PAMIĘTNICZEK FESTIWALOWY

Na początek wernisaż. **15 marca o 18.30** (a właściwie o 18.45) otwarto prezentowaną w foyer teatru wystawę ***Kilka obrazów z teatru Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego.*** Przygotowana wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie multimedialna ekspozycja nawiązuje do hasła tegorocznej edycji "Mistrzowie". Lupa jako mistrz Warlikowskiego czy dwaj mistrzowie, których dzieła przeglądają się w sobie i nawzajem są dla siebie źródłem inspiracji? Chronologia i teatralna genealogia wskazują na pierwsza odpowiedź, kompozycja wystawy - na drugą. Na dwóch przeciwległych ścianach wyświetlane są z rzutników najmocniejsze (najsilniej pamiętane) sceny z przedstawień obu reżyserów - z *Zaratustry, Mistrza i Małgorzaty,* z *Factory 2*, a także z *Dybuka, Apollonii* i *Opowieści afrykańskich*. Pośrodku holu ścianka z monitorów - sześć dla Lupy i sześć dla Warlikowskiego (tym razem tyłem do siebie). Tutaj widzimy zwielokrotnione zbliżenia aktorów z *Factory 2* Krystiana Lupy i *Opowieści afrykańskich* Krzysztofa Warlikowskiego.
Bardzo ciekawym zabiegiem jest wyświetlanie obrazów także na ścianie, na której znajduje się wejście na widownię Dużej Sceny. Dzięki temu widzowie mają wrażenie wchodzenia w świat spektaklu. A oto przecież chodzi w wystawie przybliżającej teatr.
Oprócz obrazów odbiorcy wystawy obcują także z dźwiękiem zarejestrowanym podczas spektakli. Aby jednak nie powstawała kakofonia mieszających się głosów, posłużono się nowoczesną techniką: dzięki czujnikom ruchu dźwięk włącza się, gdy ktoś podchodzi do danego ekranu. Niestety, na wernisażu ludzie stali wszędzie (i włączali wszystkie głośniki), więc z przemówienia otwierającej wystawę Magdaleny Kuleszy prawie nikt nic nie zrozumiał.
W kuluarowej rozmowie pani kurator podkreślała rangę obu twórców dla rozwoju polskiego teatru. Lupa był mentorem wszystkich ważnych reżyserów średniego pokolenia: Warlikowskiego, Augustynowicz, Jarzyny... Teraz sam jest punktem odniesienia dla młodych reżyserów. Stał się klasykiem. Rejestracje wideo oczywiście nie oddają charakteru tych spektakli, granych na ogół w bardzo szerokich planach, z symultanicznie prowadzoną akcją. To raczej migawki pozwalające przypomnieć sobie te sztuki tym, którzy widzieli, a uruchomić wyobraźnię u tych, którzy tylko czytali o prezentowanych na wystawie przedstawieniach.
Wystawa będzie czynna do końca festiwalu.

* * *

Po wernisażu wszyscy spodziewali się oficjalnego otwarcia, a tu niespodzianka... od razu zobaczyliśmy *Nietoperza* w wykonaniu aktorów TR Warszawa. Jednak co się odwlecze, to nie uciecze. Przemówienia i uderzenia w gong były po spektaklu. Ten nietypowy układ wynikał zapewne z umieszczonych na scenie dekoracji - otwierać festiwal na tle szpitalnych parawanów jakoś niezręcznie. Ale i słuchać listu ministra Zdrojewskiego po przedstawieniu o eutanazji niezręcznie. Tak źle i tak nie dobrze. Kompromisowo więc opiszmy otwarcie przed omówieniem spektaklu (choć w rzeczywistości kolejność była odwrotna).
A zatem... gdy wybrzmiały brawa, na scenę wszedł Grzegorz Pawlak i stwierdził: jak to dobrze, że artyści mogą o tak ważnych sprawach mówić własnym (niezmienionym przez chrypę?) głosem. Następnie powitał ważnych gości i zapowiedział niespodziankę, którą okazała się piosenka festiwalowa autorstwa Andrzeja Poniedzielskiego. ***Kochaj tę mgłę*** wykonał chór 35 aktorów ze wszystkich łódzkich teatrów. Usłyszeliśmy: A. Listwan, M. Zając, K. Łukasiewicz, E. Sonnenburg, P. Lauksa, A. Jakubasa, A. Wójcika, G. Pawlaka, J. Kotyńskiego**,** M. Drożdża, R. Walendę, A. Wajdę, M. Henke i B. Chowańca **z Teatru Powszechnego,** M. Wolańską, K. Zajdel, M. Marca, P. Steczka i J. T.

Pieczątkowskiego z **Teatru Arlekin,** P. Audykowskiego, M. Buchowiec, B. Dembińską, P. Dąbrowskiego, J. Jackowską, M. Murawską, G. Kielara, A. Mortasa, D. Rynkiewicz i K. Żuk z **Teatru Nowego,** a także K. Cynke, M. Witkowskiego, M. Jakusa, M. Paszczenko i M. Lisiecką **z Teatru Jaracza**. Wszyscy wystąpili w koszulkach festiwalowych. To bardzo miły gest, piękne zjednoczenie się środowiska, które trzeba traktować w kategoriach pozaartystycznych. Wykonanie nie rzucało bowiem na kolana (na próby i nauczenie się tekstu niektórym chyba zabrakło czasu). A piosenka? Jak to u Andrzeja Poniedzielskiego: trochę nostalgii, trochę ciepłej ironii - przyjemne z pożytecznym, czytelnicy *Kalejdoskopu* dostają to co miesiąc. *Kochaj tę mgłę/ cud wyobraźni/ teatr to sen/ który się śni przyjaznej jaźni.*
Na koniec jeszcze brązowy medal Gloria Artis – Zasłużony Działacz Kultury dla Ewy Pilawskiej i już jeden z widzów mógł uderzyć w gong. Widzem na ochotnika zgłoszonym do pałki okazał się Belka. Marek Belka.

* * *

Otwarcie festiwalu to zawsze okazja do pokazania spektaklu w jakiś sposób wyjątkowego, ważnego. Dlatego moje oczekiwania wobec ***Nietoperza*** przywiezionego do Łodzi przez TR Warszawa były duże, podbite jeszcze lekturą znakomitych recenzji przedstawienia w prasie ogólnopolskiej. Węgierski reżyser **Kornél Mundruczó** to autor znanych w Europie filmów, ceniony także jako twórca teatralny, w obsadzie znane nazwiska - zapowiadało się wielkie wydarzenie. Być może za wiele sobie obiecywałem, ale sobotni wieczór przyniósł mi rozczarowanie. Im jednak więcej dni mija od przedstawienia, tym *Nietoperz* bardziej mi się podoba.
Akcja rozpoczyna się w sylwestrową noc w warszawskiej klinice dokonującej zabiegów eutanazji. Emerytowany dyrygent (grany przez Sebastiana Pawlaka) przybywa do niej z żoną (Agnieszka Podsiadlik) i córką (Roma Gąsiorowska). Czego posłuchamy w ostatni wieczór roku (życia)? Dyrygent uznaje *Zemstę nietoperza* za najlepszy utwór na tę okazję. Czyżby operetkowa wesołość była najlepszą ilustracją dla współczesnego świata? Miłe melodie i głupawe teksty, wyśpiewywane na tle szpitalnych parawanów. *Ja się śmieję cha cha cha, oszaleję cha cha cha* wyśpiewuje szpitalna asystentka Marta (Małgorzata Buczkowska), głosem niskim i w spowolnionym tempie. Operetkowa groza, groteskowa opresja.
Jesteśmy w eutanazyjnej klinice prowadzonej przez Ryszarda (Adam Woronowicz), ale jesteśmy też w teatrze - Woronowicz co jakiś czas wychodzi z roli medycznego Einsteina/Eichmana, by wejść w rolę narratora-konferansjera, który bawi publiczność opowieściami o musztardzie, która ma wystarczyć na 150 spektakli i szampanie Piccolo. Problem w tym, że im lepiej się bawimy, tym bardziej jesteśmy współodpowiedzialni za to, co dzieje się na scenie. Gdy żonie dyrygenta, która chce umrzeć razem z mężem, lekarz (Rafał Maćkowiak) robi pseudobadania mające uprawomocnić procedurę eutanazji (im więcej klientów, tym większe zyski), stajemy się mimo woli członkami komisji - ten argument padnie trochę później, gdy targana wyrzutami sumienia asystentka podda wyniki w wątpliwość. *Z 400 osób obecnych przy badaniu nikt nie wyraził sprzeciwu* - odpowie jej dyrektor kliniki. To także my-widzowie dostajemy na początku tabletki, z których w drugiej części spektaklu - zebrawszy je na widowni - Marta zrobi śmiertelną dawkę trucizny dla drugiego z pacjentów, cierpiącego na porażenie mózgowe Łukasza (niezwykła rola Dawida Ogrodnika). Robienie z publiczności wspólników w niemoralnym procederze znajduje kulminację w finałowej scenie, kiedy Łukasza chce posłuchać włoskiego przeboju o miłości. Kiczowatemu *Te amo* towarzyszyło podczas festiwalowej prezentacji rytmiczne klaskanie. Niestety, niby-wyrobiona publiczność festiwalowa klaskała w czasie dramatycznej sceny rozgrywającej się w szpitalu jakby była w jakimś opolskim amfiteatrze.
Spektakl dostarcza kilku argumentów w dyskusji na temat eutanazji (więcej przeciw niż za). Decydującym jest miłość, która zwycięża nie tylko śmierć, ale i brak sensu życia. Z dwóch pokazanych historii jedna kończy się śmiercią, a druga (mimo znacznie gorszego stanu pacjenta)

jednak nie. Dlaczego? Bo w pierwszej rodzinie nie ma miłości, a w drugiej jest ona możliwa. Naiwne? Niekoniecznie, ale na wszelki wypadek wzięte w nawias włoskiego przeboju.
Realizatorzy dostarczyli wielu argumentów za (piękna scena z balonikami wypuszczanymi z szafek i skrzyń, doskonałe wyczucie zmian tempa teatralnej narracji, scenografia), ale też kilku przeciw swojemu przedstawieniu. Po pierwsze: tekst był słabo słyszalny. Jedynie Adam Woronowicz i Justyna Wasilewska mówili tak, że do widza docierały wszystkie sensy. Kwestii pozostałych postaci trzeba było się domyślać. Być może dla węgierskiego reżysera język polski w ogóle jest szeleszczącym dźwiękowym chaosem, ale polscy widzowie są (a przynajmniej powinni być) w innej sytuacji. Po drugie: występ Romy Gąsiorowskiej w zaawansowanej (i eksponowanej) ciąży nie został wkomponowany w scenariusz. Picie, palenie czy namawianie lekarza na szybki seks w wykonaniu granej przez nią postaci znaczyło chyba co innego, gdy aktorka w ciąży nie była. Czy reżyser wziął to pod uwagę? Czy jako widz mam myśleć o kontraście motywów życia i śmierci, czy może nie zwracać na en fakt uwagi?
I wreszcie po trzecie: cały ten nowy teatr trochę za bardzo do siebie podobny. Na przykład przerywniki muzyczne z przesterowaną gitarą, syntezatorem i niecodziennym wokalem skojarzyły mi się od razu choćby z "Apollonią" Warlikowskiego. A wyświetlanie kreskówek o zającu i wilku na ustawionych z boku sceny monitorach to już naprawdę stary numer.

* * *

Po nietoperzu przyszedł czas na karpia. Na ***Uwolnić karpia*** Piotra Bulaka w reżyserii **Krystyny Meissner**, sztukę, która zwyciężyła w III edycji *Komediopisania*. Festiwalowe przedstawienie Teatru Powszechnego to jej prapremiera. Chyba nie tylko zoologiczna systematyka kazała umieścić *Karpia* obok *Nietoperza* koło siebie w festiwalowym terminarzu (*Buda dla psa* została ustawiona gdzie indziej) - podobieństw jest tu więcej. Oba spektakle mówią o śmierci schorowanych ludzi, którą niektórzy chcą przyspieszyć. Oba zbudowane są na kontraście dwóch części opowiadających o dwóch bohaterach skazanych na umieranie, w obu powaga miesza się z groteską. W obu pointa brzmi podobnie: miłość zwycięża śmierć i jest najważniejsza w życiu, w obu w decydujących momentach śpiewa się o miłości w obcych językach. Przez moment myślałem, że sponsorem festiwalu jest znana sieć kwiaciarni i zakładów pogrzebowych, ale sposób, w jaki *Karpiu* traktuje się wieńce, wybił mi to z głowy. Chyba temat odchodzenia starych, chorych ludzi stał się w jakiś sposób bardziej aktualny i teatr to wyczuwa.
A sam tekst? Trochę przypomina sztuki Mrożka, tyle że w gorszym wydaniu. Jakby ktoś z *Tanga* wypreparował wątek leżącej na katafalku babci i obudował mniej lub bardziej śmiesznymi dowcipami. W *Karpiu* na łożu śmierci leży Dziadek (Bolesław Abart), który obiecał umrzeć, a nie umiera. Rodzina z jakichś powodów chce mieć to już za sobą, więc na dziesięć sposobów perswaduje staruszkowi, że tak będzie lepiej dla wszystkich. Kolejne epizody poprzedzane są chodzeniem po scenie w różnych kierunkach (chwyty teatru alternatywnego trafiają już do komedii), zapowiadane gremialnie wykrzykiwanym tytułem, np. *perswazja na wszyscy już mają dość* albo *perswazja na umieraj stary capie*. Momentami bywa śmiesznie, na przykład gdy synowa (Kinga Zabokrzycka) zachęca do szybszego umierania obietnicą włożenia do trumny bielizny na zmianę. Albo gdy ustalają z Dziadkiem skład pogrzebowej orkiestry i niebacznie obiecują mu rożek nie tylko angielski, ale i włoski, francuski, niemiecki…
W końcu starszy pan umiera i od razu rodzi się problem z… zabiciem świątecznego karpia. W II akcie znów mamy serię epizodów - tym razem wywoływanych o krzykami: *…sposób szósty na zabicie karpia, sposób siódmy na zabicie karpia…* Przy czym nie wiedzieć czemu aktorzy wypowiadają kwestię *na zabicie karpia* z intonacją pytającą. Tu już dowcipnych dialogów trochę mniej (równoważy się to przekleństwami - zawsze śmieszą), więcej za to dzieje się na scenie. Początek tej części to chyba najlepsza scena - choreograficzny popis całego zespołu aktorskiego w kołyszącym rytmie reggae. Potem są jeszcze efektowne wybuchy przy próbie porażenia karpia prądem, w końcu

ryba zdycha sama. Wtedy duch dziadka powraca jako posłaniec pointy: trzeba się śmiać, bo mogło być gorzej, trzeba kultywować miłość, a nie tradycję. Trochę łopatologicznie podane, ale dzięki aktorom całkiem strawne.

* * *

Przerwę w wydarzeniach festiwalowych wykorzystałem na odwiedzenie prezentowanej w hotelu Andel's wystawy plakatów ***Mistrz– uczeń. Świerzy–Pągowski***. Prace współtwórcy polskiej szkoły plakatu Waldemara Świerzego i o pokolenie młodszego kontynuatora jego estetyki - Andrzeja Pągowskiego pokazano przez wybór 20 plakatów każdego twórcy. Na wystawie zobaczyć można plakaty teatralne, filmowe, muzyczne, społeczne, a także prace będące rodzajem hołdu dla ulubionych muzyków. Wszystkie pochodzą z kolekcji Piotra Dąbrowskiego. Uzupełnieniem ekspozycji są plakaty kolejnych edycji łódzkiego festiwalu (Świerzy i Pągowski to tylko dwa z kilkunastu ważnych nazwisk twórców zaproszonych do współpracy).
Czego o relacji mistrz–uczeń dowiedziałem się z wystawy? Zobaczyłem wędrówkę motywów, pożyczanie i rozwijanie pomysłów. Świerzy w 1994 roku namalował plakat do wystawy *Ars Erotica*. Z typowym dla polskiej szkoły plakatu zamiłowaniem do graficznych skrótów myślowych pokazał plątaninę jakichś czarnych (z kolorowymi akcentami) zakrętasów, które dzięki kształtowi trójkąta i tytułowi wystawy jednoznacznie kojarzą się ze wzgórkiem łonowym sprzed epoki depilacji. Jego uczeń podobny motyw wykorzystał dwa razy - w plakacie do filmu *Czarodzieje Honoratki* i w teatralnym plakacie *Damy i huzary*. W obu widzimy zarys kobiecych bioder i brzucha i graficzny symbol przesłaniający wzgórek Wenery - w pierwszym przypadku jest to filiżanka kawy z której unoszą się opary w kształcie filmowej taśmy, w drugim - magiczny, przyciągający wzrok gapiących się na plakat facetów punkt zasłania haft z ułańskiego munduru.

* * *

Nie mogłem być na Bitwie warszawskiej duetu Strzępka - Demirski. Dlatego tę stronę pamiętniczka oddaję na gościnne występy **Michałowi Lachmanowi**. Oto jego tekst o przedstawieniu:

Bitwa o Polskę

O "Bitwie warszawskiej 1920" Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki z różnych powodów trudno pisać. Po pierwsze spektakl wywołał już do odpowiedzi wielu komentatorów i sporo zdołano o nim powiedzieć. Po drugie jest on dziełem złożonym, wielowarstwowym, w którym mieszają się języki i perspektywy historyczne, a każdy z tych elementów łączy się bezpośrednio z jakąś niesłychanie ważną częścią polskiej mitologii narodowej. Siłą rzeczy przedstawienie to uruchamia złożone konstelacje sensów, nadaje im nowe znaczenia – trudno się z tym uporać w formie niewielkiej recenzji. Nie ma jednak wątpliwości, że Demirski i Strzępka mierzą się z wieloma polskimi tabu, z czymś, co można by nazwać postawą polskiego wyobrażenia o sobie, o naszej niepodległości i o naszym miejscu na mapie Europy. A wszystko to dzieje się w bezpośrednim związku ze współczesnością, z sytuacją kraju podzielonego i mentalnie pokawałkowanego, kraju, o którym wciąż powiedzieć można – co ze sceny mówi (zgodnie z historycznym faktem) postać Piłsudskiego, że Polska to wielki naród, ale ludzie k…
"Bitwa warszawska 1920" ukazuje miesiące poprzedzające cud nad Wisłą i opowiada jednocześnie dzieje trzech ważnych postaci dwudziestolecia międzywojennego: Piłsudskiego, Broniewskiego i

Dzierżyńskiego. Każda z tych postaci ponosi życiową klęskę, każda na jakimś etapie życia dochodzi do przekonania, iż nie zrealizuje swoich zamiarów. I chociaż osoby te reprezentują zupełnie odmienne wartości i drogi życiowe, to w przedstawieniu Demirskiego wszystkie są ukazane jako dzieci tej samej Polskiej Mamy, która na świat wydała i Piłsudskiego, i Dzierżyńskiego. W zasadzie każda postać tego przedstawienia nosi w sobie po kilka polskich wad i przypadłości – to jak cała narodowa mentalność rozpisana na role. A poszczególne postaci są wielogłosowe; w wypowiedziach jednej osoby daje się słyszeć sporo języków, zlepków i fragmentów rozmaitych narracji o tym kraju, komentarzy na jego temat, utyskiwań i narzekań.

Aktorzy mierzą się z tą wielogłosowością, jakby nosili w sobie jakiegoś mitycznego minotaura, z którym w każdej minucie trzeba się spierać i zmagać, bo nie ustaje on w kreciej robocie zdrajcy, kontestatora i prześmiewcy – wewnętrznego głosu, który odbiera pewność siebie i nadzieję. Jest kilka fenomenalnych monologów, w których tak eklektycznie zbudowany tekst dosłownie rozrywa rolę na strzępy, a aktora zmusza do miotania się między różnymi drogami własnej moralności i zaangażowania. Kilka takich momentów ma Krzysztof Globisz, grający Witosa, Maxime Weyganda, Szyfranta i Księdza Skorupkę. Fantastycznie w swoim monologu wypada również Anna Radwan-Gancarczyk w roli Kobiety z Poznania.

W tych aktorskich kreacjach szczególnie dobrze widać dojrzałość pisarską Demirskiego. Z pisarza nadużywającego pastiszu i popadającego niekiedy w płycizny własnej przewrotnej ironii przedzierzga się on w tym spektaklu w mistrza wielkogłosowej złożoności. Nie ma jednak w tej metodzie pisarskiej chaosu, wielogłosowość nie służy tu rozmywaniu znaczenia, nie dostarcza jedynie ciekawej formy skrywającej brak pomysłu, jak miało to – moim zdaniem – niekiedy miejsce we wcześniejszych realizacjach Demirskiego i Strzępki. Wręcz przeciwnie, postaci mówią pełnym tekstem, sensy wybrzmiewają dobitnie, a jednocześnie nawarstwiają się na siebie i ze sobą splatają, przeczą sobie i nawzajem się wzmacniają, dając obraz jakiejś surrealistycznej prawdy, prostoty w pomieszaniu, szczerości w kłamstwie, piękna w obrzydliwości i niewinności w zbrodniczych zamiarach.

Obraz Polski w ujęciu duetu Strzępka Demirski to panorama społeczeństwa nieodwracalnie rozłupanego, składającego się z klas społecznych, jednostek i obozów politycznych, które za żadną cenę nie porzucą własnych partykularyzmów. Długo będę pamiętał pytanie Kobiety z Poznania, która w trosce o własne interesy handlowe zagrożone wojną i majaczącą już na horyzoncie niepodległością, pyta Piłsudskiego wprost: „Panie marszałku, a bez tej wolności się nie da?”. Mamy tu obraz Polski nie tylko podzielonej i nienawidzącej się wzajemnie, ale także skarlałej pod ciężarem historii, polityki, wyzwań, przed którymi stoimy oraz decyzji, które musimy podjąć. W zasadzie przedstawienie opowiada o tym, jak notorycznie oblewamy egzamin z historii, jak nie unosimy jej ciężaru albo w ostateczności jak bezmyślnie mitrężymy nikły kapitał i przypadkowe sukcesy. Bo jeśli jest u Demirskiego ślad sukcesu, to ma on charakter przypadkowy. Piłsudski jest w tym przedstawieniu postacią niezdecydowaną, przerażoną odpowiedzialnością, która na niego spadła. Ciągle ucieka do swojej kwatery, kładzie się na łóżku i śpi. Chłop pańszczyźniany namawiany do walki miga się; nie przystąpi ani do legionów, ani do armii bolszewickiej. Wszystko gubi się tu w wahaniu, niezdecydowaniu, a decyzje odkładane są na później, na ostatnią chwilę, kiedy to pod kanonadą radzieckiej artylerii, postaci cały czas próbują się przekonać, że jest jeszcze czas na ostatni kieliszek, na dokończenie popijawy.

Miałem wrażenie, że przez całe to przedstawienie przebija jednak troska o współczesną Polskę. I nie chodzi tylko o to, iż życie samo dopisuje do fabuły Demirskiego konkretny kontekst w postaci konfliktu ukraińskiego. Chodzi o ukazanie kraju, który nigdy nie był wystarczająco mądry, by zrozumieć, iż w sporach i wewnętrznej nienawiści mitręży ten jakże skromny kapitał, który powinien pomnażać i powiększać. Pomimo że tekst Demirskiego tryska ironią i uderza paszkwilem na znane postaci (od Piłsudskiego po Nataszę Urbańską, przywołaną tu z okazji jej roli w filmie Jerzego Hoffmana 1920 Bitwa Warszawska), których tyle było już w jego wcześniejszych realizacjach, wznosi się na jakiś symptomatyczny poziom powagi. Przedstawienie kończy się pieśnią odśpiewaną przez żołnierza Piłsudskiego i Dzierżyńskiego, w której pada pytanie, czy to wszystko nie rozsypuje

się aby w proch, nie zamienia w popiół.
Demirskiemu udaje się stworzyć niesłychanie złożony tekst teatralny, rozchwiany między powagą i kpiną oraz rozpięty między przeszłością i teraźniejszością. Wśród dekoracji z połamanych fortepianów i skrzypiec, jakby w scenerii po jakimś pośpiesznie zakończonym balu (balu w operze?), w towarzystwie postaci rozstrzelonych na wewnętrznie sprzeczne głosy rodzi się przypowieść o Polsce – kraju wciąż odgrywającym swoje pierwotne, założycielskie lęki i zmagającym się z atawistycznymi wadami ducha i ciała. Michał Lachman

* * *

Dyskusja panelowa o mistrzach czy spotkanie z Krystianem Lupą - jak nazwać to, co wydarzyło się w niedzielne popołudnie? Niby uczestników kilkoro, ale moderator Jacek Żakowski młodszych dyskutantów potraktował nieco instrumentalnie. Przepytał ich na początek, jakich mają mistrzów i dlaczego Krystiana Lupę, by następnie przez ponad godzinę rozmawiać z Mistrzem, przywołując swoją redakcyjną koleżankę Anetę Kyzioł jako przykład młodego krytyka. Anna Burzyńska i Paweł Sztarbowski siedzieli na scenie trochę dla ozdoby.
Nie twierdzę, że Żakowski źle prowadził dyskusję, ale też nie była to seria wybitnie przenikliwych pytań. Czy więc naprawdę musiał to robić ktoś z Warszawy, kto regularnie przyjeżdża do Łodzi, by poprowadzić cokolwiek (ostatnio dyskusję o gender)? Czy chodzi o dobre relacje z warszawskim tygodnikiem? By zakończyć wątek prowadzącego: w momencie, gdy Paweł Sztarbowski mówił o mistrzu, który w młodym wieku (33 lata) porywał tłumy antysystemowymi przypowieściami, co dzisiaj byłoby trudne do wyobrażenia, Żakowski wypalił, że kimś takim był… młody Sławek Sierakowski. Naprawdę.
A sama dyskusja? Młodzi krytycy mówili, że mają swoich mistrzów, ale nie bardzo chcieli ujawniać nazwisk. W toku dyskusji pojawiła się ciekawa myśl, że prawdziwy mistrz nie tylko pozwala uczniom na szukanie własnej drogi, ale też zaprzecza sobie samemu - rozwija się dzięki przyznaniu sobie prawa do pomyłek.
Po 30 minutach zabrał głos Lupa (a gdy zabrał, to już prawie nie oddawał). Zaczął od tego, że mieć mistrza to konieczność dla artysty, zwłaszcza młodego, który nie może czerpać wyłącznie z mizernych jeszcze własnych doświadczeń. Jako swoich mistrzów wymienił Picassa, Kantora i Junga. Mówił też o Swinarskim, z którym miał zajęcia na pierwszym roku reżyserii. Tu anegdota: na pierwsze zajęcia Swinarski się spóźniał. Studenci czekali, student Lupa na chwilę wyszedł do łazienki, gdzie zobaczył sławnego reżysera wymiotującego z nerwów. Swinarski przyznał, że się boi, bo nie wie, co ma tym młodym kandydatom na reżyserów powiedzieć.
Kłopot z byciem mistrzem ma też sam Krystian Lupa. Woli myśleć o sobie jako o wodzu, jak o Kolumbie prowadzącym wyprawę w nieznane. Zdaniem reżysera w sztuce chodzi o coś takiego jak wejście na Mount Everest - większość ekip odpada na ostatnich metrach. Dochodzą wariaci, którzy potrafią zdobyć się na bolesne doświadczenia, marzyciele drogi prowadzeni przez charyzmatycznego przywódcę.
Bohater wieczoru przyznał też, że coraz mniej mu się podobają spektakle Warlikowskiego, ale że zawsze uczy się od młodych, wampirycznie wysysając z nich inspiracje. Stwierdził, że jako człowiek bez potomka często wchodzi w rolę Pigmaliona i kształtuje swoich studentów, co bywa uzurpacją. Powiedział też, że zakochuje się w swoich uczniach w sensie artystycznym (pod nosem dodał, że nie tylko), co niektórym dało do myślenia…
Szansę na dopytanie straciliśmy, gdy po 90 minutach prowadzący zamknął dyskusję. Dyskusję ciekawszą od zeszłorocznej o autorytetach i idolach (choć w sumie dość podobną). W przyszłym roku będzie zapewne o wzorcach - oby tylko nie prowadził Sierakowski.

* * *

Też tak mam jak jeden z bohaterów *Poczekalni.0* w reżyserii Krystiana Lupy. Też chciałbym wyjąć

pistolet i postawić pod ścianą całe towarzystwo - te przeklinające byle jak i byle gdzie dziewczyny z humanistycznych kierunków, tych kolesi w spodniach z krokiem przy kolanach, te podpite pseudodziennikarki, organizatorów festiwalu graffiti i uczestników kongresów kultury. Postawić pod ścianą, kazać zdjąć spodnie i patrzeć, jak tracą pewność siebie. Ale po pierwsze - nie mam pistoletu, po drugie - nienawiść i upokarzanie innych niszczą też upokarzającego. Co z tego, że wkurzenie słuszne, skoro własna żona mówi, że jesteś dla niej więzieniem. Wątek małżeńskiej pary (pani i pana Hubertów) jest najciekawszy psychologicznie, świetnie też zagrany - zwłaszcza przez Halinę Rasiakównę. Postać dojrzałej kobiety, która od lat męczy się ze swoim mężem, tęskniąc za prawdziwą rozmową bez udawania i udowadniania przewagi, jawi się jako zapowiedź tego, co czeka młode dziewczyny ze szkoły aktorskiej. W ich rozmowach pojawiają te same wątki, te same problemy i pytania - tyle że artykułowane z mniejszą precyzją i samoświadomością, za to z większymi emocjami. Młodzi niby dyskutują o aktorstwie, autentyczności i zaangażowaniu, ale tak naprawdę "jebią jeden drugiego i myślą, że na tym polega aktorstwo".
Jest jeszcze wątek staruszki czuwającej nad swoim synem czy mężem, który zamknął się w swoim świecie. Krzesiława Dubielówna wygłasza przejmujący monolog - trochę jak mała, bezradna dziewczynka krążąca po swoim ogrodzie koncentracyjnym. Oświęcim? To jest miejsce dla pretensjonalnych projektów artystycznych, to jest kolejowy węzeł, przez który przejeżdżają pociągi. Poczekalnia O czy poczekalnia zero? Zero po kropce jak w tych wszystkich nazwach kolejnych wersji internetowej rzeczywistości. I w tym wszystkim te nazwiska - Dubielówna, Rasiakówna. Jak dziewczyny wywoływane do tablicy przez staroświecką nauczycielkę. Ciekawe, kiedy feministki zabronią używania nazwisk z sufiksem -ówna (trzeba się wyzwolić z symbolicznej władzy ojca)?
Jak te wątki połączyć w całość? Najprościej powiedzieć, że to poczekalnia, że każdy w nią wchodzi ze swoja opowieścią, że współczesny świat jest chaotyczny, więc chaotycznym kolażem musi być też jego wizerunek. A jak coś nie pasuje, to tak jest specjalnie.
A kiedy czegoś nie słychać, to też specjalnie. Albo gdy reflektory świecą w oczy - to ma tak być, bo mamy poczuć niewygodę. I ledwo co ma być słychać, bo mamy się męczyć. I ma nie być wiadomym, kto mówi przez te spłaszczające głos głośniki, do których podłączono wszystkie mikroporty. Bo przecież w realnym (istnieje taki?) świecie też nie wiemy, kto co mówi, bo mówi się samo - zapożyczeniami, cytatami, parafrazami. Czego nauczył nas już św. Bernhard z Kalkwerku.
Więc mamy się wkurzyć i wyjść w czasie dziwnej przerwy, podczas której ogląda się osobiste filmiki aktorów. A po tych, którzy zostaną (wrócą), przyjedzie po trzech godzinach pociąg. I będą zadowoleni.

* * *

W piątek o szesnastej, gdy miała się rozpocząć dyskusja z ukraińskimi artystami, na sali siedziało zaledwie kilka osób. Potem jeszcze trochę doszło, ale i tak trzeba powiedzieć, że spotkanie zatytułowane *Wojownicy i świadkowie* nie cieszyło się u publiczności festiwalowej powodzeniem. A szkoda, bo reżyser Vladislav Troitskyi (taka pisownia w programie festiwalowym) i dramaturg Natalia Worożbyt mówili ciekawie i przejmująco.

Prowadząca Agnieszka Lubomira Piotrowska zaczęła od pytania, co powinien robić artysta w kraju ogarniętym rewolucją. Walczyć? Zagrzewać do boju? Być kronikarzem wydarzeń? A może robić swoje w zaciszu pracowni? Według Troitskiego (Troickiego) wybór należy do każdego twórcy, ale obecnie na Ukrainie jest zapotrzebowanie na bohaterstwo. Gdy stoi się na Majdanie, to czuje się energię zbiorowości. Chodziłoby o to, by tę energię przekazać dalej, przenieść dzięki umiejętnościom tworzenia. Zdaniem Worożbyt ukraińscy artyści są pewni, że powinni jakoś reagować, ale nie do końca wiedzą jak, gdyż takie wydarzenia nie rozgrywają się co roku. Ona sama spisuje z grupą przyjaciół relacje uczestników wydarzeń w Kijowie. Tworzą coś w rodzaju dziennika, który następnie zostanie przetworzony w dramaturgiczny tekst. Spektakl być może zostanie

pokazany już w maju.
Potem padło pytanie: co to jest Majdan? Majdan to miejsce narodzin nowej Ukrainy. Jak to przy porodzie - jest krew, ale jest też radość, jest brudno, ale i podniośle. Boli, ale jest nadzieja. dziecko może jest trochę niedonoszone i słabe, ale chcą je sami wychować.
Vladislav Troitskyi (Troicki) okazał się też reformatorem życia kulturalnego Ukrainy. Razem z przyjaciółmi myśli o wprowadzaniu nowych mechanizmów rozwoju i finansowania kultury. Bo dziś w młodym państwie jest z kulturą problem. Ministerstwo kultury praktycznie nie działa, a politykom i biznesmenom potrzebne są raczej festyny niż krytyczny dialog z artystami. Na kulturę (np. na olbrzymie zespoły operowe) idą ogromne środki, ale niewiele z tego wynika, a opór środowisk przed reformami jest duży.
Nie mogło też zabraknąć pytania o relacje Rosjan i Ukraińców, o różnice w ich sytuacji. Prowadząca zacytowała Władimira Sorokina, który stwierdził, że Ukraińcy wyrzucili z siebie homo sovieticusa, a Rosjanie nie. Zdaniem Troitskyiego (Troickiego) sprawa jest banalna - w Rosji jest szczelinka, przez którą wypływają z ziemi pieniądze. Dlatego ten, kto ma władzę nad tą szczelinką, rządzi w sposób paternalistyczny. W Rosji wszyscy żyją z ropy, więc nie mogą sobie pozwolić na sprzeciw. Z drugiej strony Ukraina Zachodnia była pod wpływem ZSRR właściwie dopiero od 1950 roku. Natalia Worożbyt widzi to w sposób bardziej złożony. Jej zdaniem na prowincji rosyjskiej jest bieda, ale Rosjanie są z nią pogodzeni.Tak było zawsze. Pani dramaturg nie wyobraża sobie rosyjskich chłopów, którzy krzyczą, że już nie mogą czegoś wytrzymać.
Komentowano też list artystów rosyjskich popierających Putina (niektórzy nie wiedzieli, że go podpisali) i rozmawiano o różnicach językowych i wielojęzyczności Ukrainy. Choć na Ukrainie ludzie mówią i po ukraińsku, i po rosyjsku, choć Worożbyt pisze w obu językach swoje sztuki, to jednak pieśni na Majdanie śpiewano po ukraińsku.

* * *

A wieczorem obejrzałem spektakl ***Buda dla psa. Widok z góry. Widok z dołu*** ukraińskiego teatru DAKH. Sztukę, opartą na tekstach Władimira Klimenki, Dostojewskiego, Sofoklesa w tłumaczeniu Iwana Franko, Macchiavellego, a także na fragmentach Starego Testamentu, wyreżyserował Владислав Троїцький (Władysław Troicki). Kłopot z tym nazwiskiem, ale nie chcę go zapisywać po angielsku - jak w programie. Bo to trochę wstyd, że słowiańskie narody muszą się ze sobą komunikować za pośrednictwem zniekształcającej ich alfabety i fonetykę angielszczyzny. Tak jak komunikowali się ukraińscy aktorzy z polskimi bileterami przed spektaklem, gdy ustalali, ile jeszcze osób można wpuścić na dach pospawanej z metalowych kratownic klatki, na którym siedzieliśmy podczas pierwszej części przedstawienia.
Pod nami więzienie - jakaś zbiorowa cela, w której ludzie nie mogą się wyprostować. Więc pełzają na kolanach, biegają zgięci wpół, siedzą pod ścianą niczym przykuci do skały skazańcy. Celą rządzi jakiś urka, zaprowadzający siłą swoje porządki. Wszyscy (z wyjątkiem niepokornego buntownika) jedzą, śpią, myją się, pracują i śpiewają na jego rozkaz. Trochę to wszystko przypomina *Zapiski z domu umarłych* albo jakąś literaturę łagrową, ale w pewnym momencie w starym telewizorze więźniowie oglądają (wysłuchują) wiadomości ze współczesnej Ukrainy. Siedząc nad sceną, doznawaliśmy wręcz fizycznie ograniczenia przestrzeni, ciasnoty i udręki więźniów.
W drugiej części to publiczność zamknięta została w klatce, nad którą rozgrywała się akcja. Śpiewano ukraińskie, ktoś coś opowiadał, ktoś pytał o ten naród pod spodem: Czy oni znają jakieś pieśni? Czy potrafią się modlić? A my-widzowie siedzieliśmy jak niemowy, spoglądając w górę, by wypatrzeć coś przez szpary w deskach. A gdy już deski zostały usunięte, słuchaliśmy świetnie granej i śpiewanej muzyki, wpatrując się w niebo usiane gwiazdami reflektorów. Muzyka momentami przypominała Kapelę ze Wsi Warszawa, momentami ukraińską, barokową polifonię wokalną. Stylowo, czysto, z uduchowieniem. Z przekonaniem, że istnieje jakieś wertykalne uporządkowanie świata, choć historia niekiedy zdaje się mówić co innego. **Najlepszy spektakl festiwalu**.

* * *

Z tym spektaklem od początku było coś nie tak. W tygodniu poprzedzającym premierę miał być grany trzy razy, ale po pierwszym pokazie resztę odwołano. Znajomy, który zdołał zobaczyć wersję roboczą, mówił, że trwała ponad cztery godziny i że większość publiczności nie dotrwała do końca. Na widowni siedział podobno Krystian Lupa i znacząco pochrząkiwał. Być może to on zalecił Pawłowi Miśkiewiczowi skrócenie ***Marsa: Odysei***. Na premierze przedstawienie trwało już tylko 2 godziny 40 minut. W tym 20 minut przerwy, która przerwą nie była.
Zespół złożony z aktorów Teatru Powszechnego i występujących gościnnie artystów zagrał w dawnej siedzibie Teatru 7.15 w Grand Hotelu. Już samo zobaczenie historycznej sali było dla mnie atrakcją: te wszystkie pilastry, gzymsiki, stiuki w sali, która kiedyś była widownią, a teraz stała się głęboka sceną (oryginalna scena to wnęka o rozmiarach szafy, czyli coś jak Mała Scena Teatru Wielkiego). Siedzieliśmy w tylnej części sali stłoczeni w czterech rzędach (oficjalnie widownia miała 46 miejsc). Zagranie marsjańskiej odysei w tym właśnie miejscu to znakomity pomysł, przywracający przy okazji festiwalu pamięć o historycznym miejscu. Z szacunku dla łódzkiej tradycji spektakl rozpoczynał się o 19.15.
No i jeszcze ta przerwa, która przerwą nie była - po wyjściu z sali widzowie przechodzili przez pomieszczenie, w którym jeden z aktorów, rzucając się po łóżku w samych bokserkach, wygłaszał bełkotliwy monolog pełen wątków skatologicznych. A dalej otwierał się przed nimi labirynt hotelowych pomieszczeń. Można było długo błądzić (np. szukając toalety) po różnych korytarzach i salach. w jednej z nich znalazłem zastawione stoły. Plastikowym naczyniom towarzyszyły butelki napojów gazowanych i salaterki z ogórkami kiszonymi. Radosny chaos i posmak kafkowskiego absurdu pozwalały przeżyć coś niezwykłego. A jednak trochę się przestraszyłem i wróciłem na widownię na drugą część przedstawienia, z którego niewiele zrozumiałem.
Może dlatego, że słabo mówię po angielsku, a część dialogów prowadzona była w tym właśnie języku. A może dlatego, że z przydługiej fabuły zbyt dużo wycięto? Generalnie chodzi o ekspedycję na Marsa, do której zgłaszają się na ochotnika ludzie, którzy nigdy nie wrócą na ziemię. W pierwszej części grupa 13 (aluzja do Jezusa i dwunastu apostołów) kolonizatorów ląduje na Marsie i nie wie, co ze sobą zrobić. Uciekali z Ziemi, by zacząć od nowa, ale tak naprawdę okazuje się, że nie mają ochoty współpracować ani budować. Raczej pielęgnują własne problemy i tęsknoty. Ponieważ wszyscy chodzą w skafandrach, a niektórzy także w hełmach - trudno rozpoznać poszczególne postaci. W drugiej części mamy już scenki dwuosobowe w pokojach (stacji kosmicznej? hotelu? nastawionej na wspomnienia wyobraźni? Lemowskiej Solaris?), których tematem są związki mężczyzny i kobiety, utrudnione przez brak siły przyciągania.
Kilka znakomitych pomysłów inscenizacyjnych (np. robot, który wjeżdża przed obiektyw, gdy wszyscy ustawiają się do zdjęcia) to były raczej ozdobniki. Całość rozpadała się na poszczególne scenki (skecze), nie pozwalając uchwycić sensu. Sensu rozmów przypadkowej grupy podróżnych w drodze. Przypominało to trochę *Poczekalnię 0* Lupy, z tą różnicą, że zamiast pociągu był statek. Kosmiczny.

* * *

Zwabiony opisami odważnego wciągania widzów w okołosceniczne macanki, szedłem na *Carycę Katarzynę* duetu Janiczak-Rubin niezdrowo podekscytowany. Okazało się jednak, że zaszczytu dotykania piersi Marty Ścisłowicz dostąpił tylko pierwszy i piąty (chyba) rząd, a i to jedynie przez wybranych przedstawicieli. Ja siedziałem w rzędzie siedemnastym, więc ta ekscytująca przygoda mnie ominęła. Może i dobrze, bo nie wiedziałbym, jak się zachować. Dać się sprowokować i wejść w te podejrzane gierki? Testować, jak daleko można się posunąć? Stanowczo odmówić? Ale przecież

carycy się nie odmawia.
Problem z tym przedstawieniem to problem sztuki współczesnej: prowokujemy widza, by go wytrącić z błogiego zadowolenia, przekraczamy granice udawania - wszystko na 100%, jeden do jednego (w innym, granym na co dzień w Łodzi spektaklu duetu Janiczak-Rubin aktorka musi przez pół godziny biec po ruchomej bieżni). A co, jeśli widz też przekroczyłby granice? Na przykład złapał piersi aktorki i nie chciał puścić.
Jednak tak naprawdę to widz ma się dać złapać, a nie aktorka. Jeśli nie włoży rąk za kurtynkę - okaże się, że boi się zerwać z narzuconymi wzorcami, boi się robić to, na co na pewno ma ochotę, boi się myśleć. Jeśli włoży - potwierdzi starą śpiewkę o przedmiotowym traktowaniu ciała kobiety. Przedstawienie o terrorze dominującego dyskursu samo wprowadza symboliczną przemoc. I nie chodzi tylko o te nieszczęsne cycki ani o przekleństwa czy wulgarność. Czy wspólnota to naprawdę grupa ludzi, która poczuje smród jednego beknięcia? (Taką definicję słyszymy ze sceny). Czy bluźniercze wobec narodu, państwa i tradycji stwierdzenia należy przyjąć jako intelektualną prowokację, zachętę do zrewidowania swoich poglądów? Gdy z ust aktora grającego Stanisława Augusta Poniatowskiego padły słowa: *Dla ciebie zerżnę ojczyznę, Polska jest moimi hemoroidami*, ludzie zaczęli wychodzić. Dwie, trzy osoby. Najbardziej odważne czy najbardziej tchórzliwe, bojące się konfrontacji swoich poglądów z prowokacyjnym tekstem?
W historycznej fantazji zaproponowanej przez Jolantę Janiczak przybyła ze Szczecina Katarzyna jest na rosyjskim dworze traktowana jako materiał biologiczny dla przedłużenia dynastii. Ma podniecić zblazowanego księcia-masochistę i urodzić następcę tronu. Poniżana i przymuszana do seksu, uczy się wykorzystywać ciało dla swoich korzyści. Oddaje się żołnierzom, by zaskarbić sobie ich poparcie w zdobyciu i utrzymaniu władzy czy dlatego, że lubi? Wygrywa czy przegrywa z narzuconą rolą? A może tylko zmienia wzorzec i z ofiary staje się oprawcą (Poniatowski rodzi za nią ich córkę)?
To tyle o wątku "feministycznym". Ale Caryca Katarzyna ma jeszcze drugi temat - polskiej historii, narodowości, wspólnoty. I tu autorzy docisnęli zdecydowanie za mocno, po prostu obrażając uczucia ludzi ceniących te wartości. Każdy może wyznawać idee antynarodowe, antypaństwowe - ale dlaczego robi o tym przedstawienia za państwowe pieniądze? (To jakby anarchiści aplikowali o pieniądze na swój festiwal i prosili policję o ochronę). A jeśli twórcy tacy odważni, to czemu grają bez przerwy? W połowie przedstawienia kurtyna opada, ale po chwili aktorzy grają dalej - po co ryzykować przerzedzenie widowni po przerwie.

* * *

Ostatnia festiwalowa prezentacja to *Konstelacje* Nicka Payne'a w reżyserii Adama Sajnuka. Spektakl Teatru Polonia to przyjemny finał festiwalowych zmagań z formą. Tradycyjne, bardzo dobre aktorstwo (zwłaszcza w wykonaniu Grzegorza Małeckiego) i tekst o różnych wariantach historii życia pary bohaterów. Fizyka kwantowa w tle i choroba w finale czynią go czymś więcej niż tylko banalną historią spotkania, miłości, rozstania, powrotu…. Ale bez przesady - wielkiej filozofii to tu nie ma. W sam raz, by dobrze zacząć wieczór i mieć o czym pogadać przy kolacji. W dodatku muzyka grana na żywo. Tylko po co znowu ta eutanazja?
Dlaczego Małecki był lepszy od Marii Seweryn? Bo w każdym z wariantów danej sceny był trochę inny, bo nie widać było w jego grze tej całej pracy nad rolą, bo tak zagrał wahanie się i niepokój towarzyszące przyznaniu się do romansu, że po wypowiedzeniu tych kilku słów wszystkim kamień spadł z serca (wszystkim z wyjątkiem głównej bohaterki).

* * *

No i znamy już wyniki plebiscytu publiczności. ***Bitwa warszawska 1920*** najlepszym spektaklem, najlepszą aktorką **Marta Ścisłowicz** (tytułowa rola w spektaklu *Caryca Katarzyna*), **Grzegorz**

Małecki (Roland w *Konstelacjach*) najlepszym aktorem.
Z wyrokiem demokratycznego głosowania się nie dyskutuje, ale można przynajmniej przedstawić swoje typy. Otóż ja bym głosował trochę inaczej: najlepszy spektakl to według mnie ***Buda dla psa. Widok z góry. Widok z dołu,*** najlepsza aktorka - **Halina Rasiakówna** (Pani Hubert w *Poczekalni.0*) i najlepszy aktor - tu mogę się zgodzić na **Grzegorza Małeckiego**.

* * *

I to już koniec pamiętniczka, bo to już koniec festiwalu. Praca przy tym wydarzeniu to była prawdziwa przyjemność. Dziękuję organizatorom za współpracę i wszechstronną pomoc. Szczególnie wdzięczny jestem dyrektor Ewie Pilawskiej, Andrzejowi Jakubasowi, Remigiuszowi Mielczarkowi, Justynie i Miłoszowi, a także miłym paniom pracującym w kasie...

Zdjęcia: materiały prasowe Festiwalu