

[REC]

MAGAZINE GAZETA FESTIWALOWA

numer 3 / 14.11.2023

Paulina Orth

Ukraina: *work in progress*

Dramaty napisane przez Juliusza Słowackiego po przemianie religijno-ideologicznej, jaką przeszedł około 1843 roku, należą do najbardziej problematycznych w polskim repertuarze. Połączenie sensacyjnych intryg i gloryfikacji sensu cierpienia w poetyckim, wielozgłoskowym wierszu wydaje się wróżyć jeden wielki dylemat. Rozwiązaniem zaproponowanym przez legnicki zespół jest teatralna asceza. Ale czy skutecznym?

Sceniczną szermierkę z tragediami wieszczka sromotnie przegrałby ten, kto w trosce o uszy współczesnego widza odszedłby od poezji. Reżyser Piotr Cieplak we współpracy z dramaturgiem Robertem Urbańskim szczęśliwie oddali Słowackiemu co „Słowackie”. Z szacunkiem potraktowali oryginalny rys postaci, anachronizmy, zapożyczone przez autora wydarzenia z ukraińskich kresów roku 1768. Zachowali romantyczną miłość, pożądanie, zdradę, gniew, nienawiść na tle klasowym i narodowościowym. Fabuła *Snu srebrnego Salomei* została właściwie nienaruszona. Miejsce i czas przeniosły się jednak do... sali prób.

Na wielowarstwowość dramatu kontrastowo odpowiedziano minimalizmem. Przedstawienie Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy odbywa się w wyjątkowo, jak na słowną sztukaterię Słowackiego, roboczych warunkach. Widownia to sześć rzędów krzeseł spiętrzonych na podestach w głębi sceny, ekran zasłania opuszczoną kurtynę, a cztery wąskie czarne ścianki działowe imitują kulisy. Na scenografię składają się: czarny, biurowy stół, trzy krzesła, jedno prześcieradło, jedna kartka, jeden pierścień z rubinowym oczkiem. Dwunastoosobowa obsada, wywoływana głosem lektora, wchodzi i wychodzi do spreparowanych kulisy we współczesnym kostiumie. Gra



źródło: teatr.legnica.pl

aktorska – skromna. Oszczędne dekoracje Andrzeja Witkowskiego, brak mikrofonów, niemal stateczne obrazy świetlne w tle, odzież w stonowanych kolorach. Ze wszystkich środków scenicznych przemawia prostota i stabilność.

Wstrzeźliwość ingerencji reżyserskiej niestety dość szybko zaczyna odbijać się czkawką. Akcja *Snu srebrnego Salomei* w znacznej mierze odbywa się nie przed oczyma czytelnika czy widza, lecz w ich wyobraźni. Dramat ten jest bowiem szczególnie bogaty w relacje, widzenia, sny i mary, parafrazowane, przytaczane, opowiadane w monologach bohaterów. W sytuacji, gdy warunki i styl inscenizacji silniej przywołują na myśl próby w teatrze niż repertuarowe przedstawienie, konsekwentnie twórcy sugerują widzom, że to właśnie w tym zabiegu, czyli w braku budowania przekonującej iluzji świata, powinni dopatrywać się linii interpretacyjnej. Niestety, strategia skupienia uwagi publiki na słuchaniu, a nie oglądaniu Słowackiego momentami przeraźliwie zawodzi – dźwięk mizernie odbija się od niedostosowanych akustycznie ceglanych ścian sceny i nawet

„wytężanie słuchu” niewiele pomaga. Z drugiej strony, być może właśnie ta nie-do-słyszalność dialogów ma sugerować odbiorcy, że sedna *Snu srebrnego Salomei* nie należy dopatrywać się w tym, co sensacyjne i plotkarskie, w romansach i interesach, lecz w bohaterze zbiorowym – którego słyszać w śpiewie Popadianek. Śpiew ten i nadzieja w nim zawarta, co znamienne, figurują na scenie jedynie za sprawą kobiet – tych, które nie mają w sobie nic z wojny. Z tej klarowności komunikatu reżyser jednak zrezygnował.

Cieplak wydał się zbyt mocno zaufać doskonałości Słowackiego. Uwierzył, jakoby reżyserska powściągliwość i uniesienie się względem dzieła dały wystarczające warunki do jak najlepszego wybrzmienia przesłania *Snu srebrnego Salomei*. Problem tkwi jednak w tym, że pisarstwo tego wielkiego wieszczka jest ubogie w tezy i domyślne pozycje interpretacyjne. Zbliżenie przestrzeni, estetyki, rozpiętości dialogów i środków aktorskich do tych znanych z czytań performatywnych pozostawiło niedosyt. Zasada „mniej znaczy więcej” działa najefektywniej, kiedy pomiarkowanie idzie

w parze z jakością adaptacji i wykonania. Konkursowemu *Snowi* zabrakło ambicji bycia czymś więcej niż przed-stawieniem, przez co scena finałowa, w swym wydźwięku narodowyzwoleńcza i pro-ukraińska, nie przyniosła oczekiwanej wartości interpretacyjnej.

Znaczenie słów i działań postaci uderzy publiczność tym trafniej, im staranniej opierać będzie się na kontekście – czy społecznym, politycznym, czy historycznym. Tej staranności w spektaklu legnickiego teatru zabrakło. Antywojenny, dojmująco współczesny wydźwięk finału spektaklu, wzbogacony o zbiorowy śpiew jest, owszem, głośny, lecz jednocześnie podkreśla, czego zabrakło scenom wcześniejszym – wyrazistości i charakteru.

Mateusz Kaliński

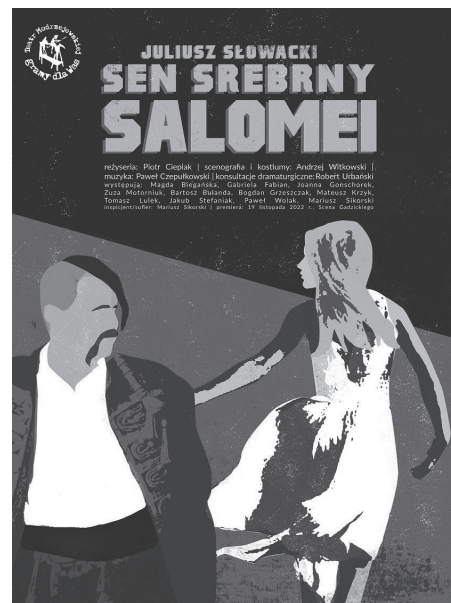
Jak zostałem chuliganem

Parafrazując pewnego polskiego dramatopisarza: w Legnicy poszła fama, że teatr w końcu doczekał się swojego Słowackiego. Był to jednak Słowacki nadmuchiwany i do tego lekkim gazem. Mocniej zawiało, Słowacki poleciał, nadział się na kaktusa i pękł. A uczniowie, którzy wtedy byli na wycieczce w teatrze, opuścili się w nauce i stali chuliganami. Podobno piją wódkę i tłuką szyby. W Słowackiego nie wierzą w ogóle.

Sen srebrny Salomei z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy w reżyserii Piotra Cieplaka nie jest niestety udany. Piszę to ze sporym żalem, bo jednak liczyłem na ciekawą interpretację, i z pewnym niedowierzaniem (bo przecież złe spektakle nie dostają wysokich nagród w prestiżowych konkursach, prawda?). Z tekstu, bądź co bądź trudnego, złożonego – mówimy w końcu o mistycznym Słowackim – wyciągnięta została treść rozczarowująco płytka, przedstawiona do tego w sposób niezbyt interesujący. Dramaturgii – konsultowanej przez Roberta Urbańskiego – ze świecą szukać, tempo kuleje, fragmenty wizyjne wybrzmiewają niezbyt przekonująco, jakby przeszkadzały w ważniejszych sprawach. W jakich właściwie?

Trudno stwierdzić na pewno, o co tu chodziło – w przeważającej większości wypadków zespół leci z tekstem dramatu, jakby gdzieś się spieszył. Trochę wytrąca to powagę z treści, co chyba odbywa się poza intencją twórczą. Podobnie zresztą jak pewne niezbyt trafione pomysły w budowaniu postaci. Problem miałem przede wszystkim z (nagrodzoną w VIII Konkursie „Klasyki Żywej”) rolą Regimentarza Stempowskiego, zagrałego przez Bogdana Grzeszczaka. Był to występ paradoksalny. Z jednej strony samo wykonanie – przyznaję – całkiem niezłe. Ale coś nie działało na poziomie pomysłu. Czy konieczne było, by Regimentarz sepleniał, zjadał głoski i sylaby, szeptał tekst pod nosem? W jakimś nawet stopniu doceniam zamysł: nerwowo inteligent w tweedzie i pod muszką, bardziej zainteresowany mówieniem do siebie niż do innych, tak autorytatywny, jak apodyktyczny – innymi słowy, niepozorny, acz groźny bohater miernej prezenji. I być może plan sprawdziłby się perfekcyjnie – gdyby tylko dało się zrozumieć więcej niż co drugie, co trzecie słowo (chciałbym w tym kontekście pochwalić Mateusza Krzyka za niestety nienagrodzoną jeszcze rolę rozedrganego, chwiejnego i przede wszystkim gniewnego kozaka Semenki).

Jednak jak tempo spektaklu czy pewne kiks w rolach są czymś, co może zależeć od przebiegu, tak aspekty wizualne (dosyć sztampowe, nudne wizualizacje w głębi sceny), raczej nijaki ruch sceniczny (poza naprawdę kapitalnym układem choreograficznym w drugiej części aktu III) czy ogólny zamysł interpretacyjny pozostaną z twórcami na zawsze. Wątpliwości budzi także „oczyszczenie” tekstu dramatu z naddatków poetyckich (cokolwiek to znaczy...). Daleko mi do purysty, jestem fanem eksperymentów i zabawy z tekstem, ale utwory Słowackiego raczej są czymś delikatnym, pozwalają jedynie na czułe i sprawne ingerencje. Wystarczy „wypełnić złą treścią” ten balonik – i kłapa, wszystko pęka. Poetycki naddatek – czyli po prostu język w poezji – jest u autora *Beniowskiego* znaczący i celowy. Nie jest to czysta forma czy estetyka, a istotny element treści dzieła. Próby działania na tekście tego autora – a przykład *Księcia Niezłomnego* z Narodowego Teatru Starego w Krakowie pokazuje, że mogą być udane – to praca na otwartym sercu. Zbyt gwałtowny ruch grozi katastrofą. „Oczyszczona” została także scena, postawiono na minimalistyczny



źródło: teatr.legnica.pl

anturaż: stół i krzesła. Stereotypowo – czy to, co metafizyczne, musi oznaczać to, co puste? Czy zamiast być *między* rzeczami, musimy od razu być *zamiast* rzeczy? To mesjańsko-mistyczne *askesis* przypomina bardziej osobliwą próbę stolikową, niż cokolwiek gotowego. Co ciekawe, trafiłem na recenzję, w której udział w legnickim *Śnie...* porównany został do oglądania sensacyjnej produkcji Netflix. Osobliwy to pomysł i raczej zachęcam do obejrzenia prawdziwego filmu, a nie „produktu zupełnie jak...”. Bo ani nie byłby to dobry film, ani dobra interpretacja Słowackiego.

To tylko moje przypuszczenie, ale wydaje mi się, że twórcy wymyślili sobie najpierw zakończenie, skądinąd naprawdę udane – wreszcie coś energicznego, mocnego w formie, oddającego sprawiedliwość arcydzieła Słowackiego – a potem próbowali jakoś dociągnąć do niego resztę spektaklu. Jakby chcieli słonia namalować od ogona. Podejrzenie absurda – ale musi istnieć jakieś racjonalne wytłumaczenie dla tego, co obejrzelśmy. Oczywiście można uznać, że sięgnięcie po ten akurat utwór w kontekście tego, co dzieje się za wschodnią granicą, było próbą zabrania głosu. I zgoda, dramat Słowackiego jest niezłym wyborem: mistyczna próba interpretacji trudnych relacji polsko-ukraińskich, uzupełniona o silny wątek klasowy, pozwala na zrozumienie napięć, rozejść oraz nadziei na zdrowe relacje. Jednak, aby zabrać głos, trzeba dobrze przemyśleć, co chce się powiedzieć. Do tego potrzebny jest prawdziwy Słowacki, z krwi, kości i języka, a nie przebity balonik.

Rozczytywanie Słowackiego

Z Bartoszem Bulandą*, odtwórcą roli Leona w spektaklu *Sen srebrny Salomei* w reż. Piotra Cieplaka, rozmawia Monika Weis

Wspomniałeś, że na początku nie do końca chciałeś ten spektakl robić.

To wynikało z sytuacji teatru – zarówno naszego w Legnicy, jak i teatrów w kraju, no i wydarzeń na świecie. Mieliśmy intuicję, że powinniśmy raczej grać rzeczy zabawne albo chociaż przynoszące otuchę. Świat zaszedł jakby ciemnymi chmurami, a my mamy ciężkie spektakle pod tytułem *Rzeź* czy *Puste miasto*. Chcieliśmy grać rzeczy, które sprawią, że ludzie będą chcieli przychodzić do nas, żeby odetchnąć, odpocząć. Gdy wybuchła wojna, ludzie nie chcieli wracać do domu. Woleli się bawić i być ze sobą, oczekiwali, by knajpy były czynne do piątej rano, by móc dużo tańczyć, pić, zamiast wracać do pustego domu i rozpaczać. Najważniejsze jest móc tworzyć w takich sytuacjach wspólnoty.

A sam tekst dramatu? On też był przeszkodą?

Co do Słowackiego, to ja jakoś mało go czytałem, pamiętałem, że w jego dramatach jedno zdanie było owinięte dwudziestoma. I to jest oczywiście piękne, że możesz tego języka doświadczyć, ale musisz też poświęcić czas, żeby to wszystko sobie poodwijać i jeśli czegoś nie zrozumiesz, to wrócić. Trzeba mieć do tego cierpliwość.

Zatem co cię przekonało?

To, jakie podejście miał Piotr Cieplak. Gdy na próbach czytaliśmy fragment, z jego strony padało pytanie, czy to jest jasne, czy wiemy, o co w tym chodzi. Jeśli odpowiadaliśmy, że nie, nie wiemy nawet, co w ogóle znaczy to słowo, to szukaliśmy jakiegoś odpowiednika, do skutku.

Ale coś ci się udało z tego Słowackiego wyciągnąć.

Wielkie dzieła mają to do siebie, że w jakiś sposób potrafią przewidzieć przyszłość. Gdy rozczytywaliśmy ten tekst, mieliśmy w Polsce niemal jakiś miesiąc miodowy z Ukrainą, wszyscy byli gotowi do pomocy, ale co jakiś czas gdzieś przewijał się temat Wołynia, głównie

zawłaszczony przez skrajnych nacjonalistów. Ja mimo tego, że byłem w klasie humanistycznej, nie przerabiałem tego tematu, dowiadywałem się na własną rękę o strasznym okrucieństwie, które przecież wydarzało się po obu stronach. I czytaliśmy zdania, że te narody się ze sobą strasznie pokaleczą, strasznie się nawzajem poranią, ale kiedyś razem przejdą czyściec i się połączą. Ja miałem wtedy łzy w oczach, niemożliwe mocno to na mnie działało i zastanawiałem się, czy to jest właśnie ten moment.



źródło: teatr.legnica.pl

Bardzo prosto jest wyjąć sobie z rzeczywistości to, co jest wygodne.

Każda władza bardzo chętnie się powołuje na wielkich artystów, tworzy ulice Wyspiańskiego, Słowackiego, stawia pomniki, natomiast gdyby nasi wieszczowie mieli takich mecenasów, jak my, to nie stworzyliby tej całej spuścizny. Moim zdaniem sztuka jest i była w tym kraju traktowana po macoszemu, i to przez każdą władzę, której ja doświadczyłem. Jako środowisko jesteśmy niestety sami sobie winni, bo nie protestujemy wystarczająco, często nawet sami siebie nie cenimy, nie znamy swojej wartości, nie jesteśmy w stanie wytłumaczyć i walczyć o to, żeby mieć gwarantowaną płacę minimalną.

A ty nie jesteś tylko aktorem.

Jestem też pedagogiem teatralnym i prowadzę zajęcia z młodzieżą. Uważam, że jeżeli dzieciaki będą chodzić do teatru i mieć do czynienia ze sztuką, to naprawdę będą mieć mniejszą ochotę, żeby

komuś skakać po głowie. Jako pedagodzy kształcimy przede wszystkim wrażliwość młodego człowieka i obywatela.

Prowadzenie grupy teatralnej to duża odpowiedzialność.

Tak, wychodząc od takich podstawowych rzeczy, jak poszanowanie nietykalności fizycznej. Uważam, że to, co się wydarza w polskim teatrze, czyli rozprawianie się z przemocowością, jest bardzo ważne. Podczas piętnastu lat mojej pracy, zarówno w szkole te-

atralnej, jak i na scenie, z osób, które na mnie podnosiły głos, zdecydowana większość robiła to dlatego, że nie potrafiła panować nad emocjami. Na naszych zajęciach ja, jako prowadzący, nie mam prawa dotyczyć uczniów, a jeżeli nie ma wyjścia, to muszę mieć pewność, że będzie to dla tej osoby bezpieczne. Bardzo dbam o to, żeby młodzi nie krępowali się swobodnie wypowiadać i wielokrotnie też im powtarzam, że bardzo będę cenił, jeżeli się będą ze mną nie zgadzać. To jest super, jeżeli możemy się różnić, ta wielość głosów jest teraz cenna.

* Wywiad nieautoryzowany.

Peep-show w panoptykonie

Rożmowa Ady Łakomiak i Zuzi Kluszczyńskiej wokół *Miarki za miarkę* w reż. Dana Jemmetta z Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

A.Ł.: Twórcy *Miarki za miarkę* podjęli w swojej interpretacji Szekspira przede wszystkim kwestie władzy, inwigilacji, hipokryzji oraz napięć na linii moralność–prawo, pozostając przy tym blisko autora.

Z.K.: Estetyka natomiast wskazuje czasy bardziej nam współczesne. Powiedziałabym, że koniec osiemdziesiątych, wczesne lata dziewięćdziesiąte. Nie ma komputera, jest maszyna do pisania, ostre kolory, poliestrowe koszule i złote łańcuchy.

A.Ł.: Wydaje mi się jednak, że te wszystkie elementy: stroje, rekwizyty, muzyka i scenografia pochodzą z różnych porządków i nie da się dokładnie określić czasu, w którym dzieje się akcja.

Z.K.: Dobrą decyzją była rezygnacja z przebierania aktorów i aktorek za siostry zakonne i księży. Z łatwością można było się domyślić, że postaci dramatu są osobami duchownymi, bo Izabela była ubrana w prostą sukienkę i miała na głowie opaskę, a ojca Ludwika wyposażono w czarny strój i kapelusz. Dzięki temu, zamiast odzwierciedlać konkretną sytuację, kostiumografka Valérie Crouzet otworzyła ten element na interpretację, co wyszło na plus.

A.Ł.: Tak, choć ten typ kapelusza, zwany saturno, może wzbudzać skojarzenia z katolicyzmem. Widoczny jest na przykład w wizerunku głównego bohatera serialu *Młody papież*.

Z.K.: No proszę, dla mnie to nie było tak oczywiste, może przez to, że nie oglądałam serialu!

A.Ł.: Nadrób koniecznie. Wracając do tematu, scenografia również była niejednoznaczna. Z jednej strony obrotowej sceny znajdował się rząd ponumerowanych drzwi, które mogły przypominać wejścia zarówno do pokoi hotelowych, jak i więziennych cel. Natomiast po obróceniu konstrukcji oglądaliśmy *peep-show*. Postaci pojawiały się za szybami, czasem niewyraźne, czasem w pełni oświetlone, a na środku znajdowała się klatka, miejsce przetrzymywania więźniów oraz striptizu w wykonaniu Klaudia.

Z.K.: Przychodzi mi na myśl dom publiczny.

A.Ł.: Taki zbudowany na zasadzie panoptikonu, co pasuje również do wizji więzienia. Wszystkie osoby w nim zamknięte mogą być oglądane, podglądane i inwigilowane z każdej strony, a dzięki obrotowej scenie także z widowni.

Z.K.: Ja nie czułam się podglądaczką... Bardziej widzka jakiejś rewii. Miałam wrażenie, że te osoby chcą, żebym je oglądała, bo czują się wolne, ostentacyjnie występując przeciw prawu Angela i nie wstydząc się swojej seksualności.

A.Ł.: Ja z kolei miejscami miałam wrażenie, że nie wszystkie sytuacje były przeznaczone dla mnie. Efekt ten podbił zresztą celowy zabieg zagłuszenia części dialogów głośną muzyką.

Z.K.: Tekst jednak był dość wierny Szekspirowi, a aktorki i aktorzy realistycznie wcielali się w role.

A.Ł.: Przeszkadzało mi jednak to, że robili częste pauzy w miejscach, w których nie wymaga tego logika tekstu. Wpadali z rytmu, przez co nie wszystkie sensy były zrozumiałe, a jednak odpowiednie rozłożenie akcentów przy archaicznie brzmiących tekstach jest kluczowe w ich prawidłowym odbiorze.

Z.K.: Faktycznie, zdarzały się takie momenty, w których kwestie były podawane jakby z rozpędu, bez interpretacji. Było to najbardziej widoczne w monologach, szczególnie księcia Wincencja.

A.Ł.: Tak, recytowane, nie zagrane.

Z.K.: Chociaż w warstwie językowej pojawiły się pewne uwspółcześnienia, na przykład bluźnierstwa, głównie w roli Lucja, i pasowały one do kontekstu.

A.Ł.: Mnie wydawały się sztuczne. Myślę, że właśnie to nierówne wykonanie już i tak trudnego w odbiorze tekstu było

głównym problemem tego spektaklu. Jego rytm zaburzały także swoiste „interludia”, takie jak obracanie się sceny i przerwy na utwory muzyczne, podczas których, prócz migających świateł, nic się nie działo. Przez to zabrakło miejsca na żarty sytuacyjne.

Z.K.: Właśnie mam wrażenie, że dramaturgia spektaklu nie do końca odpowiadała założeniom jego twórców. Brakowało tak potrzebnego w komedii rytmu, więc jedynym elementem humorystycznym była warstwa tekstowa. Spektakl z pewnością zyskałby na eliminacji wspomnianych przez ciebie „ozdobników” i uproszczeniu formuły. Dla przykładu, przed spotkaniem z Anielem Izabela *lipsynkuje* piosenkę o miłości. Do kogo? Brata? W żaden sposób nie wpływało to na lepsze zarysowanie postaci ani fabuły.

W mojej opinii podstawowy problem tego spektaklu leży w oparciu całego humoru na rubasznosci i dwuznacznych żartach, które i tak są już wyraziste w tekście, a zespół niepotrzebnie wyolbrzymia je jeszcze poprzez ciągle wskazywanie na swoje lędźwie. Nie ma tu żartów sytuacyjnych czy komizmu opartego na ciekawym zniuansowaniu kreacji aktorskich. A.Ł.: Przykładem może tu być postać kata Abhorsona, który z początku może bawić swoim dziwnym zachowaniem, jednak powtarzany wielokrotnie żart staje się nużący. Można tu było na przykład oprzeć komizm postaci na kontraście i zagrać kolejne sceny w zupełnie innym tonie.

Z.K.: Dokładnie, jeśli kat przez pierwsze dziesięć sekund wywraca oczami i patrzy ze smakiem na swoją ofiarę, to jeszcze jakoś działo, ale nie utrzymuje uwagi



widza przez całe dwie minuty. Widać było, że aktorki i aktorzy świetnie się bawią w swoich kreacjach, odnajdują się w pewnym przerysowaniu. Niestety jednak, kiedy wszystko pozostaje na tym samym poziomie energetycznym, to na dłuższą metę staje się męczące.

A.Ł.: A przecież mamy wspaniały materiał na komizm już w samej sztuce! Ktoś zostaje precedensowo skazany na śmierć za to, że będzie miał dziecko z osobą, którą kocha i która wyraziła na to zgodę. Lecz absurd tej sytuacji wybrzmiewa słabo, pewnie też przez strategię poszatowania scen. Jedyne żart, który nie opierał się na aluzji seksualnej, polegał na wniesieniu ściętej głowy w papierowej torebce z Żabki.

Z.K.: I to było zabawne. Przyznam jednak, że pozytywnie mnie zaskoczyła postać Izabeli – skrzywdzonej kobiety, która musi zdecydować, czy jest w stanie powiedzieć głośno o molestowaniu. Moment, w którym płacze i mówi, że jej nikt nie uwierzy, jest jedną z ciekawszych scen. Twórcy, za Szekspirem, oddają jej dużo miejsca na wyrażenie swoich racji, a większość postaci staje po jej stronie.

A.Ł.: No tak, ale szacunek oddany Izabeli kontrastuje z traktowaniem reszty kobiet, głównie pracownic seksualnych (choć wśród nich znajdował się także jeden mężczyzna). Ta grupa w ogóle nie dostaje przestrzeni na wypowiedzenie swoich racji i jest traktowana z góry. Sexworkerów wyzywa się tu od kurew, traktuje jako puentę scen i dialogów, są przedmiotami szyderstwa bez własnych tożsamości. Wychodzi na to, że w tym spektaklu kobiety zasługują na szacunek, ale tylko niektóre.

Z.K.: Religijne i podążające za zasadami świata, w którym żyją. Oczywiście, nie trzeba od razu feministycznie przepisywać Szekspira, jednak istotne jest to, na które aspekty tekstu twórcy kładą nacisk. Jeśli na rubasność, to nagle wychodzi na to, że powielamy straszne wzorce marginalizacji, które, po prostu, nie powinny śmieszyć. Na przykład nazywanie kurwą kobiety, z którą ma się dziecko.

A.Ł.: Co właściwie było puentą tego spektaklu.

Z.K.: Trzeba jednak przyznać, że twórcom udało się pokazać aktualność tematów wpisanych w *Miarkę za miarkę*.

A.Ł.: Dokładnie, choć nie napawa radością to, że hipokryzja, inwigilacja i uwikłanie kościoła w sprawy państwowe są nam dziś tak bliskie.



fol. Wiktorja Cieśla

Ja tym kręcę!

Z Klaudią Soburą, inspicjentką i suflerką spektaklu *Miarka za miarkę* w reż. Dana Jemmetta z Teatru Żeromskiego w Kielcach, rozmawia Monika Weis

Zainspirowana książką Aleksandry Boćkowskiej *To wszystko nie robi się samo*. Rozmowy na zapleczu kultury zdecydowałam się przeprowadzić rozmowę do gazety z tobą jako osobą, której praca nie jest oczywista dla wielu widzów. Sama też od siedmiu lat działam na zapleczu kultury.

Cieszę się, chociaż, mówiąc szczerze, jak usłyszałam, że chcesz ze mną zrobić wywiad, to nie wiedziałam, czego się spodziewać.

Jesteś jedną z tych osób, bez których spektakl nie mógłby się odbyć, a mimo to nie ma cię na trwającej właśnie rozmowie z twórcami i twórczyniami spektaklu. Jaki masz do tego stosunek?

Ja chyba się już do tego po prostu przyzwyczaiłam. Wydaje mi się, że rzadko docenia się pracę na zapleczu, bo tym zajmują się ludzie, których nie widzimy na co dzień. A jednak jesteśmy zespołem, więc wszyscy staramy się tak samo, żeby spektakl nam się udał.

Tworzymy coś razem. Każdy, nawet najmniejszy wkład jest bardzo ważny. W trakcie spektaklu widzowie nie wiedzą, co się dzieje na zapleczu, a jeśli dzieje się za dużo, to każdy, kto może, musi interweniować.

Zwłaszcza że w samym spektaklu *Miarka za miarkę* mamy dziesięcioosobową obsadę, w trakcie dużo przebiórek, masę rekwizytów i w dodatku ruchomą scenografię. Domyślam się, że nie masz chwili przerwy.

To prawda, tym bardziej, że kręcę tym ja! Panowie techniczni są wtedy w gotowości do wnoszenia innych elementów, więc sterowanie karuzelą zostało dla mnie. Zajmuję się też proszeniem aktorów na scenę, a przez to, że prawie każdy gra więcej niż jedną rolę i co chwilę musi się przebrać, a scenografia zasłania front sceny, więc konieczny jest sygnał do wejścia, to trzeba się w tym wszystkim dobrze orientować. Pilnuję też tekstu, bo mamy połączoną funkcję inspicjenta i suflera.

Czy miewasz momenty, w których sobie myślisz, że tego jest za dużo?

Czułam tak w tygodniu premierowym. Dopiero wtedy zaczynają się wyłączać wszystkie konkrety organizacyjne i techniczne.

To była też praca szczególna ze względu na zagranicznych twórców.

Na próbach pracował z nami tłumacz, ale chyba najważniejsze było to, że sobie wszyscy pomagaliśmy. Zdarzało się, że niektóre rzeczy były dla nas intuicyjne po polsku, ale trudno przekładalne na angielski.



fol. Wiktoria Cieśla

Jaki jest twój stosunek do tego spektaklu dziś, czyli parę miesięcy po premierze?

Lubię go, choć niewątpliwie jest jedną z trudniejszych produkcji, przy których pracowałam. Trwa ponad dwie godziny bez przerwy i wymaga maksymalnego skupienia od początku do końca – to bywa wyczerpujące. Do tego język Szekspira, więc liczy się tu każde zdanie. Czasami, gdy wypadnie jedna linijka, nie można ruszyć dalej. Tego też muszę pilnować.

Masz ulubione momenty tej pracy?

Najlepsze jest to, gdy ktoś ją doceni. Bo to ogrom pracy. Ale ja ją bardzo lubię – każda produkcja jest inna, z każdym reżyserem i obsadą pracuje się inaczej, więc właściwie nigdy nie wiem, czego mogę się spodziewać. Zawsze coś może mnie zaskoczyć.

Monika Weis

Romantyczny wysiłek ducha

Pielęgnowanie własnej kultury należy do podstawowych zadań każdego państwa. Tradycja i jej składowe, czyli między innymi: język, zwyczaje, znajomość historii i wierzenia umacniają wspólną tożsamość, tworząc zestaw praktyk i artefaktów zwanych dziedzictwem narodowym. Przeszłość i jej bagaż kulturowy wpływa na kształtowanie się świadomości społecznej, decydując o ciągłości historycznej danego narodu. Kanon przekonań oraz ogólne postawy (przekazywane z pokolenia na pokolenie czy też w toku edukacji) determinowane są przede wszystkim za sprawą zwyczajowo przyjętych w ramach danego regionu kulturowego norm. Świadomość narodową dyktuje świadomość historyczna, a zatem rys losów przodków, ale i szeroko rozumiana pamięć zbiorowa, służąca legitymizacji postaw obecnych w teraźniejszości. Wydaje się, że w przypadku Polski spuścizna romantyczna i idące z nią mity narodowo-wyzwoleńcze zakorzeniły się w tożsamości niezwykle mocno – być może nawet za mocno.

Dla większości mieszkanek i mieszkańców naszego kraju Polska jest dumna i bohaterska, a patriotyzm, wiara czy religijność i budowanie silnej tożsamości narodowej stawiane są w pierwszym szeregu. Do tego należy dodać, jak silnie na Polki i Polaków oddziałują wyobrażenia na temat przeszłości naszego narodu i związane z nimi, mające scalać społeczeństwo, mity narodowe, wyrosłe



z pielęgnowanej tradycji romantycznej. I wydawać by się mogło, że to powód do dumy, jednak ten iście romantyczny obraz z roku na rok coraz bardziej się rozmywa i wyrodnieje.

Jak dobitnie diagnozowała Maria Janion w liście do uczestników Kongresu Kultury: „Dziś obserwujemy oczywisty, centralnie planowany zwrot ku kulturze upadłego, epigońskiego romantyzmu – kanon stereotypów bogoojczyźnianych i Smoleńsk jako nowy mesjanistyczny mit mają scalać oraz koić skrzywdzonych i poniżonych przez poprzednią władzę. Jakże niewydolny i szkodliwy jest dominujący w Polsce wzorzec martyrologiczny! Powiem wprost – mesjanizm, a już zwłaszcza państwowo-klerykalna jego wersja, jest przekleństwem, zgubą dla Polski. Szczerze nienawidzę naszego mesjanizmu”¹. Badaczka zauważała – kiedy jeszcze inni to pomijali – że istniała świadoma, polityczna strategia promowania i przywracania do narracji narodowej określonych (wybiórczych) wartości romantycznych. Najtragiczniejsza katastrofa lotnicza ostatnich dziesięcioleci została przechwycona i zainstalowana w ramach romantycznego mesjanizmu, tracąc tym samym wagę – zdegradowana do narzędzia politycznego.

Problem rzecz jasna nie tkwi w pielęgnowaniu tradycji romantycznej czy przywiązaniu do wiary, ale w ich wykoślawionych interpretacjach i wybiórczym traktowaniu. Romantyczne, dawno wyblakłe ideały zostały przemalowane,

¹ M. Janion, *List do uczestników Kongresu Kultury 2016*, <https://wyborcza.pl/7,75410,20813344,mesjanizm-to-przekleństwo-list-marii-janion-do-kongresu-kultury.html> [dostęp: 13.11.2023].



Interpretacja polskiego mesjanizmu dokonana przez sztuczną inteligencję.

wiara w swojej podstawowej funkcji jakby odeszła do lamusa, a pomoc pokrzywdzonym należy się tylko tym, których sobie wybierzemy. Nie brzmi to najlepiej. A niestety najczęściej głos w tej sprawie zabierają ci, którzy są przekonani o wyższości polskiej tradycji nad każdą inną, traktując jak jedyną słuszną. Ta specyficzna polityka tożsamościowa, krzewiona przez ostatnie lata, ufundowana jest na zaszcłościach historycznych, polskim mesjanizmie i martyrologii, które na dobre przeorganizowały kategorie włączone w system rozumienia polskości.

A mimo to wciąż wystawiamy wielkich romantycznych poetów, wciąż szukamy nowych interpretacji, wciąż chcemy zrozumieć naszą heroiczną przeszłość, walkę o niepodległość, męczeństwo i ofiary. Wskrzeszamy ducha oporu, powołując do życia teksty wieszczów narodowych, osadzając je w nowych realiach. W końcu nie bez przyczyny Juliusz Słowacki jest przywoływany na tegorocznym Festiwalu Arcydzieł aż trzykrotnie! Legnicki *Sen Srebrny Salomei* bierze na tapet zaszcłości polsko-ukraińskie. *Księżę Niezłomny* w reżyserii Małgorzaty Warskiej i dramaturgii Jarosława Murawskiego z kolei każe redefiniować płasko rozumianą niezłomność, tym samym ingerując w romantyczny przekład przy zachowaniu fabularnego trzonu sztuki, lecz odświeżonym rozłożeniu punktów ciężkości w relacji postaci, co pozwala wybrzmiewać interpretacjom. Wreszcie, *Maria Stuart* ze sceny gospodarzy Festiwalu – który to dramat powraca do Rzeszowa po ponad siedemdziesięciu latach, kiedy reżyserowała go sama Wanda Siemaszkowa² – zbada relacje kobiecości i władzy.

Maria Janion pisała: „Romantyczna koncepcja świata wskazywała, że tylko wysiłek ducha może uratować poczucie godności narodowej i ocalić przed zagładą wolności jednostki i zbiorowości”³. Czy taka wizja może być jeszcze aktualna? Zderzenie trzech perspektyw, prezentujących odmienne interpretacje i estetyki, choć nie zapewni definitywnej odpowiedzi, z pewnością może ją przybliżyć.

² <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/4384/maria-stuart> [dostęp: 13.11.2023].

³ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Mateusz Kaliński

A my w lesie

Tak się złożyło ostatnio, że przeczytałem krótką powieść *Zmierzchanie świata* pióra Wernera Herzoga. Opowiada ona historię Hirō Onody, japońskiego żołnierza, do którego nie dotarła informacja o zakończeniu II wojny światowej, skutkiem czego spędził w lesie na filipińskiej wyspie następane dwadzieścia dziewięć lat. Dlaczego tyle tam siedział? No cóż, ktoś, jak widać, musiał utrzymać pozycję, a rozkaz – z którego nie miał kto go zwolnić – rzecz święta.

„Cymbał jakiś!” – zachnąłby się ktoś raczej złośliwy i niezbyt mądry – „nie przyszło mu do głowy, aby z tego lasu wyjść? Nie wpadł na to, że wojny, nawet te światowe (a może takie zwłaszcza), rzadko trwają dekadę, a co dopiero trzy z okładem?” Oczywiście, że wpadł. Hirō nie był w ciemni bity, lecz kto miałby mu powiedzieć, że skończyła się wojna? Wróg? Owszem, Filipińczycy próbowali żołnierza z lasu wykurzyć prośbą i groźbą, ale takie działania tylko świadczyły na ich niekorzyść. Bo Hirō wiedział, że informacje o kapitulacji i końcu walk może sfabrykować byle chłystek. A że przez megafon nadawali? Przecież taka zasadzka nawet nie jest szczególnie wyszukana! Że gazety zrzucili? A co, w gazetach zawsze drukują prawdę? Chował się więc dalej i czekał. Dopiero po latach, kiedy przypadkowy turysta ściągnął byłego dowódcę Hirō, ten postanowił, że w zgodzie ze swoim sumieniem może zejść z posterunku.

Historia ciekawa, prawdziwa, wyogolujecie sobie, powieść też nie najgorsza – i tak sobie myślę, że dałoby się z tego wycisnąć jakąś chwytliwą metaforę. Czy jesteśmy, jak Hirō Onoda, w jakimś – w tym przypadku papierowym – lesie? Może i jesteśmy, ale nie pochlebiamy sobie, że w naszym wypadku o honor czy obowiązek chodzi. Równie dobrze owym lasem może być zwykła duchota umysłu. Durnota, znaczy się, a tkwienie w lesie nie świadczy o nas najlepiej.

Czym się różni nasza pozycja od tej zajmowanej przez Hirō? Zwróćmy uwagę, że kiedy on był w lesie, dla niego toczyła się wojna. On żył w świecie wojny. Można powiedzieć



Hiroo Onoda, źródło: Wikimedia Commons

– by nawiązać do pomysłu Pawła Mościckiego z posłowania do *Zmierzchania świata* – że śnił o wojnie. Na zewnątrz jednak, w tak zwanej rzeczywistości, był pokój i spokój. A jak jest z nami teraz? Myślę, że na odwrót. W lesie wieczne śnienie o niczym ważnym, *alles gut!*, a na zewnątrz katastrofa.

Przypomniało mi się pewne arcydzieło literackie – skoro już przy nich jesteśmy – w którym jeden delikwent spędził dobre siedem lat w górskim uzdrowisku. Czekał na coś? Kto go tam wie. W innym pisarskim cacku, samiwiecie-którym, też czekali i doczekać się nie mogli. W jeszcze jednym – filmowym – jeśli na coś czekano, to na wielką planetę, która się z nami zderzy i nastanie piękny koniec świata. I żeby nie było – daleko mi do hurraoptymistycznej energii twórczej, która daje siłę działać. Utopistyka mnie nieco bawi. Nie wierzę dziełom czy manifestom, które obiecują uratować cokolwiek, a do aktywizmu nikogo nie namawiam. Nazwałbym siebie podmiotem melancholicznym, który smęci gdzieś z boku na kamieniu, jęczy pod nosem i patrzy na rozkład. A jednak, czasem – jak mawiała pani poetka – chciałoby się wyć, że nie będzie – jak mawiał pan poeta – innego końca świata. Kiedy na chwilę budzimy się z tej przydługiej drzemki w lesie, mający tylko strzępek myśli, że może warto jakoś wyjść.

FESTIWALOWE

Binga

TEATRALNE

z przymrużeniem oka

BRAK WOLNYCH MIEJSC	KOLEJKA DO SZATNI	ZA DŁUGA PRZERWA	KAWA W PAROLE ART BISTRO	GAZETKA FESTIWALOWA DO CZYTANIA
„KIEDY PRZERWA?”	KOLEJKA DO TOALETY	SPÓŹNIONY WIDZ	„DŁUGO JESZCZE?”	„A KTÓRY TO RZĄD?”
ZA KRÓTKA PRZERWA	ROZMOWA FESTIWALOWA		COŚ O SZEKSPIRZE	POMOCNI WOLONTARIUSZE
COŚ O SŁOWACKIM	BANKIET NA KONIEC FESTIWALU	KWIATY DLA OBSADY	DZWONI TELEFON NA WIDOWNI	KTOŚ WYCHODZI Z SALI
PRZEMOWA DYREKCJI	ZAGUBIONY PŁASZCZ	OWACJE NA STOJĄCO	ZMĘCZONA REDAKCJA GAZETKI FESTIWALOWEJ	SPEKTAKLE KONKURSOWE

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Redakcja: Natalia Kamińska, korekta: Agata Skrzypek, skład i łamanie: Katarzyna Lemańska, opracowanie graficzne: Krzysztof Motyka
 Autorzy: Mateusz Kaliński, Zuzia Kluszczyńska, Agata Kwiatkowska, Ada 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



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



WOJEWODA PODKARPACKI



PREZYDENT
 MIASTA RZESZÓWA

Patroni medialni



Partner wydarzenia

