[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 5 / 24.10.2026



fot. R. Dygas

Dominika Konopielko

Roztańczona zaraza

Pomysł przeniesienia *Dżumy* Alberta Camusa na scenę i ujęcia jej w konwencję musicalu wydawał się z początku intrygujący. Jednak już po piętnastu minutach spektaklu nasuwa się pytanie: po co? Jakie znaczenia może uruchomić powieść z 1947 roku dzisiaj? I czy forma muzyczna współgra z jej treścią?

Piramidy schodów zapraszają nas do Oranu – miasto jest jednak na tyle uniwersalne, że równie dobrze mogłoby się nazywać inaczej; być też naszym miastem, w którym to my mieszkamy.

W pierwszej śpiewanej sekwencji pokrótce przedstawiani są nam bohaterowie. Pomiędzy nimi wije się chuda istota o trupio bladej twarzy bez wyrazu. Suwa się po ziemi niczym szczur, przybiera nieludzkie pozy, rzuca się niczym w ataku padaczki. Tancerka Maria Salwińska w spektaklu uosabia zarazę. Czasem w choreografii obezwładnia swoje ofiary, odgrywa też cień umierającego chłopca. Jest śmiercią, jest aniołem zagłady.

Pomysł na przedstawienie dżumy w niemym tańcu, całej na biało, sprawnej i brutalnej, jest najciekawszym rozwiązaniem scenicznym spektaklu. Z każdą kolejną sekwencją czekam na powrót tancerki, a nawet zaczynam wręcz kibicować jej w kolejnych mordach.

Wśród mieszkańców miasta wyróżnia się postać lekarki Bernardy Rieux (Sara Lech). Twórcy spektaklu zdecydowali się wymienić głównego bohatera powieści Camusa na jego żeński odpowiednik, choć zmiana ta nie zostaje odnotowana w fabule musicalu.

Przenosimy się przecież do czasów historycznych, prawdopodobnie, zgodnie z fabułą powieści, do lat czterdziestych (na co również wskazują kostiumy i charakteryzacja) a jednak bohaterka porusza się w przedstawionym świecie z zaskakującą swobodą i niezależnością, jak na moralne zasady panujące w tamtym czasie. Wykluczenie i nierówności płciowe zasygnalizowane zostały jedynie w paru scenach – między innymi w spot-

kaniu Bernardy z przedstawicielami miasta oraz lekarzami, mężczyznami. Wtedy jej postać zaczyna przypominać Clarice Starling z *Milczenia owiec*.

Może przez to skojarzenie narodził się u twórców pomysł na wplecenie do spektaklu wątku lesbijskiej relacji głównej bohaterki? „Moja ukochana", jak określa ją Bernarda, prezentując jej portret w ramce, wyjechała kurować się do sanatorium. Komunikuje się przez telegramy, a wraz z nimi na scenie pojawiają się wizje jej aktualnego stanu. Szczególnie zaskakuje przedstawienie seksualnych zbliżeń ukochanej z mężczyznami na kuracji. Czy to insynuacja strachu Bernardy przed zdradą podczas wyjazdu partnerki? A może jednak sanatorium to szpital psychiatryczny, na co wskazuje kaftan, w który ubrana jest kochanka w drugiej części spektaklu? Jak właściwie wątek ten wpisuje się w niejasne przesłanie spektaklu?

Wraz z szerzącą się zarazą poznajemy kolejnych mieszkańców Oranu. Poszczególni aktorzy dostają solowe piosenki, w których wyśpiewują najistotniejsze dla swoich postaci motywacje i cele. Znajdziemy tu Cottarda (Adrian Wiśniewski), przestępcę wykorzystują-cego zarazę do zbicia fortuny na sprzedaży wina. Jest też Ojciec Panaloux (Leszek Andrzej Czerwiński), wmawiający mieszkańcom Oranu, że przez popełniane grzechy zasłużyli na swój los.

Kolejne wątki nie są już jednak tak przejrzyste, obraz robi się dość chaotyczny, a następne piosenki bardziej konfudują, niż wyjaśniają akcje, nużą i nie dodają niczego do wymowy spektaklu. Prezenterka Infdoku (Zofia Gołaj) zdaje się być obściskiwana przez kolejnych mężczyzn, tylko po to, aby podkreślić, że jest młodą, atrakcyjną (choć głupiutką) kobietą. Józef Grand (Nikodem Bogdański) śpiewa o byłej żonie, która odeszła od niego po latach małżeństwa, choć w wymiarze scenicznym niejednokrotnie implikowana jest homoseksualność tego bohatera. A postać również podmieniona płciowo, Jeanne Tarrou (Katarzyna Chmara), która zjawiskowym głosem zachwyca widownię, śpiewając o ojcu oskarżycielu sądowym i jego surowości w wydawaniu kar śmierci, dorzuca nowe znaczenie dżumy, metaforyczne, oznaczające rozprzestrzenianie się okrucieństwa. Jednak zostaje ono szybko zapomniane wraz z rozwojem kolejnych scen. Wątki wszystkich postaci łączone są z ogólną fabułą niemal na siłę, niczym ściśnięte trytytką o wielkim prawdopodobieństwie pęknięcia.

Twórcy zdecydowali się na przypomnienie fabuły *Dżumy* w formie musicalu z jakiegoś konkretnego powodu – po oklaskach niełatwo mi jednak dotrzeć do tego, czym ta zaraza właściwie ma być. Czy jest zaklęta w teoriach spiskowych i używaniu gaśnicy na sejmowej menorze, jak implikuje piosenka pierwszej ofiary dżumy? Czy jest pomocnikiem kleryków, jak z kolei wywnioskować można ze sceny Ojca Panalouxa, kiedy to tancerka uosabiająca zarazę zaczyna zbierać datki na Kościół? A może całym złem ludzkim, każdym zabójstwem i wewnętrzną częścią każdego człowieka? Konkretnej odpowiedzi nie dostajemy przez całe trzy godziny wypełnione muzyką niezapisującą się na długo w pamięci. A jeśli dżuma ma być wszystkim, to równie dobrze mogłaby być niczym.



fot. R. Dygas

Paweł Paryż

Camus zleciał ze schodów

Każdego, kto żywi nadzieję, że skromny autor niniejszej recenzji rozliczać będzie spektakl i jego twórców z wierności literackiemu pierwowzorowi, niech tę nadzieję od razu porzuci. Z dwóch powodów. Pierwszy, przyziemny, jest taki, że *Dżumy* nie czytałem. Moja styczność z Camusem ogranicza się do szybkiej lektury *Obcego* na brukselskim lotnisku czekając na samolot. Wstyd, wiem. Jeden z bardzo wielu w moim życiu. Drugi powód jest zaś taki, że Camus nie maczał palców w realizacji *Dżumy* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka, a jedynie, osiemdziesiąt lat temu, dostarczył materiału źródłowego. Nie należy od współczesnych artystów z Teatru Kameralnego w Bydgoszczy oczekiwać, że będą wierni każdemu akapitowi, jaki napisał. Dobra adaptacja wnosi nową jakość, nie musi być wiernym odegraniem pierwowzoru, ba, powinna być samodzielnym tworem. Przedstawienie Wojciecha Kościelniaka skojarzeń z Camusem nie budzi jakichkolwiek. Czy to znaczy, że jest to dobry spektakl? Skoro jednak to pytanie pada, to chyba odpowiedź jest jasna.

Ale po kolei.

Spektakl zaczyna się imponująco. Widzimy scenę zapełnioną schodami. Stopnie plączą się ze sobą, przeplatają, prowadzą wszędzie i jednocześnie donikąd, jak we wspaniałej animacji Schabenbecka *Schody*. Wśród tego bezładu siedzi tancerka (Maria Sawlińska) i uderza w bęben, zwracając na siebie uwagę publiczności, która w tym czasie zajmuje miejsca. A gdy na widowni zapada ciemność, wychodzi na przód sceny, otwierając spektakl dziwacznym tańcem i akrobacjami. Zaczyna grać muzyka, na scenę wchodzą kolejni aktorzy.

Od tego momentu rozpoczynają się problemy i nie przestają się piętrzyć. Największym z nich są piosenki (potężne potknięcie artystyczne, zważywszy, że mamy do czynienia z musicalem), a przede wszystkim ich teksty.

Są one, przepraszam za neologizm, aśpiewalne. Mają po prostu za dużo sylab. Aktorzy co rusz zmuszeni są wykonywać intonacyjne wygibasy, by słowa wpasować w rytm. W trakcie przedstawienia usilnie próbowałem sobie to zracjonalizować; nie potrafiłem uwierzyć, że w profesjonalnej produkcji za teksty piosenek odpowiada ktoś, kto nie potrafi ich pisać. Znalazłem (na siłę) wytłumaczenie na poziomie interpretacji

wytłumaczenie na poziomie interpretacji – może zaburzony rytm utworów oddawać miał zaburzenie funkcjonowania społeczności dotkniętej plagą? Ale nawet jeśli twórcy mieli takie zamierzenie, to ono się nie czyta.

Treść tekstów także nie porywa wartością literacką. Pełne są metafor, w zamierzeniu błyskotliwych i niebanalnych, a w rzeczywistości niezbornych i przez to zabawnych. Wyjątkiem jest utwór śpiewany przez Sędziego, w którym pada stwierdzenie, że „jeden przy stole jest nożem, drugi tylko widelcem", co w istocie jest ciekawym zarysowaniem domowej hierarchii i przemocy, która z niej wynika.

Kolejnym problemem są postacie. Żadna z nich nie zwraca na siebie szczególnej uwagi, a jeśli w trakcie spektaklu ktoś się wybija, to tylko na przestrzeni jednej piosenki. Tak się dzieje w przypadku Ojca Paneloux. Leszek Andrzej Czerwiński daje miażdżący popis wokalno-aktorski, dzięki któremu kazanie duchownego o dżumie jako karze za grzechy wybrzmiewa najpełniej. Ale ani wcześniej, ani później Czerwiński już takiej okazji do zabłyśnięcia nie dostaje.

Nie chcę tu obwiniać aktorów, wręcz przeciwnie. Grają świetnie, każdy ze swojego zadania wywiązuje się najlepiej, jak może. Problem w tym, że oni nie mają co grać. Zawodzi scenariusz. Sprawdza się tu moje ulubione przysłowie, że z pustego nawet Salomon nie naleje.

Ironiczny jest fakt, że w musicalu najbardziej zapada w pamięć osoba, która nie wyśpiewuje ani słowa. Mam na myśli Marię Sawlińską, Anioła Dżumy, która ruchem swojego ciała podkreśla wydarzenia, a przy okazji przyciąga uwagę widza bardziej niż dziejąca się akcja. Kuleje również konstrukcja dramatyczna, po prostu wieje nudą. Gdy brak angażujących postaci, chwytliwych piosenek i ciekawych wydarzeń, co zostaje?

Nie mówię jednak, że spektakl nie ma mocnych stron, bo jak najbardziej jest ich kilka. Przede wszystkim muzyka na żywo (w zależności od przebiegu: Kacper Kasprzak, Adam Lemańczyk, Grzegorz Nadolny, Antoni Olszewski, Patryk Dolepski, Mateusz Krawczyk). Muzycy stają na wysokości zadania, szkoda tylko, że muszą przygrywać do tak nijakich tekstów.

Wspaniała jest również scenografia autorstwa Mariusza Napierały. Nie przypadkowo wspomniałem w jej kontekście o animacji Schody, bo mam poczucie, że twórcy wprost się do niej odwołują. Film ten przedstawia ludzika wspinającego się po niekończących się schodach, coraz wyżej i wyżej. Finalnie postać dociera na szczyt i tam umiera. Jego ciało zamienia się w kolejny stopień. Podobnie rzecz ma się w przedstawieniu. Pod koniec doktor Rieux kładzie się na stopniach. Z góry zjeżdżają kolejne i zasłaniają jej ciało. Tym samym, schody symbolizują rzeszę ofiar dżumy.

Jak mówiłem we wstępie, dobra adaptacja nie budzi skojarzeń z pierwowzorem. Ta nie budzi. Jednak mam wrażenie, że Camusa tutaj w ogóle nie ma. Spektaklowi brakło filozoficznej głębi, sypią się tylko żenujące banały.

Nie zachorowałem na dżumę.

Potężniejąca gałąź

Z Wojciechem Kościelniakiem, reżyserem musicalu *Dżuma* z Teatru Kameralnego w Bydgoszczy, rozmawia Karolina Gołębiewska.

W zeszłym roku również zagościł Pan na Festiwalu Arcydzieł ze spektaklem Niech no tylko zakwitną jabłonie z Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku, który zdobył nagrodę dziennikarzy. Jak to jest wrócić do Rzeszowa?

To wspaniałe uczucie, bo nie zawsze otrzymuje się zaproszenie na kolejny festiwal. Mnie oraz zespołowi jest szalenie miło, że uznano Dżumę za wartościową pracę.

Dlaczego zdecydował się Pan na zainscenizowanie powieści Camus?

Chciałem wyreżyserować Dżumę, ponieważ jest ona przepiękną i bardzo aktualną powieścią. Adekwatność tekstu Camus do współczesnych czasów wynika z metaforycznego ujęcia tytułowej choroby. Szczury, które roją się w Oranie, zwiastują rozmaite totalitaryzmy, wynikające z nich wojny i ideologiczne przymusy, Książka Camus w ciekawy sposób mówi o postawach, jakie można przyjąć wobec emocji wywołanych systemami totalitarnymi. Pokazuje, jak można zachować się wobec przerażającej siły jaką jest symboliczna i tytułowa dżuma. W Polsce i na świecie niepokojące mnie poglądy pozyskują gromkie oklaski. Chciałem zrealizować przedstawienie, które przyglądałoby się tej polityczno-społecznej sytuacji.

W Pańskiej reinterpretacji Dżumy dochodzi do zmiany tożsamości głównego bohatera. Doktor Rieux na Bernardę Rieux, która także jest w związku z kobietą. Co zadecydowało o takiej zmianie?

Pomyślałem, że opowiadanie historii o ludzkości w kryzysie epidemii bez reprezentacji kobiet jest nieuczciwe. Żyjemy w czasach, kiedy kobiety nie tylko zajmują ważne stanowiska, ale współtworzą świat i jego koncepty myślowe, emocjonalne i duchowe. Spróbowałem się przyjrzeć tekstowi Camus i zobaczyć, czy aby na pewno nie ma tam relacji homoseksualnych. W końcu są one częścią świata. Uznałem, że wprowadzenie związku jednopłciowego nie będzie nadużyciem, jeśli będzie on miał za zadanie wyłącznie repezentację. Myślę, że dzięki wprowadzeniu na scenę doktorki Rieux i jej ukochanej pokazaliśmy, jak można spojrzeć na tekst Camus współcześnie.

Jakie wyzwania stawia adaptacja prozy na tekst libretta?

Wyzwania są ogromne. Z jednej strony trzeba zdecydować, co z tekstu wyjściowego zostanie w librettcie, a co zniknie ze względu na muzyczną aranżację. Następnie należy wybrać, co spośród tekstu może stać się piosenką, co zostanie przekształcone w choreografię, a co w scenę dramatyczną. W przedstawieniu śpiewane są piosenki na tematy, o których w książce pojawia się jedno zdanie.

Współreżyserką spektaklu jest Katarzyna Witkowska. Jak przebiegała ta współpraca?

Podział ról między mną a Kasią jest dość dobrze zarysowany. Pełna odpowiedzialność za kwestie artystyczne spoczywa na mnie. Potrzebuję jednak osoby, z którą mógłbym porozmawiać o reżyserskich rozwiązaniach. Osoby, której ufam i wierzę, która że nie boi się odnosić w sposób krytyczny do moich pomysłów. Kasia świetnie potrafi wskazać to, co wydawało się dla niej niespójne w całości przedstawienia, a co ciekawe. Taka osoba jest bardzo potrzebna.

Monika Weis

Obłęd glamour. Przetrwają najpiękniejsi

Na królewskim dworze trwa sesja zdjęciowa. Nie ma szczególnej okazji do świętowania – tutaj każdy dzień jest wystarczająco szczególny, żeby go uwiecznić. Można odnieść wrażenie, że królewska rodzina zatrudnia prywatnego fotografa na pełen etat, a dokumentowanie codzienności stanowi jeden z ważniejszych obowiązków dworskich. Trochę jak u Kardashianów, tylko z monarchią zamiast imperium kosmetycznego. Zresztą różnica wydaje się nomen omen kosmetyczna.

Lena Frankiewicz wraz z zespołem Teatru Polskiego z Bielska-Białej przenosi Gombrowiczowski dwór w sam środek kultury obsesyjnego zarządzania wizerunkiem, gdzie każdy jest własną wersją demonstracyjną, dopracowaną i gotową do publikacji. W tej adaptacji *Iwony, księżniczki Burgunda*, zamiast dworskiej etykiety mamy zasady autoprezentacji, zamiast portretów rodzinnych niekończący się strumień stories, a miejsce arystokratycznego pochodzenia zajmuje odpowiednio wysoki kapitał atrakcyjności. Wszyscy wszystko nagrywają, fotografują i dokumentują. Jeśli coś nie zostało uwiecznione najpewniej nie miało miejsca. Kosmetyka staje się tu rodzajem prowizorycznego opatrunku nakładanego na psychiczne defekty. Kostiumy Krystiana Szymczaka są pełne koronek, prześwitów, wiązań i gorsetów, także pod męskimi garniturami, fantazyjnie sznurowanymi na plecach. Jest w tym wyraźna przyjemność z przebierania, eksponowania cielesności i przesady, jednak cała ta swoboda wymaga zadziwiająco dużo dyscypliny. Trzeba ciało podciągnąć, ścisnąć i ustawić pod właściwym kątem. Niech nikt jednak nie pomyśli, że atrakcyjność przychodzi sama. Najlepiej, żeby wyglądała na naturalną, ale nie daj Boże, żeby rzeczywiście taka była. Twarze mieszkanek dworu noszą wyraźne ślady operacji plastycznych i kosmetycznych zabiegów.

W pałacu pojawia się ona. Szary T-shirt, dżinsy, czerwone trampki. Żadnych napompowanych ust, żadnych sztucznych rzęs, żadnego liftingu wykonanego przy użyciu opaski uciskowej. Ma piegi, włosy pod pachami i twarz, na której – o zgrozo – widać przebarwienia i drobne zmarszczki! Jest zwyczajna, naturalnie piękna i absolutnie nieprzygotowana na okoliczność bycia oglądaną przez królewską rodzinę. Nie wygląda nawet na szczególnie zainteresowaną tym, że zwraca tak dużą uwagę. W dzisiejszych czasach trudno o większą prowokację.

Jej milczenie uruchamia wśród dworzan prawdziwą interpretacyjną gorączkę: „No dlaczego pani jest taka?" – pada pytanie, jakby Iwona miała obowiązek natychmiast sporządzić ekspertyzę na temat własnej odmienności. Na jej twarzy delikatnie drga kącik ust. Wreszcie odpowiada: „W kółko". Dwór natychmiast przystępuje do analizy. Niebywałe: dziewczyna powiedziała tylko dwa słowa i uruchomiła zbiorową produkcję znaczeń. Frankiewicz bardzo sprawnie rozgrywa tę sytuację za pomocą kamery. Nad sceną rozciąga się ogromny ekran, na którym oglądamy zbliżenia twarzy. Widać każde drgnięcie mięśni, każdy nerwowy uśmiech, spojrzenie i grymas. A to w tym tkwi pułapka, bo przecież robimy dokładnie to samo, co dworzanie: przyglądamy się Iwonie z każdej strony, wypatrujemy reakcji, próbujemy odczytać najdrobniejszy gest. Kobieta nie ma nawet prawa do nieczytelnej twarzy. Została poddana szczegółowej obserwacji, a publiczność, z nieukrywaną przyjemnością korzysta z możliwości podglądania. Tak należy używać projekcji! Kamera nie stoi tutaj dla dekoracji. Ma konkretne zadanie: zrobić z nas podglądaczy.

Damy dworu pojawiają się w strojach do aerobiku, jakby ktoś wygrzebał je z kaset VHS z treningami Jane Fondy. Instruktor, czyli Cyryl, rzecz jasna również w gorsecie, rozpoczyna zajęcia. Rozbrzmiewa Satisfaction, błyskają światła, wszyscy wyginają się i stroją pozy. Światło z ciepłego, złocistego i czerwonego zmienia się w trupio blady błękit. Damy zastygają w wyjątkowo niekorzystnych pozach. Wyglądają, jakby ktoś zrobił im zdjęcie na imprezie, zanim zdążyły ustawić twarz pod odpowiednim kątem. Rozpoczyna się panika. Trzeba się schować, uciec, zniknąć z pola widzenia. Tragedia gotowa. W erze mediów społecznościowych najgorsze, co może spotkać człowieka, to nie śmierć, lecz kompromitujące zdjęcie, które ktoś zdążył już opublikować!

W pałacu nie brakuje również zabiegów pielęgnacyjnych. Pojawia się cała infrastruktura walki z ludzką fizjologią. To, co jeszcze niedawno kojarzyło się z gabinetem kosmetologicznym, dziś jest obowiązkowym wyposażeniem każdej szanującej się influencerki, a coraz częściej również zwyczajnej łazienki. Trudno się dziwić. W końcu człowiek może sobie tłumaczyć, że starzeje się godnie, ale algorytm i tak prędzej czy później podsunie mu urządzenie, dzięki któremu mógłby starzeć się nieco… godniej. Iwona, rzecz jasna, wymaga jeszcze bardziej radykalnych interwencji. Ma włosy pod pachami. Włosy! Pod pachami! Należy je natychmiast usunąć, zanim ktoś zacznie podejrzewać, że kobieta jest ssakiem! Scena golenia Iwony należy do wymownych obrazów: pod pozorem troski o jej wygląd dokonuje się kolejnego aktu zawłaszczenia ciała. Cały ten kosmetyczny reżim ma zresztą drugie dno. Kolejne warstwy makijażu, botoksu, bandaży i gorsetów służą nie tylko poprawianiu urody: są sposobem ukrywania wszystkiego, co mogłoby zakłócić starannie skonstruowany obraz. Można podciągnąć policzki, wygładzić czoło i unieruchomić mimikę, ale nie sposób usunąć własnych kompleksów. Co najwyżej sprawić, żeby inni przez chwilę ich nie dostrzegali.

Cały dwór funkcjonuje w stanie nieustannego erotycznego pobudzenia, ale ten ostentacyjnie eksponowany seks ma niewiele wspólnego ze swobodą. Kiedy jednak pojawia się rzeczywiste pożądanie, wraz z nim załamuje się kwestia czyichś granic i możliwości odmowy. Najdotkliwiej widać to w scenie, w której król Ignacy ma ośmielić Iwonę. Zaczyna się od gombrowiczowskiej włóczki, tutaj zastąpionej bandażem, za którym władca podąża do dziewczyny.



fot. N. Kabanow

Cała sytuacja rozgrywa się w ostrym, bezlitosnym świetle. Trudno o bardziej dosłowny obraz mężczyzny, który uznaje cudzą bezradność za zaproszenie. Król Ignacy jest chodzącym pomnikiem męskiej próżności, autorytaryzmu i niepohamowanego przekonania o własnej wyjątkowości. A kiedy wszystko wymyka się spod kontroli, królowi trzeba podać tlen. Biedaczek. Tak się zestresował własną napaścią, że jeszcze gotów doznać uszczerbku na zdrowiu.

Podobny mechanizm działa w relacji Iwony i Filipa. Książę początkowo wydaje się jedynym człowiekiem na dworze, który ma ochotę wypowiedzieć posłuszeństwo obowiązującym regułom. Tyle, że jego bunt jest również starannie wyreżyserowaną pozą. Filip potrzebuje Iwony, żeby dowieść własnej niezależności. Jej inność staje się atrakcyjnym rekwizytem w spektaklu pod tytułem „jestem inny niż wszyscy", a trudno o bardziej konwencjonalny sposób manifestowania własnej niekonwencjonalności.

Między bohaterami pojawia się jednak moment zaskakującej czułości. Filip uwalnia Iwonę z relacji z Innocentym, która wydaje się przemocowa. Chwilę później dochodzi do erotycznego zbliżenia między dziewczyną a księciem. Ekran opada niemal na całą wysokość sceny, pozostawiając jedynie wąską szczelinę, przez którą można podglądać kochanków. Na projekcjach oglądamy ich ciała w efektownych, niemal onirycznych kadrach. Piękne, romantyczne, trochę sen, trochę – sama nie wiem – reklama perfum? Intymność Iwony natychmiast staje się widowiskiem. To, co mogłoby należeć wyłącznie do niej, zostaje przechwycone przez cudze spojrzenie.

Filip stopniowo zaczyna tracić kontrolę nad samym sobą. Towarzyszący przedstawieniu dziwaczny, urywany jazz przenosi się do jego ciała. Książę zaczyna imitować instrumenty, produkując coraz bardziej absurdalne wokalne improwizacje. Czy oglądamy jeszcze dramat Gombrowicza, czy już zbiorową utratę kontaktu z rzeczywistością? Zresztą prawdopodobnie jedno nie wyklucza drugiego… Gombrowiczowski dwór przypomina przecież wielką maszynę do produkowania szaleństwa.

W drugiej części spektaklu obłęd coraz wyraźniej przybiera barwy żałoby. Czerń wypiera wcześniejsze złoto, czerwienie i cieliste koronki. Ale czarny sprawdza się przecież nie tylko podczas pogrzebu, ale również pokazu mody. Dwór może więc przygotować zbrodnię, nie rezygnując z atrakcyjnej oprawy wizualnej. Hura! Na projekcjach pojawiają się obrazy przypominające luksusowe kampanie reklamowe. Bohaterowie spacerują jak po wybiegu, stroją pozy, prezentują sylwetki. Scena wygląda jak reklama szamponu, butów albo ekskluzywnej bielizny – wszystko jedno.

Dwór dochodzi do wniosku, że z Iwoną trzeba zrobić porządek. Najlepiej raz na zawsze. Pojawiają się spiski, podejrzane ukłony, niemal policyjne gesty i atmosfera właściwa kiepskiemu kryminałowi. Ostatecznie narzędziem zbrodni są drinki z karasiami, rybami określanymi jako nieprawdopodobnie arystokratyczne. Kiedy Iwona zaczyna dławić się ością, reakcja dworzan jest rozbrajająco oschła. „Ratujmy ją" – pada mniej więcej takim tonem, jakim można poinformować, że ktoś rozlał drinka na obrus. Wszystko odbywa się zgodnie z etykietą. Jest śmierć, jest odpowiednia reakcja, można przejść do następnego punktu programu. Królewska rodzina odzyskuje spokój. Co prawda ktoś umarł, ale przynajmniej nie zepsuł zdjęcia.

W finale z offu odzywa się bot (imienniczka głównej bohaterki) zapętlając zdanie: „Umarła kobieta nie jest kobietą". Brzmi to jak komunikat wyge-



fot. N. Kabanow

nerowany przez system, który nie rozumie, czym jest człowieczeństwo, ale za to świetnie radzi sobie z produkowaniem kategorycznych sądów. Zresztą przez cały spektakl dwór zachowywał się podobnie: rozpoznawał, klasyfikował, oceniał i odrzucał wszystko, co nie pasowało do przyjętego wzorca. Iwona była dla niego czymś w rodzaju błędu w systemie. Problem trzeba było usunąć. Dwór się rozchodzi.

Tyle że… dziewczyna wstaje. Będąc sama na scenie rozpoczyna szalony taniec przypominający tarantellę. Po raz pierwszy jej ciało nie musi spełniać cudzych oczekiwań. Tańczy, jak chce, choćby miało to wyglądać zupełnie niedorzecznie.

Dworzanie dali(by) się pokroić, żeby zachować młodość, atrakcyjność i społeczną pozycję. Kiedy jednak okazuje się, że ktoś nie zamierza uczestniczyć w tej zbiorowej halucynacji plastycznej, bez większego wahania postanawiają pokroić jego. Przetrwają najpiękniejsi.

Królewski dwór siedzi w lynchowskim Czerwonym Pokoju – jeśli nie będziemy przekonani samym widokiem czerwonych kurtyn zdobiących scenę, to upewni nas charakterystyczny taniec do jazzowej muzyki wykonany przez postać Walentego (Adam Myrczek). U Davida Lyncha pokój ten, zwany też Poczekalnią, kumulował w sobie całe zło. W przestrzeni porozstawiane są białe leżaki, na których wylegują się osoby z dworu. W obcisłych kostiumach, cekinowych topach, stylowych garniakach, z botoksem wstrzykniętym w twarze i smartfonami w dłoniach, przypominają swoim wyglądem, jak i zachowaniem, sylwetki amerykańskich elit. Kobiece postaci wystylizowane zostały na Kardashianki, natomiast Król Ignacy (Grzegorz Sikora) sposobem wymowy kojarzy się z Donaldem Trumpem. Skojarzenie to zresztą potwierdzi scena w drugiej części spektaklu – na prośbę o podanie korony, Ignacy otrzyma czerwoną czapkę z daszkiem, co wywoła na widowni salwę śmiechu, a tuż po niej przerażenie nadciągającymi zdarzeniami.

Na razie jednak spektakl pozostaje w niepoważnym, przerysowanym tonie. Księcia Filipa (Michał Czaderna) zdają się nudzić kolejne damy po plastycznych zabiegach. Kiedy spostrzega na widowni Iwonę (Anita Jancia), na przekór swojej rodzinie i całemu dworowi postanawia się z nią ożenić. Jej normalność, przygnębienie i milczenie odbiega od tutejszej normy, wyznaczanej przez kult ciała, seksapil i pozy godne wybiegów. Kpiny zaostrzają się i przeradzają w otwartą przemoc. Iwona zdaje się być zakładniczką w przerażającym świecie przepychu, rozpusty i rządów pieniądza – jednocześnie, niczym ofiara syndromu Sztokholmskiego, znajduje w nim urok, któremu nie jest w stanie się oprzeć, czego rezultatem jest scena konsensualnego stosunku między nią a księciem.

Fantazja o życiu współczesnych elit momentami okazuje się niezwykle zabawna. Taka też jest sekwencja zajęć z siłowni, gdzie damy w neonowych obcisłych kostiumach wykonują ćwiczenia i przybierają pozy w rytm rave'owej muzyki. Podobnie ze sceną, w której postaci przekrzykują się poprzez zniekształcające ich głos maseczki LED. Zdaje się, że sam zespół aktorski bawi się wyśmienicie wcielając się w przerysowane role, a energia ta promieniuje na widzów i widzki. W humorze tym nie traci się jednak podskórnego wrażenia, że już zaraz wydarzy się coś przerażającego, wykraczającego.

O ile postaci posługują się przeważnie oryginalnym tekstem gombrowiczowskim, tak już w samej warstwie scenicznej wytwarzane są odmienne znaczenia konkretnych słów. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą gestów przypominających czynności seksualne. Tym zabiegiem wprowadzony zostaje do spektaklu wątek przemocy na tym polu, która dokonana zostaje na Iwonie, a także Izie (Żaneta Rus). Gombrowiczowski dramat zyskuje nową warstwę – staje się przypowieścią o tym, na co władza (a szczególnie władza bogatych mężczyzn) może sobie bezkarnie pozwolić. Porozumiewawczy, siostrzeński pakt zawarty bez słów między Iwoną a Izą wzrusza, choć ostatecznie nawet ich bliskość nie jest w stanie przeciwstawić się władzy w rękach króla w czerwonej czapce. Iwona, zgodnie z treścią dramatu, musi stać się księżniczką Burgunda, musi zadławić się ością, musi umrzeć.

W interpretacji Leny Frankiewicz Iwona staje się Laurą Palmer, wykorzystaną i zabitą. Podobnie jak bohaterka amerykańskiego serialu, także nie ma przestrzeni, aby wypowiedzieć swoją historię, swoją perspektywę zdarzeń. Pozostaje jej jedynie taniec w końcowej scenie – niewerbalny sposób wyrażenia emocji skrywanych dotąd w środku. Równie przerażający, jak i piękny.

Dominika Konopielko

Z Iwoną u Kardashianek

Co by się stało, gdyby Witold Gombrowicz naoglądał się *Twin Peaks* podczas rozmyślania o amerykańskich elitach XXI wieku? Zapewne powstałaby powieść właśnie na kształt *Iwony, księżniczki Burgunda* z Teatru Polskiego w Bielsko-Białej. Z początku popkulturowe nawiązania i skojarzenia mogą wydawać się naiwne. Jednak reżyserka Lena Frankiewicz wraz z zespołem, w miarę rozwoju fabuły, otwierają przed nami kolejne znaczenia i współczesne interpretacje dramatu.









fot. N. Kabanow

Sama przeciw wszystkim

Z Leną Frankiewicz, reżyserką spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda*, rozmawia Paweł Paryż.

Paweł Paryż: Skąd Pani zdaniem bierze się popularność tego dramatu Gombrowicza?

Lena Frankiewicz: Ten tekst w ogóle nie stracił na aktualności, a wręcz myślę, że zyskał. W przenikliwy i przewrotny sposób obrazuje mechanizm przemocy oraz relację społeczeństwa versus Inny/Inna. Cała twórczość Gombrowicza bada relacje jednostki ze światem zewnętrznym i różne wynikające z niej dysonanse, pytania, wątpliwości, próbę buntu i zaraz konformizmu. Nie spodziewałam się, że ten dramat odsłoni takie pokłady przemocy. Gdy się za niego zabieraliśmy, nie wiedzieliśmy, że pójdziemy w to aż tak daleko. Anita mocno weszła w figurę Iwony, dała jej swoją emocjonalność, swoją cielesność. Poprowadziła sobą ten spektakl. Od początku wiedziałam, że dwór musi być obrazem ludzi w niewoli algorytmów i widzialności. W trakcie prób badaliśmy, co się stanie, jeśli wpuścimy w ten świat normalną osobę, która nie udaje kogoś, kim nie jest. To zderzenie okazało się porażające.

Gdy reżyser zabiera się za wielokrotnie inscenizowany tekst, to czy wiedza o innych adaptacjach mu przeszkadza czy pomaga?

Widziałam bardzo dużo inscenizacji *Iwony*. Pierwszą była Grzegorza Jarzyny w Teatrze Starym, która zrobiła na mnie ogromne wrażenie. Tym bardziej chciałam w Iwonie przemówić swoim językiem. Umiejscowiłam siebie w tej bohaterce, tym bardziej, że mam w sobie dużą niezgodę na to, co dzieje się teraz w sieci, do czego są w stanie się posunąć ludzie, by zaistnieć. Nie przeszkadzały mi liczne inne wersje Iwony – to też świadczy o wielkości tego dramatu. Może on skręcać w różne interpretacje. Nie ma jednoznacznej wykładni, czym ten tekst jest albo nie jest.

Jak wyglądała praca nad postacią głównej bohaterki?

Postać Iwony była budowana wobec dworu. Anita często siedziała na próbach, nie uczestnicząc w nich i tylko obserwując. Nasze założenie można by zamknąć w jednym sformułowaniu – wystarczy być. Zadział przepływ emocjonalny i wolność, jaką dałyśmy sobie nawzajem z Anitą. Kluczowa była pierwsza próba sceny z kamerą, w której Cyryl fizycznie zmusza Iwonę do uśmiechu. Poczuliśmy wtedy, jaka to jest stawka, co tam się dzieje, jaka to jest przemoc. Bohaterka się nie wycofuje, ona ją przyjmuje, chociaż widzimy ile ją to kosztuje, a kosztuje wiele. Postać Iwony budzi we mnie wiele współczucia w stosunku do kobiet, które tkwią w trudnych dla siebie układach i relacjach, ale nie są w stanie z nich wyjść.

Pani również ma doświadczenie aktorskie. Jak to wpływa na sposób pracy?

Jestem bardzo wymagająca. Jestem zadowolona z przebiegu, jaki zagrali dla rzeszowskiej publiczności. Mimo tego, że tekst Gombrowicza jest bardzo formalny w warstwie literackiej, najlepiej działa, kiedy jest zaczepiony o wewnętrzne motywacje i intencje bohaterów. W momencie, w którym udaje się połączyć tę formę z imperatywem wewnętrznym, to świetnie się to ogląda. Dlatego też na próbach dużo rozmawialiśmy. Wszystkie role, mniejsze i większe, funkcjonują ze sobą. To jest bardzo zespołowe przedstawienie, zależne od wzajemnej czujności aktorów względem siebie. Co to oznacza dla obsady? Że nie może być grama ściemy, bo to jest natychmiast weryfikowalne. Ale z naszych rozmów wnioskuję, że to dla nich dobra przygoda. Dostają przed każdym spektaklem nowe tropy, nie kostnieją w zastanej formie. To jest przedstawienie, które cały czas oddycha, zmienia się, żyje. Gdy będziemy je grać za dwa miesiące, to pewnie będzie już nieco inne. Ale wydaje mi się, że to cała siła teatru. On nie jest zamkniętym dziełem, tak jak film, tylko dzieje się tu i teraz, w spotkaniu z widzem.

Monika Weis

Ostentacyjnie nieważna śmierć

Wojna dostarcza gotowych kategorii, za pomocą których można porządkować to doświadczenie: bohater, ofiara, agresor, wróg, poległy, męczennik. Wystarczy zaklasyfikować człowieka do jednej z nich, żeby jego los nabrał rozpoznawalnego znaczenia. Vera Popova w *Kawałkach* przygląda się temu mechanizmowi z podejrzliwością: interesuje ją przede wszystkim to, co nie mieści się w obowiązujących narracjach politycznych, narodowych i heroicznych. Pyta, co dzieje się z ludźmi, którzy nie mogą zostać ich częścią. Opowiada o śmierci i żałobie, ale robi to w sposób ostentacyjnie niepoważny – groteska, absurd i wulgarność pozwalają jednak dostrzec przemoc ukrytą w języku, jakim mówimy o wojnie.

Najważniejsza zasada ustanowiona przez autorkę: „WSZYSCY SĄ VIKTORIĄ", włącznie z osobami na widowni. Nie wiadomo, ile Viktorii pojawi się na scenie, nie wiadomo również, które z nich będą zabierały głos. Powtarzanie tego samego imienia stopniowo zamienia zwyczajną sytuację towarzyską w absurdalną grę. Komizm wynika z niemożności rozróżnienia postaci, ale właśnie ta niemożność staje się podstawową zasadą konstrukcyjną tekstu. Wspólne imię znosi indywidualność postaci, jednocześnie otwierając przestrzeń dla wielości głosów. Viktoria może być każdą osobą i nikim konkretnym. Może mówić po polsku lub ukraińsku, opowiadać własną historię albo przywoływać cudze doświadczenia. Nie sposób jednoznacznie ustalić, do kogo należą poszczególne wypowiedzi. Powstaje w tej gmatwaninie osobliwa wspólnota, w której wszyscy są formalnie równi, mimo że ich historie wcale nie stają się przez to tożsame. Autorka odsłania niemożność wytworzenia takiej opowieści, która pomieściłaby wszystkie doświadczenia bez podporządkowywania ich jednej perspektywie.

Jednym z pierwszych tematów podejmowanych przez Viktorie jest historia internetowego bota, który generował napisy z sylwetek przypominających zwłoki rosyjskich żołnierzy.

Początkowo była to odpowiedź na fałszywą informację o ukraińskich żołnierzach układających z ciał portret Stepana Bandery. Absurd propagandowego przekazu doczekał się równie absurdalnej odpowiedzi: z martwych ciał zaczęto układać nie tylko hasła polityczne, ale też życzenia urodzinowe, wyznania miłosne i przypadkowe komunikaty, dzięki czemu śmierć została włączona do internetowego obiegu obrazów, w którym każde przedstawienie można dowolnie przetwarzać, udostępniać i komentować. Popova nie rozstrzyga jednoznacznie, czy mamy do czynienia z aktem oporu wobec rosyjskiej propagandy, czy z kolejną formą odczłowieczenia przeciwnika – przygląda się sytuacji, w której ciało przestaje należeć do konkretnej osoby i staje się materiałem służącym do produkcji znaczeń. Żołnierz zostaje zredukowany do fragmentu litery, litera do części słowa, a słowo do komunikatu. Jego indywidualna historia zupełnie przestaje mieć znaczenie. W kolejnej scenie zresztą Viktorie próbują odtworzyć działanie bota za pomocą własnych ciał: kładą się na podłodze, wyginają, dopasowują do siebie, próbując ułożyć słowo, dzięki czemu internetowy mem zostaje przeniesiony do rzeczywistej przestrzeni scenicznej. W pewnym momencie jedna z Viktorii nieruchomieje. Ciało, zaczyna przypominać ciało martwe, a granica między przedstawieniem a jego przedmiotem zostaje naruszona.

Podobnie dzieje się w scenie zatytułowanej „Umieranie w strefie wojny". Rak? Przez stres. Marskość wątroby? Pewnie pił więcej przez wojnę. Zawał? Musiał być alarm. Nieszczęśliwy wypadek? Na pewno blackout. Kolejne Viktorie prześcigają się w ustalaniu wojennych przyczyn śmierci swoich bliskich, a każda następna diagnoza jest bardziej absurdalna od poprzedniej.

Nie ma znaczenia, czy ktoś chorował od lat, zmarł ze starości, czy po prostu nieszczęśliwie się zakrztusił. Winna jest WOJNA. Popova z uporem doprowadza tę logikę do groteskowego ekstremum: wojna staje się uniwersalnym wyjaśnieniem, które odbiera jej prawo do jakiegokolwiek innego znaczenia.

Odwrotny mechanizm organizuje scenę „Wakacje". Bo jak to właściwie jest z tą wojną? W Odessie przecież plaże pełne, w Kijowie działają kluby, pociągi kursują, ludzie chodzą na koncerty, wesela i randki. Robią manicure, kupują wibratory, uprawiają seks. I to wszystko podczas wojny? A uchodźcy? Przyjeżdżają drogimi samochodami, mają iPhone'y, wracają do Ukrainy na święta, a nawet na wakacje. Coś tu się przecież nie zgadza! Popova zjadliwie obnaża absurd oczekiwania, że cierpie-nie powinno być zajęciem pełnoeta-towym. Skoro wojna, to żadnych przy-jemności, żadnego odpoczynku, a już na pewno żadnych pomalowanych paz-nokci.

W obu scenach wojna rości sobie prawo do wyjaśniania wszystkiego. Ktoś umiera? Przez wojnę. Ktoś dobrze się bawi? To chyba nie ma wojny. Każda śmierć musi mieć wojenną przyczynę, a każde życie nosić widoczne ślady cierpienia. Popova pokazuje, jak łatwo wojna staje się nie tylko tematem opowieści, ale też instrukcją interpretowania rzeczywistości.

Szczególnie niepokojącą odmianę tego mechanizmu przynosi scena „Wibratory", w której pojawia się historia kobiety seksualnie zainteresowanej mężczyznami po amputacjach. Blizny, oparzenia, uszkodzona twarz – wszystko ma swój erotyczny potencjał, choć i tutaj obowiązują pewne granice. Wojenne okaleczenia, zwykle otaczane nimbem cierpienia, heroizmu i poświęcenia, stają się przedmiotem seksualnych fantazji. Popova bezceremonialnie sprowadza ciało wojennego bohatera z pomnika do sypialni, gdzie współczucie ustępuje miejsca pożądaniu, a uroczysta powaga – obscenicznemu żartowi.

Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku odzyskania przez okaleczone ciało podmiotowości, bo erotyczna fascynacja okazuje się kolejnym sposobem uprzedmiotowienia człowieka.

Dopiero epilog nadaje tym wszystkim scenom nowy wymiar. Popova dedykuje dramat swojemu bratu, Żeni, określając go jako nieintelektualistę, nieartystę, nieaktywistę, nieczytelnika, niedostojnego członka społeczeństwa.

Trudno o gorszego reprezentanta wojennej opowieści: Żenia nie ma zasług, którymi można by uzasadnić jego obecność w zbiorowej pamięci, nie pozostawił po sobie dorobku ani wzniosłej historii o poświęceniu. Nie sposób uczynić z niego narodowego bohatera, a i na bohatera sztuki wydaje się nie nadawać. A jednak to właśnie dla niego powstały *Kawałki*. W tym przewrotnym wyliczeniu autorka odsłania hierarchię, która decyduje o tym, czyja śmierć zasługuje na opowieść. Finał komplikuje również polityczna tożsamość Żeni. Brat autorki zostaje powiązany z Ługańskiem i samozwańczą Ługańską Republiką Ludową, a więc rzeczywistością, której nie sposób oddzielić od rosyjskiej agresji na Ukrainę. Wcześniejsza opowieść o ciałach rosyjskich żołnierzy wykorzystywanych do tworzenia internetowych memów nabiera w tym kontekście osobistego znaczenia: Żenia okazuje się jednym z tych, których ciała mogłyby zostać sprowadzone do fragmentu litery, pozbawione indywidualności i podporządkowane cudzej wypowiedzi.

Te tytułowe kawałki układają się w litery, litery w słowa, słowa w komunikaty. Z martwych ciał można zrobić niemal wszystko: propagandowy obrazek, mem, patriotyczne hasło, życzenia urodzinowe. Znacznie trudniej z tych samych kawałków poskładać człowieka. O Żeni dowiadujemy się niewiele, a i te skrawki biografii dalekie są od materiału na wzniosłą opowieść. Pochowany albo niepochowany na Alei Bohaterów w Ługańsku, (w zależności od tego, kto opowiada jego historię) może zostać herosem, zdrajcą albo kawałkiem literki „a" w haśle „Sława Ukrainie". Popova odmawia udziału w tym rozdawaniu ról i pozostawia brata z całym bagażem jego niedostojności, politycznych uwikłań i niewygodnych pytań. Po wszystkich obscenicznych żartach i absurdalnych anegdotach pozostaje siostra, która straciła brata, i autorka, która te historie próbuje opowiedzieć. W miejsce wygodnego morału pojawia się moralna niewygoda.

Scrollowanie wojny

Z Rozą Sarkisian, reżyserką czytania performatywnego *Kawałków* Very Popovej, rozmawia Dominika Konopielko.

Dominika Konopielko: Reżyserujesz, piszesz i angażujesz się w liczne projekty performatywne w Ukrainie, w Polsce i w Niemczech. Jakie różnice i podobieństwa widzisz pomiędzy tymi scenami?

Roza Sarkisian: Kluczowym jest by mówić nie tylko o geografii i warunkach pracy, lecz także o różnych kontekstach, w których ona funkcjonuje.. Kiedy mówimy o Ukrainie, Polsce czy Niemczech, nie mamy na myśli trzech jednorodnych publiczności. Interesuje mnie obserwowanie, jak ta sama rzecz w różnych kontekstach zaczyna oznaczać coś zupełnie innego. To, co dla ukraińskiej publiczności może być natychmiast rozpoznawalne, w Polsce wymaga wyjaśnienia. A to, co w jednym środowisku jest odbierane jako gest polityczny, w innym może stać się zabiegiem estetycznym. To nie tylko różne kody kulturowe, ale także konkretne, nierówne pozycje polityczne. Dla jednych wojna jest bezpośrednią rzeczywistością, dla innych — tematem programu kulturalnego, festiwalu czy dyskusji. Nawet oglądając ten sam spektakl niekoniecznie widzimy to samo. Pojawia się więc pytanie: co zrobić z tą różnicą? Czy poza przekładem na inny język potrzebne jest wyjaśnienie, dostosowanie zawartej treści? Ile tracimy w tym procesie? W którym momencie próba uczynienia konkretnego doświadczenia zrozumiałym dla innej publiczności zaczyna je upraszczać, a czasem wręcz pozbawiać jego siły? Kiedy rzeczywistość polityczna staje się materiałem kulturowej konsumpcji? Te momenty, kiedy spektakl przestaje być zrozumiały dla wszystkich, gdy uwidacznia się pewien dystans, szczególnie mnie interesują. Nie chcę tworzyć iluzji, że wszyscy jednakowo rozumiemy świat, iluzji uniwersalizmu – chcę pokazać, jak bardzo różne mogą być nasze pozycje, nawet jeśli siedzimy na tej samej widowni teatralnej.

Podejmując aktualne, trudne tematy, często równoważysz je czarnym humorem, groteską, absurdem. Czym dla ciebie jest humor?

Nie jestem do końca przekonana, że humor w moich pracach cokolwiek równoważy – nie przepadam za wyobrażeniem, że istnieje jakiś trudny, poważny temat, do którego dodajemy odrobinę humoru, żeby widzowi było łatwiej. Jak gdyby istniały właściwe proporcje bólu i śmiechu, których należy przestrzegać, by nikogo nie urazić. Humor, szczególnie w teatrze politycznym, jest sposobem legitymizacji. Dzięki śmiechowi możemy pozwolić sobie powiedzieć lub zrobić coś, co w innych okolicznościach byłoby nie do przyjęcia, bo konwencja żartu daje nam przyzwolenie. Jednocześnie interesuje mnie to, co właściwie dzięki niemu zostaje uprawomocnione – przemoc, okrucieństwo, brak empatii? Czy humor nie staje się czasem swoistym alibi, dzięki któremu możemy pozwolić sobie na okropność, a potem powiedzieć, że "to był tylko żart"? Jednocześnie pojawia się we mnie pytanie, dlaczego to tragedia ma być jedyną uprawnioną formą rozmowy o wojnie? W dramacie *Kawałki* znajduje się scena związana z memami, która jest dla mnie bardzo wymowna. Przywykliśmy myśleć o memach jako o czymś zabawnym, ale w warunkach wojny mem może być jednocześnie narzędziem oporu, propagandy i upokorzenia, odreagowaniem strachu, a także sposobem na to, by ukryć się za obrazkiem w internecie. Interesuje mnie, jak zmienia się znaczenie tego śmiechu w zależności od tego, kto się śmieje – istnieje przecież różnica między śmiechem osoby znajdującej się wewnątrz katastrofy a śmiechem kogoś, kto obserwuje ją z bezpiecznej odległości. A także co zrobić w tej sytuacji dyskomfortu, kiedy orientujesz się, z czego właściwie się zaśmiałeś.

Podczas tegorocznego Festiwalu Arcydzieł reżyserujesz czytanie performatywne dramatu *Kawałki* autorstwa Very Popovej. Czy możesz powiedzieć coś więcej o tej współpracy?

To nie jest nasze pierwsze spotkanie. Współpracowałyśmy przy projekcie w Komunie Warszawa i w pracy nad spektaklem *Fucking Trauffaut* Bliadskiego Circus Queerlektywu, w którym Vera występowała jako performerka. Jej dramaturgia imponuje mi umiejętną pracą z językiem, absurdem i fragmentarycznością doświadczenia. Być może fakt, że znam ją również jako performerkę, pozwala mi spojrzeć na jej teksty nie tylko jak na literaturę, lecz także materiał, który ma określoną cielesność, rytm oraz potrafi stawiać opór scenicznemu urzeczywistnieniu.

W *Kawałkach* ważne jest dla mnie to, że tekst nie próbuje stworzyć spójnej, łatwej w odbiorze opowieści o wojnie. Nieustannie coś się tutaj rozpada: język, tożsamość, sposoby mówienia o śmierci, a nawet sama możliwość zbudowania spójnej narracji. Kryje się w tym również pewna postawa polityczna. Nieustannie próbujemy uporządkować katastrofę, stworzyć z niej opowieść, w której znajdą się przyczyny, skutki, wrogowie, ofiary i — najlepiej — jakieś zakończenie. Ale co dzieje się z doświadczeniem, które nie mieści się w tej konstrukcji?

Dla mnie, jako reżyserki, jest to intrygujące zadanie, za którym podążam. Nie chcę składać tekstu dramatu we wspólną opowieść, lecz pozwolić mu pozostać kawałkami, pozwolić na istniejące między nimi pęknięcia i sprzeczności. To szczególnie istotne w kontekście polskiej widowni, która ma jednak konkretne oczekiwania, wiedzę i wyobrażenia o wojnie w Ukrainie. Ważne jest dla mnie, by nie przekształcić tych fragmentów w prostą i klarowną opowieść o ukraińskim cierpieniu, po to, żeby widz mógł ją obejrzeć, powspółczuć, a następnie zapomnieć wraz z opuszczeniem widowni. Być może te kawałki właśnie powinny pozostać niewygodne.

Kim (lub czym) dla ciebie jest Viktoria (imię, które przybiera każda z osób dramatu *Kawałki*)?

Podoba mi się, że formułujesz to pytanie właśnie w ten sposób, bo sama nie jestem pewna, czy Viktoria musi być człowiekiem. Z jednej strony jest to imię oznaczające zwycięstwo. Z drugiej — w sztuce nieustannie ma do czynienia ze śmiercią, stratą i niemożnością odzyskania czegokolwiek. Intryguje mnie ta sprzeczność. Żyjemy w sytuacji, w której zwycięstwo staje się nie tylko celem politycznym, lecz także pewnym wymogiem stawianym naszemu istnieniu: musimy być silni, wytrwali, nie poddawać się. Ale co zrobić z doświadczeniami, które nie mieszczą się w tej logice – czy nie pojawia się tu niebezpieczeństwo, że sama śmierć musi zostać usprawiedliwiona jakimś wielkim celem, abyśmy mogli o niej mówić? Fakt, że w dramacie wszyscy stajemy się Viktoriami, wydaje mi się to bardzo interesującym mechanizmem wytwarzania zbiorowego

„my”. Bo przecież nie jesteśmy tacy sami, przeżywamy wojnę na różne sposoby, nasze śmierci nie są równe – niektóre stają się częścią zbiorowej historii, otrzymują pomniki, inne pozostają niewidoczne. Czy mamy prawo opłakiwać tych, którzy nie byli bohaterami, którzy nie odpowiadali naszym wyobrażeniom o „właściwym” życiu? To także queerowa perspektywa – nienormatywnych scenariuszy śmierci i żałoby, nienormatywnych „bohaterek” wojennych. Być może najbardziej interesuje mnie Viktoria, która nie zwycięża, która sobie nie radzi, która nie potrafi lub nie chce być symbolem. Być może Viktoria oznacza dla mnie również pytanie o to, czy potrafimy opłakiwać człowieka, nie przekształcając jego śmierci w dowód naszego przyszłego zwycięstwa.

W *Kawałkach* ważna staje się strefa wirtualna – miejsce wojny hybrydowej, dezinformacji czy ukraińskiego oporu wyrażonego poprzez ironiczne wykorzystanie generatora memów. Jak postrzegasz aktualny stan przestrzeni internetowych? Czy obserwujesz jakieś internetowe zjawisko, które dodaje ci siły lub wręcz przeciwnie, przeraża cię?

Wydaje mi się, że już dawno przestaliśmy odróżniać internet od rzeczywistości. Szczególnie podczas wojny, która toczy się nie tylko na konkretnych terytoriach, ale także w obrazach, filmach, komentarzach i memach. Internet daje jednak również możliwość tworzenia wspólnot, odnajdywania swoich ludzi i wypracowywania alternatywnych języków oporu. Szczególnie interesujące są tu memy, ponieważ mogą być jednocześnie bardzo prymitywne i niezwykle polityczne. Chyba najbardziej przeraża mnie nie to, jak szybko uczymy się konsumować oglądane na ekranach telefonów okrucieństwo, z jaką łatwością przychodzi nam przescrollowanie cudzego cierpienia. Jednocześnie nie chcę sprowadzać internetu wyłącznie do przestrzeni, która stępia naszą wrażliwość. Czasami nawet pozornie prosty challenge może zmienić nasz sposób patrzenia na świat. Te same mechanizmy, które przekształcają cudze cierpienie w treść do skonsumowania, mogą nauczyć nas nowych, drobnych praktyk empatii.

Czytanie performatywne dramatu *Kawałki* Very Popowej w reżyserii Rozy Sarkisian odbywa się 24 października o godzinie 16.

Monika Weis

Pakt z klasyką

W programie tegorocznego Festiwalu Arcydzieł nie brakuje bohaterów uwikłanych w konflikty z rzeczywistością, własnymi pragnieniami i porządkiem społecznym. Faust wydaje się jednak szczególnym przypadkiem: nie wystarcza mu ani wiedza, ani doświadczenie, ani obietnica szczęścia. Chciałby poznać wszystko, przeżyć wszystko, a najlepiej przekroczyć granice ludzkiej egzystencji! Ambicje niemałe, możli-wości ograniczone.

Z dramatem Goethego mierzy się Jan Nowara, dyrektor Teatru im. Wandy Siemaszkowej i zarazem kurator Festiwalu Arcydzieł. To spotkanie nieprzypadkowe: Nowara od lat konsekwentnie zwraca się ku klasyce, przekonując, że wielka literatura pozostaje przestrzenią rozmowy o najbardziej fundamentalnych ludzkich doświadczeniach. Reżyserował *Elektrę* Eurypidesa, *Dziady* Mickiewicza, wielokrotnie mierzył się z dramaturgią Witkacego. Jeszcze podczas swojej pierwszej dyrekcji w Rzeszowie, w 2002 roku, zainicjował Festiwal Klasyki Europejskiej, którego Grand Prix zdobył wyreżyserowany przez niego *Romantyzm-Oczyszczenie* według Mickiewicza. Dwie dekady później, w 2022 roku, zastąpił formułę Festiwalu Nowego Teatru Festiwalem Arcydzieł, którego pozostaje dyrektorem i kuratorem. Trudno więc oddzielić w jego działalności reżysera od funkcji zarządczych i kuratorskich. Wszystkie te role spotykają się wokół przekonania, że klasyka nie jest zamkniętym rozdziałem historii teatru, lecz materiałem, z którego wciąż można wydobywać nowe znaczenia.

Samo pojęcie arcydzieła powraca na łamach naszej gazety rok w rok, nieustająco problematyzowane. Z jednej strony obiecuje kontakt z tym, co w kulturze najcenniejsze, z drugiej potrafi skutecznie onieśmielać. Trudno przecież dyskutować z arcydziełem, skoro już na wstępie ogłoszono jego wielkość, a jeszcze trudniej się z nim mierzyć, mając świadomość kilku stuleci interpretacji, inscenizacji i komentarzy. A jednak Nowara nie zamierza pozostawić klasyków w spokoju, zdaje się oczekiwać od nich nieustannej gotowości do rozmowy ze współczesnością. Pod tym względem reżyserowi i jego bohaterowi być może nie jest do siebie aż tak daleko: obaj uparcie domagają się czegoś więcej.

Faust stał się jednym z impulsów do powstania programu Klasyka 3.0, poszukującego nowych sposobów udostępniania dawnych dzieł współczesnej publiczności. Goethe spotkał się w jego ramach z nowymi mediami, grafiką komputerową, sztuczną inteligencją. Można powiedzieć, że Faust doczekał czasów, w których do przekraczania granic ludzkiego poznania niekoniecznie trzeba już wzywać Mefistofelesa. Wystarczy algorytm. Choć w obu przypadkach warto uważnie przeczytać warunki współpracy… Oczywiście współczesny teatr od dawna szuka sposobów na odświeżanie klasyki. Cyfrowe obrazy nikogo już specjalnie nie dziwią, pytanie tylko, czy nowe środki wyrazu rzeczywiście pozwalają odkryć w dawnych tekstach coś nieoczywistego, czy czasem służą przede wszystkim przekonaniu publiczności, że oto obcuje z klasyką w wersji zaktualizowanej. Samo unowocześnianie nie jest przecież jeszcze interpretacją, podobnie jak wiek tekstu nie stanowi gwarancji jego scenicznej aktualności.

W tej sytuacji szczególnie interesujący wydaje się fakt, że Goethe rozpoczyna dramat od „Prologu w teatrze”, w którym Dyrektor, Poeta i Komik spierają się o zadania sztuki. Jeden myśli o publiczności, drugi o artystycznych ambicjach, trzeci o rozrywce. Każdy ma własną receptę na udane widowisko. Kilkaset lat później spór pozostaje zadziwiająco ak-tualny. Zwłaszcza podczas festiwalu, którego nazwa od razu ustawia pop-rzeczkę wyjątkowo wysoko. Co właści-wie powinien zrobić teatr z arcydziełem? Dochować mu wierności, poddać je współczesnej reinterpretacji, a może bezceremonialnie wykorzystać do własnych celów? Nowara występuje tu w szczególnie interesującej konfiguracji: jako gospodarz festiwalu, reżyser konkursowego przedstawienia i autor pewnej wizji teatru, którą sam poddaje próbie. Przecież także tutaj trzeba pogodzić ambicje artystyczne, oczekiwania publiczności i wymagania stawiane przez wielki tekst. Właśnie dlatego *Faust* staje się okazją do sprawdzenia, ile z programowych deklaracji o żywotności klasyki da się przekuć w żywy teatr.

W sobotni wieczór na Dużej Scenie przekonamy się, co wyniknie z tego spotkania. Faust chciał dostać od świata wszystko. Nowara chciałby z klasyki wycisnąć jeszcze więcej. Oby tylko obaj pamiętali, że każdy pakt ma swoje konsekwencje. Zwłaszcza gdy do teatru zaprasza się diabła…

Natalia Kamińska

Z teatralnego pandemonium

„Z jakiej klasy społecznej jesteśmy?" – zapytała mnie pewna młoda dziewoja, gdy o poranku w restauracji hotelu Rzeszów napawałam się świeżą kawą, podziwiając ikoniczną panoramę miasta. „Ach, drogie dziecko, ciekawe pytanie!" – odparłam. Zerknęłam dyskretnie, jaką godziną wskazuje mój Patek, usadowiłam się wygodnie na tle mojej rodowej biblioteki, przygotowałam nam po kieliszku koniaku i rozpoczęłam wykład. Przy dyskretnym akompaniamencie 7. symfonii Dimitra Szostakowicza wyjaśniłam, że istnieją trzy główne teorie klas społecznych. Najstarsza, wywodząca się z marksizmu, dzieli społeczeństwo na klasę pracującą (proletariat) oraz klasę posiadającą środki produkcji (burżuazję), która czerpie zyski z pracy tej pierwszej. W myśl tej teorii, między klasami istnieje nieusuwalny konflikt interesów, a więc antagonizm, a jedyną drogą do wyjścia z impasu jest rewolucja. Kolejna, stworzona przez Maxa Webera, jest już nieco ciekawsza – dochodzi tu kwestia statusu, prestiżu i władzy. No i jest jeszcze teoria Bourdieu. I dla nas – ludzi kultury – ta ostatnia jest najciekawsza, wskazuje bowiem na wagę zasobów intelektualnych i tak zwanego obycia w procesie klasyfikacji, de facto wywyższając nas nad – dajmy na to – jakichś prostych dorobkiewiczów.



fot. MiastoDzieci.pl

„Ha! Czyli teraz performujesz klasę wyższą według teorii Bourdieu!" – przytomnie zauważyła moja bystra towarzyszka. „Rozgryzłaś mnie!" – westchnęłam, po czym jednym zgrabnym ruchem ściągnęłam z siebie niewygodny strój pani z wyższej sfery, ukazując jej moje prawdziwe oblicze – Potwora Mobilności Klasowej. „Widzisz" – zaczęłam, starając się nie zwracać uwagi na przerażenie, które wzbudziła moja rosochata postać – „jesteśmy w teatrze" – wskazałam łapą na zarys widowni majaczący pod ostrym światłem reflektorów – „a teatr to miejsce aspiracji".

Dalej opowiedziałam, jak to parę dni temu nawiedziłam Giletę z *Księżniczki na opak wywróconej*. Wmówiłam głupiej, że jak założy ładną sukienkę, to jej los magicznie się odmieni. A nawet w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu. Nieźle pomieszałam też szyki postaciom z *Dziedzictwa* – chcieli tu sobie mieć i miłość, i kasę, i przywileje, a tak fajnie to nie ma! No i wszyscy źle skończyli, nieprawdaż? „Ale te spektakle opowiadają przecież o dawnych czasach" – moja rozmówczyni nie dawała za wygraną – „wybacz, że spytam tak wprost, ale co ty tu jeszcze robisz?". „Kochana, ja się nigdy nie miałam tak dobrze, jak teraz" – roześmiałam się jej w twarz.

Wyjaśniłam, że najbardziej aktywna byłam poza sceną. Krążyłam między widzami, szepcząc im do ucha różne słodkie słowa, na przykład: „czy jestem wystarczająco elegancko ubrany na wieczór w teatrze?", „Jezu, nie wiem o co chodzi, ale będę udawać, że rozumiem, żeby nie wyjść na idiotkę!", „ech, to było dobre czy nie? Chyba nie umiem ocenić, ale już wstanę do oklasków, skoro wszyscy wstają". Dzięki temu zrozumieli, że chodząc do teatru, mogą podwyższyć swoją pozycję klasową. „Jak widzisz, jestem tylko skromną działaczką na rzecz promocji kultury" – zakończyłam mój wywód.

Na to pewien chłopiec z żołnierską gwałtownością wystrzelił dwa palce w górę: „Psze pani potwór, a ile tych spektakli trza zobaczyć, żeby se skoczyć do góry o jedno oczko?" – spytał ambitny młodzian, który ewidentnie nie odrobił lekcji ze strategii dystynkcji klasowej. Moje wyszkolone nozdrza natychmiast wychwyciły unoszący się nad widownią słodki zapach okrucieństwa.

Postanowiłam go podsycić: „W twoim wypadku… tak na oko… jakieś 2764!". Po widowni przebiegł szmer, z którego pączkowały pojedyncze wybuchy śmiechu. Wkrótce dołączały do nich coraz to żywsze salwy, aż cała sala rechotała, a wszystkie reflektory zostały skierowane na biednego chłopaka. Spocił się jak wieprz, głowa mu poczerwieniała, zaczęła puchnąć jak balon, i byłby może wybuchł, gdyby znowu nie wtrąciła się ta wstrętna dziewucha. „Przestańcie się z niego śmiać!" – wykrzyknęła harcereczka. „Ja będę chodzić do teatru tylko wtedy, kiedy chcę i na to, na co mam ochotę! A jeśli myślicie, że śmiejąc się z tego chłopca, dobrze wypadacie, to jesteście, jesteście…" – wzięła głęboki oddech, zacisnęła piąstki i zawzięła się w sobie by przygotować się na nadchodzące przekroczenie – „jesteście GŁUPI!". Wtem światła teatralne zgasły, a nad widownią, niczym czerwony dywan, rozwinęła się tęcza. Dziewczynka wskoczyła na nią jednym zgrabnym susem, wciągnęła chłopca za rękę, i razem poszli w kierunku Świetlanej Przyszłości nad głowami skonfundowanej widowni.

A ja? Skorzystałam z okazji i schowałam się w kulisach. Poczekam tu na następnych. Tylko oby się o tym incydencie nie dowiedziano w Piekielnych Zastępach, bo moja pozycja może być zagrożona!



fot. MiastoDzieci.pl

Od redaktorek

Słowem pożegnania

By tradycji stało się za dość, wraz z redaktorami festiwalowego bloga, Natalią Kamińską oraz Mateuszem Kalińskim, udałyśmy się do escape roomu. Nie dość, że udało nam się uniknąć śmierci z rąk zmarłych w tawernie marynarzy, to zdobyliśmy piracki skarb.

Dzięki temu mógł powstać podcast, w którym gościmy wraz z Moniką Weis – autorką [REC]Magazine oraz prowadzącą spotkań po czytaniach performatywnych w ramach Sceny Nowej Dramaturgii. Tym razem można nas usłyszeć.

To już ostatni numer festiwalowej gazetki, ale przed nami jeszcze wiele wydarzeń. *Faust* w reżyserii dyrektora Jana Nowary, spektakl *Ucho igielne* rzeszowskiego Teatru Przedmieście, czytanie performatywne dramatu *Kawałki* Very Popowej w reżyserii Rozy Sarkisian oraz koncert *Z ręką na gardle. Piosenki z repertuary Ewy Demarczyk* w reżyserii Anny Sroki-Hryń.

Dziękujemy za wspólnie przeżyte chwile, wzruszenia i śmiech, rozmowy w foyer i klubie festiwalowym Wanda. Do zobaczenia!



Kącik recepcji

Szybka ocena

Dżuma

☆☆☆☆☆

Iwona, księżniczka Burgunda

☆☆☆☆☆

Faust

☆☆☆☆☆

Pytanie do refleksji

Jakie wrażenia wywołuje warstwa muzyczna *Dżumy*?

.....

.....

Pytanie do refleksji

Jaką piosenką byłby spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda*?

.....

.....

Pytanie do refleksji

Opisz *Fausta* jako zjawisko pogodowe.

.....

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

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.C.T. ART CULTURE TECHNOLOGY
NOWINY24
recenzuje
SuperNowosci24.pl
RADIO 357
wyborcza.pl
wyborcza
KURIER RZESZOWSKI
NASZ DOM RZESZÓW
TOR rzeszow.pl
radio centrum 89.0 FM
Radio Via
TEATR DLA WSZYSTKICH
TVP3 RZESZÓW
TVP info