TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ W RZESZOWIE
FHT
teatralia
internetowy magazyn teatralny

[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 7/24 listopada 2016

fot. Maciej Mikulski

Marcin Miętus

Milczenie Nawal

W filmowej wersji *Pogorzeliska* w reżyserii Denisa Villeneuve'a dramatyczna historia Nawal Marwan została wpisana w kameralną poetykę bliskich kadrów, z których bije rygorystyczny realizm, równoważący jednak liryczną i w gruncie rzeczy alegoryczną wymowę opowieści. Na scenie rzeszowskiego Teatru im. Wandy Siemaszkowej Cezary Iber próbuje rozpracować dramat Wajdiego Mouawada przy pomocy ekspresyjnych gestów, melancholijnych piosenek, tańca oraz trochę zbyt dosłownych (jak na taką historię) metafor.

Młoda kobieta w czarnej sukience przechadza się po polach kukurydzy. Śpiewa. To Nawal Marwan, do której za chwilę dołączy Wahab, jej ukochany. Ich, z góry skazane na nieszczęście uczucie – ona jest chrześcijanką, on muzułmańskim uchodźcą – kończy się tragedią. Osią wydarzeń *Pogorzeliska* jest bratobójcza wojna, tocząca się w Libanie. Brat Nawal, w przypływie emocji, zabije kochanka zhańbionej siostry. Wszystko widzimy na scenie, a dzieje się to na tyle szybko, że gest mężczyzny wydaje się tu nieco pochopny. Zrozpaczona Nawal wykrzyczy, że jest w ciąży, co jeszcze bardziej pogorszy jej sytuację, a brata – być może – oczyści z poczucia winy. Ciąża i dziecko, które zostanie później odebrane młodej Libance, są na scenie pokazane w postaci czerwonego balonika. Dostajemy również jasny sygnał, że są to zdarzenia z przeszłości.

Na drugim planie scenicznym, często w sposób symultaniczny, rozgrywa się teraźniejszość, zdominowana przez historię dzieci Nawal: Jeanne i Simona. Obserwujemy ich w pierwszych dniach po śmierci matki, która pozostawiła dla

nich tajemniczy testament. Rodzeństwo dowiaduje się o zaginionym bracie, oraz że – wbrew temu, co za życia wmawiała im matka – ich ojciec wciąż żyje. Pogrążeni w ciszy siedzą na niewygodnych, metalowych krzesłach w nieurządzonym jeszcze biurze (nazbyt gadatliwego) notariusza – przyjaciela Nawal. Milczenie osieroconych, dorosłych bliźniąt przerwie brat – wybuchowy bokser, używający wulgaryzmów i niewybrednych słów pod adresem matki. Jego impulsywny charakter, przeciwstawny do introwertycznej, zamkniętej w sobie siostry, został przedstawiony widzowi bardzo dosłownie. Epizod u notariusza, próbującego przez cały czas uspokoić narwanego mężczyznę, kończy się awanturą. Na kartonowym stole zostaje tylko tajemniczy, czerwony zeszyt, który należał do Nawal.

Następne sceny skupią się głównie na postaci Jeanne, pracującej jako wykładowczyni na uniwersytecie. W kolejnym fragmencie przedstawienia jesteśmy nawet świadkami części jej wystąpienia, podczas którego publiczność pełni rolę audytorium. W dziewczynie narasta pragnienie odkrycia tajemnicy matki. Chce poznać i zrozumieć przeszłość Nawal, która pod koniec życia odcięła się od rzeczywistości milczeniem. Postanawia więc wyruszyć do rodzinnej wioski zmarłej. Z czasem odkrywa kolejne epizody z jej życia – ucieczkę od brata i babki, próbę poszukiwania syna, morderstwo dokonane na komendancie policji i w końcu – trudny pobyt w więzieniu.

Narastająca ilość zdarzeń oraz zbiegów okoliczności niebezpiecznie zbliża opowiadaną przez Ibera historię do estetyki melodramatu. Reżysera gubi pragnienie dosłownego przedstawienia każdego z wydarzeń na scenie. Niestety, ogrom materiału ginie na zbyt dużej scenie teatru. Scenografia jest bardzo skromna – jej główne elementy to trójkątny, zbudowany z pleksi graniastosłup, na którym wyświetlane są interesujące projekcje, oraz umieszczone na trzecim planie, prowizoryczne pole kukurydzy. Znajdujące się na scenie pomieszczenie, odwracające się przy pomocy obrotówki, pełnić będzie różne role – więzienia, domu Simona, metaforycznej granicy między przeszłym a teraźniejszym.

W rzeszowskim *Pogorzelisku*, podobnie zresztą jak w ekranizacji, dużą rolę odgrywają retrospektywy. W spektaklu, oprócz kilku melancholijnych piosenek, znajdziemy trzy rozbudowane układy taneczne. Z ich pomocą monotonna narracyjność mogła zostać w ciekawy sposób rozbita. Choreografia razi jednak dosłownością. Pierwszy taniec, zainicjowany na polach kukurydzy, rozgrywa się między Nawal a jej muzułmańskim kochankiem. Na początku dominuje subtelność i urok, następnie gesty bohaterów zmierzają w stronę mniej pruderyjną. Kolejna choreograficzna wstawka to metaforyczny taniec, zmarłej już, Nawal z córką, rozgrywany po odkryciu przez Jeanne taśm, na które nagrywał jej matkę (a właściwie jej milczenie) pielęgniarz Antoine. To jedyny moment, w którym kobiety spotykają się. Fizyczny kontakt staje się tutaj symboliczną zapowiedzią, zachodzącej we wnętrzu młodszej bohaterki, przemiany – Jeanne, mimo żalu, postanawia poznać historię swojej rodzicielki. Symboliczny potencjał tej sceny zostaje niejako zdetonowany – patetyczna, zorganizowana wokół pudełka z nagraniem, choreografia jest bardziej groteskowa niż poetycka. Taniec tutaj to, momentami boleśnie dosłowna, reprezentacja relacji kat–ofiara. Związek Nawal, ofiary więziennej przemocy i oprawcy w pomarańczowej kominiarce, staje się kluczowym punktem fabuły *Pogorzeliska*. Bardziej niż układem ruchowym, spektakl intryguje światłem – w momentach porodu, śmierci, tortur dominuje czerwień. Scena raz po raz pogrąża się w mroku, budując napięcie.

Tragedie przechodzące z pokolenia na pokolenie w zdominowanym przez patriarchalny porządek świecie wywołują u głównych bohaterek *Pogorzeliska* poczucie bezsilności i samotności. Tli się w nich jednak nadzieja, związana z jednej strony z wiarą w oczyszczający potencjał prawdy, z drugiej – w zbawczą siłę miłości. Konflikt wewnątrzpaństwowy staje się dla Ibera tłem, pretekstem do rozmowy o sile rodzicielskiego uczucia. *Pogorzelisko* to spektakl w gruncie rzeczy humanistyczny, w którym człowiek, mimo swych ułomności lub – jak kto woli – niemożności ucieczki przed przeznaczeniem, nawet w momencie największego zwątpienia wciąż kieruje się dobrem.

fot. Maciej Mikulski

Piotr Piotrowicz

Trudne milczenie

Tekst *Pogorzeliska* Wajdiego Mouawada jest bolesny. Opowiada o wypadkach, które powodują całkowite przewartościowanie życia. O prawdzie domagającej się odkrycia. W końcu zaś o podróży do swoistego jądra ciemności, pozwalającej poczynić pierwsze kroki na trudnej drodze do samopoznania.

fot. Maciej Mikulski

Młode rodzeństwo. Jeanne i Simon. Bliźnięta. Ona kończy doktorat z matematyki, on jest bokserem-amatorem, marzącym o zawodowych ringach. Właśnie wkraczają w dorosłość. Pierwszym i – jak się okaże – kluczowym doświadczeniem przejścia będzie dla nich zmierzenie się z zadaniem, jakie w testamencie wyznaczyła im matka. Jest to osobliwa ostatnia wola. Dzieci Nawal mają odnaleźć swojego brata, o którego istnieniu nie mieli pojęcia, oraz ojca, o którym sądzili dotychczas, że od dawna nie żyje. Matka prosi, by rodzeństwo odnalezionym osobom przekazało listy, które napisała na pięć lat przed śmiercią. Bohaterowie będą musieli wybrać się w podróż do rodzinnych stron Nawal – Libanu. Wiele lat wcześniej kobieta uciekła stamtąd przed katastrofalnymi skutkami wojny domowej.

Zadanie w pierwszej chwili budzi sprzeciw bohaterów. Simon ma ogromny żal do matki. Chciałby jak najszybciej ją pochować i zapomnieć o bólu, jaki sprawiła mu, osuwając się w pięcioletnie milczenie (decyzja o zaniechaniu mówienia zbiegła się z napisaniem wspomnianych listów). Tą, która pchana poczuciem powinności i ciekawością, podejmie się wykonania woli rodzica, będzie jego siostra. Za jej sprawą także Simon w końcu zaangażuje się w eskapadę, która nie tylko przyniesie rodzeństwu druzgocącą wiedzę o przeszłości Nawal, ale także o ich własnych korzeniach. Niektóre prawdy nie mogą zostać wypowiedziane. Muszą poczekać, aż ktoś je odkryje.

Odsłaniającą się przed nami tragiczną historię rodziny, naznaczoną wojennym piętnem, poznajemy stopniowo. Scena za sceną ujawniają się kolejne informacje, prowadzące bohaterów do finału poszukiwań. Akcja rozgrywa się tutaj w dwóch, stale przeplatających się, płaszczyznach czasowych. Z jednej strony mamy wędrówkę rodzeństwa, z drugiej – perypetie Nawal – od młodzieńczej miłości zakończonej zabiciem ukochanego przez jej brata i oddaniem nieślubnego dziecka do sierocińca, przez pobyt w kobiecym więzieniu, będącym w istocie ohydną katownią, w której kobiety poddaje się wszelkiego rodzaju wstrętnym upodleniom, aż po ucieczkę z Libanu wraz z dziećmi.

Pod względem fabularnym *Pogorzelisko* jest obfitym źródłem, z którego czerpać można pretekst do snucia opowieści i namysłu nad rozmaitymi aspektami wojennej hekatomby, wyciskającej niezatarte piętno na losach ludzi – cywili – zawsze niewinnie dotkniętych jej bezsensownym okrucieństwem. Temat ważny i ważki, wypływający zresztą z autentycznych doświadczeń samego Wajdiego Mouawada. Z pewnością nieprosty i wymagający ogromnej ostrożności przy doborze środków jego wyrazu.

Niestety Cezary Iber nie do końca poradził sobie z tym wyzwaniem. Kontrowersyjnym pomysłem było wprowadzenie do przebiegu akcji szeregu piosenek. Otwierają one i zamykają przedstawienie. Pojawiają się również w trakcie, przyjmując formę wypowiedzi niektórych postaci. O ile można szukać uzasadnienia tego zabiegu w materii dramatycznej tekstu (Nawal Marwan była nazywana w więzieniu „śpiewającą kobietą" i jest to szczegół niebagatelny dla przebiegu historii), o tyle w scenicznej realizacji rozbijają one spójność przedstawienia i niewiele wnoszą do jego dramaturgii, a wręcz ją osłabiają.

Kolejną sprawą są interludia taneczne, za pomocą których – ni stąd, ni zowąd – obrazuje się niektóre wydarzenia i stany emocjonalne postaci. To wszystko składa się na nieco niekoherentny obraz przedstawienia, w którym reżyser chciał pomieścić tak wiele środków scenicznego przekazu. W tym przypadku jednak nadmiar zdaje się szkodzić całości.

W sztuce pojawia się cała galeria przejmujących obrazów wojennych. Są one obdarzone ogromnym potencjałem dramatycznym, ale także równie wielkim niebezpieczeństwem porażki. Łatwo w tej materii popaść w banał i zamiast przejąć publiczność nośnym skrótem teatralnym, pozostawić ją obojętną w obliczu prostego, wytartego obrazowania. W *Pogorzelisku* Ibera niestety więcej było efektów tego drugiego. Dość skonwencjonalizowane przedstawienia przemocy, nawet osadzone w tak nośnym kontekście, jakim jest historia Nawal, po prostu nie działają. I choć historia angażuje widzów samym swym przebiegiem – jej napięcie rozpływa się miejscami w nieco melodramatycznym modelu aktorstwa, a tragizm zanika na rzecz niemal komediowych chwytów.

Pogorzelisko pozostaje więc spektaklem wewnętrznie pękniętym. A dzieje się tak za sprawą zastosowania nie do końca trafnych zabiegów inscenizacyjnych oraz niewykroczenia poza, dość wytarty już dzisiaj, sposób obrazowania, oscylujący pomiędzy poetyckością a brutalizmem.

Teatr im. Wandy Siemaszkowej
w Rzeszowie
Pogorzelisko
reż. Cezary Iber

Z Cezarym Iberem, reżyserem spektaklu *Pogorzelisko*, rozmawia Anna Petynia

Boimy się zmian

Na zdjęciu: Cezary Iber, fot. Maciej Mikulski

Anna Petynia: Historia, którą opowiada pan w spektaklu *Pogorzelisko* jest dramatyczna, ale i uniwersalna. Jesteśmy na terenach, na których krwawo zapisała się historia relacji polsko-ukraińskich. Nasuwa się wniosek, że dla mieszkańców Podkarpacia jest to temat niezwykle aktualny, pomimo innych realiów kulturowych.

Cezary Iber: Tak, myślałem o tym. Wtedy do kin nie wszedł jeszcze *Wołyń*, a przez ten film wszystko stało się jeszcze bardziej czytelne i oczywiste dla tutejszego widza. Uważam jednak, że nie jest to tylko opowieść dotycząca tego regionu. Możemy ją odwołać do historii całej Polski i wielu innych krajów czy obecnej sytuacji, kiedy uchodźcy uciekają ze swoich terenów ojczystych, a Europa żyje w permanentnym lęku przed przyjmowaniem ich. Uważam, że to jest okropne, że Polska nie przyjęła żadnego uchodźcy. Tym bardziej, że sami byliśmy niegdyś w podobnej sytuacji. Wtedy wiele państw otworzyło przed nami granice, pozwolono nam żyć. Nasz kraj tego nie robi dla innych ze zwykłego strachu. A przecież wprowadzenie nowej kultury jest produktywne dla całego narodu. Każda zmiana jest dobra, oczywiście nie wyklucza strachu, ale znajdziemy powód ku niemu na każdym rogu ulicy. Pewnie znaleźlibyśmy taką samą ilość ekstremistów chrześcijańskich, co islamskich. Ale o tym w Polsce się nie mówi, bo jest to dla naszego społeczeństwa niewygodne. W spektaklu można znaleźć odwołania do swarów polsko-ukraińskich, ale także innych krajów, które są uwikłane w wojny.

Z czego zatem wynika nasz – polski – strach przed Innym? Nie mówię tu jedynie o pojęciu inności kulturowej, ale także seksualnej.

Myślę, że wynika to z kilku rzeczy. Nie jestem specjalistą. Uważam, że nie jesteśmy wcale wykształconym narodem, albo inaczej – statystycznie jesteśmy. Większość osób idzie na studia, bo jest taki przymus społeczny albo rodzice tego wymagają. Mamy takie piętno, że trzeba mieć magistra. A ten tytuł niewiele dzisiaj znaczy, w zasadzie nic. Później taka osoba ląduje na zmywaku w Anglii, bo zarabia tam więcej niż w Polsce. Niewiele osób wybiera studia świadomie. Po ich ukończeniu pracuje w zupełnie innym obszarze tematycznym, do którego zdobyty dyplom nie był konieczny. Jeszcze inni olewają je. Jesteśmy zaściankowi, bo czujemy się wygodnie w miejscu, w którym jesteśmy i najchętniej byśmy niczego nie zmieniali. Wydaje się nam, że wzrost nacjonalizmu i prawicowości wzmocni tę wygodę. To wielki błąd. Unicestwianie lewicy i poglądów prospołecznych, które próbują otwierać drzwi, a nie zamykać, będzie dla nas niszczące i frustrujące. Zaczniemy iść wstecz. Co więcej – historia pokazuje, że po skrajnie nacjonalistycznych rządach dochodzi do władzy lewica. Ale pomiędzy zawsze jest wojna. To jest przerażające.

Niestety obecnie w wielu krajach europejskich dochodzą do władzy partie nacjonalistyczne. Wróćmy jednak do spektaklu. Operuje pan kilkoma różnymi poetykami – mamy taniec, tradycyjny teatr dramatyczny, songi... W którym momencie klarowała się całościowa koncepcja?

Czytając tekst – widzę spektakl. Każdy podczas czytania tworzy sobie w wyobraźni swój własny film. Złożony z jego doświadczeń, wrażliwości. Zawsze na początku pracy z nowym zespołem, tekstem, postanawiam sobie, że mam być otwarty na ludzi, z którymi spotykam się, by zrealizować spektakl – kompozytora, osobę od wizualizacji, scenografa, aktorów, ale i na teatr jako instytucję. Bo ludzie są ważni w kontekście miejsca, przestrzeni pracy. Wnoszą coś od siebie, kawałki swojego filmu, którego projekcję miałem w głowie, czytając tekst. To ma się sklejać w całość – ja mam złożyć z tych kawałków, puzzli, coś, co ma ręce i nogi.

Katarzyna Bolec

Dusza i ciało

„Hollywood to takie miejsce, w którym płacą ci tysiąc dolarów za twoje ciało, a jedynie 50 centów za duszę" – powiedziała kiedyś Marilyn Monroe o stolicy przemysłu filmowego. Od śmierci aktorki minęło wiele lat, lecz atrakcyjny wygląd to dalej jedno z kryteriów decydujących o dostaniu wymarzonej roli.

Mimo że opresyjny kanon piękna jest coraz częściej dekonstruowany, a kolejni twórcy podejmują walkę o demokratyzację wizualności i włączenie w jej obszar wizerunków do tej pory marginalizowanych lub wykluczanych, najbardziej widzialne pozostają ciała idealne albo do ideału dążące. Ogromna dbałość o wygląd związana jest z dominacją kultury konsumpcyjnej, w której to, co zewnętrzne niejako definiuje „ja". Niemniej, kult pięknych ciał wydaje się niekiedy nad wyraz demonizowany – piękno nie musi bowiem wykluczać duchowości. Współczesne kobiety mają o wiele większą świadomość swoich potrzeb niż ich rówieśniczki kilkanaście lat temu. Doskonale rozumieją, że psychika i to, co cielesne są ze sobą nierozerwalnie połączone, a seksualność nie musi być ani wstydliwa, ani ujarzmiana. Dusza i ciało mogą tworzyć zgraną parę.

Aniela Dulska w nowej telewizyjnej inscenizacji dramatu Gabrieli Zapolskiej, w reżyserii Marcina Wrony, jest niezwykle elegancka (w tej roli Małgorzata Cielecka). Atrakcyjna, wręcz perfekcyjna, nie przypomina matrony, którą pamiętamy chociażby z kreacji Anny Seniuk z 1992 roku (reż. Tomasz Zygadło). Mimo to równie dobitnie daje do zrozumienia swojej kuzynce, że nie nosi koronkowej bielizny i nie sypia z mężem. W ustach Cieleckiej te same wyznania brzmią jednak niepokojąco – kobieta otwarcie lekceważy potrzeby swojego ciała. Być może dlatego czuje się sfrustrowana, a główną przyczyną jej stanu wcale nie jest fakt, że jej syn, Zbyszek, wdał się w romans ze służącą. Szczególnie mocno wybrzmiewa to w scenie rozmowy Dulskiej z Lokatorką, która chciała się otruć po odkryciu zdrady swojego męża. Główna bohaterka spektaklu, ubrana w jasną suknię, patrzy jak zahipnotyzowana na sąsiadkę (w tej roli Agata Buzek – w czerni

i ostentacyjnie paląca papierosa), której właśnie wymawia mieszkanie. Mimo tego, że Dulska werbalnie krytykuje Lokatorkę za wywołanie skandalu w kamienicy, widz nie może oprzeć się wrażeniu, że skrycie jest zafascynowana stylem życia tej zdradzonej kobiety. Tak o postaci zdradzonej sąsiadki mówi Agata Buzek: „Z jednej strony jest ona ofiarą Dulskiej, a z drugiej strony symbolizuje to, za czym Dulska mogłaby tęsknić. Chodzi o całą tę wolność i inny świat, i ten zapach papierosa, który jest z jednej strony straszny, z drugiej pociągający. Ona powinna symbolizować to, czego Dulska sobie odmawia”[1].

Harmonia pomiędzy *psyche* i *soma* zostaje również zachwiana u Barbary Niechcic, głównej bohaterki pamiętnej ekranizacji *Nocy i Dni* w reżyserii Jerzego Antczaka (1975). Kobieta nieustannie wspomina lata swojej młodości i niespełnioną miłość. Jest do tego stopnia pochłonięta wspomnieniami, że nie docenia męża, który na różne sposoby zabiega o jej uczucie. Nie jest jednak jedyną osobą w rodzinie, która nie potrafi żyć „tu i teraz”. Podobny problem ma jej siostra Teresa, również nie do końca szczęśliwa w małżeństwie, która, w przeciwieństwie do Barbary, wdaje się w realny romans z młodym dziedzicem. Związek ponosi jednak klęskę. Kobieta, męczona wyrzutami sumienia, umiera na zapalenie mózgu. Plastyczne sceny, w których obydwie siostry, ubrane w letnie sukienki, przechadzają się po olbrzymich łąkach, zapadają głęboko w pamięć – głównie dzięki pracy charakteryzatora i kostiumologów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że bohaterki ekranizacji powieści Marii Dąbrowskiej przypominają kwiaty, które lada moment zwiędną.

Stworzenie wiarygodnego i spójnego wizerunku kobiety w teatrze staje się coraz trudniejsze. Zwłaszcza w przypadku spektakli będących adaptacjami znanych powieści i dramatów, które zostały wcześniej zekranizowane. Cezary Iber, reżyser *Pogorzeliska*, musiał włożyć dużo wysiłku w poprowadzenie postaci głównej bohaterki, Nawal Marwan (w tej roli Dagny Cipora), tak, aby różniła się od swojego filmowego odpowiednika (reż. Denisa Villeneuve, 2010). Filmowa Nawal (gra ją Lubna Azabal) jest bardzo powściągliwa w wyrażaniu emocji. Nawet w scenie, w której krewni zabijają jej narzeczonego, wydaje tylko głuchy okrzyk i pada na ziemię. U Ibera wygląda to inaczej: kiedy Nawal jest szczęśliwa – tańczy; kiedy smutna – jej ciało konwulsyjnie drży. Układy choreograficzne są dopełnieniem emocji głównej bohaterki, umożliwiają widzom współuczestniczenie w sytuacji, w której ona sama się znajduje. Pozwalają im również zrozumieć, że ciało to doskonałe narzędzie do wyrażania emocji. Zwłaszcza w teatrze.

[1] Wywiad z Agatą Buzek dostępny online: teatrtelewizji.tvp.pl/10377345/agata-buzek-ta--sytuacja-pasuje-do-kazdej-epoki.

Anna Petynia

Morderczynie i trucicielki

Wbrew temu, co głosi znana reklama – nie każda mama dba o to, by jej dzieci były silne i zdrowo rosły. Można bowiem mnożyć przykłady kobiet – zarówno fikcjonalnych, jak i historycznych – którym macierzyństwo wydawało się przekleństwem. Nieszczęśliwe albo szalone matki stawały się wówczas zbrodniarkami. Archetyp rodzicielki-morderczyni pojawił się już w starożytności...

Medea, kolchidzka czarodziejka, została porzucona przez swojego męża, Jazona. U jej boku zostały ich wspólne dzieci. Zdobywca mitycznego złotego runa poznał w Kolchidzie koryncką królewnę, która skradła jego – niewierne i niewdzięczne – serce. Zdradzonej i zrozpaczonej Medei pozostała tylko zemsta. Zaślepiona bólem i nienawiścią, zamordowała swoich synów. Ojcu odebrała nawet możliwość godnego pochowania dzieci, bowiem uciekając z miejsca zbrodni, zabrała ze sobą ich ciała.

Medea wielokrotnie pojawiała się na polskich scenach. Do najpopularniejszych przedstawień ostatnich sezonów z mityczną dzieciobójczynią w roli głównej należą spektakle Doroty Kędzierzawskiej (*Medea*, Teatr Polonia w Warszawie, 2014) i Marcina Libera (*Media Medea*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2015). W pierwszym dramat porzuconej kobiety, która w akcie zemsty na mężu zabija własnych synów, oglądamy z perspektywy dziecięcych bohaterów. Reżyserka uwypukla niejednoznaczność zbrodni Medei – z jednej strony mamy do czynienia z zaślepieniem, z drugiej – z rozpaczliwą próbą ochrony dzieci przed złem świata. Liber zaś oparł swój spektakl na tekście Marzeny Sadochy *Media Medea*, będącym dość swobodną grą z kulturowym mitem. Tutaj to tytułowa bohaterka opowiada swoją historię. Snuje narrację o końcu miłości, która – w swojej strukturze – upodabnia się do strumienia świadomości. Autorka dramatu w mityczną opowieść wplotła wątki jak najbardziej współczesne – związane z bieżącą polityką i bolączkami rozpadającej się wspólnoty europejskiej.

Historia Medei została wpleciona również w krakowski spektakl *Macabra Dolorosa* w reżyserii Pawła Szarka (Teatr Nowy, 2013). Katarzyna Chlebny tworzy w nim hybrydyczną kreację nękanej widmami wszystkich zamordowanych dzieci, szalonej matki. Jej postać została utkana z opowieści o różnych – mitycznych, historycznych, a także współczesnych – kobiecych monstrach. Poza fragmentami z historii Medei, pojawiają się tutaj, między innymi, listy Magdy Goebbels oraz materiały dotyczące spraw słynnych dzieciobójczyń, w tym Katarzyny W. Twórcy zamykają całość w ramach groteskowego, surrealistyczno-hard-rockowego widowiska. *Macabra Dolorosa* to złożony portret matki-dzieciobójczyni – potwora, kata, ale w pewnym sensie także ofiary. Pojawia się motyw niespełnionej artystki, a depresyjny klimat skutecznie zakłócają komediowe wtręty.

Frederick Sandys, *Medea*

Medea jest pewnie najbardziej krwawą ze wszystkich fikcyjnych postaci matek – cytując Eurypidesa: „nikt mściwym ani krwawszym od niej być nie może" – które nie realizują modelu bezwarunkowej miłości do swoich dzieci. Niemniej, wiele można zarzucić również tym bohaterkom, które – jak Szekspirowska Gertruda – doprowadzają swoich synów do frustracji i rozpaczy, także na poziomie seksualnym, albo – jak Meter z *Utworu o Matce i Ojczyźnie* – wzbudzają w swoich dzieciach permanentne poczucie winy. Przecięta pępowina potrafi się regenerować.

Katarzyna Mikołajewska

Wytańczyć tę makabrę

Katarzyna Chlebny, występująca w spektaklu *Macabra Dolorosa, albo rewia DADA w 14 piosenkach z monologami*, zabiera widzów w mroczną i zdumiewającą podróż. Twórcy przedstawienia przywołują postaci Medei, Magdy Goebbels oraz – osadzonej w naszych czasach matkobójczyni – Katarzyny W., znanej bardziej jako „matka małej Madzi". Spotkanie z takimi bohaterkami nie może być doświadczeniem przyjemnym, a fakt, że całość została ukazana w formie koncertu, wcale nie czyni tego obcowania łatwiejszym – wręcz przeciwnie, bo pozwala w dotkliwy sposób zdemaskować naszą ignorancję i hedonizm.

Paweł Szarek konstruuje spektakl będący jednocześnie pewnego rodzaju eksperymentem – oprócz badania granic wytrzymałości widzów, reżyser z powodzeniem sprawdza także mechanizmy budowania i rozładowywania napięcia na scenie. *Macabra Dolorosa* jest bowiem absurdalną sinusoidą, której skrajne punkty oscylują pomiędzy wywoływaniem wybuchów śmiechu i kompletnego zażenowania. Szarek, wykorzystując aktorski i wokalny talent Katarzyny Chlebny, przez półtorej godziny żongluje tak silnymi emocjami i oskarżeniami doprowadzającymi widzów do poczucia winy, że role ulegają niespodziewanemu odwróceniu. Oto spektakl o matkobójczyniach, które ze względu na popełnione zbrodnie są napiętnowane w literaturze lub w mediach, nie jest – jak można by się spodziewać – serią oskarżeń pod ich adresem. Częściej oskarżanymi są widzowie, którzy zostają przyłapani na czerpaniu przyjemności z obserwowania skandali. Kulminacją tych działań jest zaproszenie przez aktorkę na scenę kilku mężczyzn z widowni, którzy – po wysłuchaniu serii nieprzyjemnych komentarzy (przede wszystkim na temat swojego wyglądu) i otrzymaniu nieskomplikowanych ról (drzewa oraz halabardnicy) – wykonują groteskowy taniec. Pozornie niewinna scena okazuje się żenującym – jak powie sama Chlebny – „tańcem na grobie dziecka". Tym sposobem widzowie zostają wciągnięci w podstępną grę, polegającą na wykorzystywaniu rozrywkowej konwencji koncertu do opowiadania makabrycznych historii i konfrontowania z tematami chętnie wypieranymi ze świadomości.

Przywołanie figury Katarzyny W. uzmysławia wszystkie sceniczne absurdy i makabreski. Jest to zasługa medialnego szumu wokół jej historii, który skończył się wykreowaniem jednocześnie gwiazdy i potwora. Chlebny wyśpiewuje teksty nagłówków dotyczących „matki małej Madzi", które ukazywały się w czasach jej prasowej kariery – w tym bodaj najsłynniejszy cytat: „Teraz mam czas na swoje pasje". W innej piosence pojawia się motyw kantu i podłogi jako metody pozbycia się niechcianego dziecka. Dokładny opis uduszenia potomka przedstawiony jest z kolei w konwencji melorecytacji, wzorowanej na instrukcji udzielenia pierwszej pomocy medycznej. Kolejne songi oraz monologi prezentowane są przez aktorkę w ciekawej formie, dzięki czemu spektakl zyskuje na atrakcyjności, a widz poddany zostaje jeszcze większej opresji, co wywołuje u niego różne skrajne odczucia. Zachwyca zmyślność, z jaką Chlebny potrafi wykorzystywać swoją obecność na scenie do precyzyjnego trafiania w ludzkie emocje – bez trudu wywołuje kolejno: śmiech, irytację, niechęć, strach, zażenowanie... Wachlarz przeżyć jest tak duży, że aż niemożliwym wydaje się zawarcie ich wszystkich w tak krótkim spektaklu.

Twórcy *Macabra Dolorosa* świadomie żerują na sensacyjnym temacie, sprawnie traktując kontrowersję jako sceniczną figurę, tym samym gwarantując przedstawieniu dużą wyrazistość – pozostanie obojętnym jest w przypadku tego spektaklu wręcz niemożliwe. Tym, co odróżnia projekt krakowskiego Teatru Nowego od innych wariacji na ten temat, jest właśnie zupełnie niespodziewana forma. Za jej sukcesem w znaczącym stopniu stoi Katarzyna Chlebny, która w takiej niezwykłej formule perfekcyjnie się odnajduje, tworząc postać o wielu twarzach. W każdej z tych odsłon jest kreaturą mroczną, wzbudzającą skrajnie negatywne emocje i pozbawiającą widzów resztek komfortu. To właśnie komfort zostaje publiczności brutalnie odebrany, zarówno ze względu na przywołanie niewygodnych tematów i konieczność obcowania z nimi w teatrze, jak również z uwagi na interakcję, w jaką aktorka wchodzi z wieloma osobami zasiadającymi na sali. Zajęcie miejsca w dalszym rzędzie lub na środkowym

Zdjęcie z próby, fot. Maciej Mikulski

fotelu nie gwarantuje w tym przypadku spokojnego odbioru – tu każdy może zostać wybrany i wciągnięty na scenę, albo napotkać „wwiercający się w czaszkę" wzrok Chlebny.

Spektakl jest niezwykle spójną konstrukcją, w której muzyka, wykonywana na żywo przez Pawła Harańczyka i Łukasza Marka, silne światła stroboskopowe, a nade wszystko – aktorsko-wokalna kreacja Katarzyny Chlebny zastępują scenografię i inne sceniczne atrakcje niepojawiające się w *Macabrze Dolorosie*. Reżyser przeniósł punkt ciężkości przedstawienia na barki osamotnionej aktorki, która mierzy się z oporem widza do zostania pośmiewiskiem lub niejako wejścia w rolę współwinnego dzieciobójczych zbrodni, a przy tym dociera do każdego uczestnika swojego niezwykłego koncertu w sposób niemal bezpośredni i indywidualny. Jest niekwestionowaną mistrzynią improwizacji, która skwapliwie wykorzystuje wszystko, co przyniesie jej dana reakcja widza – jego gest, odpowiedź, wygląd czy mimika. Nikt na sali nie jest bezkarny i nie może czuć się bezpiecznie, a poziom komfortu w trakcie oglądania spektaklu zostaje ograniczony do minimum. Choć od premiery minęły już trzy lata, przedstawienie wciąż szokuje i zdumiewa, co jest najlepszym dowodem na to, że twórcy nie poszukiwali taniej sensacji, lecz w tabloidowych doniesieniach odnaleźli uniwersalne motywy, stanowiące podstawę do zbudowania niezwykle mocnego widowiska.

Teatr Nowy w Krakowie
Macabra Dolorosa, albo rewia DADA w 14 piosenkach z monologami
reż. Paweł Szarek

Z Justyną Michalik, reprezentantką Forum Teatrologów, rozmawia Piotr Piotrowicz

Teatr na forum

Piotr Piotrowicz: Czym jest Forum Teatrologów?
Justyna Michalik: Forum Teatrologów jest oddolną inicjatywą młodych badaczy teatru, dopiero rozpoczynających swoją karierę naukową. Zauważyliśmy, że w naszym środowisku nie ma integracji, że – najzwyczajniej w świecie – się nie znamy. Spotykamy się sporadycznie na konferencjach, w teatrze i przy okazji innych wydarzeń, ale tak naprawdę bardzo mało o sobie wiemy i jesteśmy podzieleni na różne ośrodki. Brakuje nam kontaktu ze sobą. Wspólnej wymiany myśli i doświadczeń. Postanowiliśmy to zmienić. Stworzyć wspólne nam wszystkim miejsce, gdzie będziemy mogli się poznać, porozmawiać ze sobą i zrobić coś razem. Pierwszą myślą było wykorzystanie Internetu. Założyliśmy forum internetowe pod adresem forumteatrologów.pl, które miało być platformą, która nas skupi, ale oczywiście zdajemy sobie sprawę, że tradycyjne spotkania „twarzą w twarz" są dużo bardziej owocne. Realne kontakty i znajomości można kontynuować również w sferze wirtualnej, ale najpierw trzeba zrobić spotkanie. W tym momencie jesteśmy kilka dni przed nim – będzie ono miało miejsce w dniach 25–26 listopada 2016 w Instytucie Teatralnym. Tam przez dwa dni będziemy się poznawać i dyskutować nad rzeczami, które są dla nas ważne.

Powiedziałaś „my" wpadliśmy na pomysł – czyli kto?
Zaczęło się od spotkania z Zofią Smolarską na drugim zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Po chwili rozmowy okazało się, że myślimy podobnie i mamy te same pragnienia, podobne rzeczy chciałybyśmy zmienić. I tak to się zaczęło. Później do naszego grona dołączyły pozostałe osoby: Staszek Godlewski, Beata Kustra, Martyna Fridla, Gosia Jabłońska. Razem założyliśmy komitet organizacyjny. Walczyliśmy ze spotykającymi nas przeciwnościami. Naszym zadaniem było także rozesłanie informacji do jak największej liczby osób. By zaprosić, zachęcić, ale też zapytać innych młodych badaczy, czy takie spotkanie i forma integracji jest im potrzebna. Okazało się, że tak. Na forum zapisało się ponad sto osób. Deklarację przyjechania na zjazd złożyło ponad czterdzieści.

Jakie cele, poza integracją, stawia sobie Forum Teatrologów? Czy wiecie, jakie działania chcecie podjąć, jakich zmian dokonać w środowisku? A może czekacie, aż wyłoni się to ze spotkania w Warszawie?
Mamy cele. Moim zdaniem dość ambitne. Chcemy mieć wreszcie na coś wpływ. Chcemy, by nas zauważono. Chcemy się integrować, by zrobić razem to, co jest dla nas ważne – podejmować takie tematy, jakie chcemy, by się otworzyć. Z naszych obserwacji wynika bowiem, że środowisko teatrologiczne w Polsce jest dość zamknięte i mocno rozdzielone pomiędzy różne ośrodki, różne uniwersytety. Chcemy sprawić, by nie było podziałów, oraz by nasz głos był bardziej słyszalny. Jak powiedziałam, nasze pierwsze spotkanie miało miejsce podczas drugiego zjazdu PTBT, które się nami zainteresowało i zaproponowało nam pewną formę współpracy. Zbiegło się to z wyborami nowego zarządu PTBT i my dwie – ja i Zofia – jesteśmy w nowym składzie. Coś zaczyna się chyba zmieniać.

Czy należy mieć stopień naukowy, aby przystąpić do Forum?
W żadnym wypadku nie trzeba mieć. Zapraszam do przeczytania naszego manifestu na forum teatrologów.pl. Opowiem małą anegdotkę. Z początku przychodziło nam na myśl, że powinniśmy nazwać się Forum Młodych Teatrologów. Jednak jak zdefiniować tą „młodość"? Kiedy kończy się „młody"? Zmieniliśmy więc nazwę – jesteśmy Forum Teatrologów i każdy, kto interesuje się teatrem, robi coś w teatrze czy wokół teatru, bez względu na wiek, może się do nas zapisać i wspólnie z nami działać. Warunek jest jeden. Trzeba wejść na naszą stronę i przy rejestracji podać swoje prawdziwe imię i nazwisko. Chcemy, by wszystkie rozmowy odbywały się imiennie.

Naszym planem na pierwszy zjazd jest poznanie się i rozmowa o kondycji teatrologa w Polsce. Badacza, który dopiero zaczyna karierę. Określenie, kim jesteśmy, skąd przybywamy, czego chcemy, jakie mamy problemy, plany, oraz jak

to robią inni, ponieważ są różne modele uprawiania teatrologii. Oczywiście chcemy też porozmawiać na temat interesujący nas wszystkich, czyli o pieniądzach. Jak przetrwać? Przygotowaliśmy krótkie komunikaty osób zajmujących się grantami w praktyce. Wzbogacimy to perspektywą osoby oceniającej wnioski grantowe – zgodziła się do nas przyjechać profesor Małgorzata Sugiera, która jest ekspertem w tych sprawach. Stawiamy również na grupy robocze. Jest to rzadko wykorzystywana w Polsce forma współpracy badaczy z różnych ośrodków, w różnym wieku i z różnymi narzędziami metodologicznymi. Za granicą działa to bardzo dobrze. O tym, jak realizuje się to w praktyce opowie nam Dominika Łarionow, która ma spore doświadczenie. Chcemy zastanowić się, czy i my możemy założyć takie grupy. Jakie są plusy i minusy takiej pracy. Spróbujemy również zrealizować pewne projekty grup tematycznych skupiających zainteresowanych danym tematem i w dalszej perspektywie pogłębiać i rozszerzać badania.

Czy ktoś ze „starej gwardii" zasilił szeregi Forum?
Do Forum zapisało się kilka osób z tzw. starej gwardii. Jak powiedziałam, weźmie w nim udział doktor Dominika Łarionow. Otrzymujemy także duże poparcie od starszych badaczy – myślę, że potwierdza to ostatni felieton profesora Dariusza Kosińskiego, który bodaj dwa dni temu ukazał się na portalu e-teatr.pl.

Piotr Piotrowicz

Kuchenne rewolucje

Jak wiadomo, glukoza jest głównym paliwem napędowym mózgu. Dlatego, by skutecznie i w sposób pełny móc zarówno odbierać, jak i tworzyć teatr, trzeba spożywać regularne, pełnowartościowe posiłki. Nie sztuka jednak przegryźć w biegu burgera albo (znów!) pierogi. Nie ma w tym ani powabu, ani krzty artyzmu. Uczmy się kunsztu i kreatywności od mistrzów i przyjrzyjmy się kilku stosowanym przez nich, sprawdzonym przepisom!

Karpatka à la Lupa
Przy wypieku ciasta ptysiowego koniecznie zastosować najlepsze, świeże, austriackie masło. Do produkcji budyniu zaś mleko od heskich krów i mączkę ziemniaczaną z litewskich kartofli. Wypiekać w zależności od potrzeby – od 3 do 6 godzin w temperaturze 200 stopni. Po wyjęciu z piekarnika i przełożeniu blatów masą, posypać do smaku pieprzem i solą.
Uwaga mistrza: ciasto lepiej wyrośnie, gdy podczas pieczenia będziemy dużo krzyczeli i machali rękami.

Żaby faszerowane winniczkami à la Warlikowski
Trzy dorodne zielone żaby zluzować i wyparzyć gotującym się octem winnym. Trzy winniczki wyjąć ze skorupek, usunąć wnętrzności i wyszorować ryżową szczotką. Skropić je sokiem z greckim winem i dodać do smaku zielonego pieprzu sprowadzonego z żydowskich, weneckich faktorii. Nafaszerować żaby i piec 8 godzin w piekarniku nagrzanym do 180 stopni. Czas ten możemy sobie uprzyjemnić tańcząc w przygotowanym zawczasu plastikowym kubiku, albo rozmawiając z terapeutą o naszym życiu erotycznym. Żaby faszerowane podawać z dużą ilością brokatu. Doskonale komponują się z Magdalenkami.

Pizza à la Wyrypajew
Wziąć telefon komórkowy i zamówić dowolną pizzę. Czekając na dostawę czytać Gogola i Bierdiajewa. Jeść z trójką przyjaciół, popijając źródlaną wodą i gadając, gadając, gadając. Po spożyciu odbyć dwugodzinny seans acro-jogi.

Drożdżak à la Morawski
Uzbroić się w dobre chęci i przystąpić do sporządzania ciasta. Przez nieuwagę zastąpić świeże jaja zgniłymi. Utrzeć kruszonkę z lekko zjełczałego masła. Piec godzinę w szerokiej blasze. Zakalec zamknąć w spiżarce i nie pokazywać nikomu, jednocześnie pozostając otwartym na dialog.

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

Paronat medialny