Patrzeć
tylko przed siebie –
receptą
na długowieczność

Irena Kwiatkowska, fot. polki.pl

Irena Kwiatkowska (1912-2011).

Irena Kwiatkowska to aktorka, o której się nie zapomina. Zapisała się na stałe w historii polskiego kina, stwarzając postacie jedyne w swoim rodzaju. Zawsze pełna specyficznego humoru i niesamowitej energii, której pokłady nigdy się nie kończyły. Przyjechała do Toronto z programem złożonym z utworów Tetmajera, Gałczyńskiego, Boya-Żeleńskiego i po raz kolejny genialnie odtworzyła postać Hermenegildy Kociubińskiej, stworzonej dla niej przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

50 lat wcześniej. Wystąpiła w Centrum Jana Pawła II w Mississaudze, tuż przed Bożym Narodzeniem w 2001 roku. Miała wtedy 89 lat, ale energii mógłby jej pozazdrościć niejeden młody człowiek. Do tego świetna pamięć i wielkie plany na przyszłość. Planowała wydać nową płytę, pojechać w kolejne turnee, jakby jej życie było z gumy i mogło rozciągać się bez końca. Do Toronto przyjeżdżała wcześniej wiele razy, mówiła żartobliwie, że „znają ją tu jak zły szeląg, ale jakoś tolerują". Chętnie umówiła się na wywiad. Oczywiście, trudno było nie zapytać o jej receptę na życie i o jej optymizm. – Bo ja patrzę tylko przed siebie – powiedziała. – I to jest moja recepta na życie.

Wydawało by się, że Irena Kwiatkowska zawsze będzie z nami. Odeszła w 2011 roku w wieku 99 lat. Wprawdzie nie ma teraz okrągłej rocznicy, ale czy zawsze trzeba rocznic, żeby przypomnieć rozmowę z tak ciekawą i znaną każdemu osobą?

Joanna Sokołowska-Gwizdka: *Czy to prawda, że już jako dziecko zetknęła się pani ze sceną?*

Irena Kwiatkowska: Gdy byłam dzieckiem, ochronki należały do takich miejsc, gdzie opiekowano się dziećmi niezamożnych rodziców. Ja chodziłam do szkoły do ochronki w Warszawie. W

okresie Świąt Bożego Narodzenia wystawiane były Jasełka. Mnie obsadzili w roli diabełka. Bardzo to przeżywałam. Pomyślałam sobie, że dziewczynka, która gra aniołka jest blondynką, kręcą jej się loczki, a mnie nie, więc dlatego w przedstawieniu jestem diabełkiem, a nie aniołkiem. Teraz tym się nie martwię, Teraz to by się nazywało – rola charakterystyczna.

J.S-G: *I od tamtej pory drzemie w pani taki „diabełek". Czy na studiach w Szkole Teatralnej zetknęła się pani z literaturą dla dzieci?*

I.K: Podczas moich studiów, dyrektorem Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej był Aleksander Zelwerowicz. Co roku organizował on konkurs aktorski. Na pierwszym roku hasłem konkursowym była bajka dla dzieci. Wybrałam sobie wtedy ludową bajeczkę o koguciku i kurce. Na pozór wydawało by się, że to prosty tekst. Lubię wykonywać takie pozornie łatwe utwory. A więc bajeczka zaczynała się tak: *był sobie raz kogucik i kurka, poszli razem na spacer, ale kogucikowi bardzo zachciało się pić. Wyciągnął nóżki i zemdlał. Kurka bardzo się zafrasowała, poleciała do morza po wodę. I powiada – morze, morze daj wody, – komu wody, – kogucikowi wody, bo kogucik leży koło drogi i schnie. – A nie dam Ci, aż pójdziesz do lipy po łyko. – Lipa, lipa daj łyko…itd.* I ta historia się ciągnęła i ciągnęła, aż na końcu tekst mówiło się na jednym oddechu. Ta bajka była technicznie trudna, dlatego nie znalazła naśladowców. W

konkursie zdobyłam pierwszą nagrodę i pamiętam do dziś, dostałam 20 zł. Przyniosłam te pieniądze do domu, a że dom nie był zamożny, to mama powiedziała do mnie – postaraj się, żebyś w przyszłym roku też przyniosła 20 zł.

J.S-G: *Od tej pory opracowała pani wiele bajek dla dzieci. Pod względem aktorskim są świetnie opracowane, z dużą dbałością o szczegóły. Czy mały odbiorca, to wdzięczny słuchacz?*

I.K: O tak. Ja bardzo lubię grać dla dzieci. Są szalenie sugestywne. Jeśli na przykład w którymś momencie gdzieś spojrzę, to momentalnie wszystkie główki się odwracają, takie są ciekawe, co ja tam zobaczyłam. Dzieci są rozkoszne. Czytałam też dla dzieci ociemniałych, w Laskach pod Warszawą. Starałam się tekst poprawić, bo miałam na uwadze to, że słucha mnie dziecko niewidome. I dlatego nie unikałam określenia – zobacz. Dziecko niewidome patrzy poprzez dotyk, jego wyobraźnia pracuje. Mówiłam więc, zobacz jaki to jest ładny materiał. Dziecko podchodziło, patrzyło. Piękne są spotkania z takimi dziećmi.

I.S-G: *Debiutowała pani na scenie w 1936 roku. Czy zetknęła się pani z Hemarem, Słonimskim, Lechoniem, Tuwimem?*

I.K: Oczywiście, znałam ich wszystkich, ale jako wielkości. Natomiast nie miałam z nimi kontaktu, przecież byłam wtedy

zupełnie nieznana. Na popularność trzeba sobie zapracować. Ja sobie zapracowałam dopiero po wojnie w Kabarecie „Siedem Kotów” w Krakowie. Tam sięgnęłam po teksty Gałczyńskiego, które mi się bardzo podobały. Kiedyś przypadkiem Gałczyński będąc w Wilnie usłyszał przez radio, jak recytowałam „Inge Bartsch”. I z Wilna przysłał kartkę, w której napisał – dziękuje pani za świetną interpretację mojej „Inge Bartsch”. Jaki skromny, o sobie nie wspomniał, tylko napisał o mojej interpretacji.

J.S-G: *Gałczyński odtąd pisał teksty specjalnie dla pani.*

I.K: Napisał dla mnie Hermenegildę Kociubińską z Kabaretu „Zielona Gęś”. To był trudny tekst, rewolucyjny w formie. Ale miał dużo takiego humoru, który mi odpowiadał. Agatha Christie mówiła, że każdy człowiek jest trochę zwariowany, ale dopóki nie mówi, że jest jajkiem na twardo, może chodzić na wolności. Gałczyński napisał też dla mnie „Sierotkę”. Był to zgrabny wierszyk, no, ale ja akurat do takich wierszy się nie nadawałam, nie odpowiadał mi ten tekst. Powiedziałam więc Gałczyńskiemu w ten sposób (pamiętam, ta rozmowa była na Nowym Świecie). – Wie pan, mnie uczyli w szkole teatralnej, że utwór sceniczny musi się składać z introdukcji, z akcji, konfliktu i puenty. Wtedy ja taki utwór mogę grać. Ale wierszyka nie umiem mówić. I on genialnie się do tego zastosował. Włożył w ten tekst intrygę, rozbudował go.

J.S-G: *Powiedziała pani kiedyś, że do śpiewania piosenek na scenie ośmielili panią „Starsi Panowie”. Jak pani wspomina ten kabaret?*

I.K: Na początku audycje z Kabaretu „Starszych Panów” nie trafiały do widza, były zbyt trudne i za bardzo nowatorskie. Np. jak się na scenie mówiło, że ktoś otwiera drzwi, to publiczność, się dziwiła. – Jakie drzwi, nie ma tam przecież żadnych drzwi. Później się nauczono, że to taki troszkę zwichrowany dowcip. Zespół aktorski, był zespołem stałym, Kraftówna, Michnikowski, Gołas, Kwiatkowska, Jędrusik. Przybora pisał znakomicie, ale myśmy stworzyli pewien klimat tej audycji. On sam natomiast nie doceniał jakości swojego tekstu. My za to szanowaliśmy tekst Przybory i stosowaliśmy się do jego interpunkcji. Dlatego teksty razem z wykonaniem podbiły publiczność. Natomiast Kabaret „Dudek” mimo, że występował w nim prawie ten sam zespół, to już była zupełnie inna forma i edycja.

J.S-G: *Czy była jakaś szczególna sytuacja w pracy scenicznej, która wspomina pani do dziś?*

I.K: Adolf Dymsza był znakomitym aktorem. Ja miałam grać z nim w duecie. Mieliśmy być parą w noc poślubną. Ona bardzo skromna, panienka. Dymsza był znany z tego, że lubił robić kawały na scenie. Wiedząc o tym powiedziałam mu – ja na scenie nie mam poczucia humoru, bardzo więc pana proszę o

zachowanie takiej formy, jak należy. I on się zastosował. Zrozumiał mnie, że ja się mogę bawić, żartować za kulisami, ale na scenie ściśle się trzymam tekstu. Dlaczego tak się obawiałam? No bo w tej scenie byłyby dla niego przeróżne możliwości. Jako młody żonkoś z młodą żoną, dziewicą. Ale on zagrał ją pięknie, tak jak pan młody, który wie, że ma do czynienia z niewinną panienką. Ja jego genialności nie potrafię przekazać. Więc byłam mu za to bardzo wdzięczna. A tu koledzy już stali za kulisami w oczekiwaniu, że teraz będą te draki, skoro jest noc poślubna.

J.S-G: *Zasłynęła pani rolą kobiety pracującej w „Czterdziestolatku". Jest to wielka sztuka stworzyć z roli epizodycznej, rolę charakterystyczną, taką, którą się pamięta.*

I.K: Kobieta pracująca, to hasło, które bardzo się przyjęło. Do tekstu też się dużo przyczyniałam, bo dobre teksty m.in. Przybory pisane były bardziej literacko. Więc ja ten język trochę poprawiałam. Na szczęście nie mieli o to pretensji, bo dobrze na tym wychodzili.

J.S-G: *A jak pani wspomina tę rolę?*

I.K: Nie oglądałam „Czterdziestolatka". Nie patrzę do tyłu. Zna pani takie powiedzenie, rolnik musi patrzeć przed siebie, a nie za siebie. Ja zawsze stosuję tę zasadę i to dlatego, że taką mam

naturę. Jak coś jest zrobione, to już poszło. A co jest złe, to trzeba naprawić, jak będzie okazja. Po nagraniu sceny widzę ją na wizji, skrzywię się i idę do domu. I dziwię się, że się ludziom to podoba.

J.S-G: *Podobno lubi pani, żeby przedmioty, którymi się pani otacza, miały swoje przeznaczenie i były wykorzystywane, żeby żyły razem z panią. Oddała pani do fundacji stare pianino, bo na nim nikt nie grał.*

I.K: Tak, oddałam pianino Seilera. Gdy umarł mój mąż, ono do niczego nie służyło. I mimo, że było dla mnie drogą pamiątką, przekazałam je w takie miejsce, gdzie nie było instrumentu. Pianista, który na nim grał powiedział, że to pianino ma duszę.

J.S-G: *Czy ma pani jakąś receptę na tak wspaniałą kondycję życiową, taką ilość planów, chęci do życia i działania.*

I.K: Z natury jestem optymistką. We wszystkim widzę dobre strony. Pada deszcz, wilgoć przeszkadza, ale wilgoć dobra jest na cerę, wilgoć dobra jest na serce i już jest dobrze. Przyroda jest taka wspaniała. Czasami się zastanawiam, czy to wiatr porusza liśćmi, czy to liście tworzą wiatr. Poza tym mądrzy w piśmie mówią, że jestem biologicznie młodsza jak na swój wiek. Może to też daje energię i optymizm. Dużo radości daje mi praca zawodowa. To jest charyzma, dar boży.

J.S-G: *Czy wykonywane przez panią teksty mają zawsze ukrytą mądrość?*

I.K: Tak, choć ludzie czekają na wesołe rzeczy, to ja czasami lubię i głębokie. Staram się nie podlegać presji widowni, tylko ją kształcić. I myślę, że taka jest moja rola, sprowokować do myślenia.

wywiad został przeprowadzony w Toronto w 2001 roku.

“Macbeth” w mieście awangardy

„Macbeth” w reż. Grzegorza Jarzyny, Nowy Jork, materiały prasowe

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Przypomnienie ciekawego wydarzenia teatralnego

Od 17 czerwca 2008 roku przez 12 wieczorów publiczność nowojorska miała okazję oglądać spektakl TR Warszawa – „Macbeth” – swobodną adaptację dramatu Szekspira”, w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Reżyser przeniósł akcję w czasy współczesne, opatrując przedstawienie aluzjami do walki z

terroryzmem i sytuacji na Bliskim Wschodzie. Całość została spięta klamrą zbrodni i kary, która zawsze powraca, niczym bumerang. Mnogość scen, przypominających luźno ze sobą połączone klatki filmowe, wraz z efektami multimedialnymi powodowała, że gra aktorska schodziła na dalszy plan. Mimo zachowania zgodności wydarzeń szekspirowskich, aktorzy zdawali się być marionetkami w teatrze, podporządkowanymi widowisku. Między Macbethem (Cezary Kosiński) a Lady Macbeth (Aleksandra Konieczna) nie wytwarzało się napięcie, na którym opiera się dramat. Lady Macbeth w tym spektaklu cichnie, w porównaniu z wielkimi rolami dramatycznymi, które weszły do historii teatru. Tytułowy bohater także odbiegał od stereotypu postaci szekspirowskiej. Został pokazany, jak jeden z wielu, którzy opanowani rządzą władzy ulegają efektowi domina, zatracając przy tym swoje człowieczeństwo. Możliwe, że okrojenie bohaterów z głębi psychologicznej i stworzenie postaci idących w kierunku mechanizmów produkujących zło, jest celowym zabiegiem, aluzją do „cywilizacji obrazkowej" i koszmaru współczesnego świata pochłoniętego wojnami.

Spektakl rozegrał się na pięciu pudełkowych scenach, na trzech poziomach. Oprócz licznych efektów dźwiękowych i specjalnych został wzbogacony o projekcje wideo, dzięki którym na ogromnych rozmiarów ekranie, widać było zbliżenia twarzy aktorów.

Sztuka opowiada szekspirowską historię posługując się współczesnym językiem. Nowojorski spektakl rozegrał się pod gołym niebem w Tobacco Warehouse, wynajętym na tę okazję przez teatr St. Ann's Warheouse, u stóp oświetlonego wieczorem słynnego Brooklyn Bridge.

Nowatorskie podejście do klasyki zawsze wywołuje kontrowersje i porównania. Dlatego widowisko Grzegorza Jarzyny ma zarówno swoich zwolenników, jak i przeciwników. O spektaklu i dyskusji na temat „Macbetha" rozmawiam z Moniką Fabijańską – dyrektor Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku, który niezwykle prężnie działa i przyczynia się do propagowania polskiej kultury w tym mieście awangardy.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Polska premiera „Macbetha" w reż. Grzegorza Jarzyny odbyła się w Warszawie w 2005 r. w opuszczonej hali Zakładów im. Waryńskiego przy ul. Kolejowej. Jak to się stało, że po trzech latach spektakl mogła obejrzeć publiczność nowojorska i to na jednej z najlepszych scen teatralnych Ameryki – St. Ann's Warehouse na nowojorskim Brooklynie?

Monika Fabijańska: Instytut Kultury Polskiej zawsze współpracuje z dyrektorami tutejszych uznanych instytucji i

razem z nimi wybieramy produkcje, które mogą znaleźć tu odbiorcę. Zabieramy ich do Polski na tak zwane „zakupy”. Czasem jesteśmy pewni, co chcemy pokazać, czasami oni coś chcą wybrać, a my się wahamy. Tak było i w tym przypadku. Trzy lata temu zabraliśmy do Polski Susan Feldman – dyrektora artystycznego St. Ann’s Warehouse. Jest to jedna z najbardziej wpływowych osób w amerykańskim świecie teatru. Po zobaczeniu warszawskiego spektaklu powiedziała: ja chcę „Macbetha” i koniec. My nie byliśmy na sto procent pewni, choćby ze względu na skalę przedsięwzięcia i ryzyka, ale Feldman była zdeterminowana. Przedstawienie miało się odbyć latem zeszłego roku, ale poprosiłam o przełożenie prezentacji o rok, uznając, że termin sierpniowy nie jest dobry, a prezentacja jeszcze nie gotowa. Szczerze mówiąc, bardzo się tym naraziłam Susan Feldman.

JSG: Jak wyobrażała sobie pani Susan Feldman spektakl w Nowym Jorku?

MF: Kilkakrotnie rozmawiałyśmy na ten temat. My mieliśmy wątpliwości. W Ameryce niemal każda wioska, każdy campus uniwersytecki ma swój festiwal szekspirowski. Ludzie są zaznajamiani z Szekspirem już od wczesnego dzieciństwa. A ten spektakl nie posługuje się przecież oryginalnym tekstem. Zastanawiałam się więc jak zareaguje publiczność. – Właśnie takie podejście jest nowatorskie – odpowiadała Susan Feldman –

i takiej interpretacji jeszcze tu nie widzieli. Ustawimy scenę nad rzeką, będzie wspaniale. Rzeczywiście, jest to największe tegoroczne wydarzenie teatralne w Nowym Jorku. O żadnym innym spektaklu tyle nie mówiono i nie pisano, na żadne inne przedstawienie tak długo nie czekano, i na żadną sztukę tak szybko nie sprzedały się wszystkie bilety.

JSG: Czym różni się spektakl nowojorski od spektaklu warszawskiego?

MF: Przedstawienia te różnią się zasadniczo. W Warszawie spektakl był grany w ogromnej, pustej, czarnej przestrzeni pofabrycznej. Pierwsze rzędy publiczności ustawione zostały ponad 20 metrów od sceny i ok. 15 metrów nad ziemią na podniesionym rusztowaniu. W efekcie publiczność nie patrzyła na gesty, szczegóły, psychologię. Z daleka widać ogólny obraz: wszystkie pięć scen naraz, i całość odbierana jest jak widowisko zawieszone w nieokreślonej wirtualnej przestrzeni, niczym w grze komputerowej lub filmie.

Natomiast tutaj mieliśmy zupełnie inną sytuację. Szukanie odpowiedniej przestrzeni w Nowym Jorku do tego spektaklu zajęło półtora roku. Mieliśmy różne pomysły, łącznie z tym, że Susan Feldman rozważała podniesienie dachu St. Ann’s Warehouse. To jednak okazało się zbyt drogim rozwiązaniem. W efekcie, scenografia do nowojorskiego „Makbeta” to ok. 70%

wymiarów warszawskiej. Miejsca dla publiczności usytuowane są tuż obok sceny, co zmienia całą filozofię odbioru. Projekcje wideo, które przybliżają nam twarze, to też nowy element, którego nie było w polskiej wersji tego spektaklu. Reżyser poszukiwał innych rozwiązań formalnych, aby dotrzeć do widza w zmienionej sytuacji scenicznej.

JSG: Jak spektakl odebrali nowojorczycy, co pisali nowojorscy krytycy?

MF: Publiczności najwyraźniej spektakl się podobał. Oczywiście, są dyskusje – jedni po wyjściu ze spektaklu mówili: to było fantastycznie, nigdy nic lepszego w życiu nie widziałem; a inni: to okropne. Taka odmienność zdań świadczy o tym, że spektakl budzi kontrowersje, a to dobra oznaka. Jest to na pewno bardzo nowatorska propozycja współczesnego teatru. Wielu krytyków natomiast zarzuciło mu brak głębi. Po licznych zapowiedziach, łącznie z ogromnym artykułem w New York Times, recenzje po spektaklu tę atmosferę trochę wyciszyły – choć nowa fala tym bardziej zaciekawionej publiczności zaczęła szturmować kasę teatru – bez najmniejszych zresztą szans na zakup biletu. Nigdy nie dzieje się tak, że się podbija i podbija apetyty, obiecuje bardzo dużo, ludzie wykupują bilety, a potem wszyscy dalej chwalą. Recenzenci piszą długie i wyczerpujące teksty: podkreślają nowatorstwo widowiska, pomysł przeniesienia spektaklu w przestrzeń niemal filmową, wysoko oceniają

orkiestrację efektów dźwiękowych (każdy widz miał słuchawki), wideo i specjalnych, w tym pirotechnicznych, a zwłaszcza zapierającą dech w piersiach lokalizację – pomiędzy dwoma mostami, z widokiem na nocną sylwetę Manhattanu. Zarzucają natomiast Grzegorzowi Jarzynie, że nie wystarczająco skupił się na głębi psychologicznej i grze aktorów, że pomiędzy postaciami nie została wypracowana logika łącząca ich poczynania. W oryginale jest przepowiednia i tajemnica, a pomiędzy Lady Macbeth i Macbethem rozgrywa się ten niesłychany szekspirowski dramat. Krytyka twierdzi, że w spektaklu tego napięcia nie ma. Ja bym się z tym poniekąd zgodziła: więcej wysiłku włożono w warstwę widowiskową. Zbliżenie publiczności do sceny zakłóciło pierwotny pomysł interpretacyjny i zespół nie zdążył dopasować się do nowych warunków, a ulewne deszcze spowodowały, że nie wszystkie próby mogły się odbyć.

JSG: Odniosłam wrażenie, że spektakl był bardziej widowiskiem, zbliżonym do komiksu, niż dramatem Szekspira.

MF: Wydaje mi się, że trzeba zobaczyć warszawskie przedstawienie, żeby do końca zrozumieć koncepcję reżysera. Moim zdaniem Grzegorz Jarzyna celowo stworzył tak zdepersonalizowane postaci. Widz nie identyfikował się tam z cierpieniem i przeżyciami Macbetha, ani nie wstrząsała nim bezprzykładna bezwzględność Lady Macbeth. Całość była włożona jakby w jeden ekran, odzwierciedlający chaos wojny

dokumentowany zdjęciami z noktowizorów, którymi właśnie wtedy karmiły publiczność newsy, podczas gdy przeciętny człowiek, nie wiedział, o co w tym wszystkim chodzi. Tak więc oryginalny zamysł Jarzyny zasadza się właśnie raczej na ukazaniu braku logiki wojny, braku logiki psychologii dążenia do władzy, niż na dokładnej realizacji tekstu Szekspira.

Gdy spektakl zobaczyłam tutaj, spodziewałam się krytyki braku wewnętrznej logiki akcji czy psychologicznej głębi. Tu twarze aktorów są tuż przy twarzach widzów, którzy śledzą najdrobniejsze gesty. Wracamy więc pod wyimaginowany w tym przypadku (bo wygwieżdżony) dach intymnego teatru. Jesteśmy zamknięci w świecie razem z Macbethem, patrzymy mu na ręce, przyglądamy się prawdzie gry psychologicznej, tej nieprawdopodobnej paranoi, która ogarnia dwoje ludzi i która ma nas przerazić. A nie to przeraża w tym spektaklu. Zmiana skali według mnie nie do końca się udała, mimo przekonania Susan Feldman. Ale to mogę powiedzieć ja, jedna z kilku zaledwie osób, które widziały obie realizacje, natomiast publiczność nowojorska miała swoje odczucia. Dla niej skala tej realizacji była ogromna.

JSG: Zwróciłam uwagę, że na spektaklu było bardzo dużo młodych ludzi i wyglądali na zachwyconych przedstawieniem.

MF: Kiedy Grzegorz Jarzyna zaczynał swoje eksperymenty

teatralne, chciał przyciągnąć do teatru zupełnie nową publiczność, ludzi młodszych o dwa pokolenia od tych, którzy w Warszawie do teatru zwykle chodzili. Ta młoda publiczność pozostawała obojętna na uroki gry aktorskiej, odległa była od klasycznego języka teatru. To właśnie dzieci gier komputerowych znalazły w tych widowiskach swój język i znajomy sposób obrazowania świata. Koncepcja Grzegorza Jarzyny, dzięki użyciu takiego właśnie języka i środków teatralnych powoduje, że niektórzy młodzi ludzie, którzy inaczej niekoniecznie by to uczynili, mogą zainteresować się Szekspirem.

JSG: Sukcesu nie można mierzyć tylko recenzjami, sukces to też fakt, że o polskim teatrze dyskutuje się w Nowym Jorku, że ma swoich zwolenników i przeciwników.

MF: W tym sensie spektakl odniósł niebotyczny sukces. Moja zastępczyni, Agata Grenda, która nota bene odpowiedzialna była za nasz program teatralny i ciężko pracowała nad tą produkcją, została zagadnięta przez kelnera w restauracji na Manhattanie skąd pochodzi. „Z Polski”. „Z Polski?! A słyszałaś o Makbecie? Musisz na to iść!” A więc Makbet zamiast Wałęsy czy Papieża? Udało się to, co wydawało się niemożliwe: dotarcie z hasłem „Polska” odbieranym pozytywnie do przeciętnego Nowojorczyka, „pod strzechy”. Najważniejsze instytucje kulturalne Nowego Jorku zyskały ostateczny dowód na to, że proponowana przez nas kultura polska może być prezentowana

na wielką skalę produkcyjną, logistyczną, marketingową. To jest niesłychanie ważne, ponieważ ma bezpośredni wpływ na zainteresowanie każdą inną propozycją kulturalną z Polski, także mniej ekstrawagancką. A różnorodność jest niezwykle ważna. Cztery lata temu, gdy Jarzyna przyjechał ze spektaklem „Zaryzykuj wszystko", nie osiągnął takiego sukcesu, bo nie był on aż tak widowiskowy. Sprzedało się ok. 70% biletów, w prasie, w tym w New York Timesie ukazywały się dobre recenzje, ale nie było to wydarzenie na skalę tego miasta. Mimo że sztuka była świetna i głębi psychologicznej nikt jej nie odmówił. Więc czy można postawić pytanie, co jest lepsze?

JSG: Wydaje mi się, że każda inscenizacja zawsze będzie miała swoich zwolenników i przeciwników, bo każdy ma inne doświadczenia i na inne elementy zwróci uwagę.

MF: W tym wiecznie głodnym wrażeń kolosie, w którym prezentujemy kulturę polską publiczność jest wyjątkowo różnorodna i spragniona nowinek. Mamy publiczność i starszą, i młodszą, bardziej wymagającą, i mniej wymagającą, różnych kolorów skóry, z różnymi doświadczeniami, zapleczem wiedzy z kraju, z którego pochodzi i z różnymi oczekiwaniami kulturalnymi. Staramy się więc pokazywać polską kulturę zróżnicowaną, w szerokim kontekście. Np. Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna to reżyserzy bardzo różni, każdy z nich ma swoich zwolenników i przeciwników. Jedni daliby się

„pokroić” za Jarzynę, a Warlikowski jest dla nich zbyt intelektualny i nudny. Są też tacy, którzy twierdzą, że Warlikowski jest wybitny, ponieważ zajmuje się psychologią postaci, a Jarzyna robi fajerwerki. Jest więc wiele sposobów odczytywania kultury i powodów, dla których w tak różny sposób tę kulturę interpretujemy. My staramy się zainteresować Polską całą tutejszą publiczność, a nie tylko tych, którzy myślą tak samo jak my, swój prywatny gust pozostawiając dla siebie.

„Mackbeth” w reż Grzegorza Jarzyny, Nowy Jork, materiały

prasowe

„Mackbeth” w reż Grzegorza Jarzyny, Nowy Jork, materiały prasowe

„Mackbeth” w reż Grzegorza Jarzyny, Warszawa, materiały prasowe

Wywiad ukazał się w „Liście oceanicznym”, dodatku kulturalnym „Gazety” z Toronto, maj/czerwiec 2008 r.

Hydrokosmos: Baśniowe światy Konrada Dworakowskiego.

Paulina Jóźwin. Aga Kulińska i Izabela Czesniewicz jako Czarownica. fot. materiały prasowe.

Korespondencja z Polski

Barbara Lekarczyk-Cisek

Przedstawienie Wrocławskiego Teatru Pantomimy opowiada historię miłości tak pięknie, że

porusza wyobraźnię i emocje widza, pozostając na długo w pamięci.

Czy pamiętacie scenę z francuskiego filmu „Mikrokosmos”, w której matki-osy karmią swoje maleństwa do wtóru pięknej kołysanki? Obraz piękny i poruszający, uświadamia bowiem, że ów mikroświat jest w gruncie rzeczy lustrzanym odbiciem naszego, ludzkiego świata. Podobne założenia przyświecają także Konradowi Dworakowskiemu – twórcy dwóch przedstawień we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, powstałych na motywach baśni J. Ch. Andersena: „Mikrokosmos” oraz „Hydrokosmos”.

W historiach dla dzieci, które realizuję na scenie – powiedział reżyser w wywiadzie – *zawsze usiłuję szukać jakiegoś kosmosu – przestrzeni, która swoją metaforyką jest w stanie odnieść się do naszej rzeczywistości. Możemy na pewnym modelu wszechświata, stworzonym w teatrze, opowiadać o człowieku, odwołując się do jego wrażliwości i wyobraźni.*

„Hydrokosmos” – przedstawienie Teatru Pantomimy, które miało swoją premierę 27 listopada 2015 roku, opowiada historię miłości tak pięknie, że porusza wyobraźnię i emocje widza, pozostając na długo w pamięci.

Baśniowe inspiracje i metafizyka spektaklu

O ile kanwą „Mikrokosmosu” stała się baśń o Calineczce, to tym razem reżyser sięgnął po „Małą syrenkę”. Główna bohaterka już od dzieciństwa tęskni za innym światem – światem ludzi:

Nie było dla syrenki większej radości, jak słuchać o świecie ludzi mieszkających w górze; stara babka musiała wszystko opowiadać, co wiedziała o statkach i miastach, ludziach i zwierzętach, wydawało jej się to cudownie piękne, że tam na górze, na ziemi, pachną kwiaty; na dnie morza one nie pachniały – i że lasy są zielone, i że ryby, które przepływały tu pomiędzy drzewami, tam tak głośno i pięknie śpiewają, aż rozkoszą jest słuchać; miały to być ptaszki, ale babka nazywała je rybami, bo księżniczki inaczej nie zrozumiałyby, nie widziały przecież nigdy żadnego ptaka.

W dniu swoich piętnastych urodzin może wreszcie wypłynąć na powierzchnię i osobiście zobaczyć wszystkie te cuda, o których dotąd tylko słyszała. Zakochuje się w pięknym księciu, któremu ratuje życie podczas burzy morskiej. Odtąd zaczyna marzyć o spędzeniu z nim życia i posiadaniu nieśmiertelnej duszy. Jedynym sposobem, aby ją uzyskać, jest odwzajemniona miłość. Aby jej doświadczyć, syrenka musi opuścić swój bezpieczny morski świat na zawsze, zamienić piękny ogon na nogi, które podczas chodzenia będą jej sprawiać ból, a także oddać

czarownicy swój piękny głos, nie mając przy tym żadnej gwarancji, że książę ją pokocha. Nie udaje się jej wprawdzie zdobyć miłości ukochanego, ale po śmierci trafia do cór powietrza i otrzymuje obietnicę, że po trzystu latach (czyli tylu, ile trwa życie syreny), spełniając dobre uczynki, uzyska ową upragnioną nieśmiertelną duszę.

Spektakl Konrada Dworakowskiego wykorzystuje wprawdzie zasadniczą fabułę baśni, ale rezygnuje z moralnego przesłania, które w tekście Andersena odgrywa istotną rolę, koncentrując się na opowieści o miłości.

Dla mnie cały sens nieśmiertelności zawiera się w miłości – wyjaśnia reżyser we wspomnianym wywiadzie.

Metafizyka spektaklu wyrasta nie ze słowa, lecz z teatralnego kosmosu, który stanowi samoistny świat – czytelny i zrozumiały dla widza, niezależnie od tego, czy pamięta treść baśni, czy też nie. Owo teatralne uniwersum rodzi się z harmonijnej kompozycji, na którą składa się plastyka ruchu i kostiumów, a także światło oraz zmieniające się kolory, przy akompaniamencie muzyki i dźwięków. Tworzą one zarówno pewien obraz świata, jak też wprowadzają nas w szczególną jego atmosferę. Innymi słowy – odnoszą się zarówno do umysłu, jak i do emocji widza.

„Mała Syrenka”, przedstawienie Wrocławskiego Teatru Pantomimy, fot. materiały prasowe.

Natura i kultura – świat morski i świat ludzki

Na początku zostaje wykreowany podwodny świat, który okazuje się z czasem rodzajem rewersu świata ludzkiego. Cudownie, nieśpiesznie i zarazem dowcipnie rozkwita na oczach widzów obraz przedstawiający bogactwo i różnorodność podwodnego uniwersum: kolorowe ławice ryb, ukwiały, ośmiornice, wreszcie piękne syreny z bajecznymi ogonami… Wszystko to przemieszcza się w nieustannym ruchu, migocząc barwami i opalizując

zmieniającym się światłem. W tym kosmosie poznajemy główną bohaterkę.

Świat Małej Syrenki przypomina zarazem świat ludzki, ponieważ i tutaj panuje hierarchia, na czele której stoi król. Jest to jednak świat jednoznacznych zasad, oczywisty, choć także okrutny świat natury. Świat ludzki wydaje się być w porównaniu z nim sztuczny – to świat kultury. Opozycja tych dwóch kosmosów, a zarazem ich podobieństwo stanowi kolejną teatralną metaforę.

Miłość – nieśmiertelność

Najważniejsza jest jednak w spektaklu miłość – daleka od cukierkowych, schematycznych obrazków. Dworakowski pokazuje, że miłość jest zawsze bolesną rezygnacją z siebie, a zarazem jest uczuciem radykalnym i bezkompromisowym. Trzeba się nauczyć „od nowa chodzić" – niejako narodzić się na nowo, do innego świata. Porzucić dawne przywiązania i przyzwyczajenia i otworzyć się na drugiego – bez względu na konsekwencje. Z drugiej strony, miłość nas stwarza – sprawia, że pozbywamy się dla niej wszystkiego, ponieważ czujemy, że nie można inaczej – że ona jest najważniejsza. W jakimś sensie czyni nas nieśmiertelnymi.

Mała Syrenka w interpretacji Pauli Krawczyk-Ivanov jest cudownie prawdziwa – kiedy odkrywa, że zamiast ogona ma dwie

nogi, a potem uczy się na nich chodzić albo kiedy poznaje Księcia i próbuje uniknąć jego dotyku, jakby obawiała się, że stanie się coś nieodwracalnego… Sceny z Małą Syrenką są najbardziej poruszające – pełne liryzmu i smutku, a jednocześnie niezwykle piękne.

Księciu, którego zagrał Piotr Sabat, dodano cech maminsynka oraz człowieka, który – choć zakochany – nie potrafi jednak rozeznać swoich uczuć i postępuje zgodnie z wolą rodziców. A przy tym postać ta wprowadza mnóstwo ciepłego humoru. Sceny, w których jest ”reanimowany” przez Królewnę (jak zwykle piękna i pełna gracji Agnieszka Dziewa), są nieodparcie komiczne. Podobnie jak scena ślubu. Właściwie humor towarzyszy nam w tym spektaklu nieustannie, z wyjątkiem zakończenia.

Pomimo. że Mała Syrenka „przegrywa”, to jednak jej obecność w świecie ludzi nie pozostaje bez echa. Na zadowolonych dotąd z siebie twarzach pojawia się smutek i powaga. Czujemy, że już nic nie będzie takie, jak dawniej…

Paula Krawczyk-Ivanov (Mała Syrenka) i Mariusz Sikorski (Król), fot. materiały prasowe.

Hydrokosmos wizualny i muzyczny

Na koniec nie mogę nie wspomnieć o tych elementach spektaklu, które go tworzą w sposób istotny: są nimi muzyka i kostiumy. Autorem oryginalnej kompozycji muzycznej do „Hydrokosmosu" jest Tomasz Krzyżanowski – muzyk, wokalista, współzałożyciel Teatru CHOREA, który sam zrealizował kilka spektakli i projektów muzycznych. Jego muzyka odgrywa w przedstawieniu ważną rolę – tworząc nie tylko rodzaj „oprawy scenicznej", ale również ewokując przeżycia wewnętrzne głównej bohaterki. Krzyżanowski jest ponadto autorem piosenki – leitmotivu o kropli wody.

Z kolei niezwykle piękne, zjawiskowe kostiumy zaprojektowała Maria Balcerek – jedna z najwybitniejszych polskich kostiumografów, zdobywczyni Złotej Maski za realizację kostiumów do „Carmen" wg Mérimée`go oraz za kostiumy operowe do „Cyganerii" w reż. W. Zawodzińskiego i do „Snu nocy letniej" w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. We Wrocławskim Teatrze Pantomimy zaprojektowała kostiumy do „Mikrokosmosu" w reż. Konrada Dworakowskiego. Pomysłowość połączona z funkcjonalnością sprawiają, że kostiumy te stają się istotnym elementem teatralnego uniwersum.

Spektakl „Hydrokosmos" jest wprawdzie adresowany do dzieci powyżej ośmiu lat, ale jest to przedział wieku umowny. W

gruncie rzeczy bowiem zawiera on problematykę uniwersalną, która trafia do ludzi w każdym wieku. Co więcej, teatralne przeżycia mogą stać się wspaniałą inspiracją do rozmowy i refleksji między dorosłymi i ich pociechami.

http://kulturaonline.pl/

Konrad Dworakowski: Twórca teatralnych kosmosów

Korespondencja z Polski

Rozmowa z reżyserem teatralnym, dyrektorem Teatru PINOKIO w Łodzi – o spekaklu Wrocławskiego Teatru Pantomimy, twórczym odczytaniu baśni Andersena i o roli teatru dla dzieci.

Barbara Lekarczyk-Cisek: Przygotował Pan kolejną premierę baśni Jana Christiana Andersena – tym razem na podstawie ”Małej syrenki”. Przypadek to czy głębokie przywiązanie do duńskiego pisarza?

Konrad Dworakowski, fot. materiały prasowe.

Konrad Dworakowski: Nie jest to może głębokie przywiązanie, ale Andersen się do mnie rzeczywiście jakoś ”przykleił”, ponieważ na różne sposoby prowokuje do rozmowy. Jednak za każdym razem sięgam po jego teksty z zupełnie innego powodu. Czasami jest to absolutna niezgoda na takiego bohatera, jakiego proponuje, na to, w jakich sytuacjach go stawia i jaki komunikat wysyła czytelnikowi. Tak było przy ”Mikrokosmosie”, który powstał na podstawie tekstu ”Calineczki”. Podjąłem wówczas próbę zmiany wizerunku głównej postaci, ponieważ wierzę w silnych dziecięcych bohaterów, którzy mają bogate wnętrze i ciągle czegoś poszukują, doświadczając zarazem świata. Andersen tymczasem zaproponował bohatera – popychadło. ”Mikrokosmos” był reakcją na to – próbą przemienienia go.

”Małą syrenkę” wybrałem z innego powodu. Bohaterka jest niezwykle wrażliwa i przez to bardzo bogata wewnętrznie. Jej świat podporządkowany jest najlepszym, najszlachetniejszym emocjom. Podejmuje ryzyko w imię wartości, które tworzą wprawdzie dramat tej postaci, ale jednocześnie wpływają znacząco na świat, w którym bohaterka się pojawia. Postać ta pozostawia po sobie ważne pytania, które musimy sobie postawić, także jako ludzie dorośli. To są pytania o miłość, o poświęcenie – o to, czy warto dla miłości zaryzykować wszystko…

B.L-C: ”Mała syrenka” ma bardzo smutne zakończenie…

K.D: Tak, ale jest to smutek, na którym trzeba coś zbudować. Wprawdzie historia syrenki ma dramatyczne zakończenie, ale nie jest ono tym, do którego zmierza bohaterka. Z punktu widzenia świata ta kropla w morzu, która po niej zostaje, ma ogromne znaczenie – stanowi przeciwwagę i sprawia, że musimy o tym rozmawiać.

W spektaklu zderzamy ze sobą dwa światy: podwodny, który ze swoją grozą i potęgą jest harmonijny i piękny i który pozostaje w opozycji do świata ludzi – karykaturalnego w stosunku do tej pierwotnej harmonii. Kiedy syrenka pojawia się w ludzkim świecie, przełamuje panujące w nim gry i konwencje. Wprawdzie dla niej kończy się to dramatycznie, ale dla tego ludzkiego świata jest komunikatem, że istnieje prawda, o której zapominamy.

B.L-C: Czym różni się Pańskie przedstawienie od pierwowzoru?

K.D: Andersen eksponuje pewne wątki, których my nie podejmujemy. Baśniowa syrenka dąży do nieśmiertelności – musi się zakochać, aby otrzymać nieśmiertelną duszę. Dla mnie cały sens nieśmiertelności zawiera się w miłości i na tym się koncentrujemy. Jest to zresztą bardzo pociągające u Andersena, że można go czytać, mimo jego konkretnych sugestii. Dzięki takiemu zakończeniu możemy też mówić o świecie, który jest bardziej złożony, a nie uproszczony. W życiu doświadczamy przecież zawodów i cierpienia, a także dramatów.

B.L-C: W ”Mikrokosmosie” spektakl niosła piękna muzyka Amadeusza Mozarta, a także kompozycje Piotra Klimka. A jak będzie tym razem?

K.D: Tym razem muzykę do spektaklu skomponował Tomasz Krzyżanowski i pełni ona zupełnie inną funkcję. Poprzednia historia nie miała tak wyrazistej fabuły, więc zdecydowaliśmy się na formułę przypominającą nieco etiudę. W obecnym przedstawieniu fabuła jest silnie zarysowana, a ponadto muzyka oddaje także wewnętrzne przeżycia bohaterki. Dlatego chcieliśmy, aby muzyka była bardziej jednorodna i opowiadała o dwóch różnych światach, będących jednakże swoim lustrzanym odbiciem. W ten sposób muzyka buduje atmosferę pewnej ciągłości, a poza tym możemy z jej pomocą opowiadać zdarzenia w świecie, który znacząco się zmienia.

B.L-C: ”Hydrokosmos”, ”Mikrokosmos”… Tytuły te sprawiają wrażenie, że – podobnie jak to było z filmami ”Mikrokosmos” i „”Makrokosmos” – odnoszą się świadomie do pewnej wspólnej rzeczywistości…

K.D: Ta zabawa słowem jest próbą pokazania, że próbujemy kontynuować pewne doświadczenia i odkrywać nowe rzeczy. Poza tym w historiach dla dzieci, które realizuję na scenie, zawsze usiłuję szukać jakiegoś kosmosu – przestrzeni, która swoją metaforyką jest w stanie odnieść się do naszej

rzeczywistości. Możemy na pewnym modelu wszechświata, stworzonym w teatrze, opowiadać o człowieku, odwołując się do jego wrażliwości i wyobraźni. Wierzę, że teatr, który robimy, trafia do całych rodzin i w rezultacie daje rodzicom i dzieciom sposobność rozmowy, że wręcz prowokuje, żeby zapytać o to, co wspólnie przeżywamy. Mam nadzieję, że ”Hydrokosmos” również stanie się pretekstem do takiej rozmowy. Język spektaklu jest językiem metafory, bardzo pojemnym. Możemy też odnieść się po spektaklu do własnych przeżyć…

http://kulturaonline.pl/

„Mała syrenka”, Wrocławski Teatr Pantomimy, fot. materiały prasowe.

Przetwarzanie, wyrzucanie i dodawanie fragmentów: „Kartoteka

rozrzucona” Różewicza w Stanach Zjednoczonych.

Kazimierz Braun podczas próby spektaklu „Kartoteka rozrzucona”.

Mark F. Tettenbaum

Dzieło Tadeusza Różewicza jest bardzo dobrze znane w Stanach Zjednoczonych w kręgach literackich, zwłaszcza dzięki licznym, znakomitym przekładom jego poezji i dramatu dokonanym przez Adama Czerniawskiego, który, obok wierszy Różewicza, przełożył m.in. *Kartotekę, Wyszedł z domu, Akt przerywany, Białe Małżeństwo, Odejście głodomora.* Różewicz znany jest także świetnie w środowiskach teatru, zwłaszcza awangardowego i akademickiego, a to dzięki Kazimierzowi Braunowi, który wyreżyserował w USA *Kartotekę* (na University of Connecticut w Storrs i w Notre Dame University), *Odejście głodomora* (w Buffalo i Princeton), *Przyrost naturalny* (w Chicago), *Białe małżeństwo* (w Port Jefferson w Nowym Jorku). Przygotował też *Kartotekę rozrzuconą.* Miała ona swą amerykańską i pierwszą w języku angielskim premierę w Black Box Theatre na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Buffalo 25 października 2006 r. właśnie w przekładzie, adaptacji, reżyserii i układzie przestrzennym Kazimierza Brauna.

Bohater *Kartoteki,* odnosząc się do zawirowań swego życia mówi: „tak długo wędrowałem, zanim doszedłem do siebie". *Kartoteka* długo wędrowała zanim osiągnęła formę *Kartoteki rozrzuconej.* Adaptacja, która była podstawą przedstawienia w Buffalo, oparta została o trzy teksty Różewicza: *Kartotekę* pierwotną, *Sceny dodane*, oraz *Kartotekę rozrzuconą.* Jak

wiadomo *Kartoteka* została opublikowana w 1960 r., i w tymże roku miała swą prapremierę w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Wandy Laskowskiej; poniżej będę nazywał ją „tekstem I". W 1972 r. Różewicz opublikował *Sceny dodane* albo też *Odmiany tekstu „Kartoteki"* („tekst II"). Tekst I i II, połączone w całość, stały się materiałem do „drugiej prapremiery" *Kartoteki,* którą przygotował w Teatrze im. Osterwy w Lublinie Kazimierz Braun w 1972 r. W 1992 r. Tadeusz Różewicz niejako „rozrzucił" swoją *Kartotekę,* przetworzył jej całość (teksty I i II) i stworzył *Kartotekę rozrzuconą* (tekst III), w której wykorzystał oba poprzednie zestawy scen, kilka scen usunął i dodał kilka scen nowych. W oparciu o tak skonstruowaną *Kartotekę rozrzuconą,* sam autor przeprowadził warsztatowy eksperyment jej zainscenizowania na scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu, by następnie opublikować ją w 1994 r. Kazimierz Braun, opracowując przekład i adaptację *Kartoteki rozrzuconej* korzystał ze wszystkich trzech jej redakcji, opierając się jednak głównie na tekście III, a więc na *Kartotece rozrzuconej.* Skorzystał on z zachęty wyrażonej przez autora w sztuce: „ Potencjalny realizator powinien rozrzucać tekst na swój sposób wedle własnej koncepcji" – i choć zaraz potem autor przestrzega przed takimi zabiegami – to następnie kontynuuje: „Trzymanie się jakiegoś stałego tekstu literackiego jest pozbawione sensu i przeciwne mojej koncepcji, kto tego nie może zrozumieć, niech robi „normalną" „Kartotekę" albo niech nic nie robi". Braun,

który już nieraz, w uzgodnieniu z autorem, opracowywał jego teksty (m.in. *Przyrost naturalny* we Wrocławiu w 1979 r.), skorzystał tu ze swego wieloletniego i wielokrotnego obcowania z dziełem Różewicza. Przełożył całość *Kartoteki rozrzuconej,* ale niektóre sceny zaadaptował, otwierając je niejako dla amerykańskich aktorów i widzów; adaptację Brauna będę tu określał „tekstem IV”. Poniżej podam kilka przykładów obrazujących zabiegi adaptatora.

Próba spektaklu „Kartoteka rozrzucona”.

Fragment „Przyjaciela z dzieciństwa”, nie istniał w tekście I;

został wprowadzony przez Różewicza w tekście II i usunięty z tekstu III. Braun również go nie wykorzystał. Fragment „Kelnera” pojawił się dopiero w tekście II; autor zawarł go w tekście III; podobnie wykorzystał go adaptator w tekście IV. Fragment „Dziewczyny Niemki” był częścią tekstów I, II i III i IV, jednakże w przedstawieniu amerykańskim „Niemka” stała się „Wietnamką”, studentką na campusie Uniwersytetu w Buffalo, postacią bliską i w pełni zrozumiałą dla widzów. Podobnie „Chłop”, żołnierz AK, który pojawił się w tekście II i został utrzymany w tekście III, pozostał w tekście IV, ale jego polskie pochodzenie i uwarunkowanie zostało niejako „przybliżone” dla publiczności amerykańskiej, bowiem choć tekst sceny nie został tu wcale zmieniony, to postać ta otrzymała amerykański mundur i stała się żołnierzem amerykańskim, kolegą Bohatera z wojny wietnamskiej. Wprowadzone przez Różewicza do tekstu III sceny w Sejmie znalazły w tekście IV ekwiwalent w szalenie żywo odbieranej przez widownię scenie w amerykańskim Kongresie. Chór Starców (teksty I, II, III) stał się Chórem Studentów, również ogromnie żywo przemawiającym do widzów. Wreszcie, wiedząc, że przygotowuje tekst dla obsady złożonej z młodych ludzi, Braun zrezygnował z „rozdwojonego” w tekście III Bohatera (starego i młodego), i pozostał, jak w tekstach I I II, przy tylko jednym Bohaterze.

Różewiczowski styl poetyckiego realizmu został wiernie oddany w inscenizacji. Przedstawienie zagrano w teatrze z przestrzenią

zmienną („black box”), w którym na środku była „ulica,” lub raczej „droga” z latarnią, a na niej łóżko Bohatera. Widzowie zajęli miejsca po dwóch stronach drogi, jakby na chodnikach. Postacie przemierzały tę drogę przechodząc koło łóżka Bohatera; niektóre zatrzymywały się na chwilę. Scenograf, bardzo utalentowana Jennifer L. Tillpaugh, skonstruowała przy tym ową „drogę” tak, że zaczynała się ona gdzieś w sznurowni, spływała ukośnie na poziom podłogi, by po przeciwnej stronie znów wspiąć się ku górze – ku niebu. W swych partiach wysokich „droga” zawierała sugestię nieba (kolory niebieskie), a w partiach dolnych, sugestię ziemi (kolory brązowe). Bardzo różnorodne, lokalne światło zmieniało nastrój ze sceny na scenę. Reżyser wprowadził także oświetlenie funkcjonujące jak filmowe zbliżenie: w niektórych scenach dwaj aktorzy, członkowie Chóru, pojawiali się na terenie gry z mocnymi lampami w dłoniach, którymi dodatkowo oświetlali wybrane elementy, podkreślając ich wagę. W takich „zbliżeniach światłem” pokazano dłoń Bohatera, który rozważa jak można jej używać na różne sposoby; w jednej ze zbiorowych scen ulicznych w ten sposób akcentowano przechodzących rodziców Bohatera; w innej jabłko pozostawione Bohaterowi przez Dziewczynę, a następnie podawane mu przez Sekretarkę; a na koniec guzik pokazany przez Bohatera Nauczycielowi.

Próba spektaklu „Kartoteka rozrzucona”.

Ważną rolę pełniła w spektaklu muzyka, kreując i podkreślając nastroje poszczególnych scen. I tak, gdy Bohater zastanawiał się nad swoim wcale nie bohaterskim losem, nastawiał sobie w radiu stojącym przy łóżku bohaterską arię Cavadarossiego z *Toski*. Ukazanie się Wietnamki podkreślała dyskretna muzyka z dalekiego wschodu. Scena w Kongresie rozpoczynała się i kończyła triumfalnym marszem „Hail to the Chief” („Cześć wodzowi”) granym w Ameryce przy specjalnych państwowych okazjach i – oczywiście – natychmiast rozpoznawanym przez widzów. „Gość w kapeluszu” i „Gość w cyklistówce” (z tekstu I

Kartoteki) którzy mierzą Bohatera i znajdują w jego dłoni życiorys, zostali zamienieni w adaptacji na dwóch Pielęgniarzy. Otóż ci dwaj Pielęgniarze, zamieniający się zresztą wkrótce na pracowników zakładu pogrzebowego, wykonywali swoje czynności z towarzyszeniem muzyki fortepianowej jaką grano w kinach w czasie wyświetlania filmów niemych, a sami, w takt tej muzyki posługiwali się ruchem wzorowanym na Chaplinie.

Aktorstwo przedstawienia ukazało najlepsze strony szkolenia aktorów w Stanach Zjednoczonych. Pod kierunkiem Brauna, doświadczonego pedagoga, młody zespół fascynował energią, sprawnością fizyczną i precyzją rozgrywania scen zbiorowych. Wiele scen nawiązywało do polskiego stylu teatru inscenizacji. Aktorzy, wspomagani światłem i muzyką, tworzyli obrazy wyjątkowej piękności. Zespół także śpiewał – wiersz o ojcu Bohatera został potraktowany bowiem jako song; muzykę skomponował Aaron Kurth. W scenach indywidualnych, reżyser posłużył się aktorstwem groteskowym, jak w scenie Dziennikarki, a potem Dziennikarza, albo też głębokim aktorstwem psychologicznym, np. dialogu Bohatera z Żoną, czy z Dziewczyną Wietnamką. Na czele wyrównanego zespołu wybijał się Matt Gellin, młody, a już w pełni dojrzały aktor, dysponujący bardzo szeroką paletą środków wyrazowych, kontrastujący nastroje, przekonujący w scenach lirycznych, zachwycający w pełnych głębi dialogach z Wujkiem, wywołujący salwy śmiechu w scenie z Nauczycielem. Obok niego znaczące role stworzyli: Drew Piątek

(aktor polskiego pochodzenia) w roli Nauczyciela, Tim Emillier w roli Wujka i James Wilde, znakomity jako Kelner.

Próba spektaklu „Kartoteka rozrzucona”.

Reżyser (autor znanej książki *Teatr Wspólnoty*) potraktował całe przedstawienie jako doświadczenie wspólnotowe aktorów i widzów. Prowokował wielokrotnie bezpośrednie współuczestnictwo publiczności. Nie tylko bowiem w wielu miejscach akcji aktorzy przełamywali „czwartą ścianę” zwracając się bezpośrednio do widzów, ale także na początku przedstawienia byli obecni w sali teatralnej, witali widzów i

rozmawiali z nimi, a po zakończeniu akcji właściwej zostawali w sali i uczestniczyli w spontanicznie wywiązujących się dyskusjach w małych grupach. Widać było, że widzowie, na początku przedstawienia zaskoczeni tą formą kontaktu, po jego zakończeniu sami pragnęli interakcji z aktorami, która trwała długo po zakończeniu sztuki i stanowiła jej właściwy epilog.

Wyprzedane do ostatniego biletu przedstawienia *Kartoteki rozrzuconej* potwierdziły, że sztuka ta ciągle lśni blaskiem, a przy nieznacznych zabiegach zbliżających ją do amerykańskiego widza, jest niezwykle żywa i wręcz aktualna. *Kartoteka rozrzucona* zaświadczyła też o uniwersalnym charakterze pisarstwa wielkiego polskiego mistrza poezji i dramatu, Tadeusza Różewicza, oraz o mistrzostwie reżysera, Kazimierza Brauna, słusznie uznawanego za specjalistę od różewiczowskiego dramatu i teatru.

Próba spektaklu „Kartoteka rozrzucona”.

Tadeusz Różewicz, Kartoteka rozrzucona*. Przekład, adaptacja, reżyseria i układ przestrzeni: Kazimierz Braun, choreografia: Melanie S. Aceto, scenografia: Jennifer L. Tillapaugh, kompozycja pieśni: Aaron Kurth, reżyseria światła: Jessica Bertine, dobór muzyki i efekty dźwiękowe: Kate O’Biren. Prapremiera amerykańska i angielsko-języczna w Black Box Theatre, Uniwersytet Stanu Nowy Jork w Buffalo, dnia 25 października 2006 roku.*