

LUBELSKA GAZETA TEATRALNA / GRUDZIEŃ 2017 / NR 31

PROSCENIUM



21. MIĘDZYNARODOWE SPOTKANIA TEATRÓW TAŃCA
BEN GREEN – ROZMOWA Z TANCERZEM BATSHEVY
BŁASZCZAK O PERFORMANCE ART MEETING
WÓJTOWICZ O SPOSOBIE NA ALCYBIADESA

 [proscenium.lublin](https://www.facebook.com/proscenium.lublin)

PIECE OF CAKE!

LUIZA NOWAK

2

Spektakl *Last Work* Batsheva Dance Company rozpoczął finał tegorocznej edycji Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca i udowodnił, że zespół Ohada Naharina to nie tylko jedna z najlepszych grup tańca współczesnego na świecie, ale także wręcz fenomen popkulturowy. Tancerze grupy z Izraela uwiedli lubelską publiczność swoim poruszającym, hipnotyzującym, niemal magicznym tańcem. Nasza redakcja również poznała urok tego zespołu, nie tylko oglądając dwa niezwykle spektakle (*Last Work*, *Venezuela*), ale też biorąc udział w warsztatach tańca Gaga/people.

Był to dla nas bardzo pracowity okres. Część redaktorów brała bowiem udział w kolejnej edycji warsztatów pisania o tańcu prowadzonych przez holenderskiego krytyka Joosta Goutziersa. Podczas dziesięciu intensywnych dni poznaliśmy tajniki pisania recenzji dotyczących teatru tańca, tworzyliśmy teksty i obejrzeliliśmy ponad dwadzieścia spektakli. I chociaż czeka nas jeszcze sporo nauki, wierzę, że po przebyciu długiej i pełnej tanecznych recenzji drogi będziemy mogli powiedzieć tak jak Ohad Naharin w filmie *Mr. Gaga*: „Piece of cake!”. ■

Pięć rzeźb stoi w łagodnym świetle reflektorów. Długie cienie kładą się na ścianach; nagle poruszają się, przesuwiają, wykonują subtelny taniec. To ożyły rzeźby, które okazują się być w istocie prawdziwymi ludźmi.

Homo-Go! stadium. etap 2 to spektakl bardzo dynamiczny, pełen ruchu i zastygania w zróżnicowanych pozach. Elementem spajającym choreografię jest nieustanne powracanie do poruszania się na linii przód – tył i opozycji między tymi dwoma zwrotami. Tak więc widzimy pięć artystek czołgających się, chodzących, w końcu nawet biegnących – ale zawsze tylko do przodu lub do tyłu, a nie na boki. Dążą do swojego celu lub poruszają się tylko po to, żeby wciąż się przemieszczać. Ten sam motyw pojawia się w krótkim filmie, który wyświetlony jest podczas spektaklu: artystki tańczą i biegną na stacji kolejowej w Lublinie, a w tle przyjeżdżają i odjeżdżają pociągi. A te, co warto podkreślić, też poruszają się tylko do przodu lub do tyłu. To w pewnym sensie ograniczenie, postawienie warunku – możesz tylko osiągnąć progres lub doświadczyć regresu. Nie ma drogi na skróty, brak jest możliwości wybrania alternatywnej ścieżki.

Te przemyślenia mogą okazać się jeszcze bardziej interesujące, jeśli zwrócimy uwagę, że *Homo-Go!* to spektakl inspirowany rzeźbami Magdaleny Abakanowicz. Jej potężne instalacje składają się z dziesiątek identycznych ludzkich sylwetek ustawionych jedna przy drugiej, każda jest w pewnym sensie indywidualną jednostką, ale jednocześnie nie ma nawet własnej twarzy. W spektaklu wiele póź, w których zastygają artystki, wyraźnie odwołuje się do pozycji, jakie przyjmują ukształtowane przez Abakanowicz

fol. Maciej Rukasz



OŻYWIONE RZEŹBY

MONIKA BŁASZCZAK

rzeźby. I tak tancerki siedzą zgarbione, tyłem do publiczności (instalacja *Plecy*), siedzą na krzesłach (*Postaci siedzące*), stoją prosto (*Tłum*), idą (*Nierozpoznani*), biegną (*Figury tańczące*). To nadaje spektaklowi całym nową warstwę znaczeniową. Rzeźby ze swej natury są – przynajmniej w większości przypadków – nieruchomą formą bez zdolności do samodzielnego poruszania się. Artystki, wcielając się w rolę rzeźb Abakanowicz, ożywiają je i dają im możliwość ruchu.

Co więcej, *Tłumy* Abakanowicz poruszają problem roli jednostki w społeczeństwie. Autorki spektaklu *Homo-Go!* również wypowiadają się na ten temat. Artystki zawsze przemieszczają się na scenie w grupie, a nawet jeśli jedna z nich chce się odłączyć, spotyka się z powszechną dezaprobatacją i nie jest w stanie funkcjonować samodzielnie. Tylko razem mogą utrzymać swój ruch, zawsze w tym samym kierunku. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej

Homo-Go! stadium. etap 2

Koncepcja i choreografia: Anna Żak

Zespół redakcyjny: Bartłomiej Miernik (redaktor naczelny), Luiza Nowak (zastępca redaktora naczelnego), Maciej Bielak, Kornelia Kurach, Daria Lytvynenko, Mateusz Wójciewicz, Monika Błaszczak (korekta)

Stażyski: Karolina Kaliszuk, Mateusz Chról

Współpraca: Łukasz Witt-Michałowski, Bartosz Siwek, Michał Nakoniczewski

Skład i DTP: Katarzyna Długosz

Wydawca: Warsztaty Kultury w Lublinie

Kontakt: ul. Grodzka 5 A, 20-112 Lublin
gazetaproszeniem@gmail.com

proscenium.lublin

Druk: Baccarat

Nakład: 800

Na okładce: *Last Work*, Batsheva Dance Company; fot. Maciej Rukasz / Centrum Kultury

rys. Michał Nakoniczewski



WARSZTATY KULTURY

TEORIA WSZYSTKIEGO

LUIZA NOWAK



foto: Maciej Pukasz

Spektakl rozpoczyna się, gdy widzimy ubraną w niebieską suknię postać biegnącą w głębi sceny jednostajnym tempem. Scenografia ogranicza się do ścian, które zostały ustawione po obu stronach. Światło jest stonowane i delikatne. Skupia się na środku sceny, przez co kobieta w chabrowej sukni wydaje się znajdować w tle wydarzeń. Następnie dołącza do niej tancerz, którego delikatne i wolne ruchy skupiają się na prawej stronie ciała. Muzyka jest nastrojowa, ale również niepokojąca, smutna i tajemnicza. Zwiastująca nieszczęście.

Układ choreograficzny zmienia się. Najpierw widzimy dwie ubrane na biało tancerki, których ruch jest wyważony, świadomy i wolny, by następnie podziwiać dynamiczną scenę zbiorową. Szczególne wrażenie robi ta ostatnia. Chociaż każdy z tancerzy wykonuje inny układ, tworzą jedną całość. W związku z tym oglądamy jednocześnie między innymi obroty, podskoki, a także swobodne opadanie na podłogę. Ruch, którego źródłem jest stworzony przez Ohada Naharina styl Gaga, staje się miękki i płynny, jakby powietrze wokół artystów było delikatne i kruche. Zgodnie z nauką choreografa język Gaga skupia się na świadomości i elastyczności. Taniec według niego ma specyficzną moc, która ma wpływ nie tylko na sferę fizyczną, ale także na psychikę. Z kolei źródła energii należy szukać wewnątrz siebie i za pomocą swojego ciała powinno się ją uwolnić. Jednakże wbrew pozorom choreografia Naharina nie opiera się na improwizacji. Gaga stanowi podstawę treningów zespołu Batsheva i uczy świadomości ruchu, tańca. Efekt końcowy to zaś dopracowany układ choreograficzny, w którym nie ma miejsca na przypadek.

Podczas spektaklu muzyka wielokrotnie ulega zmianie, a wraz z nią układ choreograficzny. Muzyka elektroniczna takich twórców jak Grischa Lichtenberger czy Sagat z wykorzystanym utworem *Few Mysteries Solved in a Year of Contract* powoduje, że taniec, mimo zachowania płynności ruchów, jest coraz szybszy.

Jednak wydaje się, że geniusz choreografii Naharina polega nie tylko na synchroniczności, perfekcji i świadomości płynnych ruchów. Każda scena zawiera w sobie przedziwną magię, od której nie można oderwać wzroku. Dzięki temu można odnieść wrażenie, że *Last Work* to dzieło kompletne. Szaleństwo, ból, melancholia, smutek, miłość, namiętność, tęsknota, oczekiwanie, niepokój czy gniew i walka. Jest w nim wszystko. I bez względu na to, jaką interpretację wydarzeń scenicznych przyjmujemy, to, co widzimy na scenie, nie pozostawi nas obojętnymi.

Przewijającym się motywem w choreografii *Last Work* zdaje się być upływający czas. Interesującą postacią w tym spektaklu jest tajemnicza osoba w błękitnej sukience. Mimo wielu zmian, które zachodzą, oglądamy ją nieprzerwanie. Nigdy się nie zatrzymuje i nie zwraca uwagi na wydarzenia sceniczne. Z kolei innym nawiązaniem do kwestii upływającego czasu jest scena, w której tancerze skupiają się w zwartej grupie i przesuują powoli w kierunku publiczności. Są zsynchronizowani i rytmiczni: każdy tupie i wykonuje pulsujący ruch prawą ręką. Połączenie charakterystycznego dźwięku i drżący ruch przywodzi na myśl zegar i jego odmierzające czas wskazówki. Na koniec sceny jeden z tancerzy zostaje „wciągnięty” w środek grupy i znika w gąszczu rąk.

Ohad Naharin, choreograf i dotychczasowy dyrektor artystyczny Batsheva Dance Company (ogłosił rezygnację z tej funkcji od września 2018 roku), w filmie dokumentalnym *Mr. Gaga* Tomera Heymana podkreślał, że tytuł spektaklu z 2015 roku nie jest przypadkowy, ponieważ okoliczności i ogólna sytuacja na świecie sprawiają, że nie wiadomo, czy nie będzie to jego ostatnia choreografia. Dziś już wiemy, że *Last Work* nie stanowi zwieńczenia kariery Naharina. Jednak niezwykła, zapadająca w pamięć ostatnia scena spektaklu skłania do refleksji nad tym, jak istnienie jednostek może zostać nagle przerwane. Tancerze w białych kostiumach, połączeni taśmą, wykonują synchroniczny ruch rękami, siedząc na podłodze. W tle widzimy nieprzerwanie biegnącą przez cały spektakl postać w niebieskiej sukni. W tej scenie trzyma białą flagę. Smutna, nostalgiczna pieśń milknie, a tancerze, mając ręce za głowami, patrzą w stronę publiczności. Poruszające i wymowne. Niezwykłe zakończenie wielkiego spektaklu. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca
Batsheva Dance Company
Last Work Ohada Naharina
Choreografia: Ohad Naharin



foto: Maciej Pukasz

DLA NIEGO WSZYSTKO JEST TOTALNE

Z BENEM GREENEM, TANCERZEM BATSHEVA DANCE COMPANY, ROZMAWIA LUIZA NOWAK.

for newdialect.org



Luiza Nowak: Zanim dołączyłeś do składu Batsheva Dance Company, uczyłeś się w Kibbutz Contemporary Dance Company. Jakie wskazałybyś różnice między tymi dwoma zespołami?

Ben Green: Wydaje mi się, że główna różnica polega na tym, że mają zupełnie różnych choreografów. Obaj – Ohad Naharin i Rami Be’er – skupiają się niezwykle indywidualnie na tancerzach i nad tym, jak wykorzystywać ich potencjał w spektaklu. To zupełnie różne osoby, zatem ich tancerze oraz metody pracy też muszą być inne, przez co każdy tworzy odmienny świat. Kibbutz skupia się głównie na balecie, z kolei w Batshevie wszystko oparte jest na języku Gaga.

L.N.: Twoja kariera związana jest z teatrami tańca w Izraelu. Dlaczego właśnie Izrael?

B.G.: Ukończyłem liceum artystyczne w Stanach Zjednoczonych i myślałem o studiach. Już wtedy oglądałem fragmenty spektakli Batshevy na YouTube. Byłem nimi zachwycony. Jeden z moich nauczycieli doradził, żebym spróbował aplikować na program edukacyjny właśnie do Izraela. Kibbutz Contemporary Dance Company prowadzi dwa takie programy: pierwszy z nich skierowany jest dla tancerzy z Izraela, drugi zaś dla obcokrajowców. Skorzystałem z tej możliwości, wysłałem zgłoszenie i zostałem przyjęty. A nigdy wcześniej nie byłem w Izraelu i nie znałem tam nikogo.

L.N.: Jak wygląda zatem zwykły dzień tancerza Batshevy w Tel Awiwie?

B.G.: Oczywiście, moim głównym zajęciem jest praca w Batshevie, ale znajduję też czas na inne aktywności. Taki typowy dzień rozpoczynamy o godzinie dziesiątej

rano zajęciami Gaga. Trwają siedemdziesiąt pięć minut. Wszyscy członkowie zespołu są zobligowani do uczestnictwa w nich. Czasem przychodzą przyłączyć się do nas osoby z młodszej grupy, Batsheva – The Young Ensemble, oraz tancerze z zewnątrz. Często zajęcia prowadzi Ohad Naharin, ale czasem jest to ktoś z naszej grupy, uczymy się bowiem od siebie. Poranne zajęcia Gaga to rozgrzewka i przygotowanie do dalszej części dnia pracy. Potem do piątej po południu pracujemy nad choreografią do spektakli.

L.N.: Czym dla Ciebie jest Gaga?

B.G.: Język Gaga poznałem na kursie, mieszkając jeszcze w Stanach Zjednoczonych. Kiedy po raz pierwszy wziąłem udział w zajęciach, pomyślałem, że jestem w domu. To improwizacja, która głęboko nas dotyka. Odwołuje się do naszych uczuć, doznań i doświadczeń. Gaga stanowi też dla mnie codzienny trening i pewien rodzaj terapii. Wciąż mnie zaskakuje, ile te zajęcia mogą nam dać. A są to zarówno ćwiczenia dla ciała, jak i dla umysłu.

L.N.: Zdaję sobie sprawę, że zajęć Gaga/people nie mogą porównywać do treningów zawodowych tancerzy, ale muszę przyznać, że udział w tych warsztatach podczas festiwalu był bardzo ciekawym doświadczeniem.

B.G.: Powiem ci, że zajęcia Gaga/people i Gaga/dancers nie różnią się tak bardzo od siebie. Na samym początku, gdy ruch Gaga dopiero co powstał, zajęcia były kierowane do osób niebędących tancerzami. Później zostały wprowadzone zajęcia także dla ludzi, którzy zawodowo zajmują się tańcem. Warsztaty zaczynają się tak samo. Tylko że tancerze używają więcej figur, kroków, które poznali w czasie edukacji

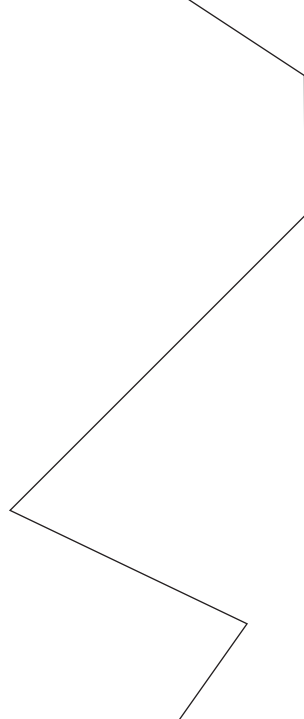
w szkołach tańca. Oprócz tego nie ma większych różnic między tymi rodzajami zajęć.

L.N.: Wracając do twojej pracy. W Batshevie podczas treningów nie używacie luster, prawda?

B.G.: Dla dyrektora naszego zespołu, Ohada Naharina, to jedna z najważniejszych zasad podczas pracy z nami. Wynika to z tego, że Gaga skupia się na wszystkich doznaniach i zmysłach oraz na słuchaniu ciała, skupieniu na ruchu i tym, co czujemy. Kiedy podczas treningów używasz lustra, to ciągle zerkasz, jak w nim wyglądasz. Skupiasz się więc na formie. Patrzenie w lustro i kopiowanie ruchu to nie jest podejście Batshevy. Próby bez luster są dla mnie łatwiejsze również dlatego, że podczas takiej pracy jest znacznie mniej pewnego rodzaju samokrytyki. Nie koncentrujesz się wtedy na innych, których widzisz w odbiciu. I taki sposób pracy jest dla mnie budujący: korzystasz z własnego doświadczenia i nie czujesz się osądzany.

L.N.: Skoro już rozmawiamy o próbach, to podejrzewam, że po obejrzeniu filmu *Mr. Gaga* każdy zadaje sobie pytanie – jak to jest pracować z Ohadem Naharinem?

B.G.: Ohad kocha swoich tancerzy. Bycie częścią jego zespołu bywa czasem magiczne. Podczas prób zawsze powtarza: „Jesteś tancerzem, tworzysz narrację do pracy, którą robisz”. Często zmusza nas do wielkiego wysiłku i przełamywania ograniczeń, które wydaje nam się, że posiadamy. To ciężka praca, ale też niezwykle inspirująca. Można powiedzieć, że Ohad jest zainteresowany skrajnościami. Różnie się to objawia: nadzwyczajna cisza, delikatność czy łagodność, a czasami przesada, przejawianie czegoś.



Dla niego wszystko jest totalne, całkowite. Efekty jego pracy mają w sobie zawsze wiele emocji, które są odbierane przez publiczność, ale też przez tancerzy będących w środku tego przedsięwzięcia.

L.N.: Spektakle Batshevy dają widzom wiele możliwości interpretacji wydarzeń scenicznych. Jestem ciekawa, jaka jest twoja interpretacja spektakli, które zaprezentowaliście nam podczas 21. Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca.

B.G.: Każdy z nas odbiera pewne rzeczy inaczej, bez względu na to, czy jest się tancerzem Batshevy, który właśnie występuje na scenie, czy osobą siedzącą na widowni. Mamy przecież inne poziomy wrażliwości i emocjonalności. Różnią nas także doświadczenia życiowe. Dlatego uważam, że nie ma jednej wspólnej interpretacji wydarzeń scenicznych. Myślę, że *Last Work* opowiada przede wszystkim o wrażliwości i delikatności. Jednak można w nim dostrzec także wysoki poziom energii fizycznej. W *Last Work* jest wszystko: od smutku po przesadę i nadmierną ekspresję. Jednak grając na scenie, czuje się napięcie i skupienie na ruchu.

L.N.: Ilość interpretacji *Last Work* jest dla mnie fascynująca. Siedząc na widowni, słyszałam osobę, która z przejęciem opowiadała, że jest to spektakl o cyklu rozwoju roślin. Przyznam, że dla mnie *Last Work* to na swój sposób spektakl kompletny. Jest pełny emocji: miłości, bólu, pasji...

B.G.: Mnie on również bardzo porusza. Każdy z widzów może zwrócić uwagę na inne kwestie, obrazy, emocje i pewną cykliczność wydarzeń. Myślę, że w tym także tkwi piękno tego spektaklu.

L.N.: Kolejnym intrygującym ele-

mentem *Last Work* jest postać w niebieskiej sukience, która przez cały spektakl biegnie.

B.G.: Masz rację. Ona wciąż biegnie i nie może przestać. Niektórzy, oglądając *Last Work*, zwracają uwagę tylko na naszą biegaczkę. Nie widzą innych tancerzy, co mnie fascynuje.

L.N.: *Venezuela*, którą mogliśmy obejrzeć wczoraj, jest zupełnie inna. To niezwykle, że w pewnym sensie uczestniczyliśmy w dwóch spektaklach, które tworzą całość.

B.G.: Tak się dzieje, ponieważ obie części istnieją w pewien sposób samodzielnie. Różnią się wieloma szczegółami, ale jednocześnie z jakiegoś powodu jedna bez drugiej nie może istnieć.

L.N.: *Venezuela* jest także poruszającym spektaklem, ale towarzyszą jej zupełnie inne emocje niż przy *Last Work*.

B.G.: *Venezuela* w pewien sposób przedstawia świat taki, jaki jest: jego wady, mrok, pewnego rodzaju „wewnętrzny upadek”. Dwie części spektaklu różnią się energią, są tak inne, że czasem trudno mówić o jednym odczuciu tych scenicznych wydarzeń. Na scenie ważna jest dla mnie zbiorowość, pozostawanie częścią grupy, poczucie, że jestem tam razem z innymi tancerzami. *Venezuela* nie opowiada o wojnie, ale niekiedy podczas tego spektaklu mam wrażenie, jakbym miał na nią iść.

L.N.: Tak wiele emocji w jednym spektaklu. Jednak wydaje mi się, że *Venezuela* jest jeszcze bardziej i mroczna niż *Last Work*.

B.G.: Może to przez to, jak wyglądamy? Wszyscy jesteśmy ubrani na czarno, a scena jest czasami wyciemniona, mroczna. Oglądając spektakl, można czasem poczuć

się opuszczonym, a czasem pełnym uczuć. Występują różnice na wielu płaszczyznach oraz emocje zupełnie innego rodzaju. Jednak nie powiedziałbym, że *Venezuela* jest bardziej lub mniej pesymistyczna. Może powinniśmy wybrać się do choreografa i zapytać jego? (śmiech)

L.N.: Niedawno wróciliście z tournée po Japonii. Natomiast dzisiaj wystąpicie po raz czwarty przed lubelską publicznością. Czy dostrzegasz jakieś różnice w sposobie, w jaki jesteście odbierani?

B.G.: Publiczność nas ogląda, ponieważ chce zobaczyć efekt pracy Ohada Naharina. W Lublinie dwa wieczory pod rząd prezentowaliśmy *Last Work* i były to dwa odmienne doświadczenia. Zresztą, przecież zawsze będzie to inne doświadczenie zarówno dla tancerzy, jak i publiczności. W obu krajach widownia była poruszona naszym występem, jednak w Polsce publiczność trochę inaczej na nas reaguje: przyjęto nas bardzo entuzjastycznie. Ogromna, wypełniona po brzegi sala [Sala Operowa Centrum Spotkania Kultur – L.N.] podczas owacji na stojąco okazywała nam, jak bardzo podobał się nasz spektakl.

L.N.: Nie wiem, czy wiesz, że bilety na wasze trzy spektakle zostały wyprzedane właściwie w ciągu jednego dnia. Zdobycie ich było bardzo trudne.

B.G.: Wow. Wiesz, przepraszam i nie przepraszam. Ale to cudowne. ■

Ben Green – tancerz, studiował w Kibbutz Contemporary Dance Company i Las Vegas Academy of the Arts, od 2017 roku w składzie Batsheva Dance Company.



POROZUMIENIE PRZEZ NIEZROZUMIENIE

MONIKA BŁASZCZAK



foto: Monia Błaszczak

Ona i on. Zwykły dzień. Mały pokój, a może cały wszechświat? Komunikacja, próba komunikacji, wszechobecne niedopowiedzenie – jak się nawzajem odnaleźć, gdy jest się w istocie na wyciągnięcie ręki?

Ta atmosfera niezrozumienia i niepewności to element najbardziej charakterystyczny dla *Your Mother at My Door*. To opowieść o dwóch osobach, które są sobie bliskie – mogą być partnerami, rodzeństwem, przyjaciółmi, nie ma to większego znaczenia, ważne jest tylko, że istnieje między nimi silna więź. Mimo to – a może właśnie dlatego – mają ogromny problem z porozumieniem się ze sobą. Wokół tego motywu zbudowana jest cała oś fabularna spektaklu, który posługuje się dwoma głównymi środkami wyrazu: dialogiem i tańcem.

Bohaterowie spektaklu są w swoich działaniach zdecydowanie nieporadni, próbują nawiązać ze sobą kontakt, ale nie potrafią wyrazić swoich potrzeb i zrozumieć siebie nawzajem. Błądzą trochę jak dzieci we mgle, dialogi między nimi są urywane, pełne niedopowiedzeń, zawieszane gdzieś w próżni, kosmosie codziennych doświadczeń. Oni sami lewitują bezwładnie między tymi sytuacjami i pojęciami, objijają się o nie, ale nigdy nie mogą trafić na siebie. Jednocześnie przez spektakl przemawia ogromny dystans i poczucie humoru artystów, co sprawia, że pełen jest zbawiennego absurdu. Trochę taki śmiech przez łzy.

Wymowna jest na przykład scena, w której mężczyzna wykonuje solowy taniec, ale nagle urywa się muzyka. Tancerz zatrzymuje się gwałtownie i – pozostając w bezruchu ze wzniesionymi w górę rękami – prosi kobietę o ponowne włączenie utworu. Już, już dziewczyna prawie klika odpowiedni klawisz komputera, ale

UTONAĆ W OBOJĘTNOŚCI

KAROLINA KALISZUK

nagle jej ruchy stają się nieskoordynowane, odwraca się w zupełnie innym kierunku, zaczyna interesować się butelką wody stojącą na podłodze, kurtyną, ścianą, przytula się do laptopa... Mężczyzna coraz bardziej denerwuje się na kobietę, która nie potrafi lub nie chce mu pomóc – ale to raczej ona zdaje się tej pomocy potrzebować dużo bardziej, czego z kolei nie dostrzega on. Scena zaczyna się przekomicznie, ale z każdą kolejną chwilą wkrada się w nią coraz więcej goryczy.

Duże wrażenie robią sceny, w których artyści tańczą w duecie. Ich synchroniczny, miękki taniec wykonywany blisko podłogi ogląda się z wielką przyjemnością, a tancerze zdają się płynąć w muzyce. Zwłaszcza wtedy, kiedy ruchy zaczynają być swoimi przedłużeniami – bezpośrednio kontynuacją ruchu jednego z tancerzy staje się ruch drugiego. Taka choreografia pozwala im opowiadać historię w stopniu nie mniejszym niż dialogi. Widzimy więc, jak zwracają się ku sobie, są blisko, nagle więź zostaje zerwana – po to, by za chwilę się odnowić. I tak prowadzą dialog bez słów, wciąż unosząc się w atmosferze gęstej od niewypowiedzianych pytań i niedokończonych odpowiedzi. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Timothy and the Things

Your Mother at My Door

Koncepcja, wykonanie: Emese Cuhorka, László Fülöp

Schodzę do piwnicy Centrum Kultury. Na środku, wzdłuż sali, leżą różnej wielkości kukły bez głów. Na podłodze szary dywan, kawałki gruzu, pomięte ubrania, trzy soczyste owoce granatu i kilka głośników. Krzesła ustawione są wokół scenografii. Na ekranie po lewej rozpoczyna się projekcja filmu.

Dokumentacja performansu *Z wody* przypomina to, co widać na scenie. Kobieta wyławia kukły ze wzburzonych fal i układa je kolejno na plaży. Nie bez znaczenia pozostaje to, że performans był wystawiony w Dniu Solidarności z Uchodźcami kilka lat wcześniej. Miał to być komentarz w sprawie imigrantów ginących na morzu, osadzony w namacalnych, polskich realiach. Publiczność zostaje bezpośrednio zaproszona do udziału w spektaklu, bo już na samym początku niektórzy z widzów dostają „ciało” w swoje ręce. Aurora Lubos w *Witajcie/Welcome* opowiada o trudnych realiach życia imigrantów odrzucanych przez rodzime społeczności. Pokazuje ich wędrówkę z miejsca do miejsca w poszukiwaniu schronienia, a także emocje, które towarzyszą im każdego dnia.

Kobieta kładzie się na dywanie, ukazując poprzez skuloną pozycję bezradność i strach. Przykrywa się kawałkiem dywanu, jakby próbowała się ukryć. Walka o przetrwanie widoczna jest w spiętych ruchach ciała. Na filmie widzimy obóz imigrantów, z głośników słychać trzaski, krzyki, szczekanie psa, zmieszane ze sobą słowa. Po kilku minutach trudno jest odróżnić poszczególne dźwięki, zlewające się w ogólnym chaosie. A zaraz hałas robi się coraz bardziej nieprzyjemny, natarczywy i zmniejszający poczucie komfortu. Na scenie kolejna interakcja z widzami jest pytaniem o odczucia wobec losu imigrantów. Aurora Lubos

PRZESTRZEŃ, KTÓRĄ TRZEBA SIĘ STAĆ

KAROLINA KALISZUK



foto © M. Serpieri

zatrzymuje się przed dwiema kobietami i wyciąga ręce do tyłu, by mogły ją złapać. Przechyla się w stronę podłogi, sprawdzając, czy kobiety – w geście pomocy – będą ją trzymać, czy raczej pozwolą upaść na ziemię. Chociaż udaje się ją utrzymać, nie oznacza to, że pomoc jest tak oczywista. Frustracja miesza się ze złością, gdy w pewnym momencie bohaterka gwałtownie roztrząskuje granaty o leżące na dywanie kamienie. Czerwone plamy na ubraniu przypominają krew. Jeszcze przez kilka minut obserwuję jej ruchy, to, jak – nawiązując do performansu – wije się po ziemi w rozlanej chwili wcześniej wodzie. W końcu kobieta przechodzi na prawą stronę sali i zatrzymuje się pomiędzy krzesłami tak, by widzieć całą publiczność. Przykuca i zaczyna opowiadać o tym, co pamięta. O umierających ludziach, o krzykach, łzach, cierpieniu, wojennej rzeczywistości. O policjantach uderzających pałkami w ścianę pociągu. O nieustannym, paraliżującym strachu.

Prawdziwość opowiedzianej historii uderza we mnie z ogromną siłą. Już wiem, jak „wita się” obcych, którzy próbują uciec do – teoretycznie – lepszego świata. Słyszę słowa, które dodatkowo potęgują uczucie dyskomfortu. „Pamiętam słodki smak bezdomności” – mówi kobieta. „Pamiętam wszystko. Gryzę sobie palce, żeby nie płakać”. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Aurora Lubos

Witajcie/Welcome

Wideo, obiekty, dźwięk, ruch: Aurora Lubos

Muzyka: Alex Catona

Huk. Migające stroboskopowe światło. Ponowne uderzenie w drewniane drzwi na środku sali. Huk. Drzwi upadają, światło gaśnie. Przez dłuższą chwilę panuje całkowita ciemność.

Znajduję się w ciemnej piwnicy Centrum Kultury. Wojciech Kaproń wychodzi poza strefę mojego komfortu, sprawiając, że czuję się osaczona i chcę jak najszybciej uciec z sali. Walka z jego własnymi ograniczeniami uwidacznia się przez krótkie, urywane ruchy. Dokładnie widać każdy drgający mięsień, ponieważ tancerz ma na sobie jedynie bieliznę i cielistą maskę przystaniającą twarz. Przez większą część spektaklu porusza się po ziemi, pełzając i wijąc się konwulsyjnie. Towarzyszą mu zbyt głośne trzaski i szmery, które zagłuszają wszelkie moje myśli – poza pytaniem o to, co właściwie się tutaj dzieje.

Światło na scenie zapala się i gaśnie na przemian. W niektórych momentach widać jedynie cień mężczyzny padający na białe drzwi. Po rozświetleniu sceny Kaproń rozpoczyna serię drgających, mechanicznych ruchów. Luźno obracająca się głowa, twarz z lekko rozchylonymi ustami, żadnych emocji. Zapada cisza, światło pada na jego sylwetkę. Przez chwilę stoi w bezruchu. Potem dłonie zaczynają wędrować po ciele, szczypią po kolei różne jego fragmenty. Odnoszę wrażenie, że własne ciało staje się dla niego obce. Tancerz kładzie się na ziemi. Na murowanej, ceglanej ścianie materializuje się hologramowa postać, której pojawienie się nie jest do końca uzasadnione. Płynnie przemieszcza się wzdłuż muru, skupiając na sobie całą uwagę widza. W tym czasie Kaproń porusza się powoli, ledwie zauważalnie. Gdy hologram znika, mężczyzna wstaje. Światło

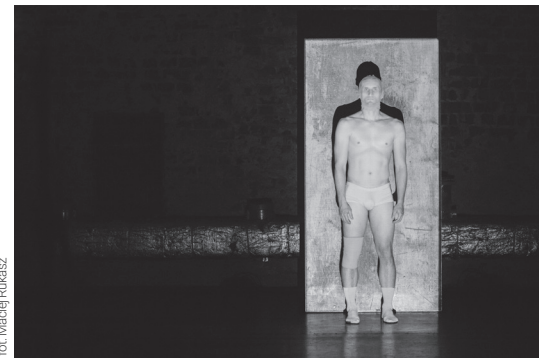


foto © Maciej Rukasz

gaśnie, a gdy zapala się na kilka sekund, tancerz znajduje się w zupełnie innym miejscu sceny. Powtarzalność tego efektu – pojawianie się i znikanie na przemian – powoduje we mnie uczucie zmieszania. Nagle z lampy ustawionej na środku, przed samą widownią, pada ostre, rażące światło. Kaproń z hukiem rzuca ją na ziemię. Bezskutecznie próbuje przesunąć stojące na środku drzwi. Walka z samym sobą uwidacznia się w gwałtownych, pełnych frustracji ruchach, gdy tancerz przewraca reflektor ustawiony przed publicznością. Na scenie panuje chaos. Z każdej strony do widowni zaczyna docierać gęsty dym. Światło gaśnie. Po chwili nie widać już nic poza dymem. Uczucie paniki narasta we mnie coraz bardziej. Zamieram.

Przez kilka minut na sali panuje poruszenie. Drzwi piwnicy pozostają zamknięte. Wśród publiczności słyszę pytanie adekwatne do tego, co przed chwilą zobaczyłam. „Gdzie jest ciało?” Gdy wreszcie z ulgą opuszczam salę, zdaję sobie sprawę, że w żadnym innym miejscu spektakl nie miałby szansy zaistnienia w tak ponurym nastroju grozy. Wszystko, co zobaczyłam, zostawiam za drzwiami piwnicy, do której nie chcę wracać. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Lubelski Teatr Tańca

body

Koncepcja, realizacja: Wojciech Kaproń, Dariusz Kociński



foto: Maciej Rukasz

Muzyka inspirowana tradycyjnymi ormiańskimi pieśniami wypełnia całą salę. Pięcioro ubranych na czerwono tancerzy leży na podłodze, na twarze mają założone błyszczące metalowe miski. Już za chwilę użyją ich do zrobienia chleba.

Postaci powoli odsłaniają twarze, a z misek sypie się mąka. Tańczą, manipulując miską, podają sobie rekwizyt z ręk do rąk. Na scenie pojawia się coś więcej: surowe ciasto, które jeden z artystów kładzie sobie na twarz, a później dzieli się nim z pozostałymi. Przykuwa uwagę scena, w której tancerze, uderzając rękami i ciastem o podłogę, wystukują rytm – przywołuje na myśl wspólne pieczenie chleba. I faktycznie, za chwilę surowe ciasto zostaje zastąpione przez wypieczony lawasz – tradycyjny ormiański chleb, płaski, cienki i miękki – którego zapach wypełnia całe pomieszczenie. Artyści kładą go sobie na twarz, okrywają się nim, ale atmosfera ciepła i bezpieczeństwa nie trwa długo. Chleb zostaje zniszczony, podarty na kawałki i rzucony na ziemię.

Szacunek dla chleba to ważny element ormiańskiej kultury. Lawasz związany jest z legendą o ślubie boga ognia Vahagna z boginią miłości Astghik, ponadto jest on symbolem wspólnoty, domu, rodziny; zapewnia poczucie bezpieczeństwa. W Armenii, podobnie jak w Polsce, zgodnie z tradycją chleba się nie wyrzuca, nie niszczy, szanuje się go. Tak więc kiedy tancerze zaczynają drzeć lawasz, można poczuć, że na scenie dzieje się coś niedobrego i niepokojącego.

Spektakl powstał z okazji setnej rocznicy rzezi Ormian. Pod koniec XIX wieku mniejszość ormiańska zamieszkująca teren Imperium Osmańskiego (dzisiejszej Turcji) chciała uzyskać autonomię, co nie

spotkało się z przychylnością władz osmańskich. Wobec dążących do niezależności Ormian zaczęto stosować różne formy ucisku, deportacje, pogromy, podczas których śmierć poniosły setki tysięcy osób, czy w końcu – w 1915 roku – ludobójstwo. Zaplanowana całkowita eksterminacja narodu. Ormiański Holocaust.

Spektakl *Lavash* nieprzypadkowo powstał w wyniku współpracy grup MIHR Theatre z Armenii i Gabrielle Neuhaus Physical Theatre z Izraela. Trudna historia Ormian i Żydów to w istocie bardzo podobna narracja, opowieść o tragedii narodu, który w przeszłości stanął w obliczu niebezpieczeństwa całkowitego stracenia swojej tożsamości kulturowej. Tym bardziej przejmująca, że podczas spektaklu na scenie nie widzimy żołnierzy czy rozlewu krwi. Tylko przejmujące dźwięki ormiańskiej muzyki, tylko zniszczony lawasz, który leży w strzępach na ziemi. I tylko rozpaczliwe próby zebrania go z powrotem do miski i przywrócenia tego, co zdaje się być już stracone. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

MIHR Theatre, Gabrielle Neuhaus Physical Theatre

Lavash

Choreografia: Tsolak MLKE-Galstyan, Gabrielle Neuhaus



foto: Maciej Rukasz



foto: Maciej Rukasz

SZALEŃSTWO I FILOZOFIA

KORNELIA KURACH

Wyniszczający proces wyzwania się ze społecznych norm i utartych schematów. Nieograniczona wolność i pustka. Erotyzm i przemoc. Spektakl *Bataille i świt nowych dni* poprzez taniec wprowadza w świat francuskiego filozofa, a bogactwo jego dyskursu okazuje się idealną inspiracją dla stworzenia ciekawego widowiska i ukazania możliwości fizycznych artystów.

Georges Bataille nazywany jest filozofem transgresji i uznawany jest za prekursora postmodernizmu. Autor takich dzieł jak *Historia oka*, *Doświadczenie wewnętrzne*, *Erotyzm* czy *Literatura a zło* skupia się na ciemnej stronie ludzkiej natury i suwerenności człowieka. Pisze o przekraczaniu norm i ograniczeń, by dzięki temu odkrywać siebie na nowo.

Na scenie trzy tańczące pary. Kołyszą się delikatnie w rytm muzyki. Mężczyźni ubrani w garnitury, a kobiety w czarne sukienki, wszyscy wyglądają elegancko i zwyczajnie. Jednak to tylko początek, bo z każdą sceną tancerze będą przekraczać granice społeczne i moralne oraz ramy, w które zostali wciśnięci. Muzyka, pulsująca i brzmiąca coraz intensywniej, wywołuje zmianę ruchu na scenie, od klasycznego tańca towarzyskiego po chaotyczne skoki i histeryczne gesty. Scena kipi od erotyzmu, przemocy i zmysłowości. Ciało już nie falują delikatnie i płynnie. Kobiety wykonują prowokujące ruchy, a jeden z mężczyzn ciągnie tancerkę za włosy. Wszyscy pozwalają ciału przejąć kontrolę, ruchy stają się instynktowne. Ukazany akt seksualny to tylko wyzuty z jakichkolwiek uczuć akt fizyczny, tancerz nie używa w tym czasie nawet ludzkiej mowy, wydaje z siebie jedynie nieokreślony bełkot. Tancerze upadają i powstają chaotycznie, zataczają się jak pijani, ich gesty są

PERFORMANSE Z TAJLANDII

MONIKA BŁASZCZAK



foto: Marcin Rakasz

otwarte, jakby chcieli coraz bardziej wyzwolić się z ograniczeń. Jesteśmy świadkami rosnącego na scenie szaleństwa, które coraz bardziej i bardziej sięga do najmroczniejszych zakamarków świadomości.

Układom tanecznym towarzyszą wrzaski, bełkot, niezrozumiałe odgłosy, które coraz bardziej pogrążają artystów w zwierzęcej naturze. Muzyka z każdą sceną wprowadza więcej energii, rosnące tempo wyzwala w tancerzach intensywniejsze emocje i ruchy.

Spektakl Anny Godowskiej i Sławomira Krawczyńskiego zainspirowany dziełami Bataille'a wykorzystuje jego najważniejsze założenia. Połączenie tańca i filozofii to ukazanie na scenie szaleństwa i zadanie po raz kolejny odwiecznych pytań o ciemną stronę ludzkiej natury – ale w zupełnie nowy sposób. Tancerze w rozchełstanych koszulkach, wokół porzucane marynarki, słysząc głos jednego z nich i rozpaczliwe zdanie: „Nie jestem zwierzęciem”. Na koniec próbują założyć ubrania, wygładzić je i powrócić do początkowego, dobrze znanego tańca, ale wydaje się to daremne i niemożliwe. ■

21. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Bataille i świt nowych dni

Scenariusz i reżyseria: Sławek Krawczyński

Choreografia: Anna Godowska

Kolorowa i kwiecista, a jednocześnie gorzka i poruszająca trudne tematy – taka jest twórczość tajlandzkich kobiet. Ten motyw przewodni tegorocznego Performance Art Meeting w Galerii Labirynt przybliżyło troje artystów z Tajlandii, którzy zaprezentowali swoje performanse i wygłosili krótkie wykłady.

Tajlandzkie performanse kobiet to obszar sztuki zdecydowanie zróżnicowany, a twórczość dwóch artystek zaproszonych do Lublina reprezentuje jego dwa główne nurty. I tak Nopawan Sirivejkul opowiada w swoich pracach głównie o trudnej historii (i wcale nie łatwiejszej teraźniejszości) Tajlandii, co mogliśmy zobaczyć w *Burden* (ang. *brzemie*) – performansie, który zaprezentowała przed budynkiem Galerii Labirynt. Artystka rozwinęła rolę sztywnego papieru, tworząc na trawie długi biały pas, rozsypała na nim czarną ziemię, na końcu tak utworzonej drogi ustawiła zapaloną świeczkę – symbol życia i nadziei – po czym wielokrotnie przemierzała tę ścieżkę, znacząc ją jeszcze czerwienią i bielą. Symboliczny wymiar ukazujący kształtowanie się społeczeństwa i kraju o trudnej historii dopełniło rozlanie na drodze czarnego atramentu, który wniknął krętymi ścieżkami w rozsypaną ziemię.

W zupełnie inną tematykę przeniosła widzów artystka młodego pokolenia, Sareena Sattapon, której prace są bardzo osobiste, czasem wręcz intymne. W Sali Czarnej Galerii Labirynt Sattapon zaprezentowała performans *Cleaner* (ang. *sprzątaczką*). Artystka zgniatała i rzucała na ziemię strony z gazet, do czego przyłączyli się widzowie, następnie zebrała je do dużego kolorowego worka. Podwiesiła go przy suficie i przywiązała sobie do pasa w taki sposób, że to na niej spoczywał



foto: Diana Kuczwalska

jego ciężar i tylko od niej zależało, czy spadnie na ziemię. Z takim obciążeniem, klęcząc, sprzątała podłogę. Sattapon wyjaśniła, że chciała zwrócić w ten sposób uwagę na to, jak trudna i wymagająca może być ta pozornie łatwa czynność. Temat może wydawać się banalny, ale tylko do czasu, kiedy uświadomimy sobie, jak często niedoceniany bywa wysiłek wkładany w prowadzenie domu.

Oprócz dwóch pań z Tajlandii do Lublina przybył też Mongkol Plienbangchang, który pokazał swój performans *Compassion* (ang. *miłosierdzie, współczucie*). Co ciekawe, przestrzeń jego działań stał się pień lubelskiego Baobabu ułożony na trawie przed galerią – Plienbangchang wspinał się na niego, chodził po nim, by w końcu przecisnąć się przez wąską szczelinę w pniu i schować się w jego wnętrzu. Wymowna była scena, w której artysta stanął na wprost publiczności, trzymając przed sobą okrągłe lustro. Oblał je zieloną farbą, którą pokrył też siebie. Można odczytać to jako zespolenie człowieka z naturą, a problem ten Plienbangchang porusza w swojej twórczości dość często.

Cieszy fakt, że artyści zaproszeni na tegoroczny Performance Art Meeting zaprezentowali tak różnorodne prace. Dzięki temu to spotkanie z tajlandzką sztuką było doświadczeniem pozwalającym poznać pełen przekrój performansów z tej części świata. ■

Galeria Labirynt

Performance Art Meeting 2017

7–8 września 2017 roku

TAM I (NIE ZAWSZE) Z POWROTEM

DARIA LYTVYENKO



fol. Profesjonalna TV

Cisza i równowaga panowały na scenie, zanim zaczął się monodram. Stare drewniane krzesło, jak za czasów Związku Radzieckiego, instalacja z dziewięciu pudeł, które na początku stanowiły wielką tajemnicę i nie było wiadomo, jaką rolę miałyby pełnić.

Tak wyglądała scena, zanim wszedł na nią chłopak niosący szarą podróżną torbę, ubrany w sportową kurtkę. I wszedł na swój szlak zwany „emigracją”. Pożegnał się z rodziną. Dźwięk pociągu już na początku stworzył atmosferę podróży pozbawionej szczęśliwego napięcia, pełną raczej trwogi. Równolegle na tajemniczych pudełkach wyświetlono pierwsze ujęcia filmu w reżyserii Magdaleny Piejko *Tam, gdzie da się żyć*. Projekcja ukazywała życie Polaków wyjeżdżających za granicę po tak zwaną „normalność”.

Państwo, do którego przybył bohater (Patryk Pawelec), nie posiada nazwy. Ale wymienienie tu jakiegoś kraju byłoby zbyteczne z tego względu, że kwestia emigracji tak naprawdę rozgrywa się na poziomie globalnym i dotyczy większości świata. Monodram skupia się bardziej na świecie wewnętrznym emigrantów.

Krzesło, które zobaczyliśmy na początku, później okazało się być biurkiem, miejscem na laptopa, a jednocześnie pełniło funkcję szafy. Zresztą, szafa nie była potrzebna, bo bohater nie miał za dużo odzieży. Podróżna torba została poduszką. Chłopak dzielił małą przestrzeń z innym emigrantem. Nadgodziny w pracy stały się normą. Praca w nocy też. Ohydne – choć chwilowe – warunki życia to kwestia przyzwyczajenia. Natomiast czy porzucenie rodziny (w przypadku monodramu – żony i dziecka) możemy nazwać normą? Rozmowy przez

Skype’a, przedłużony okres przebywania poza domem – *Tam i z powrotem* pokazuje prawdziwą twarz emigracji, o której dość często się nie wspomina.

Format monodramu w tym przypadku świetnie się sprawdził: przez pryzmat jednej osoby zobaczyliśmy światową tendencję. Wyruszyliśmy w niezbyt przyjemną podróż, by wspólnie z bohaterem obejrzyć to, czego nie widzą osoby pełne nadziei i inspiracji, gdy podejmują decyzję, by wyemigrować. Monodram *Tam i z powrotem* wprowadza nas bowiem za kulisy życia za granicą. Idealne życie przypomina utopię, na którą warto ciężko pracować, ale nie zawsze wszystko idzie wspaniale. Osoby mieszkające daleko od domu tracą możliwość bycia obok swojej rodziny i bliskich. ■

ACK UMCS „Chatka Żaka”

Tam i z powrotem

Scenariusz i reżyseria: Urszula Kostrzewa, Patryk Pawelec

Premiera: 13 września 2017 roku



fol. Adrian Pasierbiewicz / RECAID

fol. Wojciech Niespiąłowski



MELODRAMA FANTASTYCZNA

MONIKA BŁASZCZAK

Te emocje, te dramaty! Te niespodziewane zwroty akcji i zawite intrygi! Spektakl *Żywi i umarli, czyli bandyci w piekle*, który powstał na podstawie sztuki Stanisława Krzesińskiego z 1853 roku, to „melodrama fantastyczna w trzech aktach, w ośmiu odsłonach”, wystawiana z wielkim rozmachem ku uciesze ówczesnej publiczności.

Oto mamy przed sobą szajkę sycylijskich bandytów, którym marzy się zdobycie zamku Urbino i jego skarbów. Herszt bandy (Dariusz Jeż) chciałby jednak zyskać coś jeszcze – serce pięknej Anieli, którą ma zamiar porwać, wywieźć hen, daleko i żyć długo i szczęśliwie. O ile jeden z jego pomagierów (Mateusz Nowak) nie ma nic przeciwko zgarnięciu paru złotych błyskotek, to wizja szefa uciekającego z piękną damą jest nie w smak zazdrosnej członkini szajki (Angelika Kujawiak), która knuje skomplikowaną intrygę mającą udaremnić jego plany. Po dramatycznej bitwie Aniela (znów Angelika Kujawiak) trafia w ręce bandytów, a jej ukochany, Alfons (znów Dariusz Jeż), postanawia uratować ją i zemścić się na złoczyńcach, dołączając do bandy i wyprowadzając ich w pole – czy raczej wprowadzając w głąb gorącego Wezuwiusza. Wątek kończy się wielkim wybuchem, a bohaterowie trafiają w zaświaty, co nie przeszkadza im w kontynuowaniu sporów.

Tym, co przyciągało widza do teatru na *Żywych i umarłych...* za czasów Krzesińskiego, mogła być efektywność – czy może raczej efekciarstwo – wystawienia. Autorzy współczesnej adaptacji sztuki zrezygnowali co prawda z „ogni sztucznych, śpiewów, chórów i bitew”, nie poszli jednak w zupełny minimalizm. Troje aktorów – Angelikę Kujawiak, Dariusza Jeża i Mateusza Nowaka –

W POSZUKIWANIU PIĘTY ACHILLESA

MATEUSZ WÓJTOWICZ



foto: Wojciech Niespiłowski

obsadzono w potrójnych rolach, przez co bogatą w nadzwyczajne zdarzenia fabułę trzeba było pokazać, nie mając do dyspozycji całego sztabu ludzi na scenie. Rozwiązaniem problemu było pójście w teatr cieni czy teatr lalkowy – w scenie, w której postaci trafiają do piekła, aktorzy animują swoje marionetkowe podobizny. Ponadto sztukę nieco zmodyfikowano, dodano komentarze objaśniające kontekst historyczny, a także wprowadzono motyw teatru w teatrze – troje aktorów gra troje aktorów, którzy wystawiają *Żywych i umarłych...* Mocnym punktem przedstawienia jest muzyka stworzona na żywo przez Łukasza Jemiołę, warto wspomnieć też współczesne, ale okraszone falbankową nutą oldskulowości à la XIX wiek kostiumy autorstwa El Bruzdy.

Żywi i umarli... to sztuka, która nawet w zamierzeniu Krzesińskiego nie miała być dziełem szczególnie ambitnym, wystarczyło, że przyciągała do teatru widza spragnionego rozrywki. Spektakl Joanny Lewickiej to interesująca ciekawostka pozwalająca zajrzeć do wnętrza lubelskiego teatru sprzed ponad stu lat. I to dosłownie, bo Teatr Stary mieści się w tym samym budynku, w którym działał teatr Łukasza Rodakiewicza – a tam wystawiana była oryginalna sztuka. ■

Fundacja TEAM Teatikon, Teatr Stary w Lublinie

Żywi i umarli, czyli bandyci w piekle

Reżyseria: Joanna Lewicka

Dramaturgia: Jarosław Cymerman, Grzegorz Kondrasiuk

Scenografia i kostiumy: El Bruzda

Opracowanie muzyczne: Łukasz Jemioła

Premiera: 20 października 2017 roku

Sposób na Alcybiadesa jest zwykłą historią z ławki szkolnej. W tej szarej rzeczywistości zdarzają się rzeczy nieprzewidziane. Nudny przedmiot szkolny staje się życiową pasją nastolatków. Bo na sposób też trzeba mieć sposób.

Przenosimy się do Szkoły Podstawowej nr 5 im. Biernata. Jak w każdej tego typu placówce uczniowie zmagają się z trudnościami związanymi z nauką. Poznajemy historie Słabej, Pędzla, Ciamci oraz Zasepy. Pytania nauczycieli są dla nich dużym wyzwaniem. Ale nic w tym dziwnego, skoro uczniowie twierdzą, że pierwsze samochody powstały w średniowieczu. Przyjaciele mają dość grona pedagogicznego, które przygotowuje tylko kolejne wymagające klasówki. Szukają więc sposobu na gogów. Po długich poszukiwaniach udaje im się kupić od starszych uczniów sposób na nauczyciela historii – Alcybiadesa. Pierwszym etapem sposobu sąuczynki dezorientujące, a drugim – tzw. dryf.

Oto na drugi dzień cała klasa jest nienaturalnie miła dla Alcybiadesa. Uczniowie pomagają nauczycielowi w zdjęciu płaszcza, siedzą bardzo cicho. Nie przynosi to jednak efektu. Zaczynają więc etap dryfu. Zasepa opowiada o sąsiedzie, któremu wybuchły spodnie, ale dostaje przez to jedynkę, ponieważ mówił nie na temat. Okazuje się, że dryf, czyli próba zagadania nauczyciela, może być prowadzony jedynie na temat historii. Wiedza uczniów osiąga taki poziom, że wręcz kłóć się, kto pierwszy powinien odpowiadać. Sposób na Alcybiadesa stał się zatem sposobem na uczniów, którzy zaczęli fascynować się historią. Ciamcia, Słaba, Zasepa i Pędzel wybierają się nawet z Alcybiadesem na pozalekcyjną wycieczkę historyczną. Pozostali pedagodzy nie są zadowoleni, bowiem poziom



foto: Natalia Kobanow

wiedzy uczniów nie wzrósł z innych przedmiotów, a historia jest jedynym wyjątkiem. Dlatego grono pedagogiczne rzuca uczniom wyzwanie w postaci oprowadzenia wycieczki z Łęcznej, podczas której mają opowiedzieć gościom historię Lublina. Pomimo złych snów i przeczuć Ciamci misja okazuje się sukcesem, a Alcybiades z dumą obserwuje swoich wychowanków.

Głównym tematem spektaklu jest życie szkolne. Zwrócono w nim jednak uwagę także na postawy moralne i problemy społeczne. Jesteśmy świadkami strachu wychowawców przed uchodźcami. Jedna nauczycielka ucieka w popłochu na ich widok. Nie zdaje sobie sprawy, że są to uczniowie, którzy przebrali się w kostiumy w związku z próbą przedstawienia. Scena nawiązuje do współczesności, natomiast jej prześmiewczy charakter nie ukazuje powagi problemu, którego jesteśmy obecnie świadkami.

W *Sposobie na Alcybiadesa* ukazano zwykle perypetie szkolne w sposób niezwykle. Twórcy starali się przykuć uwagę widza poprzez charakterystyczną grę światła oraz układy taneczne. Poruszyli też tematykę problemów społecznych, które towarzyszą nam na co dzień. Zastanawiające jest jednak, czy humorystyczne podejście do kwestii uchodźstwa było właściwym posunięciem. ■

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie
Sposób na Alcybiadesa

Reżyseria i opracowanie muzyczne: Piotr Ratajczak

Adaptacja i dramaturgia: Piotr Rowicki

Scenografia: Matylda Kotlińska

Ruch sceniczny: Arkadiusz Buszko

Premiera: 6 października 2017 roku

...MOJE TRZY GROSZE

BARTOSZ SIWEK



fol. Mateusz Kalinowski

W POSZUKIWANIU AMORA

Wracam pamięcią do mitycznej krainy lat dziecinnych. W naszych domach z wielkiej płyty, budowanych pod koniec lat 70., dorastaliśmy dziko, podglądając świat dorosłych. Wyrastając w poranionych rodzinach, obciążonych od wewnętrznych wojen, szukaliśmy wzorców miłości. Instynkt pchał nas ku nogom, pośladkom, piersiom...

W latach 90., kiedy to byłem uczniem szkoły podstawowej, chłopaki w szóstej albo siódmej klasie strzelali dziewczynom z gumek od staników. Jak można się domyślić, obiekty naszej ukrywanej fascynacji nie były zachwycone. Goniły swoich oprawców po szkolnym korytarzu. Czasem któryś oberwał, co paradoksalnie nie zniechęcało pozostałych – ryzyko to uatrakcyjniało zabawę. Zakończyła ją interwencja nauczyciela, a może po prostu się nam znudziło. Nie pamiętam. Ja nie strzelałem, kłutem natomiast koleżanki z naprzeciwka cyrklem lub podkładałem pinezki. Długo można by się zastanawiać, czemu tak lubiliśmy dokuczać dziewczynom. Uwielbialiśmy się z nimi droczyć. Nie wiem, co sprawiało nam taką radość. Może jedynie to, że tak zabawnie reagowały.

Potem naturalnie wszystko się zmieniło. Pojawiła się ta kompulsywna potrzeba myślenia o seksie. Fantazjowaliśmy na temat co atrakcyjniejszych nauczycielek. Z opowieści klasowych słyszałem, jak to któryś włożył pod biurko, niby że długopis mu upadł, a tak naprawdę chciał sprawdzić, jakie ma majtki. Potem wszyscy chłopcy przysłuchiwali się tej relacji z wypiekami na twarzy i odtwarzali w wyobraźni cuda, które tam zobaczył. Pamiętam sytuację na kolonii, kiedy to nasza piękna opiekunka pływała późnym wieczorem w basenie przed ośrodkiem wczasowym, a my z góry świeciliśmy na nią lampką i darliśmy się na całe gardło jak po strzeleniu gola. Wiedzę na temat relacji damsko-męskich czerpaliśmy z pism młodzieżowych.

Rubryki takie jak *Mój pierwszy raz* czy kupowane potajemnie *świertszczyki* rozpałały naszą wyobraźnię. Próbowaliśmy wprowadzać nabytą wiedzę w czyn. Pocałunki w parku, autobusie, pierwsze domówki... Chcieliśmy pić haustami z tego tajemniczego kielicha rozkoszy. Zaślepieni nagością rozbijaliśmy się o barierę naszych ciał. Odpadaliśmy od siebie poranieni, bez szans na prawdziwe poznanie.

Pamiętam, jak mój dziadek, mając lat osiemdziesiąt z hakiem, masował i nacierał spirytusem kamforowym obrzmiałe nogi mojej babki. Była to prawdziwa lekcja czułości i troski, której wtedy nie rozumiałem. Pozostawałem zapatrzony we własne egoistyczne pragnienie miłości, nie wiedząc, że jest ona wychodzeniem z siebie naprzeciw drugiemu. Może zabrzmiało to banalnie, ale kiedy „ja” staje się „ty”, nie potrzeba słów, wystarczy być... ■

Bartosz Siwek – aktor Teatru im. H. Ch. Andersena w Lublinie.

OBRAZ CZY SŁOWO?

Kołacze mi się po głowie piosenka w języku obcym, której słów nigdy nie znałem. Usłyszałem ją, będąc dzieckiem, nie znając tego dziwnego, nęcącego wówczas języka. Została we mnie na zawsze. A jednak, obok melodii, to właśnie słowa – ich brzmienie i zestawienia – tak wielkie uczyniły na mnie wrażenie. Kiedy poznałem ów obcy język, okazało się, że słowa nie inspirują już tak bardzo i nie teleportują mnie w odległe zakamarki wyobraźni tak samo jak wtedy, gdy generowały erupcję obrazów w mojej młodej głowie. Co działa na nas bardziej: obraz czy słowo?

W Niemczech, odkąd Luter przetłumaczył Biblię, każdy mógł ją czytać w domu i interpretować po swojemu. Tak zrodziła się tam kultura słowa. U nas nawet jeszcze po wojnie mszę celebrowano po łacinie – nie liczyły



fol. archiwum autora

PASZTET Z KRYTYKA

ŁUKASZ WITT-MICHAŁOWSKI

się więc słowa, lecz rytuał, ergo obraz. Wspólnotowe poddawanie się obrazom wymagało poczucie uczestnictwa, przynależności. Przeżywanie dokonywało się w grupie, podczas gdy kontemplacja słowa pisanego musiała zadziwiać się indywidualnie.

Do niedawna uważałem, że kultura obrazu przewędrowała do nas z Włoch, choć ostatnie obrazy z warszawskich obchodów Święta Niepodległości kojarzyć mi się zaczęły raczej z Azją. Obraz i słowo były w nich na podobnym poziomie, lub jego kompletnym braku. Słowa, swoją drogą, również generują obrazy.

Niejaki Wilson w 1973 roku przebadał konserwatystów i liberałów pod kątem tego, co obie grupy uważają za komiczne. Okazało się, że każda z grup odmiennie reagowała na tzw. „rozwiązanie niezgodności”. W uproszczeniu: konserwatyści optowali za klarowną i jednoznaczną puentą dowcipu, podczas gdy liberałowie dopuszczali kilka jej możliwych wariantów. Podobną do tej zauważonej u konserwatystów tendencję do obalania, nawet w puentach kawałów, dało się obserwować u „osób konformistycznych, w dużym stopniu zależnych od opinii i zachowań innych, z nasiloną potrzebą aprobaty społecznej, odczuwających silną więź z rodziną i poczucie odpowiedzialności za jej członków, nie wahających się użyć kłamstwa w kontaktach interpersonalnych” (według Hehla i Rucha, 1989).

Nie jest zatem wszystko jedno, jakie książki czytujemy, jakie programy czy filmy oglądamy i jakim obrazom czy słowom pozwalamy mieć do siebie dostęp. Bo jak powiedział kiedyś Carlos Ruiz Zafón: „Niewiele rzeczy ma na człowieka tak wielki wpływ jak pierwsza książka, która od razu trafia do jego serca”. ■

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