

18/05/2018

Fora Nova

Gazeta festiwalowa nr 4



Recenzje spektaklu *Wiele demonów*
w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (s. 2–4)

Recenzje dramatu *Metro Afganistan* Łukasza Pawłowskiego (s. 5–6)

Wywiad z Łukaszem Pawłowskim (s. 7–8)



MIĘDZY TEATREM A JĘZYKIEM

Recenzja *Wielu demonów* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego

Mówienie o spektaklu *Wiele demonów* może wymagać z jednej strony wgryzienia się nie tylko w powieść Jerzego Pilcha pod tym samym tytułem, ale i w artystyczno-filozoficzny dorobek Mikołaja Grabowskiego, aktora, reżysera i profesora AST w Krakowie. Takie przeniknięcie byłoby przedsięwzięciem totalnym, a w każdym razie wykraczającym poza format recenzji. Z drugiej strony, trudno uznać adaptację *Wielu demonów* za zaproszenie do dyskusji o teatrze ze względu na pracujące w niej konteksty (literackie, teologiczne, obyczajowe i inne), które w swojej liczbie raczej domykają, niż otwierają furtki interpretacyjne.

Grabowski i Pilch – bo trudno rozdzielić to niezwykle precyzyjnie związane porozumienie umysłów i estetyk – zadają pytania od zarania dziejów pozostające bez odpowiedzi. Retoryczne. Blokujące możliwość odpowiedzi na nie samym faktem ich zadania. Podnoszą bowiem ontologiczne kwestie sensu wiary i jej uwikłania w praktyki religijne, uwypuklają sprzeczności egzystencji, ludzkiego lęku przed nicością lub rozpaczliwego do tej nicości dążenia. Robią to w tonie serio, a jeśli pozwalają swojemu odbiorcy na spontaniczny wybuch śmiechu, chwilę później obnażają tragiczną stronę komicznej sytuacji. Przemawiają z pozycji autorytetu zbudowanego na osiągnięciach artystycznych i naukowych oraz na społecznej potrzebie podążania za wzorem. Stwierdzenie jednak, że z racji swojego intelektualnego bagażu spektakl jest hermetyczny, byłoby fałszem lub próbą zlekceważenia pewnego sposobu rozumienia teatru.

Punkt wyjścia jest tu jednak kluczowy. O ile w teatrze tworzonym przez najmłodsze pokolenie stawia się w pracy na zespołowość i procesualność, a odbiorcę traktuje się (przynajmniej w założeniach) jak rów-



Na okładce i s. 2: fot. HaWa



nouprawnionego uczestnika wydarzenia artystycznego, o tyle w teatrze Mikołaja Grabowskiego tekst góruje nad inscenizacją, a widz podąża za wielowątkową gawędą, pozwalając sobie na emocje w miejscach ściśle wyznaczonych przez reżysera. Jest to oczywiście dychotomiczne uproszczenie, ale trudno zaprzeczyć, że zarówno estetyka najnowszego teatru, jak i jego wychowankowie mają wobec sztuk scenicznych nieco inne wymagania. Powoli więc zaczynamy wyjaśniać, dlaczego wrażenia festiwalowej publiczności rozstrzelone były między podziwem i szacunkiem dla twórców *Wielu demonów* a dystansem i próbą znalezienia w przedstawieniu przyzwolenia na samodzielny i krytyczny osąd. Paradoksalnie, ten traktujący o uniwersalnych problemach spektakl adresowany jest do zawężonej grupy odbiorców.

Dość jednak o odmiennościach i wykluczeniu. *Wiele demonów* bezsprzecznie broni się wysokiej klasy aktorstwem, balansującym na granicy psychologii i formalizmu. Wspaniałą kreację Wzmóżkowej tworzy Iwona Bielska, odznaczona za tę rolę Złotą Maską w sezonie 2016/17. W jej postaci odsłaniają się różne oblicza kobiecości – tej związanej z dojrzałością, przeżywaniem żałoby, matczyną miłością, niezachwianym poczuciem własnej wartości, ale też tej graniczącej z szaleństwem, nieokiełznaniem, z wystawieniem się na śmieszność przed mężczyznami w celu ochrony swoich czułych miejsc. Bielska, która popisowo złości się na leżącego w trumnie męża nieboszczyka, wywołuje oklaski na widowni. Łatwo przeoczyć w tej scenie jej przygnębiający wydzźwięk, wszak Wzmóżkowa, wdowa po Emilu, wyrzuca z siebie latami tłumiony żal, a wskakując na trumnę i tupiąc po niej ze złością, odkrywa pokłady gromadzonej agresji. W podobny sposób skonstruowana jest większość „lekkich” scen – włączając w to opowieść o nieposkromionej chuci Julii, córki pastora i jej narzeczonego katolika, których pożądanie wprowadziło zaprowadziło, jak przystało, przed ołtarz, ale i zabiło ich uczucie.

W *Wielu demonach* zastanawia cel posługiwania się tautologizmami: wypowiedziane słowo opisuje czyn, ten ilustruje potoczystą frazę Pilcha, a nawet dochodzi do tego wykorzystanie projekcji wideo. Gdy Juliusz popełnia samobójstwo, widzimy sznur, gdy pastor rozpala w piecu, dzieje się to w czasie rzeczywistym, gdy siostry czytają książki i palą papierosy, zostaje to pokazane. Wydaje się to zabiegiem ironicznym, dystansującym widza od głównego wątku fabularnego (przypomnijmy – tajemniczego zniknięcia Oli, drugiej córki kaznodziei), przekierowującego jego namysł na medium – nie teatr jednak, lecz język. Ten jest bowiem w teatrze Grabowskiego najważniejszy, wciąż niezgłębiony i inspirujący.

Agata M. Skrzypek

NASZE DEMONY

O spektaklu *Wiele demonów* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego

Stworzenie adaptacji teatralnej powieści to niezwykle trudne zadanie, wymagające dużej sprawności literackiej i dramaturgicznej – łatwo jest zgubić się w wielości wątków, wyzwaniem jest zachowanie linearności akcji przy koniecznych w tym wypadku skrótach, a należy również brać pod uwagę fakt, że nie wszyscy widzowie obecni na teatralnej sali są zapoznani z tekstem adaptowanym.

Wiele demonów Jerzego Pilcha w reżyserii Mikołaja Grabowskiego bez wątpienia można przywołać jako przykład dobrze przemyślanej teatralnej realizacji powieści. Na początek warto zaznaczyć, że mimo oczywistej kondensacji treści jest to adaptacja niezwykle wierna, w której autorski język i charakterystyczna dla Jerzego Pilcha fraza są wyraźnie słyszalne. Reżyser nie stara się napisać *Wielu demonów* od początku, pozwala im mocno wybrzmieć ze sceny. Udało mu się wyodrębnić z obszernego tekstu powieści najważniejsze wątki i nastroje, a dokonane skróty nie wpływają negatywnie na odbiór sztuki i śledzenie akcji. Całość jest bardzo jasna i klarowna, czego osiągnięcie w przypadku książki tak rozbudowanej musiało być dla twórców dużym wyzwaniem.

Historia siostr, Julii i Oli, stanowi tu tylko pretekst do zarysowania szerszej perspektywy społecznej. Mieszkańcy Sigły mogą nas początkowo śmieszyć, ich przyzwyczajenia, poglądy, kłótnie oglądane z boku bywają komiczne. Im bardziej jednak poznajemy tę społeczność i zaczynamy orientować się w sieci powiązań i tajemnic, tym ich rubasność i ironiczność stają się bardziej tragiczne. Przy końcowych scenach milkną na sali śmiechy, a zaczyna się obserwowanie i uczestniczenie w dramacie bohaterów, którzy nie potrafią sobie poradzić z nawarstwiającymi się przeciwnościami i frustracjami.

Scenografia i oprawa muzyczna są dosyć skromne, jednak dobrze oddają tajemniczy, czasem złowrogi klimat powieści, a przy tym stanowią doskonałe tło do opowiedzenia zawiłej historii kryminalno-mistycznej. Nie jest to przestrzeń przyjazna, komfortowa, ale zimna, z pogranicza jawy i snu, mocno odrealniona. Szczególnie ostatnie sceny, które dzieją się w ogromnym, białym namiocie wigilijnym, dobrze oddają chłód i nastroje panujące w siglańskiej społeczności.

Docenić warto też obsadę, która doskonale poradziła sobie z wyzwaniem, jakim była praca na tek-



fot. HaWa

ście prozatorskim, rozbudowanym i wielowątkowym, którego przedstawienie wymaga zarówno talentu komediowego, pewnego dystansu do rzeczywistości, jak i umiejętności wczucia się w emocje i zrozumienia głębi psychologicznej postaci. Każdemu z aktorów udało się stworzyć ciekawą postać, która posiadała swoje wyraźne, indywidualne cechy i potrafiła wzbudzić w widzach skrajne emocje, od sympatii i współczucia po nienawiść i pogardę. Wyróżnić należy przede wszystkim Iwonę Bielską, która swoją obecnością potrafiła zagarnąć całą scenę, a żywiołowością i energią niesamowicie dynamizowała akcję. Dość powiedzieć, że niemal każdy jej monolog nagradzany był przez publiczność spontanicznymi gromkimi brawami.

Miejscami spektakl może drażnić swoją dosłownością – kwestie wypowiedane przez aktorów zostają wzmocnione i podkreślone wyraźnymi, czasami przesadnie prostymi gestami, co nie jest tak naprawdę konieczne do zrozumienia sceny. Tym samym przedstawienie pozbawione zostaje pewnej metaforyczności i tajemniczości, co akurat bardzo dobrze oddawałoby klimat samej powieści, a widzom pozostawiało miejsce na swobodniejszą interpretację i własne przemy-

ślenia na temat postępowania bohaterów. O ile w scenach humorystycznych, mocno zabarwionych ironią i komizmem pewne przerysowanie gestów jest wręcz konieczne, o tyle przy tych opartych na trudnych do zdefiniowania emocjach chciałoby się, by pokazane były one z perspektywy bardziej intymnej, jako przeżycie wewnętrzne postaci.

Mimo pewnych niedociągnięć spektakl Mikołaja Grabowskiego to ciekawa propozycja teatralna. Twórcy mierzą się tutaj z bardzo rozbudowanym, wielowątkowym tekstem, który rozegrać należy na kilku poziomach – komicznym, ironicznym, metafizycznym i emocjonalnym. Udaje im się jednak wyjść z tego starcia obronną ręką, równowaga pomiędzy śmiechem i puszczaniem oczka do widza a emocjonalnością, napięciem i tajemniczością zostaje zachowana. Tytułowe demony objawiają się na każdym kroku, burząc stabilne i uporządkowane życie miasteczka, a my dostajemy szansę obserwowania tej destrukcji. Reakcje publiczności są bardzo żywiołowe, widzom udaje się wejść w klimat *Wielu demonów* i wczuć w przedstawianą na scenie historię.

Julia Gładkowska



WOJNA Z POLA GOLFOWEGO

Recenzja dramatu *Metro Afganistan*

Niedawno brałam udział w dyskusji o tym, gdzie znajdowałaby się dziś Polska, gdyby nie było II wojny światowej. Oprócz oczywistych rozważań o konsekwencjach gospodarczych, demograficznych czy geograficznych, zadano również pytanie o to, na czym opierałby się polski dyskurs polityczny, społeczny, także kulturalny, który teraz zbudowany jest w dużej mierze na dialektyce traumy i doświadczenia wojennego. Do jakich zdarzeń odwoływalibyśmy się w dyskusjach, o jakich wydarzeniach powstawałyby książki, jakim bylibyśmy społeczeństwem? Na pytania te rzecz jasna nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi, z pewnością jednak przeżycia wojenne wciąż odgrywają w kulturze rolę mitu, który jest jednym z istotniejszych elementów budowania wspólnoty narodowej.

Wspomniana wyżej dyskusja powróciła do mnie w trakcie lektury dramatu *Metro Afganistan* Łukasza Pawłowskiego. Tekst ten bardzo silnie osadzony jest w dyskursie wojennym, odwołuje się do doświadczeń zarówno historycznych (jednym z bohaterów jest postać stworzona przez Henryka Sienkiewicza, Andrzej Kmicic, powraca także motyw powstania warszawskiego), jak i tych całkiem współczesnych – misji w Afganistanie, w których brali udział polscy żołnierze, główny bohater to Major, weteran tych walk. *Metro Afganistan* to gorzki głos na temat tego, do czego współczesność sprowadza tragedię tych przeżyć.

Łukasz Pawłowski skupia się przede wszystkim na konsekwencjach działań wojennych, traumy, która determinuje potem całe życie, nie tylko tego, kto uczestniczył w walce bezpośrednio, lecz także jego bliskich. Wszyscy bohaterowie w jakiś sposób naznaczeni są tymi przeżyciami, których nie da się oddać zwykłymi słowami – Major trywializuje je, uciekając w wulgarny, rubaszny język, a jego córka Oliwia swoją niezgodę na rzeczywistość chowa za ironią i wyrachowaniem, choć tak naprawdę jest w niej dużo bólu i strachu. O wojnie mówią też ci, których nigdy ona nie dotyczyła – Nauczycielka i Uczniowie używają wyświechtanych frazesów o bohaterstwie i heroizmie z podręczników szkolnych. Nikt z nich nie jest jednak w stanie logicznie wytłumaczyć sensu wojny, jej okrucieństwa.



Banksy, *Dismaland*, fot. Byron Smith

Najbardziej przejmujące fragmenty dramatu to te, w których akcja przenosi się do Afganlandu – parku rozrywki, w który został zamieniony Afganistan po podpisaniu traktatów pokojowych. W trakcie pobytu w Afganlandzie można uczestniczyć w dowolnej bitwie, jaka kiedykolwiek wydarzyła się w historii. Ponieważ na świecie nie trwa akurat żaden konflikt zbrojny, stworzono ludziom możliwość kanalizowania swojej agresji w wojennym wesołym miasteczku. Umiejętności biznesowe Paszy, właściciela inwestycji, pozwoliły mu przekuć tragedię jego kraju w zysk i sukces komercyjny. Jest to niezwykle bolesna i szokująca wizja przyszłości – Afganland jest miejscem, gdzie wojna, śmierć i zabijanie sprowadzone zostały do poziomu rozrywki, szybko staje się równie popularną destynacją wakacyjną jak Disneyland. Nikt już nie pamięta, że każda wojna wiąże się przede wszystkim z bólem i cierpieniem milionów ludzi, jest tragedią, nie zabawą.

Metro Afganistan to dramat niezwykle gorzki. Pod płaszczykiem języka przepelnionego ironią, czarnym humorem, często wulgarnego, kryje się ból, samotność i brak zrozumienia rzeczywistości, w której się uczestniczy. Łukasz Pawłowski dotyka tu bardzo trudnego tematu: wojna to dla nas przede wszystkim obraz z powieści Sienkiewicza, opowieści o bohaterstwie i heroizmie, w końcu – coś bardzo odległego, obcego, znanego tylko z doniesień medialnych. Konflikt zbrojny łatwo sprowadzić do luksusowego parku rozrywki, do którego zjeżdżają tłumy. To obserwacja bardzo niepokojąca, pokazująca, że świat zmierza w kierunku totalnej komercjalizacji wszystkiego, nawet tragedii.

Julia Gładkowska



WELCOME TO THE WARLAND

Recenzja czytania dramatu *Metro Afganistan*
Łukasza Pawłowskiego

Jak wyglądałby świat, gdyby zorganizować miejsce wojny kontrolowanej, w wersji bez śmierci, poodrywanych kończyn i morza łez? Takiej strefy na pół rozrywkowej, na pół uzdrowicielskiej. Bitwy organizowane w przygotowanym do tego celu parku mogłyby mieć charakter narodowej terapii z bezpiecznie skanalizowaną agresją, realizowaną na temat wroga fantazją bez katastrofalnych konsekwencji dla miast i ludności cywilnej. Rodzaj oczyszczającego wentylu bezpieczeństwa dla całego świata, który nie pogrążyłby się w prawdziwej wojnie. Wystarczy wsiąść w *Metro Afganistan* – w Afganlandzie, centrum wojennym, można wybrać sobie bitwę i przeciwnika. Można nawet zmienić przebieg wydarzeń i wygrać pierwotnie przegrane powstanie.

Co by było, gdyby Łukasz Pawłowski powołuje do życia taki świat i od razu poddaje go ironicznej krytyce. Park rozrywki wojennej, w który zamienił się w dramacie *Afganistan*, to „apokalipsa według świętego Disneya”. Teren służy do zabawy innym państwom, które próbują załatwić tu swoje interesy. A że można na tym zarobić, to biznes się kręci. Brzmi, niestety, zbyt znajomo, choć z groteskową (anty)utopią nie ma już wiele wspólnego... Autor stawia bowiem tezę, że chęć dążenia do wojny jest w ludziach silniej zakorzeniona niż demokracja i rozwiązania pokojowe, a „zemstę się nosi we krwi”. Mimo to koncept dwuznacznego *Afganlandu* pozostaje jednym z najciekawszych elementów kompozycyjnych tekstu.

Głównymi bohaterami dramatu *Metro Afganistan* są okaleczony wojskowy i jego córka, która obwinia ojca o śmierć matki, a jednak opiekuje się nim i towarzyszy mu w podróży zakładającej odnalezienie na polu bitwy utraconych kończyn. No właśnie – dwóch głównych bohaterów czy jeden? Rama narracyjna wskazuje, że to dziewczyna jest najważniejszą postacią i oglądamy wydarzenia z jej perspektywy – to ona prowadzi monologi do widowni, solilokwia. Podczas czytania w reżyserii Jakuba Skrzywanka Oliwia (Marta Kadłub) stała w tych momentach przed scenicznym podestem, bardzo blisko widowni w punktowym świetle, co potęgowało wrażenie, że jest przewodnikiem. Jednak w miarę rozwoju dramaturgii córka zdaje się przesuwac na dalszy plan.

W myśli Majora (Dariusz Siastacz) żadnego wglądu nie mamy. Bohater jawi się jako dość cyniczny żołnierz, który własne, traumatyczne doświadczenie próbuje obudować narracją niezłomnego twardziela żartującego z oderwanych kończyn i smaku krwi kolegi z wojska. Tak prowadzi opowieść na szkolnym spotkaniu z weteranem, gdzie w kreowaniu mitu bohatera współuczestniczą nauczycielka i uczniowie. Reżyser nadał im rys prymusów-pionierów z chustami, którzy przemawiają bardzo patetycznie i składają kwiaty pod nogi Majora, tuż przy tablicy „kadłubkowi naród”. Scena tego spotkania również należy do mocniejszych fragmentów tekstu, które w inscenizacji ukazały swój komiczny i jednocześnie ironiczny charakter. Pojawiający się na spotkaniu Kmicic – choć tylko pozornie z innego porządku – w swojej przemowie używa podobnych chwytów co pozostali. Tak samo próbuje usankcjonować własną legendę i podtrzymać mit, choć używa sienkiewiczowskiej frazy. Major i Kmicic to *de facto* ta sama osoba – obaj odnajdują się na wojnie, potrzebują boju, konfliktu, akcji. W czasie pokoju nie potrafią sobie znaleźć miejsca i daleka jest im „postawa obywatelska”. Dekonstruować wroga – tak. Życ konstruktynie – już gorzej. Dlatego w razie braku zagrożenia sami je sobie tworzą. Ba, staną się zagrożeniem dla siebie samych i innych. To właśnie duch Kmicica (rozumianego nie tylko jako bohater dramatu, ale także jako uwewnętrzniona konstrukcja psychiczna Majora) podpuszcza weterana do finałowego, obłąkańczego ataku. Nie jest w tym schemacie postępowania odosobniony, co w czytaniu zasugerowano poprzez muzykę – *Taniec Walkirii* Wagnera od razu odsyła nas do *Czasu Apokalipsy*. Zatem nie tylko Polacy są specjalistami od „wojny z importu”.

Na potrzeby czytania skrócono tekst dramatu. Postaci nie dialogują ze sobą, lecz raczej wygłaszają wobec siebie monologi, zatem skondensowanie mówionych partii, zagęszczenie korzystnie wpłynęło na wartkość akcji. Niestety, nie do końca wiadomo, kto miałby być adresatem tego tekstu czy też potencjalnej inscenizacji. Temat ten został zresztą poruszony na dyskusji z twórcami. Nie jest to pozycja o wymiarze edukacyjnym, z którą można wejść z młodzieżą w dialog o bohaterstwie. Dla patrzących krytycznym okiem na martyrologię jest w tekście za dużo oczywistości (jak choćby przywoływanie literatury Sienkiewicza, co do którego „szkodliwości” już są od dawna przekonani). Jeśli zaś przyjrzeć się wątkowi samego żołnierza i doświadczenia wojny albo dramatu rodzinnego, na którym piętno odcisnęła wojna, to jest tu za mało materiału na wielopoziomowy spektakl.

Ula Bogdanów

CHCĘ, ŻEBY ŚMIALI SIĘ TAK DŁUGO, AŻ ZACZNĄ SIĘ BAĆ

Wywiad z Łukaszem Pawłowskim

Można odnieść wrażenie, że pisząc, poruszasz się na płaszczyźnie powszechnie znanych narracji, które przetwarzasz. Od jakich narracji i obrazów zaczęło się *Metro Afganistan*?

Na początku był bohater bez nóg i bez rąk. Czytałem reportaż oparty na rozmowach z polskimi żołnierzami, którzy wrócili z Afganistanu. Zainteresował mnie ich stosunek do tamtejszych mieszkańców i to, co przeżywają po powrocie. Napisałem siedem stron i zatrzymałem się. A później przyszły kolejne obrazy – nie pamiętam jakie, ale po roku ta historia poszła dalej i ułożyła się w spójną narrację.

Pomówmy o obrazach. Ciekawi mnie sposób, w jaki przedstawiasz ludzkie szczątki.

W pewnym momencie przyszedł mi do głowy obraz ściany rąk przypominających poroża. Bardzo chciałbym to zobaczyć w teatrze. Wydaje się absurdalny, ale jest w nim coś rzeczywistego, bo przecież te ręce naprawdę leżą na polach minowych. W *Metrze Afganistan* podkreślam sceny przemocy, są przesadzone i groteskowe. Kiedy przychodzi mi do głowy silny obraz, wydaje mi się, że jest konsekwencją i syntezą całego procesu twórczego. Proces twórczy – to brzmi banalnie. Może powinienem być fachowcem, który dobrze planuje dramat i potrafi go profesjonalnie wyłożyć, ale nie chcę pracować w taki sposób. Oczywiście, muszę położyć, zastanowić się, odwrócić problem w głowie do góry nogami, ale przede wszystkim działam intuicyjnie.

Skąd się biorą te obrazy? Często wydają się zakorzenione w popkulturze, na przykład motyw parku rozrywki wojennej przypomina mi serial *Westworld*.

Zacznijmy od tego, że ja nie mogę wiedzieć niczego o wojnie. Myślę o niej przez pryzmat tego, co przeczytałem i obejrzałem. Codziennie w wiadomościach możemy usłyszeć o kolejnych wojnach, wybuchach i masakrach. Stąd biorą się obrazy, które najpierw są realistyczne, przynajmniej takie mi się wydają, a później zniekształcam je jeszcze bardziej na potrzeby teatru.



fot. archiwum prywatne

Wojny, których nie przeżyliśmy, oglądane w mediach, stają się częścią naszego doświadczenia. Czy dlatego córka Majora bawi się na podwórku w umieranie?

Z jednej strony jest bohater, który był prawdziwym żołnierzem, a z drugiej jego córka, która przeżywa te śmierci w zabawie. Zderzenie i napięcie między nimi wydało mi się ciekawe.

Oliwia w końcu umiera naprawdę. Jest jedyną kobietą, która ma głos w dramacie i kontestuje świat ojca, ale w finale, podobnie jak matka, zostaje przedstawiona jako ofiara. Dlaczego?

Bo tak jest naprawdę. Mężczyźni walczą na wojnach, a kobiety są gwałcone i mordowane. Nie znamy kobiet, które ocalały z oblężeń i zostają ogłoszone bohaterkami dlatego, że zrobiły wszystko, żeby przeżyć. Bohaterami stają się ich napastnicy.

Zastanawiam się nad alternatywą dla tego modelu heroizmu. Podczas Czarnego Protestu wy-



jątkowy bohater ustępuje miejsca zwykłym kobietom, a śmierć w walce zastępują współpraca i solidarność. Za to Oliwia jest sama. Może dlatego przegrywa?

Myślę, że nie. Znalazła się w nieodpowiednim miejscu i zginęła. Oliwia jest świadoma tego, że jej myślenie zdeteterminował patriarchalny układ, i mówi o tym wprost. Zadaje sobie pytanie, dlaczego ciągle opiekuje się ojcem, ale nie potrafi wyjść z tej relacji. Planuje zemstę – za siebie i matkę, ale wymyśla, że ojca trzeba pochować w całości, więc najpierw pomaga mu odszukać stracone w wybuchu kończyny. Kiedy Major je odzyskuje, powraca jego destrukcyjna siła, a Oliwia ginie od przypadkowej kuli. Nie chciałem, żeby zginęła z rąk ojca. Bardziej ciekawiło mnie to, że ojciec zabija Kmicica.

Istnieje między Majorem a Kmicicem szczególna relacja, która sugeruje, że sarmackie myślenie jest bliskie współczesnym żołnierzom. Dlaczego więc Kmicic ginie?

Dobre pytanie. Można to chyba nazwać „friendly fire” (śmiech). Po morderstwie Major pyta: „I czyja to ręka, czyja!?”. Nie wiadomo czyja. Szaleństwo wojny.

Chaos, fragmentaryczność związane z doświadczeniem wojny są widoczne też w samym sposobie mówienia Majora. W jaki sposób tworzysz jego język?

Dużo gadam, kiedy piszę. Ważne są dla mnie rytmy. Chcę stworzyć wrażenie, że myśli bohatera rodzą się tu i teraz. Czytając reportaż o afgańskich żołnierzach, interesowałem się tym, w jaki sposób opowiadają. Wyszedłem od reportażu, ale zależało mi na groteskowym efekcie. Chcę, żeby widzowie śmiali się tak długo, aż zaczną się bać, bo groteska dotyka prawdziwego doświadczenia, które jest przerażające.

Anna Majewska

JAK OSOBA NIEMAJĄCA POJĘCIA O TEATRZE MOŻE O NIM PISAĆ?

Dziwnym i zupełnie dla mnie niezrozumiałym trafem od kilku lat w mniejszym lub większym stopniu jestem związany ze środowiskiem teatralnym. Jak napisał Boy-Żeleński: „Wszedł on [teatr] w moją egzystencję, jak wszystko inne, przypadkiem, ale przyczepił się do mnie i nie chce mnie puścić”. W moim wypadku zaczęło się od niespodziewanego wciągnięcia do redakcji bloga festiwalowego na ItSelfie, potem na kilka lat osiadłem w portalu teatralnym, a teraz jadę pociągami na R@Port i piszę ten tekst. Kilkoro spośród moich przyjaciół to osoby czynnie zamieszkane w półświatku teatralny. Długo by wymieniać te wyjątkowo zdolne postaci, reżyserki, scenografki, recenzentki (osoby obojga płci, ale mam nadzieję, że zostanie mi wybaczone brak męskich derywatów – bo czy zawsze muszą być?). Cieszy mnie też, że mogę niejako przez dziurkę od klucza (okienko Messengera) podglądać ich pracę. W tym miejscu wyobrażam sobie prychnięcie potencjalnego czytelnika i kąśliwe pytanie „i co z tego?” Prawda to, zaczynam zbyt przynudzać swoim doświadczeniem, więc do konkretów!



źródło: creative commons

A jednak, sceptyczny wobec mnie czytelniku (to nie jest złośliwość – bardzo mi na Tobie zależy!), trudno oderwać się od swojego doświadczenia. Nie będąc specjalnie znawcą teatru, wciąż zaledwie gościem, próbuję teatr przełożyć sobie na swoje doświadczenie (być może to zła taktyka). Czyli – streszczając –



w spektaklu lub performansie odnaleźć literaturę lub – szerzej rzecz ujmując – tekst. Zanim zaoponujesz, zanim powiesz mi, że jest to herezja i barbarzyństwo, pozwól, że wyjaśnię to w kilku słowach.

Nie jest tak, że przykładam moje narzędzia literaturoznawcze do czytania teatru – na nich tylko próbuję oprzeć swoją metodę. Dla przykładu – dawno temu znajoma scenografka zaciągnęła mnie do Galerii Bardzo Białej na kilka performansów (zdaje się, że było to moje pierwsze zetknięcie się z tematem). I co w nich „przeczytałem”? Słowa, słowa, słowa, nawet jeśli perfo było nieme. Pierwszy akt tamtego wieczoru – konwencja romantyczna – i jesteśmy w domu: przypominają się przerabiane tysiące razy *Dziady*, cz. II (choć, prawdę mówiąc, nie potrzeba nam teraz Mickiewicza, by odczytać konwencję romantyczną – w zupie epoki kąpiemy się dalej, jak przekonywali nas Dariusz Kosiński i Maria Janion). Kolejny pokaz – oho, tu mamy pewniaka: Freud! – już do czegoś zmierzamy, już otwiera się kilka ciekawych kontekstów.

A spektakle? Odpowiedź wydaje się prosta, ale mimo wszystko myśl o nich prowadzi mnie do starożytnego pytania: czy dramat to literatura? (warto zajrzeć do tekstu *Czy współczesny dramat można jeszcze czytać jako literaturę z zeszłorocznej „Fory”*). Jeden rabin powie tak, a drugi nie. To może inaczej: co to jest literatura? Oto jest pytanie. Próba dokładnego przyjrzenia się problemowi zajęłaby więcej miejsca, niż tutaj mamy, debata zaś trwałaby w najlepsze i nic z niej by nie przyszło. Daremne żale, próżny trud! Ale jeśli jesteś zainteresowany, to polecam Ci gorąco *Teorię literatury* Terry’ego Eagletona – na pytanie nie odpowie, bo odpowiedzi próżno szukać.

Jeżeli chodzi o spektakle (wybacz mi to głupie rozpisywanie się), to spójrzmy nieco inaczej. Nie będę przywoływał dramatów niescenicznych, bo zawsze znajdzie się jakiś Wyspiański, by *Dziady* jednak wystawić (tak jak zawsze znajdzie się jakiś Max Brod, ale to temat na inną okazję). Spójrz, proszę, z perspektywy podobnej do mojej – kiedy to dramat robi wycieczki i sięga po literaturę wybitnie niesceniczną. Sięga (puryści krzyczą i przeklinają, nieco bardziej otwarci tylko się niepokoją) i robi z powieści sztukę. Przykładów, czytelniku, znasz na pewno więcej niż ja. Ale żeby nie szukać zbyt daleko – *Wiele demonów* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Powieść to rozbuchana Pilchowska gadanina na 600 stron czy coś koło tego. Nada się do teatru? Grabowski uznał, że tak. Tak samo, jak uznało wielu innych – ci od *Zbrodni i kary* czy *Anny Kareniny*. Na marginesie dodam, że działa to czasem i w drugą stronę – takie *Próchno* Wacława Berenta pierwotnie powstało przeznaczone na deski i wciąż można wyczuć w nim pewien dramatyczny charakter.

Widzisz, czytelniku, autorko setek recenzji lub potencjalny debiutancie, nieco podstępnie zagrałem z tym tytułem, zupełnie co innego chodziło mi po głowie. Jak pisać o teatrze z nieteatralnej perspektywy? Koniec końców nie jest to specjalnie trudne. Trzymamy się tajnie za ręce – raz przy stole, raz w teatrze – i jakoś się dogadujemy. Podstawa, w mojej skromnej opinii, to – słowo, które padło w tym tekście, choć niezbyt je zaznaczyłem – KONTEKST. Możesz olać wszystko inne, zawsze skupiaj się na kontekście. Zapytasz, skąd to się nagle wzięło? Otóż – wszystko jest kontekstem.

Mateusz Kaliński

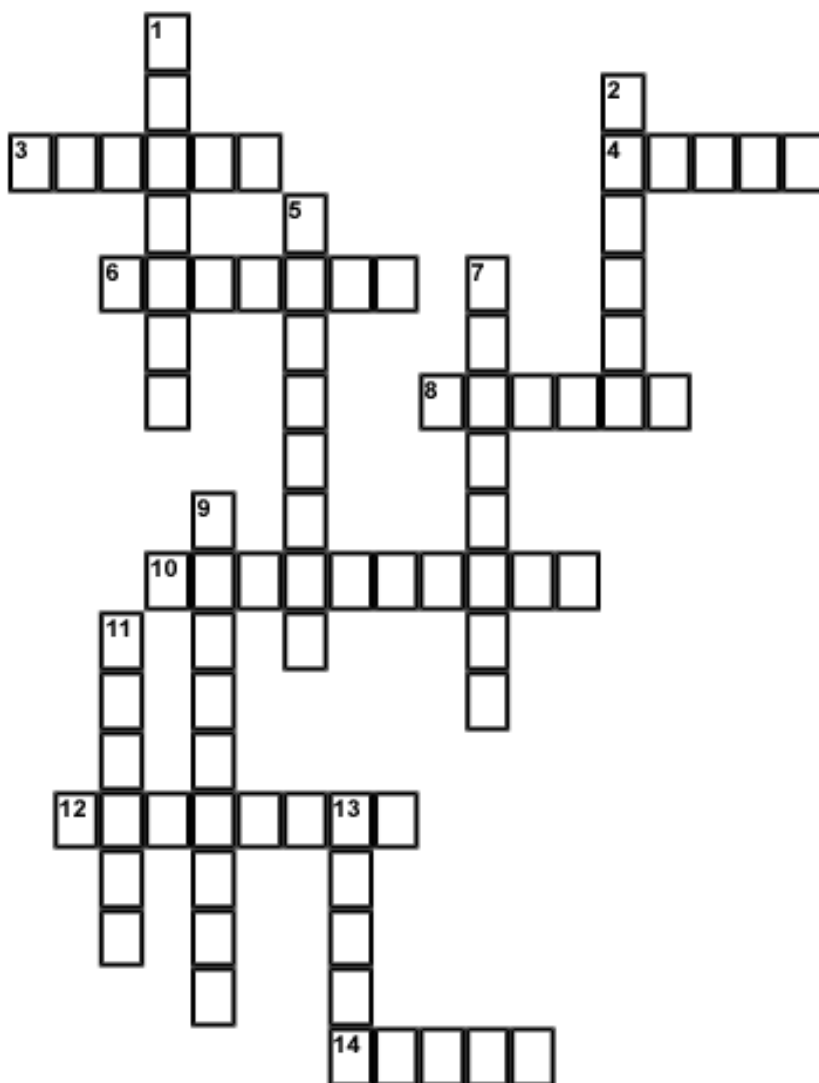
Salwy śmiechu na widowni! Ze śmiechem jest jak z przeziębieniem – można się nim zarazić. Dlatego pozdrawiam pana, który tak głośno śmiał się podczas poniedziałkowego spektaklu – dzisiaj wreszcie udzieliło się to znacznej części publiczności!

Prawie trzy godziny?! Gdybym wcześniej sprawdził, ile czasu trwa ten spektakl, to bym chyba nie przyszedł...

Ależ miękko w tym teatrze! Wczoraj góra z gąbek, dziś wielki materac... Ciekawe, co przyniesie jutro?



Rozwiąż krzyżówkę



Pionowo:

1. Ostatniego dnia festiwalu obejrzymy *Pożar* w ...
2. Imię przewodniczącej Jury 12. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port
5. Nazwisko laureatki Nagrody Głównej Festiwalu R@Port w 2017 roku
7. Andrzej ... – patron Ogólnopolskiego Konkursu na Recenzje Teatralne dla Młodego Krytyka
9. Tytuł spektaklu prezentowanego we wtorek na R@Porcie
11. Co jest wrogiem ojczyzny w tytule prezentowanego na tegorocznym festiwalu spektaklu w reżyserii Michała Walczaka?
13. Jak nazywa się wieś, w której odbywa się wesele w spektaklu wyreżyserowanym przez Agatę Dudę-Gracz i prezentowanym na tegorocznym R@Porcie?

Poziomo:

3. Ulubiony kolor Anny Augustynowicz
4. W jakim mieście znajduje się teatr, w którego repertuarze jest spektakl *Český diplom* w reż. Piotra Ratajczaka?
6. Magda ... – autorka tekstu *Puppenhaus. Kuracja*
8. Tytuł finałowego dramatu Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej autorstwa Przemysława Pilarskiego
10. Kto wypowiedział następujące słowa: „Nie interesuje mnie, jak poruszają się tancerze, ale co nimi porusza”?
12. Nazwisko patrona ulicy, przy której mieści się gdyńska Scena Ymka
14. Jak nazywała się łódź podwodna, która zatонуła w 2000 roku na Morzu Barentsa?



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