TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ RZESZÓW
FHT
teatralia
internetowy magazyn teatralny

[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 3/20 listopada 2016

fot. Marcin Nowak

Katarzyna Mikołajewska

Wspólnota się nie ruszy

Kuba Falkowski przygotował w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi spektakl *Śmierć siedzi na gruszy i się nie ruszy* w oparciu o dramat Witolda Wandurskiego, który został przetworzony przez Pilgrima/Majewskiego. Reżyser całą swoją koncepcję opiera na możliwości wytworzenia więzi wspólnotowej z publicznością. Łódzka produkcja udowadnia, jak wiele przedstawienie może stracić, gdy pierwotnie założone teorie nie zostają w pełni zrealizowane.

Falkowski sam przygotował na siebie pułapkę, kładąc tak silny nacisk na wytworzenie performatywnej więzi aktorów z publicznością. Twórca nie powierza tej niełatwej misji zespołowi aktorskiemu – sam jest obecny na scenie, w znaczący sposób nadając właściwą dynamikę biegowi wydarzeń oraz inicjując cały spektakl. *Śmierć siedzi na gruszy i się nie ruszy* rozpoczyna bowiem monolog reżysera, w którym pojawiają się oczywiste aluzje do miejsca i czasu, w którym się znajdujemy. Udziela on również szczegółowych instrukcji dotyczących pożądanego przez twórców zachowania ze strony widzów. Publiczność ma uczestniczyć w wydarzeniu z dużą swobodą – można rejestrować spektakl, używać telefonów komórkowych oraz udostępniać informacje o przedstawieniu w mediach społecznościowych (hasztag #śmierćsiedzinagruszy). Nie jest to jednak działanie marketingowe – Falkowski ma na celu zniesienie wszelkich barier na linii aktor–widz.

O żadnym przełamaniu nie może jednak być mowy, skoro spektakl odgrywany jest w przestrzeni zupełnie niesprzyjającej tego rodzaju interakcjom, na które zapewne liczy reżyser. Po pierwsze, widownię od umieszczonej na podwyższeniu sceny oddzielają schody – nie widzimy chociażby wykonywanych na podłodze rysunków, a po drugie – sala Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie z pewnością nie należy do kameralnych. Widzowie, rozsiani po sporej przestrzeni widowni, nie mają szans na przeżywanie z aktorami tych doniosłych emocji, o które zabiegają ze sceny artyści. Pomysł i sam dramat jest skonstruowany bardzo prosto – oprócz przaśnych charakterystyk bohaterów, mamy do czynienia z wątkiem wiodącym, a więc z tytułową śmiercią, która po wejściu na gruszę nie może z drzewa zejść, co czyni okolicznych mieszkańców nieszczęśliwymi. Problem polega na tym, że kiedy znika śmierć, ludzie żyją zamiast umierać, nie mogą tym samym zaznać spokoju, a utrwalony przez wieki porządek – cykl życia – zostaje całkowicie zaburzony. Mieszkańcy podejmują zatem szereg działań, które mają na celu przywrócenie ludziom śmierci – wśród tych zabiegów, obok rytualnych tańców, pojawia się pomysł wywołania wojny, która przecież nie ma sobie równych w statystykach przynoszenia wielu ofiar śmiertelnych. Ostatecznie jedynym skutecznym pomysłem na uratowanie śmierci jest utworzenie wspólnoty, wspólna modlitwa oraz wymiana energii. Te działania są trudne do zrealizowania w Rzeszowie, chociażby z tej technicznej przyczyny, że publiczność zasiada na widowni w nieregularnych odstępach, więc trudno łapać się za ręce, a tym bardziej – stworzyć jakąkolwiek wspólnotę. Zwodniczy okazuje się punkt wyjścia Falkowskiego, który chciał bezpośrednio wciągnąć widza w sprawę ściągania śmierci z gruszy, przez co cała reszta podejmowanych przez artystów działań na scenie wybrzmiewa wyłącznie groteskowo i ze wszech miar karykaturalnie.

Anna Petynia

Oswajanie śmierci

Nieco zapomniany przez polskich twórców dramat *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego stał się inspiracją do stworzenia ludycznego rytuału. Jakub Falkowski przypomina nam, z czego wywodzi się współczesna sztuka teatralna. Poprzez zabawę konwencją w spektaklu *Śmierć siedzi na gruszy i się nie ruszy* stawia nam pytanie, czy w obecnym czasie jesteśmy w stanie zbudować coś razem.

fot. Marcin Nowak

Śmierć... możemy odczytywać w dwójnasób. Po pierwsze, jest to dramat egzystencjalny. Falkowski, podążając za Wandurskim, traktuje o temacie, który jest bliski ludzkości od zarania dziejów – o śmierci. W spektaklu oswaja temat śmierci, która stanowi dla nas niewiadomą, przez co od zawsze budzi lęk i strach. Nie wiemy bowiem, co może się zdarzyć po jej nadejściu. Z drugiej strony, łódzka *Śmierć...* jest także spektaklem politycznym, poświęconym skomplikowanym mechanizmom władzy, która dąży do stworzenia jednolitej masy osób o podobnych poglądach. A wszystko ubrane w nieco prześmiewczy (groteskowo-hippisowski) kostium.

Falkowski ogrywa obydwa tematy – trudne i niezwykle drażliwe – w sposób paradoksalny. W przewrotny sposób odziera je z powagi – opowiada historię o trudnym budowaniu wspólnoty i zjednoczenia się wokół jednego celu. Pokazuje również, jak ambiwalentną sytuacją może być wymarzona przez ludzkość nieśmiertelność – niemożliwa, społeczna utopia. Nie bez powodu bowiem matka-natura pozwala nam odejść na drugi świat.

Reżyser prowadzi aktorów przez proces twórczy, staje się wręcz kimś w rodzaju demiurga-kreatora. Dzieje się tak przez to, że Falkowski nie schodzi ze sceny, nieustannie czuwając nad całością spektaklu. Raz po raz pobudza akcję. Dopinguje aktorów i czuwa na tym, by *perpetuum mobile* wciąż było w ruchu.

Jednak pomimo ciekawego pomysłu interpretacyjnego i bezpośredniego odwołania się w spektaklu do rytuału, spektakl młodego twórcy jest bardzo nierówny, wręcz chaotyczny. W momencie, w którym widz zaczyna rozumieć konwencję oraz sposób prowadzenia z nim specyficznej gry, całość się urywa. Pozostajemy ze złudnym uczuciem, że uczestniczyliśmy w jakimś dziwnym eksperymencie. Tylko do czego on nas doprowadził? Czy przeprowadzony był w jakimś celu, co powiedział o wspólnocie – czy współcześnie jest ona możliwa? Nie od dzisiaj żyjemy przecież w rzeczywistości, w której większy nacisk kładzie się na jednostki niż na zbiorowość. Coraz trudniej o prawdziwe zjednoczenie, pracę zespołową. Brakuje nam charyzmatycznych przywódców, którzy – jak reżyser w tym spektaklu – zbiorą wokół siebie ludzi i poprowadzą w jednym, wspólnym celu.

Teatr im. Stefana Jaracza z Łodzi
Śmierć siedzi na gruszy i się nie ruszy
reż. Kuba Falkowski

Marcin Miętus

Polska awangarda i teatr robotniczy

Idea teatru robotniczego, z którym związany był między innymi poeta i dramatopisarz Witold Wandurski, zajmowała wielu polskich awangardzistów. Inicjatorzy projektu scenicznego, skierowanego do konkretnego widza, w dużej mierze czerpali ze sztuki ludowej, co prowadziło – jak w przypadku autora *Nowej sceny robotniczej* – do eksponowania tematu śmierci, a także nieustannego przed nią strachu.

Od prawej: Witold Wandurski, Władysław Broniewski, źródło: dk.com.ua.jpg

Motyw polskiej wsi oraz jej rewolucyjnego potencjału pojawił się na przykład u Brunona Jasieńskiego, który w połowie lat dwudziestych ubiegłego wieku organizował teatr robotniczy we Francji. Swój poemat *Słowo o Jakubie Szeli* wystawił na deskach tamtejszej sceny (pod tytułem *Szela*), by kilka lat później, w 1930 roku, nadać mu ostateczny kształt w postaci dramatu *Rzecz Gromadzka.* Ta sztuka sceniczna w czterech aktach, której dominantą była akcja symultaniczna, nawiązywała do tradycji ludowej szopki. Lecz nie o samą (meta)teatralność autorowi chodziło – bardzo ważny był w jego utworze wymiar pacyfistyczny i ideologiczny.

Wandurski, autor dramatu *Śmierć na gruszy* (1924), pracę w teatrze zaczął już w wieku dwudziestu czterech lat, debiutując w radzieckim Charkowie. Tam zetknął się z ideą prolekultu. Po przyjeździe do Polski założył sceny robotnicze w Krakowie i w Łodzi (głośna łódzka Scena Robotnicza). Taki teatr był mu bliski. Wandurski uważany jest dziś za walczącego komunistę, choć jego twórczość pisarska związana była przede wszystkim z awangardą. Inspirował się bowiem Majakowskim i futurystami, co przekładało się na jego myślenie o formie dzieła scenicznego. Treści rewolucyjne miały być przekazywane nie w sposób bezpośredni, ale za pomocą konkretnych rozwiązań formalnych. Trzyaktowa *Śmierć na gruszy*, łącząca w sobie teatr awangardowy z ekspresjonistycznym, stanowi również bardzo świadome nawiązanie do polskiej tradycji ludowej, a przede wszystkim komedii rybałtowskiej. Według krytyka literackiego Jana Gondowicza, *Śmierć*... to jedyna dojrzała sztuka w dorobku jej autora. Okazała się również najbardziej żywotna.

Wandurski, uważany za postać kontrowersyjną, był również autorem licznych wierszy, wydanych w tomie *Sadze i złoto*. Jeden z nich, zatytułowany po prostu *Stolarka*, poświęcił kunsztowi stolarskiemu. Dowcipnie przedstawiony podmiot liryczny pragnie w nim porzucić zawód prawnika (którym Wandurski był z wykształcenia), aby po praktyce w obróbce drewna dumnie nazwać się – i wpisać ów zawód w paszporcie – stolarzem, a może nawet drwalem. Przy odgłosach hebla i pił, wśród wiórów i drzazg, dzięki swym zdobytym umiejętnościom bohater będzie mógł pochować świat w wielkiej trumnie. Jak widać, dzięki silnym inspiracjom rodzimym folklorem, motyw śmierci nie opuszczał Wandurskiego przez lata.

Leon Schiller podobno zabronił wystawiania *Śmierci na gruszy*. Po październikowej odwilży wielu krytyków uważało, że utwory polskiego dramatopisarza, niczym plakat na daną okazję, straciły aktualność. Z rewolucyjnego nurtu, z którym kojarzony był Wandurski, z czasem zdjęto zasłonę milczenia, lecz tak zwane „sztuki proletariackie" jego autorstwa nie były chętnie wystawiane. Swój żywot *Śmierć na gruszy* zaczęła w Krakowie – w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie w 1923 roku odbyła się jej prapremiera, a wskrzeszona została blisko czterdzieści lat później w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie przez Józefa Szajnę (1964). Patron Szajna Festiwal (w tym roku program pod zmienioną nazwą multimedia/KONTEKSTY), dramat Wandurskiego wystawił w sumie pięciokrotnie w różnych teatrach, z różnym skutkiem. Na dobrą sprawę nikt inny, przynajmniej w naszym kraju, przez lata nie chciał się nim zająć.

Po długoletniej, trwającej trzydzieści lat przerwie, odświeżają go zaproszeni do Rzeszowa Kuba Falkowski i Sebastian Majewski. Duet czyta *Śmierć na gruszy* jako dramat egzystencjalny, a szczególną rolę w inscenizacji odgrywa właśnie widz. To nie przypadek, że spektakl przyjechał na rzeszowski festiwal z, kojarzonej z miastem robotniczym, Łodzi, z której zresztą Wandurski pochodzi.

Natalia Brajner

Po-ponowoczesna sztuka ludowa

W czerwcowym „Dialogu" Maciej Nowak z charakterystyczną ironią, ale i rozgoryczeniem, dokonuje rewizji teatru ostatnich lat. Konkluzja wydaje się oczywista: źle się dzieje w państwie polskim… Czas na zmiany i bunt wobec „zasiedziałych w swojej awangardowej pozycji"[1]! Oczywiście doceniamy i szanujemy naszych wielkich, choć nieco zmęczonych, scenicznych awanturników, ale znudził nam się już agresywnie postdramatyczny bełkot, projekcje multimedialne i „gołe tyłki". Pora na odebranie władzy w teatrze zapatrzonym w siebie hipsterom, popijającym café latte, i przekazanie jej ludowi. Detronizacja indywidualistów gwarancją zaistnienia teatru prawdziwie publicznego! Tylko „klasa ludowa" wie przecież, czym jest wspólnotowość i spółdzielczość, będące dla wielu cechami dystynktywnymi teatru[2].

W trzecie milenium naszej ery wkroczymy zatem z teatrem postępowym, z widokiem na Europę, teatrem odpowiedzialnym społecznie niczym NFZ. Stały zespół będzie regularnie grać nie za długie spektakle, oparte na literaturze na odpowiednim poziomie, dostępne dla szerokiego grona odbiorców, a zarazem przystępne. Teatr musi odzyskać swoją godność i być życzliwym dla widza, darzyć go należnym szacunkiem. Nie zapomni też o wykluczonych i uciśnionych – będzie w ugrzeczniony sposób walczyć o ich prawa.

Już nie chodzi o „narodową niezależną sztukę", ale o „teatr, który zapewni ważne chwile bycia razem". Jak stwierdził całkiem niedawno Michał Zadara: teatr popularny, dla ludu, ma być po prostu „zajebisty"[3].

Nie da się ukryć, że ogólnikowe postulaty manifestu Nowaka, przywołane powyżej, budzą wiele zastrzeżeń. Nawet sam autor ma poczucie, że wypowiedź, skonstruowana pod wpływem emocji, projektuje coś na kształt utopii, której głównym zagrożeniem jest bliskie sąsiedztwo miernego teatru środka. Rodzi to niepokój i prowokuje do podjęcia dyskusji.

Cóż… A może właśnie o to chodziło – o zainicjowanie ożywczego fermentu, o rozbudzenie młodych rewolucjonistów, na których przyjście jednak po cichu czekamy. Nowak cytując SMS-ową wypowiedź dziewiętnastoletniego teatromana, dotyczącą „bliżej niezidentyfikowanego" teatru warszawskiego, który „jest beznadziejny, bo oni tam wszyscy tylko piją kawę, żrą podatki i za bardzo się zasiedzieli w swojej awangardowej pozycji", zdaje się pytać: halo, młodzi, gdzie jesteście? Nie widać was. Jeden SMS wiosny ludów nie czyni. Pora rozbujać zakurzony i skrzypiący fotel teatralnych staruchów – niech jeszcze mają coś z życia.

Nowi gniewni, to wasz czas!

1 M. Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny* [w:] „Dialog" 2016, nr 6, s. 5.
2 Tamże, s. 8.
3 *Wokół teatru popularnego*, tekst dostępny online: www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230145.html.

Pisownia oryginalna, źródło: memy.pl

Katarzyna Mikołajewska

Przepis na FESTIWAL NOWEGO TEATRU

Do przygotowania Festiwalu Nowego Teatru potrzebujemy kilku składników, które z łatwością znajdziemy na polskim rynku (nie mylić z ryneczkiem). Pierwszym krokiem i koniecznym elementem jest znalezienie FESTIWALU. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że pojęcie to rozumiemy bardzo szeroko, należy zatem pamiętać, aby wybór nie był do końca przypadkowy. Wybierając FESTIWAL, skupiamy się przede wszystkim na jakości tzw. festiwalowej publiczności (szalenie ważny czynnik festiwalowy, który w znacznej mierze decyduje o smaku). Nie bez znaczenia jest tu również lokalizacja, popularnie nazywana także „miejscówką". Dobrze jest, jeśli FESTIWAL pochodzi ze środowiska naturalnego, bez sztucznych składników i spulchniaczy. Zwróćmy uwagę na charakter FESTIWALU – nie może on kłócić się z naszymi przekonaniami, aby ograniczyć ryzyko powstania typowego zakalca. Kiedy już uda się nam dobrać właściwy, interesujący nas FESTIWAL, musimy dodać do niego coś nowego – tu możliwości jest bez liku, im coś nowsze, świeższe, bardziej ożywcze, tym lepiej. Dzięki NOWOŚCI nasz FESTIWAL zyska niepowtarzalny, niespotykany dotąd nigdzie indziej wygląd i konsystencję. Dzięki niej zachowa zdecydowanie dłużej wszelkie walory smakowe, bez konieczności konserwowania. Ostatni, ale niezwykle ważny składnik to TEATR – nie bierzemy byle jakiego, łatwo dostępnego czy taniego półproduktu. Pamiętajmy, że ten element, jeśli zostanie niewłaściwie dobrany, może zepsuć cały nasz Festiwal Nowego Teatru. Nie wiesz, nie znasz się, nie masz rozeznania w temacie? Poradź się kogoś, kto siedzi w tym od dawna – konsultacja z kuratorem jest zawsze wskazana, nawet gdy wydaje ci się, że wiesz lepiej! Uwaga! Nie wszystko, co producent reklamuje jako TEATR, rzeczywiście nim jest – wystrzegaj się nieuczciwych sprzedawców i nie ryzykuj kupowania bez dokładnego obejrzenia produktu. Po połączeniu wszystkich trzech części powinna powstać spójna, jednolita całość, która zachwyci twoich gości i pomoże ci zabłysnąć w świecie kulturalnych imprez.

Katarzyna Mikołajewska

Nowe, nowsze, najnowsze – media, multimedia, hipermedia

W drugim dniu ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej tematyce nowych mediów w teatrze, która towarzyszy tegorocznemu Festiwalowi Nowego Teatru, prelegenci prezentowali zebrane przez siebie materiały teoretyczne, jednocześnie wzbogacając je o konkretne przykłady zaczerpnięte ze sztuk scenicznych, a szerzej – performatywnych.

Mgr Jakub Kłeczek z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu wygłosił referat pt. *Archeologia cyfrowego performansu w Polsce*. Za punkt wyjścia posłużyło mu pojęcie *digital performance*. Sporo uwagi poświęcił kwestii przezroczystości cyfrowego performansu, który podlega swoistej normalizacji, a jednocześnie zachowuje walor awangardowości. By zobrazować omawiane teoretyczne zależności, przywołał przykłady gier teatralnych.

Zwrot w stronę projektów nie-teatralnych zrobiła dr hab. Jadwiga Sawicka, która wystąpiła z referatem pt. *Teatr w nowych mediach. Jak artyści multimedialni wykorzystują teatr w swojej pracy?* Prelegentka przywołała postaci trzech twórców sztuk wizualnych – Artura Żmijewskiego, Bognę Burską oraz Zorkę Wollny, odnajdując w ich pracach takie sposoby wykorzystania multimediów, które pozwalają na bezpośrednie łączenie ich z narzędziami dostępnymi w teatrze. W swoich opisach Sawicka zajmowała się zarówno ideologią towarzyszącą artystom przy powstawaniu projektów, jak i etapami realizacji tych koncepcji, przywołując uzasadnienia poszczególnych działań oraz przebieg samych performansów.

Kolejnym prelegentem była mgr Justyna Stasiowska, która swój konferencyjny czas poświęciła na zaprezentowanie charakterystyki kultury didżejskiej i remiksowania. W referacie pt. *Strategia remiksowania we współczesnych działaniach z pogranicza teatru i tańca* najpierw przywołała szereg publikacji dotyczących remiksów i ich znaczenia dla teatru, by w dalszej części wystąpienia skupić się na konkretnym przykładzie w postaci spektaklu Marty Ziółek *Zrób siebie*. Stasiowska podkreślała, że choreografka traktuje proces konstruowania rzeczywistości teatralnej jako swego rodzaju didżejstwo. Zwracała również uwagę na fakt, że teatr z jednej strony poszerza swoją perspektywę poprzez przetwarzanie zjawisk charakterystycznych dla kultury hip-hopowej, a z drugiej – sam zmienia rzeczywistość klubową.

Mgr Mateusz Chaberski reprezentujący Uniwersytet Jagielloński przedstawił – zgodnie z tytułem swojego referatu – *Rzeczywistość rozszerzoną i problem teatralności w najnowszych sztukach performatywnych*. Posiłkując się pojęciami charakterystycznymi dla technologii rzeczywistości rozszerzonej, instalacjami artystycznymi oraz kategoriami interakcji i intraakcji, stawiał pytania o udział odbiorcy w procesie twórczym.

Po przerwie głos zabrał dr Piotr Dobrowolski, który przygotował wystąpienie pt. *Scena prawdy dyskursywnej i post-prawdy. „Fakty autentyczne", fakty medialne i mockumenty we współczesnym teatrze polskim*. Ten referat pozwolił teatrowi powrócić na pierwszy plan konferencji, gdyż jego autor zajął się problematyką prawdy teatralnej. Dobrowolski posiłkował się przykładami spektakli znanych ze swych medialnych karier. Przywoływał kolejne tytuły i twórców, jednocześnie zadając najpierw pytania o popularność widowiska, następnie o to, czy potrzebujemy realnych postaci, by legitymizować prawdę teatralną. Podjął też wątek reportażu jako gatunku teatralnego.

Swoistą kontynuacją problemów sygnalizowanych przez reprezentanta Uniwersytetu Adama Mickiewicza był referat autorstwa dr Joanny Puzyny-Chojki zatytułowany *Strategie metamedialne w teatrze dokumentalnym*. Do poprzednio usłyszanych teorii i przykładów dyrektor programowa Festiwalu Nowego Teatru dołączyła jeszcze kwestie związane z dokumentaryzacją, rekonstrukcją zdarzeń rzeczywistych w teatrze, symulowaniem pamięci oraz medializacją.

Ostatnie wystąpienie należało do dr Katarzyny Kręglewskiej, która zaprezentowała prelekcję pt. *Od multimediów do hipermediów. Mit interaktywności cyberteatru*. Tu obok mediów i multimediów pojawiły się także hipermedia, obecne w spektaklach odznaczających się przede wszystkim interaktywnością i takim wykorzystaniem nowych technologii, które sprawia, że przedstawienie multimedialne staje się ich swoistym agregatem.

Niektórzy prelegenci w ramach żartu branżowego chętnie wzbogacali swoje wystąpienia powołując się na przykłady spektakli, których nie widzieli. Zgodnie z tendencją komentowania nieoglądanych lub jeszcze niepowstałych przedstawień, chciałabym włączyć się w tę niebezpieczna grę. Ze względu na to, że nie dane było mi uczestniczyć w pierwszym dniu konferencji stwierdzam, że poziom referatów w obu dniach był wyrównany.

Od prawej: Mateusz Chaberski, Katarzyna Fazan, fot. Maciej Mikulski

Marcin Miętus

Nowe media w praktyce

Czy możliwe jest dziś tworzenie teatru bez świadomości roli nowych mediów? Czy technologie poszerzają, czy – wręcz przeciwnie – ograniczają pole teatru? O tym, w jaki sposób nowe media wykorzystywane są w praktyce teatralnej, dyskutowali wczoraj Iga Gańczarczyk, Wiktor Rubin i Sebastian Majewski.

Panel dyskusyjny pod hasłem *Teatr „nowej realności"*, prowadzony przez dyrektor programową Festiwalu Nowego Teatru Joannę Puzynę-Chojkę, wieńczył dwudniową konferencję skupioną wokół zagadnienia nowych mediów w teatrze. Tym razem głos oddano praktykom: reżyserom współczesnej polskiej sceny, posiadającym doświadczenie w różnych przestrzeniach teatru poszukującego. Dlatego do udziału w dyskusji zaproszono osoby łączące różne profesje: reżyserię, dramaturgię, czy – jak w przypadku Majewskiego – prowadzenie teatru i aktorstwo.

Wpływ nowych mediów na teatr objawia się bowiem na niejednym polu. Może być to przestrzeń tematyczna, bogata w zapożyczenia oraz cytaty z innych tekstów i artefaktów kultury, czego przykładem są bardzo popularne na współczesnych scenach remiksy. Inną możliwością jest przestrzeń strukturalna, budująca nowy poziomu relacji (często interakcji) z widzami. Jak zauważyła Joanna Puzyna-Chojka – wpływ nowych mediów na język teatru wcale nie musi być tożsamy z ich obecnością na scenie. Zapożyczenia czy inspiracje bywają traktowane bardziej dyskretnie: odnajdujemy je w tekście, sposobie gry aktorskiej lub w samym procesie powstawania spektaklu (jak w przypadku *Factory 2* Krystiana Lupy, o którym opowiadała Gańczarczyk).

W czasie panelu poruszano także wątek aktorów, nie zawsze przygotowanych do pracy z nowymi mediami. Z kolei w kontekście pracy z publicznością ciekawy przykład podał Sebastian Majewski, który, próbując zaprosić do Teatru im. Stefana Jaracza nowych odbiorców, zaproponował Łodzianom *Księcia Niezłomnego* (w reżyserii Pawła Świątka) w formie gry komputerowej.

Dla Wiktora Rubina teatr sam w sobie stanowi nowe medium. Zdaniem reżysera pojemność teatru pozwala na poszukiwanie nowatorskich form i środków wyrazu. Zaobserwować je można zwłaszcza w spektaklach, redefiniujących role widza i aktora, jak choćby w *Orgii* Pasoliniego, wyreżyserowanej przez Rubina w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Twórca dostrzegł również praktyczne zastosowanie nowych mediów w teatrze, podając przykład projekcji wideo obecnych w *Kantor Downtown*. Z oczywistych względów trudno byłoby zebrać na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy czołowych twórców amerykańskiej awangardy, których wypowiedzi mogliśmy oglądać za pośrednictwem nagrań wideo, co wyposażyło spektakl w zupełnie inny kontekst.

Intermedialność jest najciekawsza właśnie tam, gdzie dotyczy procesu. Widać to zwłaszcza w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego, który zaczynając karierę od przemysłowych kamer wideo, po latach doświadczenia buduje imponujące widowiska oparte na wielopoziomowej pracy aktorów, dramaturgów i scenografów z nowymi mediami. Ich obecność powinna teatr wzbogacać, a nie go ograniczać. Jak podsumowała dr hab. Katarzyna Fazan: „Nie wystarczy ustawić na scenie ekranów. Intermedialność w teatrze musi być osadzona na pewnym procesie, przetwarzaniu różnych składników rzeczywistości".

Od prawej: Wiktor Rubin, Sebastian Majewski fot. Maciej Mikulski

Katarzyna Bolec

Moja muzyka jest prywatna

Czytania performatywne z cyklu DRAMA LAB, odbywające się w Galerii Szajna, stają się powoli tradycją Festiwalu Nowego Teatru. W tym roku na pierwszy ogień poszła sztuka Marty Sokołowskiej o enigmatycznym tytule *Holzwege*, która miała swoją premierę w TR Warszawa. *Holzwege* (z niem. „błądzenie") to zarazem jeden z utworów Tomasza Sikorskiego, wybitnego kompozytora muzyki współczesnej. Sztuka Sokołowskiej nie jest jednak opowieścią o życiu i twórczości kontrowersyjnego artysty. Słowo „holzwege" oznacza bowiem również odciśnięte na śniegu ślady ściętych drzew.

Tomasz Sikorski, źródło: culture.pl

Reżyser rzeszowskiej wersji *Holzwege*, Tomasz Cyz, mówi, że nie chciał, aby „spiętrzona struktura" oryginału ograniczała aktorów. Nie jest zaskoczony faktem, że odtwórcy głównych ról dramatu wcześniej nie słyszeli o Tomaszu Sikorskim – ten brak wiedzy na temat twórcy sonoryzmu jest zdaniem Cyza dodatkowym atutem. Aktorzy (Dagny Cipora, Mateusz Mikoś oraz Mateusz Marczydło) grają bowiem samych siebie – performerów, którzy spotykają się podczas czytania sztuki o tragicznie zmarłym kompozytorze. Od początku napotykają na same trudności wynikające z braku zrozumienia motywów działania Sikorskiego. Jeden z aktorów racjonalizuje zachowania muzyka, twierdząc, że był on zwyczajnym pijakiem, który zapił się na śmierć. Drugi stara się znaleźć klucz do osobowości Sikorskiego, mitologizując jego postać.

Aby uwiarygodnić poszukiwania prawdy o losach Sikorskiego, aktorzy wyszukują coraz to nowych materiałów archiwalnych z życia zmarłego: jego korespondencję z kompozytorem, Zygmuntem Krauze, zdjęcia z koncertów, fragmenty zapisu nutowego. Jednak pomimo ich wysiłków, wraz z rozwojem akcji nie otrzymujemy spójnego wizerunku artysty, lecz coraz większą liczbę chaotycznych, szokujących faktów z dzieciństwa i młodości Sikorskiego. Dowiadujemy się, że jego matka wpadła pod

TOMASZ SIKORSKI

TOMASZ SIKORSKI

TOMASZ SIKORSKI

TOMASZA SIKORSKIEGO

Nekrologi Tomasza Sikorskiego opublikowane w prasie, źródło: Archiwum ZKP

tramwaj w pierwszym dniu roku akademickiego, a ojciec, wybitny kompozytor, milczał po tym wydarzeniu przez kilka lat. Aktorzy rozwieszają kolejne wycinki z gazet na sznurach znajdujących się po przeciwnych stronach zaaranżowanej sceny. Tak jakby próbowali odnaleźć tropy, które – być może – zostawił kompozytor. Ich wysiłki to jednak tytułowe „błądzenie". Minimalistyczna i złowroga muzyka Sikorskiego, która wybrzmiewa pod koniec czytania, jedynie utwierdza nas w tym przekonaniu, a równocześnie uświadamia nam, że artysta, krytykowany za monotonię swoich kompozycji, zapoczątkował nurt, który obecnie należy już do klasyki muzyki współczesnej.

Marta Sokołowska
Holzwege
reż.: Tomasz Cyz

Wykreślanka

q	z	w	i	u	h	o	l	z	w	e	g	e	n	p	d	t	a	x
u	i	w	f	t	f	a	l	k	o	w	s	k	i	t	k	a	i	m
a	e	a	a	p	o	g	o	r	z	e	l	i	s	k	o	z	l	c
n	m	n	s	i	b	s	e	n	q	b	e	k	s	i	ń	s	k	i
k	i	d	s	z	v	q	s	t	r	a	n	g	e	l	o	v	e	m
v	l	u	b	c	k	m	a	s	i	e	m	a	s	z	k	o	w	a
u	s	r	i	i	n	j	m	i	j	l	c	e	g	m	e	o	a	h
n	k	s	n	m	l	b	c	w	c	z	o	o	w	q	m	a	r	k
y	i	k	d	i	s	u	r	h	a	r	p	e	r	h	d	f	p	p
s	t	i	e	t	z	f	a	n	p	ł	a	t	o	n	o	w	f	h
d	t	u	r	g	i	n	s	t	a	l	a	k	c	j	a	x	q	i

Słowa do odnalezienia:

Ibsen, Fassbinder, Wandurski, Pogorzelisko, Harper, Falkowski, Holzwege, Strangelove, Płatonow, Ziemilski, Mark, Siemaszkowa, Beksiński, Instalakcja

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 Alicja Müller | Korekta Karolina Wycisk
Skład i łamanie Katarzyna Lemańska | Opracowanie graficzne Krzysztof Motyka
Zespół redakcyjny Katarzyna Bolec,Katarzyna Mikołajewska, Piotr Piotrowicz, Anna Petynia
Spoza redakcji Natalia Brajner, Marcin Miętus
Nakład 150 egzemplarzy

Patronat honorowy
MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA PODKARPACKIEGO

Teatr im. Wandy Siemaszkowej jest instytucją artystyczną Województwa Podkarpackiego
PODKARPACKIE przestrzeń otwarta

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Współorganizator

Partner
WYŻSZA SZKOŁA INFORMATYKI I ZARZĄDZANIA z siedzibą w Rzeszowie

Makarony Polskie
PGNiG Polskie Górnictwo Naftowe i Gazownictwo SA

Patronat medialny
dwójka Polskie Radio, didaskalia, TEATR, teatralia, teatralny, e-teatr.pl, Dziennik Teatralny, TVP Kultura, TVP3 Rzeszów, Polskie Radio Rzeszów, wyborcza, wyborcza.pl Rzeszów, TWINN, nowiny, nowiny24, VIP, BIZNESISTYL.pl, Radio Fenix