

T E A T R

nr 7-8 lipiec-sierpień 2002 cena 14 zł

ISSN 0040-0769 Indeks 3790-34

Nagrody „Teatru”

„Nie-Boska komedia” Grzegorzewskiego

Festiwale, festiwale

Z dziejów kuciapki w dramacie



T E A T R

s p i s t r e ś c i

4 Nagrody „Teatru”

dramaturgia współczesna

5 Wojciech Majcherek – **Nowe polskie** (Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej)

spotkania

10 Szalona „jazda” argumentów – z Lidą Amejko rozmawia Jacek Kopciński

16 Matka Polka, bezdomna – z Gabrielą i Moniką Muskałą rozmawia Agnieszka Skolasińska

festiwale

18 Szkoła musi być otwarta na świat – z Janem Englertem rozmawia Janusz Majcherek

22 Dostaliśmy kopa – z Lechem Śliwoniakiem i Edwardem Wojtaszkim rozmawia Janusz Majcherek

25 Teatr przyszłości. Mówią jurorzy Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych: Jacques Lassalle, Anna Augustynowicz, Paweł Dobrzycki

29 Festiwal po raz pierwszy (Jacek Popiel, Anna Kuligowska-Korzeniewska)

32 Ewelina Góral – **Odnaleźć w sobie ruchy słonia**

34 Małgorzata Szum – **Spokojna okolica** (Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu)

39 Hanna Bałtyn – **Był bal**

41 Jacek Dobrowolski – „Mythos” Eugenia Barby, czyli cień Teatru Odín

44 Bartosz Frąckowiak – **Taniec Śmierci z Festiwalem i o Formie naszych czasów** (Festiwal Malta w Poznaniu)

51 Katarzyna Michałak – **Uliczna fiesta w trzech odsłonach** (Dionizje w Ciechanowie, Sztuka Ulicy w Warszawie)

54 Iona Niebał – **Teatr do tańca** (Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze)

56 Jacek Kopciński – **Animo znaczy ożywiam** (Międzynarodowy Festiwal Sztuki Łalkarskiej w Bielsku-Białej)

przedstawienia

62 Elżbieta Morawiec – „**Ma się już pod koniec świata...**” („Nie-Boska komedia” Krasieńskiego w T. Narodowym)

65 Janusz Majcherek – **Przypisy do „Nie-Boskiej komedii”**

67 Anna Turowiec – **Postmodernistyczna bajka o królu Learze** („Król Lear” w T. im. Żeromskiego w Kielcach)

70 Aleksandra Rembowska – **Sytuacje nierodzinne** („Sytuacje rodzinne” Sribljanović w T. Studio w Warszawie, „Demony” Norena w T. im. Słowackiego w Krakowie)

72 Dorota Żórawska – **Eugeniusz Oniegin à la mode** („Eugeniusz Oniegin” Czajkowskiego w T. Wielkim w Warszawie)

74 Jerzy Limon – **Od „Wiele hałasu o nic” po „Monologi waginy”, czyli z dziejów kuciapki w dramacie**

za granicą

80 Mirosław Kocur – **Garnitur Petera Brooka** czyli „Le costume” we Wrocławiu

83 Edyta Ścibor – **Prostota. Eimuntas Nekrošius** we Włoszech

swinarski

85 Barbara Swinarska – **List do Konrada Swinarskiego**

czytelnia

89 Maryla Ziełirska – **I wóz, i przewóz** („Jak by tu powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą”)

zagadkowa historia teatru

91 Henryk Izidor Rogacki – **Trzy piosenki**

92 Kronika

94 **W teatrze i wokół teatru** – oprac. Wojciech Majcherek

99 Fotoarchiwum „Teatru”

festiwale

Taniec śmierci z Festiwalem i o Formie naszych czasów

Bartosz Frąckowiak



Trudna była ta tegoroczna Malta. Chaotyczna. Wymykająca się planowości, poddana żywiołowi ciąglej, niekontrolowanej zmiany. Nieposkromiona i nieopanowana. Groźna! Przeróżająca – co smutna, refleksyjna, ale też wesółkowa, kpiarska, rozbawiona. Na pewno też dekadencja. Bardzo ułomna, krucha jak ludzkie ciało. Momentami ośniewająco piękna, ale piękna też pięknem surowym, ostrym i ubogim w środku. Sentymentalna i złośliwa, kapryśna i przede wszystkim – bardzo ludzka.

Patrząc na tegoroczny festiwal okiem zdystansowanego obserwatora, uzbrojonym w obiektywizm, niezaangażowanym emocjonalnie, można by dostrzec w nim wiele mankamentów i uchybień. Ogromne zróżnicowanie prezentowanych spektakli, tak pod względem poziomu artystycznego, jak i zastosowanej konwencji i stylu, niejednego widza przyprawiało o zawrót głowy. I mógłby on nawet być twórczy, każdy wszak z chaosu składałby swą własną konstrukcję, tworzyłby własną Malte, gdyby nie fakt, że zabrakło klucza. Szczególnie niewdzięcznie ogląda się spektakle z offu. Niełatwo znaleźć tam coś wartościowego, a większość spotkań z grupami z tego nurtu kończy się frustracją i poczuciem straconego czasu. Niejasne dla mnie pozostają także kryteria oceny i porównania innych zespołów. Czy naprawdę na tym festiwalu (a tym bardziej światowym) „rynku teatralnym” nie znalazłoby się nic ciekawszego?

Malta była zawsze festiwalem bardzo mocno ingerującym w życie miasta, wdzierając się w ulice Poznania, swoim teatralnym pazurem zdzierając szary tynk codziennej rutyny z murów miejskich kamienic, z miejsc dobrze określonych i oczywistych tak bardzo, że już nikt nie potrafił się nimi dziwić, wyczarowywała nowe sensory, zakłócała rytm codziennego życia, rozśmieszała przypadkowych przechodniów i zagarniała ich do magicznego kręgu teatru. W tym roku miasto nie zostało zarażone teatrem. Teatr Strefa Ciszy – najbardziej znany poznański specjalista od takich akcji – ukrył się ze swoim spektaklem, jak większość grup w tym roku, za murami dziedzińca. W ogóle większość przedstawień odbyła się w przestrzeniach zamkniętych. Jakby zabrakło teatrowi odwagi wyjścia na spotkanie przypadku i ludzi, jakby czuł się zagrożony, może jest tak w istocie, i musiał okopać się w twierdzy poznańskiego Zamku. Jedyne plenerowe spektakle miały miejsce nad Malte. Z przykrością muszę stwierdzić, że przestrzeń ta, posiadająca jeszcze kilka lat temu niezwykle potencjał, stwarzająca niepowtarzalny klimat i nastrój, z melancholią zachodów słońca nad miastem i, mimo wszystko, spokojem pomagającym w skupieniu się na teatrze, zabudowana została rojem budek małej gastronomii i wielkich centrów rekreacyjno-rozrywkowych. Zewsząd dobiegają głosy tandetnej muzyki do piwa i smażonej kielbasy, a wokół przechadzają się podgoleni młodzieńcy o tępych twarzach i nadmiernie mięsistych karkach, nie zainteresowani bynajmniej teatrem, lecz potencjalną burdą z jakimś Bogu ducha winnym teatromanem, choć i tych chyba nad Malte coraz mniej. Być może czas najwyższy zastanowić się nad słabo przez festiwal wykorzystywanym obszarem Cytadeli, gdzie istnieje bardzo wiele miejsc czekających tylko, aż ktoś je ożywi ruchem, słowem, muzyką i światłem, nada im dynamiki i rozbudzi ich uspiętego ducha.

Nie będę zatem pisał o Malcie w ogóle, lecz o mojej Malcie, złożonej z pojedynczych obrazów i myśli oraz dalekich niekiedy skojarzeń. Za najlepszy spektakl tego festiwalu uważam *La Divina Commedia* dobrze znanego rosyjskiego zespołu Derevo.

Śmierć

W tym roku nieproszonym gościem, który wdarł się bezczelnie w sam środek teatralnego święta, była Śmierć. Zabrała wprost sprzed oczu widzów, nic nie robiąc sobie ze szczególnego statusu pola teatralnej akcji, młodą aktorkę Susanne Gondolf z niemieckiego Antagon theaterAKTION. Zdarzenie to, prócz przerażenia i grozy, wzbudziło we mnie również silny bunt – bo teatr powinien być wolny, anarchiczny, przeciwstawiający się ograniczeniom i zwyczajnym prawom, powinien istnieć poza zwyczajnym czasem

i przestrzeni i w tym sensie, niech zabrmi to nawet górnolotnie, powinien być święty. I nagle okazuje się, że jest kruchy, zawieszony na cienkiej nitce, która w każdej chwili może się zerwać, światy, które stwarza, iluzja, którą buduje, są nietrwałe i ulotne. I może przyjść nagle Śmierć i wszystko zniszczyć, a człowiek – aktor, który mocą swojego talentu powinien góry przenosić, okazuje się nagle bezbronny wobec niepojętego porządku świata.

Po spektaklu grupy Antagon pozostał krąg zniczy rozświetlających wyłączoną z dalszej części festiwalu przestrzeń „mety”, pamięć ludzi, gromadzących się z wyrazem zadumy na twarzach w miejscu tragedii, kilka notatek prasowych w ogólnopolskich dziennikach, które nagle i niespodziewanie zainteresowały się festiwalem, i pewnie dużo więcej, choć wiedza o tym nie jest nam bezpośrednio dana.

Śmierć w teatrze rzadko dzieje się naprawdę, przeważnie jest elementem spektaklu, gry, świata uludy, rzeczywistości kreowanej. Tutaj w przestrzeni fikcji wtargnęła rzeczywistość. Odtąd każdy oglądany przeze mnie spektakl konfrontowany był niejako z tematem śmierci, zdarzenie to wydobyło z prezentowanych przedstawień



Antagon theaterAKTion

nowe sensy, oświetlało je, stanowiło dla nich tło i niezmienny punkt odniesienia. Nie zabrakło wszakże na tegorocznej Malcie teatralnych propozycji mierzących się z tą problematyką.

Grupa Derevo w nawiązującym tytule do dzieła Dantego przedstawieniu *La Divina Commedia* stworzyła rzeczywistość totalną i wielowymiarową, jest w niej i niebo, i piekło, i ziemia, wszystkie sfery kosmiczne przenikają się, żywy walczą ze sobą bezustannie niszcząc zastane formy i budując nowe, stany emocjonalne, tonacje, nastroje, sytuacje ulegają ciągłym przemianom. Jakby wszystkie mity świata ożyły nagle i rozpoczęły walkę ze sobą, jakby cały rozszalały kosmos zamknięty został w cyrkowym namiocie, w którym odbywa się spektakl Dereva. W manifestie rosyjskiego zespołu czytamy: „They realize / that man lives in a permanent state of war with the world which gave birth to him and that he's / losing this war every moment; / that man lives a short and brutal life”. Także w *La Divina Commedia* udało się artystom osiągnąć stan świata, zatem także człowieka pozostającego w związku z nim, określony przez walkę i spięcie przeciwstawnych sił i elementów. Nastroj clownady i beztroskiej radości kontrapunktowany jest natychmiast powiewem grozy i smutku. Chwile skupienia i intymnego wyciszenia urywają się, nagle przesyte wybuchem chaosu i szaleństwa.

Spektakl Dereva jest wielką metaforą życia ludzkiego konfrontowanego z różnymi wymiarami rzeczywistości. Poetyckie sceny, teatralne wizje układają się w ciągi i sekwencje zgodnie z zasadą wolnych skojarzeń, logiką snu, są także w wysokim stopniu metaforyczne. Środki stwarzające spektakl nigdy całkowicie nie określają świata, sugerują zaledwie pewien stan rzeczy, pozostawiając dopowiedzenie szczegółów wyobraźni widzów. Informacja komunikowana w sferze dźwiękowej nigdy nie zostaje powtórzona w sposób tautologiczny w warstwie wizualnej. Choć zmysły atakowane są równocześnie wieloma bodźcami, każdy z nich niesie osobną treść, jest kolejnym komponentem danego stanu rzeczy. I tak muzyka cerkiewna nadaje nowy sens wirującej scenie obrotowej z palącymi się w kręgu świecami, przenosi rzeczywistość w wymiar sakralny, wprowadza niejako do wnętrza świątyni, uspokaja, wycisza. Aż trudno uwierzyć, że przed chwilą ta sama wirująca scena mogła być wyobrażeniem urodzinowego tortu na wiejskim przyjęciu, w trakcie którego widzowie częstowani byli winem i gorącym chlebem. Ta sama obrotówka z chaotycznie porzucanymi na jej powierzchni cyframi i klepsydrą na brzegu była wielkim zegarem kosmicznym, metaforą upływającego czasu, rządzonego przez jakąś tajemną, nierozpoznaną siłę. Działaniu czasu poddany zostaje cały świat i człowiek umierający z każdą chwilą. Spektakl kończy się sceną, w której jedna

z postaci, główny bohater, everyman?, przechodząc przez kilka bram, prostych konstrukcji tworzących jakby framugę drzwi wykończonych lukami, symbolizujących być może kolejne progi życia, dociera do miejsca, ostatniej bramy, gdzie wisi kościotrup w czapeczce błazna, jego byle-go towarzysza. Zrywa się wiatr, unoszący wszystkie porozrzucone po ziemi elementy, papierki, które wcześniej były deszczem, gasi świece. Bohater przechodzi przez ostatnią bramę z wiszącym szkieletem. Z sufitu spuszczone zostaje drabina, po której powoli, z wysiłkiem, opierając się rozszalałym żywiołom zaczyna się wspinać. Szczelbel po szczelbelu – do nieba?

Wiele w tym spektaklu było scen godnych opisanie, niezwykła wprost gra ciałem, ba, każdym najmniejszym mięśnieniem ciała, porównywalna chyba tylko do gry Cieślaka w *Księżu Niezłomnym* Grotowskiego, bogactwo symboliki czekającej na rozszyfrowanie, mnogość kulturowych odniesień i nawiązań – nie miejsce tu jednak na tak dokładną analizę. Opisać chciałbym jeszcze jedną sytuację, gdy nagle realność przeniknęła do świata fikcji, nałożyła się na niego. Gdy umilkły gorące brawa, jakie zasłużenie zebrali aktorzy, obrotówka znów ruszyła razem ze sterującym na jej środku kościotrupem, znów powiało grozą, i to najzupełniej dosłownie, z głośników popłynęła piosenka *Show must go on* zespołu Queen, symboliczny gest na cześć zmarłej Susanne. I wtedy stała się rzecz przedziwna i przerażająca zarazem. Część rozbawionej winem i zabawą publiczności, najwyraźniej część niewrażliwa na zmiany tonacji i teatralne znaki, na granicę między sacrum a profanum, wtargnęła nagle na wirującą scenę i rozpoczęła jakiś opętńczy taniec, ze sobą, z kościotrupem, ze Śmiercią. Stałem oniemiały, czując groźbę całej sytuacji, i chodziło nie tylko o to, że sprofanowali oni tę chwilę, która powinna być chwilą skupienia i refleksji, lecz o to także, że w kontekście całego spektaklu, całego festiwalu wydało mi się to jakieś upiorne, frenetyczne, ten hedonizm ich tańca. I ten wiatr, i jeszcze tylko powinien ktoś zacząć czytać Koheleta, a wszystko wokół powinno się spopielić, a tańczący powinni zacząć padać po kolei martwi, jak postacie dance macabre, czego w sposób najzupełniej irracjonalny, muszę przyznać, się spodziewałem. Tak oto życie miesza się niekiedy z teatrem.

Również Leszek Mądzik w swoim *Calunie* podejmuje temat śmierci, a konkretnie tego, co dzieje się z duszą ludzką po opuszczeniu przez nią ciała. W spektaklach Sceny Plastyknej KUL od dawna zmagają się Mądzik z pytaniami natury religijnej i szerzej – sakralnej, archetypowej. Próbuje wyrazić za pomocą nieprzekładalnych na słowa wizji prawdę o związkach człowieka z Bogiem, ze sferą tajemnicy, z tym, co znajduje się za progiem życia, w tym spektaklu – po drugiej stronie rozpostartego na scenie płótna, calunu. Na granicy widzialności mający za

nim niewyraźny zarys kobiecej twarzy. Światło pulsuje, obraz raz staje się ostrzejszy, to znowu błędnie, niemal zanika. Materiał zostaje rozdarty, jesteśmy po drugiej stronie. Tam w dwóch rzędach, tworzących linie zbiegające się w jednym punkcie, umieszczone zostały podświetlone od wewnątrz obiekty, przypominające powiększone kokony, takie jak te, w których szpetne gąsienice przeobrażają się w piękne motyle. Czy w nich dojrzewają ludzkie dusze, by rozwinąć w końcu skrzydła, uwolnić się? Z kokonów zdzierane są kolejne warstwy materiału, ostatecznie w ich wnętrzu dostrzec możemy zarysy ludzkich postaci. Światło rzuca ich cienie na powierzchnię tych dziwnych obiektów, postacie wyglądają trochę jak dzieci zamknięte w powrocie w łona swoich matek, wiążą się, badają rękoma ścianki swoich więzień, szukają wyzwolenia. Czy je odnajdą?

Oglądając teatr Mądzika mam wrażenie obcowania z obrazami, które skądś znam, nie wiem – ze snów, z innego życia? Wizje tworzone przez zastosowanie prostych w gruncie rzeczy środków – plastycznych form, ruchu ciała aktora, rzeźbionych mglistym światłem, nastrojonych muzyką, przeobrażanych w długim korytarzu sceny, zwielokrotnianych przez zwierciadła etc. – nasycone są mistyką i ponadczasowością, mają w sobie moc archetypu. Mam jednak pewną wątpliwość, intuicję trudną do zwerbalizowania, że czegoś w tym teatrze brakuje, że wkrada się do niego cień fałszu, że jest robiony ze zbyt dużego dystansu, że brak w nim człowieka, który mógłby bezpośrednio skonfrontować się z tą rzeczywistością. Niekiedy myślę, że teatr ten to zaledwie (aż?) zbiór cytatów ikonograficznych, ilustracji biblijnych, rozwiniętej wyobraźni i kilku dobrych pomysłów, że nie wypływa on ze źródła autentycznego przeżycia. A może się mylę, może nie rozumiejąc do końca tego teatru zbyt pochopnie artykułuję swoje wątpliwości?

W swoim nowym przedstawieniu *Łatwe umieranie* Lech Raczak sportretował losy swojego pokolenia, pokolenia ludzi, którzy, jak napisał wieloletni lider Teatru Ósmego Dnia, byli „siłą napędową artystycznej i politycznej rewolucji lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych”. Dziś albo poddali się konformistycznym tendencjom, porzucili dawne ideały, rozkręcili własny interes lub obsadzili polityczne stołki, albo, jak Jerzy Piotrowicz – zmarły niedawno poznański malarz, przyjaciel Raczaka i główny bohater jego spektaklu, pozostali wierni swemu buntowi, sztuce, pozostali wewnątrz wolni, płacąc jednak za to wysoką cenę. Nie godzą się na fałsz i obłudę dzisiejszych czasów, na to, że wszystko i wszystkim można kupić i sprzedać, że w tej wolnej Polsce więcej jest jeszcze ograniczeń i zakazów, że sztuka stała się jedynie tandetną rozrywką, towarem, częścią wielkiego spektaklu konsumpcji, a świat wokół roi się od miażdżących i mdłych, poumieranych w krępujące garnitury ludzi tak zwanego sukcesu, polityków, a tak zwanego

porządku pilną wszechobecni, tępi i okrutni ochroniarze, jeden z emblematów współczesności. Nie godząc się na to, patrząc na świat bez iluzji, więc i bez nadziei, bo ich bunt nie ma już w wymiarze społecznym żadnej siły i mocy sprawczej, skazują się na samotnym żądaniu siły i mocy sprawczej, tworząc własne, alternatywne światy sztuki lub topiąc je w alkoholu. Ich bezsilność jest jednak najbardziej dojmująca w obliczu śmierci, śmierci, przeciwko której – zaczytani w Camusie – buntowali się, której nie mogli pojąć, jako jednej z największych, obok systemów politycznych, niesprawiedliwości świata. Ona jednak przychodzi, dosięgła już Piotrowicza, jest nieunikniona.

Świat spektaklu jest przemieszaniem dwóch rzeczywistości – realnych scen z życia malarza, jego słów zasłyszanych i zapamiętanych zapewne przez Raczaka, słów wulgarnych, ale prawdziwych, pełnych ekspresji i pasji, oraz ożywionych postaci i sytuacji z obrazów Piotrowicza. Większość scen dzieje się w pracowni malarza, umiejscowionej tu na długim podestu. Z jego dwóch stron siedzą widzowie, w przestrzeni typowej dla przedstawień Ósemek i wielu innych teatrów alternatywnych. Jest kilka wzruszających scen w tym przedstawieniu, na przykład ta, kiedy szykujący się do ostatniej drogi Piotrowicz zbiera do tekturowego kartonu lałki, które rozpełzły się po całej pracowni, nie wytrzymał w ograniczonym świetle obrazów. Malarz wchodzi do pokoju smutny, stawia powoli beznadziejne kroki, jest lekko pochylony, przygnieciony brakiem nadziei, podnosi jedną laleczkę i bezlitośnie ładuje ją do kartonu, potem następną – tej musiał ukręcić główkę i uderzyć nią o podłogę – może się buntowała? – i tak po kolei, stopniowo zbiera wszystkie, zalepia karton.

Spektakl Raczaka, pomimo swej nierówności i niedoskonałości artystycznej, miał w sobie energię i prawdę, ale nie prawdę kreacji aktorskich, tylko prawdę ludzi, którzy lepiej lub gorzej opowiadają swoje historie. I tym mnie wzruszył, zaciekał, przyciągnął. Moje pokolenie, pokolenie ludzi urodzonych około osiemdziesiątego roku, w zdecydowanej większości nie ma w sobie ani krzty buntu, jest uległe, poddaje się ogólnie panującym trendom, nie chce się niczemu przeciwstawiać, chce robić kariery, jeśli pisze wiersz, to, jak Benjamin Franklin, żeby ćwiczyć styl, brak w nim tej pasji, tego „wkurwienia”, które rodziłoby ideały, które wzbudzałyby energię do kontestacji. Na pewno dużo na tym tracimy, ale pewnie i coś zyskujemy.

Taniec, forma, konsumpcja@

Silnie na tegorocznej Malcie reprezentowany był teatr tańca. Prócz kilku spektakli Polskiego Teatru Tańca zobaczyć można było także występy nowojorskiej grupy Battery Dance Company. Porównanie tych dwóch zespołów



Wolk@ Karnawału z Postem w Polskim T. Tańca

wypada zdecydowanie na korzyść teatru Ewy Wycichowskiej, i to o nim chcę pisać. Jej spektakle dopracowane są w najdrobniejszym szczególe, z niezwykłą dbałością o detal. Każdy jej projekt jest poszukiwaniem nowych form wyrazu dla istotnych tematów, czerpanych ze źródła szeroko pojętej kultury, jest refleksją nad człowiekiem i formą jego istnienia w świecie. Ruch ciała, rytm, jakiemu jest ono poddane – wszystko to wyraża ducha epoki. Taniec jest ekspresją podstawową, przekazuje treści, które niejednokrotnie nie zmieściłyby się w słowach. Może być abstrakcją, metaforą, alegorią. Działa na wyobraźnię, niesie z sobą energię i emocje charakterystyczne dla określonej sytuacji. Ale, co najważniejsze, w teatrze Wycichowskiej taniec nie jest nigdy pustą formą, zawsze podporządkowany jest jakiejś myśli, jest nieustannym procesem odkrywania nowych przestrzeni, jest łamaniem barier, wykraczaniem poza stereotypy, przyzwyczajenia, standardy. Jej twórczość jest teatrem w całym tego słowa znaczeniu, a jej tancerze są równocześnie aktorami.

Myślę, że dla Wycichowskiej jednym z najważniejszych pisarzy jest Witold Gombrowicz. Fascynacji jego myślą dała już wyraz w spektaklu *Transss...* Zderzenie Form w tańcu jest niezwykle silne, to w nim najpełniej dostrzec

można, jak jedna Forma kształtuje drugą, jak człowiek stwarza człowieka, jak powstaje międzyludzka sfera. Ruch jest konwencją i Formą, uwarunkowany jest kulturowo. Wycichowska bada współczesne style zachowań cielesnych, sprawdza, jak strój determinuje zachowanie, w jaki sposób ogólne tendencje realizują się w poszczególnych gestach.

Także w prezentowanym na Malcie spektaklu *Walk@ Karnawalu z Postem* podąża właśnie tą drogą, odwołując się do średniowiecznej tradycji alegorycznej i moralitetowej. Post i karnawał to dwa przeciwne bieguny, różniomienne kategorie czasu, poddane specjalnym zasadom, określonego szeregiem nakazów i zakazów, ale to także dwa przeciwne stany świata i człowieka, posiadające określoną dynamikę, formę, kolor, strój, sposób ekspresji. Wycichowska topos walki postu z karnawalem przenosi w nasze czasy – podstawowa treść i struktura pozostaje niezmienna. Tym, co ulega przemianom, jest właśnie Forma – inne były style i sposoby ekspresji karnawalu pod koniec XIII wieku, inne były trzydzieści lat temu, inne są dziś.

Ciekawe jednak, że o ile w przedstawieniu Polskiego Teatru Tańca karnawał wybucha coraz to nową feerią barw i kształtów, post pozostaje wciąż w identycznej zaścigłej Formie, nie zmienionej od czasów średniowiecza. Wciąż ubrany jest w szarą, zgrzebną szatę, przyprószoną popiołem, rozsiewa wokół woń kadzidel, odbija się w zasepionej, surowej twarzy pokutnika. Jego ekspresja jest ograniczona, ruch zaś zredukowany do kilku gestów. W widowisku Wycichowskiej post zabija dynamikę, odbiera energię, ale przywraca też prostotę i poprzez nią jest piękny.

Walk@ Karnawalu z Postem podzielona została na dwie części: w pierwszej na rozstawionych na dziedzińcu platformach-scenach przedstawiane są układy choreograficzne ukazujące któryś z grzechów głównych – jest i pycha, i gniew, i oczywiście nieczystość, w drugiej – platformy łączą się ze sobą, tworząc długą scenę, przypominającą wybieg na pokazie mody. Pomiedzy tłumem ludzi chodzi na szczydłach Mistrz Ceremonii, trzymający pieczę nad przebiegiem całego widowiska, pomagają mu muzycy, wchodzący, jak on, w przestrzeń widzów. Klasyczne instrumentarium wzmocnione zostało współczesnym beatem, dobrze znanym miłośnikom życia klubowego. To muzyka właśnie jest bodźcem do zabawy, łamie ludzkie zahamowania i ograniczenia, to ona rodzi odruchy cielesne, określa rytm, rozpala emocje, rozbudza uśpioną pasję erotyczną, ale to ona także daje impuls do pokuty, przynosi z sobą prostotę i surowość.

Post był atrakcyjny jeszcze w czasach średniowiecza, od tego momentu rozpoczął się nie zakończony do tej pory proces mnożenia sposobów i form użycia i zabawy, to w tej sferze bezustannie działają sztaby specjalistów proponujących nowe trendy. Asceza nie jest dziś w modzie,

Tłum oczekuje fajerwerków, chce widowiska, chce rozszalałego morza barw i kolorów, w którym można się zatopić, któremu można się całkowicie oddać.

Podobnej problematyki dotyczy *Frankenstein* – plenerowy spektakl argentyńskiej z pochodzenia grupy Nucleo. Współczesny *Frankenstein* jest personifikacją sił zmuszających człowieka do bezustannej pracy na najwyższych obrotach, do maksymalnej wydajności, nieludzkiej doskonałości i perfekcji. Monstrum, które stwarza, to poruszający się sztywnym krokiem, wbici w garnitury współcześni ludzie sukcesu o szklanych twarzach bez wyrazu, posiadający piękne ciała poddawane na okrągło czynnościom rewitalizującym, ludzie z przyklejonym sztucznym uśmiechem. Upiorny *Frankenstein* dyryguje nimi bez przerwy, paraduje po scenie z przyczepionym przy ustach mikrofonem, jak koordynator jakiejś wielkiej imprezy masowej, jakiegoś widowiska. Kiedy się bawią – zmusza ich, by bawili się do upadłego, kiedy tańczą – mają się zatańczyć prawie na śmierć. W spektaklu istnieje także metateatralna refleksja – co podkreślali również w wywiadach twórcy przedstawienia – w pewnym momencie to, co wyprawia na scenie kilkuosobowe monstrum, jest rzeczywiście teatrem, teatrem, od którego widzowie oczekują, by był niekończącym się show, widowiskiem, które wciąż czymś zaskakuje, mami, które nieustannie nabiera tempa. Taki teatr stwarzają prawa komercji i rynku, jak podkreślają twórcy – w spektaklu nie musi już teraz o nic chodzić, ma być tylko kolorowy i szaleńczy.

Nucleo przeciwstawia się takiej wizji teatru ulicznego, jest zaangażowany, chce coś ważnego powiedzieć, ma, a to takie niemodne dziś słowo, poczucie misji. Widoczne jest to także w oddaniu i pasji, z jaką grają aktorzy, którzy mają do przekazania coś ważnego, a nie tylko stwarzają kolejny pretekst do rozrywki.

Monstrum dostrzega zniewalającą je moc *Frankensteina*. Wszyscy tworzący je ludzie wyzwalają się z gorsetu form, zakazów i nakazów. Odrzucają dawny strój i ukladność, rezygnują z bycia robotami, które nie mogą pozwolić sobie na jakąkolwiek ulomność, nawet najmniejszy błąd. Oblepieni błotem, ze sterczącymi groźnie włosami buntują się przeciwko władzy *Frankensteina*. Stają na podeście naprzeciwko przerażonego doktora i wrzeszcząc niemiłosiernie do mikrofonów, tupiąc i skacząc, buntują się i poprzysięgają mu zemstę. Spektakl kończy się rytualnym zamknięciem *Frankensteina* do trumny, która obwożona jest później wokół sceny. Po chwili wypada z niej przemieniony doktor, zupełnie już niegroźny, z doczepionym nosem clowna.

Odejsie Głodomora w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego to ironiczna refleksja nad czasami powszechnej konsumpcji, w których każdy akt kontestacji czy buntu może stać się atrakcyjnym towarem, o ile podda się go odpowiedniej

obróbce marketingowej, zaplanuje dobrze strategie promocji i wykreuje opakowanie przyciągające oko klienta. Tekst, w którym Różewicz stawia jak zwykle gorzką diagnozę współczesności, postanowił reżyser zderzyć z realiami hipermarketu. Na przecięciu dwóch rozświetlonych młym światłem korytarzy, przy wejściu do dwóch wielkich hal sklepowych ustawiona została klatka Głodomora, pilnowana przez profesjonalnie ubranych ochroniarzy. Na jej dachu znalazły się telewizory, na ich ekranach ukazywane były na bieżąco sceny wielkiego show – uwolnienia Głodomora po czterdziestu dniach postu. Do wtóru przygrywała piosneczka *Czterdzieści dni...* śpiewana w konwencji teleturniejowo-bigbrotherowej, przy specjalnym stoliku kupić można było plakietkę z Głodomorem lub ostatnie wolne krzesło. Rzeczywistość hipermarketu przemieszała się z rzeczywistością spektaklu, trudno było odróżnić, co należy jeszcze do scenariusza, a co jest już tylko przypadkowym zdarzeniem, który wózek z zakupami „gra”, a którym wywożą swe nowo nabyte towary autentyczni goście sklepu. Napięcie między fikcją a światem realnym spotegowane zostało jeszcze, kiedy obok zespołu kamerzystów biorących udział w przedstawieniu pojawiła się druga ekipa z kamerą, zewnętrzna wobec spektaklu, czy kiedy zadawane przez prowadzącego show pytania kierowane były na zmianę do podstawionych aktorów, wyglądających jak zwyczajni widzowie, odpowiadających tekstem Różewicza, i do przypadkowych przedstawicieli publiczności.

Głodomór po wyjściu z klatki rozpoczął miał konsumpcję, czekał na niego stół zastawiony produktami spożywczymi z wszelkich możliwych fast-foodów, mógł obżerać się do woli. Zrezygnował jednak, z goryczą w głosie przyznał, że w obliczu ludzi sytych jego głodowanie nie było niczym więcej, jak tylko aktem pychy. W tym samym momencie na ekranach telewizorów rozpoczęła się emisja wielkiej orgii obżarstwa, jakiej oddawała się obsługa klatki i zwiedzający. Tam, gdzie panuje ciągle nienasycenie, bezustannie podrażnane i zaspokajane, gdzie człowiek żyje w takim samym kręgu coraz intensywniejszych żądz i pokus, które w rzeczywistości fikcją, szczęście nie jest możliwe. Chcąc żyć, potrzebujemy autentyczności.

Od dawna nurtuje mnie pytanie, dlaczego tak zdolny reżyser jak Piotr Krawczyński idzie na margines głównego nurtu życia teatralnego, jakby chciał się ukryć w cieniu, jakby nie chciał zaistnieć w szerszym obiegu? Czyżby bał się, że jego artystyczny bunt, na wzór buntu Głodomora, szybko mógłby przemienić się w dobrze sprzedający się produkt?

Piękny cyrk

Wspomnieć należałoby jeszcze o hicie tegorocznej Malty – przedstawieniu *Kayassine* francuskiej grupy Les Arts Sauts. Widzowie, zamknięci w wielkim białym namiocie przypominającym z zewnątrz kolosalne igloo, ułożeni na ustawionych w rzędy leżakach, podziwiali przepiękne wizje i perfekcyjne akrobacje cyrkowe. Na szczególną uwagę zasługuje muzyka, wykonywana przez kameralną orkiestrę podwieszoną pod sufitem namiotu. Dźwięki wiolonczeli mieszały się z melodią wygrywaną na grzebieniu i niezwykłym wokalem. Dwie kobiety, ni to operowe diwy, ni to ludowe śpiewaczki wykonujące archaiczne pieśni, wypełniły swymi głosami całą przestrzeń widowiska, wprowadzając element pierwotności i magii. Po raz pierwszy uwierzyłem, że cyrk może nieść ze sobą znaczenia i być piękny.

W ramach maltańskiego nurtu, prezentującego poznańskie teatry odbyła się także prapremiera nowego dramatu Ingmara Villqista *Helmucik*, wystawionego przez autora w Teatrze Polskim w koprodukcji z Teatrem im. Horzycy w Toruniu. To kontrowersyjne przedstawienie zasługuje na osobne omówienie.

Mam wrażenie, że tegoroczna Malta była o wiele bardziej „undergroundowa” niż jej poprzednie edycje. Zgromadziła tę najwierniejszą, wrażliwą, młodą publiczność, ludzi, którzy brali w niej udział dla teatru, nie dla jarmarcznej zabawy. Być może stało się tak za sprawą ograniczonej ilości spektakli plenerowych, zatem kosztem ingerencji w przestrzeń miasta. Niewątpliwie był ten festiwal trudnym doświadczeniem (śmierć Susanne), ale był też prawdziwym międzyludzkim i teatralnym spotkaniem, obdarzającym swoich uczestników życiodajną energią. Czy zatem życie zwyciężyło śmierć?