TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ RZESZÓW
04. RZESZÓW FHT 2017
teatralia
internetowy magazyn teatralny

[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 2 / 18 listopada 2017

fot. Jan Chmelik, źródło www.picssr.com

Wiktoria Tabak

Co próbujesz ukryć?

Gdzie szukać substytutów poczucia bezpieczeństwa i stabilności emocjonalnej, jeżeli osoby najbliższe tego nie dostarczyły? Jak poradzić sobie ze wspomnieniami z dzieciństwa, które zamiast być beztroskie i kolorowe, przepełnione miłością i akceptacją ze strony rodziców, okazały się zaczątkiem dorosłego koszmaru? Jednym z mechanizmów obronnych psychiki (wprowadzonych do psychoanalizy przez Zygmunta Freuda) jest wyparcie, nieświadome bądź wtórne, usuwanie nieprzyjemnych wspomnień. Gdy jednak system ten uruchamia się zbyt często, konfrontacja z przykrymi przeżyciami przestaje następować w sposób jawny, a zaczyna działać utajniona. Upiory przeszłości pojawiają się w najmniej oczekiwanych momentach, obezwładniając fizycznie dojrzałego człowieka, który w głębi duszy wciąż jest zagubionym dzieckiem z nieprzepracowaną gamą niezaspokojonych pierwotnych potrzeb.

Słowacka artystka, Sláva Daubnerová, w rodzimym kraju uznawana za fenomen, gdyż zajmuje się równocześnie reżyserią, dramaturgią, nierzadko też scenografią i kostiumami, a ponadto występuje w swoich przedstawieniach, zainspirowana życiorysem słynnej francuskiej rzeźbiarki, Louise Bourgeois, stworzyła opowieść o afektywnym oddziaływaniu retrospekcji. Jej performans to podszyte lękiem i zawoalowaną frustracją studium przypadku, którego działania mają potencjał autodestrukcyjny. *Cells/ Komórki* są próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o wpływ doświadczeń z dzieciństwa i młodości na dorosłe życie, a także zmierzeniem się z wykreowanym w psychice więzieniem (z którego, zdawać by się mogło, nie ma ucieczki). Posługując się montażem i dekonstrukcją, mieszając różne style artystyczne, Daubnerová kreuje świat izolacji przepełniony intymnymi i bardzo osobistymi historiami, obrazującymi – najprościej mówiąc – wewnętrzny dramat bohaterki. Nieprzeżyte traumy są stale obecne w jej teraźniejszości i uniemożliwiają świadomą egzystencje „tu i teraz".

Daubnerová prowadzi narrację posiłkując się fragmentami wywiadów, dzienników i wypowiedzi francuskiej rzeźbiarki. Tworzy postać uwikłaną w przeszłość, z którą nie chce lub z jakiegoś powodu nie potrafi się rozstać. Świadczyć mogą o tym słoiki-pamiątki, chomikowane równo obok siebie w klatce bądź wiele innych elementów scenografii takich jak szkielety krzeseł, nienadających się już do siedzenia, zawieszone pod sufitem dziecięce ubranka, plastikowe kubki jednorazowego użycia. Wszystko to tworzy przestrzeń symboliczną, silnie determinującą kolejne decyzje bohaterki. Mechaniczne przestawianie słojów i precyzyjne przelewanie cieczy między naczyniami dużo mówi o jej kompulsywnej osobowości. Sugeruje to również

przejmująca scena, w której performerka zakłada na siebie wyraźnie za małą, białą koszulę oraz kamizelkę, i z uporem próbuje się w nie zmieścić, a gdy to zawodzi, zaczyna nerwowo zszywać bluzkę igłą i nitką. Nasuwa się też wniosek, że na większość jej niestabilnych zachowań miał wpływ ojciec, którego słowa bohaterka zapisuje kredą na białej tablicy niczym przykazania.

Tytułową komórkę można interpretować na kilka sposobów. Po pierwsze, jako coś klaustrofobicznego, zamkniętego, bez wyjścia, a więc więzienie – miejsce, w którym wychodzą na jaw instynkty, a samotność zdaje się nazbyt głośna, by móc ją znieść. Z drugiej strony, komórka to też podstawowy budulec organizmu ludzkiego, jego najmniejsza, niezbędna cząstka. Idąc tym tropem, można spojrzeć na komórki jako na zbiór fundamentów społeczeństwa, a w tym także rodziny. Co więcej, *Cells/ Komórki* są również bezpośrednim nawiązaniem do cyklu prac Louise Bourgeois, który zaczęła tworzyć w wieku 80 lat, będąc już wpływową artystką. Dokonała w nim wiwisekcji swojego dzieciństwa. Na cykl składały się przedmioty obudowane w metalowe klatki, będące metaforą siatki ludzkich wspomnień – tych spychanych w niepamięć, które jednak powracają pod postacią fobii, ataków strachu przed wyjściem z domu, czy niedającej się poskromić paniki. Sama Bourgeois podkreślała w wywiadach, że niemożność zaakceptowania trudnych przeżyć skierowała ją ku rzeźbiarstwu. W Polsce prace pokazywano w warszawskiej Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.

Półgodzinny performans Daubnerovej nie pozostawia odbiorców w sferze obojętności. Stworzony przez nią mikroświat wewnętrznych trosk może być lustrem dla każdego z widzów, chociażby dzięki szeroko zarysowanej panoramie metaforycznej. Niewątpliwym atutem przedstawienia jest gra z uczuciami, pozbawiona patosu. Łatwo byłoby przeszarżować i przekroczyć granice między subtelnym procesem ukazywania emocji a ich groteskową hiperbolizacją, z czego jednak słowacka artystka wychodzi obronną ręką.

Karolina Ścigała

Komórki mojego ciała, nie świata

W swoim performansie Sláva Daubnerová pokazuje proces stwarzania się i funkcjonowania pewnego wewnętrznego świata, który powstał jako reakcja na bodźce z zewnątrz, by się przed nimi chronić. Nie jest to przypadkowy świat – znajdujemy się w głowie rzeźbiarki Louise Bourgeois.

Artystka wchodzi w ułożoną w literę „L" przestrzeń; zatrzymuje się z boku widowni przy klatce, która jest jednocześnie półką na słoiki. Nie każdy widz może ją w tym miejscu zauważyć, ale to tam zaczyna się opowieść o świecie, który performerka konstruuje i na bieżąco tłumaczy – sobie oraz widzom. U początku wszystkiego, jak to zwykle bywa w autobiografiach, stoją rodzice. W przypadku bohaterki *Cells* to ojciec będzie jej głównym antagonistą. Ta silna i szorstka postać stale powraca w powtórzeniach, że nie chce mieć słabowitych dzieci, że to on dał życie Louise i ma być mu wdzięczna. Przejmuje kontrolę nad umysłem bohaterki, powoduje jej bunt, niezrozumienie i cierpienie. Performerka staje pod ścianą i zaczyna odrysowywać na niej miarki wyznaczające jej wzrost (od większego do mniejszego), a obok nich zapisuje kolejne zdania swojej historii. Jak się później okaże, pierwsze zdanie stworzy podstawę dla piramidy kolejnych – aż na szczycie górować będą dwa ostatnie słowa: „Mój ojciec". Tak właśnie przecież snuje się opowieści o własnym życiu, cofa się w przeszłość po to, by się z nią rozprawić, uporać i w efekcie odmienić teraźniejszość, poprawiając swój stan psychiczny. Kobieta coraz bardziej zagłębia się w swój świat, jego powstawanie jest dla niej terapeutyczne, dzięki niemu zyskuje pewność siebie, dochodzi do porozumienia ze sobą. Niezależnie od tego, jak dyskusyjne byłoby stwierdzenie, że skoro czynne bycie wśród ludzi jest trudnością nie do pokonania czy też mocowaniem się bez posiadania mocy, to w gruncie rzeczy człowiek jest przeznaczony do życia samemu jako niezależna jednostka, do odkrywania pojedynczych komórek swojego ciała. Wyczulenie się na siebie w przestrzeni, na siłę swojej obecności w niej powoduje, że otoczenie również staje się wyraźniejsze, ważniejsze i ujawniają się restrykcyjne zasady jego funkcjonowania. To wrażenie uplastycznia się w performansie – podłoga sceny znaczona jest kropkami, kreskami i krzyżykami z taśmy, na których w odpowiednim momencie ma stanąć konkretny przedmiot. Tak więc najpierw performerka tworzy okrąg z wielu plastikowych słoików, którego centralną częścią jest rama krzesła bez siedziska. Kobieta, klęcząc w kole, przelewa czerwoną ciecz z naczynia do naczynia, jakby odprawiała czary. Może zaklina siebie, może granice, które sobie wytyczyła. Wreszcie żeluje sobie włosy, usztywnia je, unieruchamia. Ubiera na siebie dziecięcy, chłopięcy kostiumik i z naparstkiem na palcu zszywa niedopinającą się koszulę, zaczynając panicznie krzyczeć o samokontroli – niewyrażaniu złości, strachu, smutku, troski. Zupełnie wbrew swojemu stanowi.

Daubnerová opowiada nam o nadwrażliwej osobowości artystycznej pogrążonej w depresji, ale między wierszami wplata przepis na to, jak dawać sobie radę, gdy zewnętrzny świat jest zły, jak znieczulić się wobec zgubnego oddziaływania stanów niezadowolenia, bezsensu, frustracji ciągnącej się bez powodu. Sugeruje, że trzeba się zamknąć – po to, żeby nie zostać dotkniętym. Jak mówi: „mnie nie można niepokoić, nie mogę być zaniepokojona". Bohaterka kończy swoją opowieść, wreszcie oznajmiając wprost: to wszystko wina ojca. Ale czy takie podsumowanie może być rozwiązaniem? Czy rzeczywiście jest zakończeniem? Może *Komórki* mają swój ciąg dalszy w czyichś innych komórkach – na przykład widzów?

fot. Jan Chlewik

Wiktoria Tabak

Artyści życia

Anna Frank była bez wątpienia postacią niezwykłą. Po przejęciu władzy w Niemczech przez Hitlera, wraz ze swoją żydowską rodziną (matką – Edith, ojcem – Ottonem, siostrą – Margot) przeniosła się do Amsterdamu. Przez dwa lata (1942–1944) Frankowie z czwórką znajomych, ukrywali się przed nazistami w dawnej oficynie. To właśnie tam trzynastoletnia Anna zaczynała zapisywać swoje pierwsze notatki w albumie, który otrzymała na urodziny. Niestety, nie udało się zapobiec wywózce do obozu koncentracyjnego, z którego ocalałym wyszedł jedynie jej ojciec – Otto Frank. To właśnie dzięki niemu dziś znana jest historia tej młodej, acz nad wyraz dojrzałej dziewczynki, której marzeniem było mieć kogoś bliskiego, komu mogłaby wyznać wszystkie najskrytsze myśli i odczucia, która pragnęła zostać pisarką. Otto był pierwszym wydawcą jej dzienników, które zredagował do bardzo uszczuplonej wersji, pozbawionej m.in. typowych dla dojrzewających dziewczyn wątków miłosnych.

fot. Joseph Marcinsky

Współpraca pomiędzy Teatrem im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie a słowackim Teatrem Państwowym Koszyce zaowocowała polskim pokazem spektaklu tanecznego w reżyserii Ondreja Šotha. Artysta przeniósł na scenę biografię Anny Frank, posiłkując się przy tym treściami zapisanymi w jej pamiętnikach. Przedstawienie rozpoczyna się od beztroskiej zabawy, gonitwy młodziaków. Dziewczyny posyłają chłopcom zalotne spojrzenia, a ci, zgodnie z zasadą „kto się lubi, ten się czubi", nie pozostają obojętni na tego rodzaju zaczepki. Nic nadzwyczajnego się nie dzieje, ot infantylne gierki, któż przez to nie przechodził?

Później młodziutka Anna Frank (świetna Táňa Pauhofová) zasiada na stole i kolejno przedstawia swoich towarzyszy. Otrzymuje też czerwone czółenka na obcasie, których ładunek symboliczny prowokuje interpretacje dotyczące rytuału przejścia. Sama czerwona barwa zawiera wiele znaczeń, można ją analizować pod kątem koloru miłości, skrajnych uczuć, namiętności czy kobiecości. Jednak wszystkie te interpretacje brzmią jak przykry żart w kontekście tego, co zaraz wydarzy się na scenie i zdarzyło się w jej życiu.

Łabędzim śpiewem dobrych czasów Anny, jej adoratora i rodziny, jest powoli narastająca muzyka Astora Piazolli. Wybrzmiewa utwór będący synonimem wolności i swobody, czyli – *Libertango*. Lecz niedługo pozwolono się młodym ludziom ową sielanką cieszyć. W momencie, gdy wybrzmiewa ostatni dźwięk tanga, zagłusza go przeraźliwy alarm, zwiastujący koniec życia w dotychczasowym kształcie. Teraz zamiast radować się wśród rytmicznych podrygów, trzeba walczyć o przetrwanie.

Zajmujący sporą część sceny prowizoryczny schron (z umieszczoną pośrodku niego rurą) zamienia się w ostatnią deskę ratunku dla grupki bohaterów. Pod metalową konstrukcją próbują sprawiać pozory normalności i wieść coś na pozór codziennego życia. Jednoczy ich wspólnota i wypełniająca serca miłość. Niestety, nietrwałość tego azylu demaskują hitlerowscy żołnierze. Piętro po piętrze, powoli rozmontowują schronienie Franków. Krok po kroku zabierają im coraz więcej przestrzeni, pozostawiając w zamian jedynie klaustrofobiczny obszar, w którym quasi-normalne funkcjonowanie przestaje być możliwe. Ciekawy jest tutaj również zabieg schowania aktorów grających żołnierzy (w przerwach od sekwencji dekonstrukcji bezpiecznej przystani) za reflektorami. Kierują oni wiązkami światła, których strumienie przestają być wtedy oznaką nadziei czy wybawienia, wręcz przeciwnie – stają się symbolem opresji, szpiegostwa i nadciągającego niebezpieczeństwa. A to nieubłagalnie nadchodzi. Taniec strażników z ofiarami zesłanymi do obozu, przypominający średniowieczne *danse macabre*, jest jednym z najbardziej przeszywających momentów w tym spektaklu. Siła i krzepkość oficerów całkowicie zniewala kruche, oczekujące na śmierć, poddające się ciała ofiar.

Opowiadana historia jest sama w sobie niezwykła, ale jednak nie udałoby się stworzyć tak wstrząsającej atmosfery, gdyby nie świetnie poprowadzona dramaturgia ciała. Warto wspomnieć, że aktorzy to w większości tancerze koszyckiego baletu. Dzięki temu większy nacisk skierowano na cielesność, aniżeli mimikę – co świetnie sprawdziło się w przywołanej opowieści, wzbogacając ją i uzupełniając o nowe płaszczyzny odbioru. Fizyczna plastyczność, ogromne pokłady talentu i niesamowita precyzja w wykańczaniu każdego ruchu sprawiły, że od widowiska trudno choćby na chwilę oderwać wzrok.

Dziennik Anny Frank to przejmująca i wzruszająca opowieść o wartościach, ideałach, sztuce, niezwykłej chęci życia i przeżywania, a także marzeniach. Zatrważający dramat człowieka dotkniętego widmem wojny – tej która, podczas kolekcjonowania swoich martwych żniw, zupełnie nie liczy się z niczym ani z nikim.

fot. Joseph Marcinsky

Ida Ślęzak

Szczęście w czasach zagłady

Spektakl *Dziennik Anny Frank* rozpoczyna dziecięca gra w berka. Niewinność bawiących się odgadujemy z szerokich uśmiechów, równych warkoczyków u dziewcząt, czapek na głowach chłopców. Ta scena już kryje w sobie *à rebours* grozę przyszłych łapanek. Po chwili dzieci zastępują inni: konkretne postaci opisywane przez Annę, jej rodzina, towarzysze z kryjówki. Relacje z nimi będą jednym z najważniejszych elementów tanecznego spektaklu, w którym niemal wszystko, co się wydarza, nabiera głębi w stosunku do drugiego człowieka.

Anna przedstawia także siebie. Co wymowne, otwiera przedstawienie słowami pochodzącymi z ostatniego wpisu w prowadzonym przez siebie dzienniku. Jej postać nie ewoluuje, już na początku jest refleksyjną i patrzącą w swoje wnętrze dziewczyną, gorzko doświadczoną przez wojnę. Mieszanką niewinności i chłodnego namysłu. Podobnie monolityczne są także pozostałe postaci – już w pełni ukształtowane wędrują przez dziejowe zawieruchy.

Pogarszająca się sytuacja polityczna przytłacza stopniowo bohaterów, nieuchronnie prowadząc do okrutnego końca, którego oczekują wszyscy widzowie. Choć historia naznaczona jest od początku tragicznym finałem, nie zmierza w jego kierunku prostą drogą. Wiele uwagi poświęcili twórcy perypetiom życia w kryjówce: konfliktom, radościom, lękom, rutynie, ale i momentom świątecznym. Scena wtargnięcia nazistów szokuje swoją brutalnością. Potem wszystko toczy się szybko: pasiaki, obóz koncentracyjny, przerażenie, śmierć. Ocaleje tylko ojciec Anny, który po powrocie odzyska jej dziennik i postanowi opublikować zapiski córki.

Przejrzystej akcji towarzyszy prosta muzyka, niestety zbyt nachalnie wyrażająca emocje postaci. W spektaklach tanecznych muzyka nadaje ton całemu przedstawieniu, wchodząc w wieloznaczne relacje z tym, co na scenie. Potrzebuje przestrzeni dla siebie, nie może być tylko monotonnym, przezroczystym tłem. W tym wypadku zabrakło nieoczywistości, co skutkowało dłużyznami, wypełnionymi tylko przez jednostajne powtórzenia. Ucierpiała na tym także choreografia: uginająca się pod ciężarem granicznej problematyki. Nadmiar napięcia nie pozwolił na swobodę i eksperyment. Tancerze zamknęli swoje możliwości w kilku gestach, które odtwarzają aż do znudzenia.

Twórcy w znamienny sposób odnoszą się do kwestii archiwum. W spektaklu dziennik zyskuje podwójny status: istnieje po prostu jako obiekt, ale także jako nadbudowana nad martwym przedmiotem osoba. Annie towarzyszy dziewczynka, pamiętnikowy awatar ze świata wyobrażeń. Bohaterka konsekwentnie wszystkie swoje wpisy komponuje w formę listu adresowanego do przyjaciółki imieniem Kitty. Sam dziennik był jej przyjaciółką. Dopiero później, wraz z pojawieniem się świadomości, że zapiski mogą być ważnym świadectwem, dowodem zbrodni wojennych, Anna zaczęła przeredagowywać wspomnienia. Porządkowała treść, eksponowała zagadnienia polityczne, opisy dyskryminacji i życia w ukryciu. W końcu pozostały po niej dwa dzienniki, co być może symbolizuje także podwojenie sceniczne. Kiedy dziennik przejmuje ojciec dziewczyny, bierze on ze sobą tylko notatnik, natomiast jego żywej reprezentacji nawet nie zauważa. W tej interpretacji ojciec, podejmujący decyzję o wydaniu pism pod własną redakcją, nie czyni zadość świadectwu zostawionemu przez córkę, ponieważ odrzuca znaczną jego część.

Historia Anny Frank stawia pytania o możliwość i warunki szczęścia, opowiada o potrzebie oddania się idei i poddaje refleksji problem świadectwa. Mimo niedociągnięć technicznych Ondrej Šoth i zespół Teatru Państwowego Koszyce zdołali stworzyć przedstawienie wielowątkowe, mogące być źródłem wielu pogłębionych refleksji.

fot. Joseph Marcinsky

Karolina Ścigała

Uroczyste otwarcie

Rozpoczęcie czwartej edycji Festiwalu Nowego Teatru nastąpiło tuż przed pokazem spektaklu Ondreja Šotha *Dziennik Anny Frank*, który wyraźnie sprofilował słowa, jakie padły podczas otwarcia.

Dyrektor Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie w swojej przemowie inauguracyjnej zwrócił uwagę na pewien dopełniający się dysonans, który zachodzi w teatrze ostatniego czasu, a mianowicie, tytułowy „nowy teatr" zajmuje się „odwiecznymi problemami". Dzięki doborowi spektakli my, widzowie, będziemy mieli możliwość zastanowienia się, czemu służy pęd świata i czym są „nowe mitologie", które Jan Nowara określił pragnieniem znalezienia sensu. W nadchodzącym tygodniu czeka nas około trzydziestu wydarzeń kulturalnych. Poza spektaklami będą to panele dyskusyjne, konferencje i projekcje filmowe. Tegoroczne jury zasililą wciąż studiujący młodzi teatrolodzy, natomiast swój werdykt będzie mogła wydać także publiczność i dziennikarze. Pojawienie się w programie wątku sytuującego „nowy teatr" w szerszej, europejskiej perspektywie podkreśla nawiązanie partnerstwa ze słowackim Państwowym Teatrem Koszyce. Stojący na jego czele Peter Himič mówił o widzach jako o specyficznym gronie, które łączy otwartość na sztukę i chęć przyjmowania jej różnorodnych form.

Po zakończonym spektaklu (uhonorowanym nagrodą krytyków słowackich za najlepsze przedstawienie z zakresu baletu i teatru tańca) w trzech kolejnych mowach inauguracyjnych podniesiona została kwestia wielopłaszczyznowego zrozumienia. Zainspirowana zresztą końcową partią spektaklu, w której Anna Frank uświadamia sobie kształtującą się w niej powagę i mówi o próbie spoglądania na rzeczywistość z kilku perspektyw, doceniania tego wszystkiego, co w zniszczonym wojną świecie ostało się wokół niej. Zastanowiono się nad tym, jak ważne jest, by porozumiewać się na bieżąco, „czego wciąż nie umiemy" i być może nigdy nie nauczymy się tego w pełni. 16 i 17 listopada 1989 roku w Czechosłowacji miały miejsce demonstracje studentów, od których rozpoczęła się „aksamitna rewolucja", mająca doprowadzić do zmiany ustrojowej. Z tym nawiązaniem korespondują słowa, które padły wczorajszego wieczora, określające teatr jako „wartość życia społecznego, aktywizacja ciała i umysłu, narzędzie integracji".

Teatr staje się nowy po to, aby nieustannie mógł dawać podwaliny działaniom społecznym. Trudny temat spektaklu inauguracyjnego – Holokaust, w swoich reprezentacjach kulturowych nadal jest łagodzony lub traktowany pompatycznie. Dzięki tej polaryzacji po raz kolejny mógł zostać podjęty – w teatrze i wobec uczestników Festiwalu – ale zdaje się, że powoli potrzebne jest inne, nowe dozowanie siły oddziaływania tego doświadczenia. A tej sile, samej w sobie, potrzebny jest upust. Czekamy na „nowe".

fot. Maciej Mikulski

źródło: www.sdke.sk

Z Ondrejem Šothem, reżyserem i choreografem spektaklu *Dziennik Anny Frank*, rozmawia Katarzyna Bolec

Choreografia jest po coś

Katarzyna Bolec: Podróżujesz ze swoim teatrem po całej Europie. Czy możesz powiedzieć, że są miejsca, gdzie teatr tańca, a konkretnie balet, jest przyjmowany lepiej niż w innych?

Ondrej Šoth: Nie, raczej się z tym nie spotkałem. Nasza historia jest podobna – mam na myśli przede wszystkim kraje bloku wschodniego. Sam zresztą znam dobrze historię Polski, dzieła Wajdy i cały ten współczesny nurt. Zresztą sam taniec nie jest dla mnie najważniejszy. Chorografia może być piękna i głupia równocześnie. Ludzie potrzebują czegoś więcej niż ładnych układów tanecznych. Znam przypadki, gdy spektakl z dobrą choreografią, ale słabym przekazem spadał z afisza. Taniec powinien przede wszystkim przekazywać idee, myśli. Wtedy jest w stanie zainteresować publiczność.

Dlaczego chciałeś na nowo opowiedzieć historię Anny Frank?

Dla większości ludzi ta dziewczyna jest czarno-białą fotografią. Gdybym chciał opowiedzieć tylko jej życiorys, musiałbym pokazać kilka lat życia w ukryciu, a potem pustkę, nicość. Wolałem pokazać jej życie wewnętrzne, zrekonstruować sposób myślenia, a więc i emocje, których doświadczała. Tak samo zrobiłem z historią Charliego Chaplina. Ludzie myślą, że to tylko pan w meloniku, a Chaplin to bardzo złożona postać! Postanowiłem pokazać jego trudne dzieciństwo, dojrzewanie, początki kariery, relacje z kobietami, prześladowania, których doświadczył w Stanach Zjednoczonych za swoje lewicowe poglądy – był przecież na czarnej liście Hollywood. Dalej, całą drogę artystyczną, życiową, jaką

przebył, jego rozwój. W tej produkcji wykorzystałem muzykę Szostakowicza. Lubię takie nietypowe połączenia.

W swoich przedstawieniach pokazujesz okropności, których doświadczyli twoi bohaterowie, ale nikogo nie oceniasz. Mam wrażenie, że *Dziennik Anny Frank* jest spektaklem o człowieczeństwie, a nie o Holokauście.
Zgadza się, staram się nikogo nie rozliczać – nie jestem *taxmanem*. Nie mówię rzeczy w stylu: „Angela Merkel, ten lub tamten polityk, musi za to odpowiedzieć". Opowiadam historie ludzi, staram się skupić na ich indywidualnych doświadczeniach. Zawsze była dla mnie ciekawa historia konkretnej osoby osadzonej w realiach danej społeczności, na różne sposoby uwikłanej w historię. Nigdy nie interesowały mnie slogany, sprzeciwiam się sposobom, w jakie politycy manipulują jednostkami. Zawsze byłem buntownikiem.

Jaki aspekt pracy nad spektaklem jest dla Ciebie najważniejszy?
Z pewnością ważną częścią moich spektakli jest muzyka – zwłaszcza ta współczesna. Moi tancerze specjalizują się w różnych stylach, zarówno w balecie klasycznym, jak i w tańcu nowoczesnym. To daje duże możliwości twórcze.

Ze Slávą Daubnerovą, słowacką performerką, rozmawia Maciej Guzy

Daubnerová: szukam inspiracji wśród kobiet

Maciej Guzy: Wiele różnych źródeł określa Panią jako reżyserkę, performerkę, aktorkę, a nawet autorkę scenografii… Co było pierwsze i (pytając trochę prowokująco) co jest najważniejsze?
Sláva Daubnerová: Zaczęło się od performansu i to dokładnie tego, który właśnie pan zobaczył. Na samym początku zrobiłam *Cells*/ *Komórki*, a później bardzo dla mnie ważny *Hamletmachine*. Z czasem zaczęłam się rozwijać, dostawałam kolejne propozycje. Pojawił się teatr. Co ciekawe, moja pierwsza premiera miała miejsce poza Słowacją, z której pochodzę, ale niedaleko od niej – w czeskim Brnie. Jednak nawet, gdy pracuję w teatrze, wolę opierać przedstawienie na tekście, który sama stworzę – połączę w jedną całość różne fragmenty, wycinki, pomieszam, podopisuję. Kiedyś reżyserowałam nawet operę, bo (jak mi powiedziano) mam ciekawą wyobraźnię wizualną. Jednak to performans jest dla mnie tym medium, w którym najpełniej się realizuję. Myślę, że wynika to z tej niezwykłej intymności, którą jestem w stanie w nim wykreować. Z drugiej strony, trudno jednoznacznie powiedzieć, która dziedzina mojej artystycznej działalności jest dla mnie najważniejsza – chyba w każdej realizuję się po trochu.

Obok wspomnianej różnorodności formalnej, Pani twórczość charakteryzuje się również szeroką gamą tematów, które Pani podejmuje.
Tak, to prawda. Jednak jest jeden wspólny mianownik, który łączy zdecydowaną większość moich przedstawień. Koncentruję poszukiwania wokół postaci kobiet-artystek. Staram się zgłębiać ich osobowości i konfrontować ich doświadczenia z moimi. Najistotniejsza jest dla mnie próba zrozumienia, w jaki sposób kształtuje się ich relacja między twórczością a prywatnością – w jaki sposób obie te sfery na siebie oddziałują. Tak podchodziłam zarówno do Francescy Woodman w performansie z 2012 roku, jak i do Louise Bourgeois, której życiem i twórczością inspirowałam się przy *Cells*.

źródło: www.slavadaubnerova.com

Dlaczego Pani wybór padł akurat na tę znakomitą rzeźbiarkę?
Myślę, że powodów było kilka. Na pewno imponowało mi to, że Louise Bourgeois była jedną z pierwszych artystek zajmujących się tworzeniem instalacji. Co więcej, swoje najwybitniejsze dzieło, z którego zaczerpnęłam tytuł mojego performansu (*Cells*/ *Komórki*), ukończyła mając koło osiemdziesięciu lat! To dowód ogromnej siły, wytrwałości i determinacji, obok których nie mogłam przejść obojętnie. Muszę podkreślić, że dużą rolę odegrał także niezwykle teatralny charakter jej prac. Energia, którą emanowały, wydawała się wręcz idealna do przełożenia na język przedstawienia.

W jaki sposób przygotowuje się Pani do swoich kolejnych realizacji?
Zajmuje mi to bardzo długi czas, nawet rok, ale taki mam tryb pracy – można powiedzieć: analityczny, nastawiony na dokładne przebadanie tematu i zgłębienie szczegółów. Zanim zacznę tworzyć cokolwiek swojego, staram się przeczytać i zobaczyć wszystko, co jest związane ze źródłem mojej inspiracji, a nim zazwyczaj, jak już wspomniałam, jest osoba. Gromadzę materiał teoretyczny, równocześnie poznając jej twórczość i staram się ją przeżyć jak najgłębiej. Jednak po pewnym czasie przychodzi moment, w którym potrzebuję nabrać dystansu. Odciąć się od tego, co poznawałam i czego doświadczałam, żeby stworzyć coś swojego. Bardzo ważne jest, żeby wymyślane przeze mnie przedstawienia były efektem działania moich własnych emocji.

Zatem mimo tego, że w *Cells* mówi Pani słowami wyjętymi z osobistych zapisków Louise Bourgeois, czuje się Pani bardziej performerką niż aktorką?
Zdecydowanie tak. Korzystam z jej notatek, bo porusza w nich kwestie, które są w jakiś sposób ważne także dla mnie, jak choćby relacja z ojcem czy stosunek do własnej pracy artystycznej. Jednak w pełni traktuję to jako materiał do kreowania mojej osobistej wypowiedzi o charakterze emocjonalnym. Nie da się zaprzeczyć, że już sama Louise Bourgeois operuje niezwykle intensywną uczuciowością, jednak to, co Pan i publiczność mogli zobaczyć podczas pokazu *Cells*, wynika wprost ze mnie.

Witold Loska

Trzecie oko

Jeszcze całkiem niedawno krytycy zapytani o specyfikę teatru i jego odrębność względem innych sztuk w pierwszej kolejności powiedzieliby o niezapośredniczonej obecności aktorów na scenie. To przecież my własnymi oczami rejestrowaliśmy rozgrywające się przed nami przedstawienie. Dziś, choć nikogo już nie zaskakują, kamera i wyświetlany na scenie dzięki niej obraz wciąż mają zagorzałych wrogów. Dla jednych teatr wykorzystujący materiały wideo stał się bezwartościową wydmuszką, siecią symulakrów i marną imitacją, inni dostrzegli w nich ogromny potencjał znaczeniowy. Zażarte dyskusje przeciwników i zwolenników multimedialnego teatru powoli cichną, ale za rogiem czyhają kolejne „strachy": drony, mapping, roboty, hologramy. Tymczasem kamera, czy tego chcemy, czy nie, na dobre zadomowiła się na scenie i z pewnością warto wciąż weryfikować i analizować jej wykorzystanie.

Źródeł radykalnego przeformułowania medialności teatru nie trzeba szukać daleko. Zapatrzona w Zachód, potransformacyjna Polska tam właśnie szukała inspiracji. Jak zauważa Dorota Sajewska, pokolenie polskich reżyserów końca lat 90. znalazło się pod wpływem berlińskiego teatru Volksbühne i pracującego w nim Franka Castorfa[1]. Niemiecki reżyser uczynił z kamery podstawowe narzędzie krytyki rzeczywistości oraz teatru, co stało się jedną z inspiracji medialnego zwrotu w polskim teatrze. Najbardziej oczywistym atrybutem obrazu wideo okazała się możliwość zbliżenia: Castorf ogląda swoich aktorów jak pod lupą, przełamując konwencje reprezentacji i prezentując ich jako ludzi z krwi i kości, a nie kreowane na potrzeby spektaklu postaci. Eksponowanie ich fizyczności pozwala wziąć w nawias wytwarzaną na scenie iluzję rzeczywistości i przyjrzeć się z dystansu teatralnej strukturze. W adaptacji T*ramwaju zwanego pożądaniem*, funkcjonującej pod tytułem *Ostatni przystanek: Ameryka*, dyrektor Volksbühne posunął się o krok dalej. Wytwarzany na żywo obraz staje się narzędziem budowania znaczeń wewnątrz scenicznego świata. Mitch rozmawia z wyświetlaną na ekranie telewizora, zamkniętą w łazience (i niewidoczną dla publiczności) Blanche. Podjęta przez bohaterów próba realnej konwersacji zostaje natychmiast ucięta trzaśnięciem drzwi, zostawiając nas z wstrząsającym krajobrazem samotności i wyobcowania. Chwilę później Stanley, filmując poród Stelli, nieoczekiwanie zwraca kamerę w stronę publiczności, znów ujawniając fikcyjny charakter sytuacji teatralnej, podkreślając uwikłanie widzów i teatru w medialne zakłamywanie świata. Castorf wprowadza do swoich spektakli technologicznego intruza, który napędza narrację przedstawienia, ale też teatralną machinę samokrytyki. Teatr to w końcu też medium, a jak pouczał już w latach 60. Marshall McLuhan: „The medium is the message". Utarta już dziś fraza stała się w Volksbühne podstawowym aksjomatem.

fot. Radpiomir (Own work): Trzecie oko

Sajewska odnotowuje, że w Polsce to rozpoznanie niejako rozpłynęło się w powietrzu na rzecz prostego przeformułowania estetycznych konwencji[2]. Można jednak wyszczególnić kilka wyjątków od tego multimedialnego „przemalowania" polskiej sceny. Świadomie posługuje się kamerą Krystian Lupa w *Factory 2*, który konfrontując aktorów z ich nakręconymi wcześniej wypowiedziami, ujawnił podstawowe napięcie między nimi jako prywatnymi osobami a granymi przez nich postaciami. Wzorem Castorfa, obraz filmowy umożliwił Lupie przyjrzenie się mechanizmom rządzącym scenicznymi działaniami. Inaczej multimedialność wprowadza na scenę Krzysztof Garbaczewski, który z wykorzystania kamery uczynił swoją reżyserską sygnaturę. Tu tworzony na żywo obraz staje się narzędziem budowy narracji, a w skrajnych przypadkach całej scenicznej rzeczywistości. Tak zbudowany jest *Robert Robur*: dystopijny świat mediów, który całkowicie wyparł wszystko co autentyczne, oglądamy jako projekcję rzuconą na gigantyczny ekran w kształcie oka. Obraz staje się tu zasadą istnienia, a jedyne, co nam zostaje, to niekończące się wątpliwości. Garbaczewski mistrzowsko mami nas serialowo-teleturniejową formułą, uzyskując ambiwalentną mieszankę przyjemności oglądania z zatrważającą wizją rzeczywistości jako medialnej symulacji życia. W *Hamlecie* nie uderza już w tak mocne tony, projekcje służą tu do ekspansji sceny – nawet poza sam budynek teatru. Obraz jest wyświetlany na obrotowym ekranie, na zmianę ukazującym projekcje i krzywe zwierciadło, niepozwalające zapomnieć o iluzorycznym charakterze wydarzenia, które jest naszym udziałem. Specyficzne napięcie między obrazem a jego źródłem Garbaczewski zanalizował w *Iwonie, księżniczce Burgunda*, gdzie widzowie oglądali jednocześnie projekcję i zamazane kontury aktorów, ukrytych za parawanami.

W świecie zdominowanym przez medialne zapośredniczenia nie mamy zdaje się ważniejszego zadania, niż ciągłe podważanie i kwestionowanie własnego uwikłania w struktury komunikacji. W szczególności dotyczy to teatru, który jako krytyczna, ale też autorefleksyjna platforma, może demaskować zmediatyzowaną rzeczywistość. Jak tym razem podejmie to wyzwanie Garbaczewski, przekonamy się już niedługo na Festiwalu Nowego Teatru, na który przyjechał z inscenizacją *Chłopów* Władysława Reymonta.

[1] D. Sajewska, *Medialność teatru politycznego,* [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek i in., Kraków 2010, s. 83.
[2] Tamże, s. 87.

Ułóż cytaty pochodzące ze znanych polskich dramatów ze słów podanych poniżej (dla ułatwienia pierwsze i ostatnie słowa zostały podane).

całym	historia	nieśmiertelność	świecie	świata	cóż
historią	Ty	polska	brutalnego	mogłeś	wieś
zrobić	byle	dzieci	nieśmiertelność	polska	i artystów
byle	kobiet	tworzę	przez	zaciszna	większego
wieś	jest	przez	ucisku	wojna	

Adam Mickiewicz *Dziady*
Ja czuję……..,
…….– Boże?

Sławomir Mrożek *Tango*
Posłuchaj…….....mężczyzn.

Stanisław Wyspiański *Wesele*
Niech na……
……..…
…….. spokojna.

ODPOWIEDZI:

Adam Mickiewicz, Dziady
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
cóż Ty większego mogłeś zrobić – Boże?

Sławomir Mrożek, Tango
Posłuchaj, historia świata jest historią
brutalnego ucisku kobiet,
dzieci i artystów przez mężczyzn.

Stanisław Wyspiański Wesele
Niech na całym świecie wojna,
byle polska wieś zaciszna,
byle polska wieś spokojna.

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 Agata M. Skrzypek, Marcin Miętus | Korekta Karolina Sołtys
Skład i łamanie Katarzyna Lemańska | Opracowanie graficzne Krzysztof Motyka
Zespół redakcyjny Magda Bałajewicz, Katarzyna Bolec, Maciej Guzy, Jan Karow, Witold Loska, Karolina Ścigała, Ida Ślęzak, Wiktoria Tabak
Nakład 150 egzemplarzy

Patronat Honorowy
Marszałek Województwa Podkarpackiego
Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie jest instytucją artystyczną Województwa Podkarpackiego
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
PGE GiEK S.A. Oddział Elektrociepłownia Rzeszów
Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie
Parole Art Bistro
Browar Manufaktura Rzeszów
Rzeszów International Airport
galeria Rzeszów
Patronat medialny
didaskalia
teatr
e-teatr.pl
teatralny.pl
TWiNN
TVP3 Rzeszów
Polskie Radio Rzeszów
Radio Feniks
Rzeszów News
Super Nowości
Ludzie Sukcesu
Biznesistyl.pl
VIP
Hotel Rzeszów
Hotel Forum Rzeszów