[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 4 / 22.10.2026



fot. M. Majer

Paweł Paryż

Krakowiacy i anioły

Lucjan Rydel napisał *Betlejem polskie* w 1904 roku, gdy Polski nie było na mapie Europy. Po co więc sięgać po ten tekst po przeszło stu dwudziestu latach, w czasach, kiedy Polska powróciła do atlasów już dawno, a prawdopodobieństwo jej ponownego wymazania jest równe zeru?

Spektakl bardzo szybko się tłumaczy – znajduje nowy sens w klasyce i dodaje współczesne konteksty. Rydel pisząc swoje jasełka, pisał o Polsce, ale pokazano, że inscenizacja wcale nie musi być o Polsce. Realia historyczne zmieniły się diametralnie, ale ludzkie podłości ani trochę. Inne Państwa oraz ich mieszkańcy nadal doświadczają podobnej przemocy jak dawniej nasz kraj. A nas za to trawią wewnętrzne konflikty.

Co prawda początek spektaklu nie zapowiada politycznego przesłania. Reżyser Rafał Szumski nie klęka uniżenie przed klasyką, lecz przerabia ją na dziwaczne widowisko obliczone przede wszystkim na śmiech i rozrywkę. Ledwo się spektakl zaczyna, a my już wrzuceni zostajemy w mocno kampową konwencję, w której z początku trudno się odnaleźć.

Na scenie stoi prostokątna ściana z dziurą w kształcie betlejemskiej gwiazdy, pod nią schody, a dookoła płaskie figurki owieczek ze świecącymi ślepiami – wszystko oświetlone wyrazistymi barwami, z przewagą niebieskiego i żółtego. W tej scenerii pojawia się dwoje pasterzy (Maciej Czyż i Nina Biel), ubranych w wariację na temat góralskich strojów i rozmawiających ze sobą gwarą. Nagle pojawia się anielski orszak, który zapowiadając narodzenie Dzieciątka, śpiewa kolędy w elektronicznej aranżacji. Krakowiacy chwytają dary – co kto ma, i bieżą do Betlejem.

Od tego momentu na scenę wkraczają coraz barwniejsze postaci, zaczynając od Marylin Monroe, a kończąc na Szatanie w dragowym wydaniu.

Spektakl bez wątpienia osiąga swój cel – dostarcza rozrywki. Bohaterowie są efektowni, zarówno pod względem aktorskim jak i wizualnym. Dużo jest gagów udanych i nieudanych, ale nawet te drugie nie rażą i wpasowują się w całość. Scenki przerywane są porywającymi piosenkami, w których aktorzy popisują się swoimi wokalnymi zdolnościami.

Mówiąc o aktorach, należy wspomnieć o najbardziej wyróżniającej się roli – Wojciech Dobrowolski mistrzowsko kreuje Heroda. To postać jednocześnie demoniczna, zabawna i smutna, a przy okazji jedyna w sztuce, która ma pogłębioną psychologię. Jego pierwszy monolog, gdy wkracza na scenę i zasiada na tronie, to zatrważający manifest wszechwładzy i jednocześnie niemal podręcznikowy przykład doskonałej recytacji tekstu. Fascynujące jest obserwowanie przemiany posągowego tyrana w złamanego tchórza, który nie potrafi poradzić sobie z wyrzutami sumienia. Jednocześnie Dobrowolski nie szarżuje aktorsko – jego gra jest wyważona, wiele wyraża samym spojrzeniem, zwłaszcza w scenie rzezi niewiniątek, która jest jednym z najsilniejszych elementów spektaklu (o tym jednak później).

Niezapomniany jest również Diabeł grany przez Wojciecha Rusina. Tutaj poza grą aktorską wrażenie robi przede wszystkim strój. To prawdziwa diabelska diva, drag devil na wysokich obcasach, w czerwieni i czerni, z mocnym makijażem na twarzy. Można odnieść wrażenie, że to Tim Curry wyskoczył z *Rocky Horror Picture Show* i prosto z ekranu przywędrował na scenę w Siemaszkowej (niewątpliwie zresztą to filmowe arcydzieło parodii, kiczu i musicalu, stanowiło inspirację przy kreowaniu tej postaci). Niemniej sam kostium bez dobrego aktora, który go nosi, to pusta fasada. A Rusin radzi sobie świetnie. Jest śmieszny, rubaszny, demoniczny, gdy trzeba (w końcu Szatan, choćby jako drag queen, to nadal Szatan). Z wielu względów będzie to jeden z najbardziej pamiętnych występów całego festiwalu.

Niemniej, abstrahując od wszystkich komediowo-rozrywkowych zabiegów, spektakl ma w sobie kilka emocjonalnych środków ciężkości. Szczególnie zapadł mi w pamięć sposób, w jaki przedstawiono rzeź niewiniątek. Nie można tego było zrobić drastycznie i dosadnie, to by się nie zgrało z konwencją przedstawienia. Co więc wymyślił Rafał Szumski? Zrzucił na scenę dziesiątki pluszaków. Tylko tyle i aż tyle. Przyznaję, że błyskotliwość tego zabiegu aż zaparła mi dech. Miśki walają się po całej scenie, a wśród nich siedzi Herod, który dopiero teraz uświadamia sobie ciężar swojej winy. Uwielbiam te momenty w teatrze, gdy przedmioty codziennego użytku nabrzmiewają nowym znaczeniem.

Poruszający jest również dialog żony Heroda, która przez rozkaz męża straciła synka, z Maryją, która uciekła, by uratować swoje dziecko. Dwie kobiety z różnych warstw społecznych, połączone bolesnym doświadczeniem, stoją razem nad wózkiem i śpiewają niemowlęciu.

Spektakl kończy scena spoza tekstu Rydla. Dopisał ją dramaturg Maciej Wojtyszko. Wszystkie postaci zbierają się na scenie i jedna po drugiej recytują wersy będące modlitwą o lepszy świat. Poruszają one tematy bardzo aktualne, takie jak tragiczne skutki podziałów światopoglądowych i wojen. Początkowo nie przypadło mi do gustu przesłanie podane tak bardzo wprost. Niemniej nie można tego uznać za artystyczne uchybienie, skoro mamy do czynienia z gatunkiem, jakim są jasełka – opartym na znanej historii, jasnym przesłaniu i konkretnych prawdach.

Dużo jest zła na świecie i trzeba je zwalczać. Trochę to banalne, ale nigdy nie należy zapominać o banałach.



fot. M. Majer

Karolina Gołębiewska

Betlejem w podskokach

Pasterz Maciek (Michał Czyż) sprężystymi krokami wbiega na scenę w poszukiwaniu stada owiec. Na scenografię (Magdalena Gajewska) składa się biała ściana i białe schody, na których stoją makiety owiec, również białe, z czerwonymi diodami w miejscach oczu. Jest i w ścianie wycięta profetyczna gwiazda, jest i Betlejem.

Betlejem polskie Lucjana Rydla w reżyserii Rafała Szumskiego czas zacząć. Z widowni wchodzą na scenę pozostali pasterze (Paweł Ferens, Artur Kocięcki, Jerzy Kurczuk. Magdalena Sztejman), ubrani w białe stroje z pozłacanymi wykończeniami, inspirowane ludowym ubiorem. W dotarciu do Betlejem pomaga im chór Aniołów w białych szatach i z kanciastymi skrzydłami.

Aniołowie śpiewają kolędę, która zwiastuje narodzenie Pana Jezusa. To sugeruje, że spektakl będzie poruszał tematykę religijną. Na ile jednak problematyka przedstawienia idzie w parze z jego estetyką i wykonaniem na rzeszowskiej scenie? W mojej opinii inscenizacja Szumskiego mija się z przesłaniem szopki. Jasełka to, idąc za definicją podaną przez Narodowe Centrum Kultury, przedstawienie wystawiane z okazji świąt Bożego Narodzenia i odwzorowującego scenę narodzin Chrystusa (niekiedy w bardzo umowny i mocno bajkowy sposób).

Tymczasem Anioły schodzą ze sceny, a ich miejsce zajmują Krakowiacy, ubrani we współczesną wariację na temat folkowości – mężczyźni ubrani są w czerwone kamizelki i dresy z naszytym sercem w folkowe wzory. Aktorki mają równie komercyjno-folkowe koszulki, wianki na głowach i krótkie spódnice.

Krakowiacy tańczą i śpiewają *Jacy tacy* w popowej aranżacji (Marcin Nagnajewicz). Razem z kolorowo ubranymi postaciami podskakują i wirują w tańcu pasterze. Sylwetki nawarstwiają się, tworząc skomplikowany kolaż rąk i nóg. Kiedy grupa udaje się na dalsze poszukiwania żłóbka, dystyngowanym krokiem na sceniczne deski wchodzi kochanka Heroda (Edyta Ostojak-Mącik), która jest stylizowana na Marilyn Monroe. Gwiazdę betlejemską przysłania gwiazda Hollywood, która w towarzystwie Strażników odśpiewuje religijną piosenkę z manierą z legendarnego wykonania *Happy Birthday* z okazji urodzin prezydenta Kennedy'ego. Adresat jej życzeń (Wojciech Dobrowolski) w następnej scenie swoim nakazem daje początek rzezi niewiniątek.

Strażnicy odprowadzają Marilyn za scenę, na którą wchodzi Diabeł (Wojciech Rusin) i do dźwięku rockowej muzyki rozpoczyna swój song. Chciałoby się powiedzieć, że Rusin wykonuje drag show, ale czy wystarczy ubrać faceta w obcisłe spodnie, brokatową bluzkę i szpilki, żeby nazwać to dragiem?

W trakcie diabelskiego songu na scenę wchodzi żona Heroda i wprowadza dziecięcy wózek, który w swojej furii przewraca Diabeł. Jednocześnie z góry spada na scenę mnóstwo różnorakich pluszaków. Diabeł wchodzi z ogromną miotłą, którą z impetem zmiata pluszaki ze sceny, którymi dostają niektórzy widzowie. Nazwałabym tę scenę również „rzezią publiczności".

Kolejne sceny, zgodnie z logiką szopki, polegają na tym, że postaci ciągle wchodzą i wychodzą, a kolejne kwestie płynnie się przenikają.

Czas na kolędowanie. Scena opustoszała, a z sufitu zjeżdża duża gwiazda betlejemska, świecąca ciepłym światłem. Metalowy stelaż zawieszony nad sceną łamie się w pół, układając się w kształt tradycyjnej szopki.

Trzeci akt sztuki został dopisany przez dramaturga Macieja Wojtyszkę. Józef (Marek Szkoda) z Maryją (Marta Ledwoń) zajmują miejsca w szopce, z małym Jezusem w wózku. Święta Rodzina ubrana jest jednolicie, współcześnie – w dresowe błękitne bluzy i beżowe płaszcze, Józef ma luźne spodnie, a Maryja długą spódnicę. Matka Boska zaczyna śpiewać *Lulajże Jezuniu*, moją ulubioną kolędę. Pozostali członkowie obsady wprowadzają na scenę stoły. Przy tej bożonarodzeniowej wieczerzy zasiadają wszyscy aktorzy i aktorki. Pojedynczo wygłaszają mowy o potrzebie jedności, wiary, miłości i nadziei, kończąc je w słowami: „Wyzwól nas od nienawiści, Panie".

W swojej ostatniej części *Betlejem polskie* realizuje cel bożonarodzeniowych misteriów, czyli szerzenie radości z narodzin Pana Jezusa oraz idącej za tym nadziei na Zbawienie. Jakkolwiek nie są to najlepsze jasełka jakie kiedykolwiek obejrzałam w życiu, to należy docenić fakt adaptacji tak klasycznego i, co ważniejsze, religijnego tekstu na scenę, zwłaszcza dzisiaj.





fot. M. Majer

Jasełka z twistem

Z Michałem Czyżem, aktorem grającym Maćka w spektaklu *Betlejem polskie* w reżyserii Rafała Szumskiego, rozmawia Karolina Gołębiewska.

Jak trafiłeś do zespołu aktorskiego w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie?

Na czwartym roku studiów dostałem telefon od dyrektorki teatru, Doroty Ignatjew. Byłem świeżo po dyplomie w krakowskiej AST. Od razu udało mi się trafić na świetnych reżyserów i reżyserki: W październiku 2019 roku pracowałem z Moniką Strzępką, a w styczniu 2020 roku z Radkiem Stępniem przygotowaliśmy *Studium o Hamlecie*. Niedługo później rozpocząłem próby do *Nad Niemnem* w adaptacji Huberta Sulimy i reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego. Miałem rzadko spotykane szczęście.

W *Betlejem polskim* nie tylko występowałeś, ale również byłeś asystentem reżysera. Jak przebiegała praca w tej roli?

To była moja pierwsza asystentura przy spektaklu o tak dużej skali – z udziałem około dwudziestu osób. Odpowiadałem przede wszystkim za organizację pracy zespołu i ustalanie harmonogramu prób. Koordynacja tak licznej obsady była sporym wyzwaniem, więc poczułem się rzucony na głęboką wodę.

Co było dla ciebie największym wyzwaniem w pracy?

Przede wszystkim nauka choreografii i piosenek. Spektakl trwa półtorej godziny, a mamy w nim aż szesnaście utworów, więc chwilami bardziej przypomina koncert niż przedstawienie. Pierwsze pół godziny to dla mnie właściwie wyczyn sportowy. Niezależnie od tego, w jak dobrej jestem formie, zawsze porządnie się namęczę. Wyzwaniem było również oddanie energii mojej postaci. Maciek to prosty pasterz, który jako pierwszy widzi cud, budzi pozostałych i prowadzi ich za gwiazdą betlejemską. Jest prowodyrem, który bez zastanowienia rusza do przodu, a to zupełnie inaczej niż ja się zachowuję na co dzień.

Maciek mówi gwarą podhalańską. Jak odnalazłeś się w tym zadaniu?

Gdyby na widowni zasiadł ktoś z Podhala, pewnie szybko wychwyciłby, że nie mówię czystą gwarą. Staram się jednak przestrzegać zasad fonetycznych, na przykład wymawiając „ż" jak „z".

Także pochodzisz z miejsca o silnej odrębności językowej. Język śląski coraz częściej pojawia się na scenie, choćby w *Tragedyji Hamleta, ksynica Dynymarku* Roberta Talarczyka, *Tkoczach* Mai Kleczewskiej, czy w *Mianujom mie Hanka* Mirosława Neirneta. Czy jako aktor i Ślązak czujesz, że w polskim teatrze wciąż brakuje reprezentacji tego języka?

Nie uważam, żeby śląski był w teatrze niedostatecznie reprezentowany. Teatr Śląski w Katowicach wykonuje świetną pracę na rzecz jego popularyzacji. Powstaje również coraz więcej książek i innych tekstów kultury w tym języku. Cieszy mnie natomiast, że nowo tworzone spektakle nie sprowadzają śląskości do żartu. Nie powielają stereotypu Ślązaka, który na śniadanie je węgiel i kiełbasę, tylko pokazują nas jako zwyczajnych ludzi. Bardziej w swoim życiu doświadczyłem braku reprezentacji w edukacji. W szkole nie mogłem uczyć się śląskiego. Nie było nawet takiego przedmiotu jak wiedza o regionie. Na Kaszubach sytuacja wygląda inaczej, kaszubski pojawia się w programie.

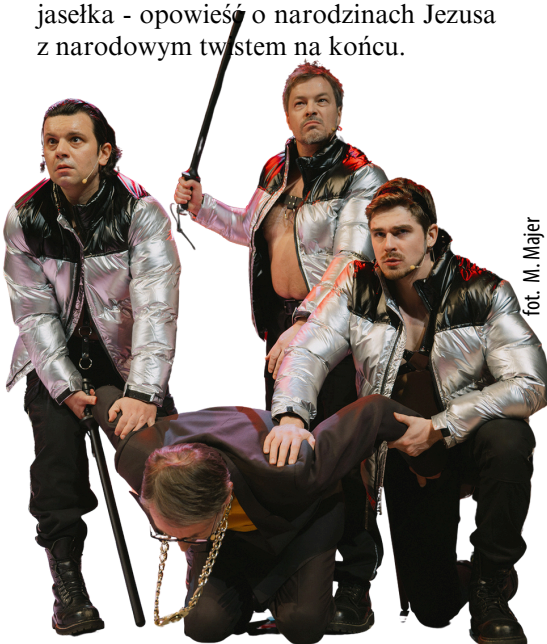
Wokół *Tkoczy* Kleczewskiej pojawiły się zarzuty dotyczące nieodpowiedniej reprezentacji Ślązaków, ponieważ występujący tam aktorzy nimi nie byli. Czy twoim zdaniem śląskim na scenie powinni posługiwać się wyłącznie Ślązacy?

Jestem aktorem i uważam, że nasz zawód polega na mierzeniu się z wyzwaniami, takimi jak mówienie w innym języku czy dialekcie. Jeśli ktoś podchodzi do tego świadomie, chce poznać nasz język i rzeczywiście się go nauczyć, to nie widzę problemu.

Bardziej boli mnie, kiedy aktor posługuje się śląskim nieumiejętnie. Widziałem ostatnio na Instagramie fragment produkcji, w której Justyna Steczkowska gra śląską fryzjerkę. Przychodzi do niej Maciej Musiał, a ona zaczyna „godać", tyle że brzmi to bardzo sztucznie. Jeśli do roli Ślązaczki zatrudnia się rozpoznawalną twarz, która zupełnie nie radzi sobie z językiem, trudno mi traktować to poważnie. Zresztą nawet w Teatrze Śląskim nie wszyscy aktorzy mówią po śląsku. Problem polega na tym, że również na samym Śląsku – nie każdy zna język. Przez lata śląski stopniowo zanikał, a kolejne pokolenia poznawały go głównie dzięki rozmowom z babkami i dziadkami, których także zaczyna brakować. W Polsce języki regionalne i mniejszościowe traktowano jako coś gorszego. Wszyscy mieliśmy mówić poprawną, czystą polszczyzną.

Nie jest to pierwszy młodopolski tekst, w którym grasz. Wcześniej występowałeś w *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego. Autorem *Betlejem polskiego* jest Lucjan Rydel, bliski przyjaciel autora Wesela i pierwowzór postaci Pana Młodego z tego dramatu. Jak po sześciu latach odnajdujesz się w kolejnej roli z tej opoki?

To bardzo różne teksty, które trudno porównywać wyłącznie ze względu na związki ich autorów. *Studium o Hamlecie* jest raczej esejem, a w reżyserii Radka Stępnia stało się kolażem tekstów, w których pojawiły się między innymi postacie z samego *Hamleta* Shakespeare'a i *Hamletamaszyny* Heinera Müllera. *Betlejem polskie* to z kolei jasełka - opowieść o narodzinach Jezusa z narodowym twistem na końcu.



fot. M. Majer

W obu utworach można jednak odnaleźć wspólne wątki. W *Betlejem polskim*, podobnie jak w *Weselu*, ważną rolę odgrywa obrzędowość. Rydel sięga po tradycję jasełek, Wyspiański po obrzęd weselny. W obu przypadkach znana historia i tradycja staje się pretekstem do przypomnienia czegoś istotnego, dotyczącego współczesności.

Czy inaczej pracujesz nad rolą z dramatu sprzed ponad stu lat i z tekstu współczesnego?

Z pewnością łatwiej pracuje się z tekstami współczesnymi, bo są bliższe naszym codziennym doświadczeniom. Z drugiej strony, w dawnej dramaturgii fascynuje mnie kunszt pisarski, wielowątkowość i wielowymiarowość, których czasem brakuje mi we współczesnych utworach. Oczywiście nie jest to reguła.

W twoim dorobku rzeczywiście dominuje klasyka. Czy brakuje ci pracy ze współczesną dramaturgią?

Tak, chociaż bardziej niż samej współczesności brakuje mi w tym zakresie równowagi. Grałem w *Nad Niemnem*, *Psim sercu*, *Damie kameliowej*… W pewnym momencie miałem poczucie, że zamiast mierzyć się z problemami tu i teraz, ciągle jestem pakowany w kostium z kolejnej epoki. Oczywiście klasykę także można potraktować bardzo współcześnie. W *Nad Niemnem* Piaskowski i Sulima mocno przełamali tradycyjną formę. Pojawiała się estetyka kampu, wychodziliśmy z postaci, stawaliśmy się narratorami, łamaliśmy czwartą ścianę. W scenie weselnej rozbrzmiewał *Biały miś*, a aktorzy występowali w klapkach i błyszczących garniturach. To zdecydowanie nie była adaptacja „po bożemu". Mimo wszystko, to jednak nadal klasyka. Rozmawiałem kiedyś z koleżanką z teatru w Poznaniu, która z kolei mówiła, że chciałaby wreszcie zagrać coś klasycznego. Widać więc, jak różnią się od siebie repertuary teatrów w różnych częściach Polski. Żartowaliśmy nawet, że przydałby się program wymiany aktorów, coś na wzór studenckiego programu MOST. Można byłoby na jeden sezon przenieść się do innego teatru i spróbować czegoś zupełnie nowego.

Adam Karol Drozdowski

Kryzys wiary

Kiedy w 1998 roku na festiwalu w Cannes premierę miało *Festen* duńskiego reżysera Thomasa Vinterberga, filmowy świat zamarł w szoku. Twórca brutalnie obnażył zepsucie i zakłamanie klasy wyższej, i to nie żadnych wydumanych elit z thrillerów a zwykłych, zamożnych i dzięki temu szanowanych przedsiębiorców, którym majątek dawał władzę i bezkarność. Wprost mówił też o przemocy seksualnej wewnątrz rodziny, w tym o rodzicielskiej pedofilii. Na dodatek była to pierwsza produkcja realizująca rozsławiony potem przez Larsa Von Triera manifest Dogma95, będący dla kinematografii tym, czym koncepcja teatru ubogiego dla dawniejszych awangard teatralnych. Cyfrowa kamera prowadzona z ręki, podglądająca wydarzenia z poziomu uczestników, brak postprodukcyjnych efektów, nawet muzyki – wszystko to nadawało obrazowi reporterski wręcz charakter. Kiedy w 2001 roku H7 (kolejne alter ego Grzegorza Jarzyny z jego dobrego okresu) wystawił w TR Warszawa scenariusz filmu w polskim tłumaczeniu jako *Uroczystość*, środowisko teatralne stanęło na baczność. Spektakl był wstrząsający. Zamiast rozedrgania Dogmy proponował długie, statyczne sceny budujące hieratyczną wręcz podniosłość, w której brutalna przemoc i faszystowskie sympatie bohaterów wybrzmiewały tym dotkliwiej, że Jarzyna zebrał na scenie absolutną elitę polskiego aktorstwa. W rolę winnego pedofilii ojca wcielił się Jan Peszek, milcząco przyzwalającej na to babci – Danuta Szaflarska, a o gwałty z dzieciństwa oskarżał ich syn grany przez młodego Andrzeja Chyrę. Kiedy w tym roku adepci wydziału aktorskiego Uniwersytetu im. Frycza-Modrzewskiego w Krakowie wzięli sobie na warsztat ten sam scenariusz, poprzeczkę mieli zawieszoną nad wyraz wysoko.

I o ile nie znoszę pisać o nowych wystawieniach tekstów, mających już interpretacyjną tradycję, w porównaniu do ich poprzedników (przecież każdy spektakl powinien się bronić samodzielnie – nikt nie ma obowiązku znać stojących za nim kontekstów), tu niestety czuję, że porównania aż cisną się na usta. Również dlatego, że nie uważam, żeby krakowska propozycja broniła się sama; ale też dlatego, że dyplom ewidentnie jest świadomy tradycji, z jaką musi się mierzyć. Reżyserka, Katarzyna Deszcz, wielokrotnie mruga okiem do widzów znających wcześniejsze interpretacje *Uroczystości*, równocześnie świadomie rezygnując z powielania rozwiązań poprzedników w poszukiwaniu własnej tożsamości tej realizacji.

Z inscenizacji Jarzyny pozostał, stanowiący centralny punkt scenografii, kryształowy żyrandol, sugerujący klasową przynależność rodziny, i dbałość o aktorskie detale, dające się zauważyć w drobnych gestach, mikrodziałaniach. Urywanych, szybko tłumionych spojrzeniach i emocjach przelatujących przez twarze postaci.

Siatka tych drobiazgów jest gęsto utkana i imponująca, kiedy śledzi się akcję z uwagą. Ale zabrakło tej dusznej atmosfery bogactwa, którą w TR-ze budował choćby niepokojący operowy soundscape Pawła Mykietyna, a którego nie da się ograć budżetową scenografią ledwo ukrywającą jej techniczne funkcje.



fot. P. Wodnicki

Szersze aktorskie gesty z momentów, kiedy wyhodowane na traumach emocje znajdują ujście, też sprawdzają się w tym spektaklu znacznie gorzej niż bystre detale. Z Vinterbergowskiego z kolei podejścia do Dogmy została niewątpliwie surowość i momenty podłapywanego przez widownię (może nawet przesadnie, do czego wrócimy) czarnego humoru, z którego Jarzyna zrezygnował. Znikł jednak dokumentalny charakter pierwowzoru, który zmuszał kinowych widzów do pełnego wiary zaangażowania w opowieść.

Wiara jest w ogóle dla krakowskiego dyplomu kategorią najistotniejszą. *Uroczystość* sama w sobie odbierać ma wiarę w fantazmaty szlachetności elit i bezpieczeństwa w rodzinie. Zespół z Frycza rozumiejąc, że żeby wiarę podważyć, najpierw trzeba ją w widzu zasiać, dokonał w tekście scenariusza szeregu aktualizacji, dotyczących rasistowsko-ksenofobicznych postaw rodziny. Czarnego chłopaka jednej z córek zastąpiła osoba niebinarna (bohater wystylizowany queerową estetyką *Kabaretu*), dzięki czemu w obelżywej piosence urodzinowej odchodzące do lamusa określenie „Murzyn" można było zastąpić wciąż niestety aktualnym „pedałem".

Ale najważniejsza zmiana to reprezentacja Ukraińców wśród biesiadników.

Niemiec z oryginału, wślizgujący się w łaski wyznającej wyższość narodu duńskiego rodziny, zyskał tu ukraińskie pochodzenie. Kariera od pomywacza do mistrza ceremonii pozwoliła mu chwalić się, że dzięki dobroczyńcom może już o swoich korzeniach zapomnieć – choć nadal wytykane są mu błędy w wymowie. Pomiatana i gwałcona żona jednego z braci to Ukrainka, kelnerka – Ukrainka, a w przyśpiewce nienawidzi się Ukrów. I jest to ingerencja udana, tym bardziej dotkliwa, że zespół dyplomantów faktycznie jest zespołem polsko-ukraińskim, i u wspomnianych bohaterów da się wysłyszeć sąsiedzki akcent. Warto było to ograć, bo w czasach rosnących znów w siłę narracji antyimigranckich i zalewającej Polskę kremlowskiej propagandy, w czasach brunatniejących na nowo mediów, elit politycznych, więc i społecznych, ta aktualizacja powinna dodawać krakowskiej *Uroczystości* mocy i wiarygodności.

Ale dlaczego, na Boga!, biorący w niej udział ukraińscy bohaterowie wciąż przedstawiają się jako Mette, Helmut i Pia, dlaczego aspirują do wtopienia się w duńskie społeczeństwo? Czemuż, skoro realizatorom nie zabrakło odwagi do ingerencji w tak znaczący element świata spektaklu, nie przebudowali jego reszty tak, by stał się wewnętrznie spójny i pozwalał wierzyć w punktowane ze sceny problemy?

To nie był zły spektakl dyplomowy, nie w tym rzecz. Pokazał niewątpliwe warsztatowe walory dyplomantów, pokazał też niedostatki – nic dziwnego przy materiale tak trudnym, granym od niedawna, a w przypadku festiwalu również w obcej przestrzeni. Dlatego nie wymieniam tu z nazwisk osób wyróżniających się, bo przy tak niemiarodajnym pokazie byłoby to krzywdzące dla niewymienionych. I szczerze uważam, że wszyscy wyszli z tego testu obronną ręką – ale sytuacja, kiedy młodzi ludzie mają odnaleźć się w postaciach rówieśników obchodzących sześćdziesiąte urodziny gwałciciela własnych dzieci, z punktu zmusza do bardzo drastycznego zawieszenia niewiary. Kiedy więc świat, w którym postaci te funkcjonują, nie został zbudowany wiarygodnie ani na poziomie spójności, ani plastyki, ani atmosfery, trudno oczekiwać, żeby reprezentacja naświetlanych przez scenariusz realnych problemów i krzywd miała być nagle sama z siebie godna zawierzenia. Pozostaje więc rodzaj pokazu warsztatowego na materiale przekraczającym warsztat, co staje się okolicznością na tyle niezręczną, że najmocniej wybrzmiewa z niej czarny humor. Tego można bezpiecznie się chwycić. I to niedobrze.



fot. P. Wodnicki

Wagony klasyki

Z Katarzyną Deszcz, reżyserką spektaklu *Festen* z Uniwersytetu Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie, rozmawia Karolina Gołębiewska.

Inscenizację przygotowała Pani wraz ze studentami Uniwersytetu im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, gdzie Pani wykłada. Czy inaczej reżyseruje się w roli pedagożki?

Pracę nad dyplomem ze studentami realizuje się tak samo jak z dojrzałymi aktorami. Oczywiście, w zależności od stopnia zaawansowania studentów dobiera się odpowiedni materiał, niekoniecznie najtrudniejszy. Dyplom *Festen* reprezentuje jednak najwyższy poziom trudności ze wszystkich wcześniejszych prac naszych studentów. Pracę pedagogiczną pojmuję jako dzielenie się własnym doświadczeniem ze studentami. Zawsze żartuję, że na temat metod pracy z aktorem i sposobów gry powstały „wagony książek", a jednak nikt nigdy aktorstwa z książki się nie nauczył. Aktorstwo jest stricte praktyczną dziedziną, którą trzeba doświadczyć na własnej skórze i na własnych błędach. Dopiero wtedy, z naskórnego doświadczenia, może urodzić się taki twór, jakim jest aktor.

***Festen* powstał na podstawie scenariusza Thomasa Vinterberga do duńskiej produkcji o tym samym tytule. Czym różni się praca na materiale filmowym od pracy na tekście dramatycznym?**



fot. P. Wodnicki

Mam niewielkie doświadczenie filmowe, jedynie kilka realizacji telewizyjnych. Jednak uważam, że inaczej konstruuje się kontakt z widzami. Kiedy film zostanie nagrany, to nie można już go zmienić. Teatr jest za to w ciągłej zmienności. Każdy spektakl jest inny, bo opiera się na żywym kontakcie z widzem. Esencją i niepodważalnym warunkiem teatru jest to, że wydarza się na żywo, tu i teraz i za każdym razem inaczej. Kamera może zbliżyć się do oka aktora lub jego ust, może przerzucić spojrzenie z jednego aktora na drugiego. W filmie to ona przewodniczy uwagą widza. W tradycyjnie pojmowanym teatrze widz pozostaje statyczny. To aktor wraz z reżyserem muszą skupić jego uwagę na tym elemencie, którym chcą zaabsorbować publiczność. Oczywiście, istnieją zabiegi filmowe w spektaklach, ale mówię o bardzo podstawowej zasadzie w trochę uproszczony sposób.

Film Vinterberga jest reprezentantem twórczości Dogmy95 – duńskiej awangardowej formacji filmowej. Czy starała się Pani przełożyć charakterystyczne elementy tego ruchu na język teatru?

Uwielbiam Dogmę. Ten kierunek zupełnie oczyścił film z estetyzacji rzeczywistości, zbliżając go do realizmu. Twórczość przynależąca do tego ruchu wytworzyła pewne metafory poprzez, na przykład, naprzemiennie filmowanie kadrów dalekich i bliskich. W dyplomie musiałam zatem trochę pokombinować, aby przenieść podobne sensy na inne medium, ale nie powiedziałabym, że dokonałam adaptacji filmu Vinterberga. Scenariusz został napisany w taki sposób, że zostawia duże pole do manewrowania treścią. Pojawiają się w nim sformułowania: „reżyser może dodawać postaci, może improwizować". Tę otwartość wykorzystałam do dodatkowego podkreślenia nacjonalizmu i hipokryzji, do których prowadzi ukrywana złość. Pycha ludzi, którzy czują się lepsi od innych prowadzi do nienawiści. Zaczyna się ona panoszyć także w naszym społeczeństwie i jest przerażająca.

Stworzenie spektaklu na podstawie filmu Vinterberga było inicjatywą Pani, czy studentów aktorstwa?

To była moja inicjatywa, tym bardziej, że *Uroczystość*, czyli polski odpowiednik tytułu *Festen*, od dłuższego czasu funkcjonuje jako sztuka teatralna. Także nie jestem nowatorem. Na przykład w zeszłym roku wyreżyserowała ją w Teatrze Ludowym Małgorzata Bogajewska. Dyrektor zupełnie inaczej przeczytała ten tekst, tak samo jak Grzegorz Jarzyna wiele lat temu w słynnej adaptacji z TR Warszawa. Razem ze studentami czytaliśmy różne teksty i sprawdzałam, co ich „bierze" najbardziej. Scenariusz duńskiego filmu zaczął ich intrygować. Mam wrażenie, że weszli w tę materię z sercem, duszą i kopytami. Dodali wiele od siebie.

W jednym z wywiadów powiedziała Pani, że w polskim teatrze istnieje potrzeba klasyki i powrotu do literatury z kanonu. Skąd taki wniosek?

Chociaż na przełomie wieków powstało mnóstwo literatury teatralnej, to pośród niej są tylko nieliczne tytuły, które wracają na deski. Teksty klasyczne są napisane w taki sposób, że pozostają wciąż aktualne. Współcześnie często powstaje miałka i bylejaka literatura. Kiedyś myślałam, że lepiej, jeśli nie będzie jej w ogóle na scenie, bo to jakaś rozpaczliwa grafomania. Oczywiście, wszyscy mają prawo próbować, mają prawo pisać. Z czasem pojawiło się również dużo dobrych tytułów i autorów, na przykład Mateusz Pakuła. Natomiast, był pewien moment w historii naszej polskiej sceny, w którym kładziono nacisk na to, żeby wszystko pisać na nowo. Dostawałam furii, kiedy poprawiano Shakespeare'a lub dopisywano kolejne sceny do jego dramatów. Nie chodzi o to, że jestem bezwzględnym wrogiem podobnych praktyk. Miałam jednak wrażenie, że reżyserzy nie wczytywali się wystarczająco w przepisywane teksty i ogołocili je z całej esencji. A jest dużo dobrej literatury, o którą warto walczyć, warto interpretować i z niej korzystać.

Dominika Konopielko

To nie jest kraj dla szewców

Kto z nas pamięta swoją ostatnią wizytę u lokalnego szewca? Czy zapamiętaliśmy ton jego głosu, skupioną twarz, a może precyzyjne ruchy, z jakimi naprawiał nasze buty? Zawód, który choć nie wymarł, to zdaje się zapomniany i zdegradowany, reprezentuje Bogdan, główny bohater dramatu *Stukot* autorstwa Doroty Bator. Codziennie poganiany przez Karolinę, pomocniczkę przyjmującą zlecenia od klientów, zagadywany przez Irenę, fryzjerkę z sąsiadującego zakładu oraz nachodzony przez Zarządcę, odmierzającego przestrzeń jego zakładu na nową mikrokawalerkę, Bogdan powoli traci motywacje i siły do wykonywanego zawodu. Najprościej: wypala się.

Zauważając zniechęcenie, zagubienie i rozproszenie szewca Karolina zachęca mężczyznę do wzięcia udziału w dodatkowych szkoleniach czy przetargu na pracę dla teatru operowego – wystarczy „udostępnić, napisać komentarz, zrobić zdjęcia, wysłać opis, coś o sobie". Zgłoszenie to skutkuje niezapowiedzianą wizytą Reżysera, Operatorki i Dźwiękowca, którzy filmują codzienną pracę Bogdana, niczym najnowszy odcinek *Mam Talent*. Sam szewc nie jest jednak zaangażowany w tworzenie kontentu dla żerujących na ludzkich życiach telewizji. Bohater nieustannie nadsłuchuje stukotu, jęków o nieznanych źródłach, zauważa pęknięcia w ścianach.

Dramat powoli oddala się od pozornego realizmu, tak jak Bogdan oddala się od otaczającej go rzeczywistości. Przechodzimy w sferę psychiki głównego bohatera, którą reprezentuje postać Marka, uosabiającej zarówno ojca, jak i – kiedy ubierze się w kombinezon kosmonauty – zmarłego syna szewca. We wzruszającej rozmowie Bogdan otwiera się, naucza, przekazuje swój fach fantomowemu potomkowi. Wizja ta jednak rozbija się o rzeczywistość, w której syn ten „żyje już w innej galaktyce", a stojący przed szewcem człowiek w kombinezonie kosmonauty jest jedynie zjawą, nocną marą. Taką interpretację zdaje się przynajmniej podpowiadać autorka dramatu.

Stukot staje się refleksją nad rozpędzonym światem kapitalizmu, w którym precyzja i indywidualne podejście do rzemiosła, a także kontakt międzyludzki przestały mieć znaczenie. Więcej, szybciej, taniej – to zdają się komunikować otaczające Bogdana postaci. Pogrążony w samotności i nostalgii, zostaje nawiedzony przez wspomnienia bliskich i utraconych relacji.

Autorka dramatu podsuwa nam wytrych do tego świata przytłoczenia. Zdaje się on jednak niewystarczający w czasach, kiedy pędzi on aż tak, że nawet budynki budowane na wieczność zaraz znikną, jak kamienica, w której urzędują bohaterowie: „długo nie ustoi" – „góra dwa dni".

Monika Weis

„Uwaga, leci!"

„Uwaga, leci!" – krzyczy Karolina (Joanna Baran-Marczydło) i z góry spada kolejna para butów. I następna. I jeszcze jedna. Bogdan (Paweł Gładyś) ma warsztat, fach w ręku i kolejkę klientów. Interes się kręci, a Karolina już planuje jego rozwój. Trzeba przecież przyjmować więcej zamówień, inwestować w sprzęt, zdobywać dotacje i myśleć o przyszłości. Karolina doskonale rozumie reguły współczesnej przedsiębiorczości – swoje umiejętności trzeba umieć sprzedać. Pilnuje terminów, wyszukuje szkolenia i konkursy. Kiedy Bogdan pyta, co powinien robić, odpowiada krótko: „szybciej robić".

Relację tej dwójki świetnie oddaje układ przestrzenny warsztatu. Karolina urzęduje na górze, przyjmuje zamówienia i zrzuca je przez otwór w podłodze. Bogdan na dole próbuje nadążyć z robotą. Ona widzi możliwości rozwoju, on przede wszystkim piętrzące się pudełka. Oboje pracują na sukces, choć każde z nich ma zupełnie inne wyobrażenie o tym, ile pracy można jeszcze wykonać. Karolina liczy zamówienia, Bogdan godziny potrzebne na ich realizację. Ten wertykalny układ ma zresztą jeszcze jedno piętro. Pod warsztatem mieszka Marek (Józef Hamkało), widmo tego, co przeminęło, które regularnie przypomina Bogdanowi o sprawach odkładanych na później.



fot. W. Cieśla

Z góry spadają więc kolejne obowiązki, z dołu odzywa się przeszłość, a Bogdan próbuje jakoś funkcjonować pomiędzy nimi. Trudno się dziwić, że zaczyna mu brakować miejsca.

Karolina ma w pilnowaniu Bogdana konkurencję. Zarządca (Michał Chołka) regularnie zjawia się z nowymi dokumentami, podwyżkami i regulaminami. Każe podpisywać, płacić, pilnować porządku, a na skargi dotyczące dziwnych dźwięków spod podłogi wywoływanych przez Marka, odpowiada pretensjami o hałas. Instytucjonalna kontrola sprowadza się tu do mnożenia formalności, podczas gdy rzeczywiste problemy pozostają bez odpowiedzi.

Dorota Bator pokazuje w dramacie paradoks sytuacji zawodu, który wymaga cierpliwości i precyzji, choć klienci coraz bardziej cenią szybkość. Irena (Justyna Król), fryzjerka z sąsiedniego zakładu, opowiada Bogdanowi o szewcu, który skleja buty w pięć minut. Po co więc czekać tydzień? Tłumaczenia, że porządna naprawa wymaga czasu, jakoś jej nie przekonują. Może lepiej w ogóle zmienić zawód? Irena sama prowadzi niewielki zakład i dobrze zna problemy drobnych przedsiębiorców, ale cudzy interes zawsze jakoś łatwiej zorganizować. Z troski o Bogdana podsuwa mu kolejne rozwiązania, dokładając przy okazji zmartwień.

Bogdan lubi swój fach, ale zamiast szyć wymarzone buty na zamówienie, całymi dniami wymienia fleki i podkleja podeszwy. Na własne projekty przyjdzie czas, kiedy zakład zacznie lepiej prosperować, pojawi się nowa maszyna i trochę wolnych godzin. Tyle że każda kolejna szansa na rozwój przynosi następne obowiązki. Bogdan pracuje więc coraz więcej, żeby kiedyś móc wreszcie zająć się swoją pracą. Całkiem sprytnie to sobie urządził.

Karolina zgłosiła Bogdana do programu, w którym twórcy przedstawiają go jako ostatniego szewca w mieście. Sam zainteresowany dowiaduje się o tym dopiero podczas nagrania. Reżyser (Adam Mężyk) oczekuje efektownych wypowiedzi, operator (Mateusz Marczydło) odpowiedniego kadru, a Bogdan ma widzów wzruszyć. Prosty przepis na sukces. Kiedy zaczyna tłumaczyć, jak wykonuje się buty, zainteresowanie ekipy słabnie. Bogdan próbuje jeszcze opowiedzieć o swoich marzeniach, materiałach i planach szycia butów na zamówienie, ale w sprzęcie właśnie wyczerpały się baterie. Materiał jest już wystarczająco dobry. Można wracać. Zamiast opowieści o rzemiośle powstaje kolejna szablonowa telewizyjna historia, do której odpowiednio dopasowano życie bohatera.

Bogdan od początku słyszy jęki i stukanie dobiegające spod podłogi, aż wreszcie odkrywa osobliwego lokatora w piwnicy. Marek przypomina jego ojca z młodości, przywołuje dawne wydarzenia, dopytuje o syna i zapomniane obietnice. Przeszkadza mu w pracy, irytuje, prowokuje, domaga się uwagi. Marek funkcjonuje jako wyrzut sumienia, powracające wspomnienie albo wszystko to, czym Bogdan od dawna wolał się nie zajmować – dlatego tak skutecznie wyprowadza go z równowagi. Z kolejną parą butów szewc zawsze wie, co zrobić. Z własną przeszłością idzie mu znacznie gorzej. Praca okazuje się więc całkiem wygodnym schronieniem: zawsze można powiedzieć, że ma się za dużo na głowie, żeby zajmować się czymś innym.

Nieco inaczej na pracę Bogdana patrzy Pani z Krótszą Nogą (Anna Demczuk). Dzięki odpowiednio przerobionym przez szewca butom może wygodniej chodzić. Nie interesują jej plany rozwoju zakładu ani jego telewizyjna popularność. Dla niej liczy się dobrze wykonana robota. Bogdan otrzymuje więc coś, czego dotąd wyraźnie mu brakowało – szczere uznanie.

W finale Irena przynosi do warsztatu ciało chłopca z sąsiedztwa, któremu Bogdan od dawna miał naprawić buty.



fot. W. Cieśla

Wcześniej słyszeliśmy o prześladowaniach ze strony rówieśników i bezradności jego matki. Teraz jest już za późno. W tekście Bator chłopiec pojawia się jako bezwładny manekin ze szewskimi prawidłami zamiast stóp. Reżyser czytania Eryk Herbut rezygnuje jednak z kukły i aktorzy poprzestają na odczytaniu didaskaliów. To trafne rozwiązanie: widzowie sami mogą odnaleźć w nim kogoś znajomego.

Bogdan zaczyna uczyć chłopca pastowania butów. Cierpliwie tłumaczy kolejne czynności, proponuje mu nawet miejsce przy swoim stole. Nagle znajduje czas, żeby coś komuś pokazać, podzielić się wiedzą, poświęcić uwagę. Mówi o pracy, która pomaga przetrwać noc i sprawia, że rano znów chce się wstać. Tyle, że chłopiec już mu nie odpowie. Bogdan, który wcześniej zaniedbywał własnego syna, teraz próbuje zatroszczyć się o kogoś, do którego pomoc przychodzi za późno. Tymczasem kamie-nica grozi zawaleniem, a Zarządca zjawia się z kolejnymi dokumentami.

Stukot daleki jest od przekonywania, że praca to zło i należy z niej uciekać. Bogdan lubi swój zawód i zna jego wartość. Problem leży w zapomnieniu, że czasem można odłożyć narzędzia. Zawsze znajdzie się jeszcze jeden but do podklejenia, klient do obsłużenia i termin do dotrzymania. Na szczęście Karolina zadbała już o to, żeby roboty mu nie zabrakło…



fot. W. Cieśla

Na piętrze kamienicy

Z Erykiem Herbutem, reżyserem czytania performatywnego dramatu *Stukot* Doroty Bator, rozmawia Karolina Gołębiewska.

Ukończyłeś reżyserię teatru lalek we Wrocławiu. Skąd pomysł na to, żeby zająć się właśnie teatrem lalkowym?

W pewnym momencie mojego życia postanowiłem, że chcę zająć się reżyserią. Szczególny wpływ miał na mnie spektakl *Inni Ludzie* Grzegorza Jarzyny, który zainspirował mnie do objęcia tej ścieżki. Kilka lat temu miałem zupełnie inne spojrzenie na teatr, postrzegałem go w dość tradycyjny sposób z wyraźnym podziałem na widownię i scenę. Wtedy również zacząłem odkrywać inne możliwości, bardziej świadomie oglądać spektakle. Od przedstawienia Jarzyny zacząłem szukać dla siebie miejsca. Sam teatr lalek zacząłem odkrywać kiedy pojawiłem się na uczelni. Po prostu trafiłem na "lalki".

Jak się tam znalazłeś?

Dwa razy zdawałem do Krakowa. W którymś momencie pojawiła się możliwość studiowania we Wrocławiu. W odróżnieniu od innych szkół, komisja rekrutacyjna narzuca tam teksty, których eksplikację reżyserską muszą napisać kandydacji. Ze wszystkich dramatów najbardziej przemówiła do mnie *Kartoteka* Różewicza, do której wymyśliłem formalne działanie z maskami.

We wrześniu tego roku w Teatrze Lalki i Aktora w Kielcach miał premierę twój spektakl dla dzieci pod tytułem *Straszak*. Jak z teatru lalek przeniosłeś się do teatru dla dzieci?

Dyrektor Piotr Bogusław Jędrzejczak zadzwonił do mnie z pytaniem, czy chciałbym zrobić spektakl dla najmłodszych. Początkowo bardzo zależało mu na tym, żeby było to coś klasycznego. Jednak ja wolę realizować własne scenariusze, dlatego przesunęliśmy pomysł w stronę spektaklu edukacyjnego. Wolę realizować spektakle odpowiadające na problemy młodych ludzi, których sam doświadczałem. W *Straszaku* mocno inspirowałem się moim dzieciństwem. W Polsce funkcjonuje podział teatrów na dramatyczne i lalkowe, dlatego te drugie są błędnie traktowane jako tylko i wyłącznie teatry dla dzieci. Rzeczywiście, ze względów organizacyjnych, są one często nastawione na wizyty grup szkolnych, szczególnie w mniejszych miastach.

Z jakimi wyzwaniami mierzysz się w tworzeniu teatru dla dzieci?

W szkole teatralnej wszystkie egzaminy robiłem z myślą o teatrze dla dorosłych w nurcie psychologiczno-fizycznym. W tym roku trafiłem do Teatru Groteska, gdzie zrealizowałem czytanie performatywne tekstu Kuby Kaprala *Wejdź nowa*. W Teatrze Lalek Guliwer współreżyserowałem za to spektakl *Guliwer. 80 lat dookoła nas*. Dopiero przy *Straszaku* wykształciłem w sobie narzędzia do pracy nad spektaklami dla dzieci. Przy takich przedstawieniach należy być bardzo uważnym na potrzeby małej publiczności i traktować je poważnie. W teatrze dla młodych odbiorców trzeba wiele rzeczy kilkukrotnie przemyśleć, bo tacy widzowie szybko weryfikują kłamstwo na scenie.

Paweł Paryż

Skrzypku, graj!

Czym urzekł cię Stukot?

W ramach programu SND reżyserzy decydowali, z jakim dramatopisarzem chcieliby tworzyć, i na odwrót. Dorota na naszym spotkaniu zaczęła opowiadać o bardzo ważnych dla mnie aspektach przedstawienia, takich, jak konfrontacja wewnętrznych głosów bohatera z samym sobą. Dorota przyniosła rysunek własnego autorstwa, który przedstawiał piętrową kamienicę. Na każdym z pięter mieszkał inny bohater tekstu. Na pewnym etapie pracy wyklarowało się, że budynek to tak naprawdę wewnętrzny świat głównego bohatera, szewca Bogdana. Bardzo silnie oddziałują na mnie obrazowe metafory, dlatego *Stukot* Doroty zaczął ze mną rezonować.

Na ile w czytaniu performatywnym Stukotu czerpiesz z zawartego w nim absurdu?

Czytanie performatywne jest trudne do zrobienia, bo zawsze w jego reżyserii znajdą się rzeczy, które trzeba porzucić lub zostawić. Wszystko po to, żeby obudować na scenie formalność czytania. Staram się tworzyć je na prostych założeniach, nie popaść za mocno w metaforę. W czytaniu performatywnym najważniejszy jest tekst, a nie inscenizacja sama w sobie. Trzeba zachować ostrożność, żeby przypadkiem nie zrobić z czytania performatywnego spektaklu z aktorami trzymającymi kartki w rękach.

Co cenisz w nowej dramaturgii?

Głos młodych dramatopisarzy jest ważny w dzisiejszych czasach, dlatego też przy Festiwalu Arcydzieł funkcjonuje Scena Nowej Dramaturgii. Byłoby dobrze, gdyby znalazło się dla tej inicjatywy, jak i dla samych dramaturgów, jeszcze więcej miejsca. Autor dramatu powinien móc uczestniczyć w próbach do spektaklu i dostawać za to adekwatne wynagrodzenie, a nie tylko wykonywać zlecenie na napisanie tekstu.

Postać Tewjego Mleczarza każdy zna ze słynnego musicalu *Skrzypek na dachu*. Sam mam do niego ogromny sentyment, zarówno w wersji filmowej jak i teatralnej. I nawet ktoś, kto często sobie nuci *Tradition* czy *Sunrise, Sunset*, może nie wiedzieć, że podstawą tego epokowego musicalu jest powieść Szolema Alejchema *Dzieje Tewjego Mleczarza* – wielki klasyk literatury żydowskiej. Tewje w powszechnej świadomości po prostu nierozerwalnie funkcjonuje razem z ikonicznymi piosenkami ze *Skrzypka*.

Jednak ktoś, kto przyszedł do Rzeszowskich Piwnic na *Potyczki Tewje mleczarza z Bogiem*, nie usłyszał tych szlagierów. To spektakl umiejscowiony gdzieś pomiędzy monodramem a musicalem; na scenie mamy jedynie Stanisława Górkę, wcielającego się w Tewjego, oraz muzyków wykonujących piosenki M. Gebirtiga w tłumaczeniu Jacka Cygana. Przez półtorej godziny przeplatać się one będą z monologami z książki Alejchema, dzięki którym poznamy życie mleczarza, jego doświadczenia i poglądy.

Głównym i zarazem najwspanialszym elementem przedstawienia jest Stanisław Górka. Prowadzi on samodzielnie cały spektakl, od początku do końca skupia na sobie spojrzenie i uwagę publiczności, co dowodzi niesłychanych umiejętności aktorskich. Charyzma sceniczna pana Górki jest nie do opisania. To, co mi szczególnie zapadło w pamięć, to jego sposób operowania głosem. Wszystkie tony i tembry są na swoim miejscu, dykcja jest nienaganna, każda kwestia wypowiedziana doskonale, a emocja wyraźnie przekazana. Ponadto niesamowicie było na żywo usłyszeć piękne przedwojenne „ł" niczym w klasycznych filmach z Eugeniuszem Bodo.

Polskie teksty piosenek są bardzo zręczne, nie czuje się, że to tłumaczenie (a tak w przypadku tłumaczonych utworów często bywa). Poruszają one tematy codziennych trosk, takich jak doświadczenie przemijania, rola wspomnienia, sielskość dzieciństwa czy miłość rodzica do dziecka. Są sentymentalne, jednak ten ich sentymentalizm jest wyważony. Nie są to wyłącznie proste wyciskacze łez – autentycznie wprowadzają w zadumę nad sobą i nad życiem. Teksty dopełnia muzyka w aranżacji Andrzeja Perkmana. Opiera się ona na prostych motywach muzycznych i zamiast zwracać na siebie uwagę, znakomicie podkreśla teksty piosenek.

To jeden z bardziej udanych spektakli jakie dotychczas widziałem na Festiwalu Arcydzieł, chociaż nie bierze on udzia-łu w konkursie. Brakuje mi czasem takiego teatru, minimalistycznego, opartego na słowie, grze aktorskiej i dykcji, teatru bezpretensjonalnego, który nie chce przekazywać nie wiadomo jakiej mądrości filozoficznej czy stawiać diagnozy społeczeństwu. Często mam wrażenie, że twórcy teatralni gubią się w eksperymentatorskim gąszczu, usilnie próbując wynaleźć koło na nowo. A czasem lepiej jest po prostu usiąść i pomedytować nad przyziemnymi sprawami.



fot. A. Raszkowska

Dominika Konopielko

Spektakl kanonu

Czym jest kanon, jeśli nie efektem swoich czasów? Kiedy w 1992 krytyk Jan Kott wyznaczył trzy najważniejsze współczesne dramaty (*Antygona w Nowym Jorku Janusza* Głowackiego, *Emigranci* Sławomira Mrożka i *Do piachu* Tadeusza Różewicza) wybór ten nie tylko zwiastował dla Polski czasy transformacji ustrojowej i neoliberalizmu. Wynikał również z osobistego doświadczenia teatrologa – migracji i lat spędzonych w Stanach Zjednoczonych, obserwacji społecznego rozwarstwienia i nierówności. Te konkretne spostrzeżenia, a także pozycja Kotta jako autorytetu, wpłynęły na wysoką (do dzisiaj) pozycję trzech wyżej wymienionych tekstów.

Na ile jednak kanon teatralny wyznaczany jest przez inscenizowane teksty? Może istotniejszą kwestią jest tu historia konkretnych premier – najważniejszych wystawień, najlepiej zapamiętanych doświadczeń widowni, najbardziej pochlebnych recenzji? A może kanonem teatralnym nie są ani dramaty, ani premiery, a sama ściśle określona forma, struktura dramaturgiczna, czy przepis na udany spektakl? Jednak i on zależny jest od interpretacji oraz podatny na zmiany. Opisując zasady tragedii antycznej w *Poetyce* Arystoteles określił wzorzec, którego ściśle trzymali się dramatopisarze klasycystyczni w XVIII wieku. A jednak, przykładając te same reguły do oryginalnych greckich tragedii szybko przekonamy się, że nie realizują one choćby tak podstawowych kwestii, jak zasada trzech jedności.

Podobnie formują się kanony współczesnego teatru. W zeszłym roku pismo „Teatr" wyznaczyło 25 najważniejszych przedstawień na pierwsze ćwierćwiecze XXI wieku. Wybory te, choć zróżnicowane i próbujące objąć najistotniejsze kwestie publicznego dyskursu ostatnich lat, ostatecznie podyktowane były osobistymi zainteresowaniami i upodobaniami konkretnych osób piszących. Co ważne, na liście tej nie ma żadnego spektaklu z premierą po roku 2022 (najnowszy z listy spektakl to musical *1989* reż. Katarzyny Szyngiery). Na uzyskanie statusu arcydzieła potrzebny jest więc pewien czasowy dystans, choćby tak pozornie niewielki, jak trzy lata.

Kanon przypomina więc spektakl; dzieje się tu i teraz, przed nami, i choć odwołuje się do pewnej przeszłości, staje się aktualny tylko dzięki woli teraźniejszości. Kieruje nim reżyser, postać o silnym autorytecie, której osobowość i doświadczenia odbijają się w oglądanym dziele. My, jako widzowie, jednostkowo nie mamy na ten spektakl większego wpływu. Choć z pewnością, gdyby większość z nas postanowiła wstać, oburzyć się, wyjść trzaskając drzwiami, spektakl ten musiałby zostać przerwany. Kanon musiałby ulec zmianie, aby na salę powróciła widownia.

Kącik recepcji

Szybka ocena

Festen

☆☆☆☆☆

Betlejem polskie

☆☆☆☆☆

Stukot

☆☆☆☆☆

Pytanie do reflekcji

Gdyby *Betlejem polskie* było owocem, to jakim?

.....

.....



ZESPÓŁ REDAKCYJNY
Redakcja, korekta i skład: Zuzanna Kluszczyńska, Adrianna Łakomiak
Autorki i autorzy: Adam Karol Drozdowski, Karolina Gołębiewska, Amelia Janusik, Dominika Konopielko, Paweł Paryż, Monika Weis
Gościnnie: Adaś Cymer, Natalia Kamińska, Paulina Orth

TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ RZESZÓW

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

NAKŁAD
150 egzemplarzy

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
PODKARPACKIE przestrzeń otwarta
Współfinansowano ze środków budżetu Województwa Podkarpackiego
WOJEWODA PODKARPACKI
Patronat Honorowy Prezydenta Miasta Rzeszowa
INSTITUT FRANÇAIS Pologne

Patroni medialni
czytaj RZESZÓW.pl
DZIENNIK TEATRALNY
teatralny.pl
e-teatr.pl
A.I.C.T. I.T.I.
NOWINY24
recenzuje
SuperNowosci24.pl
RADIO 357
wyborcza.pl
wyborcza
KURIER RZESZOWSKI
NASZ DOM RZESZÓW
TOR
radio centrum
Radio Via
TEATR DLA WSZYSTKICH
TVP3 RZESZÓW
TVP info