

19/05/2018

Fora Nova

Gazeta festiwalowa nr 5



Recenzje spektaklu *Gdyby Pina nie paliła, to by żyła*
w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego (s. 2–3)

Wywiad z Cezarym Tomaszewskim (s. 3–5)

Recenzje spektaklu *Kursk* w reżyserii Krzysztofa Babickiego (s. 5–7)

Wywiad z Pawłem Huelle (s. 7–8)

Recenzje dramatu *widok z mojego balkonu* Moniki Siary (s. 8–10)

Wywiad z Moniką Siarą (s. 10–11)



PALĄCE POTRZEBY

Recenzja spektaklu *Gdyby Pina nie paliła, to by żyła* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego

Osoby palące nie mają łatwego życia – wszędzie zakazy palenia, brak wydzielonych stref dla wielbicieli nikotyny, a jeśli są, to panują tam podłe warunki. Jak musiała sobie radzić z tym taka nałogowa palaczka, jaką była wielka artystka Pina Bausch, u której ostatecznie zdiagnozowano raka płuc? Jak czuł się jej zespół, Tanztheater Wuppertal, który dowiedział się o śmierci artystki dosłownie przed wejściem na scenę na festiwalu we Wrocławiu w 2009 roku? Fantazję na ten temat stworzył Cezary Tomaszewski z zespołem Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu.

Koncept wydaje się dość interesujący – przyjrzeć się wielkiej artystce od strony czysto ludzkiej słabości, jaką jest nałóg, a jednocześnie podjąć wątek osieroczonego zespołu w momencie, gdy nagle, niespodziewanie traci swojego przewodnika. Punktem wyjścia jest pamiętny wieczór, gdy zespół dał we Wrocławiu występ tuż po śmierci Bausch, ale w tej wersji zatańczył zupełnie inny spektakl. *De facto* jednak *Gdyby Pina nie paliła, to by żyła* to ciąg luźno powiązanych ze sobą etiud, scenicznych impresji, które w zamyśle mają łączyć humorystyczne podejście do papierosów, z którymi artystka niemal się nie rozstała (choreografie z papierosem w dłoni, sposoby na przetrwanie długich lotów bez możliwości zakurzenia czy rozbrowienia czujki dymu w hotelu *etc.*), wątki związane z twórczością Bausch i jej sposobem pracy z zespołem (cytaty ze spektakli czy ze wspomnień tancerzy) oraz śmierć (opis procesu kremacji ciała, próba znalezienia pozytywnych aspektów wynikających z odejścia bliskiej osoby).

Połączenie tych wszystkich elementów w spójną całość nie należy do zadań łatwych. Obok scen przejmujących pojawiają się gagi o niemal jarmarcznych rodowodzie. Humor ma odciążyć smutek i powagę, wywołać śmiech i być może łzy. Aby ten zamysł się powiódł, należałoby zadbać o bardzo precyzyjną dramaturgię. Niestety, nie do końca to się udało. Cytaty ze spektakli nie dla wszystkich widzów będą rozpoznawalne – o ile jestem w stanie zidentyfikować *Café Müller* i kilka innych (bardziej za sprawą znajomości filmu Pina Wima Wendersa), o tyle przy kilku scenach zastanawiałam się, czy oglądam nawiązanie do spektaklu Bausch, czy też scenę-fantazję Tomaszewskiego. To ustawienie perspektywy zdecydowanie zmienia percepcję. Niezdekodowane cytaty



Na okładce i s. 2: fot. Natalia Kabanow

pozostają bowiem do niczego niepasującym elementem układanki – choreografią odartą z pierwotnych znaczeń przez zmianę kontekstu, a nie wystarczająco umotywowanym znaczeniowo elementem w dramaturgii spektaklu. Odniosłam bowiem wrażenie, że kolejność tych scen można by swobodnie przestawić i niewiele by to zmieniło w strukturze całości.

Sceny w oparach dymu, wywiedzione najprawdopodobniej z aktorskich improwizacji są lekkie formalnie, często pomysłowo zainscenizowane i błyskotliwie zagrane. Niewątpliwie duża część festiwalowej publiczności bawiła się przednio, dając temu wyraz przez salwy śmiechu czy oklaski po wybranych scenach (zwłaszcza tych z pierwszoplanowym udziałem Filipa Perkowskiego i Włodzimierza Dyły). Przeciwwagą dla tych elementów spektaklu miały być wątki bardziej bolesne. Udało się to uzyskać np. w scenie układania się do snu, gdy koszmary senne były wyciągane z ludzkiej piersi jak czarne worki. Jedna z tancerek wyraża swoje obawy związane z dalszym losem zespołu po śmierci Piny, przemijaniem teatralnych mód czy grożącą teatrowi w Wuppertalu degradacją. Niestety, tych przejmujących, dających do myślenia elementów było zdecydowanie za mało. Przez to spektakl zatrzymuje się na poziomie rozrywkowym.

Pinę Bausch interesowało, co porusza tancerzami, a nie jak się ruszają. W myśl tej sentencji podąża zespół aktorów z Wałbrzycha – nie są profesjonalnymi tancerzami i nie ukrywają tego, nie silą się na wierne odzwierciedlenie słynnych choreografii. Są w tym szczerzy i bezpretensjonalni, mają też do siebie ogromny dystans. Całość jest zresztą utrzymana w kempowej, farsowej konwencji – dość wspomnieć gigantyczną dłoń z papierosem, boskiej Piny zapewne. Siłą tego spektaklu jest zespół aktorski i energia, którą ze sobą niesie. A to już akurat jest bardzo bliskie filozofii niemieckiej artystki.

Ula Bogdanów



PINA NIE PALI JUŻ OD 10 LAT

Recenzja spektaklu *Gdyby Pina nie paliła, to by żyła*
w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego

W wałbrzyskiej realizacji Tomaszewski z właściwą sobie dozą kampu i autoironii mierzy się z tematem uzależnienia. Uzależnienia, którego personifikacją w spektaklu staje się Pina Bausch, pierwsza dama światowej choreografii ze szlukiem między palcami, nałogowa artystka i palaczka. Przedstawienie jest fantazją wokół Bausch, skeczem o papierosach i drobnych tęsknotkach z barokową muzyką w tle, ale także, podskórnie, refleksją nad przywództwem w procesie twórczym.

Już pierwsze minuty sygnalizują dowcipną oszczędność: w bokach sceny stoją kościotrupy, a gdzieś pomiędzy leży krokodyl pożerający syntetyczne ludzkie szczątki. W tyle rząd krzesel, przy którym wcieleni w tancerzy z Wuppertalu wałbrzyscy aktorzy zaraz zaczną się gimnastykować z papierosami w dłoniach. I zarówno palenie, jak i taniec będą na niby, podszyte wspólną scenie i widowni świadomością, że jesteśmy w teatrze, więc trzeba się trochę pośmiać z udawania. Taneczna rozgrzewka przeraża się w krótkie monologi, trochę kliszowe i dobrze znane palaczom: „palę dużo, ale nie jest źle, bo nie kupuję” albo „jak mama znalazła u mnie papierosa, to kazała spalić całą paczkę” etc.

Jedna z aktorek wyjawia też strach przed pożarem z niedogaszonego kiego, który zajmuje jej łóżko i pościel. I jakkolwiek przerażająca jest myśl o pożarze, to jednak straszniejsze wydaje się całkowite wygaszenie czy wypalenie. Mityzowanie palenia i Piny Bausch odpalającej papierosa od papierosa przywodzi na myśl żart: „Maria Czubaszek nie pali już od dwóch lat”. Praktykę artystyczną zestawiono z paleniem tytoniu: obie te czynności największą przyjemność dają nie tuż przed ani tuż po, ale w trakcie, w procesie ich wykonywania. A przerwanie niesie ze sobą może nie tyle ogromną tęsknotę, ile tęsknotkę, czyli uczucie, którego wyrazem mają być niektóre utwory, stanowiące główną warstwę muzyczną spektaklu.

Tomaszewski jako motywację do powstania przedstawienia wskazuje właśnie próbę translacji na współczesność emocji zawartych w utworach m.in. Mozarta, Beethovena, Debussy'ego, Purcella. Temat palenia i śmierci Bausch jest pretekstem do pokazania, że muzyka, która kojarzy nam się z metafizycz-

ną trwogą, jest świetnym soundtrackiem do sytuacji, gdy bardzo chcemy zapalić, ale nie możemy. Element kultury, którą nazwalibyśmy wysoką, został zrymowany z gówniarskim paleniem papierosów pod blokiem. Przemysłane wymieszanie tych dwóch porządków sprawia, że zarówno zwolennicy współczesnego teatru, jak i widzowie nieco bardziej tradycyjnie zorientowani będą usatysfakcjonowani, czego dowodzą reakcje gdyńskiej publiczności.

Ciekawie wobec sposobu pracy Bausch rysuje się w grze aktorów i w przebiegu spektaklu wizja przywództwa. Przedstawienie *Gdyby Pina...* powstawało w trakcie partnerskiej i niehierarchicznej współpracy, co jakoś kontrastuje z modelem Tanztheater i jako performatywne powtórzenie zdaje się być krytycznym komentarzem do hegemonicznych form zarządzania procesem twórczym.

Karol Adamowicz

PRZEDE WSZYSTKIM MUSI BRZMIEĆ

Rozmowa z Cezarym Tomaszewskim

***W Gdyby Pina nie paliła, to by żyła* opowiadasz o utracie, stawiając na scenie zabawkowego krokodyla i przebite neonowe serce. Jaki potencjał mają w teatrze banał i demonstracyjny obciach?**

Różnie można rozumieć banał i obciach – na przykład jako prawienie prawd w nieskończoność. Prawd rozumianych jako rozpoznania charakterystyczne dla danego czasu czy mody. Banał – wolę to nazywać prostotą. Proste rzeczy są najtrudniejsze. Mają wywrotową, otwierającą siłę komunikacji. Prowokują i uruchamiają dialog pomiędzy ludźmi z rozmaitych grup społecznych i środowisk. W tym spektaklu pochylamy się nad lamentami barokowymi i Piną Bausch, która zajmowała się uwikłaniem człowieka w emocje i relacje z innymi, zadając konkretne pytania: „co jesz, jak jesz?”. Artykulacja codziennych spraw jest różnorodna. Z choreografii nauczyłem się tego, że kiedy mówimy, to tak naprawdę ukrywamy się za wiedzą czy językiem, natomiast wystarczy postawić obok siebie kilka osób i poprosić o uginanie kolan, a z tego prostego zadania fizycznego wyjdzie cała historia tych ludzi. Wszystko, co jest zaprogram-

mowane w ciele i psychice. Szukam najprostszych rzeczy i to zajmuje bardzo wiele czasu. Na przykład w *Cezary idzie na wojnę* mam takie cztery minuty z sześćdziesięciu, kiedy mam wrażenie, że udało się złapać esencję w prostym rozwiązaniu.

Jaka to scena?

Inscenizacja pieśni *Kozak*. Aktorzy siedzą na ławce i przepychają się, ale jeden zawsze spada, bo ławka jest za krótka. Ten ostatni, który jest najwyższy, próbuje się wpasować z tym za dużym ciałem. Gdyby to zrobić w Hollywood, byłoby to przerażające, natomiast skrót pozwala wyłapać samą esencję.

Mówisz w kontekście obciachu o ruchu i działaniu, nie o słowie. Ruch otwiera na ryzyko wyglupienia się. W scenie poświęconej strachom jeden z aktorów mówi, że boi się wyglupić. W *Gdyby Pina...* aktorzy są szczególnie narażeni na to ryzyko, bo nie są zawodowymi tancerzami, chociaż wykonują choreografie baletowe. Mam natomiast wrażenie, że ich nieudolność jest demokratyzująca. Pokazują widownię palcami, śpiewając „you can dance”.

Tak, dokładnie. Sam byłem osobą, która niewiele się ruszała, a potem trafiła do szkoły, w której był balet i inne tańce. Wzięli mnie tam razem z ludźmi po baletówce. Musiałem przejść przez cały ten rygor – codziennie po pięć godzin baletu i współczesnego. Pracuję z aktorami nie jako choreograf, tylko osoba, która kiedyś też się nie ruszała. Nie jest to doświadczenie osoby, która kontynuuje tańczenie, a potem uczy ludzi. Szukam u aktorów takich działań i ruchów, które mogą im sprawić przyjemność, a nie wystawić na pośmiewisko. Dużo pracujemy z baletem jako formułą idealności. To idzie dalej niż Jérôme Bel, który w swoim przedstawieniu robi scenę o tym, że każdy inaczej robi piruet, co jest naturalne. U nas to działa w bardziej złożony sposób, bo samo odkrycie, że jesteśmy różnorodni, robiąc balet, jest w naszych czasach za słabe, poszliśmy już dalej.

W jaki sposób funkcjonuje postać Cezarego, którą umieszczasz w swoich spektaklach? W *Halce* pojawia się mały Cezary, który zaczyna interesować się operą. W *Cezary idzie na wojnę* czterech aktorów odgrywa tę postać podczas egzaminu. Do czego jest ci potrzebna ta fikcyjna figura i w jakiej jesteś z nią relacji?

Pierwsze dwa przedstawienia, które zrobiłem w Wiedniu, trafiły w czas, kiedy spektakle bazujące na bio i działaniach z amatorami zaczynały się rozwijać. Nie miałem budżetu, tylko same pomy-

śły, więc te pierwsze prace bardzo mocno wiązały moją biografię z zainteresowaniami muzycznymi. W momencie kiedy pojawiła się możliwość zrobienia *Wesołej wdówki* i już nie musiałem występować sam, mogłem za to pracować z innymi, okazało się to znacznie lepsze. Nie wracałem do tych doświadczeń aż do czasu pracy w Komunie Warszawa, kiedy zmagaliśmy się z tematem wojny. Chwytałem się różnych rzeczy, żeby powiedzieć coś na taki duży i solidny temat, ale wszystko wydawało się zbyt ogólne. Trzy tygodnie przed premierą pomyślałem, że jedyną rzeczą, którą mogę zaproponować, jest mówienie o wojnie przez pryzmat mojego doświadczenia. Miałem czterech aktorów do roli Cezarego, co zwalniało mnie z odgrywania siebie i sprawiało, że ta postać jest fikcyjna. Myślałem o niej jako o figurze uniwersalnej, taki wojak Szwejk, ale wykorzystałem ją do opowiedzenia jednostkowego doświadczenia. W projekcie *Arcytrudno dojechać na Brudno*, który robię w CSW, ta postać też występuje, chociaż jest ukryta. Pochodzę z Brudna, które jest znane z Pawła Althamera, co też mnie rozśmiesza. Spektakl jest inspirowany *Fitzcarraldem* Wernera Herzoga, w którym Klaus Kinski gra bohatera wzorowanego na autentycznej postaci szaleńca, który ma marzenie, żeby budować w dżungli operę i zaprosić tam Enrica Carusa. W naszym spektaklu jest osoba, która ma obsesję na punkcie zbudowania opery na Brudnie. Chce tam na dodatek wystawić hinduską operę Moniuszki. W tym psychodelicznym przemieszaniu Brudna z Indiami ludzie z Brudna stają się Hindusami, w grę wchodzi też kastowość. Bohater tego spektaklu trochę wywodzi się z Cezarego. A z Cezarym w *Halce* było tak: występują tam melomani-wampiry, którzy słuchają pięknego śpiewu kobiet umierających na końcu oper. Mały Cezary też słucha. To miała być postać, która rezygnuje z życia na rzecz substytutu w postaci opery i tyje, tyje, aż w końcu staje się Moniuszką, czyli kolejnym mężczyzną, który buduje, nazwijmy to, sopran cierpiącego monstrum ku ucieście tłumu. To nie trafiło do przedstawienia, nie było już na to miejsca, ale tym miało być.

Co do tycia, przychodzi mi do głowy ostatnia scena *Gdyby Pina...* z brzuchem aktora podświetlonym jak księżyc.

Tycie to trochę moja obsesja. W *Kramie z piosenkami* występuje postać grana przez Michała Jarmickiego, Człowiek, Który Połknął Schillera, który jest brzuchomówcą. Uzyskujemy jarmarczny efekt – brzuch mówi głosem Schillera o czasach, kiedy on śpiewał w Zielonym Baloniku i wykonuje piosenkę o żarciu. Jest coś takiego w niedoskonałych ciałach, co jest po prostu dużo ciekawsze, lepsze i bardziej otwierające



w dominacji perfekcyjnych ciał, które nic nie opowiadają, są wymuszowane. Interesuje mnie dawanie aktorom zadań, które pokazują to, czego zawodowiec nie chce pokazać.

Jak aktorzy reagują na te zadania?

Czasami obawiają się, że chcę z nich zrobić pośmiewisko – to naturalna reakcja obronna. Wydaje mi się, że moja praca naprawdę bazuje na szacunku i tolerancji. Niczego nie wymuszam. To rodzaj zaproszenia do pewnej wrażliwości, czułości, poczucia humoru. Jeśli ktoś się w to nie wpisuje, to nie ma problemu, bo zawsze może robić to, co mu się bardziej podoba.

Mam wrażenie, że budując kompozycję przedstawienia, korzystasz z określonej narracji, którą rozbijasz. Na przykład w *Gdyby Pina...* jest to fikcyjny dokument o wrocławskim pokazie spektaklu Piny po jej śmierci. Z drugiej strony wydaje się, że te przedstawienia nie są rozbijane od środka, ale tworzone z elementów, które dawno zostały rozbite i w takiej formie funkcjonują w kulturze. A może robisz jedno i drugie?

To też pytanie o to, co jest moim marzeniem, a czego nie potrafię zrobić. Każdą rzecz, za którą się zabieram, muszę obudować kilkoma wątkami, żeby znaleźć przestrzeń, w której może działać wyobraźnia. W *Arcytrudno dojechać na Brudno* jest *Fitzcarraldo*, hinduska opera Moniuszki i *Brudno*. W *Cezarym...* – bio, *Popołudnie fauna*, Moniuszko, przebieralnia męska. To rozrzucenie wątków w procesie konstruowania ma zbudować prostą opowieść. Można by powiedzieć, że ponosiłem porażkę do tej pory, bo chciałbym budować opowieść z jednego. A może jestem osobą, która żeby opowiedzieć, czym się różni czarne od białego, musi użyć wszystkich słów świata, ale przede wszystkim jestem związany z muzyką. Mówi się o mnie: choreograf, ale mam wrażenie, że bardziej komponuję przedstawienia. Spektakl przede wszystkim musi brzmieć. Z jednego motywu można napisać piosenkę ludową, do symfonii potrzeba więcej.

Myślisz o spektaklu jak o symfonii?

Aż tak skomplikowanych rzeczy jeszcze nie robiłem, chociaż mój spektakl *Wesele na podstawie Wesela* w Opolu na trzydzieści osób mógłby być symfonią, gdyby było na to więcej czasu. Zawsze wraca mi do głowy John Cage, który pracował z ograniczeniami. Kiedy ktoś mu powiedział: „Skomponuj utwór na trzy klawisze”, on na to: „Aż na trzy?”. Chciałbym komponować na jeden. Albo przynajmniej na dwa.

Anna Majewska



fort. Roman Jocher

ZAMKNIĘCI

Recenzja *Kurska* w reżyserii Krzysztofa Babickiego

Kursk w reżyserii Krzysztofa Babickiego to spektakl wyjątkowy z wielu powodów. Niezwykle poruszający, zmuszający do refleksji, otwierający przed widzami bardzo duże pole interpretacji. Sztuka Pawła Huelle inspirowana jest tragicznymi wydarzeniami na Morzu Barentsa w 2000 roku. Tragedia rozgrywa się tu jednak nie tylko na poziomie załogi łodzi podwodnej – to także tragedia ich bliskich, tragedia jednostki uwikłanej w system. Huelle pisze tak naprawdę historię o Rosji, pokazuje ją zarówno z perspektywy historycznej, jak i tej bardziej współczesnej. Jest to historia trudna i zawiła, pełna strachu i frustracji.

Jedną z głównych ról gra tutaj przestrzeń – spektakl oglądamy pod pokładem statku *Dar Pomorza*. Teatr wychodzi tu poza komfortową, typową dla siebie przestrzeń sceny, co z jednej strony umożliwia podkreślenie atmosfery samej sztuki, z drugiej zaś pozwala teatrowi zaistnieć w miejscu ważnym dla Gdyni i jej społeczności. Fakt, że znajdujemy się pod pokładem okrętu, niesie ze sobą pewne konsekwencje – sytuacja sceniczna, w której znajdujemy się podczas spektaklu, urealnia się, staje się bardziej intymna, zamknięta dla postronnych. Nie docierają do nas żadne sygnały z zewnątrz, co oczywiście pozwala nam choć w minimalnym stopniu zrozumieć, co czuli marynarze zamknięci w tonącej łodzi podwodnej, ale również wczuć się w sytuację ich rodzin, przed którymi informacje o tragedii były bardzo długo ukrywane przez władze.

Sztuka rozgrywa się na czterech zasadniczych poziomach. Pierwszy z nich tworzy postać Marki-



za Astolfa de Custine'a, autora *Listów z Rosji* (1839). Daje on świadectwo o Rosji XIX wieku, szkokuje go okrucieństwo systemu, jego opresyjność i teatralność. Drugi poziom to postaci Admirala i Komandora, którzy mają stworzyć niezależny raport o manewrach wojskowych na Morzu Barentsa. Są elementami potężnej maszyny systemu, choć początkowo sami nie mogą uwierzyć w to, co dzieje się na morzu. Kolejni bohaterowie to oczywiście załoga okrętu Kursk. Odgrodzeni od wszystkich szklaną konstrukcją, bezbronni, bez nadziei na ratunek. Oglądamy ich agonię, rozpacz, widzimy tęsknoty i dowiadujemy się, co jest dla nich ważne, równocześnie wciąż mając świadomość, że ich los jest przesądzony. Czwarty bohater to kobiety, bliskie mężczyznom uwięzionym na pokładzie Kurska – matki, żony, narzeczone, siostry, babcie czekające na szczęśliwy powrót marynarzy do domu. Na początku są wesołe, pełne planów i nadziei na przyszłość, nie spodziewają się tragedii. Opowiadają anegdoty o wspólnym życiu z członkami załogi, o swoim szczęściu. Ich spokój burzą niepokojące doniesienia o awarii na pokładzie Kurska. Później dociera do nich, że ich bliscy już nigdy nie wrócą, ich rozpacz miesza się z gniewem na władzę, że tak długo próbowały tuszować te informacje, że akcja ratunkowa nie została przeprowadzona, że odmawia im się dostępu do prawdy o tej tragedii. Cierpią, ale wciąż próbują walczyć o swoje prawa do wiedzy, do godności, do uszanowania pamięci o tych, którzy zginęli.

Należy docenić cały zespół aktorski, któremu udało się doskonale wygrać wszystkie rejestry emocji pojawiających się w sztuce bez zbędnego patosu i przerysowania. Postaci wykreowane przez aktorów na scenie są niezwykle prawdziwe, wierzymy w to, co starają się nam przekazać, czujemy ich radości, lęki, bezradność. Współczujemy im i wraz z nimi przeżywamy ich tragedię.

Kursk to bardzo gorzki obraz Rosji, pełen bólu i zbrodni, które mogą nas przerażać, budzić sprzeciw moralny. Huelle obnaża okrucieństwo systemu, jego bezdusność, a także uwikłanie w niego całego społeczeństwa, każdej jednostki, niezależnie od zajmowanej pozycji. Jako bazę do zilustrowania tych przemyśleń wybrał tragedię, która wstrząsnęła światem i obnażyła słabość systemu, jego okrutną przewidywalność i zimno opracowanego planu działania w sytuacji kryzysowej. Pokazuje, że wszystko to, co stało się na Morzu Barentsa, już kiedyś się wydarzyło, że powielanie pewnych strategii zarządzania kryzysem jest tu niezmiennie od wieków. Spektakl w reżyserii Babickiego jest bardzo przejmujący, pozostawia w widzu pewną niezgodę na rzeczywistość, która została mu pokazana.

Julia Gładkowska

W DZIEWIĄTYM PRZEDZIALE

Recenzja spektaklu *Kursk* w reżyserii Krzysztofa Babickiego

Rozbrzmiewa energiczna muzyka. Elegancki mężczyzna schodzi tanecznym krokiem do wnętrza łodzi podwodnej. Wydaje się niezwykle tajemniczy i nie pasuje do tego świata. To Markiz Astolf de Custine, XIX-wieczny francuski pisarz i podróżnik, autor *Listów z Rosji* będzie komentatorem tragedii, jaka spotkała załogę Kurska, rosyjskiego okrętu podwodnego, w 2000 roku.

Sam dźwięk hymnu Federacji Rosyjskiej wywołuje u Markiza reakcje ciała i ducha. Pisarz wyraźnie nie darzy wschodnioeuropejskiego mocarstwa sympatią, co jest zbieżne z antyrosyjską narracją spektaklu. Sztuka jest pod tym względem bezlitosna – z determinacją przypomina o wielu umyślnych zatajeniach i zaniedbaniach, jakich dopuściły się władze kraju, gdy doszło do morskiej katastrofy. Patrząc jednak na ogrom dramatu ofiar i ich rodzin, trzeba przyznać, że zawarty w przedstawieniu tak krytyczny stosunek do tego państwa jest jak najbardziej uzasadniony. Autorzy niemal w każdej scenie sygnalizują, że w kraju matrioszek i cyrylicy wciąż jeszcze brak wartości demokratycznych. Kiedy dochodzi do zatonięcia Kurska, władza odwraca się od obywateli, nie zważa na zagrożenie ich życia i ignoruje bliskich ofiar, pozostawiając ich samym sobie i odcinając od informacji. Przez półtorej godziny możemy przyglądać się poruszającemu obrazowi ostatnich chwil życia marynarzy oraz zanurzać się w rozmyślaniach o politycznym systemie wschodnich sąsiadów i jego stosunku do jednostek ludzkich.

W spektaklu mowa o dwudziestu trzech członkach załogi, schowanych w przedziale dziewiątym, którym udało się przeżyć eksplozję. Na scenie reprezentowani są przez sześciu aktorów z powodzeniem rysujących portret psychologiczny postaci. Dzięki wysiłkowi obsady widać, jak bohaterowie stopniowo pogrążają się w coraz większym kryzysie fizycznym i psychicznym. Czekają na śmierć w całkowitych ciemnościach, zaczyna brakować im tlenu, miewają ostatnie wizje. Podczas gdy pięciu marynarzy śpi, do szóstego przychodzi droga mu kobieta i zaprasza do wzruszającej rozmowy. Każdy aktor wydaje się żyty z odgrywaną przez siebie postacią, jakby znał całą historię jej istnienia (nawet tę, której nie jesteśmy w stanie zobaczyć podczas półtoragodzinnego przedstawienia).

Niewątpliwie jednak tym, co najbardziej wyróżnia *Kursk* spośród innych sztuk, jest miejsce jego wystawiania. Na pokładzie Daru Pomorza, którego wystrój i klimat zdają się odpowiadać wnętrzom Kur-ska, zainstalowano surową scenografię, odgradzoną czarnymi bandami. Przedział dziewiąty wydaje się bardzo wiarygodny, a publiczność może poczuć się częścią rozgrywanego dramatu. Atmosferę dodatkowo podsyca kombinacja świateł, efekty dźwiękowe oraz robiąca wrażenie, nastrojająca emocje widzów, fenomenalna muzyka.

Oparta na faktach, przejmująca sztuka Pawła Huelle w emocjonalny sposób ukazuje ludzką tragedię oraz absurd systemu, dla którego sztuczny wizerunek państwa rzekomo niedopuszczającego porażek jest ważniejszy niż prawda i życie człowieka. Postać Markiza sugeruje, że od jego czasów w Rosji nic się nie zmieniło. Dramat został świetnie zrealizowany dzięki fachowej reżyserii Krzysztofa Babickiego, który bezbłędnie dobrał właściwe środki artystyczne dla całego spektaklu, interesująco skonstruował świat z pogranicza jawy i snu w wizjach bohaterów oraz poprowadził aktorów przez życiorysy i emocje postaci, osiągając rewelacyjny efekt.

Patrycja Pankau

NA WSCHODZIE BEZ ZMIAN

Rozmowa z Pawłem Huelle

Zainteresowało mnie w pańskim dramacie połączenie obcości – kultury łacińskiej, reprezentowanej przez postać markiza, oraz kultury rosyjskiej, która skądinąd bardzo nurtowała Francuzów (wystarczy wspomnieć choćby André Gide’a). Jak według pana funkcjonuje to zestawienie, szczególnie w naszej perspektywie?

To nie jest obcość, to jest różnorodność. Europa zawsze była różnorodna i to nie jest żadna niespodzianka, że Rosja jest inna. Bo jest prawosławna, bo coś tam. Zawsze była odmienna i ta odmienność oczywiście zawsze fascynowała ludzi. Czasami to było pokuszenie piekielne, na przykład jak w przypadku André Gide’a czy niektórych innych pisarzy piszących peany na cześć Stalina, zwiedzających Biełomorkanał, gdzie umierały miliony ludzi. Jednak to zawsze było wymienne.

fot. Roman Jocher





Z drugiej strony to tak, jakbyśmy mówili o chrześcijaństwie w tej chwili: że my, chrześcijanie, modlimy się o jedność owczarni, żebyśmy byli jedni. Ale ja bym się nigdy w życiu o to nie modlił. Bo ja uważam, że piękne jest to, że są prawosławni, że są koptowie, że mają zupełnie inne rytę, zupełnie inne tradycje – są inni, ale przecież też są chrześcijanami.

Myślę, że to jest po prostu różnorodność, a że ona fascynowała – to jest trochę tak, jak z potworem. Boimy się go, bo jest bardzo groźny – jak w horrorze – ale z drugiej strony jest ten moment fascynacji, że chcemy go poznać. Historia filozofów, którzy jechali do Rosji, od Woltera poprzez wielu innych, którzy oczywiście pisali pochwały na temat tego systemu, jest długa. Natomiast markiz de Custine, którego tutaj dzisiaj widzieliśmy – uważam, że pan Żarnecki bardzo pięknie zagrał tę rolę – był pierwszym takim właśnie, który wysadził to dynamitem i powiedział o Rosji coś prawdziwego.

Historia Rosji początków XIX wieku zestawiona z początkami prezydentury Putina, początkami XXI wieku – jak to koresponduje według pana z naszą współczesną historią, z naszym postrzeganiem Rosji?

Uważam, że my prowadzimy nieodpowiedzialną politykę, jeśli chodzi o Rosję, bo my powinniśmy zrobić dwie rzeczy. Po pierwsze, bardzo ostrożnie na to patrzeć, wiedzieć, że im – mówię o Putinie, a nie o Rosjanach – że imperium zależy na tym, żeby rozmontować Unię Europejską, żeby zrobić tu nowe porządki i to musimy pamiętać. A z drugiej strony powinniśmy postarać się mieć z nimi jak najlepsze stosunki międzykulturowe – z ludźmi po prostu. Zapraszać artystów rosyjskich – oni są świetni.

Jak w *Do przyjaciół Moskali*?

Dokładnie! To jest to, co wiedział Mickiewicz. Ale polityka rządzi się fobiami, a to jest niepoważne. Putin jest arcygraczem. O nim można by napisać sztukę, ale ja się nie odważę. On przewiduje ruchy na pięć lat do przodu. Jak szachista.

Mateusz Kaliński

MAŁE KOŃCE ŚWIATA

Recenzja dramatu *widok z mojego balkonu*
autorstwa Moniki Siary

Monika Siara w dramacie *widok z mojego balkonu* odwraca perspektywę. Zamiast na sytuacji zbrodniarza, który odsiaduje wyrok za pedofilię, koncentruje się na losie jego – pozostających na wolności – najbliższych, którzy muszą mierzyć się z piętnem „domu złego” („no bo co to za dom no bo co to za rodzice a czy to człowiek jeszcze”). Paradoksalnie, mimo że ON od ponad siedmiu lat przebywa w więzieniu, organizuje całe ich życie. Może właśnie dlatego – aby podkreślić jego paradoksalny status – ON pojawia się nawet wśród *dramatis personae*, mimo że nie tylko jest niemy, ale wręcz nieobecny. Autorka zaznaczyła jego nieusuwalność na poziomie struktury dramatu: tutaj nie odlicza się kolejnych scen, tylko „dni przed” (jego powrotem do domu).

Zanim nastanie „ten dzień ta godzina” (wyjście z więzienia), domownicy będą równoważyć niepokój wewnętrzny powierzchowną harmonią w wystroju wnętrza. Aby zmasać piętno rodziny zbrodniarza, będą uświęcać sprofanowane mieszkanie: odpowiednim kolorem farby i dodatków (wywołującym właściwe skojarzenia i ocieplającym atmosferę) oraz obrazami świętych (zachęcającymi do niegrzesznych uczynków). Nawet siostra robi „hostie wycięte z wafla (...) z krwią Chrystusa”, czyli zabawkę brata z czasów, gdy jeszcze marzył o byciu księdzem. Kulturowanie rytuałów i udawanie, że w ich życiu nic się nie zmieniło, obwarowanie się w domu jak w twierdzy nie pomoże – co jakiś czas do głosu będą dochodzić ich koszmary senne, a przeczucia matki, która „boi się tak strasznie się boi życia które teraz się stanie”, okażą się zasadne. JEGO permanentna obecność – na poziomie werbalnym (w formie powracających wspomnień domowników i kolejnych szczegółowych roztrząsań aresztowania: JEGO reakcji, JEGO słów, JEGO wyrazu twarzy) przytłacza, potęguje klaustrofobię i redukuje ich dom do rozmiaru pudełka zapalek – aż wreszcie, przeniesiona w wymiar fizyczny (powrót do domu), rozsądzi misternie budowaną konstrukcję.

Kameralny dramat obserwujemy z bezpiecznej odległości balkonu wścibskiej sąsiadki nazwanej „postać monologującą/podglądającą/wszystkowiedzącą/udającą że jej nie ma”. Monika Siara kreśli ją jako pozbawioną własnego życia i wręcz zredukowaną do jednej cechy: *schadenfreude*. Lubowanie się w katastrofach innych sprowadza na jeden poziom



historię sąsiedzkiej rodziny, która wychowała dewianta, ale też babcię chorą na alzheimera, wypadek Challengera, zabijanie simsów przez usunięcie drabinki w basenie czy losy seryjnych morderców. Fana-tyzm i precyzja w podawaniu danych nadaje nieludzki rys sąsiadce lubującej się w szczegółach rozkładu ciała. Te wydarzenia traktuje jak pasjonujące widowiska; te „małe końce świata które przychodzą nagle po cichu nikt na nie czeka a jednak się pojawiają” – prywatne dramaty, od których nawet preppersów nie uchroni „schron z wanny”.

Wiktoria Formella



Zdjęcia: katastrofa Challengera (na dole), atak na World Trade Center (u góry), źródło: creative commons

BOJĘ SIĘ TEGO ŻYCIA, KTÓRE BĘDZIE

Recenzja czytania dramatu *widok z mojego balkonu* autorstwa Moniki Siary

Czytanie performatywne to specyficzna forma ekspresji teatralnej, jego status wciąż nie jest do końca jasny – nie są to pełnoprawne spektakle teatralne, aktorom ogranicza się dostęp do tych środków, które zazwyczaj pomagają im na scenie: scenografii i rekwizytów. W trakcie czytania najważniejsze jest słowo dramatu, należy się postarać, aby to właśnie tekst wybrzmiał ze sceny jak najwyraźniej, by uwaga widza, mimo skromności wizualnej, cały czas skupiała się na tym, co za pomocą głosu przekazują aktorzy.

Widok z mojego balkonu to dramat, który do ostatniej linijki trzyma w napięciu, nie pozwala na dekoncentrację. Obserwujemy życie rodziny czekającej na dzień, w którym z więzienia wróci syn odsiadujący wyrok za bardzo poważne przestępstwo. Jesteśmy świadkami ich gorączkowego odliczania dni do tego wydarzenia, ich krzataniny, przygotowań, dyskusji o remoncie. Wszystkie te czynności i rozmowy przypominają szykowanie się na powrót kogoś bliskiego z dalekiej podróży, który powinien być przecież



czymś radosnym. Od początku wyczuwamy jednak w rodzinie pewne napięcie, czujemy, że ich działania mają na celu wyłącznie ukrycie strachu, niepewności i niepokoju związanych z powrotem syna. Każdy z nich trochę inaczej radzi sobie z tymi trudnymi przeżyciami: matka ucieka w dobieranie dodatków do urządzanych pomieszczeń, ojciec w oglądanie filmików w sieci – oboje nie chcą rozmawiać o tym, co najważniejsze, o swoim bólu, lęku. Wydawać by się mogło, że ich córka stara się wyrzucić z siebie swoje obawy oraz zmusić ich do mówienia o tym, co boli, jest jednak zbyt słaba i nie udaje się jej przebić przez emocjonalny mur zbudowany przez rodziców, daje się wciągnąć w ich grę zagadywania rzeczywistości.

Siłą dramatu Moniki Siary jest przede wszystkim emocjonalność – uczucia bohaterów pozornie są ukryte, jednak cały czas buzuje tuż pod powierzchnią skóry, w każdej chwili może nastąpić wybuch. Wszyscy zdają sobie sprawę, że próby uciekania przed prawdą nie mogą trwać w nieskończoność, że wcześniej czy później będzie musiało dojść do konfrontacji.

Czytanie *widoku z mojego balkonu* w reżyserii Anny Popiel uderza przede wszystkim, co paradoksalne, swoją zwykłością. Zwykłością rozumianą jako naturalność i pewna swoboda w podejściu aktorów do swoich postaci. Nikt nie używa tu przesadnej ekspresji, wyszukanych, kunsztownych środków wyrazów. Na scenie widzimy zwyczajną rodzinę w niezwykłej sytuacji, z którą muszą się zmierzyć. Dzięki temu, że ich obecność sceniczna jest tak prosta, niewymuszona, nienastawiona na gwiazdorstwo i prezentowanie talentu, możemy odnieść wrażenie, że zostaliśmy wpuszczeni do czyjegoś życia, w żaden sposób niereżyserowanego, nieprzepuszczanego przez filtry tego, co wypada lub czego nie wypada powiedzieć publicznie. W ten sposób przeżywamy ich tragedię, zagubienie, lęk niezwykle mocno. Zdarzenia, których jesteśmy świadkami, wzbudzają w nas prawdziwe emocje.

Oczywiście nie należy zapominać także o postaci syna, który jest na scenie obecny cały czas, ale ani razu nie włącza się w dyskusję pozostałych bohaterów, nie komentuje ich działań. Jest osobny, poza czasem i przestrzenią. Nie wiemy tak naprawdę, czy on też czeka na dzień swojego wyjścia na wolność tak samo jak jego rodzina, czy także odczuwa tę mieszaninę lęku i radości z tego powodu.

Widok z mojego balkonu to opowieść o przeżywaniu trudnych emocji, o braku umiejętności nawiązania komunikacji z najbliższymi, którzy są w tej samej sytuacji co my. O tym, że nie potrafimy słuchać i nie potrafimy mówić o tym, co nas boli, przeraża, niepokoi. O zagadywaniu tego, co czujemy, nieważnymi w gruncie rzeczy sprawami.

Julia Gładkowska

OCZEKIWANIE NA POWRÓT DO ŻYCIA

Rozmowa z Moniką Siarą

W 2015 roku uczestniczyłaś w warsztatach dramatopisarskich, podczas których skupiałaś się na temacie Nowej Huty „z perspektywy balkonowego okna”. Czy stamtąd właśnie wziął się pomysł na *widok z mojego balkonu*?

Warsztaty „Nowa Huta moja miłość” pozwalały nam na dowolne ujęcie tematu Nowej Huty. Intymna, voyeurystyczna perspektywa tego tekstu wynikała raczej z mojego obsesyjnego zbierania cudzych historii, które zawsze stanowią dla mnie punkt wyjścia do napisania tekstu. Pierwszą inspiracją jest to, co prawdziwe – usłyszane, zobaczone, podejrzan. To podejście towarzyszy mi przy tworzeniu każdego z moich tekstów, dlatego przy *widoku z mojego balkonu* nie mogło być inaczej. Oczywiście, nigdy nie jest to przełożeniem historii jeden do jednego, zawsze ważne są dla mnie również inne inspiracje, których szukam, zajmując się danym tematem. W każdy tekst wkładam więc coś „swojego”, niekiedy inspiracje są bolesne i intymne, co często wpływa na ostateczny wydźwięk tekstu. Perspektywa podglądacza jest też w pewien sposób perwersyjna, szczególnie, kiedy nakłaniam widzów czy czytelników mojego dramatu do przyglądania się cudzym nieszczęściom.

Skąd pomysł, aby odwrócić klasyczną perspektywę i przedstawić tylko położenie rodziny, a nie osadzonego – tego, który zniknął z ich życia? Uważasz, że prawdziwy dramat rozgrywa się wśród tych, którzy pozostają na wolności i muszą mierzyć się z piętnem „domu złego”?

W *widoku z mojego balkonu* najważniejsze było dla mnie to, aby nikogo nie osądzać i nie skupiać się na domniemanej winie. W związku z tym najbardziej interesująca stała się dla mnie perspektywa pozostałych, tych, którzy ciągle czekają. Unikalbym sformułowania „dom zły”, ponieważ w pewien sposób osądza ono znajdującą się w nim rodzinę, w której zła nie należy szukać. Zło jest tym, co nas otacza i wpływa na nasze życie. Nie wiemy też, czy osoba, która trafiła do więzienia, jest nośnikiem zła, bo tekst nie daje odpowiedzi na pytania dotyczące skazanego. Znajdujemy się więc w domu składającym się z nadziei i bezsensownego oczekiwania na powrót do życia, które nie jest już możliwe, ponie-

waż zostało utracone. I to właśnie w owym czekaniu tkwi cierpienie pozostawionych. Ich wolność jest tylko pozorna, każdy z nich na swój sposób przeżywa czekanie, które zamyka ich w domu, normalne życie nie jest możliwe. Dom pozostawionych jest pewnego rodzaju więzieniem, z którego trudno się wydostać, bo tkwienie w nim pozwala nie tracić resztek nadziei na normalne życie, które według bohaterów może kiedyś nastąpić.

W innym twoim dramacie, *Odessa story*, inspirujesz się prawdziwą historią Maszy, która zgubiła się w odeskich katakumbach i tam zginęła. W widoku z mojego balkonu wracasz do tego tematu i dołączasz do niego wątki rozbicia promu Challenger czy zamachu na WTC. Ślady po tych katastrofach powracają głównie w formie zapisów audiowizualnych, które pasjonują twoje postaci. Skąd to *schadenfreude*? Co znaczy dla ciebie ukazanie czyjegoś nieszczęścia w formie tego typu materiałów?

Nie wiadomo, czy historia Maszy jest prawdziwa, być może jest to tylko miejska legenda. Prawdziwe jest tylko ciało młodej kobiety, które znaleziono w odeskich katakumbach, i to o tym pozostawionym ciele jest ten tekst. W *Odessa story* zastanawiam się nad tematem znikania ludzi, ich świadomego – a może i czasami nieświadomego – opuszczania rodziny i bliskich. Medium, które tu wykorzystuję, jest fotografia przedstawiająca martwe ciało, to od czytelnika/widza zależy, czy zdecyduje się kliknąć w link znajdujący się w tekście. W *widoku z mojego balkonu* sceny rodzinne przeplatają się z monologami postaci podglądającej, są one przede wszystkim moimi inspiracjami, które odnajdywałam, pisząc tekst, ale też ogólnymi strachami, których boimy się wszyscy. Wpisanie katastrof, które dokładnie znamy, ma też na celu zwrócenie uwagi na to, w jaki sposób funkcjonuje nasza pamięć – z zamkniętymi oczami jesteśmy w stanie przywołać pewne klisze, które widzieliśmy już wcześniej, jeżeli towarzyszą im silne emocje – mam tutaj na myśli przede wszystkim zamachy z 11 września. W trakcie oglądania telewizji czy filmów w Internecie – takich jak katastrofa Challenge’a – przyglądamy się cudzej śmierci, możemy ją sobie zapętląć, cofnąć, zatrzymać. Jest w tym coś nienaturalnego, perwersyjnego, fascynującego. Przyglądanie się historii pozostawionych z mojego tekstu jest czymś podobnym, to widz musi sobie odpowiedzieć na pytanie, czy oglądanie ludzi, którym w jakiś sposób „umiera życie”, wytrąca go z równowagi czy fascynuje. Żadne spojrzenie na cudze nieszczęścia.

ŻYCIE W TRYBIE FESTIWALOWYM

Minął szósty dzień festiwalu
I mówię o tym nie bez żalu.
Na szczęście jeden dzień ciągle przed nami
Niestrudzonymi, wiernymi widzami.

Nie odpuszczam żadnego festiwalowego wydarzenia,
Jak tlen jest mi potrzebna dzienna dawka teatralnego uniesienia.

Pytają mnie wszyscy niewtajemniczeni,
Czy czasu tego nie wolałabym spędzić wśród leśnej zieleni,
Czy mi na bilet nie szkoda kasy,
Czy nie wolałabym wyjechać na pod gruszą wczasy.

Pytania te pozostawiam bez odpowiedzi.
Zrozumie ten tylko, kto ze mną na widowni siedzi.

Tłumaczyć się nie mam zamiaru
I niech mnie oskarżają o brak umiaru,
I niech mi mówią, że to uzależnienie,
Ja i tak trybu życia nie zmienię.

Bo choć brakuje czasu, by nastawić pranie,
Choć z nadmiaru emocji zapomniałam zjeść śniadanie,
Mam wrażenie nieodparte,
Że życie teatrem zbyt dużo jest warte.

Dziś sama urządzę sobie dramatu czytanie
I gdzieś mam to nienastawione pranie.
Później biegnę na spektakl, po nim na rozmowę z twórcami,
A zjem coś w przerwie między występami.

Bo serce moje mocniej w teatrze bije,
W trybie festiwalowym fajnie się żyje!



ZASŁYSZANE

Na widowni w trakcie spektaklu *Gdyby Pina nie paliła, to by żyła*:

— Że w co można pójść?! Bo nie dosłyszałam...

— W hazard! Możesz pójść w hazard, jeśli chcesz. Ale to dopiero, jak zostaniesz sama.

— Ach, no tak! To jeszcze muszę poczekać...

Szok! Akcja „Sprzątanie Świata” na scenie! Dlaczego nikt się nie zaangażował w tak szlachetną inicjatywę? Wszak worków na śmieci na scenie było przecież pod dostatkiem...

LISTY DO REDAKCJI

Droga Redakcjo!

Sugestię mam taką dla teatrów: proszę sprzedawać bilety według wzrostu widzów. Poniżej metra pięćdziesiąt – pierwsze rzędy i później kolejne, co dziesięć centymetrów. Dość mam już oglądania głowy widza siedzącego przede mną!

I jeszcze jedno! Apeluję do pani z kokiem! Czy naprawdę do teatru potrzebna jest taka fryzura?! W ciemnej sali teatralnej i tak nie będzie widać koka, ale zasłaniać scenę widzowi za panią będzie on na pewno!

Krasnal

Moja ulubiona Redakcjo!

Czy dzisiejszy spektakl nie był przypadkiem promocją palenia? Niby traktuje o śmierci Piny, ale jakoś za wesoło... Zero obrazków z opakowań na fajkach... Chyba musi się tym zająć minister zdrowia...

Niepaląca

Którą palącą Pinę lubicie najbardziej?



Gazetę festiwalową redagują TEATRALIA (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