
Cykl RE//MIX
pokaz zarejestrowanych spektakli

Jedne z podstawowych pytań, istotnych dla cyklu RE//MIX – o pamięć, prawdę, zapośredniczone doświadczenie, możliwość lub niemożliwość rejestracji czy archiwizacji teatru i performansu, strategie wykorzystywane przez kuratorów projektu oraz eksplorowane przez biorących w nim udział artystów – wróciły jak echo podczas dyskusji z Tomaszem Platą i Dorotą Sajewską odbywającej się w ramach festiwalowej sekcji KINOTEATR.

Podczas filmowego pokazu, widzowie mogli zobaczyć fragmenty nagrań trzech zrealizowanych w Komunie// Warszawa projektów: remiksu Mikołaja Mikołajczyka poświęconego Henrykowi Tomaszewskiemu, Weroniki Szczawińskiej o Lidii Zamkow oraz Wojciecha Ziemilskiego na temat Laurie Anderson. Sama forma remiksu w teatrze pozostała niedoprecyzowana (podczas rozmowy Tomasz Plata określił ją jako intuicyjną). Zaproszeni do współpracy artyści poszukiwali swoich artystycznych korzeni, tradycji założycielskiej, której składali swego rodzaju hołd lub przeciwnie, dokonywali na poły rytualnego aktu matko- lub ojcobójstwa.

W prezentacji zmagań z legendami teatru, tańca i performansu nieoczekiwanie istotna okazała się forma przekazu, czyli filmowa rejestracja przedstawienia. Nagrania, które mieliśmy okazję zobaczyć, były bowiem techniczną rejestracją, czasem nienajlepszej jakości, z założenia nieprzeznaczoną do publicznej prezentacji. Z sali padły nawet komentarze i pytania dotyczące rejestracji i jej mankamentów. Wywiązała się w związku z tym dyskusja wokół doświadczenia performansu na żywo i poprzez zapośredniczenie. W procesie odbioru dodatkową warstwę stanowiły wykorzystywane przez dwójkę z prezentowanych artystów projekcje multimedialne, które na nagraniu wprowadzały kolejny poziom zapośredniczenia – rejestrację rejestracji – i stawały się wręcz nieczytelne.

W związku z wielopoziomowym zapętleniem medium filmowego, wywiązała się interesująca, żeby nie powiedzieć symptomatyczna, sytuacja. W prezentacji remiksu Weroniki Szczawińskiej *Lidia Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem* istotną rolę odgrywało właśnie nagranie. Performans otwiera bowiem film z udziałem dr. Agaty Adamieckiej-Sitek, która w formie wykładu przedstawia kompletnie zmyślone lub nagięte do feministycznych koncepcji, informacje na temat Lidii Zamkow

Na zdjęciu: Magda Grudzińska, dr Joanna Puzyna-Chojka, Tomasz Plata, Dorota Sajewska, fot. Maciej Mikulski

– robi to w zalotny sposób, wydyma usta, eksponuje swoje atuty (co podczas rozmowy podkreślali kuratorzy cyklu). Jednym z celów tego filmu było zwrócenie uwagi na to, jak często kobiety nie są w ogóle słuchane, gdyż nacisk położony zostaje na ich urodę (co zresztą spotkało również Zamkow). Rola filmu była burzliwie analizowana podczas rozmowy z kuratorami.

Oglądając rejestracje performansów, dominujące było właśnie tego rodzaju wrażenie remiksowania czy też powtarzania idei remiksów, przez widzów i uczestników spotkania. Opierając się na materiałach wideo, ale też opowieściach kuratorów, którzy przytaczali szczegóły z pokazów na żywo, sami właściwie musieliśmy dokonać rekonstrukcji performansów. Obiektywna percepcja okazała się niemożliwa. Jak mówił w projekcie *RE//MIX Laurie Anderson Stany Zjednoczone*, Wojtek Ziemilski: „prawda jest tu tylko tak ważna, jak jest ważna w snach". Ilu odbiorców, tyle snów.

PIERWSZA PRACA:

„Rok 1993, to jest ostatnia klasa podstawówki, moja pierwsza praca, pracuję w wakacje w sklepie z jedzeniem dla psów i kotów. Sprzedaję batony i świńskie wędzone uszy. Pamiętam, że strasznie tam śmierdziało."

Rozalia Mierzwicka, *W samo południe*

Sabina Lewicka

Cyfrowe archiwum

W ramach projektu RE//MIX w latach 2010–2014 w Komunie//Warszawa powstało prawie trzydzieści produkcji z dziedziny teatru i tańca, literatury i filmu. Trzy z nich mogliśmy zobaczyć w KINOTEATRZE w ramach wydarzeń towarzyszących.

Mikołaj Mikołajczyk o Henryku Tomaszewskim: Pomysł wykonania remiksu o mistrzu Tomaszewskim (tancerzu, mimie, choreografie, reżyserze, pedagogu, założycielu i dyrektorze Teatru Pantomimy), u którego Mikołaj Mikołajczyk zaczynał swoją przygodę z teatrem i tańcem, wykorzystał do opowiedzenia nie tylko o relacji nauczyciel–uczeń, lecz także o sobie. We wprowadzeniu do remiksu Mikołajczyk opowiadał o pierwszym zetknięciu z mistrzem w sposób dowcipny, ale także z niemałym uwielbieniem. Wspominał o koleżeńskim zakładzie, który w efekcie zaowocował pracą u Tomaszewskiego.

Weronika Szczawińska o Lidii Zamkow: Rejestracja wideo remiksu rozczarowała niestety jakością obrazu. Wideo ważne było zwłaszcza w pierwszej części spektaklu – wykładzie prowadzonym przez dr Agatę Adamiecką-Sitek, która mimiką i gestem prowadziła kokieteryjną grę z widzem, niejako przy okazji snucia genderowych i feministycznych refleksji na temat życia i twórczości artystki.

Wojtka Ziemilskiego o Laurie Anderson: Rejestracja remiksu Wojtka Ziemilskiego była w najlepszej jakości. Artysta prowadził wykład–opowieść, pełną surrealistycznych wątków, poczucia humoru, zaskoczenia i paradoksów. Jednak sposób prowadzenia narracji przez artystę był dość monotonny, usypiający, dlatego widzowie potrzebowali dużego skupienia. Taki zabieg wystawiał słuchaczy na próbę, był też swoistym cytatem z Laurie Anderson, która osiągała bardzo dobry kontakt z publicznością, wytwarzając atmosferę niezwykłej poufałości.

Nawet jeśli prezentowane nagrania nie zostały przetworzone w formie artystycznej i pełniły jedynie funkcję dokumentalną, to z pewnością możliwość ich obejrzenia stworzyła cenny kontekst dla zakończonego już projektu w Komunie// Warszawa. Można tylko żałować, że większość performansów miała charakter jednorazowego pokazu, ale taka było jedno z założeń cyklu.

Wydawca: TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ W RZESZOWIE
Dyrektor Jan Nowara
ul. Sokoła 7/9, 35-010 Rzeszów
tel. 17 853 20 01 wew. 330, 341 tel./fax 17 853 22 52
bilety@teatr-rzeszow.pl

Gazetę Festiwalową redaguje Internetowy Magazyn TEATRALIA
Redakcja: Karolina Wycisk
Skład i łamanie: Katarzyna Lemańska
Korekta: Karolina Lipińska, Martyna Naumowicz
Opracowanie graficzne: Krzysztof Motyka
Zespół redakcyjny: Stanisław Godlewski, Sabina Lewicka, Anna Petynia, Agnieszka Pisz, Aleksandra Spilkowska
Nakład: 150 egzemplarzy

Teatr im. Wandy Siemaszkowej jest instytucją artystyczną Województwa Podkarpackiego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenat nad Premierą

Paronat medialny