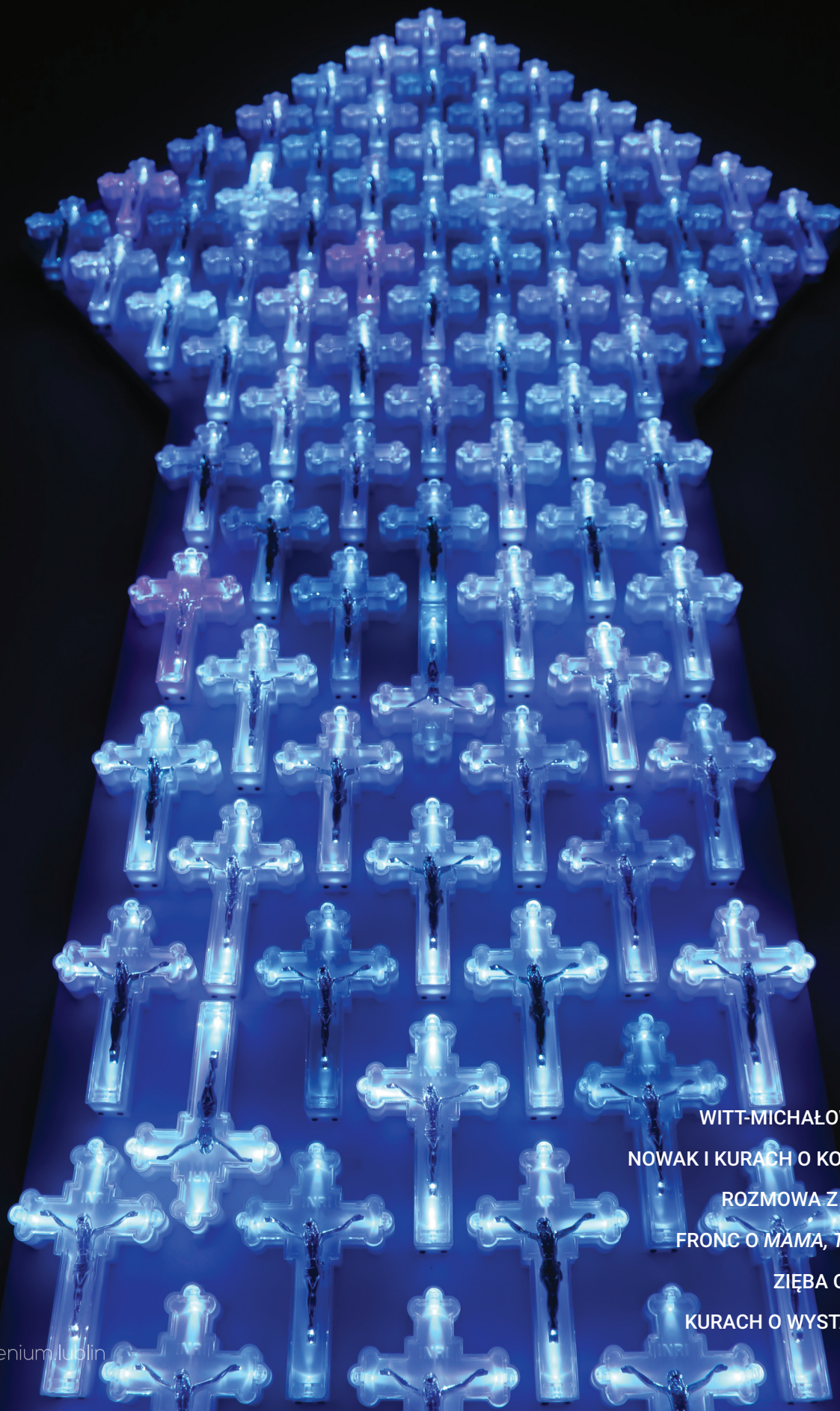


PROSCENIUM



WITT-MICHAŁOWSKI O WOŁYNIU
NOWAK I KURACH O KONFRONTACJACH
ROZMOWA Z MARTĄ LEDWOŃ
FRONC O MAMA, TATA, WOJNA I JA
ZIĘBA O BOOGIE STREET
KURACH O WYSTAWIE COMMUNIS

KONFRONTACJE

LUIZA NOWAK

Kolejne Konfrontacje Teatralne już za nami. W różnorodnym programie znalazły się zarówno polskie, jak i zagraniczne przedstawienia, pokazy filmów, wydarzenia towarzyszące, koncerty, a także spotkania związane ze spektaklem *Plac Bohaterów*, który zakończył tegoroczną edycję. Widzowie mogli nie tylko skorzystać z bogatego i obszernego programu, ale także przez niemal dziesięć dni poczuć atmosferę festiwalu. I chociaż ostatnio podkreśla się temat relacji teatru z widzami, to właśnie jej brak można było odczuć w chłodnych murach Centrum Kultury.

Mimo sporej frekwencji trudno było pozbyć się wrażenia, że widzów i słuchaczy mogło być więcej. Nie można się jednak dziwić, że ciekawy i otwarty, aczkolwiek niezwiązany ze światkiem kulturalnym odbiorca kultury zrazi się do tego typu wydarzeń i będzie czuć się niekomfortowo w hermetycznym i podkreślającym swoją wyjątkowość towarzystwie. Niewidzialna bariera, która tworzy się między stałymi uczestnikami festiwalu a niepewnym siebie widzami, może zamknąć to miejsce na określone grupy. Obie strony na tym tracą. A sytuacja, w której część widzów nie zostaje powiadomiona o odwołanym wydarzeniu, tylko pogarsza sprawę. Można powiedzieć – błąd, zawinił czynnik ludzki. A może właśnie w ogóle go tam nie było? ■

Luiza Nowak – absolwentka prawa UMCS, studentka stosunków międzynarodowych tamże.

KOSTIUMOGRAF

W jednym z pomieszczeń Teatru Muzycznego pani Magda Baczyńska rozkłada przede mną swoje szkice. Oglądam rysowane na białych arkuszach stroje do najbliższej premiery *Ani z Zielonego Wzgórza*. Rysunki są bardzo dokładne. Widzę, jaki ma być wzór i kolor materiału. Zauważam szczegółowo zaznaczone falbanki, koronki i wykończenia dekoltów. Pytam więc o czas powstawania takiego kostiumu.

– *Praca twórcza rozpoczyna się od spotkania z reżyserem. Omawiamy libretto lub scenariusz, reżyser przedstawia swoją wizję dotyczącą spektaklu. Czytam tekst i staram się poukładać w głowie pierwsze pomysły i spostrzeżenia, a później zaczynają się przynajmniej dwa tygodnie codziennej intensywnej pracy nad przygotowaniem szkiców. Po akceptacji reżysera skupiam się na wyborze tkanin i dodatków. Istotne jest to, jak w danym kostiumie materiał będzie się układał i prezentował na scenie. Bardzo ważne są dodatki, dlatego wszystko szczegółowo omawiamy w pracowni krawieckiej. Przygotowanie wszystkich kostiumów do jednego spektaklu trwa minimum trzy miesiące.*

Szkiców jest dużo. Oprócz tych z najnowszej premiery oglądam też te z *Paryża Północy* i *Queens of Opera*. Zastanawiam się, ile właściwie kostiumów jest potrzebnych do jednego spektaklu.

– *Przy dużym projekcie powstaje czasami około stu lub stu dwudziestu strojów. Główna postać zawsze ma dublerkę lub dublera, dlatego też jeżeli występuje w pięciu kreacjach, to tym samym musi ich powstać dziesięć. Czasami powstaje też jeden wzorcowy szkic, na podstawie którego tworzy się różne opcje kolorystyczne.*

foto: Dawid Jacewski



ŁUDZIE TEATRU

KORNELIA KURACH

Idziemy do garderoby. Przede mną gotowe do założenia kostiumy Maryli, Ani, Diany i pani Barry. Oglądam na wieszakach kreacje, które przed chwilą widziałam na szkicach, dotykam materiałów i zerkam na rysunki. Niektóre stroje są ich dokładnym odzwierciedleniem, jak na przykład złota suknia Ani ze sceny balu, w innych zmieniony został kolor lub wzór, usunięto trochę dodatków lub bardziej przyozdobiono. Są różnorodne: niektóre bardzo eleganckie w mocnych wyrazistych kolorach, inne skromne – białe, beżowe, brązowe.

– *Czasami pierwsza wizja ulega zmianie – dodaje pani Magda. – Zdarza się, że tkanina nie pasuje do kroju, źle się układa albo w sklepie nie ma dokładnie takiego koloru, jaki zaplanowałam. Wykorzystujemy również materiały, które już posiadamy w magazynie teatralnym. Proszę spojrzeć na moją ulubioną suknię – ta jest dokładnie taka jak na szkicu. Tworzenie kostiumów to pasjonujące zajęcie pomimo trudności i intensywności pracy – mówi na koniec pani Magda. – Bardzo lubię próbę generalną. Jest momentem przełomowym, kiedy wszystkie te odrębne elementy łączą się na scenie w całość.* ■

Kornelia Kurach – absolwentka filologii polskiej KUL.

Zespół redakcyjny: Bartłomiej Miernik (redaktor naczelny), Teresa Kmiec, Maciej Bielak, Luiza Nowak, Kornelia Kurach, Katarzyna Fronc, Ewa Jemioł (korekta), Karolina Bielak (media społecznościowe)

Współpraca: Martyna Zięba, Przemysław Gąsiorowicz, Łukasz Witt-Michałowski, Marcin Wasyluk, Michał Nakoniczewski

Skład i DTP: Katarzyna Długosz
Wydawca: Warsztaty Kultury w Lublinie
Kontakt: ul. Grodzka 5 A, 20-112 Lublin
gazetaprosцениum@gmail.com

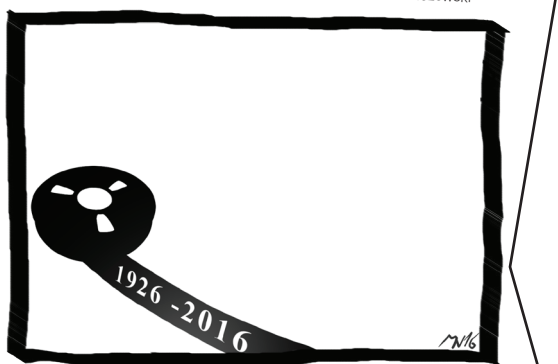
proscениum.lublin
Druk: Akapit
Nakład: 800



WARSZTATY KULTURY

Na okładce: prezentowana na wystawie *Communis – renesans* w ramach projektu *reżym* autorstwa Małgorzaty „Kocur” Malinowskiej pt. *Kto włada Włóczęgą* Przenaczenia dzierzy w dłoniach losy świata (2015); fot. Piotr Zugaj

rys. Michał Nakoniczewski



AUTONOMIA TEATRU

LUIZA NOWAK, KORNELIA KURACH



A House in Asia, fot. Nadio Gomez

21. Konfrontacje Teatralne rozpoczęły się z humorem i wdziękiem w... salonie artystycznym. A wszystko za sprawą spektaklu-performansu *War and Peace* grupy Gob Squad. Aktorzy zaprosili do znajdującego się na scenie stołu wybranych widzów. *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja była punktem odniesienia nie tylko dla rozmów o historii, społeczeństwie i świecie, ale także dla prezentowanych przez aktorów scen odnoszących się do konkretnych wydarzeń z kart powieści. Spektakl nawiązywał do zapowiadanego przez kuratorów festiwalu motywu przewodniego tegorocznej edycji – Autonomia/Instytucja/Demokracja. Wolność twórcy, problemy instytucji, relacja artysta-widz, kondycja współczesnych społeczeństw i ich przeszłość to tylko niektóre wątki poruszane podczas dziesięciu dni festiwalu.

Akcja spektaklu *A house in Asia* Agrupación Señor Serrano toczy się wokół amerykańskiego snajpera, który opublikował wspomnienia związane z poszukiwaniem i zabiciem Osamy bin Ladena. Artyści za pomocą sprzętu elektronicznego łączą na żywo wizualizację z pokazowanymi na ekranie planszami i miniaturowymi figurkami. Z kolei bohaterowie grani przez aktorów łączą świat rzeczywisty z tym, co oglądamy na ekranie. Amerykanie przedstawieni są w roli „szeryfa”, jednocześnie mając na sumieniu zbrodnie dokonane na rdzennych mieszkańcach kontynentu. Artyści pokazują, że chociaż zmienia się wróg, kowboje są tacy sami. I choć samo porównanie amerykańskiej wojny z terroryzmem do rzezi Indian wydaje się zbyt dużym uproszczeniem, to forma tworzy widowisko dynamiczne, wypełnione elementami gier komputerowych, teledysków i westernów.

Spektakl w reżyserii Anny Karasińskiej *Ewelina płacze* jest minimalistyczny. Cztery postacie w codziennych ubraniach, brak scenografii. Aktorzy grają samych siebie, ale... przedstawianych przez inne osoby, które udają na scenie. Przywoływane są epizody z ich życia, role, które grali, lub plotki z gazet. Wszystko to potraktowane ze śmiechem i ironią sprawia, że spektakl staje się typowym scenicznym żartem. Tytułowa Ewelina musi nauczyć się odpowiednio płakać, aby wpasować się w oczekiwania. Tylko czyje? Sztuki aktorskiej, społeczeństwa, a może widzów?

Kolejne przedstawienie Karasińskiej z Teatru Polskiego w Poznaniu, *Drugi spektakl*, wykorzystuje motyw teatru w teatrze. Rozpoczyna się instrukcją, jak widz powinien się zachowywać w teatrze od momentu wejścia na widownię aż do jej opuszczenia. Potem kolejno aktorzy ukazują różne postawy ludzi. Spektakl staje się parodią zachowań bywalców teatru, ale i pretekstem do zadawania pytań o dzisiejszych odbiorców sztuki teatralnej, o spełnianie ich oczekiwań, a także o to, czego poszukują w teatrze. Reżyserka jedynie za pomocą ruchu, gestów i mimiki stworzyła interesującą sztukę o relacji między widzem a aktorem.

Delfin, który mnie kochał jest z kolei opowieścią o programie badającym możliwość komunikacji międzygatunkowej, sfinansowanym przez NASA. W eksperymencie wzięła udział Margaret Howe Lovatt, która zamieszkała z delfinami, aby uczyć je języka angielskiego. Aktorzy wykonują delikatne ruchy rękami i stopami, a z głośników dobiegają dźwięki przypominające odgłosy wydawane przez delfiny. Na ekranie wyświetlają się informacje dotyczą-



Plac Bohaterów, fot. Maciej Pukasz

ce badań, słyszymy rozmowę kobiety, która wyznaje, że zakochała się w delfinie, a on po jej odejściu popełnił samobójstwo. Pomysłodawcy spektaklu za pomocą ruchu, tańca i śpiewu ukazują, jak tworzy się i rozwija więź pomiędzy kobietą a delfinem. Na koniec Peter-delfin wykonuje piosenkę *Mad world*, puszczając w ten sposób do widza oko. Po wszystkim aktorzy proponują, by podczas medytacji wspólnie wysłać energię do wybrzeży Japonii, aby chronić delfiny przed połowem. Widz nie tylko staje się świadkiem smutnej, międzygatunkowej miłości, ale też prosto z lubelskiego Centrum Kultury udaje się w daleką podróż, żeby ratować gatunek przed corocznym polowaniem.

Festiwal zakończył *Plac Bohaterów* Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego w reżyserii Krystiana Lupy. Z rozmów bohaterów dowiadujemy się, co takiego wydarzyło się w rodzinie Schusterów, a także w jakiej rzeczywistości żyją. Akcja toczy się wokół samobójstwa profesora Schustera. Dlaczego je popełnił? W jakim społeczeństwie żył? Jaka była jego przeszłość? Niepokojąca muzyka i dźwięki dochodzące z ulicy dookreślają sytuację, w której znaleźli się bohaterowie sztuki. Odradzający się nacjonalizm jak demon przeszłości wraca ze zdwojoną siłą. Ujawniająca się krok po kroku, słowo po słowie prawda przeraża i skłania do refleksji nad (niestety) aktualnością dzieła Bernharda. ■

XXI Konfrontacje Teatralne
6–15 października 2016 roku

LUBIĘ TEATR, KTÓREGO NIE ROZUMIEM

Z MARTĄ LEDWOŃ ROZMAWIAJĄ MACIEJ BIELAK I TERESA KMIĘĆ



Mordor... fot. Bartek Warzecha

Maciej Bielak: Zacznę przewrotnie: jakich umiejętności, cennych w zawodzie aktora, nauczyła się Pani w szkole o profilu budowlanym?

Marta Ledwoń: Nauczyłam się praktycznych umiejętności, które potem mogę oddać w rolach. Oczywiście żartuję. Przed szkołą teatralną w ogóle nie interesowałam się teatrem, w miejscowości, z której pochodzę, nie było teatru, a w mojej rodzinie nikt się teatrem nie interesował, podobnie moi najbliżsi znajomi.

M.B.: Jak to się stało, że trafiła Pani z budowlanki do szkoły teatralnej?

M.L.: Spotkałam po prostu polonistkę, która zobaczyła we mnie potencjał aktorski. Powiedzmy sobie szczerze: w budowlance nie ma zbyt wielu humanistów, więc kogoś trzeba było wysłać na konkursy recytatorskie, żeby szkoła brała udział w życiu kulturalnym małego miasteczka. W mojej szkole tym kimś byłam właśnie ja. Jurorami byli aktorzy, którzy pytali, czy będę zdawać do szkoły teatralnej. No i spróbowałam, mimo że chyba nikt nie wierzył, że może mi się udać. Łącznie ze mną.

Teresa Kmieć: Przed studiami występowała Pani w zespole grającym reggae i punk rocka. To właśnie tamto śpiewanie skłoniło Panią do wyboru specjalizacji wokalne w krakowskiej PWST?

M.L.: Tak, bo to był mój jedyny kontakt ze sceną – koncerty. Zawsze miałam trochę nietypowy głos. W moim domu muzyka była obecna, chociaż nikt nie jest zawodowym muzykiem. Słuch na pewno odziedziczyłam po tacie, który grał na akordeonie i gdy byłam płaczącym niemowlakiem skutecznie mnie nim uciszał.

M.B.: Skończyła Pani PWST i po dwóch premierach w Krakowie wyjechała do Warszawy. Występowa-

ła Pani m.in. w Teatrze Kamienica, Teatrze Studio, a znalazła się Pani w lubelskim Teatrze Osterwy. Szlaki wiodą raczej w odwrotnym kierunku. Z jakim nastawieniem jechała Pani do Lublina – po przygodę czy na banicję?

M.L.: Dostałam propozycję od Evy Rysovej i Mateusza Pakuły. Mateusz napisał dramat *Na końcu tańcu* na zamówienie Teatru Osterwy. Ówczesny dyrektor chciał zaangażować do zespołu dwójkę młodych aktorów, więc do zespołu trafiliśmy ja i Daniel Dobosz. Bardzo chciałam zagrać w tej sztuce, bo Mateusz pisał ją trochę pod osoby, które będą w niej grały. Poza tym z Mateuszem i Evą znaleźliśmy się z czasów studiów. Warunkiem koniecznym do zagrania tej roli było przyjęcie etatu. Wahałam się, bo w ogóle nie znałam Lublina, nigdy tutaj nie byłam, był to dla mnie taki „Daleki Wschód”, ale pomyślałam: co mam do stracenia? Ta praca jest bardzo ważna, najwyżej odejdę po jednym sezonie. Odkąd jestem w Osterwie, w każdym sezonie pojawia się reżyser, z którym chcę się spotkać, więc nie mam powodu, żeby stąd wyjeżdżać i szukać szczęścia zawodowego gdzie indziej. W naszym teatrze dzieje się bardzo dużo i mam poczucie, że na tę chwilę nigdzie nie spotka mnie nic lepszego.

M.B.: Wspomniała Pani o spotkaniach z reżyserami. Które z nich szczególnie rozwinęły Panią jako aktorkę?

M.L.: Na pewno te z Remikiem Brzykiem przy spektaklach *Był sobie Polak*, *Polak*, *Polak i diabeł* oraz *Przyjdzie Mordor i nas zje*. To były ważne spektakle dla nas jako dla młodej ekipy, dzięki nim bardzo się ze sobą zżyliśmy. Takie spotkania procentują zresztą potem na scenie. Bardzo cenię sobie też współpracę z Kubą



Był sobie Polak... fot. Bartłomiej Sowa

Kowalskim i Pawłem Łysakiem. Bardzo cieszę się też ze spotkania z Arturem Tyszkiewiczem, a w szczególności z tego, że Artur dostrzegł we mnie tytułową bohaterkę z *Mistrza i Małgorzaty*. Wreszcie praca z Mikołajem Grabowskim nad rolą Teliminy w *Panu Tadeuszu*. Ten reżyser był moim profesorem, więc można powiedzieć, że doświadczyłam powrotu do studenckich lat. Grabowski ścigał mnie na ziemię, mówił wprost, że nie pójdę na łatwiznę, że nie chce oglądać tego, co mi łatwo przychodzi na scenie. Powtarzał: „to jest fajne, ale szukaj dalej, zaproponuj mi coś innego, pokaż mi się z innej strony”. Bardzo mi to odpowiadało.

M.B.: Wróćmy do Pani pierwszej roli w Teatrze Osterwy. Jak współpracowało się Pani z Evą Rysową, bądź co bądź, koleżanką ze studiów?

M.L.: To była cudowna i bardzo specyficzna praca, taka, która już nigdy więcej nie powtórzyła się w tym teatrze.

M.B.: Dlaczego?

M.L.: Z prostego powodu: przyszliśmy do Osterwy jako grupa przyjaciół, weszliśmy na obcy, nieznaną teren. Byliśmy razem i każdy był skupiony tylko na tym projekcie, nie rozpraszało nas dwadzieścia pięć innych spektakli do zagrania w trakcie miesiąca. Mieszkaliśmy wszyscy w pokojach gościnnych w teatrze, więc rozmawialiśmy ze sobą całymi nocami, trwała jakby ciągła próba. Teraz po raz kolejny pracuję z Evą – jesteśmy w trakcie prób do spektaklu *Wieloryb The Globe*. Mateusz Pakuła napisał tę sztukę specjalnie dla Krzysztofa Globisza, mojego mistrza ze szkoły. Będzie to koprodukcja Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie i lubelskiego Teatru Starego. Lubelska premiera planowana jest w styczniu 2017 roku. Już teraz serdecznie na nią zapraszam.



Burmistrz, fot. Maciej Rukasz

M.B.: Dlaczego tak dobrze współpracuje się Pani z Rysową?

M.L.: Praca nad *Na końcu łańcucha* była wyjątkowa, zacieśniająca więzy. Eva jest tytanem pracy, oddaje się jej całkowicie, czerpie z aktorów, traktuje nas jak partnerów. Kiedy robię spektakl z Evą, wiem, że moje zdanie jest bardzo ważne i że ona bierze je pod uwagę. Ale też nie obrażam się, gdy powie mi: „nie, w ogóle nie w tę stronę”. Eva jest super człowiekiem i świetnym reżyserem.

M.B.: W jednym z wywiadów powiedziała Pani, że woli teatr „współczesny” niż „dziewiętnastowieczny”. Doprecyzujmy, co znaczą te pojęcia?

M.L.: Tak powiedziałam? Teatr dziewiętnastowieczny kojarzy mi się z pewnym koturnem, sztucznością. Jeżeli ta sztuczność nie jest formą narzuconą przez reżysera, to mnie prywatnie nie interesuje taki rodzaj teatru. Mnie na scenie interesują emocje. Lubię, gdy spektakl wywołuje we mnie skrajne emocje. Nie lubię przedstawić łatwych i przyjemnych, z których nic nie wyciągam dla siebie. Lubię teatr, którego nie rozumiem. Lubię teatr, który mnie porusza. Lubię, jeśli coś się we mnie wydarzyło, a ja nawet nie wiem, kiedy to się stało. Lubię też aktorstwo psychologiczne. W skrócie: lubię, kiedy teatr mnie obchodzi. Nie oznacza to, że każdy spektakl powinien być „współczesny”, bo w teatrze repertuarowym musi być miejsce także na bajkę czy komedię.

M.B.: A czym dla Pani jest teatr współczesny?

M.L.: Trudno mi jednoznacznie odpowiedzieć. Ludzie często uważają, że współczesność w teatrze oznacza epatowanie nagością, wulgaryzmami, a przecież nie o to chodzi.

Rozumiem widzów, którzy mówią: „ja na co dzień słyszę wulgarność, świat staje się ordynarny, więc w teatrze nie chcę tego oglądać”. Ale uważam, że teatr jest przede wszystkim po to, żeby skłaniać do dyskusji. Wulgaryzmy w sztuce umieścił dramaturg, a nagość na scenie jest koncepcją reżysera, który dzięki temu chciał osiągnąć konkretny efekt. Albo jest wpisana w tekst, jak w *Operetce* Gombrowicza.

T.K.: A czy we współczesnym teatrze nie brakuje Pani piękna?

M.L.: A co to jest piękno? To przecież bardzo szerokie, najczęściej subiektywne pojęcie. To, co dla jednego jest piękne, dla innego jest odrażające. Wróć do nagości – mam wrażenie, że w Lublinie jest spory problem z reakcją na nagość. Ludzie często oburzają się, gdy zobaczą na scenie nagą aktorkę lub aktora, bo jak potem mówią, nie przyszli do teatru, żeby oglądać gołe cycki i dupy. A moim zdaniem nagie ciało jest piękne. I wcale nie mówię tu o kwestiach seksualnych. Dla mnie każde ciało jest piękne.

M.B.: Przy projekcie *Lato* w teatrze współpracowała Pani z młodzieżą gimnazjalną. Jak się pracuje z młodym aktorem?

M.L.: Ja w ogóle mam ciągotki pedagogiczne, więc praca z gimnazjalistami sprawiała mi dużą przyjemność. Lubię pracować z młodzieżą. Staram się otwierać ludzi i nakłaniać ich, żeby uwalniali swoje emocje. To może im pomóc, nawet jeśli nie zostaną później aktorami. Dzięki temu projektowało wiele osób w ogóle zainteresowało się teatrem. Spotkałam młodych ludzi z dużym potencjałem aktorskim, co mnie bardzo cieszy. Niektórzy z nich myślą o szkole aktorskiej.



Morder, fot. Bartek Warzecha

T.K.: Pani dużym atutem scenicznym jest śpiew. Zaczynała Pani od muzyki rozrywkowej, teraz gra w *Szarp pan bas*. Planuje Pani wystąpić w musicalu lub kolejnych spektaklach muzycznych?

M.L.: W musicalach już grałam. Moim dyplomem była trans-opera *Sen nocy letniej* w reżyserii Wojtka Kościelniaka. Cały spektakl był śpiewany, a muzykę napisał Leszek Możdżer. Samo rozczytywanie nut zajęło nam trzy miesiące, to było totalne szaleństwo. Po tej produkcji żadna inna muzyczna rzecz nie sprawiła mi trudności. Ja w ogóle bardzo lubię śpiewać i z początku bardzo brakowało mi w Lublinie spektakli muzycznych, dlatego ucieszyłam się na *Szarp pan bas*. Mam nadzieję, że w Osterwie pojawią się jeszcze przedstawienia, w których będę mogła zaśpiewać. A na razie szykuję się na *Wieloryba*, w którym też trochę pośpiewamy.

M.B.: Na zakończenie powróćmy jeszcze do Teatru Osterwy. Za nami zmiana dyrektora artystycznego tej sceny. Czego spodziewa się Pani po dyrekcji Doroty Ignatjew?

M.L.: Bardzo się cieszę, że Dorota Ignatjew została dyrektorem. Jest to osoba o ogromnym zapale, gotowa do pracy, otwarta na widza i na zmiany, więc mam nadzieję, że jej dyrekcja będzie udana. ■

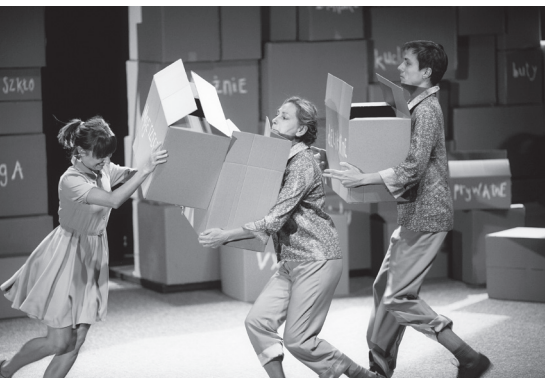
Marta Ledwoń – aktorka teatralna i filmowa, absolwentka PWST w Krakowie, od 2012 roku w zespole Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

Maciej Bielak – absolwent historii i politologii UMCS.

Teresa Kmiec – absolwentka ekonomii i muzykologii KUL, doktorantka literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej KUL.

„CZY WOJNA CZASAMI CHODZI SPAĆ?”

KATARZYNA FRONC



for Przemysław Bator

Na scenie widzimy pięcioro aktorów, za którymi leży kilkadziesiąt kartonów różnej wielkości. Pudełka tworzące wnętrze domu ułożone są piętrowo. Część z nich została opatrzona białymi napisami zdradzającymi ich zawartość lub symbolikę.

Po karton nazwany „Wspomnienia” sięga dziewięcioletnia Inga z zamiarem opowiedzenia swojej historii. Łście bajkowa aura, niczym niezmaczone rodzinne szczęście i wzajemna miłość wydają się silnym spoiwem pięciu dusz: Ingi, jej rodziców i dwójki młodszego rodzeństwa. Jednak pewnego dnia z ust zrozpaczonej matki padają słowa: „Tata sobie poszedł”. Wypowiedziane kilkakrotnie dotykają wszystkich dźwięków składających się na gamę ludzkich emocji, zwiastując katastrofę, stają się początkiem końca. Tata się wyprowadza, rodzice rozpoczynają walkę o dzieci. Wojna.

Reżyser sięgnęła po trafne zabiegi sceniczne, które potęgują rodzinny dramat rozgrywający się na oczach widzów. Dialogów jest niewiele, wypowiedzi bohaterów są często monotematyczne. Mówią do siebie, ale ze sobą nie rozmawiają. Pojedyncze zdania powtarzane po wielokroć obnażają pustkę obezwładniającą każdego z członków tej rodziny; są wołaniem o odrobinę uwagi, o miłość, o pokój będący zwieńczeniem wojennych działań.

Mama, tata, wojna i ja to spektakl dwóch aktorek: Gabrieli Jaskuły (Inga) oraz Wioletty Tomicy (mama). Jaskuła w roli Ingi uchwyciła istotę tego, co dzieje się z dzieckiem podczas konfliktu wybuchającego między rodzicami. Proces wewnętrzznego dramatu, zagubienia i rozdarcia uwidocznił się w sposób czytelny i przejmujący. Główna bohaterka próbuje nie odwracać się od żadnego z rodziców, ale zarówno mama, jak

i tata chcą mieć córkę po swojej stronie, traktując ją przedmiotowo. Inga nie wytrzymuje psychicznie, ostatecznie chowa się w jednym z kartonów, nie pozwalając, by ktokolwiek z rodziny naruszył jej przestrzeń, zajął do środka. Ten prosty mechanizm pokazuje ważną prawdę: dziecko zranione w walce, którą toczą rodzice, prędzej czy później zamyka się w sobie. Pragnie się ukryć przed cierpieniem, rzeczywistością, w której musi funkcjonować, stwarza własną przestrzeń, izoluje się.

Wioletta Tomica ekspresywnie i poprzez kontrast ukazała różne oblicza swojej postaci. Od bezgranicznie kochającej matki i żony, poprzez porzuconą kobietę, niewinnie flirtującą kochankę i wreszcie bohaterkę, która odzyskuje męża.

Spektakl powstał z myślą o najmłodszych widzach, jednak podczas premiery byłam świadkiem, że odczytanie jego przesłania wykracza poza dziecięce możliwości. Dzieci bardzo często się rozpraszały, ich uwagę zwracały głównie zabawne momenty przedstawienia.

„Czy wojna czasami chodzi spać?” – pyta przytłoczona jej ciężarem Inga. Tak, czasami chodzi, ale zaprowadzenie pokoju wymaga wysiłku i wzajemnego zrozumienia. A nade wszystko przebaczenia i miłości. ■

Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie

Mama, tata, wojna i ja

Reżyseria: Simone Thiis

Scenariusz: Tiril Pharo i Simone Thiis

Scenografia: Mari Hesjedal

Premiera: 24 września 2016 roku

Katarzyna Fronc – studentka filologii polskiej KUL.

PIOSENKI NICZYM VOLVO

MARTYNA ZIĘBA

„Moje rady są w cenie. Na przykład: nie sikaj na wielkie szyszki. To mogą nie być szyszki. Jeśli nie jesteś pewien, które pajaki są jadowite, zabijaj wszystkie. [...] Jeśli nie jesteś, nie jesteś pewien, którzy mistycy są jadowici, najlepiej zabić tego, na którego trafiłeś, uderzając go w głowę młotkiem albo butem, albo dużym warzywem, jak skamieniała rzodkiew japońska”.

To fragment jednego z utworów Leonarda Cohena składającego się na zbiór *Księga tęsknoty*. Wśród tych rad nie ma żadnej odnoszącej się do tego, że „sztuka obroni się sama”. Słusznie. Mimo że spektakl *Boogie Street* w Teatrze Starym oparto na wymienionej wyżej książce, był on rozczarowaniem.

Na pokrytej sztuczną trawą scenie stoi lodówka pełna butelek z przezroczystym płynem. Nad lodówką wisi żyrandol z kieliszków, w których odbija się światło neonu w formie napisu „Boogie Street”. Na scenie mężczyzna w marynarce – poeta i pisarz (Wojciech Leonowicz) – za pomocą wierszy autorstwa kanadyjskiego barda opowiada swoją historię, w której można odnaleźć wiele podobieństw do biografii samego Cohena. Dlatego też pojawia się opowieść o pobycie w klasztorze zen czy o kanadyjskiej partii komunistycznej. Kolejne monologi oddzielają piosenki w wykonaniu zespołu z Renatą Przemek jako główną wokalistką. W wierszach mowa jest również o relacjach artysty z kobietami. Tu w roli ukochanej pojawia się również Przemek. Niestety, choć wokalistka potrafi oczarować swoim głosem, jako partnerka na scenie nie oddaje w żaden sposób emocji, co niszczy starania w pokazaniu uczuć łączących dwie postaci. W spektaklu czynny udział biorą też członkowie zespołu muzycznego. Występują

RELIGIA, WSPÓLNOTA, WSPÓŁCZESNOŚĆ

KORNELIA KURACH



fol. Dorota Awliko

w scenach zbiorowych, kiedy to recytują chórem fragmenty wierszy. Jest w tym coś, co przywodzi na myśl akademie szkolne, gdzie wspólne deklamowanie kolejnych partii tekstu przez uczniów-aktorów pojawia się bardzo często.

Tym jednak, co najbardziej w spektaklu drażni, jest brak umiaru w scenie finałowej. W przeciwieństwie do rozrzucanych po scenie sztucznych kwiatów szybujące w stronę publiczności paski bibuły wydają się zbędnym i kiczowatym elementem. Nie współgrają również z treścią recytowanych przez cały wieczór tekstów. W wierszach pojawia się przecież wiele nawiązań do dojrzałości – o tym, że czasem dopiero na pewnym etapie życia dostrzega się konsekwencje swoich wyborów i jakkolwiek negatywne by one nie były, należy je zaakceptować. Pojawienie się w finale latających skrawków bibuły nie pasuje do wcześniej budowanej atmosfery.

W jednym ze swoich wywiadów Cohen powiedział: „Chciałbym, żeby moje piosenki przetrwały tyle czasu, ile przeciętne volvo. Czyli około trzydziestu lat”. Z roku na rok miłośników jego twórczości przybywa, jak również potencjalnych reżyserów teatralnych zainspirowanych twórczością tego kanadyjskiego barda. Że miłośników – to w sumie dobrze, a że reżyserów – to... ■

Teatr Stary w Lublinie

Boogie Street

Reżyseria, scenografia, kostiumy:
Iwona Jera

Aranżacje: Krzysztof Herdzin

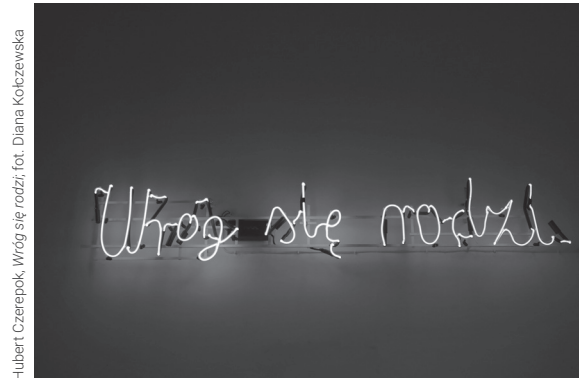
Premiera: 24 września 2016 roku

Martyna Zięba – studentka romanistyki na Uniwersytecie Warszawskim.

Najnowsza wystawa w Galerii Labirynt proponuje oglądającemu powtórne zastanowienie się nad pojęciami określającymi wspólnotę i nad jej fundamentalnymi cechami. Kościół, religia, wiara, ojczyzna, duchowość – to tematy powracające w pracach artystów, którzy podejmując je, wykorzystują do rozpoczęcia dialogu z formą, podstawami i nowymi przeobrażeniami zbiorowej tożsamości człowieka zarówno tej religijnej, jak społecznej i narodowej. Sztuka staje się środkiem, który pokazuje, jakie istotne przemiany zachodzą we wnętrzu wspólnoty, jak wpływają na ludzi i na artystów, którzy sami się z niej wywodzą.

Projekt Ady Karczmarczyk *Oblubienice* składa się z dwóch elementów: trzech fotografii kobiet i teledysku stworzonego przez artystkę. Piosenka *Kościół jest kobietą* nawiązuje do biblijnego motywu Kościoła jako oblubienicy Boga. Poprzez język popkultury artystka podejmuje temat obecności Boga w Kościele, znajdując w ten sposób wspólną przestrzeń do dyskusji pomiędzy tradycją Kościoła a współczesnością. Praca Leszka Onaka wykorzystuje natomiast język portali społecznościowych. Jego praca *Jan Pegasus Drugi puszczał krótkie statusy* sprowadza papieża do roli jednego z użytkowników Facebooka wstawiającego posty, papieża, który staje się częścią internetowej wspólnoty.

Wspólnota poprzez cechy własne i indywidualność potrafi wykluczyć coś, co jest jej nieznaną i inną. Zamiast zespalać, pogłębia podziały między ludźmi. Temat odrzucenia i odmienności powraca w pracach artystów. Projekt Daniela Rycharskiego wpisuje się w dialog Kościoła katolickiego dotyczący akceptacji osób LGBT. Jest to zapis *Materiałów*



Hubert Czerepok, *Wróg się rodzi*, fot. Diana Kołczewska

z „Przystani Pielgrzyma LGBT podczas Światowych Dni Młodzieży. Wpisuje się on w szerszy kontekst akceptacji społecznej dla inności oraz to, jak Kościół i przynależność do niego wpływa na kształtowanie się ludzkich postaw. O tym samym przypomina zresztą wiszący nad drzwiami neon Huberta Czerepoka *Wróg się rodzi*. Czerwony napis, parafraza słów znanej polskiej kołedy, przypomina o nietolerancji i nienawiści wobec inności, która przejawia się w polskim społeczeństwie. Do postawy wobec Innego nawiązuje także Piotr Wysocki, który zarejestrował *Zikr*, czyli ceremonię rytualnego posiłku i modlitwy muzułmanów, w czasie której pozostający w transie uczestnicy przywołują imię Allaha.

Jakie znaczenie dla jednostki ma związek ze wspólnotą? Czy można go przerwać? A jeśli tak, to czy można powrócić? Praca Michała Dobruckiego pt. *Spowiedź* rejestruje przystąpienie artysty do tego sakramentu. Wyświetlające się na ekranie zdania wypowiedziane podczas rozmowy z księdzem głęboko poruszają, kiedy oglądający staje się uczestnikiem tajemnicy spowiedzi. Artysta ukazuje trudny moment wyznania grzechów, swoich rozterek, intymnych faktów. Dzięki temu niełatwemu momentowi zostaje przywrócona więź ze wspólnotą. Każda z prac, nie tylko Dobruckiego, prowokuje widza do zastanowienia się nad własną przynależnością do wspólnoty, nad jej dobrą i złą stroną. ■

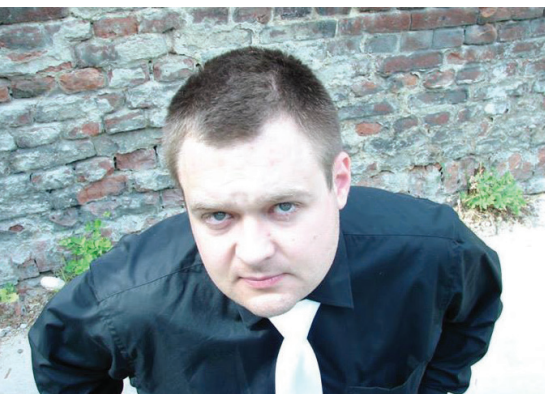
Galeria Labirynt

Communis – renegotjacje wspólnoty – wystawa

Czas trwania: 17 września–30 października 2016 roku

ALLELUJA I DO PRZODU

PRZEMYSŁAW GAŚSIOROWICZ



fol. Patrycja Radkowiak

ĆWIKLIŃSKA

Kazimierz Prószyński, polski inżynier, wynalazca, przedsiębiorca, operator i reżyser filmowy, opatentował swój pleograf – jedną z pierwszych na świecie kamer filmowych – rok przed kinematografem braci Lumière. Czyli rok przed oficjalną datą narodzin kina. Prószyński wynalazł też pierwszą na świecie ręczną automatyczną kamerę filmową ze stabilizacją obrazu. Od razu, od 1895 roku, przystąpił do realizacji licznych filmów krótkometrażowych, tworząc podwaliny polskiej kinematografii. Był współtwórcą pierwszej polskiej wytwórni filmowej w Warszawie. To nie znaczy, że Polacy stworzyli kino. Niezależnych od siebie wynalazców kamer było na świecie kilku. Oznacza to jednak, że polskie kino narodziło się całkiem niezależnie od kina francuskiego i niemieckiego i od początku miało w Europie silną pozycję.

Polska wytwórnia filmowa „Sfinks” Aleksandra Hertza miała pozycję równą niemieckiej UFA (dość przypomnieć światowe kariery Apolonii Chałupiec vel Poli Negri, Jana Kiepurę czy Henryka Warsę). Samo Hollywood de facto stworzyli polscy i rosyjscy Żydzi. Zachęcam gorąco do oglądania polskiego przedwojennego kina, zwłaszcza komedii. Kino komercyjne stało wówczas na dużo wyższym poziomie niż artystyczne (odwrotnie niż po wojnie) i do dziś świetnie się go ogląda. Największą żeńską gwiazdą polskiej komedii filmowej i jedną z najwybitniejszych aktorek komediowych w historii polskiego teatru w ogóle była Mieczysława Ćwiklińska.

Faktycznie nazywała się Mieczysława Trapszo. Pochodziła ze słynnego teatralnego rodu Trapszów. Urodziła się 1 stycznia 1879 roku w Lublinie. Od najmłodszych lat wędrowała wraz z rodzicami po scenach prowincjonalnych. Młodzieńcze lata spędziła w Poznaniu. W 1900 roku zadebiutowała w Warszawie na scenie Teatru Ludowego w roli Helenki w *Grubych rybach* Michała Bałuckiego. Opis jej bujnej kariery nie zmieści się w ramach tego tekstu. Dość powiedzieć, że były w niej sceny Warszawy, Krakowa, Berlina, Paryża. W Paryżu spędziła okres I wojny światowej i szkoliła swój sopran u polskiego śpiewaka Jana

Reszke. Do filmu trafiła dość późno – dopiero w 1933 roku, w wieku 54 lat – ale szybko zdobyła w nim najsilniejszą pozycję wśród aktorek. Do II wojny światowej zdążyła zagrać w trzydziestu siedmiu filmach, z których znaczna większość przeszła do polskiej klasyki. W czasie niemieckiej okupacji pracowała w Warszawie jako kelnerka w kawiarniach Café Bodo i U Aktorek. Po wojnie wystąpiła tylko w dwóch filmach – *Ulica Graniczna* z 1948 i *Nikodem Dyzma* z 1956.

Jej jubileusz 70-lecia pracy aktorskiej miał miejsce 2 grudnia 1970 roku w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie. W kolejnym roku odbyła jeszcze tournée po USA i Kanadzie na zaproszenie amerykańskiej Polonii. Zmarła w lipcu 1972 roku w Warszawie, a pochowano ją na Cmentarzu Powązkowskim. ■

Przemysław Gaśsiorowicz – absolwent Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie, od 2007 roku w zespole Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

WOŁYŃ

Tematykę rzezi wołyńskiej podjąłem w teatrze parę lat temu, usiłując stworzyć jeden spektakl z pewnym teatrem ukraińskim. Przygotowywałem się do tej pracy, przez dwa lata jeżdżąc na Ukrainę. Efektem współpracy były dwa niespójne ze sobą spektakle i kompletny brak porozumienia. Stek bzdur narosłych wokół tematu okazał się niewyobrażalny, a powrócił ze swoimi demonami przy okazji tego, co czytam w wypowiedziach na temat filmu Smarzowskiego.

Najczęściej podawaną przez część polskich uznanych dziennikarzy i reportażystów przyczyną rzezi wołyńskiej była narodowościowa polityka II RP na Kresach Wschodnich. Ograniczenie ukraińskiego szkolnictwa, zniszczenie przez władze polskie ponad stu cerkwi prawosławnych na Lubelszczyźnie (1938), rewizje w celu przerwania akcji sabotażowych OUN oraz dawanie Ukraińcom odczuć, że są „tylko formalnie obywatelami równoprawnymi”. Prawda ta jednak nijak ma się do decyzji rozwiązania sporów za pomocą czystek etnicznych połączonych



fol. archiwum autora

PASZTET Z KRYTYKA

ŁUKASZ WITT-MICHAŁOWSKI

z mordami na ludności cywilnej. Z kolei tłumaczenie jej chłopską rabacją dokonaną z zemsty na polskich panach jest niepoparte faktami, ponieważ brakuje świadectw wyłącznego ataku chłopów ukraińskich na jakąkolwiek polską osadę. Byli oni zazwyczaj sterroryzowaną grupą pozorującą już wówczas działania liczniejszych oddziałów UPA.

Kolejnym nadużyciem jest argument o braku zachowanego rozkazu ataku na dziewięćdziesiąt miejscowości polskich 11 lipca 1943 roku. „Najlepiej przeprowadzono akcję w rejonie Poryckim, dobrze w Horochowskim, zadowolająco w centralnym, źle w Beresteczku i Ōdziutyczach, całkiem się nie odbyła w miastach Włodzimierz, Horochów oraz w rejonie Uściuług i Werba. W prowadzonych akcjach brała udział w niektórych miejscowościach ludność, a w rejonie poryckim melnykowcy” (Sprawozdanie OUN z okręgu Włodzimierz–Horochów za lipiec 1943). Skoro nie było rozkazów, to czego dotyczą sprawozdania?

Kolejna manipulacja to próba wprowadzenia symetrii win UPA i AK na tym terenie. W jednym wypadku mamy do czynienia z czystką etniczną, a w drugim z akcjami odwetowymi, liczebnie śladowymi wobec tych pierwszych – będącymi ich ponurą, zbrodniczą konsekwencją.

9 kwietnia 2015 roku ukraińscy deputowani wprowadzili w życie pakiet ustaw dotyczących polityki historycznej. Członków OUN i UPA uznano za „bojowników o niezależność Ukrainy w XX wieku”. Punkt drugi też ustawy mówi: „Publiczne negowanie faktu legalności walki o niezależność Ukrainy w XX wieku uznaje się za urąganie pamięci bojowników o niezależność Ukrainy w XX wieku, obrazę godności Narodu Ukraińskiego i jest bezprawne”. I jak pisze Grzegorz Motyka: „Osoby negujące to, że członkowie OUN i UPA walczyli o niepodległość, postępują, zgodnie z tą ustawą, bezprawnie i mogą być za to ukarane, nawet jeśli są cudzoziemcami”. ■

Łukasz Witt-Michałowski – reżyser teatralny, założyciel i dyrektor lubelskiej Sceny Prapremier InVitro.