

[REC] MAGAZINE

G A Z E T A

FESTIWALOWA

numer 5 / 18.11.2023

Agata Kwiatkowska

Niewłaściwe marzenia

Inside of His Head – tak początkowo Arthur Miller zatytułował *Śmierć komiwojażera*. W spektaklu z Teatru Ludowego w Krakowie wyreżyserowanym przez Małgorzatę Bogajewską główny bohater, Willy Loman, jest nie tyle ofiarą systemowych obietnic, ile własnych wyobrażeń na temat dobrego życia, szczęścia i spełnienia.

Oczywiście mit sukcesu nie wziął się znikąd, a już na pewno nie jest wyłącznie wytworem umysłu Lomana. Mimo że *american dream* i skutki Wielkiego Kryzysu niezaprzeczalnie różnią się od polskiego snu potransformacyjnego, to jednak dramat Millera nie wydaje się ani trochę anachroniczny. Bogajewska nie stara się zbudować na scenie współczesnego świata, jedynie drobnymi przesunięciami w tekście sygnalizuje, w jakich realiach się znajdujemy. W ten sposób obwoźny sprzedawca z lat dziewięćdziesiątych jeździ do Berlina, przelicza marki na złotówki, a jeden z jego synów pracuje sezonowo w Norwegii, pomstując na obecną najniższą polską stawkę godzinową – 23 złote 50 groszy.

Zespołowi Teatru Ludowego udało się bardzo przekonująco uchwycić frustracje zarówno pokolenia, które zaczynało swoją karierę we wczesnym kapitalizmie, jak i jego potomstwa – żyjącego już w innym świecie, lecz wciąż niepotrafiącego uwolnić się od projekcji i oczekiwań rodziców. Willy Loman wpoił synom marzenia o wielkości i sukcesie, a ci, nie mogąc im sprostać, czują się przegrywami i w ślad za ojcem budują swój fałszywy wizerunek, chowają się za ścianą kłamstw, bo to jedyny znany im sposób radzenia sobie z rzeczywistością. Dlatego krakowski



źródło: ludowy.pl

spektakl to także dramat rodziny – takiej, która teoretycznie jest dla jej członków najważniejsza, a w której każdy czuje się przeraźliwie samotny, bo nie może przed najbliższymi być po prostu sobą: najzwyczajszym, wcale nie wyjątkowym, a pogubionym i rozżalonym.

Wrażenie zamknięcia i uwięzienia we własnej głowie wzmacnia bardzo trafna scenografia Justyny Elminowskiej. Pudełkowa, sklejkowo-kartonowa przestrzeń zamyka w sobie cały sceniczny świat – dom, garaż, biuro szefa czy restaurację. Gdziekolwiek byśmy nie byli, nasze wyobrażenia rzutują na rzeczywistość, a Willy nie jest w stanie spojrzeć na nią inaczej niż poprzez oczekiwania. Ten dom z kartonu sugeruje także jakąś tymczasowość życia, które wiodą Lomanowie, wciąż w nadziei na coś większego, lepszego i pełniejszego, jakby prawdziwe życie miało się zacząć dopiero wtedy, kiedy uda się osiągnąć

to, co sobie zaprojektowali. W nieustannym wyczekiwaniu „czegoś innego” komiwojazer nie zauważa, że powoli traci wszystko to, co już ma.

A jednak bohater grany przez Piotra Pilitowskiego nie budzi naszej złości czy niechęci. Od pierwszej sceny jesteśmy raczej skłonni mu współczuć niż go oceniać – widzimy mężczyznę w jakimś rozpadzie, rozedrganiu, na granicy choroby. Willy nie rozumie, jak to się stało, że znalazł się w takiej sytuacji ani dlatego mu się „nie udało”. Jest tak zdesperowany, że w przeszłości szuka rozwiązania dla przyszłości, oba te porządki zupełnie mu się mieszają i przestaje odróżniać rzeczywistość od rojeń.

Millerowski bohater nie potrafił skonfrontować się z porażką. Wolał przestać istnieć, niż przyznać się przed sobą i bliskimi, że poniósł klęskę i stracił szansę na dobre życie. Tylko co to w ogóle znaczy – dobre życie?

Adrianna Łakomiak

Jest komu tu być

Sceniczna opowieść Arthura Millera w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej, osadzona w tekturowym pudełku, jest nadzwyczaj prawdziwa, a postaci dokładnie i głęboko zarysowane. Głównym bohaterem *Śmierci komiwojażera* jest Willy Loman, ale jego postać nie wybrzmiałaby tak przejmująco bez równie dobrze poprowadzonych bohaterów towarzyszących. Aktorzy i aktorki Teatru Ludowego grają tak naturalnie i szczerze, że momentalnie przenoszą nas do małej przestrzeni dusznego garażu czy mikroskopijnej kuchni połączonej z salonem i można zapomnieć, że siedzimy w przestronnej sali teatralnej.

Drobne korekty tekstu dostosowujące go do polskich realiów sprawiają, że problemy przedstawiane przez bohaterów i bohaterki stają się nam jeszcze bliższe. Podejmowane i rozgrywane w spektaklu trudności w znalezieniu stałego zatrudnienia, niskie płace, wypychanie z rynku pracy po osiągnięciu pewnego wieku, strach o przyszłość, potrzeba zabezpieczenia finansowego dzieci, spłacanie kredytu czy wyzwania wynikające z życia z osobą chorującą psychicznie znajdują bliski nam kontekst. Ale w *Śmierci komiwojażera* nie wyklada się nam, jak sobie z tymi problemami radzić. Obserwujemy za to różnorodność podejść i wielość emocji im towarzyszących – wytrwałość, bezsilność, płacz, lęk oraz szczęście płynące z chwil nadziei.

Dzięki licznym wątkom i indywidualnemu poprowadzeniu postaci osoby z publiczności mogą bez trudu utożsamiać się z bohaterami. Mamy pracującego za najniższą polską krajową Biffa (Piotr Franasowicz), nieodnajdującego



źródło: ludowy.pl

się w relacjach z kobietami Happy'ego (Paweł Kumięga), Lindę (Beata Schimscheiner) – matkę, ale przede wszystkim troskliwą i wierną żonę, która nie opuszcza męża w chorobie, mimo jego przemocowych zachowań i burzliwej przeszłości. I wreszcie przeglądamy się w samym Willym Lomanie – ojcu, mężu i komiwojażerze. Mężczyźnie, który pod naporem problemów ucieka w świat wyobraźni. Świadkujemy jego popadaniu w obłęd; przeszłość miesza mu się z teraźniejszością, nie jest zdolny do pracy. Notorycznie poddenerwowany i sfrustrowany Willy chce się poddać. Ulgi nie przynosi mu nawet perspektywa spłacenia kredytu na dom po dwudziestu pięciu latach, bo, jak mówi, nie ma już w nim nawet komu mieszkać. Skłócone z synami małżeństwo Lomanów nie znajduje oparcia w sobie nawzajem. W ostatniej wspólnej scenie Linda zostawia Willy'ego w garażu. Gdy zamyka za sobą drzwi, czujemy, że już wie. Willy nigdy nie dołączy do niej

w sypialni. Nie ma już krzyku i próśb. W ostatnim spojrzeniu Lindy czujemy przerażającą niemoc i pogodzenie się z odejściem ukochanej osoby.

Śmierć komiwojażera jest arcydziełem sztuki aktorskiej. Zapisane w warstwie dramaturgicznej problemy w relacjach znajdują swój wyraz w precyzyjnym wykonaniu. Aktorzy i aktorki często kierują swoje słowa także ku widzowi, zmieniając nas w pośredniczki i odbiorczynie swoich konfliktów i refleksji, jak również obłąkańczych wizji przeszłości chorego, przez co część padających na scenie pytań wybrzmiewa jeszcze mocniej, skłaniając do przemyśleń. Wykreowany przez twórców świat jest dopełniony motywami muzycznymi, które pojawiają się w wizjach Willy'ego, delikatnie rozrysowując ich tło. Pojawieniu się wuja Bena, który spieszy się na pociąg, towarzyszą na przykład ciche dworcowe dźwięki. Ważnym elementem jest również funkcjonalna scenografia pudełkowa Justyny Elminowskiej, łatwo przekształcalna w różne pomieszczenia – garaż z samochodem, kuchnię, gabinet szefa, restaurację, a zupełnie zamknięta stanowi neutralne tło dla rozmów po pogrzebie.

Świat przedstawiony przez reżyserkę i zespół aktorski (prócz już wymienionych występujący w składzie: Lena Schimscheiner, Kajetan Wolniewicz, Wojciech Lato, Tadeusz Łomnicki i Alan Wojtusik) nie pozostawia nikogo obojętnym. Porusza oraz skłania do przemyślenia swoich marzeń i ambicji w sposób bardzo subtelny, ale momentami trudny, gdyż dotyczący wielu emocji.



źródło: ludowy.pl

Teatr to tylko zapalnik

Z Małgorzatą Bogajewską, reżyserką *Śmierci komiwojażera* z Teatru Ludowego w Krakowie, rozmawia Zuzia Kluszczyńska

W zeszłym roku przyjechała pani do Rzeszowa z *Wujaszkiem Wanią*. Tym razem znajdujemy się w innym świecie i estetyce. Czym różniła się praca nad tekstem Millera od sto lat starszego dramatu Czehowa?

W jednym i drugim przypadku mamy portret rodziny w rozpadzie. W momencie, w którym orientuje się ona, że to, na czym była zbudowana, nie działa. Drugim punktem wspólnym jest przedziwne dążenie bohaterów do prawdy. Łapiemy ich w momencie, w którym bardzo potrzebują nazwać to, co jest w ich życiu prawdziwe, nawet jeśli oznacza to przyznanie się do klęski. W gruncie rzeczy są to jednak inne przedstawienia. *Wujaszek Wania* opowiada o miłości. To studium beznadziei, ale takiej „zaplanowanej”, gdzie w zasadzie od razu wiemy, że te życia, które wymyślili sobie bohaterowie, nie mogą się skończyć niczym dobrym. Natomiast w *Śmierci komiwojażera* mamy drugą stronę medalu. Są tu ludzie, którzy stawiali na siebie, na swoje marzenia, wygrana, indywidualizm. Nie usuwali się w cień, jak bohaterowie *Wujaszka Wani*, odwrotnie, zakładali, że w ich życiu sukces musi się wydarzyć! Ale się nie wydarza. W tej pustce nie da się funkcjonować ani odnaleźć siebie na nowo.

Czy *Śmierć komiwojażera* może powiedzieć nam, jak sobie radzić z porażką?

Nie uważam, że teatr może być jakkolwiek pomocny życiu. Wydaje mi się, że jest istotny, jeżeli jest siłą przeżycia. Natomiast reszta wydarza się w nas samych, w naszych emocjach, w myśleniu o sobie. Teatr to tylko zapalnik, taki rodzaj iskry, która ma dawać ludziom wzruszenia pozwalające na zobaczenie się w lustrze. Sam teatr nie ma prawa dawać żadnych rad ani nauk o życiu.

Jak rzeczywistość amerykańskich lat czterdziestych przekłada się na naszą – polską – współczesność?

Myślę, że to nie jest istotne. W jakimś sensie jesteśmy w Polsce, mamy polską rejestrację samochodu i różne rodzime motywy. Dodajemy pewne elementy,

które wskazują, że okres świetności Willy'ego przypadł na lata dziewięćdziesiąte dwudziestego wieku. My pamiętamy te lata transformacji, te wielkie kariery i upadki. Ten czas istnieje we wspomnieniach komiwojażera, natomiast akcja dramatu dzieje się tu i teraz. Zrezygnowaliśmy z odniesień, które kierowały do



źródło: ludowy.pl

rzeczywistości Stanów Zjednoczonych. Nie zmieniliśmy też imion, choć w pewnym momencie pojawił się taki pomysł. Uznaliśmy jednak, że nie miałoby to sensu. *Śmierć komiwojażera* jest taką klasyką, że człowiek chce zobaczyć na scenie właśnie rodzinę Lomanów. Możemy przecież zrobić *Hamleta* w polskich realiach, a jednak nie nazywać go Jasiem.

Czy przedsięwzięcie, jakim jest wyjazd na festiwal, zaburza czy raczej wzbogaca pracę zespołu teatralnego?

Bardzo lubimy jeździć. To zawsze jest świętem i okazją do konfrontacji z nowym widzem. Przenosimy *Śmierć komiwojażera* z bardzo małej Sceny Pod Ratuszem na dość dużą scenę rzeszowskiego teatru. To powoduje, że akcenty się przesuwały, powstaje trochę inny spektakl. Wyjazd to przygoda, w którą wchodzimy, nie wiedząc, dokąd nas zaprowadzi. Ja oczywiście bardzo wierzę w moich aktorów, w siłę postaci, które stworzyli i w moc tej opowieści. Niemniej jednak, na naszej małej scenie widzowie podglądają zwykłe, małe życie. Za to tutaj, w większej przestrzeni, powstaje dziwna opowieść o samotności. Zupełnie inaczej się to tu ogląda.

Agata Skrzypek

Dwadzieścia cztery kaprysy na skrzypce solo

Jak widać, podobnie jak Mrożkowski bohater, nazywam się Skrzypek oraz, czego nie widać, jestem też skrzypaczką, co najwidoczniej czyni mnie w jakiś sposób predestynowaną do zabrania głosu w sprawie spektaklu *Rzeźnia* Andrzeja St. Dziuka z Teatru Witkacego w Zakopanem na łamach naszej gazety. W swojej prawie pięćdziesięcioletniej karierze słuchowisko Sławomira Mrożka pojawiło się w radiu tylko dwukrotnie – w 1978 i 2017 roku, a od swojej prapremiery w reżyserii Jerzego Jarockiego funkcjonowało głównie jako spektakl. Fabuła dramatu z 1975 roku jest prosta i zostaje przez Dziuka przeniesiona na scenę bardzo wiernie. Zahukany przez matkę skrzypek w średnim wieku najpierw usiłuje ukryć romans, który nawiązuje z wiolonczelistką (u Mrożka – flecistką). Później próbuje wyemancypować się spod władzy rodzicielskiej, następnie, będąc także jako muzyk w kryzysie tożsamościowym, targuje się z pomnikiem Paganiniego i, w zamian za podarowane włoskiemu wirtuozowi życie, zyskuje jego geniusz (tu akcja już wyraźnie wchodzi w wymiar nadrealistyczny). Od tego momentu kariera bohatera nabiera rozpędu, aż ponownie spotyka Paganiniego, który wybrał nowe życie jako rzeźnik i, choć już niegenialny, znów robi na skrzypku piorunujące wrażenie: objawia mu, zaklętą w plastrze wątróbki, surową prawdę o życiu, śmierci i hipokryzji cywilizacji. Zakłamanie środowisko sztuki uosabia dyrektor filharmonii, wpadający na rentowny, wątpliwy moralnie pomysł pogodzenia przeciwstawianych sobie obszarów natury i kultury w formie koncertu na dwa kwiczące i ryczące woły. Pełen dylematów skrzypek postanawia odebrać sobie życie w rytualnym akcie odrzucenia kunsztu artystycznego i wysokich ideałów, by połączyć się z niezintegrowaną masą materii, ale przede wszystkim – przejść inicjację i stać się mężczyzną.

U Dziuka mamy do czynienia z kilkoma efektownymi rozwiązaniami inscenizacyjnymi: postacie wychodzą na scenę z przeciwnie ustawionych ogromnych szaf, czemu najczęściej towarzyszy



fot. Wiktoria Cieśla

wybuch gęstego dymu; aktorzy noszą wyrazisty, teatralny makijaż (pobielone twarze, zaróżowione policzki i podkreślone na czarno oczy); niektórym momentom towarzyszy milcząca postać w Mrożkowskim kapeluszu, której obecność ma wynieść akcję na dodatkowy metapoziom.

Interpretacyjnie natomiast najciekawiej wypada wątek relacyjny. Linie napięć krzyżujących się między synem, matką i wiolonczelistką, a także finałowy sojusz starszej i młodszej kobiety rysują poruszający obraz kryzysu męskości, o którym coraz więcej mówi się we współczesnej humanistyce i sztuce. Nie tylko niedoświadczona seksualnie, ale przede wszystkim wyalienowana z bliskich relacji postać skrzypka linkuje się dziś głównie z subkulturą incelów – heteroseksualnych mężczyzn żyjących w mimowolnym celibacie. Mizoginistyczna teoria głównego bohatera o tym, że jest jedynie narzędziem w rękach matki i kochanki, rymuje się z przekonaniem przegranych (jak sami siebie nazywają) o tym, że to kobiety systemowo zarządzają seksualnością mężczyzn, a więc są winne ich nieszczęściu. Poczucie porażki, przeciętności i nieudacznictwa, które w swojego bohatera wpisał Mrozek, tu aktualizuje się w portrecie załamanej swoją kondycją nie tylko syna czy kochanki, ale też twórcy. Dziś jednak czytamy tę postać nie jako „człowieka w ogóle”, czy też „człowieka w systemie”, ale właśnie jako trapięcego widmami patriarchy faceta w średnim wieku, który nie potrafi dorosnąć.

Drugim głównym wątkiem spektaklu są kwestie filozoficzno-utopistyczne, do

których jednak sam Mrozek się chyba nieco mniej przyłożył, to znaczy – napisał dużo słów, za którymi stoi nieco mniej zajmującej refleksji, nawet w miejscach, w których głębszy poziom nie ma prawa zaistnieć, ponieważ funkcjonują jako krytyka nowomowy czy ideologicznego bełkotu. Dość rzec, że jako widownia zmagamy się – razem ze skrzypkiem – z heglowską dialektyką pana i niewolnika oraz innymi dualizmami: kulturą i naturą, kapitałem i prawdą, sztuką i i...? (Tu autor zostawia puste miejsce – mamy się sami zastanowić). Obfitość tekstu spowalnia dynamikę akcji, bo im bliżej końca, tym więcej patetycznych oraz utrzymanych w duchu surrealizmu monologów, toteż nawet samobójczy cios, zadany przez skrzypka swojemu lalkarskiemu sobowtórowi, nie przynosi *katharsis*. Ciśnienie podnosi za to inne śmiertelne uderzenie – zadane skrzypcom. Rozłożone na desce po wątróbce, takim symbolicznym krwawym ołtarzu mięsa, zostają z hukiem przepołowione przez głównego bohatera przechodzącego ideologiczną przemianę z artysty w rzeźnika.

Amerykańska feministka bell hooks pisze angażująco o tym, że miłość poznaje się po owocach, które przynosi. Anachronizmy autora i nie do końca trafna decyzja o aktywizacji widowni w finale służyć mogą więc nie tyle temu, by im zaprzeczyć lub przyklasnąć, lecz by popchnąć wywołane w ten sposób refleksje dalej, w te rejony, które sami uznajemy za ważne.

Mateusz Kaliński

Czy suita wiolonczelowa Bacha to rzępolenie i męczybuła?

Mrożkowska *Rzeźnia* z Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem w reżyserii Andrzeja Stanisława Dziuka jest spektaklem sprawnym, odpowiednio rytmicznym, niezłe zagrany. Wypadałoby dodać – skupionym, intymnym, choć to całkiem paradoksalne stwierdzenie przy w zasadzie gatunkowej farsie. Po pierwsze bowiem, Dziuk ograniczył salę do pięćdziesięciu miejsc, usadził publiczność blisko aktorów (właściwie to w scenie, łatwo więc było trącić tego czy tamtą stopą po kostkach). Po drugie, wyraźnie wyczuwalne jest kantorowskie echo obecności autorskiej w przestrzeni całości dzieła.

Obecności w zasadzie podwójnej. Bo tak – zwyczajowo Dziuk wita wchodzącą na salę widownię, każdej osobie powie „dobry wieczór”. Który reżyser tak robi? Do tego wydaje się wchodzić w tematy sobie najbliższe – pytania o sens sztuki, życie, pożądanie i fantazje (bo namiętniej kobiety polewającej mlekiem swe piersi nie pamiętam z dramatu). Ale oprócz Dziuka obecny jest także ktoś jeszcze – nie kto inny jak Sławomir Mrozek, który usłużnie asystuje *dramatis personae*, obsługuje scenografię (głównie otwiera drzwi do szafy), wycina piruciki i robi przewroty po dywanie. Brzmi cokolwiek niepoważnie, ale autor *Tanga* wciela się tu w postać o charakterku diablika, trola, beboka, specjalizującego się w drobnych psotach.

Prawdziwym jednak jego zadaniem – zdaje się – jest uprawomocnienie swoją obecnością Dziukowej interpretacji (czy Mrozek wystawiłby taki weksel *in blanco*?). Ten bowiem prezentuje tekst bądź co bądź dosyć archaiczny (by nie powiedzieć anachroniczny) w czasach i kontekstach najnowszych. Owszem, o arcydziełach mówi się jako o czymś wiecznym (choć mam dość spore wątpliwości, czy *Rzeźnia* akurat do arcydzieł należy), w czym nieśmiertelne wąż się problemy. Tu o kilka takich się z twórcami potykamy: czym jest sztuka? Jaki jest jej sens? Lecz nie w znaczeniu zadań i celów, lecz zasadniczej jej wartości: czy Bach jest po coś? Może po nic?

Czy Bacha suita wiolonczelowa znaczy cokolwiek, czy zwykła to męczybuła? A jeśli tak, jeśli *męczybuli*, to kim jesteśmy my, ludzie, w świecie gotowym na nazwanie tego rzępoeniem? Nagimi, głupimi zwierzętami (do takiego wniosku zdaje się nas Dziuk prowadzić)?

Głównym problemem *Rzeźni* w mojej ocenie nie jest przestarzała estetyka. Dziuk posługuje się nią sprawnie, spektakl ogląda się nieźle, a aktorzy grają kapitalnie stary, dobry teatr i nie wiem nawet kogo wyróżnić (zasługują na to wszyscy: Dorota Ficoń, Agnieszka Michalik, Kamil Joński, Piotr Łakomik, Krzysztof Najbor, Krzysztof Wnuk). Sięgnięcie po zakurzony, kiepskawy i dość płytki tekst jest w rzeczywistości mniejszą katastrofą, niż mogłoby się wydawać. Nawet brak inwencji w jakimś ciekawym odczytaniu tegoż dramatu dałoby się przetrwać. Drażni jednak stworzenie w przedstawieniu chochoła tak wielkiego, że przesłonił swoim cieniem cokolwiek wartościowego.

Bo pytania, które sobie mamy postawić, nie są w żadnej mierze pytaniami tego wartymi. Nie tyle dlatego, że kontekst się zmienił (a zmienił jak najbardziej), ile wybór *albo-albo* w kontekście kwestii kultura czy natura, dzieło czy społeczeństwo, geniusz czy życie jest wyborem fałszywym. A kto twierdzi inaczej, tego o zdanie zapytam – po tym, jak pogadam sobie z bakteriami, które ciało kulturalne utrzymują przy mniejszej lub większej zdolności myślenia. Nie ma świata *albo* kultury, *albo* natury – wiedziano o tym nawet w latach siedemdziesiątych. Oskarżenie sformułowane przeciwko osobnikom (może chodzi o jakichś lewaków, lecz kto to wie?) zrównującym te dwie sfery raczej chyba swojego celu – znów kulą w płot! – bowiem tacy istnieją tylko w *Rzeźni*.

I tak spędziliśmy jakieś dwie i pół godziny. Chciałem dopisać coś o psychoanalizie, z którą autor zdaje się walczyć (i jednocześnie w sidła jej wpaść – taką ma moc przeklęty kompleks Freuda), lecz chyba nie warto w to wchodzić w tego rodzaju omówieniu. Skoro za wiele *treści* w tej treści nie było, skoro to takie splotycone i naiwne – to co ja tu będę dokładał? Nie mogę natomiast pozbyć się z głowy podsumowania, które wypowiedział za moimi plecami pewien starszy pan i z nim czytelników zostawię: „straszenie to długie, niewygodne krzesła i boli mnie d...”.

Podszyte śmiercią i krwią

Z Andrzejem St. Dziukiem, reżyserem spektaklu *Rzeźnia z Teatru Witkacego z Zakopanego*, rozmawia Natalia Kamińska

W przypadku zespołu, który dosyć sporą część swojej twórczości związał z jednym dramatopisarzem, odejście do innego autora jest bardzo znaczące. Dlaczego Mrozek?

Witkacy jest rzeczywiście dla mnie do tej pory żywą inspiracją, fascynuje mnie zwłaszcza jego myślenie historiozoficzne. Bliskość pomiędzy Witkacym a Mrozkiem, Gombrowiczem czy Różewiczem wydaje się dość oczywista. Mówimy o twórcach współczesnych, dla których Witkacy był ważny, wywarł na ich myślenie i estetykę duży wpływ. Obecność ich tekstów w naszym teatrze jest więc naturalna. W repertuarze mamy teraz i *Akt przerywany* Różewicza, i *Operetkę* Gombrowicza, i *Rzeźnię* Mrozka, przy czym ta ostatnia jest wyjątkowa. Powstała jako słuchowisko i dość długo czekała, żebym się odważył ją zrealizować. Wymusiły to trochę czasy, w których żyjemy, a także zadziwienie, do jakich konstatacji i niepokojących rozstrzygnięć prowadzi dzisiejsza sztuka. W tym sensie Mrozek był w latach sześćdziesiątych profetyczny, przewidywał, do czego doprowadzi tak zwana awangarda w swoim absolutystycznym żądaniu prawdy, bezpośredniości, spontaniczności, szczerości. Wszystkie te słowa pojedynczo, same w sobie, wydają się niegroźne, ale zsumowane i potraktowane ostatecznie prowadzą do dość katastroficznych wniosków, podszytych śmiercią i krwią.

Wiele osób także państwa teatr uważa za awangardowy...

Od początku jego tworzenia unikaliśmy z przyjaciółmi takich określeń. Każde szufladkowanie, czy ładne, czy nieładne, jest jednak szufladkowaniem. A to nas nie interesowało. Ważniejsze było odnalezienie własnego głosu, współbrzmiącego ze światem, w którym żyjemy i to, by nie tracić czujności oraz odwagi w tych poszukiwaniach. To się udaje – lepiej lub gorzej – ale sama odwaga jest ciekawsza niż określanie, czy tworzymy teatr nowoczesny, awangardowy, czy tradycyjny.

Zarówno pokazywana w zeszłym roku *Metafizyka dwugłowego cielęcica*, jak i tegoroczna *Rzeźnia* przedstawiają poszukującego bohatera, mocno przytłoczonego przez rodzinę...

Temat tego, jak toksyczne relacje sprawiają, że trudno nam się zrealizować, uwolnić od presji społecznych i rodzinnych, jest dla mnie bardzo ważny. W *Metafizyce*... istotna jest dyktatura społeczna, która tłamsi jednostkę, nie pozwala jej się rozwinąć, ponieważ otoczenie wie lepiej, do czego się ta osoba nadaje, kim ma w życiu być i w jaki sposób być szczęśliwa. Ten dyktat zewnętrzny ze strony innych ludzi, świata, społeczeństwa, które wie lepiej, jest przerażający. W *Rzeźni* prezentujemy sytuację bardziej osobistą, bo dotyczącą tylko relacji podstarzałego już syna i samotnej matki, która pompuje w niego ambicje artystyczne, konieczność spełnienia się w sztuce. Wszystko to ma tak naprawdę zespolić tych dwoje ze sobą. Kiedy poprzez spotkanie syna z kobietą następuje nadwyrężenie tej pępowiny, skrzypek próbuje podążać swoją drogą. Okazuje się, że jest ona przepiękna, intelektualna, doprowadzająca do absurdu, ale i niebezpieczna, ponieważ wynika z braku miłości, stanowi konsekwencję tych toksycznych, chorych relacji. Absolutystyczne żądania bohatera wobec siebie, a w konsekwencji także wobec sztuki, to szukanie pewności, wydarzające się także na płaszczyźnie relacji międzyludzkich. To próba zdefiniowania procesu, który jest niedefiniowalny i nie da się go sprowadzić do esencji. Tak samo jak życia.

fol. Wiktoria Cieśla



Paulina Orth

Sola Scriptura

Adrian Szafrąński rdzeniem fabuły swojego dramatu *Luter / Von Bora* uczynił wydarzenia z lat 1523–1525, kluczowych z punktu widzenia historii początków rozłamu Kościoła katolickiego i tak zwanej ery prerreformacyjnej. W centrum sztuki postawił początkującą nie głowę, lecz parę głów wyznania nowej generacji – Marcina Lutra i bliską mu Katarzynę Von Bora. Oryginalny i niecodzienny temat tekstu, w zestawieniu z solidną realizacją czytania performatywnego, wykonanego z udziałem zaangażowanej rzeszowskiej obsady, zyskał na atrakcyjności i współczesnym kontekście: życia w dobie upadku wiary i autorytetu kleru.

W czytaniu reżyserka Weronika Maria Kuśmider dokonała niezbędnych skrótów. Tekst powstały w ramach Sceny Nowej Dramaturgii to zaskakująco, jak na nurty dramaturgii współczesnej, rozbudowany prawie-scenariusz. Zawiera bogate didaskalia i wiele wątków pobocznych o momentach poważnych i slapstickowych: drugich i trzecich planów, które z powodzeniem mogłyby być samoistnymi odcinkami serialu telewizyjnego. W moim odczuciu najmocniejszym filarem tegoż teatralnego kościoła byli właśnie rzeszowscy aktorzy i aktorki. Nie mogę tu nie wyróżnić zdolności komediowych obsady. Doskonali w swych epizodycznych rolach byli Robert Żurek, Mateusz Marczydło i Paulina Sobiś; na wyróżnienie wokali i siły głosu zasługują: Joanna Baran-Marczydło, Kacper Pilch, Sławomir Gaudyn.

Tekst dramatyczny dotyczący tematów anachronicznych i nieprzyziemnych



to nie najwdzięczniejszy materiał dla odbiorcy, a forma wystawiennicza czytania performatywnego z natury rzeczy daje twórcom mniejsze możliwości sceniczne. Odsuwając na bok te trudności, zarówno Szafrąnskiemu, jak i Kuśmider bezbłędnie udało się jedna rzecz – zbudowanie świadomych aluzji do misterium, wywodzącego się ze średniowiecza rodzaju widowiska o tematyce religijnej, ale organizowanego przez podmioty laickie. Nawiązuje doń mimowolna symultaniczność miejsc akcji, zbudowana wspomnianą grą światłem, i sama tematyka dzieła. Tego typu mirakle były efektem rozkwitu pobożności świeckiej; popularyzacji opowieści o świętych czy głowach kościoła, wygłaszanych nie z ust kapłanów, lecz miejskich śmieszków. Misteria charakteryzowała pauperyzacja wiary, brutalność, wulgarność i obsceniczny humor. Kres kulturze misteryjnej w XV i XVI położyła reformacja oraz reforma Kościoła katolickiego po Soborze Trydenckim, które to wyraźne nakazały, aby o sprawach wiary wypowiadali się tylko konsekrowani; do jej nauczania desygnowani.

Na minus oceniałabym jedynie usilnie podążanie za reporterskością dramatu Szafrąnskiego. Nazwy pruskich miast przyporządkowane każdej niemal sytuacji raczej nie musiały być wyświetlane na kotarze w głębi sceny, bo i dramat nie nosi znamion literackiego prozatorskiego wykwitnięcia jakiegoś Galla Anonima. Sami bohaterowie wystarczająco pozycjonują się względem siebie. Ba, autor zdecydował się szczerze wypełnić wypowiedzi swoich szesnastowiecznych bohaterów szczegółami z ich życia, nie pozostawiając widzom pola do

niejasności. W tym miejscu ponownie należy docenić stanowczą rękę Kuśmider do ucinania dialogów przy zachowaniu praktycznie wszystkich stworzonych przez Szafrąnskiego postaci (cały dramat liczy 79 stron). Można by nawet zażartować, że czytanie performatywnie trzymało się mocno luterskiej zasady *Sola Scriptura*, ponieważ autorzy realizacji nie odbiegli ani znaczeniowo, ani przedstawieniowo od litery dramatu. Odnotować należy fakt, że autor oraz reżyserka czytania konsekwentnie skupili się na rozbijaniu dziejowego koturnu i odburzaniu mitu wielkiego mnicha, reformatora i ojca kościoła. Ich *Luter* jest nie tylko przyziemnym, ale i ludzkim, grzesznym, momentami wręcz nieporadnym mężczyzną jakich wielu: nie potrafi zrobić zupy, ugotować ziemniaków, pokroić cebuli, a może i nawet uprać ubrań, jako że czarna koszula na ciele Kacpra Pilcha w tej roli wygląda na wyjątkowo niedopasowaną. Z opresji dnia codziennego ratuje Lutra tytułowa Von Bora – jeszcze zakonnica, wkrótce małżonka. Tak oto we dwoje figurują na historycznej scenie kościoła katolickiego jako symbole buntu wobec zastanej władzy, zakłamania kleru, hipokryzji; symbole wydawałoby się tak potrzebne i we współczesności. Co istotne, w wizji autorów *Luter* i *Von Bora* dokonują reformacji właściwie dwukrotnie: sprzeciwiając się wspólnotom, z których pochodzą i pomimo nacisków prerreformatorskiego otoczenia pozostając ze sobą w romantycznej relacji. Spełniły się słowa Pisma o miłości – tej Bożej, aczkolwiek odnalezionej w drugim (już świecko pojętym) człowieku.



Gorzkie oświadczyńy?

Z Adrianem Szafrąńskim, autorem dramatu *Luter / Von Bora*, rozmawia Agata Kwiatkowska

Przeczytałyśmy z koleżankami z redakcji *Lutra / Von Borę* na głos, z podziałem na role, co okazało się dużo lepszym rozwiązaniem niż indywidualna, cicha lektura. Czy pisząc, od razu myślałaś o tym dramacie jako o tekście na scenę?

Zdecydowanie tak. Chcieliśmy z Weroniką zrobić spektakl, dlatego myśleliśmy w kategoriach tekstu na dużą scenę. Bardzo lubię dialogi, okazało się, że Wera też. Nie wymyśliłem wszystkiego sam, reżyserka była wspianą partnerką do pracy, wspólnie wytyczaliśmy kierunki.

Jednak rozumiem, że temat wyszedł od ciebie?

Tak. Spotkaliśmy się na *speed datingu* i intuicyjnie wiedziałem, że to jest ta osoba – studiowała we Francji, ma wiedzę o europejskiej kulturze, czyta po francusku. Pomyślałem, że ona pomoże mi tego *Lutra* dobrze pokierować. Zdarzało mi się pracować z różnymi reżyserami i pierwszy raz naprawdę czułem, że ktoś wyciąga to, co jest najważniejsze. Mam bardzo chaotyczną osobowość, a Weronika to oaza spokoju o silnym charakterze, dlatego czułem się bezpiecznie.

To znaczy, że nie miałaś obaw co do realizacji tego tematu? Wątpliwości, czy ten tekst, język „siądzie”?

Kiedy piszę, myślę o aktorach. Odtwarzam sobie w głowie, jak to będzie brzmiało, żeby było w rytmie, żeby to po prostu tak „grzało”. I wydawało mi się, że mamy coś fajnego dla aktorów, więc z tego punktu widzenia nie miałem obaw, wiedziałem, że ten tekst się spodoba.

Publiczności też?

Miałem pewne obawy, bo luteranizm to nie jest najbardziej nośny temat w codziennym życiu, ale wiedziałem, że Weronika dobrze to opowie. Założyliśmy, że nie robimy spektaklu reaktywnego, na nic nie odpowiadamy – mamy po prostu konkretną historię do opowiedzenia, która nas intryguje, jest dla nas ważna i ciekawa.

Jak wyglądała praca przy samym szkicu scenicznym, kiedy trzeba było tekst zmieniać i wycinać?

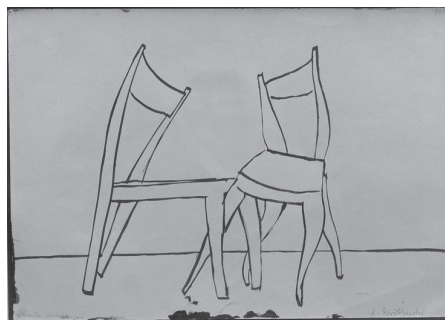
Uważam, że błysnął tu geniusz reżyserski

Weroniki. Cały tekst był pisany do sceny kulminacyjnej, którą miały być oświadczyńy Von Bory, bo to było dla mnie fascynujące, że to ona się oświadczyła. We wszystkich źródłach, które sprawdzałem, zawsze padała ta informacja. O tym miał być spektakl – gorzkie oświadczyńy, tak je nazywałem, takie pozbawione miłości. Ale zobaczyłem obraz Katarzyny, na którym jest taką szczupłą dziewczyną, a na wizerunku nagrobnym już taką potężną kobietą. Pomyślałem: a co, jeśli ona jest głodna? Aha! Hieronim jest głupi, dlatego Katarzyna jest głodna. Nagle coś się działo w strefie duchowej. Scena oświadczyńy była rozpisana na cztery strony. Ale Weronika wymyśliła, że to się jednak dzieje w ciszy i zamieniła ostatnią scenę ze środkową, zmieniając finał. Wykorzystałem też motyw tego, że Luter nie mówił do Katarzyny po imieniu, a Wera uznała, że wcale nie powinien z nią rozmawiać. Na początku w ogóle się do niej bezpośrednio nie zwraca, dopiero potem mówi „Von Bora”.

Mówi też o niej przy niej w trzeciej osobie.

Tak, dokładnie. Początkowo był naprawdę mocno zamknięty w sobie, później wdarł się taki mały promyczek, a pod koniec już bardzo mocno się kochali. Było dla mnie rozczulające, że to ona go otworzyła. Gdyby nie jej upór w walce o drugiego człowieka, nie byłoby tej miłości.

Andrzej Wróblewski, *Krzeseła flirtujące*



Zuzia Kluszczyńska

Kiedy zaczyna się spektakl?

Ostatnio nie poszłam na spektakl z powodu krzeseł. Chociaż tytuł wydawał się intrygujący, zrezygnowałam z obejrzenia go, ponieważ wiedziałam, że mój skrzywiony kręgosłup nie wytrzyma spotkania z niewygodnymi siedzeniami tego

teatru. Oglądanie nawet najbardziej obiecującego przedstawienia wydało mi się bezsensowne w sytuacji, w której przez brak komfortu nie mogę się dostatecznie skupić. Warto zwrócić uwagę na różne pozasceniczne elementy, które wpływają na jakość naszej wizyty w teatrze. Ile to razy nie potrafiłam się skoncentrować na spektaklu ze względu na rozmaite niedogodności: brak miejsca na rozprostowanie nóg, niewygodne fotele, duszną lub zimną salę, zbyt głośną muzykę, rażące światła, intensywne i gryzące perfumy osoby siedzącej obok albo jej rozświetlony telefon, gdy odpisywała na wiadomości! W sytuacjach ekstremalnych wśród widzów pojawia się też alkohol, który nie tylko drażni nos, ale i może prowadzić do niebezpiecznych sytuacji. Lecz niewygodą czyha na nas nie tylko na widowni, ale jeszcze przed budynkiem i w foyer. Czy każdemu łatwo było znaleźć główne wejście i szatnię? Czy wszyscy zdążyli skorzystać z łazienki? Czy w budynku jest kawiarnia? Ze smaczną kawą? Może się wydawać, że są to sprawy błahe i zapewne dla szczęśliwców tak jest – ale to od nich zaczynamy rozmowę na temat dostępności teatru. To, co dla jednych będzie drobnymi niedogodnościami zakłócającymi odbiór spektaklu, dla innych może okazać się barierami uniemożliwiającymi jego obejrzenie. Czy teatr wprowadza udogodnienia dla osób z niepełnosprawnością? Czy w łazience jest stanowisko do przewijania dziecka? Czy jest jakieś ciche miejsce, w którym można odciąć się od hałasu? Chociaż wygoda krzeseł jest znacznie mniej istotna niż dostępność windy, łączą się one w jednym pytaniu: czy czuję się w tej przestrzeni swobodnie, czy jak intruz, w miejscu, które nie jest dla mnie? Teatr powinien być miejscem, które jako własne potraktować może jak największa część odwiedzającej go społeczności. Dostępność zaczyna się od praktycznych rozwiązań infrastrukturalnych, a kończy na czymś trudniejszym do określenia – atmosferze. Dobrze, by było to miejsce, do którego chce się, ale przede wszystkim *da się* przychodzić. Zarówno widownia, jak i instytucja powinna pamiętać o tym, że recepcja spektaklu nie zaczyna się wraz z ostatnim dzwonkiem. Przyjrzenie się, jak nasze samopoczucie i kondycja cielesna determinują odbiór przedstawienia, może być dla widza ciekawym eksperymentem bądź punktem wyjścia do interpretacji, a dla instytucji przypomnieniem, że teatr to więcej niż miejsce artystycznej ekspresji.

Zgadywanka

Rzeszowski Teatr im. Wandy Siemaszkowej zaanektowały spektakle konkursowe. Znajdź je wszystkie!



ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Redakcja: Natalia Kamińska, korekta: Agata Skrzypek,
skład i łamanie: Katarzyna Lemańska, opracowanie
graficzne: Krzysztof Motyka

Autorzy: Mateusz Kaliński, Zuzia Kluszczyńska,
Agata Kwiatkowska, Adrianna Łakomiak,
Paulina Orth, Monika Weis



WYDAWCA

Teatr im. Wandy Siemaszkowej,
ul. Sokoła 7-9, 35-010 Rzeszów
Dyrektor naczelny i artystyczny: Jan Nowara

NAKLAD

150 egzemplarzy



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano z budżetu państwa
- ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



PODKARPACKIE
przestrzeń otwarta

Teatr im. Wandy Siemaszkowej
w Rzeszowie jest instytucją artystyczną
województwa podkarpackiego



WOJEWÓDZA PODKARPACKI



PREZYDENT
MIASTA RZESZÓWA

Patroni medialni



Partner wydarzenia

