



Numer 2
29.08.2025r.

BRA | M | ANS



Przekierowanie światła

Natalia Fudali

Długo zastanawiałam się nad tekstami, jakie chciałabym napisać do „Bramansa”. Gazetki festiwalowe to dosyć specyficzny twór: po całym dniu spędzonym na spektaklach redakcja nocami pisze recenzje, felietony, redaguje wywiady i wymyśla różnego typu formy humorystyczne i kolumny.

Cel jest prosty – chodzi o to, by oddać atmosferę panującą na festiwalu. Trudność polega jednak na kondycji psychofizycznej osoby piszącej. Po kilku dniach niewyspania i oglądania przedstawień o różnym bagażu emocjonalnym traci się trzeźwość umysłu. W tej sytuacji należy pogodzić się z pewną porażkością. Nie da się zjeść ciastka i mieć ciastko. By zrozumieć spektakl na tyle, by być w stanie go zrecenzować należy: okroić liczbę przedstawień na które się idzie i/lub zrezygnować z życia towarzyskiego.

Świadomość, że nie jest się w stanie w pełni wejść w tkankę życia festiwalowego bywa demotywująca. Podczas tegorocznego Bramatu sprawa wydała mi się dodatkowo utrudniona. Przez większość czasu jesteśmy na zajęciach w ramach Szkoły Krytyki Teatralnej – w ciągu dnia mamy tylko chwilę, by coś zjeść i iść na wieczorne pokazy. W takiej formule spektakle wydają się jakby produktem, do którego podejście staje się bardziej instrumentalne.

Wracając jednak do moich potencjalnych (a teraz, wraz z każdą literą, urzeczywistnionych) tekstów, wiedziałam, że analiza spektaklu nie może być jedyną wybraną przeze mnie formą.

Skoro więc, niczym Roszpunka, całe dni siedzę w Wieży, pomyślałam o czymś, co sprawi, że poczuje się trochę bliżej festiwalu. O rozmowie.

Tak trafiłam na palącego żółte kamele Michała Kurasińskiego, którego charakterystycznym elementem ubioru jest przypięta do spodni smyczka z przymocowaną plakietką „brama crew”.

Jest środa. Michał kończy pracę zaraz po rozpoczęciu koncertu Dakh Daughters. Idziemy do Kafki. Mimo kameralnej scenerii czuję wyreżyserowany charakter spotkania. Zadaję mocno ogólne pytania. Michał przyjechał tylko na kilka dni festiwalu; można powiedzieć, że jest bardziej z doskoku. Umówił się na pracę przy konkretnych wydarzeniach, choć głównym celem jest jednak, by cały festiwal odbył się bez większych trudności – w razie problemów trzeba wspierać pozostałe spektakle.

Pytam też o jego początki pracy w obsłudze technicznej. Michał opowiada, jak wracając z technikum zatrzymał się przed jednym z szczecińskich teatrów. Zapytał palącą cienkie kamele kobietę, czy poczęstuje go papierosem. Rozmawiają. Pracowniczka teatru proponuje mu wolontariat. Michał zgadza się. Po pierwsze dlatego, że nie ma nic lepszego do roboty. Po drugie liczy na jakieś zaświadczenie, które zanesione do szkoły mogłoby pomóc polepszyć ocenę z zachowania. Wszystko przebiega standardowo, początkowo dostaje dość proste zadania: coś trzeba gdzieś przenieść, coś innego zabrać i wymienić. Proporcjonalnie do rosnącego zaufania zwiększają się obowiązki. Z czasem dostaje propozycje pracy, zostaje polecany i działa coraz bardziej niezależnie.

Opowiadam Michałowi o osobach technicznych pracujących w domu kultury w moim rodzinnym mieście. Zatrudnieni tam mężczyźni oczekują na duży szacunek wobec ich pracy i po każdym wydarzeniu wymagają imiennych podziękowań ze sceny – gdy ich brakuje obrażają się. Wydawało mi się, że to ciekawy

temat, nie uważam, że jest to najlepsza forma komunikacji, ale jednak spełnia swoją funkcję – rozszczelnia i uwidacznia pracę, która nadal jest marginalizowana. W odpowiedzi słyszę, że to głupie podejście. Michał mówi, że oczywiście miło mu jak ktoś podziękuje ze sceny, doceni i zauważy, twierdzi jednak, że pod koniec dnia jest to praca jak każda inna. Na koniec dodaje, że murarzowi nikt nie przykleja imiennej tabliczki pod każdym budynkiem przy, którym pracował.

Pytam też o to przy jakich projektach Michał lubi najbardziej pracować – w odpowiedzi słyszę, że właśnie przy festiwalach. Trochę mnie to zaskakuje. Wydawało mi się, że jest to właśnie największy koszmar, który mimo szlachetnego celu (stworzenia przestrzeni dla wymiany i dialogu środowiska artystycznego) jest, tak jak w moim przypadku, realnym obciążeniem i zwyczajnie wykańcza. Michał odpowiada, że podczas festiwali nie musi żyć. Wszyscy skupieni są na pokazach spektakli i późniejszej integracji, atmosfera jest wtedy bardziej beztroska. Dopytuję, czy naprawdę nie przeszkadza mu gęstość programu i praca na szybko. W odpowiedzi słyszę, że to nie do końca tak wygląda i że zazwyczaj pracuje bez większych problemów. Nie wiem, na ile mogę w to wierzyć, przed naszą rozmową Michał opowiadał, dlaczego dzisiejszy dzień jest dramatyczny, a w wtorek wpadł do Wieży i klnąc gorzej niż szewc mówił o trudnościach

z podłączeniem lampy potrzebnej przy spektaklu Janka Turkowskiego.

Koncert się skończył. Wokół zaczyna robić się głośniejsze. Przesiadamy się. Otwieramy jeszcze jeden wątek.

Rozmawiamy o podejściu członków zespołu artystycznego przyjeżdżającego na festiwal. Tego, że część z nich przygotowuje szczegółowy scenariusz i wymagania dla ekipy technicznej. Jest to z jednej strony bardzo pomocne i pomaga wyobrazić sobie, jak spektakl powinien wyglądać. Z drugiej strony podane instrukcje często nie są dostosowane do zapewnionych przez organizatorów festiwalu sal. Michał opowiada też o wtorkowym koncercie The Tiger Lillies. Artyści nie mieli sprecyzowanych wymagań, co do świateł. Pokazali scenariusz, który kiedyś ktoś im wykonał, był on rozpisany na dość specyficzną przestrzeń, inną niż sala w Bramie. Menadżerka opowiedziała mniej więcej o estetyce w jakiej tworzą i charakterze wykonywanych utworów, na tej bazie Michał ułożył światła (które zdecydowanie możemy określić mianem najładniejszych w całym Goleniowie).

Po niesamowitych wrażeniach ponad półtorej godzinnej rozmowy wyłączam nagrywanie. Wstajemy z ławki i idziemy spędzić czas z znajomymi.



Strategie wspomnienia

Aleksandra Puk

Pamięć i archiwum stanowią wspólny mianownik kilku spektakli prezentowanych podczas tegorocznego Bramatu. Otwierająca festiwal, pokazywana w plenerze Stacja świadek wpisuje się w ten nurt – jej powstanie poprzedziły rozmowy z mieszkańcami lokalnej społeczności na temat powojennej historii Goleniowa, zamieszkiwanego wówczas zarówno przez Polaków, jak i Niemców. Twórcy gromadzili materiały przez wiele lat, tworząc obszerne archiwum wspomnień. Tym większa szkoda, że sprowadzili je wyłącznie do uniwersalnej historii, przedstawionej za pomocą widowiskowych narzędzi (trzeba przyznać, że orkiestra, czy wjeżdżający samochód są całkiem imponujące), która mogłaby jednak dotyczyć właściwie całej powojennej Polski zachodniej. Największą ciekawość spektakl ten wzbudza, gdy zbliża się do finału, kiedy zarysowana zostaje sylwetka jednej kobiety i poznajemy jej osobistą perspektywę, podczas gdy pozostałe historie pozostały w ukryciu. W spektaklu podobno są subtelne odniesienia do zebranych wypowiedzi, ale dla widza pozostają one nieczytelne. W uniwersalizacji tej można oczywiście dostrzec swego rodzaju potencjał, zwłaszcza kiedy spektakl ma formułę plenerową i docelowo najczęściej prezentowany jest w pozagoleniowskich okolicznościach. Jednocześnie trudno wyzybyć się wątpliwości, że rozszerzenie wachlarza detali pochodzących z zebranych historii, wcale nie pozbawiłaby możliwości utożsamienia się z nim większą liczbę osób. Mimo że sam spektakl może pozwolić miło spędzić czas i dobrze się bawić, to po jego obejrzeniu pozostaje niemijające poczucie, że ogromny potencjał zgromadzonego archiwum został zmarnowany,

Wszechświęte Teatru Przedmieście to spektakl, którego powstanie również poprzedził research i to rzekomo całkiem obszerny, ponieważ – jak czytamy w opisie projektu – „Scenariusz spektaklu został utkany z autentycznych historii – wspomnień babek, ciotek, prababek, wypisów z ksiąg parafialnych, materiałów historycznych, tekstów literackich, ale też z opisów własnych doświadczeń i snów.” To co mnie w tym spektaklu uwiera, to fakt, że na początku sugeruje się, że w centrum znajdzie się pamięć o konkretnych kobietach z

okołorzyszowskich wsi. Niestety, szybko okazuje się, że to jedynie iluzja. Choć bohaterki zostają wymienione z imienia i nazwiska, ich portrety są zredukowane do suchych faktów, które nie pozwalają zaistnieć ich wielowymiarowym historiom. Kobiety zostają wpisane jedynie w klisze „uciemięzonych” żon i córek bądź „wielodzietnych” matek, zamiast zostać przedstawione w całym bogactwie swoich doświadczeń. Zamiast rozwijać te historie z należytą czułością i rezygnując z patosu, twórcy proponują między innymi mało wyrafinowane przerywniki muzyczne, które mają ponoć stanowić hołd składany bohaterkom, lecz w praktyce odbierają im powagę. Spektakl koncentruje się raczej na deklarowaniu niezgody wobec zapomnienia kobiet, niż na rzeczywistym przywróceniu ich pamięci. Brakuje pogłębienia tematu, szacunku i pokory wobec przedstawianych postaci. W zamian pojawiają się puste słowa i tania metaforyka. Niesmak wywołany spektaklem potęguje fakt, że Wszechświęte miały premierę w czasie, gdy w debacie publicznej silnie obecna była narracja o odzyskiwaniu kobiecej tożsamości i znaczeniu historii – chociażby w związku z głośną książką Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki*. Zamiast włączyć się w aktualny dyskurs, nawet jeśli miałyby być to polemika z najpowszechniejszą narracją, to omija go, sprowadzając temat do powierzchownych i nieprzekonujących zabiegów.

Kolejne trzy omawiane tytuły dotyczą spektakli skupionych wokół pojedynczych bohaterek. Pierwszy z nich, to *Trzy ćwierci do śmierci Karoliny Martin*, w którym temat pamięci potraktowano w sposób najbardziej swobodny. Punktem wyjścia dla przedstawienia były dwie książki: *Hecz precz* stała się rzecz Wojciecha Załęskiego i *Po trochu Weroniki Gogoli*. Spektakl czerpie inspiracje z tych tekstów, jednak sam pozostaje autonomiczną opowieścią o fikcyjnej postaci. Jej wierzenia, przesady i sposób myślenia – choć zakorzenione w prawdziwych podaniach i praktykach ludowych – nie odnoszą się do żadnej konkretnej osoby. Postać, została znakomicie ożywiona dzięki animowanej lalce. Cały spektakl to raczej poetycka kreacja – czuła wobec tradycji i przeszłości, ale pozbawio-

na ambicji dokumentacyjnych. I dobrze: spektakl nie składa w tym względzie żadnych obietnic, co odróżnia go od pozostałych wymienionych, które realizują to bardziej lub mniej zrećcznie.

Magda Drab w swoim monodramie w znakomity sposób podejmuje próbę przybliżenia postaci malarki Marii Wnęk. Z pełną świadomością korzysta z narzędzi teatralnych, które nie dominują nad portretem bohaterki, lecz służą jedynie ukazaniu jej wielowymiarowej sylwetki. Wnęk jawi się jako postać, której życie zdeterminowały dwa silne motywy: wiara i malarstwo. Aktorka podkreśla, jak niesprawiedliwie artystka została potraktowana przez pamięć zbiorową oraz środowisko artystyczne i skazana na zapomnienie, na które nie zasłużyła – była bowiem osobą barwną, wierną swoim ideałom i całkowicie oddaną pasji. Choć Drab prowadzi spektakl przy użyciu skromnych środków wizualnych, dramaturgicznie rozbudowuje formę, prezentując wysoki kunszt aktorski. Co jednak szczególnie istotne, nie zapomina przy tym o Marii Wnęk – nie rości sobie większego prawa do obecności na scenie niż bohaterka spektaklu. Wręcz przeciwnie: Curko Moja Ogłoś To jest próbą zrozumienia twórczyni prymitywnego malarstwa, zaś okazywana jej empatia staje się w istocie hołdem złożonym artystce.

Próba zrozumienia, tym razem nie poprzez malarstwo, a taśmy filmowe, jednocześnie będąc próbą opowiedzenia z szacunkiem zarówno o tym medium jak i o postaci, której dotyczy, jest najbardziej dokumentalny spośród omawianych spektakli, czyli Margarete Janka Turkowskiego. Jego centralnym punktem jest praca z archiwum i pamięcią. Podczas prezentacji na festiwalu Bramat artysta zapraszał widzów do kameralnej przestrzeni na szczycie wieży, gdzie opowiadał o przypadkowo odnalezionym materiale filmowym autorstwa tytułowej Margarete. Spektakl, utrzymany w formie wykładu performatywnego, podejmuje przede wszystkim temat pamięci – tego, co i w jaki sposób zapamiętujemy oraz jakie czynniki wpływają na ten proces. Minimalistyczna forma, pozbawiona wszelkich zbędnych elementów, pozwala w pełni wybrzmieć

historii i podkreśla relację pomiędzy artystą, archiwum i bohaterką. Turkowski umożliwia widzom bliski kontakt z materiałem, zarówno dosłownie dzięki maksymalnemu skróceniu dystansu między publicznością a zgromadzonymi przez siebie artefaktami i efektownym niedzisiejszym sprzętem, jak i dzięki szczegółowo opowiedzianej historii o tym, co wydarzyło się w momencie, gdy filmy trafiły w jego ręce. Forma ta jednak nie jest zaskakująca – i nie musi taka być. Siła spektaklu tkwi bowiem w samej opowieści oraz sposobie jej prowadzenia: skupiona narracja, pozbawiona rozpraszaczy, angażuje widza w Margarete, nie dotycząc tym samym więc jedynie postaci autorki filmów. Turkowski, z wyraźnym szacunkiem do podjętego tematu, stwarza odbiorcy przestrzeń do refleksji nad sposobami percepcji materiałów archiwalnych. Praca z tak delikatnym tworzywem, jakim są stare filmy oraz (a właściwie przede wszystkim) pamięć rozpatrywana w wymiarze uniwersalnym, ale też wspomnienia konkretnych osób, wymaga empatii, wrażliwości i szczególnej odpowiedzialności – cech, którymi artysta niewątpliwie się wykazał.

Ostatecznie Bramat pozwala na spotkanie z różnymi strategiami traktowania motywu pamięci i archiwum. Wspominanie potrafiło zawieść, bywało uproszczone, ale bywało też czułe i odpowiedzialne. Wnioskiem, który rodzi się z zestawienia wymienionych tytułów jest fakt, że ograniczenie efekciarskich elementów formalnych, na rzecz pamięciotwórczych treści może przynieść więcej korzyści, niż strat, zarówno w aspekcie artystycznym, merytorycznym jak i afektywnym. To właśnie stopień uważności wobec źródeł i empatii wobec bohaterów, a częściej bohaterek (nawet tych w pełni fikcyjnych), decydował o sile festiwalowych spektakli i o tym, czy stają się one autentycznymi nośnikami pamięci i wzruszeń.

Jak możemy to przezwyciężyć

Aleksandra Haberny

Grupa Drz Ne Daj wystąpiła na festiwalu ze spektaklem *Waiting for the Rain. Ageism in six scenes*, dotyczącym problemu dyskryminacji ze względu na wiek. Ich inicjatywa jest częścią międzynarodowego projektu Age Against the Machine, zajmującego się walką z ageizmem przez sztukę.

Zacznijmy od *Waiting for the Rain* – w jaki sposób wasze doświadczenia wpłynęły na pracę przy spektaklu?

Branka Bajic Jovanov: Kiedy tworzysz taki spektakl, fikcja miesza się z rzeczywistością. Musisz mieć w sobie dużo stabilności, ale i wrażliwości. Jesteś człowiekiem, który żyje wewnątrz projektu. Wszystkie sytuacje, które widzieliście w spektaklu, to osobiste przeżycia i emocje. Na przykład scena w domu spokojnej starości – to coś, o czym ludzie nam opowiadali. Ja sama muszę umieścić moją ciotkę w domu opieki, więc też to przeżywam.

Lazar Jovanov: Kiedy omawiamy ten temat, bardzo chętnie zagłębiamy się w kwestie polityki, prawodawstwa, codziennej dyskryminacji. W teatrze widzimy narzędzie do pogłębiania tego tematu.

Dubravka Cimesa: Po tym, jak zrobiliśmy nasze pierwsze przedstawienie w Danii, niektórzy ludzie z publiczności powiedzieli, że jest bardzo negatywne. Jednak nie ma nic pozytywnego i lekkiego w ageizmie – i naszym zadaniem jest to opowiedzieć.

Jesteście grupą wielopokoleniową. Jak wygląda doświadczenie pracy w takiej grupie, wspólnej eksploracji tematu ageizmu, wymiany doświadczeń?

LJ: Branka i ja byliśmy jednymi z pierwszych zajmujących się tematem ageizmu. Postanowiliśmy przenieść nasze działania na poziom międzynarodowy i wtedy podjęliśmy decyzję

o zadbanie o aspekt międzypokoleniowy. Chcieliśmy skonfrontować ze sobą pokolenia, porozmawiać o ageizmie w szerszym kontekście. Na początku głównie braliśmy pod uwagę najmłodsze i najstarsze pokolenie. Pominęliśmy zupełnie tę, której częścią sami jesteśmy. Postanowiliśmy więc zrobić open call dla ludzi ze wszystkich grup wiekowych – i to było najlepsze, co mogliśmy zrobić. Starsza grupa wiekowa jest bardzo zaangażowana w projekt, podobnie osoby w średnim wieku: mając rodziny, pracę, dzieci nadal uczęszczają na wszystkie próby. Zaskakującym było dla mnie, że zgłosiło się wiele młodych osób. Jednak tylko dwie z nich zostały częścią ostatecznego spektaklu, cała reszta odeszła – może dlatego, że temat był za trudny lub nie czuli się wystarczająco z nim związani, a może dlatego, że mają mnóstwo innych zajęć.

BBJ: Nasz zespół artystyczny także jest złożony z osób z różnych pokoleń. Nasz traumatolog ma około siedemdziesięciu lat, kompozytor około czterdzieści pięć, kostiumografka około trzydziestu. Dynamika jest też u nas bardzo interesująca – nie jest tak, że najstarszy ma największą władzę.

Na jakich przykładach dyskryminacji skupialiście się podczas pracy?

BBJ: Okazało się, że musimy zaadresować wszystkie poziomy dyskryminacji. Zaczynając od intrapersonalnej, wewnętrznej, kończąc na interpersonalnej. Musieliśmy rozmawiać o systemie prawodawczym – w Serbii, ale także w Europie. System legislacyjny jest pełen przypadków dyskryminacji, na przykład w zakresie polityki zdrowotnej. Starsze kobiety mieszkające na wsiach, o gorszym statusie ekonomicznym, wykluczone komunikacyjnie, nie są brane pod uwagę przy przeprowadzanych przez państwo badaniach. Polityka zdrowotna nie jest jednak odosobnionym

przypadkiem. Zmiany powinny zajść w każdej z dziedzin.

LJ: Naszym partnerem jest Serbski Czerwony Krzyż, który wyda dokument z zaleceniami dla decydentów, przedstawicieli krajów, polityków, dotyczącymi legislatywy.

BBJ: Naszymi działaniami możemy przyczynić się do faktycznych zmian w dziedzictwie Serbii. Kiedy projekt się skończy, chcemy nadal współpracować z Czerwonym Krzyżem.

Jakie są największe trudności w dyskusji dotyczącej ageizmu?

BBJ: Sceny, które można zobaczyć w spektaklu, są trudne w odbiorze, a jeszcze trudniejsze do wystawienia. Ludzie chcą iść do teatru, aby poczuć, że wszyscy się kochamy i wszystko jest w porządku. Zaprezentowanie im naszego projektu, zachęcenie do odwagi było wyzwaniem, ale chyba się udało. Wszyscy w grupie byli obecni od początku do końca procesu.

LJ: Często ignoruje się powagę sytuacji. Ageizm to nie jest łatwy temat – i o tych ciężkich sprawach też należy mówić. Myślę, że w Polsce jesteście bardziej otwarci na tę dyskusję. Temat ten wymaga szczerości i otwartości. Wszyscy jesteśmy tutaj w miarę uprzywilejowani. To także jeden z problemów, z którymi się borykamy podczas tworzenia projektu – jak możemy uświadomić sobie swój przywilej?

DC: Na początku nie chciałam uwierzyć, że takie problemy istnieją. Myślałam, że w projekcie będziemy się zajmować uprzedzeniami, a nie dyskryminacją. Wtedy uświadomiono mi, że istnieje przemoc w rodzinach – tak, jak zaprezentowana w pierwszej scenie naszego spektaklu. Nie mogłam w to uwierzyć. Nigdy o tym nie myślałam. Nie dlatego, że mnie to nie obchodzi, po prostu tego nie dostrzega-

łam.

BBJ: Istnieje pojęcie bycia „ślepych na swój przywilej” – kiedy nie jesteś świadomy swojego przywileju.

Jak wyglądało uświadamianie sobie swojego przywileju, proces pracy?

BBJ: Teatr jest dobrym narzędziem. Można wykorzystać pewne narzędzia dramatyczne, gdy chce się uświadomić grupę. Jeśli trzeba wcielić się w rolę, przeczytać wyznania od ludzi, którzy doświadczyli przemocy, i wystawić na scenie – trzeba przeżyć to przez swoje ciało, emocje, głos.

LJ: Uczymy ludzi, jak radzić sobie z trudnymi emocjami poprzez różne techniki. Mamy w zespole pedagogów teatralnych, praktyków. Zaczynamy od improwizacji, gier, które nie są wymagające. Tak buduje się zaufanie, na tej podstawie działa się dalej.

BBJ: Ten proces jest więc trudny, na końcu jednak jest satysfakcja. Historie pokazywane w naszym spektaklu są przykre, ale po występie zawsze odbywa się dyskusja – rozmawiamy o tym, jak to wygląda w mojej, twojej społeczności, kraju, co możemy zrobić. Zazwyczaj dyskusja ta ma miejsce zaraz po przedstawieniu.

LJ: I to jest siódmy akt naszego spektaklu.

BBJ: Ten spektakl to tragedia, więc nie kończy się dobrze – ale dbamy też o to, aby dawać nadzieję naszym widzom i aktorom.

Zrobiliśmy to w ramach tego projektu, teraz przenieśmy to na poziom poznawczy. Wyjdźmy poza tę straszną historię i porozmawiajmy o tym, jak możemy to przezwyciężyć.

Na zakończenie projektu wydany zostanie dokument opisujący wszystko, co wykonaliśmy lokalnie i międzynarodowo na rzecz walki z ageizmem.

Komentatorzy grząskich wydarzeń

Zofia Kowalska

Błazen to bodaj najbardziej niejednoznaczna figura w kulturze. Z jednej strony niosąca radość i prześmieszna, ale czasem w tej śmieszności żałosna, pogardzana, bagatelizowana. Z drugiej, w niektórych społecznościach i tekstach kultury, postrzegana jako łącznik z Bogiem lub mądry i rozsądny doradca władcy – jak na przykład Stańczyk na dworze królów Zygmunatów albo Błazen sączący do ucha Królowi Learowi porady jak truciznę.

Klaun jest więc odbiciem rzeczywistości, w której funkcjonuje. Nawet jeżeli nie porusza tematów społeczno-politycznych wprost, to sam ludyczny, rozrywkowy charakter jego twórczości jest punkowym aktem oporu. Zabawę i relaks przeciwstawić można pracy; cyrkowa działalność, której głównym celem jest dostarczanie przyjemności, może być traktowana w późnym kapitalizmie jako kontestacja.

Maska klauna może być różna – klasyczny czerwony nos, wąsy i melonik Chaplina czy po prostu zniekształcona mimika i ruch. Zawsze pozostaje jednak jakiś bufor bezpieczeństwa, jakaś zasłona, za którą się ukrywa. Niezależnie od tego, jak bardzo jest sformalizowana, klauni postrzegani są jako niepoważni, ich słowa są lekceważone, traktowane lekko. Z tych powodów, jak i ze względu na historię, klauna-komentatora rzeczywistości obejmuje przedziwny paradoksalny immunitet. Włoski klaun Leo Bassi otwarcie krytykuje faszyzm odwołując się do postaci Mussoliniego. Chaplin wyśmiał w *Dyktatorze* Hitlera. Zarówno The Tiger Lillies, jak i Dakh Daughters bogato czerpią z dorobku klaunowego, zarówno jeśli chodzi o estetykę, jak i treść. Obie grupy są też silnie zaangażo-

wane społecznie. Mówią o wojnie w groteskowym stylu uwydatniając jej absurd, nierzadko bardzo otwarcie krytykują władzę – bo wiedzą, że mogą jechać grubiej. The Tiger Lillies zwieńczyli koncert pełen piosenek o nędzy ludzkiego losu i rozwarstwieniu społecznym utworem *Birds are Singing in Ukraine* i okrzykiem „Fuck Putin!” Dla kijowskiego folk-punkowego zespołu Dakh Daughters temat inwazji Rosji na Ukrainę stanowi rdzeń twórczości, a na goleniowskim pokazie, na mocnych wizualizacjach rosyjskie „Z” zostało porównane do swastyki.

Wstaję rano i sprawdzam wiadomości. Mam na Instagramie ustawione powiadomienia Łukasza Boka, a Putin jest częstym bohaterem jego kolejnych krótkich notek prasowych. Łapię się na tym, że coraz częściej brakuje mi słów, aby odnieść się do takich „grząskich wydarzeń”, jak je nazywał w *Kuglarzach* Jacek Kaczmarski. Nie mam siły. Dobrze, że są na świecie klauny, które wyręczają mnie w tym zadaniu i walczą. Więc następnym razem, kiedy zobaczycie na ulicy klauna i pomyślicie sobie, że jest żenujący, zatrzymajcie się na chwilę i zastanówcie, czy być może ta czarna łza namalowana na jego twarzy nie jest przypadkiem prawdziwa.



Kiszonki, maryjki i miękkie serce

Magdalena Maria Małowska

W domu babci ściany obłożone są boazerią, z sufitu zwisają lampy z kloszem, a w kątach stoją zbierające kurz welwetowe fotele. Na stołach leżą szydełkowe bieżniki, na półkach błyszczą dewocjonaalia, w spiżarni rzędy słoików czekają na czarną godzinę. Z głośników telewizora sączy się cichy szmer, a na stole nigdy nie brakuje przekąsek dla niespodziewanych gości. Właśnie do takiej przestrzeni – swojskiej, otulającej, przesyconej nostalgią – zaprasza monodram *The Road to Yrij*.

Mariia Lisovska od pierwszych chwil ujmuje nie tylko komediowym talentem, lecz także niezwykłą łatwością nawiązywania kontaktu z widzami. Kreując kolejne postaci – babcię, młodą kobietę, dziecko – prowadzi przez osobiste pejzaże pamięci. Robi to w sposób poruszający, a przy tym pozbawiony zbędnej egzaltacji. Okrasza narrację folkowymi muzycznymi przerywnikami i wyzyskującym stereotypy humorze. Choć w innym przypadku mogłoby to trącić kiczem, tutaj staje się narzędziem autentycznego wyrazu i intymnego spotkania z własną tożsamością. Jest osobiście i jest szczerze.

W ciągu ostatnich lat powstało wiele spektakli o wojnie w Ukrainie. Uważam jednak *The Road to Yrij* za przedstawienie wyjątkowe. Łączy ono partycypacyjność i osobistą, małą narrację, dzięki czemu, możliwe staje się empatyczne współprzeżywanie emocji

związanych z utratą codzienności. Wnioskując po reakcjach widzów, i oni przyjęli zaproszenie do wybudowanego na scenie domu, zarówno tego materialnego, jak i duchowego.

Według raportu Urzędu do Spraw Cudzoziemców od 2022 roku do Polski z Ukrainy przyjechało prawie milion osób. Choć często nie zabierali ze sobą wiele – jedna z moich przyjaciółek wspominała, że w pośpiechu spakowała jedynie jedną walizkę – przywieźli coś bezcennego: swoje opowieści. Odnoszę wrażenie, jakby wraz z tymi historiami w teatrze na nowo zagościła czułość, niezwykle ważna w świecie, który, być może w geście samoobrony, wcześniej tak chętnie zakopywał się pod kolejnymi warstwami ironii, tkając kokon wygodny, lecz oddzielający od innych ludzi.

Kiedy myślę o wszystkich moich przyjaciółach zza wschodniej granicy, widzę w nich niezwykłą gościnność, otwartość i ciepło. Przypominam sobie o wszystkich spędzonych wspólnych wieczorach przy herbacie i przekąskach. Spektakl Marii Lisovskiej przytulił mnie i uzmysłowił, jak bardzo cieszę się, że ci ludzie są tutaj i dzielą się swoją kulturą i miękkim sercem. Czuję, że być może potrzebujemy więcej takiego teatru: prostego, ludzkiego i pełnego empatii.

The Road to Yrij
konceptcja: Mariia Lisovska
obsada: Mariia Lisovska
premiery: 2025



Widmo patriarchatu krąży po Europie

Lidia Kępczyńska

Sadza się nas w niewielkiej sali, wokół kilku żyrandoli, polowego łóżka i metalowego wiszaka. Skąpani w ciepłym świetle, czekamy na spektakl. Historia ma być o życiu i szaleństwie Vincenta van Gogha. Wszystkie znaki na niebie i ziemi nam to podpowiadają: bukiet żółtych słoneczników wniesiony przez aktorkę, obcinane przy uchu jabłka czy długa sekwencja malowania płótna palcem, dłonią, łokciem. Mieszanie na scenie kilku języków nie stanowi problemu w odbiorze. Ale nie tylko z tego powodu, czuję, że dowiedziałam się wszystkiego, co twórcy chcieli przekazać.

Zobaczyłam pięć utalentowanych aktorek, które miały opowiedzieć o życiu wielkiego artysty. Każdy ich ruch był dopracowany, łydki napięte, a nogi wyciągnięte do nieba. Widziałam cudowne artystki, które chcą przekazać coś ważnego. Ich oczy połyskują, twarze napinają się, a spojrzenie pełne jest skupienia. Tańczą, śpiewają, grają. Potrafią wszystko. Dlaczego więc tak bardzo je upokorzono?

To jeden z tych spektakli, od których nie można odwrócić wzroku. Nawet jeśli w środku się gotujesz, chcesz trzasnąć drzwiami i powiedzieć: „Nie zgadzam się”. Nie zgadzam się, żeby pod płaszczem włączania kobiet w wielką historię, wciąż traktować je jako przedmioty. Nie zgadzam się, żeby wykorzystywać je do powtarzania w kółko tych samych narracji. Nie zgadzam się, by wizerunek szaleństwa na scenie, tak łatwo odsyłał do wszelkich silnie osadzonych w zbiorowej wyobraźni przedstawień histeryczek.



Do wyginających się w łuk ciał, spętanych rąk i kneblowanych ust. Do tak swobodnego klasyfikowania kobiet jako istot niestabilnych psychicznie. Do zamykania ich w szpitalach psychiatrycznych i traktowania jak obiekty, nawet jeśli ma to służyć opowiadaniu cudzej historii. Nie wierzę, że reżyser spektaklu tego nie zauważył. Że nie dostrzegł łatwości, z jaką czyni z kobiety metaforę szaleństwa. Czy był tak zaślepiony wizją artystycznego geniuszu – jak sugeruje tytuł spektaklu – że ominęła go refleksja o reprodukcji przemocy?

Obecność reżysera, Marco Luciano, daje o sobie znać jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu. Stoi na środku sali, wskazuje widzom, gdzie mają siadać i nadzoruje poziom napełnienia sali. Później, śladem tej kontrolującej wszystko obecności jest kontrabasista, górujący nad aktorkami z bezpiecznego podestu. Niby ma być tłem dla ich działań, ale w jednej z ostatnich scen spektaklu – nawiązującej do samobójstwa van Gogha – znika z podwyższenia. Widzę

reżysera w geście samowiązania się jednej z aktorek. Widzę go w wielokrotnie wspomianej postaci doktora, którego wielbią wszystkie z odgrywanych pielęgniarek. Widzę go w cienkich głosikach, miłych buźkach i przesadnie dokładnych baletowych krokach.

Boję się, że mimo coraz głośniejszej i głośniejszej wykrzykiwanej niezgody na wykorzystywanie i poniżanie kobiet – nie tylko w życiu, ale także na scenie teatralnej – spektakle takie jak *STILL LIFE / in a genius mind* wciąż będą powstawały. A ich reżyserzy będą rościli sobie prawo do wypowiedzania się w imieniu kobiet.

Nie chcę, by takie spektakle były zapraszane na festiwale. Nie chcę, by ktokolwiek musiał je oglądać. Nie chcę, by zapomniano, że ich patriarchalne spojrzenie jest mocniejsze od wszystkiego, co próbuje określić się mianem artystycznej wizji i przykryć autorytetem reżyserów-mężczyzn.



Tym jest właśnie teatr

Rozmowa z Antonem Kiseljusem, reżyserem spektaklu *Moneyland Urban Theater*

Rozmawiał Jan Wenzel

Jesteś zadowolony z odbioru spektaklu na festiwalu? Jak oceniasz atmosferę pracy?

Tak, oczywiście, byłem zadowolony. I rozumiem też okoliczności oraz format całego festiwalu. Wiem, że jego ekipa ma spore wyzwania organizacyjne, więc niektóre elementy, jak technika czy coś innego, mogą zawieść. Ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsze jest nastawienie do twojego występu, do ciebie jako artysty i do każdego członka naszego zespołu. A to nastawienie tutaj jest wyjątkowe.

Wyczuwam tu atmosferę starego teatru, taką jak być może wyczuwało się dwadzieścia lub trzydzieści lat temu, kiedy najważniejszy był sam artysta. I jeszcze jedna ważna rzecz: gdy ktoś popełni błąd, o czymś zapomni lub coś pójdzie nie tak, nikt w ekipie festiwalu nie urzęduje polowania na winnych. Biorą na siebie odpowiedzialność, mówią: okej, to nasz błąd. Ale naprawimy to. Zrobimy wszystko dobrze, bo twój występ jest bardzo ważny.

Co skłoniło cię do zrobienia z książki Mehisy Phila *Business as Usual* spektaklu *Moneyland*?

Wiesz, powinienem powiedzieć, że w Estonii ta fabuła została napisana jako sztuka teatralna. Wcześniej istniała powieść, ale była inna. Oryginalnie nazywała się *Rahama*. Raha oznacza pieniądze, a Ma – ziemię. Czyli Rahama. Było to chwytliwe słowo na początku lat dwutysięcznych i wszyscy bankierzy go używali – Rahama oznaczało, że klient przyniesie nam dużo pieniędzy i toniemy w złocie. Dlatego *Moneyland* to dużo bliższe tłumaczenie.

Czy podczas pracy nad *Moneylandem* były jakieś kluczowe momenty, które zmieniły twoją pierwotną koncepcję?

Tak, oczywiście. Spotkaliśmy się z scenografem, bardzo utalentowanym facetem z Berlina, Alexandrem Varnenkovem. Przez miesiąc lub dłużej eksperymentowaliśmy z wideo i innymi pomysłami. Próbowaliśmy różnych kierunków – używając obrazów z przedszkola, wizerunków hokeistów czy symboli pieniędzy. Po 2007 roku Estonia zmieniła walutę na euro, ale wcześniej były estońskie korony. Użyliśmy ich w spektaklu: bogaty Oliver daje dwadzieścia pięć koron, potem pięćset koron – największy banknot w Estonii. Pytaliśmy siebie, jak to pokazać? Potrzebujemy największego banknotu na świecie – pokażemy go. Na początku nauczycielka opowiada bajkę. Nie było jej w oryginalnej sztuce – dodałem ją sam.

Bajka opowiada o przebiegłym wiejskim bohaterze, który oszukuje diabła, myśląc, że podpisując papier będzie wolny. Ale cała sztuka pokazuje, że bohater wcale nie jest taki mądry. Po latach widzimy, że znów jesteśmy w kryzysie, bo przez dziesięć, piętnaście lat prało się rosyjskie pieniądze i uważaliśmy to za normalne.

Tak więc ogólne założenie jest proste: jeśli zawierasz pakt z diabłem, przygotuj się, że diabeł cię dopadnie. Nie da się tego tak łatwo uniknąć. Dlatego jest to teatr epicki, podobny do teatru Brechta – bezpośredni, kwestionujący. Dlaczego podatki rosną w Europie? Dlaczego wszystko drożeje? Przez dziesięciolecia kupowaliśmy stal i paliwo od Rosji, myśląc, że nic się nie stanie. A potem nagle to przerwaliśmy. W Estonii dopiero w tym

roku odłączyliśmy nasz system elektryczny od Rosji. Dlaczego nie zrobiliśmy tego trzydzieści lat temu, w latach dziewięćdziesiątych? Powinniśmy byli to zrobić od razu.

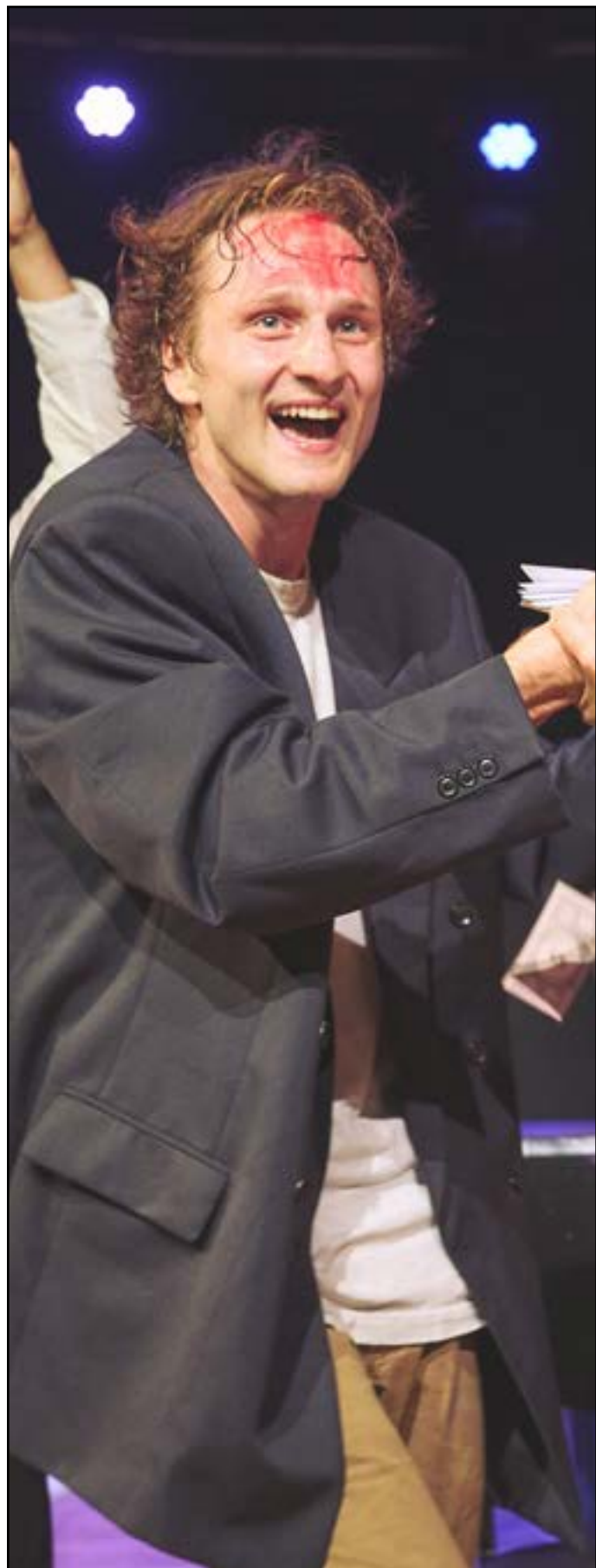
Jakie emocje lub reakcje publiczności są dla ciebie najważniejsze?

Najważniejsze jest, by nie naciskać na widza. Najważniejszy jest sam humor. Bo kiedy naciskasz na widza, kiedy robisz trudne rzeczy w trudny sposób, coś w ludzkim umyśle, w procesach psychologicznych, zaczyna się zamykać i blokować wszystkie drzwi.

To moje przekonanie – powinniśmy w pewien sposób oszukać widza. Chodzi nie tylko o humor, ale humor jest pierwszą rzeczą, o której trzeba pomyśleć przy tworzeniu spektaklu na poważny lub szeroki temat. To również opiera się na teorii teatru epickiego Bertolta Brechta. Ale powinniśmy to robić w łatwy sposób. Powinniśmy zabawiać, a jednocześnie uczyć.

To trochę jak z songami w Operze za trzy grosze.

Tam temat piosenki sam w sobie jest dość szeroki. Był to genialny kontekst, ponieważ Bertolt Brecht nie chciał, aby publiczność śledziła fabułę lub wątek. Chciał ją przerywać, aby zaniepokoić widzów. Chciał, aby pomyśleli: o Boże, dlaczego ta piosenka się tu znalazła? Próbuję tylko śledzić fabułę, nawiązać kontakt z bohaterami. Teraz powinniście pomyśleć o tym, co mówimy. W odbiorze mojej pracy nie tyle chodzi o myślenie, ile o odczuwanie. Nie powinniśmy odgrywać emocji. Emocje pojawią się wśród widzów. Powinniśmy tylko przedstawić im ideę – tak właśnie robimy, i to jest najważniejsze. Tym jest właśnie teatr.



Raz dwa trzy, krew na rękach masz ty

Adrianna Łakomiak

Urban Theater to grupa pochodząca z Petersburga, tworząca obecnie w Berlinie. *Moneyland* jest spektaklem bazującym na estońskim dramacie Mehisa Pihla, który wyreżyserował Anton Kiseljus. Z opisu dowiadujemy się, że to „thriller finansowy z dynamiczną narracją i sugestywnym tempem”. Jednak jest on czymś więcej. To głęboka krytyka kapitalistyczno-patriarchalnego systemu, rosyjskich oligarchów oraz państw, które udzielają im schronienia.

Na scenie jest jedynie ekran do projekcji i pudełko z zabawkami. Aktorka-narratorka wprowadza w estońską baśń o wieśniakach, którzy chcąc się wzbogacić, zawierają pakt z diabłem, ale próbują go przechytrzyć i podpisują go sokiem z czerwonych porzeczek, zamiast własną krwią. Za chwilę przenosimy się do analogicznej sytuacji we współczesności – dwóch szemranych młodzieniaszków postanawia za wszelką cenę zostać bogaczami i wchodzą w konszachty z mafijno-biznesowym światkiem.

Łącznikiem jest tu businessman, który w spektaklu, jako lalka Kena, przyjeżdża barbiemobilem. Aktorzy z bagażnika zabawkowego samochodu wyciągają papierosy i udają, że odpalają je figurką śmigłowca z doczepionym płomieniem. Później wciągają też z niego krechę. Businessman przechodzi transformację, z dresa – właściciela klubu hokejowego (gdzie poznaje wspomnianych już młodzieńców), przez dresa w marynarce chodzącego na występy baletowe, na których poznaje swoją przyszłą żonę (pomagier natychmiast po pokazie ma pobiec po bukiet róż, przynosi dwa pluszowe kwiatki w doniczkach), po ubranego w garnitur prezesa, który pierze pieniądze,

wcale się z tym nie kryjąc. Aktorka-narratorka przedstawia ten proceder, włączając w niego widownię. Nieparzyste rzędy dostają banknot z Monopoly: grupa, która najszybciej przerzuci pieniądze z jednej strony na drugą, wygrywa. Radość z otrzymania tytułu championa smurfingu aż podrywa jednego z widzów z krzesła.

Wejście w piramidę finansową pralni doprowadza głównego bohatera do szaleństwa. Coraz szybsze i bardziej dynamiczne przedstawienie zapętlenia się relacji biznesowych, picia, brania narkotyków, uprawiania płatnego seksu i bijatyk, wprowadza absurdalną sytuację, która – z jednej strony – śmieszy ze względu na groteskową grę aktorską, a z drugiej – wprawia w przerażenie, bo odzwierciedla rzeczywistość.

Zespół aktorski przedstawia poważne tematy, wykorzystując bardzo proste, ale często nieoczywiste środki, jak choćby telefon podłączony do rzutnika, którym aktorzy robią sobie zdjęcia i nagrywają filmiki w trakcie sceny oglądania Jeziora łabędziego. To nie tylko krytyka zachowania widowni, która coraz częściej w trakcie spektakli wyciąga telefony, żeby uwiecznić chwilę przebywania w teatrze i pochwalić się później tym przeżyciem znajomym na Facebooku, ale również kwestii wystawiania rosyjskich tekstów kultury, która mimo tego, że była wiele razy podejmowana, nie zmieniła pejzażu repertuarów. Sprawna animacja podróbkami klocków lego wprawia widownię w śmiech, ale też niesie refleksję. Jesteśmy jak te malutkie figurki, ustawiane przez wielkich animatorów na plastikowej planszy, bez głosu, bez wpływu, wpięci w wyznaczony odgórnie kawałek miejsca.

Spektakl porusza wątki opisane w książce o tym samym tytule. *Moneyland* Olivera Bullougha to ukazanie mechanizmów, które pozwalają na kradzież publicznych środków krajów zaliczanych do rozwijających się oraz następnie pranie zdefraudowanych pieniędzy i inwestowanie w krajach rozwiniętych. Przedstawienie wpisuje ten problem w kontekst estońsko-rosyjski, bo wielu rosyjskich oligarchów mieszka i prowadzi swoje interesy w Estonii, wprowadzając w europejski obieg środki pochodzące z Rosji.

Międzynarodowe prawa, które są nieustannie łamane (za co nie ma żadnych konsekwencji) i w tym przypadku zawodzą. Spektakl krytykuje tę nieumiejętność (czy często wręcz niechęć) reagowania, a zarazem podaje tego powód: pieniądze. To bardzo ważna perspektywa wojen, rzadko niestety poruszana w dyskursie publicznym. Zakończenie wojny w Ukrainie czy Palestynie nie byłoby opła-

calne, gdyż największe światowe przedsiębiorstwa po prostu zarabiają na ludobójstwie. I o tym również, choć nie wprost, mówi *Moneyland*. Moc tego spektaklu polega właśnie na tym, że przy planszy Monopoly nie siedzi Putin, Netanyahu i Trump, tylko inwestorzy i businessmani, którzy napędzają te wojny swoimi funduszami i powołują do życia wiernych wyznawców pieniądza, którzy nawet gdy dosłownie mają krew na rękach (aktorka-narratorka maluje czerwoną farbą dłoń aktora, który coraz szybciej kartkuje plik papierów), nie powstrzymują się od gorliwej modlitwy i kolejnych interesów.

Urban Theater
Moneyland
 Reżyseria: Anton Kiseljus
 Na podstawie: *Business as usual* Mehis Pihla



Jak przeciwnik pozwala Wywiad z Adamem Strugiem

Rozmawiał Michał Kowal

Festiwal rozpoczął się spektaklem teatru Bramat, który mówił o tożsamości Goleniowa. Jak wiem, dla Ciebie trudno jest mówić o tożsamości bez tradycji muzycznej.

Jeśli chodzi o ziemie tak zwane odzyskane, czyli zachodnie i północne, nie da się po przesunięciu granic i przeniesieniu milionów ludzi do nowego miejsca zbudować cywilizacji, kultury w zaledwie osiemdziesiąt lat. To jest niewykonalne.

Dopóki żyło pokolenie urodzone przed pierwszą wojną światową, które przyniosło z krain swojego pochodzenia miejscową kulturę tradycyjną, dopóty to żyło. Wraz z ich odejściem bezpowrotnie coś się kończy.

Czy wobec tego, próby zachowania dziedzictwa muzycznego są skazane na porażkę?

Praca tutaj jest orką na ugorze, ale nie znaczy to, że nie należy jej wykonywać. Należy. Ale tożsamość w ten sposób się nie zbuduje. Te rzeczy robi się poprzez przekaz rodzinny. Po II wojnie światowej jesteśmy w swej masie narodem chłopskim, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Chłopi nie mają historycznej pamięci w przeciwieństwie do tej społecznej warstwy, która nadawała ton kulturze polskiej przed II wojną światową. W konsekwencji zbudowanie czegokolwiek jest niezwykle trudne.

Czyli ty grając tu swoją muzykę dajesz tylko przykład?

W moim przypadku jest to jeszcze bardziej skomplikowane, dlatego że w muzyce tradycyjnej reprezentuję zachowawczy, czyli praktykuję jeden do jednego, co usłyszałem w dzieciństwie. I gdy prowadzę spotkania śpiewacze z tą muzyką, to zaznaczam, że owo spotkanie ma sens tylko wówczas, jeżeli wrócicie do własnego kulturowego drzewa genealogicznego. Bo ja was nie przerobię na drobną, północno-mazowiecką szlachtę albo na Kurpiów zielonych.

Poza muzyką, którą wykonujesz z różnymi zespołami, piszesz również muzykę do teatru. Jak widzisz jej miejsce w twojej twórczości?

Jest to jeden z elementów. Bardzo lubię pracować w teatrze. Pozwala mi to schować się gdzieś za kulisami, działać na owej delikatnej dramaturgicznej materii. Lubię pracować w teatrze, lubię przede wszystkim teatralne zaplecza.

Ale do tej pracy w teatrze już nie masz takiej nadbudowy tego, co robisz z swoją muzyką tradycyjną, prawda?

Przeciwnie, zdecydowanie jedno z drugiego wynika. Coś, z czego wyrastasz, to, czym nasiąkłeś w dzieciństwie przede wszystkim, ale też późniejsze lektury muzyczne, to wszystko odbija się w kompozycji, także w kontekście muzyki teatralnej.

Czy tutaj scena i festiwale są dostatecznie kameralne na twoje preferencje?

Nie myślę w takich kategoriach. Scena jest najgorszym możliwym miejscem dla muzyki. To konwencja współczesności, moim zdaniem chybiona. Ale gramy tak, jak przeciwnik pozwala.

Biały kruk, biała plama

Michał Kowal

Istnieją takie miejsca, w drodze do których trzeba się zgubić. I nie chodzi o trudne do odnalezienia lokalizacje na mapie, ale o nieoczywiste pasje i odkrycia, znajomości, kariery lub całe życiorysy. To w nich rodzi się prawdziwe piękno związane z najpiękniejszym z szaleństw – konsekwencją w podążaniu za wewnętrznym głosem, na przekór wszystkim znakom na ziemi i niebie, mówiącym, żeby zawrócić.

Historia Janka Turkowskiego, twórcy spektaklu *Margarete*, z powodzeniem mogłaby znaleźć się na kartach kultowej powieści *Życie*. Instrukcja obsługi Georges'a Pereca. Jej ekscentrycznym bohaterem był mężczyzna, który postanowił nauczyć się malować, by następnie stworzyć dziesiątki pejzaży z miast portowych na całym świecie, przerobić je na puzzle, ułożyć i na koniec potraktować wybielaczem. Z kolei twórca spektaklu swoją *idée fixe* odnalazł zupełnym przypadkiem na niemieckim pchlim targu, w postaci zakupionych starych taśm filmowych, których zupełnie przypadkowa treść doszczętnie zawładnęła jego umysłem.

Powodowany niezrozumiałym impulsem artysta postanowił wydedukować z niemych obrazów – na które w większości składały się spacerzy z psami, spotkania towarzyskie i jednolite krajobrazy – wszystko, na co tylko pozwalał najwyrozumialszy wariant logiki. Sylwetka operatora widoczna w rzucanym cieniu czy implikujące romans gesty dwójki uczestników wycieczki stały się przestrzenią do rozwijania czułego i uważnego spojrzenia, niejednokrotnie balansującego na granicy paranoi. Bo romantyczne ryzyko projektu polegało właśnie na tym, że przecież mógł on zaprowadzić donikąd. W zamian za to doprowadził do spotkania z rzeczywistą osobą.

Margarete nie jest typowym spektaklem.

W swojej formie kojarzy się raczej ze spotkaniem autorskim, w którego trakcie narrator siedzi na dywanie przed zebraną w półkrygu niewielką publicznością i za pomocą starego projektora lub laptopa wyświetla na białym ekranie pocięty ma-

teriał filmowy. Towarzysząca projekcji opowieść o prowadzonym dochodzeniu jest na poły senna i monotonna, ale jednocześnie przepełniona szczerością tak autentyczną i na wskroś prześląknętą melancholią rodem z prozy Winfrieda Georga Sebald, że na naszych oczach formuje się w kłęby dotkliwego smutku. A my bierzemy coraz głębsze oddechy.

Jest pewien tragizm wpisany w człowieka snującego plany i wyobrażającego sobie to, co czeka go na końcu obranej ścieżki. Uciekanie w jednoznaczne oceny ekonomiczne i polityczne, w ich uśmierającą dojmujące poczucie bezcelowości nomenklaturę, pozwala przeżyć praktycznie całe życie na rauszu artykułowanych bez przerwy celów i spełnień. A im bardziej irracjonalne i straceńcze zachowanie natrafimy na swojej drodze, tym bardziej zamieniamy się w przytaczanych parokrotnie przez Janka jego znajomych, powtarzających mu ze zrozumiałą dla nas troską: „daj sobie spokój”.

Margarete to imię nieżyjącej już, a w czasie prac nad premierą spektaklu blisko stuletniej kobiety, która wraz ze zmarłą na długo przed spotkaniem siostrą okazuje się autorką i bohaterką oglądanych przez nas wideo. Niczym conradowski Kurtz na końcu rzeki Kongo, oczekuje nas ona u źródeł antycznej Lete – jednej z pięciu rzek Hadesu sączącej wodę, której wypicie powodowało utratę pamięci. Co prawda Margarete przypomina sobie imię psa i swój dom – właściwie nie wydaje się dotknięta demencją – ale zdegradowany wzrok nie pozwala jej odnaleźć się w wyświetlanych obrazach z przeszłości. Filmująca całe rozdziały swojego życia, widzi w nich teraz białą plamę. Podobnie jak Kurtz, zdaje się wskazywać na horror i terror, ale zupełnie innego rodzaju.

Janek Turkowski

Margarete

koncepcja i wykonanie: Janek Turkowski

wideo: Margarete Ruhbe, Martyna Głowacka, Adam Ptaszyński, Marcin Piątkowski, Janek Turkowski

scenografia: Wiesława Turkowska, Martyna Głowacka,

Janek Turkowski

muzyka: Roger Anklam, Przemek Radar Olszewski

tlumaczenie: Marcin Piątkowski, Andrzej Wojtasik

menadżer: Iwona Nowacka

premiera: 27 maja 2010

Triada Odińska

Mikołaj Nurzyński

Dzisiejsze plagi, w przeciwieństwie do tych „klasycznych”, mają charakter bardziej systemowo-globalny – nie są tylko lokalnymi nieszczęściami, ale często dotyczą całej planety. Zmiany klimatyczne, wojny, dezinformacja, korupcja, czy samotność. Problem tej ostatniej plagi podejmuje Nordisk Teaterlaboratorium w interaktywnym performansie *Loneliness is a Monster*. W pewnym sensie odnalazłem w nim propozycję nowej wersji triady platońskiej, która mogłaby być lekarstwem na tę chorobę współczesnego świata. W miejsce dobra, piękna i prawdy, wkracza:

SZCZEROŚĆ

Pierwsze słowo, jakie przychodzi mi na myśl już w trakcie oglądania spektaklu to naturalność. Aktorzy nie noszą kostiumów, pojawiają się na scenie w swoich codziennych ubraniach. Przez to nie tworzą żadnej bariery między sobą a widzami. Również językowej, gdyż performans, poza nagraniem wstawkami muzycznymi, jest grany bezsłownie. Artyści zatem nie skrywają się za żadną maską. Od początku dają do zrozumienia, że przychodzą do nas tacy, jacy są. Odczucie to utwierdza się w chwilach, kiedy mimo braku dialogów, po cichu rozmawiają ze sobą w trakcie występu, często uśmiechając się czy śmiejąc. Na ich twarzach nie maluje się kłamstwo, sztuczność czy przymus. Wyłącznie otwartość, naturalność i szczerowość.

PROSTOTA

Charakterystyczne dla stylu skandynawskiego minimalizm, prostota i funkcjonalność przejawiają się w wielu częściach spektaklu. W scenografii, którą tworzy wyłącznie pięć krzeseł, ekran i rzutnik. W świetle, zamiast ostrych kolorów mamy ciepło i prostą zabawę cieniem. W wymienionych wcześniej strojach. W muzyce. W choreografii i zachowaniu artystów na scenie. Również w sposobie narracji. Aktorzy zamiast przedstawić ciągłą historię, prezentują szereg mniej lub bardziej powiązanych scen. W połączeniu z przerwami na wyświetlanie tekstu na ekranie, tworzy to dość niespójną całość. Projektowana treść jest pewnego rodzaju manifestem. Przedstawia suche dane, statystyki i liczbę ofiar wiecznie głodnej bestii, jaką jest samotność. Proponuje również konkretny plan bitwy: jakie działania, zapobiegawcze bądź aktywne, możemy podjąć, aby tegoż stwora osłabić? Jednak prostota nie jest tu wyłącznie funkcjonalna, również porusza. Spektakl bazuje na prostej i naturalnej ludzkiej empatii. Nikt z nas nie chce znaleźć się w tej sytuacji. Czujemy potrzebę przynależenia do społeczności, do stada. Odczuwamy smutek, kiedy widzimy jedną osobę odseparowaną od reszty, odrzuconą, zapomnianą.



CZUŁOŚĆ

Interakcje między artystami były niezwykle szczerze i przez to pełne czułości. W pamięć najbardziej zapadła mi scena krzesłowego flirtu dwójki seniorów. Siedząc, po dwóch stronach sceny, zalotnie patrzą i uśmiechają się do siebie. Gestami przekazują swoje romantyczne intencje. Mężczyzna co chwilę podsuwa swoje krzesło bliżej kobiety. Równocześnie, aby zaimponować potencjalnej partnerce, robi pompki. W końcu znajdują się na tyle blisko, aby złapać się delikatnie za ręce. Długo wyczekiwany dotyk przynosi ulgę i uśmiech u artystów, ale również u widzów: czułość została również okazana bezpośrednio im. Pod koniec spektaklu wszyscy zostajemy zaproszeni do wspólnego tańca. Publiczność z entuzjazmem wzięła udział w zabawie. Co prawda była trochę skonfundowana, kiedy po tańcach okazało się, że to nie koniec całej imprezy. Po ponownym zajęciu miejsc i wyświetleniu ostatnich komunikatów na ekranie, aktorzy podeszli do pierwszych rzędów i każdemu z osobna uścisnęli dłoń. „Hi, good to see you” rozbrzmiało po całej sali. Po uściśnięciu rąk, artyści wychodzą z pomieszczenia. Tym razem następuje właściwy koniec performansu. Pomimo zakłopotania i w pewnym momencie znużenia czytaniem tekstu (chciałbym móc częściej spoglądać na aktorów), wyszedłem zadowolony. Spektakl niesie wiele ciepła, emocji i nadziei na to, że może być lepiej. Że samotność może i jest bestią, ale da się ją oswoić. Szczerłość, naturalność i otwartość performerów poruszyła mnie. It was indeed good to see you.

Loneliness is a Monster
 reżyseria: Simon Beyer-Pedersen
 konsultacja reżyserska: Jenny Crissey,
 Søs Banke
 inscenizacja: Simon Beyer-Pedersen
 eksperci: Eva Hallgren, David Vincent
 Nielsen
 obsada: Jeppe van Santen, Sten Armose,
 Ida Tornvig Madsen, Ulla Lykkegård,
 Kirsten Agerbo
 premiera: 2024



(nie)partycypacja samotności

Klaudia Małucha

Duński spektakl *Loneliness is a Monster* zaczął się jeszcze we foyer. Reżyser, Simon Beyer-Pedersen, po krótkim wprowadzeniu poprosił do siebie kilka osób, aby powierzyć im tajemnicze zadanie. Tym samym ciekawość oczekującej publiczności została rozbudzona jeszcze przed zajęciem miejsc. Pomimo intrygującego początku akcja we właściwym spektaklu rozwijała się nieśpiesznie. Najpierw wyświetlono statystyki dotyczące epidemii samotności w Danii. Potem aktorzy i aktorki (w różnym wieku) kilkakrotnie wchodzili na scenę, a jednak ostatecznie znikali z pola widzenia. Wytworzone napięcie ulotniło się, a zamiast niego można było poczuć tylko dezorientację.

Ponownie wyteżyłam moją uwagę dopiero, gdy Sten Armore i Ulla Lykkegård siedząc po dwóch końcach sceny odegrali między sobą rozmowę wyłącznie za pomocą gestów. Para stopniowo zmniejszała dystans respektując swoje granice; każdy krok poprzedzała obopólna zgoda. Choć była niewypowiedziana, to klarownie zakomunikowana. Ubogość Skromność wykorzystanych środków nie przeszkodziła w zbudowaniu intymnej relacji zarówno między performerami, jak i publicznością. Umiejętne wykorzystanie światła oraz cienia pozwoliło podtrzymać tą magię w dalszej części spektaklu.

Momentem kluczowym, a zarazem silnie wybijającym się w dramaturgii *Loneliness is a Monster* stała się scena, w której aktorzy oraz aktorki zaprosili publiczność do wspólnego tańca. To tutaj wybrani we foyer ochotnicy wykonywali swoje zadanie, pomagając w przełamaniu czwartej ściany. Osoby uczestniczące mogły tańczyć wedle preferencji – w parze, grupie lub w pojedynkę. Każdy rodzaj

tańca był odpowiedni, wywołując uśmiech na twarzach aktorek i aktorów. Akceptowany był również brak uczestnictwa i obserwowanie sytuacji scenicznej z perspektywy widowni. Swobodna atmosfera sugerowała, że partycypacja to tylko możliwość, a nie smutna konieczność.

Ten wspólny taniec stał się dla mnie na tyle istotny, że przyczynił się do głębszej refleksji nad tematem zapobiegania samotności. W spektaklu Duńczyków przedstawiane są systemowe działania na rzecz rozwiązania problemu głębokiej izolacji. Proponowane były między innymi tworzenie stowarzyszeń, klubów i miejsc spotkań. Co ważne jednak, inicjatywy te nie rozwiązują problemu bezpośrednio, lecz pozwalają na nawiązanie i budowanie małych, lokalnych społeczności oraz spontaniczne zawiązanie relacji, jak w przytaczanej scenie. Na taniec w *Loneliness...* można spojrzeć szerzej, a także bezpośrednio przenieść na życie festiwalowe Goleniowskich Spotkań Teatralnych BRAMAT. Spektakle, szczególnie takie jak ten, problematyzujące palące problemy społeczne, nie są odseparowane od kontekstu i przestrzeni, w której się je wystawia, a zatem tworzenie pomostu między teatralną sceną a przestrzenią społeczną wydaje się wręcz zabiegiem naturalnym.

Organizatorzy związani z Teatrem Brama poza ułożeniem programu artystycznego skupili się na aranżacji przestrzeni sprzyjających integracji w czasie pomiędzy spektaklami czy koncertami. Plac goleniowskiej Rampy jest otwarty dla każdego; osób zarówno na stałe współpracujących z teatrem, jak również będących tu pierwszy raz. Podejmowane działania nie są spektakularne, a nawet mogą wydawać się niewidoczne, lecz inicjują dalszy szereg interakcji między osobami uczestniczącymi, które mogą wniknąć w tkanekę festiwalu i zawiązać czasową wspólnotę. Podobnie jak w *Loneliness is a Monster* interakcja nie jest rozbudowana. Często koncentruje się wokół wspólnych posiłków czy spotkań przy wieczornych dj setach. Wieczorową porą wokół Rampy unosi się gwar rozmów różnorodnych, tak jak ruchy taneczne podczas partycypacji w spektaklu. Jednocześnie wyczuwalny jest brak obligatoryjności uczestnictwa. Każda osoba może w dowolnym momencie odejść na bok, by pobyć samemu, lecz nie w samotności. Mnogość rozmów przekonuje: tytułowy potwór samotności z duńskiego projektu nie znika, lecz nie ma już nad nami kontroli.



Loneliness is a Monster

Reżyseria: Simon Beyer-Pedersen

Konsultacja reżyserska: Jenny Crissey,

Søs Banke

Inscenizacja: Simon Beyer-Pedersen

Eksperci: Eva Hallgren, David Vincent

Nielsen

Obsada: Jeppe van Santen, Sten Armose,

Ida Tornvig Madsen, Ulla Lykkegård,

Kirsten Agerbo

Premiera: 2024

Wszechświęte na margines zepchnięte

Aleksandra Roszkowska

Spektakl Wszechświęte Anety Adamskiej-Szukały to przykład tego, jak o zapomnianych kobiecych historiach opowiadać po prostu nie można.

Całość otwiera krótkie wprowadzenie reżyserki (i jednocześnie aktorki). Dowiadujemy się, że przez najbliższą godzinę opowie o swoich przodkiniach i ich losach. Pomijane, zepchnięte gdzieś na margines rodzinnych wspomnień kobiety bardzo często nie miały nawet własnych grobów i równie często brakowało dla nich miejsca w rodzinnej pamięci. Zapowiada się więc obiecująco. Odklamnywanie przeszłości to ciekawa teatralna materia. Niejeden widz ma poczucie, że przemilczane dotychczas historie po prostu warto będzie opowiedzieć głośno. Problem w tym, że spektakl przerażająco szybko zamienia się w manifestację poetycko-wokalnych zdolności aktorki. Trudno nie odnieść wrażenia, że kobiece historie były jedynie pretekstem do snucia jej opowieści o samej sobie. Najpierw babki, ciotki i prababki Anety Adamskiej-Szukały zostały zepchnięte na margines pamięci przez historię oraz mężczyzn; teraz – przez samą artystkę.

Domyślam się, co reżyserka chciała osiągnąć tak dominując fabułę. Przyjmowała na siebie funkcję medium; łączyła nieobecne członkinie jej rodziny oraz obecnych na sali widzów. Wcielała się po kolei w każdą z kobiet, starając się przekazać ich historie oraz emocje. To, że losy bohaterek były tragiczne, w ogóle nie ulega wątpliwości. Głównym problemem spektaklu Wszechświęte jest jednak fakt, że widzowie nie mają szansy tego tragizmu w pełni poczuć. Sceny, które opowiadają o trudnych kobiecych doświadczeniach bardzo często są przedstawione po prostu nieporadnie. Aktorka wciela się w Józefę Krocza i opowiada o zmuszaniu kobiety do rodzenia dzieci. Ma w sobie dużo gniewu, który podkreśla nie tylko jej podniesiony głos, ale również wplecenie w tekst licznych wulgaryzmów. Tyle że ten specyficzny, chwilami komiczny sposób wypowiedzania się sprawia, że publiczność nie współczuje bohaterce. Niektórzy nawet się śmieją.

Scenografia spektaklu jest funkcjonalna, co mogłoby być jej potencjalnym atutem. Po obu stronach sceny, pod sufitem, podwieszane są białe, zwiewne suknie: trochę, jak



wywieszane na dworze pranie, trochę, jak symbol duchów kobiet, których historie poznajemy. Z tą lekkością kontrastują, wyłożone na ziemi masywne kamienie, łudzające podobne do rozsianych na zapuszczonym cmentarzu płyt nagrobnych. Uwagę zwraca również tło tej osobliwej scenerii – tablica, na której białą kredą wypisane są nazwiska, daty oraz miejsca z życia kobiet. Później, w trakcie opowiadania, nazwiska te będą po kolei przez aktorkę ścierane, a na koniec zapisze ona na środku własne imię – Aneta. Zupełnie jakby jej obecność nie została w spektaklu wystarczająco zaakcentowana. Na scenie pojawia się coraz więcej rekwizytów, jednak najbardziej konsternujące jest chyba nadużywanie tablicy w głębi sceny: nie tylko się po niej pisze, ale również wyświetla się na niej przeróżne zdjęcia i filmy. Dużo zdjęć i dużo filmów. Za dużo. Ze wszystkich ukazanych materiałów najbardziej żenujący jest chyba ten, na którym widzimy aktorkę, leżącą na trawie pośród rozsypanych jabłek, co ma być aluzją do śmierci jednej z jej przodkiń, zmarłej w wyniku zarazy. Razi również estetyka tak ukazanego obrazu. Choć temat tej reprezentacji jest naprawdę niewesoły, to film nasączony jest jaskrawymi barwami. Zupełnie jakby chodziło o rywalizację w konkursie na najpiękniejsze zdjęcie z wakacji na Instagramie.

Nie jest mi łatwo zdecydować, który fragment spektaklu zniesmaczył mnie najbardziej. I słowa tego używam z pełną świadomością. Czy był to moment, w którym

aktorka przedstawia publiczności Mariannę Dębniak i robi to jedynie po to, aby wspomnieć o kołdrze, którą Marianna dała jej rodzicom? I, pod którą, jak sama domniemywa, została poczęta? Czy też w tym nieprzyjemnym konkursie wygra jednak scena, w której bohaterka przebiera się w sukienkę imitującą strój obozowy i, stając przed zdjęciem Marianny Lisowskiej wykonanym w Auschwitz, mówi o podobieństwie jej numeru obozowego do własnego numeru PESEL? Z zapalem, zupełnie jakby chodziło o rozwiązywanie rebusu. A może palmę pierwszeństwa dźrzy końcowa piosenka: „Wirują dziś wokół prochy Marianny”? Gdy usłyszałam jej słowa, miałam ochotę wstać i opuścić widownię w trybie natychmiastowym. Zatrzymał mnie już chyba tylko brak wiary w to, że to, co właśnie usłyszałam, zostało faktycznie wyspiewane na głos.

Ten osobliwy festiwal złego smaku podkreślają między innymi śpiewane przez aktorkę piosenki. Słucham napływających ze sceny słów, a w mojej głowie rodzi się pytanie: czy ktoś przeczytał te teksty? A jeśli tak, to jak doszedł do wniosku, że dobrym pomysłem będzie zaprezentowanie ich przed publicznością? Bo gdy w jednym utworze słyszę o wirujących prochach Marianny, zataczającym się kole istnienia i przelewającej się rzece zapomnienia mam ochotę... no właśnie, zapomnieć. Zapomnieć zarówno o tych piosenkach, jak i o całym spektaklu *Wszechświęte* w reżyserii Anety Adamskiej-Szukały.

BRAMMANS



Złoty Bachus



Grand prix szkoły krytyki teatralnej



Smaczna Melpomona 2025



Autor grafik i składu : Igor Zalewski

Drogi i Drodzy,

w waszych rękach znajduje się drugi i już ostatni numer naszego Bramansu. Opublikowane teksty stworzyliśmy w ramach 8. Szkoły Krytyki Teatralnej. Gazetka pełni podwójną rolę, ponieważ jest archiwum naszej pracy warsztatowej i tegorocznego festiwalu.

Wielkie podziękowania kierujemy do Igora Zalewskiego, który składał z nami oba numery.

Dziękujemy również Karolowi Budrewiczowi za wspaniałe zdjęcia oraz Mile Popowskiej za nieocenione wsparcie techniczne i organizacyjne.

Zespołowi Teatru Brama za gościnę, a także wszystkim zaangażowanym w festiwal, dzięki którym mieliśmy okazję oglądać spektakle, integrować się i poczuć częścią tej społeczności.

Adrianna Łakomiak, Aleksandra Roszkowska, Aleksandra Haberny, Aleksandra Puk, Jan Wenzel, Klaudia Małucha, Lidia Kępczyńska, Magdalena Małowska, Michał Kowal, Mikołaj Nurzyński, Natalia Fudali, Zofia Kowalska – pod czujnym okiem Piotra Olkusa