

17/05/2018

Fora Nova

Gazeta festiwalowa nr 3



Recenzje spektaklu *Puppenhaus. Kuracja*
w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego (s. 2–4)

Recenzje dramatu *Tożsamość Wila*
autorstwa duetu Amanita Muskaria (s. 5–7)

Wywiad z duetem Amanita Muskaria (s. 8–9)

Wywiad z Jędrzejem Piaskowskim (s. 9–10)



TRAUMA. MASTER CLASS

O spektaklu *Puppenhaus. Kuracja* w reż. Jędrzeja Piaskowskiego

Scenę przecinają tory kolejowe, a po jej dwóch przeciwnych stronach zasiadają widzowie. Z brzegu znajduje się duża hałda prostopałdłościanów wyciętych z pianki, które imitują cegły, gruzu, zapewne obozowe. Spod nich wynurzają się dwie postacie. Kolejne wychodzą nieco później, też z ukrycia – ze skrzyni-wagonu. Jedna z nich przedstawia się jako Wilma Reiner (Justyna Wasilewska), kobieta zmuszona do prostytucji w Auschwitz, o której opowiada sztuka *Lalka z łóżka nr 21* Djordje Lebovicia. Choć dramat zekranizowano dla Teatru Telewizji z Haliną Mikołajską w roli głównej, to nie dopuszczono do jego emisji. Realizatorzy *Puppenhaus. Kuracji* tworzą więc przestrzeń, w której tamta historia mogłaby, nawet symbolicznie, zaistnieć dla publiczności – chociażby w formie krótkiej projekcji.

Twórcy powołują z zaświatów duchy i dybuki, by wreszcie opowiedziały swoją historię. Postaci balansują na granicy dwóch porządków – traumatycznych przeżyć wojennych oraz swojej o tych wydarzeniach pamięci. Dla nich bowiem najistotniejsze jest to, jak chcą tamten czas pamiętać: „opowiadałam o prawdzie fikcyjnie, to moja wizja i mój sen”. Bohaterka pamięta oczywiście źle, to znaczy nie używa społecznie przyjętej narracji. Zamiast mówić o doznanych torturach i okrucieństwach, wspomina gorące lato i pszczoły, porównuje ludzi do kwiatów, używa poetyckich metafor, dzięki nim zamieniając burdel w baśń o ogrodzie. W tej sytuacji niezbędne jest odpowiednie szkolenie z przeżywania i opowiadania na scenie o traumie, które przeprowadzi Maria Malicka (Agnieszka Żulewska), aktorka aktywna zawodowo przez całą wojnę, przez co uważano ją za kolaborantkę. Zacznie od pouczenia pozostałych, jak ofiara ma się zachowywać, co uznane zostanie za wiarygodne, a czego ludzie słyszeć i widzieć nie chcą, np. taniego, gejowskiego okupacyjnego romansu Małego Powstańca i żołnierza III Rzeszy. Malicka staje się gospodarzem wieczoru, konferansjerem groteskowo-tragicznej rewii. Ironiczne, trafne i zabawne są zwłaszcza te kwestie, które dotyczą Polaków jako zbiorowości karmionej od dziecka traumą przeszłych i obecnych pokoleń

(„Nie jesteś Polką. Trauma nie umiesz, a to obraza flagi”).

Śpiew oraz taniec, czyli rodzaj stylistycznego naddatku, zdają się być sposobem, w jaki postaci radzą sobie z własnym doświadczeniem, próbą przepracowania – tytułową kuracją. Nie wszystkim udaje się w ten sposób „rozwalić swoją traumę na łopatki”. Tym, co łączy wszystkich bohaterów tekstu Magdy Fertacz, jest dokonanie przekroczenia w stanie i tak już wyjątkowym, jakim jest wojna. Taki eksces nosi znamiona perwersji sam w sobie, a co dopiero, kiedy dotyczy seksualności. Geje, prostytutki, kochanki okupantów – cielesna kolaboracja. Wszyscy chcieli żyć i kochać, wywalczyć, wydrzeć z zastanej rzeczywistości jak najwięcej dla siebie i oddalić wizję śmierci („nie chcę najlepszych lat spędzić w piwnicy”, mówi Hanka Sebastiana Pawłaka do Powstańca Lecha Łotockiego – temu z kolei pozostaje przejmujący krzyk rozpaczony wobec wizji zostania pomnikowym bohaterem). „Dupa to towar niepatriotyczny” – niektórym (Hance, Malickiej) przyjdzie po wojnie zapłacić za to wysoką cenę w postaci społecznego ostracyzmu. Wszystkie postaci starają się zaklinać rzeczywistość, używając do tego pamięci i snując własną narrację o przeszłości. To świadomie przyjęta strategia osławiania zła, rodzaj konwencji, za czym podąża kampa estetyka inscenizacji reżysera Jędrzeja Piaskowskiego – od warstwy wizualnej po sposób gry aktorów. Celowo przesadzona, ironiczna, choć na pierwszy rzut oka nie w złym guście. *Liebe macht frei* – pojawia się różowy, falujący napis na ścianie, na której kilka scen wcześniej wyświetlały się purpurowe swastyki kręcące się na zielonych łożyskach jak dziecięce wiatraczki. Karabin powstańca wykonano z różowego polaru Minky, najmodniejszej tkaniny wśród dziecięcych tekstyliów. Zgrzyt, nieprzystawalność. To próba zaczarowania przeszłości według własnych praw i wizji, a jednocześnie dostosowanie elementów inscenizacji do opowiadanych historii – nienormatywnych, mogących budzić w odbiorcy opór, dystans, a może nawet niechęć czy niesmak. Wraz z rozwojem dramaturgii pojawia się coraz więcej oniryzmu, którego kulminacją staje się finał – scena i widownia zanurza się w półmroku, ocieanie pełnym odgłosów wielorybów, dusz odrodzonych prostytutek.

Choć spektakl jest prowadzony konsekwentnie, to nie wszystkie sceny mają równą siłę czy nośność znaczeniową – być może celowo rozmywa się ona na rzecz coraz bardziej wizyjnego charakteru spektaklu. Niewątpliwie tym, co pracuje na korzyść spektaklu, jest zespół, zdający egzamin zarówno w polifonicznie skonstruowanych sytuacjach, jak w partiach solowych. Jedną z popisowych scen jest



fot. na okładce i s. 3: materiały promocyjne TR

spotkanie starej i zniedołężniałej Marii Malickiej z dziećmi (lub młodzieżą). Agnieszka Żulewska oddaje zmęczenie fizyczne i psychiczne bohaterki, które częściowo tylko jest pozą, kolejną (auto)kreacją słynnej niegdyś aktorki. W jednym słowie zawrzeć potrafi paletę emocji. Justyna Wasilewska zaś buduje przez cały spektakl rolę mocno osadzoną w ciele, a ruchem czy dźwiękiem (nie tylko śpiewem) oddaje czasem więcej niż słowem. Jest jak zjawa i ożywiona szmaciana lalka jednocześnie – począwszy od niezdarnej motoryki usztywnionych kończyn na początku spektaklu po miękkie, spowolniony upadek zastrzelonego ciała w jego końcówce.

Puppenhaus. Kuracja to spektakl poruszający temat niewygodny, będący także nie do końca wygodny w odbiorze. Festiwalowa publiczność była skupiona, ale i zdystansowana. Nie wszyscy klasali.

Ula Bogdanów

„JAK PAMIĘTAĆ DOBRZE”

Recenzja ze spektaklu *Puppenhaus. Kuracja* w reż. Jędrzeja Piaskowskiego

Punktem wyjścia dla twórców *Puppenhaus. Kuracji* z TR Warszawa jest scena ze spektaklu Teatru Telewizji *Lalka z łóżka nr 21* (na podstawie dramatu Djordje Lebovicia) wyreżyserowanego przez Jana Kulczyńskiego w 1971 roku. Nagranie nigdy nie zostało wyemitowane. Występowała w nim Halina Mikołajska, która wcielała się w postać Wilmy Reiner – byłej więźniarki obozu koncentracyjnego, szantażowanej przez byłego strażnika, który groził, że wyjawia prawdę o jej pracy w obozowym burdelu. Reżyser Jędrzej Piaskowski wraz



z dramatopisarką Magdą Fertacz zajęli się więc wciąż niedopuszczalną, zbyt kontrowersyjną narracją o czasach wojny (mimo upływu czasu spektakl wciąż nie doczekał się oficjalnej prezentacji).

Pomysł ten został wykorzystany przez scenografa, Aleksandra Prowalińskiego w cukierkowo-przesłodzonej przestrzeni (bo w końcu „biały i czerwony to różowy”). Wprawdzie istnieje w tym świecie niewielki wagon bydłocy, ale jeździ on po fosforyzujących na zielono torach. Okazuje się, że swastyka nie musi być czarna, ale ładnie prezentuje się na różowo-brokatowo z kwiatkiem na środku, a broń akowca może być zrobiona z pluszu. Nie dziwi więc też, że gruzowisko z ceglanego muru jest białe i do tego z gąbki, tworzy wygodne posłanie, w którym można się zatopić. Spod niego wylania się pierwsza ofiara, czyli ubrana w satynowy kostium Lalka – Wilma Reiner (Justyna Wasilewska). Kilka minut później z wagonika wychodzi Maria Malicka (Agnieszka Żulewska) w zwiewnej, błękitnej sukni. Pojawiają się, aby ponownie opowiedzieć te same historie – Lalka bowiem dopytuje towarzyszy: „Wróćcie ze mną do obozu?”.

Ten kampowy *entourage* pozwala twórcom uwolnić się od patosu krwawej narracji i z lekkością opowiadać o traumie czasów wojny. Wszystko zostaje zmiękczone i ułagodzone: akcja spektaklu rozgrywa się w *puppenhaus*, czyli domku dla lalek. Seksu w tak rozumianym obozie nie przedstawia się rodzajowo, tylko ujmuje w metaforę kwiatów frywolnie zapylanych przez pszczoły. Tym samym blok nr 24 nie jest odwiedzany przez więźniów,

lecz przez bławatki i maki. Takie przesunięcie nie jest jednak wystarczającym dowodem szacunku do ofiar, w związku z tym Marta Malicka przeprowadza prześmiewczą scenę szkolenia kolegów-aktorów z odpowiedniej (czyli egzaltowanej) prezentacji traumy. Ironicznie dodaje, że można „pamiętać dobrze i tak, aby nie pamiętać źle. Gównu pamiętać”.

Twórcy *Puppenhaus* sprowadzają obozową prostytucję na ten sam poziom moralności, co występy aktorek w niemieckich teatrzykach w okupowanej Warszawie. Obie sytuacje uznają za wyparte z powszechnej polskiej pamięci, która utrzymuje, że w czasach wojny każdego było stać na heroiczny akt odwagi. Odwracają też typową relację kata i ofiary, w której zamiast ciemienia serwują odbiorcom gejowski flirt w wykonaniu Małego Powstańca (Lecha Łotockiego) i hitlerowca (Sebastiana Pawłaka). Złączeni w miłosnym uścisku kochankowie marzą o tym, aby okupacja nigdy się nie skończyła.

Ze względu na poetykę snu w spektaklu zrezygnowano z linearnie prowadzonej fabuły, zastąpiwszy ją szeregiem etiud o fantazjowaniu na temat historii. Artyści podążają tropem dysocjacji. W tak określonej perspektywie współczesne wyobrażenia o heroizmie, patriotyzmie, kolaboracji czy obozowej zagładzie nie muszą być przewidywalne. Wręcz odwrotnie, zdają się nie mieć końca. Tytułowa kuraacja być może doprowadzi kiedyś do uwolnienia się społeczeństwa od urazów stanowiących fundament polskiej tożsamości – jak bowiem zauważa Malicka, „z traumą widz polski identyfikuje się od razu”.

Wiktoria Formella

fot. materiały promocyjne TR





fot. Maciej Zienkiewicz

PIERWSZE PYTANIE O PAMIĘĆ

Recenzja czytania dramatu *Tożsamość Wila*
duetu Amanita Muskaria

Jako recenzentka różnych wydarzeń teatralnych często podróżuję. Śpię w nie swoich łóżkach pod nie swoim dachem. Zdarza mi się obudzić rano i przez długie pięć sekund nie móc sobie przypomnieć, gdzie jestem i jak się w tym miejscu znalazłam. Ale przyzwyczyłam się do tego i w chwilach dezorientacji raczej nie tracę głowy, tylko cierpliwie pozwalam rzeczywistości poukładać się w mojej świadomości.

Bohater dramatu duetu Amanita Muskaria w inscenizacji Rafała Szumskiego również zachowuje spokój, gdy stoi przed podestem Małej Sceny podczas preludium do performatywnego czytania *Tożsamości Wila*. Postawną sylwetkę Macieja Sykały oklejają zapisane i zarysowane dziecięcym charakterem pisma kartki. Odklejone przez pozostałych aktorów i ułożone na ziemi tworzą hasło „Plac Centralny”. Akcja sztuki dzieje się bowiem w krakowskiej Nowej Hucie, a tkwiący w kraterze po zdemontowanym pomniku Włodzimierza Le-

nina Wil nie pamięta, jak się w tym miejscu znalazł ani kim jest. Godzi się na nadanie mu imienia, ale w adaptacji Szumskiego zostaje on raczej pokornym słuchaczem i obserwatorem rzeczywistości. Przypadkowo napotkane osoby snują mu zaś opowieści o tym, jak zmieniała się Nowa Huta od momentu swojego powstania i jak wytworzyły się stereotypy kształtujące jej obecny wizerunek. Wśród kluczowych wydarzeń na pierwszy plan wysuwają się obrona krzyża nowohuckiego w 1960 roku, strajk hutników w 1982 i ofiara z życia Bogdana Włosika. Obróbce artystyczno-dramaturgicznej poddane zostają także zmiany urbanistyczne – „zaszycie” baru Meksyk, pauperyzacja Styłowej czy rosnąca sława Baru Mlecznego Centralny i próba przemianowania przez radnych nazwy „Plac Centralny” na „plac imienia Ronalda Reagana”, zakończona w 2004 roku ironicznym kompromisem, czyli połączeniem starej i nowej wersji. Do tego symbolicznego porozumienia między dzieciństwem a próbą jego negacji odwołuje się ostatnia scena *Tożsamości Wila*, w której spotykają się obaj wspomniani politycy i próbują bezskutecznie ustalić różnice i podobieństwa między Nową Hutą a Nowym Jorkiem. Jest to zresztą najlepsza scena w całej, godzinnej inscenizacji Szumskiego, spełniająca najpełniej jego założenie o pierwszeństwie tekstu dramatu nad środkami teatralnymi. Zagrana w półmroku, statyczna, bardziej w konwencji słuchowiska niż widowiska, eksponuje



kunszt dramatopisarski Moniki i Gabrieli Muskał, ich dobre wyczucie absurdu zarówno w języku, jak i w ujęciu tematu – lekko, lecz nie bezrefleksyjnie. Wśród pozostałych czterech finałowych dramatów *Tożsamość Wila* wyróżnia się bezpretensjonalnością. Muskał zaledwie kwestie publicystyczne, tak elektryzujące w *Metrze Afganistan* czy *Wracaj*, choć oczywiście nawiązuje do aktualnych wydarzeń i nastrojów społecznych poprzez zbudowanie mostów między historią a teraźniejszością. Sztuka nie rości sobie jednak prawa do stawiania i bronięcia silnej tezy czy wartościowania opisywanych przemian. Wynika to z jednej strony z surrealistycznego poczucia humoru duetu Amanita Muskaria, z drugiej – naczelnego problemu, wokół którego toczą się perypetie Wila, czyli kwestii jakości i wagi pamięci. Odsłanianie w dramacie mechanizmy manipulacji historią zostają zestawione z charakteryzującym głównego bohatera poczuciem zagubienia i jego brakiem chęci ustalenia jednej, bezpiecznej wersji własnej przeszłości. W efekcie *Tożsamość Wila* zdaje się sugerować, by do wszelkiej skonstruowanej historycznie bądź naprędce narracji podchodzić z dystansem. Czułe, ale ostrożnie. I przede wszystkim zadawać jej pytania.

Agata M. Skrzypek

Droga Redakcjo,
ostatnie sekundy wczorajszego spektaklu przypawiły mnie o dreszcze! Czy tylko ja słyszałam ten nieprzyjemny łoskot ciała zderzającego się z podłogą? Okazuje się, że góra usypana z gąbek nie jest najlepszym materacem i chyba nie zamortyzowała skoku aktorki. Mam nadzieję, że nie nabawiła się żadnej kontuzji...
Zmartwiona

ZBŁĄKANA IKONA KOMUNIZMU

Recenzja dramatu *Tożsamość Wila* duetu Amanita Muskaria

Czy wędrówka do własnego wnętrza może wiązać się z jednoczesnym przemierzaniem dzielnic Krakowa? Oraz z umyślnym zboczeniem z drogi do owianej komunistyczną legendą Nowej Huty? W *Tożsamości Wila* ten zmitologizowany rewir zdaje się korespondować z jaźnią bohatera.

Odziany w czarny płaszcz, pogrążony w totalnej dezorientacji i wyczyszczony nawet z najdrobniejszych wspomnień człowiek zostaje znaleziony przez grupę archeologów w pozostałościach po pomniku Lenina. Niedługo po tym ląduje na Placu Centralnym, w najbardziej charakterystycznym punkcie na mapie Nowej Huty. Podczas spotkania z tajemniczą Guerillą Gardening zostaje nazwany Wilem (imię zainspirowane inicjałami wyszytymi na płaszczu bohatera – W.I.L., co tworzy skrót od „Włodzimierz Iljicz Lenin”). Mężczyzna przebędzie długą drogę, aby dojść do tego, kim jest.

Duet Amanita Muskaria, czyli Gabriela i Monika Muskał, prowadzi odbiorców dramatu przez pełną zwrotów akcji opowieść. W jakie miejsca nie dociera i na kogo nie trafia Wil na przestrzeni czterdziestu stron swojego istnienia! Odbywa wizytę u psychologa, spotkanie z antropologami i dziennikarką telewizyjną, występuje na scenie domu kultury, przeżywa retrospekcje, spotkanie klasowe, kwestowanie w second-handzie... Utworowi nie brak również zadziwiających metafor i poziomu symbolicznego: mózg bohatera jest bowiem skonstruowany na wzór mapy Nowej Huty, a obiekty architektoniczne zyskują podmiotowość i ludzką postać. Wszystkie stworzone przez duet Amanita Muskaria postaci są niezwykle różnorodne, barwne i wyjątkowe. Wśród nich prym wiodą skonstruowani ze sobą studenci antropologii, Czarek i Damian, którzy za pomocą swoich narzędzi badawczych obalają mit niebezpiecznej Nowej Huty. Całość sztuki jest utrzymana w konwencji groteski, a specyficzny język dramatu potęguje efekt satyry.

W *Tożsamości Wila* można się doszukać również wielu nawiązań intertekstualnych i politycznych. Odważna, dociekliwa i nadpobudliwa reporterka Agnieszka, zarówno imieniem, jak i tempe-



ramentem od razu nasuwa skojarzenie z kreacją Krystyny Jandy w *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy. Podczas spotkania klasowego Wil, Stylowa, Blok Socjalny, Bar Centralny, Modernity i Meksyk śpiewają *Hymn Służby Polsce*, a następnie, poddając się dobremu nastrojowi, beztrósko wykonują *Dianę* Paula Anki we własnej aranżacji w stylu disco polo.

Niektóre aluzje polityczne są sygnalizowane wprost, inne zostają przemycane między wierszami. Jedna ze scen jest inspirowana fragmentami Polskiej Kroniki Filmowej z 1982 roku, inna po-

zwraca uwagę na niejednorodny status Nowej Huty: dzielnicy zbudowanej przez socjalistycznego robotnika i stanowiącej wizytówkę siły proletariatu, dziś odświeżającej nazwy ulic i patronów, by na niewygodną przeszłość nadpisać nową historię. Ostatecznie obaj politycy postanawiają zostać na dłużej w tej części Krakowa. Zmiana zostaje powstrzymana, pozostaje szary konsensus.

Sztukę duetu Amanita Muskaria można odebrać jako próbę konfrontacji autorek z leninowskim mitem dzielnicy. Profesjonalnie skonstruowany dramat stawia pytanie



fot. archiwum prywatne

przez przedstawienie przygotowań do spektaklu Klubu Seniora opowiada o obronie nowohuckiego krzyża w 1960 roku. W sztuce znaleźć można również liczne odniesienia do współczesności – obrona krzyża przypomina o warszawskim incydencie sprzed ośmiu lat, a słowa kierowane do dewotek przez ich przeciwników są podobne do dzisiejszych ataków wymierzonych w feministki. Wprost pada nazwa programu realizowanego przez partię rządzącą oraz nazwisko jednego z polityków.

Finałem *Tożsamości Wila* jest spotkanie Lenina z Ronaldem Reaganem w Barze Centralnym. Okazuje się, że amerykański prezydent, podobnie jak główny bohater, też ma problemy z pamięcią. Rozmowa reprezentantów dwóch zgoła odmiennych, wykluczających się światopoglądów i ustrojów

o tożsamość Nowej Huty, Krakowa i Polski, a także każdego mieszkającego tam człowieka. Utrzymany w konwencji groteski przyjmuje atrakcyjną i zabawną formę na dotknięcie tematów poważnych i niełatwych, a dzięki urozmaiceniu struktury elementami dziwacznymi czy absurdalnymi na długo pozostaje w pamięci. *Tożsamość Wila* jest z pewnością utworem udanym oraz perfekcyjnie napisanym. Zawiera wszystko to, co potrzebne do przykucia uwagi odbiorcy, a zarazem nasuwa wiele refleksji.

Patrycja Pankau

AMPUTACJA PAMIĘCI

Wywiad z duetem Amanita Muskaria

Patrycja Pankau: Z pierwszej strony sztuki dowiadujemy się, że powstała ona w oparciu o badania terenowe, przeprowadzone przez panie i studentów antropologii. Zechcą panie zdradzić, na czym polegały te badania i jak przebiegały?

Amanita Muskaria: Przed przystąpieniem do prób-improwizacji i pisania tekstu miałyśmy rok na *research* w Nowej Hucie. Spotykałyśmy się z mieszkańcami, prowadziłyśmy rozmowy, zbierałyśmy lokalne *oral stories*, robiłyśmy rekonesans w terenie i w tamtejszych muzeach. Ta część projektu nosiła nazwę: „Życiorysy Nowej Huty” i uczestniczyli w niej również studenci Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej pod opieką dr Magdaleny Szandary. Miałyśmy świadomość, że Nowa Huta jako teren badawczy jest mocno wyeksploatowana. Powstało na jej temat również kilka przedstawień teatralnych. Nieodłączne w tych narracjach są czasy PRL-u. Można odnieść wrażenie, że po transformacji Nowa Huta przestała być egzotycznie „ciekawa”. To zamyka ją w kapsule czasu – nieco stygmatyzującej i mocno folklorystycznej. Postanowiłyśmy nieco zmienić punkt widzenia i skupiłyśmy się przede wszystkim na próbie połączenia przeszłości z teraźniejszością przez

pryzmat przemian społecznych, ekonomicznych i kulturowych. Dla naszych antropologów kluczem stały się miejsca-budynki, które łączą narracje wielu mieszkańców – zarówno tych „starych”, jak i „nowych”.

PP: Czarek i Damian to postaci nietuzinkowe i bardzo charakterystyczne. Obaj są też studentami antropologii. Czy przy tworzeniu tych bohaterów zainspirowały się panie swoimi towarzyszami badań?

AM: Gdy zaczęłyśmy się spotykać ze studentami antropologii, okazało się, że sami w sobie są tak barwni, że w pewnym momencie aktorzy uczestniczący w projekcie stwierdzili: zrobmy przedstawienie o nich! Uzasadnione było to również tym, że wprowadzamy do naszej sztuki różne spojrzenia, projekcje, uprzedzenia i klisze dotyczące Nowej Huty. Traktujemy to miejsce, a właściwie nie-miejsce jako przestrzeń performatywną. Nie dało się oddzielić spojrzenia antropologów, ich obserwacji, doświadczeń w terenie od ich osobowości i charakterów. Wybrałyśmy ostatecznie dwóch studentów – na zasadzie kontrastu: ekstrawertyka Czarka i introwertyka Damiana, który przyznaje, że boi się ludzi, co dla antropologa stanowi dość zasadnicze utrudnienie. Nie chcieliśmy ich obnażyć, nadużyć, skrzywdzić. Zaprosiliśmy ich na próbę. Aktorzy byli bardzo przejęci. Tymczasem studenci przyjęli naszą propozycję z entuzjazmem. Dali nam i aktorom kilka cennych uwag, doprecyzowałyśmy tekst. Do dziś przychodzą na spektakle. Przetwo-



fot. archiwum prywatne

rzenie badań antropologicznych w przedstawieniu teatralnym było dla nich cennym doświadczeniem.

PP: Wymyślni bohaterowie, ożywione restauracje, surrealistyczne elementy, liczne nawiązania do historii... Sztuka ma w sobie wiele różnorodności, a przy tym jest bardzo konsekwentna i spójna. Jak wyglądała praca nad tekstem i w jaki sposób udało się paniom zachować jedną myśl, mimo pracy w duecie?

AM: Przystępując do improwizacji na temat zebranych nowohuckich historii, miałyśmy jeden pomysł, wokół którego chciałyśmy osnuć przedstawienie – pomysł na głównego bohatera. Czyli pomnik Lenina – postawiony w Nowej Hucie w 1973 roku, znienawidzony przez mieszkańców, wreszcie w 1989 roku zdemontowany i wywieziony. Później kupił go szwedzki milioner Bendt Erlandsson, wetknął „wodzowi” w usta papieros, w ucho wpiął kolczyk i postawił w parku rozrywki pod Sztokholmem. Wyobraziliśmy sobie, co by było, gdyby ten upokorzony pomnik powrócił do Nowej Huty jako człowiek bez pamięci. Poszukiwanie tożsamości przez Wila (to imię powstało z inicjałów Lenina) stało się dla nas metaforą poszukiwania tożsamości przez dzisiejszą Nową Hutę. Wil został naszym przewodnikiem.

PP: *Tożsamość Wila* jest utworem niezwykle humorystycznym i groteskowym, jednak puenta wydaje się bardzo pesymistyczna. Ponadto w całej sztuce można doszukać się niemałej liczby aluzji politycznych. W jaki sposób można połączyć tytułową *Tożsamość* z tożsamością polskiego społeczeństwa? Czy sztuka jest rodzajem odezwy do narodu? Upomnieniem?

AM: *Tożsamość Wila* to przede wszystkim sztuka o pamięci – pamięci historii, pamięci miejsca. Wróciły czasy, gdy politycy próbują narzucić narrację historyczną, manipulować pamięcią, zawłaszczyć przestrzeń. To oczywiście nie napawa optymizmem. Ale usuwając pomniki, nie amputujemy wspomnień. Usuwając Pałac Kultury, nie wytniemy z historii kilkudziesięciu lat PRL-u. Nie działa to również w drugą stronę: stawiając nowe pomniki, nie implantujemy pamięci. Jeśli rzetelnie nie przepracujemy przeszłości, jeśli jej obraz budować będziemy na wyparciu, pozostaniemy wiecznie niedojrzali jako społeczeństwo. To jedna z myśli, które chciałyśmy wyrazić, nie przemawiając przy tym w tonie odezwy czy napomnienia, który nam zupełnie nie leży.

HISTORIA JEST TYLKO FANTAZJĄ

Wywiad z Jędrzejem Piaskowskim, reżyserem spektaklu *Puppenhaus*. Kuracja

Iga Januchta: Podczas tegorocznego R@Portu dużo rozmyśla się o pamięci. W twoim spektaklu odgrywa ona kluczową rolę. Nie ma w nim jednak mowy o pamięci narodowej, wyuczonej, mówi się za to o subiektywnej pamięci jednostki. Co skłoniło cię do takiego spojrzenia na historię?

Jędrzej Piaskowski: Miało na to wpływ kilka czynników. Historia od zawsze bardzo mnie interesowała, co ma związek z tym, że mój dziadek jest historykiem – dorastałem wśród jego książek. To była podstawa, na której budowała się moja fascynacja, choć tak naprawdę punktem zapalnym okazała się historia mojej rodziny, która wpisała się w spektakl bardzo mocno. Przez bardzo wiele lat pozostawała ukryta, a dopiero przy okazji mojej asystentury u Mai Kleczewskiej i związanej z tym wizyty w Auschwitz zaczęło się o niej mówić. Okazało się, że to opowieść pełna niedopowiedzeń i niejednoznaczności, w której oprócz bieli i czerwieni pojawia się jeszcze bardzo wiele kolorów.

IJ: Czyli, jeśli dobrze rozumiem, jesteś żywym dowodem na to, że te wielopokoleniowe, rodzinne doświadczenia kreują świadomość nas jako jednostki. Gdy ta historia i legenda jest prosta, życie też jest łatwiejsze.

JP: Tak, i muszę powiedzieć, że mnie to właśnie życie utrudnia, i to bardzo. U mnie w domu panuje specyficzny klimat, jeżeli chodzi o patriotyzm – postrzegamy go inaczej, niż jest to kształtowane w mediach, zwłaszcza współczesnych. W ciągu kilku ostatnich lat wykształcił się we mnie dystans do pewnych tematów czy gestów związanych z pamięcią narodową. Wynika to właśnie z tego, że okazuje się, że w historii poupychane są bardzo różne wątki i życiorysy.

IJ: To zdecydowanie widać w Twoim spektaklu. Jednym z takich życiorysów czy wątków jest kobieta utrzymująca kontakty seksualne z Niemcami. W scenie, w której do jej mieszkania wkraczają polscy żołnierze, mówi o wolności, o tym, że chciała jej po prostu zaznać. To w moim odczuciu bardzo mocno po-



fot. Mike Urbaniak

kazuje, że wojna to był też czas, kiedy ludzie chcieli normalnie żyć, radzić sobie z systemem, w taki sposób, w jaki to było możliwe.

JP: Tak, to scena, w której zmieściło się wiele wątków. Przede wszystkim jest ona trawestacją niedopowiedzianego w filmie *Zakazane piosenki* wątku Marii Kędziołek, gdzie po raz pierwszy w polskiej kinematografii powojennej pojawił się temat kolaborantki seksualnej. Tam wątek kończy się tym, że przychodzą do niej akowcy, żeby wykonać wyrok. Potem widzimy tylko ujęcie jej zdewastowanego mieszkania. Postanowiliśmy na ten temat zacząć snuć fantazje i doklejać do niego różne rzeczy. Magda znalazła informację, że dla Armii Krajowej kobiety pracowały seksualnie. Jeżeli którąś przyłapano na stosunkach z Niemcami, dawano jej wybór – mogła zginąć albo kontynuować romans, przekazując informacje i pracując na zlecenie AK. To bardzo ambiwalentny fakt, niewygodny, jeżeli chodzi o tę naszą białą-czerwoną historię wojenną.

IJ: To bardzo prosta zależność.

JP: Zgodzę się z tobą w stu procentach, jeżeli opowiedzą o tym w TVP1, w głównym wydaniu wiadomości. To jest dla mnie miernik tego, co jest dopuszczalne dla zbiorowej świadomości.

IJ: Trochę odbiegając, a trochę trzymając się wątku tego, co mieści się w ramach histo-

rycznej świadomości nas, Polaków – opowiedziana przez ciebie historia jest niepodręcznikowa. Jest osobista, intymna, oparta na wspomnieniach, fantazji, emocjach. Z nimi bezpośrednio wiąże się seksualność, której obecność czuje się na scenie. W połączeniu z tematem II wojny światowej obserwujemy ją niejako po raz pierwszy – do tej pory przecież historia, zwłaszcza wojny, była absolutnie asekualna.

JP: Zwłaszcza historia kobiet, Polek jest asekualna. Z Magdą zauważyliśmy, że pamięć o kobietach jest u nas bardzo często zawłaszczana przez figurę Matki Boskiej. Istnieją tylko dwa warianty jej funkcjonowania w zbiorowej pamięci – albo kobieta męczennica, albo kobieta towarzyszka. Gdzieś pomiędzy tym mieści się jeszcze heroizm i tak naprawdę nic więcej. Zauważyliśmy, że w momencie, w którym do tego dołoży się seksualność, kobieta natychmiast staje się dziwką. Nie istnieje w polskiej kulturze wariant pośredni – albo święta, albo kurwa. A historia, dokumenty, wspomnienia, do których dotarliśmy, przeczą temu obrazowi. Jest bardzo dużo informacji o postawach odmiennych niż te dwie wspomniane, więc właściwie to, co pokazaliśmy, to bardzo prosty gest – wyciągnięcie na wierzch prawdziwych historii, pokazanie ich i powiedzenie: „to było tak”.

IJ: Analizując współczesny przekrój wariantów kobiecości i uwzględniając to, o czym mówisz, możemy dojść do wniosku, że obraz kobiety utrwalany w pamięci przez pokolenia nie ma zbyt wiele wspólnego z jej rzeczywistym kształtem.

JP: Rzeczywiście jest coś takiego, że na poziomie umowy społecznej różnorodność kobiecości jest niwelowana. Na wielu przykładach widać, że nawet obecnie nie ma publicznego przyzwolenia na różnorakie prezentowanie kobiecości w ubiorze czy zachowaniu. Podobnie jest zresztą wśród mężczyzn. A historia jako synteza naszej rzeczywistości i tożsamości jest miejscem, gdzie ten i wiele innych mechanizmów szczególnie silnie się ujawniają.

KĄCIK PRAWNY: JAK CHODZENIE DO TEATRU WPŁYWA NA OCENĘ UMYŚLNOŚCI ZABÓJSTWA

O wymiarze sprawiedliwości mówią nie tylko bohaterowie *Sprawy Gorgonowej* Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina czy *Sprawy Friedmanów* Marcina Wierchowskiego. Coraz częściej fraza „prawomocne orzeczenie” pada w wypowiedziach wrocławskich artystów w kontekście procesów pracowniczych przeciwko dyrektorowi Teatru Polskiego, Cezaremu Morawskiemu. Skoro orzecznictwo stało się przedmiotem zainteresowania teatru, najwyższy czas sprawdzić, do czego teatr służy orzecznictwu.

Wyroki sądowe traktują teatr jako zajęcie kontemplacyjne, nieczęste i w związku z tym podejrzanе. W tym świetle oglądanie spektakli osiąga ten sam status co rybołówstwo i może wpłynąć na ocenę umyślności zabójstwa. „Oskarżony to człowiek inteligentny – pytany o zainteresowania podał »teatr, wędkarstwo, boks i książki«” – tak Sąd Okręgowy w Białymstoku dowodzi, że pozwany przewidywał możliwość pozbawienia poszkodowanego życia i godził się na to.

Mimo pewnej nieufności i poglądu, że zasiedlanie na widowni wymaga szczególnego przygo-

towania, sądy troskliwie dbają o prawa widzów, uwzględniając roszczenia o zadośćuczynienie za krzywdę wywołaną uszkodzeniem ciała, które „pozbawiło poszkodowanego możliwości odbywania wycieczek do teatrów”. Trudno określić, ile jest warta taka krzywda, jak wielkie są cierpienia psychiczne wywołane brakiem wycieczek teatralnych i jaka kwota dostatecznie uwzględniałaby zarówno straty doznane, jak i te, które mogą nastąpić w przyszłości, jednak Sąd Okręgowy w Radomiu jest na nie czuły.

Chodzenie i zabieranie do teatru to dwa odrębne terminy prawne. Chodzenie wzbudza niepewność judykatury. Zabieranie natomiast zdecydowanie ociepla wizerunek podsądnego, świadczy o bliskich relacjach między zabierającym i zabieranym, będąc mocną podstawą do przyznania spadku. Wiadomo przecież, że w zabieraniu nie chodzi o oglądanie.

Sala sądowa lubi subtelności, więc performatywna metaforyka jest zawsze w modzie. Sąd w Trzebnicy referuje, że „teatr zdarzeń został przeniesiony z pubu na zewnątrz lokalu, a w Szczecinie zaprotokołowano, że «K. zbudował w Polsce teatr nienawiści»”.

Język sądów może być groteskowy, ale i rozczułający w próbach przyszpilenia dóbr niematerialnych hybrydyczną mową kodeksu zmieszanego z Szekspirem. Niepokojąca jest tylko opinia judykatury, którą można przeczytać między wierszami uzasadnień uwzględniających powszechne prawo do uczestnictwa w kulturze, że teatr nie jest zajęciem dla każdego.

Anna Majewska

OD REDAKCJI

Jesteśmy zaniepokojeni. To kolejny już spektakl, gdy żaden z widzów nie pokusił się o owacje na stojąco. Zastanawiamy się, jaka jest przyczyna takiego stanu rzeczy. Czyżby widzowie byli aż tak wybredni, że nic im się nie podoba? A może publika jest po prostu leniwa? Albo ktoś miał ochotę bić brawa na stojąco, tylko krępował się być pierwszy? Apelujemy zatem do wszystkich skrepowanych widzów! Odważcie się! Aktorom będzie miło.

Sensacja! Łukasz Drewniak ranny!

Jak stwierdził na spotkaniu z Jędrzejem Piaskowskim, po spektaklu *Puppenhaus*. Kuracja czuł się, jakby ktoś „pobił go laską po głowie”. Panie Łukaszu, ale czy to dobrze, czy źle?



PORADNIK: SPRAWDŹ, KTO SMAŁ DO CIEBIE CHOLEWKI NA FESTIWALU



Z końca sali śledzi cię wzrok tajemniczego przystojniaka? Głowisz się, kto zacz? Redakcja przybywa z pomocą!

Reżyser

Znaki szczególne: rozwiany włos, ciuch asymetryczny i niedbały, spojrzenie konkwistadora.

Strategia podrywu: prawdopodobnie pijany, więc po prostu podchodzi i zaczyna bredzić. Mówi coś o inspiracjach. Przerabiałas to już w gimnazjum.

Zalety: osobowość głęboka jak teatr w teatrze.

Wady: lubi się rządzić.

źródło: Winyłowa

Aktor

Znaki szczególne: strój sportowy, kolorowy, taki funky, sprawny fizycznie. Poinformuje cię, że jest aktorem w ciągu pierwszych 25 sekund rozmowy, to znaczy – monologu.

Strategia podrywu: „jestem aktorem i...”. Jeśli jest bardzo zaangażowany, może zacząć śpiewać.

Zalety: prawdopodobnie jest ładniejszy od ciebie.

Wady: prawdopodobnie jest ładniejszy od ciebie.

Dramaturg/dramatopisarz

Znaki szczególne: czarny golf, papieros, na barkach nosi cierpienie wieków.

Strategia podrywu: rzuca jakimś cytatem. Pytasz: „czyje to?”. Odpowiada: „moje”.

Zalety: odcytany.

Wady: jak nikt nie widzi, płacze w teatralnej łazience.

Krytyk

Znaki szczególne: brak. Po prostu nigdy nie wiesz...*

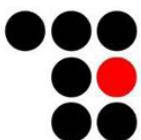
Strategia podrywu: podchodzi do ciebie i zagaduje, spławiasz go, bo wygląda słabo, a potem żałujesz.

Zalety: prawdopodobnie najlepszy wybór ze wszystkich prezentowanych.

Wady: i tak go spławisz.

* Wyjątek stanowi tzw. AKT, czyli Aspirujący Krytyk Teatralny: tego poznasz po wintydz stylizacji, okularach zerówkach i szpanerskiej książce pod pachą.

Natalia Kamińska



Gazetę festiwalową redagują TEATRALLIA (teatralia.com.pl) w składzie:

Natalia Kamińska, Agata M. Skrzypek | zespół: Ula Bogdanów, Wiktoria Formella, Julia Gładkowska, Iga Januchta, Mateusz Kaliński, Anna Majewska, Agata Łukaszuk, Patrycja Pankau | POZA REDAKCJĄ: korekta: Katarzyna Grabarczyk | opracowanie graficzne: Monika Ambrozowicz | łamanie: Katarzyna Lemańska | kontakt: redaktor@teatralia.com.pl