XIX

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej

INTERPRETACJE

Katowice, 12–18 listopada 2018

Katowice, 12–18 November 2018

SPIS TREŚCI
CONTENTS

Marcin Krupa **Reżyserowanie miasta** 5
Directing the city

Piotr Zaczkowski **Z notatek o Konradzie Swinarskim** 6
From the notes on Konrad Swinarski

Ingmar Villqist **Powrót do konkursu młodych artystów** 8
Young artists return to the competition

CO TO JEST REŻYSERIA?
WHAT IS DIRECTING?

Zbigniew Kadłubek **Król sceny** 11
The king of stage

Tadeusz Sławek **Inter-pretacje. Pochwała wielości** 14
Inter-pretations. The praise of plurality

Katarzyna Popiołek **Reżyserowanie dramatu własnego życia** 19
Directing the drama of one's life

Adam Bartoszek **Reżyserowanie procesów i grup społecznych** 24
Directing social processes and groups

Anda Rottenberg **Kurator jak reżyser** 29
Curator as director

Agnieszka Markowska **Swinarski o sobie** 37
Swinarski about himself

O FESTIWALU
ABOUT THE FESTIVAL

Henryka Wach-Malicka **Historia festiwali Interpretacje** 41
History of the Interpretations Festival

Marcin Mońka **Jurorzy festiwalu Interpretacje** 47
Jurors of the Interpretations

Wojciech Majcherek **Jarzyna: Młodsi zdolniejsi po 20 latach** 53
Younger and more talented 20 years later

Roman Pawłowski **Warlikowski: fascynuje, odpycha, zachwyca, oburza** 63
Warlikowski: fascinating, off-putting, exciting and shocking

SPEKTAKLE KONKURSOWE
COMPETITION PERFORMANCES

Redakcja Marta Odziomek

Daria Kopiec **„Zakonnice odchodzą po cichu"** 76
"Nuns Leave in Silence"
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Jędrzej Piaskowski **„Puppenhaus. Kuracja"** 81
"Puppenhaus. Treatment"
TR Warszawa

Katarzyna Kalwat **„Reykjavík '74"** 87
"Reykjavík '74"
Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

Magda Szpecht **"In Dreams Begin Responsibilities"** 92
„Zobowiązania rozpoczynają się w snach"
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Krzysztof Garbaczewski **„Chłopi"** 98
"Chłopi"
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

IMPREZY TOWARZYSZĄCE
SIDE EVENTS

Wojciech Majcherek **Mistrzowie w TV** 106
Masters on TV

Wojciech Majcherek **Konkusowe spektakle telewizyjne** 108
TV theatre shows on the competition

Janusz Kukuła **Konkursowe słuchowiska Teatru Polskiego Radia** 110
Teatr Polskiego Radia plays on the competition

Janusz Kukuła **Cykl słuchowisk „Polonia Restituta"** 113
Series of Polonia Restituta radio plays

Michał Rosa, Agnieszka Markowska **Filmy fabularne** 116
Feature films

Beata Dzianowicz, Andrzej Fidyk **Filmy dokumentalne** 121
Documentary films

Miłosz Markiewicz **Czy(m) jest sztuka reżyserii?** 124
(What) Is the Art of Directing?

PROGRAM FESTIWALU 128
FESTIVAL PROGRAMME

Marcin Krupa

Prezydent Marcin Krupa

© materiały prasowe

Reżyserowanie miasta

Szanowni Państwo,

przed nami kolejna edycja Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje". Z niecierpliwością czekam na jego tegoroczną odsłonę, która będzie prezentowała szeroko pojęte hasło „reżyseria", które jest chyba nam wszystkim bardzo bliskie, bo każdy z nas tak naprawdę jest reżyserem swojego życia, pasji czy kariery.

Dzięki zaufaniu mieszkańców mam wielki zaszczyt w jakiejś części być reżyserem tego, co dzieje się w Katowicach. Jednak tak naprawdę najważniejsi są aktorzy, bo bez nich żaden spektakl nie ma szans na osiągnięcie sukcesu. I tak jak naszymi najlepszymi aktorami są katowiczanie, którzy tworzą nasze miasto, tak w trakcie festiwalu są to znakomici twórcy. Jestem przekonany, że tegoroczna edycja Interpretacji zapewni nam mnóstwo kulturalnych emocji i inspiracji, które będziemy mogli przenieść na inne sfery swojego życia.

Marcin Krupa
Prezydent Katowic

Directing the city

Dear All,

Here comes yet another edition of the Interpretations Festival of the Art of Directing, an event that I have greatly looked forward to. This year's edition of the festival will explore the broad concept of 'directing', likely dear to everyone since each of us wants to be the director of their own life, passion or career.

Our inhabitants' trust allows me to partly direct the ongoing developments in the city of Katowice. However, it is Katowice's actors who are of the greatest importance; after all, no play would be successful if it was not for them. While our city's best actors are the inhabitants of Katowice who make this city, then the festival itself is made up of outstanding artists *per se*. I believe that this year's edition of The Art of Directing Festival is going to stir many emotions and inspirations that we will be able to transfer to other realms of our lives.

Marcin Krupa
Mayor of Katowice

Piotr Zaczkowski

Z notatek o Konradzie Swinarskim

Ostatnie pociągi z Katowic odeszły 26 stycznia 1945 roku. Ewakuowali się liczni uchodźcy. Uciekali także ci wszyscy, którzy bali się nadchodzących czerwonoarmistów. Podobno zrywano się w pośpiechu, odrzucając kołdry i pierzyny, zostawiając ubrania i nawet zgromadzone zapasy żywności. Aneta i Mieczysław Cybińscy zeszli do piwnicy kamienicy przy Grünstrasse 4. Towarzyszyli im krewni, którym przed kilku dniami udzielili schronienia – Irmgarda Swinarska i jej szesnastoletni syn Konrad.

Następnego dnia katowiczan obudziły coraz głośniejsze detonacje pocisków. Czołgi sowieckie nacierały od strony Zawodzia. Już w południe mieszkańcy centrum usłyszeli dudnienie kroków, głosy, trzask szyb. Po splądrowaniu sklepów i magazynów zaczęto grabić mieszkania. Gwałcono kobiety. Pijani żołnierze wznieścili pożary. Ogień strawił kilka domów przy dzisiejszych ulicach Pocztowej i św. Jana.

Kiedy Konrad zrealizował (w 1964 roku) w Schillertheater w Berlinie „Pluskwę" Majakowskiego, krytycy wołali, że rozpętał w teatrze szaleństwo. Dwustu czterdziestu wykonawców. I efekty specjalne. Efekty zwyczajne. Na scenę wjechał samochód chłodnia z zamrożonym Prisypkinem. Płonęły knajpy. Maszerowały orkiestry. Na scenie chór żołnierzy sowieckich. Mundury wypożyczono z magazynu do kostiumów filmowych. Szpaler czerwonoarmistów ruszył do przodu, a widzom przypomniał się czterdziesty piąty rok. Niektórzy znieruchomieli w wygodnych fotelach.

Gdyby doszło do premiery „Hamleta" w krakowskim Starym Teatrze, wojsko koczowałoby poza murami Elsynoru. Konrad Swinarski chciał, aby na placu Szczepańskim żołdactwo rozbiło obóz. Dużo koni, wozy załadowane łupami – ptactwem domowym, pierzynami i garnkami. W finale żołnierze wtargnęliby ze wszystkich stron: z głębi sceny, z widowni. Jerzy Skarżyński tłumaczył intencje reżysera: „I miała włazić właściwie taka banda, armia żołdaków, którzy zwyciężyli, a więc wszystko do nich należy. Może jeszcze moment, a zaczną publiczności zdejmować zegarki i zabierać portfele...".

Według Tadeusza Nyczka krakowski „Hamlet" mógł być interpretowany jako „ponura i rozpaczliwa historia państwa satelitarnego, poddawanego presji i wreszcie najazdowi ze strony ościennego państwa rządzonego przez bezwzględnego Fortynbrasa, nieustanna zaś obecność wojska, koczującego na placu Szczepańskim przy Starym Teatrze i później wkraczającego na scenę i widownię z zamiarem zrobienia ostatecznego porządku, mogłaby być antycypacją zupełnie czegoś innego z naszej najnowszej historii". Krakowskie „Dziady" Swinarskiego Witold Filler pochwalił za tony uniwersalne, w podtekście wystawionej cenzurki była oczywiście niechęć do politycznej inscenizacji Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym. Krytyk nie zauważył rosyjskich żołnierzy, którzy w trzeciej części „Dziadów" patrolowali cały czas widownię.

W ślad za żołnierzami z gwiazdą nadpłynęli do Katowic cywile. Całe grupki z sankami, na które ładowali dające się jeszcze odnaleźć dobro. Miasto odwiedzili przybysze z Zagłębia. Wielu znało język rosyjski i szybko skumało się z żołnierzami sowieckimi. Wieczorem fala szabrowników odeszła w swoje strony. W finale krakowskich „Dziadów" lud rzucał się na Konrada. Zdzierał ubranie, szarpał na sztuki. I jeszcze wtargnął do pokoju Senatora. Wynosił szafy, stoły i krzesła o twardych oparciach.

Piotr Zaczkowski
dyrektor Katowice Miasto Ogrodów –
Instytucji Kultury im. Krystyny Bochenek

From the notes on Konrad Swinarski

The last trains departed from Katowice on 26 January 1945. A number of exiles fled. Among them were those afraid of the approaching Red Army. They were said to have left hurriedly, casting off their duvets and blankets aside, leaving clothes and even food reserves behind. Aneta and Mieczysław Cybińscy went down to the basement of the house at Grünstrasse 4. They were accompanied by relatives they had provided with shelter several days before – Irmgarda Swinarska and her 16-year-old son Konrad.

The following day, the inhabitants of Katowice were woken up by the ever-louder detonation of shells. Soviet tanks were advancing from the side of Zawodzie. At noon, the inhabitants of the centre of Katowice could hear the thumping steps, voices and the cracking of windows. After plundering the shops and warehouses, the soldiers came to rob the apartments. They raped women. Drunken soldiers started fires. The fire consumed several houses at today's ul. Pocztowa and św. Jana.

When in 1964 Konrad produced "Pluskwa" at Berlin's Schillertheater, the critics would cry that he stirred madness in theatre. 240 actors. Special effects. Regular effects. A refrigerated car with frozen Prisypkin drove onto the stage. Restaurants burning. Orchestras marching. A choir of Soviet soldiers on the stage, clad in the uniforms leased from a film costume storehouse. As a line of soldiers moved on, 1945 came to the spectators' minds. Some were petrified in their comfortable seats.

If the premiere of Hamlet was held at the Kraków's Stary Theatre, the military would have been stationed outside of the walls of Elsinore as Konrad Swinarski wanted the brutish soldiers to set up a camp at the Szczepański square. Plenty of horses, cars loaded with looted goods: poultry, feather blankets and pots. In the finale, the soldiers would invade the theatre from all sides: from within the stage and from the auditorium. Jerzy Skarżyński explained director's intentions: "A gang of sorts, an army of brutish soldiers would enter the theatre; they won and so everything belongs to them. Soon, they might start taking watches and wallets from the audience...".

Tadeusz Nyczek argues that the Kraków „Hamlet" could be interpreted as "a bleak and miserable history of a satellite state, suffering from pressure and then an invasion mounted by a neighbouring state ruled by ruthless Fortinbras, and the continuous presence of the army, camping at the Szczepański square in front of the Stary Theatre and then marching onto the stage and the auditorium to establish the ultimate order, might point to the anticipation of something completely different from our modern history." Witold Filler lauded "Dziady" staged in Kraków by Konrad Swinarski for their universal tones, this statement being certainly underpinned by the aversion to Kazimierz Dejmek's political staging of "Dziady" at the National Theatre. The critic failed to notice the Russian soldiers who in the third act of "Dziady" kept patrolling the auditorium.

The red-starred soldiers coming to Katowice were soon followed by the groups of civilians with sleighs, upon which they would put the remaining goods. The city drew people from Zagłębie. Many of them spoke Russian and would pal up with Soviet soldiers. In the evening, a swarm of plunderers went back home. Towards the end of "Dziady," the folk lashed out at Konrad. It would strip him of his clothes and tear them into pieces. And then burst into the Senator's room to take closets, tables and chairs with hard backs.

Piotr Zaczkowski
Director of Katowice Miasto Ogrodów –
Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek

Ingmar Villqist

Powrót do konkursu młodych artystów

XIX Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" 2018 w Katowicach powrócił do swojej pierwotnej formuły programowej – prezentacji twórczości najmłodszego pokolenia polskich reżyserek i reżyserów teatralnych, którzy ubiegać się będą o Laur Konrada Swinarskiego, patrona katowickiego festiwalu.

Zależało nam bardzo, żeby Interpretacje wyróżniały się spośród mnogości festiwali teatralnych w Polsce jednoznacznym założeniem programowym, aby nie były prezentacją przedstawień podług eklektycznego układu spektakli z takim czy innym szyldem ideowym. Powrót do konkursu młodych artystów wydaje się być oczywisty, przecież to oni kształtują obraz współczesnego teatru, publiczność ich spektakli wypełnia szczelnie widownie, dominująca dziś w polskim teatrze formacja młodych reżyserek i reżyserów przemawia do swojej widowni, która wymogła, współtworzyła i przyjęła za swój nowy język teatru.

Młodzi twórcy i widzowie stworzyli wspólnotę emocji i idei, które zawładnęły współczesnym teatrem. Należy zatem uważnie patrzeć i wsłuchiwać się, o czym i w jaki sposób opowiadają nam młodzi artyści w swoich spektaklach. To niezwykle ważny wielogłos twórców ukształtowanych po rewolucji informatycznej, wykorzystujących starą-nową bazę ikonograficzną, inaczej, pewnie ciekawiej, stwarzając i prowadząc narrację dramaturgiczną, przekształcając tradycyjny warsztat reżyserski, proces stwarzania spektaklu, pracę z aktorem, rozumienia jego zadań i funkcji w spektaklu, kompozycji przedstawienia, stosunku do klasycznej dramaturgii, powstawania/rodzenia się tekstu przedstawienia niekoniecznie już wychodzącego spod pióra dramatopisarza.

Młodzi twórcy stworzyli silną, niezależną wspólnotę twórców spektakli, artystów różnych dyscyplin sztuki; także sztuk wizualnych czy kina. Niczym plemiona nomadów przemierzają teatralną Polskę, zawłaszczając kolejne obszary publicznych debat; zmagają się z tematami często niechcianymi, zamiatanymi pod dywan, przemilczanymi lub banalizowanymi. Jednak wydaje się, że to oni mają rację w nieustannej eksploracji zastanych, bezpiecznych obszarów literatury na piedestale, historycznych gordyjskich węzłów, moralnych mielizn. Truizm „Świat się zmienia, a teatr wraz z nim" ma dziś zdecydowanie inną wymowę, przekonujemy się o tym co dzień, oglądając w mediach zdarzenia, słysząc słowa, które dla mojego pokolenia stają się zapowiedzią nieuchronnej erupcji nagromadzonych emocji w wyznawcach zwalczających się światopoglądów i religii. Tak bardzo chcielibyśmy zapomnieć o tych wielkich historycznych przełomach z przeszłości i ich konsekwencjach, bo doświadczaliśmy ich przez całą drugą połowę XX wieku do dziś. Współczesny czas wzbudził w nas ponownie lęk, jesteśmy zdezorientowani, ogłuszeni dynamiką zmian i przewartościowań we wszystkich sferach życia. Zatem kto, jak nie młodzi twórcy teatru – dyscypliny sztuki, która intuicyjnie wyczuwa wszelkie zagrożenia, obnaża kłamstwo, fałsz, zawsze ujmuje się za jednostką bezbronną wobec agresywnej zbiorowości, definiuje zjawiska, które są dla nas zadziwiające, dotkliwe, ale często nie potrafimy ich zrozumieć i nazwać – kto, jak nie oni winni skupić nasze zaciekawienie na tym, jak definiują współczesnego człowieka i świat. Historia sztuki, dzieje teatru, dramaturgii uświadamiają nam, że to zazwyczaj młodzi twórcy mają rację. Jestem przekonany, że dzisiaj bardzo takiej artystycznej rozmowy z nimi potrzebujemy.

Czym jest dzisiaj sztuka reżyserii? Czy to jeszcze specyficzna profesja, narzędzie materializowania wyobrażeń, obsesji, lęków, droga do zawładnięcia wyobraźnią widzów spektaklu, filmu, podwładnych korporacji, wyznawców takiej czy innej religii, obywateli kraju, kontynentu, świata? Żyjemy w cyfrowej rzeczywistości, poznajemy ją dzięki elektronicznym nośnikom komunikatów tworzonych przez nieznanych autorów i reżyserów. Jak oddzielić prawdę od manipulacji? Czy to jeszcze dzisiaj możliwe?

W cyklu sesji naukowych, paneli dyskusyjnych, spotkań z twórcami teatru, filozofami, antropologami kultury, socjologami, psychologami będziemy szukać odpowiedzi na te i inne pytania. Poza spektaklami mistrzowskimi i konkursowymi przedstawimy spektakle Teatru Telewizji, rejestracje przedstawień teatralnych, słuchowiska radiowe, krótkie filmy fabularne i dokumentalne. Autorami tych dzieł są także przedstawiciele najmłodszego pokolenia reżyserów radiowych i filmowych.

Festiwalowym wydarzeniom towarzyszy książka zawierająca eseje o sztuce reżyserii teatru, radia, filmu, eseje o prezentowanych na Interpretacjach spektaklach, słuchowiskach, filmach, sylwetki artystów, wywiady, teksty poświęcone patronowi Interpretacji Konradowi Swinarskiemu. Każdego dnia festiwalu ukazywać się będzie Gazeta „Interpretacje", pracować będzie festiwalowe studio telewizji internetowej, gdzie na bieżąco omawiane będą z uczestnikami Interpretacji i zaproszonymi gośćmi wszystkie wydarzenia festiwalu. Serdecznie zapraszamy.

Ingmar Villqist
dyrektor artystyczny XIX Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje"

Young artists return to the competition

Returning to its original programming formula, the 19th edition of the Interpretations Festival of the Art of Directing 2018 in Katowice is going to present the works by the youngest generation of Polish theatre directors, who will compete for the Laurel of Conrad Swinarski, the patron of the Interpretations Festival.

We wanted the Interpretations to stand out from the many theatre festivals in Poland with a clear programming idea; we did not want the Festival to present an eclectic set of shows under one ideological label or another. The young directors' return to the competition seems to be an obvious move; after all, it is them who shape the image of contemporary theatre; their audiences fill theatre auditoriums to the last seat; and the dominant generation of young directors, who now dominate Polish theatre, speak to their own audience, which has called for and co-created the new theatre language that they have since come to own.

Young directors and their audiences have created a community of emotions and ideas that have dominated contemporary theatre. Consequently, we should attentively look and listen to what young artists discuss in their shows and how they do that. These are the immensely important voices from artists shaped following the computer revolution who, in their use of the old-new iconographic base, establish and run dramatic narratives in a new and probably more interesting way, transform the traditional directing tools, the process of creating a performance, working with actors, the concept of actors' goals and roles within a show, the methods of composing performances, the relationship with classical drama and the creation/emergence of the script, not necessarily written by the playwright.

The young artists have made a strong community of dramatic artists with backgrounds related to various fields of art, including visual arts and cinema. As if nomadic tribes, they tour theatrical Poland and appropriate new realms of the public discourse and oftentimes address unwanted topics swept under the carpet, omitted or banalized. It seems that they have a point in their exploration of the pre-existing, safe areas of pedestalled literature, historical Gordian knots, or the moral standstills. The truism that "the world changes and theatre changes with it" resonates today in a completely different way. We realize this daily as we see the news and hear the words that my generation views as the harbinger of an imminent outburst of accumulated emotions in those who follow of clashing worldviews and religions. We would like so much to forget about those historical breakthroughs of the past and their consequences as they have affected us throughout the second part of the 20th century and to this day. The modern day has brought back the anxiety in us; we feel disoriented, stunned with the pace of changes and revaluations across all realms of life. Who, if not the young artists of theatre, a field of art that intuitively senses significant threats, exposes lies, falsity, always supports individuals helpless in the face of the aggressive collective, defines phenomena that we find baffling, poignant or might not be able to understand or name. Who, if not them, should bring our attention to how they define the human and the world of today. The histories of art, theatre and dramaturgy show that it is usually young artists who are right. I believe that we need this artistic dialogue with them so much these days.

What is the art of directing today? Is it still a specific profession, a tool to materialize concepts, obsessions, anxieties, a path to master the imagination of play and film audiences, the subordinates of corporations, followers of another religion, the citizens of a country, continent or the world? We live in a digital reality, which we explore thanks to the media that allow unknown authors and directors spread their messages. How to tell the truth from manipulation? Is it still possible today?

During a series of research sessions, panel discussions and meetings with theatre artists, philosophers, cultural anthropologists, sociologists and psychologists, we will address these and other questions. Apart from master and competition plays, we are going to present Teatr Telewizji plays, records of performances, radio plays and feature and documentary shorts. Some of these pieces have been created by the representatives of the young generation of radio and film directors.

Festival events will be complemented by a book with essays on the art of directing theatre and radio plays and films, essays about the plays, radio plays and films presented at the Interpretations, artists' profiles, interviews and texts dedicated to the patron of the Interpretations Konrad Swinarski. The Festival will be accompanied by the "Interpretations" daily, our online TV channel launched to regularly discuss festival events with the participants of the Interpretations and our guests. I hope you will enjoy this edition of the Interpretations.

Ingmar Villqist
Art Director of the 19th Interpretations Festival of the Art of Directing

CO TO JEST REŻYSERIA?
WHAT IS DIRECTING?

Król sceny

Zbigniew Kadłubek

Nie ma pod słońcem zdarzenia, które nie mogłoby się rozegrać na scenie.

Denis Diderot: *O poezji dramatycznej*[1]

Chciałbym tutaj coś powiedzieć o roli reżysera. Nie chodzi o rekonstrukcje antykwaryczne teatru ateńskiego w V wieku przed Chrystusem. Ale jeżeli poszukujemy źródłowych inspiracji w myśleniu o sztuce reżyserskiej, warto wrócić do Attyki V wieku po Chrystusie, gdy powstawała i rozwijała się tragedia grecka (od wystawienia „Orestei" Ajschylosa do wystawienia „Bakchantek" Eurypidesa).

Pierwszym reżyserem i totalnym człowiekiem teatru, jakiego znamy z bliska, był Ajschylos, artysta *Gesamtkunstwerk*. Występował w przez siebie napisanych tragediach, był autorem muzyki, twórcą choreografii, reżyserował własne przedstawienia. Osoba Ajschylosa wiele nam mówi do dzisiaj o znaczeniu reżyserii. Chamajleont, który komentował tragedie w III wieku po Chrystusie, pisał, że Ajschylos „sam siebie obarczał całością spraw związanych z wystawieniem tragedii" (Frg. 41, Wehrli)[2]. Decydował o każdym szczególe. Przewyższał niezwykłą dostojnością i wspaniałością zmysłowej oprawy współczesnych sobie twórców tragedii. Wydaje się, że właśnie przykładanie się do występu chóru oraz sztuka scenografa, wchodząc w reżyserskie kompetencje, decydowały o reżyserskim sukcesie i powodzeniu przedstawienia w konkursie. Arystoteles powiada wprost: „Ważniejsza jest jeszcze w przygotowaniu przedstawienia sztuka twórcy kostiumu niż sztuka poetów (ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν)[3]". Fabrykant maski oraz stroju, aktorskiego ubrania scenicznego – ἡ σκευή (he skeué) – tworzył być może najbardziej atrakcyjną, wizualną stronę wystawianej tragedii, tę dionizyjską „instalację". Ajschylos wiedział to wszystko – dlatego najpierw był reżyserem: tym, który urzeczywistnia wizję.

1 D. Diderot: *O poezji dramatycznej.* In idem: *Pisma estetyczne*. Przekł. M. Dębowski, J. Kott, E. Rzadkowska, A. Siemek. Wstęp i opracowanie M. Dębowski. Gdańsk 2008, s. 205.
2 R.R. Chodkowski: *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin 1994, s. 351.
3 Arystoteles: *Poetyka* 1450b 19-20 (przekład własny).

The king of stage

There is no event under the sun that cannot be played out on the stage.

Denis Diderot: *O poezji dramatycznej*[1]

Let me make a couple of remarks on the role of the director. This is not about some antiquarian reconstructions of the Athenian theatre of the 5th c. BC. However, while seeking for the root inspirations behind the reflection on the art of directing, it is worth going back to Attica of the 5th c. AD, when Greek tragedy emerged (from Aeschylus' "Oresteia" to "The Bacchae" by Euripides).

Aeschylus is the first director and the total man of theatre, *a Gesamtkunstwerk artist* that we know from up close. He acted in tragedies he wrote and composed music, designed choreography and directed his own plays. Aeschylus offers some useful insights into the significance of directing. Commenting upon tragedies in the 3rd c. AD, Chameleon claimed that Aeschylus "took total responsibility for all of the matters related to staging his tragedies" (passage 41, Wehrli)[2]. He made decisions about every single detail. He surpassed his contemporaries with the immense majesty and beauty of the sensual setting of his plays. It seems that his attendance to choir and stage design work, coming within the scope of directing, was crucial to the directorial outcome and the success of his plays against his rivals. Aristotle says overtly: "In preparing a play, the art of a costume creator is of importance greater than the art of poets (ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν)."[3] A designer of a mask and costume, actor's stage dress – ἡ σκευή (he skeué) – likely delivered the most attractive aspect of plays: the visual Dionysian 'installation'. Aeschylus was aware of that, and so he was, first and foremost, the director: the one who materializes the vision.

From the etymological perspective, drama obviously consists in movement, mainly dancing and choir's skips, yet actors' masks, paintings and the machinery directly contributed to the success in the dramatic tournament.

1 D. Diderot: *O poezji dramatycznej* In idem: *Pisma estetyczne*. Translation M. Dębowski, J. Kott, E. Rzadkowska, A. Siemek. Introduction and editing M. Dębowski. Gdańsk 2008, p. 205.
2 R.R. Chodkowski: *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin 1994, p. 351.
3 Arystoteles: *Poetyka* 1450b pp. 19-20.

Oczywiście dramat, patrząc etymologicznie, polega na poruszaniu się, głównie tańcu, pląsach chóru, ale maski aktorów, malowidła, maszyneria bezpośrednio przekładały się na sukces w turnieju tragicznym. Sztuka reżyserska, jeśli do niej włączymy prace nad strojem, scenografią, była przez Ateńczyków w V wieku przed Chrystusem ceniona tak samo, jak twórczość poetycka, o ile nie bardziej. Ajschylos dostrzegł to jako pierwszy.

Jak się oswobadza rytm i ruch na scenie? Kto jest odpowiedzialny za żywy kierunek zmierzający ku horyzontowi oraz przyszłości? Kto łączy JA sceny i TY widza? Jak głęboka byłaby świadomość stawania się w teatrze? Odpowiedzieć na pytania można krótko: Rytm i ruch sceny – to dziedzina reżyserska. Kierunek temu, co stanowi przekaz sceny, nadaje reżyser. On także, reżyser, jest pośrednikiem i mediatorem JA sceny i Ty widza. Za świadomość stawania się w teatrze odpowiada reżyser. Reżyser bowiem jest tłumaczem, to znaczy interpretatorem: uczestniczy aktywnie w relacji pomiędzy tekstem a działaniem na scenie – znajduje się dokładnie w środku tej relacji, na linii przecięcia wielu aranżowania znaczeń. Ponosi całkowitą odpowiedzialność za angażowanie widza, nie wolno mu widza wyobcowywać. Tworzy formalny kod – komunikuje ze sobą kilka przestrzeni.

Reżyser to król. Reżyser steruje i dyryguje. Widma sceniczne muszą go słuchać. Pejzaż sceny jest mu posłuszny. Polskie słowo „reżyser" pochodzi z języka francuskiego. Może też język niemiecki miał swoje znaczenie, gdy słowo „reżyser" przyjmowało się w polszczyźnie. Ale i słowo francuskie, i słowo niemieckie mają swoje korzenie w łacinie. Czasownik trzeciej koniugacji *regere* (akcent na pierwszą sylabę) znaczy: kierować, prowadzić, wskazywać kierunek, wyznaczać granice, rządzić, przewodzić. Od tego czasownika imiesłów czynny to *regens*, czyli ten, który panuje, ten, który włada. Rdzeń „reg" mieści w sobie zarówno królowa (*regina*), jak i królestwo (*regnum*). Bo *regnare* to być królem, po królewsku żyć i po królewsku rządzić. Ale królowanie to nie przemoc. Królowanie to służba wizji.

Reżyser zatem, porządkując na scenie różne elementy, króluje. Tym jest reżyseria – tym sztuka reżyserska: królowaniem. Reżyser siedzi na krześle reżyserskim, czyli na tronie. To nie jest wygodne siedzisko, gdy jest ono z drewna i płótna. Trudno na nim długo wysiedzieć. Scena jest królestwem reżysera. Scena to jego państwo. Aktor (słowo pochodzi od łacińskiego „agere": robić, działać, czynić) wykonuje dokładnie to, czego żąda od niego reżyser. Ale reżyser daje aktorowi wolność w ramach wizji, wewnątrz wizji. Pozwala mu swobodnie interpretować swoją rolę, gdy zapozna go i oswoi ze swoją wizją. Bo sztuka reżyserska jest sztuką życia, czyli sztuką kierowania ku horyzontowi, jakiego nie znamy.

Reżyser i król pragną, żeby im służono. Ale mądry reżyser i mądry król bez pychy chcą, żeby służono nie im, lecz ich wizji. Dlatego wydają rozkazy.

If we think of directing as an endeavour that incorporates costume and stage design work, the Athenians in the 5th century BC appreciated the art of directing just as much as they did poetry, if not more. Aeschylus was the first one to have noticed that.

How do you facilitate rhythm and movement on the stage? Who is responsible for the lively movement heading for the horizon and the future? Who binds the 'I' of the stage and the 'YOU' of the audience? How profound is the consciousness of the coming into being in theatre? We can provide a brief response to these questions: stage rhythm and movement are part of the director's domain. It is the director that sets the right direction to the message that comes from the stage. It is also them who acts as an intermediary and mediator between the 'I' of the stage and the 'YOU' of the audience. They are also responsible for the consciousness of the coming into being on the stage. The director is a translator, one who interprets: they take an active part in the relationship between text and stage action – they are positioned right at the heart of this relationship, at the intersection of many meanings being arranged. They are fully responsible for engaging the audience, and must not alienate them. They create a formal code and facilitate communication between multiple spaces.

The director is a king. The director controls and directs. Stage phantoms need to listen to them. The stage landscape has to comply with them. The Polish word 'director' originates from the French language. The German language, too, might have contributed to the Polish word while the term 'director' was taking roots in the Polish language. Most importantly, both the French and the German words derive from the Latin. The third conjugation case of the verb is *regere* (with the accent placed on the first syllable), meaning: to steer, to lead, to show the way, to set the boundaries, to rule and to head. The present participle of this verb is *regens:* the one who rules, or governs. The root 'reg' covers both 'a queen' (*regina*) and 'a kingdom' (*regnum*). *Regnare* is to be a king, live a king's life and rule the way the kings rule. Reigning is not synonymous with violence, though. Reigning is to serve a vision.

A director reigns by ordering various elements on stage. This is directing, the art of direction: reigning. The director sits on a director's chair: a throne. This is not a comfortable seat if it is made of wood and linen. It is difficult to sit on it for a long time. The stage is the director's kingdom. The stage is his state. The actor (the word comes from the Latin 'agere': do, act, perform) does exactly what a director asks them to. However, a director provides their actor with freedom as part of their vision, within the bounds of that vision. The director allows them to freely interpret their own role after they have communicated and familiarized them with their vision. The art of directing is the art of living, that is the art of leading towards an unfamiliar horizon.

Oczywiście, sierżant to nie król. Reżyser nie powinien być sierżantem wrzeszczącym na rekrutów. Gdy Ingmar Villqist w swoim felietonie pt. „Sztuka reżyserii"[4], zamieszczonym w „Dzienniku Teatralnym" 16 czerwca 2018 roku, mówi o sierżancie, który żołnierza niesfornego pragnął wyreżyserować, jak sam mówił sierżant, trafia w sedno. Sierżant ów, przesympatyczny, jak utrzymuje Villqist, postać prawdopodobnie autentyczna, nieporządek nazywał czymś niewyreżyserowanym. Siłą jednak regulował rzeczywistość kompanijną. Nie tak czyni reżyser, który jedynie czule podprowadza do wyśnionego przez siebie obrazu, do jakiejś idei. I pragnie, by w tej idei uczestniczyli wszyscy: i aktorzy, i widownia, i ludzie od scenografii.

Kogo trzeba bardziej słuchać: dramaturga, autora scenariusza czy reżysera? Oczywiście, reżysera. Dramat to działanie jakiegoś zespołu, kolektywu, ale reżyser jest pojedynczy i z każdego działania dramatycznego robi rzecz pojedynczą, jednostkową, podmiotową. Zawsze w kontekście wizji. Wobec swej wizji reżyser, który jest królem, nie ma żadnej władzy. Reżyser to pewnego typu plenipotent wizji, pełnomocnik idei. Zarządza nią dla innych, chociaż sam jest wobec niej uległy. Im większą ma tego świadomość, tym lepszym jest reżyserem. Dramat jest bowiem czymś niepowstrzymanym. Ważne są na scenie słowo, wizja, interpretacja, bardzo ważne. Ale ostatnie słowo należy do reżysera, kierownika rytmu sceny.

Zbigniew Kadłubek
prof. Uniwersytetu Śląskiego, dyrektor Biblioteki Śląskiej, komparatysta, eseista, pisarz

4 http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/sztuka-rezyserii.html

The director and the king want others to serve them. However, a wise director and a king humbly want others to serve their vision rather than serving just themselves. This is why they give orders.

A sergeant is obviously not a king, though. The director should not be a sergeant shouting at their recruits. When Ingmar Villqist in his column "Sztuka reżyserii"[4], published in "Dziennik Teatralny" on 16 June 2018 discusses the sergeant who wants, as the sergeant said himself, 'to direct' an unruly soldier, he hits home. The sergeant, a very agreeable and probably a real person, defined disorder as something that has not been directed. However, he regulated the reality of his campaign by force. It is not the way a director acts, who should tenderly help the actor approach the director's dream vision, or a concept. Such a director wants everybody to take part in their idea: actors, the audience and stage designers.

Who should be listened to more: a playwright, a script author or a director? Obviously the director. A drama is an endeavour pursued by a group, a collective, but there is just one director, who turns dramatic activities into one, individual, subjective thing. They always do so within the context of their vision. With respect of their vision, the director has no power at all. The director is a kind of a plenipotentiary of the vision, an agent of the idea. Although submitted to it themselves, they manage it for others. The more they are aware of this, the better they direct. Drama is unstoppable. What is important on the stage is the word, vision and interpretation. These are very important. However, the final word belongs to the director, the head of the stage rhythm.

Zbigniew Kadłubek
Professor of the University of Silesia, Director of the Silesian Library, comparatist, columnist and writer

4 http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/sztuka-rezyserii.html

Inter-pretacje. Pochwała wielości

Tadeusz Sławek

1. „Cały ból dostaje się do domu przez okno obserwacji i przez drzwi myślenia" (przeł. Michał Lipszyc)

Okno obserwacji i drzwi myślenia: z tego ujętego w architektoniczną metaforę aforyzmu Fernanda Pessoi zapisanego w „Księdze niepokoju" dowiadujemy się, że splot tych dwóch okoliczności jest nierozerwalny – obserwacja i myślenie otwierają nas na to-co-jest. Wszak wszystko jawi się nam po to, aby być oglądane i podziwiane. Hannah Arendt pisze o „pasji oglądania", która stanowiła dominujący rys greckiego stosunku do świata. *Pokój* ludzkiego bycia mieści się między oknem spojrzenia i drzwiami refleksji; krążymy po tej przestrzeni, jednocześnie aktorzy i widzowie, dokładając wszelkich starań, aby *pokój* ów nie stał się więzieniem jednej myśli i jednego widoku, i lękając się, by poprzez nadmierne napięcia między wieloma widokami i wieloma myślami *pokój* ów nie przeobraził się w *wojnę*. Aby tak się stało, aby żyć *w pokoju*, potrzebny jest namysł. Bez-mysł, często satysfakcjonujący nas łatwymi, nadmiernie łatwymi, odpowiedziami na istotne pytania, ma moc uwodzicielską, której inter-pretacja pozwala się oprzeć.

2. „Polityka za swą podstawę ma fakt ludzkiej wielości" (przeł. Wojciech Madej i Mieczysław Godyń)

Ze zdania Arendt wynika, że wiele jest wspomnianych okien i drzwi. Miasto ludzkiego bytowania jest metropolią, która swoje istnienie zawdzięcza w mniejszym stopniu murom niż zdolności do porozumienia się. Wielość właściwa ludzkiej egzystencji oznacza, że granice liczą się znacznie mniej niż wzajemne relacje. Rysowanie granic przede wszystkim dzieli, wyznaczając uprzywilejowane obszary swojskości, w których obdarzamy się niedającym się do końca uzasadnić poczuciem wyższości nad wszystkim, co stoi poza owymi granicami. Wzajemne wiązanie się natomiast łączy, a tym samym każe mi wycofać się, zostawiając gościnnie otwartą przestrzeń, w której mogą pojawić się inni, z ich *innymi* widokami i ich *innymi* myślami. Teraz, nim zacznę działać, muszę starać się najpierw zrozumieć to, co ludzka wielość daje mi *do myślenia*. To właśnie *namysł*, który nie znosi pośpiechu. Namysł, którego dziełem jest szacunek dla *innych* widoków i *innych* myśli. Nie jestem ich kontrolerem; jestem ich *świadkiem*. Nie obsadzam się także w roli strażnika granic, którego zadaniem jest nie przepuścić żadnej próbie przedostania się do wewnątrz *polis*, która nade wszystko wierzy we własne bezpieczeństwo i własny święty spokój. Ale *pokój*, o który nam chodzi, nie ma nic wspólnego ze „świętym (s)pokojem"; przeciwnie – oznacza otwarcie się na niebezpieczeństwo i ryzyko, jakie niosą z sobą *wielość* i *inność*.

3. „[Człowiek] Klęka niczym wielbłąd i pozwala się dobrze objuczyć. Zwłaszcza silny, juczny człowiek, któremu właściwa jest głęboka cześć, zbyt wiele *cudzych*, ciężkich słów ładuje na siebie…" (przeł. Sława Lisiecka i Zenon Jaskuła)

Kiedy wkraczam w przestrzeń namysłu, wycofuję wszystkie dane sobie wcześniej gwarancje pewności, które nagle okazują się *cudze*; teraz dociera do mnie, że to ideologiczny, partyjny balast, który dźwigam niczym wielbłąd w przywołanej metaforze Nietzschego. Teraz, zanim coś powiem, zanim (na)(pod)piszę, zaczynam żywić wątpliwości, a są one niczym innym jak tylko wrażliwością na widoki i myśli *inne* niż moje własne. Inter-pretacja to *matka żywicielka* wątpliwości. W tym stanie, który nazywam *namysłem*, słowa odzyskują *lekkość*, uwolnione od dogmatycznej, fundamentalistycznej grawitacji *jedynego* prawdziwego widoku i *jedynej* prawdziwej myśli. Synonimem namysłu jest więc *lektura*. Uważna i skupiona, niepozbawiona fantazji, uwolniona z uprzedzeń, lektura prowadzona na własną odpowiedzialność. Śmiała lektura umysłu uwolnionego od złudzeń, który porzucił mrzonki, że jemu jednemu dane było opuścić jaskinię Platona i zobaczyć wreszcie *jedyny* prawdziwy świat, to znaczy *jedyny* widok i *jedyną* oddającą go myśl. Namysł, lektura, inter-pretacja – wielość widoków i myśli i to, że wszyscy jesteśmy obywatelami jaskini greckiego filozofa i musimy szukać w niej wspólnego gospodarzenia.

4. „Świat cały jest sceną:/ Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety/ Są aktorami jedynie…" (przeł. Maciej Słomczyński)

Lektura i interpretacja to sztuki współ-bycia. Nawet jeśli dokonują się w samotności, słychać w nich echa znaczeń słów wypowiedzianych lub napisanych w odległym czasie i odległych miejscach. Dokonują się zawsze w towarzystwie, zatem nigdy nie zaczynają od zera; przychodzą na scenę już zaludnioną, chociaż nie zawsze jesteśmy świadomi tych obecności i nie wiemy, skąd dochodzą nas te *inne* głosy. „Wyspa dźwięczy, szemrze, gada", mówi Kaliban. Bo to wyspa, pozornie tylko bezludna, a Szekspir w „Burzy" uczynił z niej na zawsze synonim teatru, ale i naszego życia. O tym wszak mówi przywołany wyżej słynny monolog Jakuba z „Jak wam się podoba". Na tej scenie nigdy nie jesteśmy samotni;

Inter-pretations. The praise of plurality

1. "It's by the door of thought and the window of observation that suffering comes into one's house." (translated by Richard Zenith)

The window of observation and the door of thought: framed as an architectural metaphor, Fernando Pessoa's aphorism from "The Book of Disquiet" demonstrates that the nexus between the two realms is inextricable: observation and thought open us up to what-is-there. After all, everything manifests itself in order to be watched and admired. Hannah Arendt writes about the 'passion for watching', the dominant feature of the Greek relationship with the world. The peace/room of human existence is between the window of gaze and the door of thought; at once actors and spectators, we navigate this space, making all efforts for this peace/room not to become the prison of the single thought and the single perspective, anxious that, with the excess of tension between multiple perspectives and thoughts, the peace/room might turn into *war*. To live in peace/room, deliberation is needed. Often satisfying us with overly simple answers to essential questions, the lack of deliberation offers some seductive power, which inter-pretation can resist.

2. "Politics is based on the fact of human plurality"

Arendt's argument points to the plurality of windows and doors in question. The polis of human life is a metropolis that owes its existence to the communicative capacity rather than walls. The plurality typical of human existence means that mutual relationships take precedence over boundaries. Delineating boundaries is a dividing act that defines privileged areas of familiarity, in which we give ourselves the sense of being superior over everything outside of the boundaries. The act of mutual bonding provides connection, which requires me to take a step back and leave an open, welcoming space for others to come in with *other* views and thoughts. Before I take action, I have to try to understand the kind of reflection that the human plurality arouses in me. This is the *consideration* that likes no rush. The consideration comes with the respect for *other* views and thoughts. I do not control them; I witness them. I do not take the role of policing the boundaries and fending off any attempts to slip into the *polis*, which, above all, believes in its own safety and peace of mind. However, the room/peace in question has little to do with 'the peace of mind'; on the contrary, it is one's acceptance of the danger and risks that come with *plurality* and *otherness*.

3. "Like the camel kneeleth he down, and letteth himself be well laden. Especially the strong load-bearing man in whom reverence resideth. Too many EXTRANEOUS heavy words and worths loadeth he upon himself […]" (translated by Thomas Common)

Upon entering the space of deliberation, I withdraw all guarantees of certainty that I have given myself and that now prove to be *someone else's;* it dawns on me that this is the ideological, partisan burden I carry like the Nietzschean camel. Now, before I say anything, before I write or sign anything, I come to have doubts, which are merely my sensitivity towards the views and thoughts *other* than my own. Inter-pretation is the *mother that nurtures doubt*. In the state that I refer to as *deliberation*, words recover their lightness, freed from the dogmatic, fundamentalist gravity that comes with *the only* true view and *the only* true thought. Deliberation is thus synonymous with *reading*. It is the kind of reading that is attentive, focused, freed from prejudice and done on one's own behalf. It is the kind of bold reading by the mind liberated from illusions, which have forsaken the fantasy of being the only one to leave the Plato's Cave and see *the only* true world, or *the only* view and *the only* thought representing it. Deliberation, reading, inter-pretation: the plurality of views and thoughts and the idea that we are all citizens of the Greek philosopher's Cave, where we shall seek joint economy.

4. "All the world's a stage, / And all the men and women merely players […]"

Reading and inter-pretation make up the art of co-being. Even if they occur in solitude, they echo the meanings of words spoken and written in ancient times and remote places. As they always take place in company, they never start from scratch; they come onto a pre-populated stage, even though we are not always aware of their presence and might not know where the *other* voices come from. "[…] The isle is full of noises, sounds and sweet airs […]," says Caliban. This is because it is an island, seemingly deserted, and with 'The Tempest' Shakespeare made it an eternal synonym of theatre and human life. This we can infer from the famous monologue by Jacques in "As You Like It," quoted above. We are never alone on this stage; we always read with and among others. The more we reflect upon it, the more we realize that we are only to a small extent what we have thought to be with such unwavering certainty. Interpretation is inter-pretation, the hyphen being of great significance rather than an

czytamy zawsze z innymi i pośród innych. Im bardziej poddajemy to namysłowi, tym głębiej przekonujemy się, że tylko w niewielkim stopniu jesteśmy tym, za kogo z taką niezachwianą pewnością się uważaliśmy. Interpretacja jest inter-pretacją, a ów dywiz wiele nam mówi: to *myślnik*, nie tylko znak inter-punkcyjny, ale przede wszystkim (jak dowodzą wielcy poeci myślnika Emily Dickinson i Edgar Allan Poe) to przestrzeń, w której świat *daje nam do myślenia*. A to znaczy, że dzięki wrażliwości na *inne* widoki i *inne* myśli już obecne w pozornie *moim* tylko świecie otwieramy możliwość nowej solidarności. Słucham głosów do tej pory milczących lub zagłuszanych. Do-powiadam do nich swoje kwestie. Doświadczam zbawiennej utraty pewności *siebie*.

5. „Mówiąc o publicznym użytku ze swego rozumu, mam na myśli taki jego użytek, jaki ktoś jako uczony czyni ze swego rozumu wobec całej publiczności czytającego świata" (przeł. Adam Landman)

Tak mówi Immanuel Kant w słynnym eseju o tym, czym jest Oświecenie. Z tego niewielkiego, lecz bezcennego tekstu wynika, że choć nieodzowne dla przyszłości rodzaju ludzkiego jest odrzucenie „niepełnoletności", czyli odzyskanie umiejętności posługiwania się rozumem na własną odpowiedzialność, co ustrzeże nas od uwodzicielskich śpiewów politycznych i ideologicznych syren, jednak owa przyszłość będzie niepewna, o ile człowiek utraci sztukę czytania. To ów „świat czytający" (*Leserwelt*), którego powołaniem jest nieustanne odkrywanie *wielości* i *inności*, rozbijanie skorup niezmącenie pewnych siebie tożsamości i przywilejów mających rzekomo wynikać z przynależności do wielkich grup (takich jak „naród"), ma szanse ocalić demokrację jako formę istnienia w wielości. Świat czytający jest bowiem światem rozmowy. *Rozmowa* różni się od „wypowiedzi" czy „wywiadu". Nie ogłasza wszem i wobec, nie stara się ujawnić czyichś tajemnic; przeciwnie – ostatecznie dochodzi do punktu, w którym każdy zachowuje podstawową tajemnicę swojego bycia. Rozmowa bowiem, a inter-pretacja jest jej szczególną postacią, stanowi domenę wolności. Nie chodzi tu o wyższość tego, który mówi, nad słuchającym skazanym na podporządkowanie się mówiącemu; w rozmowie stawką nie jest wyścig o zajęcie lepszej pozycji, z której moglibyśmy wydawać polecenia i rozkazy. Kto rozmawia, ten nie zabiega o nierozumny *posłuch*, lecz o rozumne *wysłuchanie*. Inter-pretacja – to, co zachodzi między tymi, którzy rozmawiają, cierpliwie wysłuchując się wzajemnie.

6. „Każdy z nas jest półwyspem. Pomimo dążeń rozmaitych fanatyków, by cię roztopić, aż zostaniesz zupełnie wchłonięty w bryłę narodu, wiary albo ruchu, aż nie zostanie w tobie najmniejsza drobina indywidualności..." (przeł. Leszek Kwiatkowski)

ordinary punctuation mark. As demonstrated by the great hyphen poets such as Emily Dickinson and Edgar Allan Poe, the hyphen is the space where the world *gives us food for thought*. This means that with the sensitivity to *other* views and *other* thoughts already present in the apparently *my* world, the avenue for new solidarity is provided. I listen to the voices of those who have previously kept silent or have been silenced. I con-tribute my questions to them. I experience the beneficial loss of self-confidence.

5. "By "public use of one's reason" I mean that use which a man, as scholar, makes of it before the reading public" (translated by Mary C. Smith)

This is the claim that Immanuel Kant makes in his famous essay defining the Enlightenment. That small yet precious piece implies that it is essential to reject the 'noage' for the future of human race, to recover the skill of reasoning at one's own risk, which shall save us from the seductive calls of political and ideological sirens; this future, however, will be uncertain if the human loses the art of reading. It is the 'reading world' (*Leserwelt*), with the mission to continually discover the *plurality* and *otherness* and subvert the shells of infinitely confident identities and the privileges based on belonging to large groups such as nations, may save democracy as the form of one's being part of the plural. The reading world is the world of conversation. *Conversation* differs from 'a statement' or 'an interview'. It does not announce things overtly to everybody; it does not reveal one's secrets; on the contrary, it reaches the point where everyone keeps the essential mystery of their being. Conversation is the domain of freedom, and inter-pretation – its special form. There is no room for superiority of the speaker over the listener doomed to submit themselves; the conversation is not a race to take a better position for us to provide commands and orders. While having a conversation, one seeks to be considerately listened to rather than being unthinkingly followed. Inter-pretation is what goes on between those having a conversation and patiently listening to each other.

6. "Each of us is a peninsula. Despite various fanatics' aspirations to melt you down so that you are completely absorbed by the body of nation, faith or a movement and not a bit of your individuality remains [...]"

Inter-pretation confirms our peninsular condition as referred to by Amos Oz. In it, we inevitably reach out to other voices and presences and accommodate them as they arrive at our shores. For inter-pretation, one needs the courage to take risks. The hitherto well-crystallized thoughts and words, which have adhered to thoughts so closely, come to reveal cracks and gaps. Inter-pretation

Inter-pretacja potwierdza naszą *półwyspową* kondycję, o której pisze Amos Oz. Nieuchronnie wybiegamy w niej ku innym głosom i obecnościom, którym udzielamy gościny, gdy docierają do naszego brzegu. Aby inter-pretować, trzeba odwagi do podjęcia ryzyka. Dotychczasowe myśli dobrze skrystalizowane, dotychczasowe słowa tak ściśle do myśli przylegające, nagle ukazują pęknięcia i luki. Inter-pretacja wkracza w świat spękany, poprzecinany szczelinami; materia języka, do tej pory gładka, „wyprasowana", teraz fałduje się i marszczy. Inter-pretacja należy bowiem do sfery fałdy i fali. Także starości, która nigdy nie uzna za stosowne usuwania sobie zmarszczek. Te sfałdowania skóry zwielokrotniają twarz. Kiedy opuszczam znajome, zwyczajowo i słownikowo ustalone znaczenie słowa, opuszczam rodzinny dom, emigruję z dotychczasowej ojczyzny. Staję się *sans-papiers*. Szukam schronienia na nieznanej ziemi. Po powrocie nic już nie będzie takie samo, tak jak nic nie było takie, jak przedtem dla Guliwera wracającego z kolejnej dalekiej podróży. Lekturze i inter-pretacji, pisze Krystyna Koziołek, zawdzięczamy umiejętności tworzenia alternatywnych wizji społecznych, ekonomicznych i politycznych form życia wobec tych, w których istniejemy.

7. „Tygrysy gniewu mądrzejsze są od koni pouczenia"

Jest więc inter-pretacja sprawą niezgody na to-co-jest. Nie tylko za sprawą słów nagle odsłaniających zupełnie inne obrazy świata niż te, do których przywykliśmy. I chociaż bardzo ważne jest to, że inter-pretacja dzieli wspólny początek z filozofią, bowiem źródłem obydwóch jest *zdumienie*, o którym pisał Arystoteles jako o zaczynie wszelkiego filozoficznego myślenia, i ono jeszcze nie wyczerpuje kwestii owej fundamentalnej niezgody. Trzeba tu jeszcze dodać element gniewu, który tak wysoko ceni William Blake w przywołanym wyżej aforyzmie. Nie o niszczącym uniesieniu tu mowa, ani o porywie prowadzącym do wojennych zmagań. Chodzi o pewną *nagłość*, o to, że nagle czuję się bezpośrednio i pilnie przez coś dotknięty, o to, że nie wystarczy już powiedzieć, że coś mnie *dotyczy*, lecz że trzeba rzec mocniej – „coś mnie *dotyka*", a w takiej sytuacji nie mogę milczeć. Czuję, że sytuacja, w której się znalazłem (a może to być niepokojące mnie zdanie w tekście lub dramatycznie dokuczliwa okoliczność polityczna), nie pasuje do niczego, co znam i czego mógłbym się spodziewać. Na nic tu mądrość rozsądku wywodząca się z tradycji podtrzymującej codzienną praktykę. Sytuacja ta jest nie tylko w jakiś sposób *nowa*, ale także jakby dotykająca mnie *osobiście*, domagająca się mojej reakcji. Wiem, że tradycyjne sposoby znalezienia się w takiej sytuacji już mi nie wystarczą, że *wstrząśnięty* – muszę się od nich oderwać, zmierzając w stronę czegoś *innego*, co pozostaje jeszcze dla mnie w tym

enters the fissured world, traversed by interstices; formerly smooth and 'ironed', the language matter folds and wrinkles up. Inter-pretation belongs in the realm of folds and waves, and of the old age that will never see fit to remove the wrinkles. These skin folds multiply one's face. As I abandon the familiar meaning of the word defined by the customs and dictionaries, I leave my family home and emigrate from my hitherto homeland. I become a *sans-papiers*. I am looking for shelter in the land unknown. Upon my return home, nothing is going to be the same, as it was for Gulliver after he had returned home from a long journey. Krystyna Koziołek argues that reading and inter-pretation provide us with the capacity to create visions of social, economic and political forms of life alternative to those we live in.

7. "The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction"

Inter-pretation thus consists in disagreement about what-is-there. Not only due to the words that at once reveal the perspectives of the world completely different to those that we are used to. Now, although it is very important that inter-pretation shares its origins with philosophy, the source of both being *amazement*, the foundation of all philosophical thinking as argued by Aristotle, it does not fully exhaust the question of this fundamental disagreement. We also need to consider the element of wrath, valued so highly by William Blake in the above aphorism. It is not about the destructive ecstasy, nor the impulse that leads to the wartime struggle. It is about certain urgency, my feeling that something has urgently and directly come in touch with me, and it is not enough to say it *concerns* me; I need to use stronger terms – "something has touched me," and I cannot remain silent in this situation. I feel that the situation I am in, be it a disquieting sentence or dramatically oppressive political circumstances, does not correspond to anything I know or could have expected. Of little use is the wisdom of common sense derived from the tradition supporting daily practices. Not only is this situation *new* in a way but it is also affecting me *personally* and calling for my response. I know that traditional ways of being in this situation will not be enough for me anymore; *shocked*, I need to detach myself from them and head for something *else*, something that, as I come to move, is yet to be known. It is then that I enter the space of the hyphen. This is the wrath that is the element of inter-pretation, the wrath that is a response to the situation in which "[...] a strong, dangerous curiosity regarding an undiscovered world [...]" reveals itself, as claims Nietzsche in the foreword to "Human, All too Human." The philosopher then provides the following conclusion: "'Better to die than live here' – so sounds the tempting voice: and this 'here', this 'at home' constitutes all they have hitherto

momencie rozpoczęcia ruchu nieznane i niewiadome. Wtedy wchodzę w przestrzeń myślnika. Taki jest gniew będący żywiołem inter-pretacji, gniew będący odpowiedzią na sytuację, w której ujawnia się – pisze Nietzsche w przedmowie do „Ludzkiego, arcyludzkiego": „gwałtowna i niebezpieczna ciekawość nieodkrytego świata". A dalej, konkluduje filozof: „Raczej umrzeć niż żyć *tutaj* – tak brzmi głos rozkazujący i pokusa; a to *tutaj*, *w domu*, jest wszystkim, co dotychczas kochała! Nagłe przerażenie i podejrzenie względem tego, co kochała, błyskawica pogardy dla tego, co nazywała swym 'obowiązkiem', buntownicze, samowolne, wulkaniczne, popychające pragnienie pielgrzymstwa".

Tadeusz Sławek
prof. nauk humanistycznych, poeta, tłumacz, eseista, literaturoznawca

loved. A sudden dread and distrust of that which they loved, a flash of contempt for that which is called their 'duty', a mutinous, wilful, volcanic-like longing for a far away journey".

Tadeusz Sławek
Professor of Humanities, poet, translator, essayist, literary scholar

Reżyserowanie dramatu własnego życia

Katarzyna Popiołek

Autor dzieła literackiego, sztuki teatralnej czy libretta operowego tworzy utwór na gruncie dramatu życia ludzkiego, głębi i oryginalności struktury psychologicznej człowieka objawiającej się w jego relacji ze światem. Pisarz rozwija fabułę, intencjonalnie prowadząc odbiorców do obmyślonego zakończenia, przeżycia i refleksji. Dzieła dopełnia reżyser, przykładając własną wizję realizacji sztuki. W życiu nie wszystkie role i nie wszystkie sceny są jasne i zrozumiałe, a zakończenie nieznane. Krótko mówiąc, w teatrze żyje się lepiej niż gra w życiu. Teatr jak życie, a życie jak teatr? – dla psychologów kusząca paralela, albowiem zgłębianie jej może inspirować nowe techniki terapeutyczne oraz edukacyjne (i nie chodzi tu o psychodramę). Cóż, zatem popatrzmy na życie jak na utwór sceniczny, prześledźmy, jak rozwija się spektakl naszego życia, jaki jest nasz udział w tym, co się dzieje na scenie. Każdy z nas jest zarazem autorem, głównym bohaterem, jak i reżyserem przedstawienia.

Życie ludzkie jest dramatem. Jak pisze Tischner: „Być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię pod stopami. Człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i przepływający czas".

Treść naszego dramatu pisana jest na bieżąco w sposób nieodwracalny, według nieubłaganej logiki czasu, którego nie można cofnąć. Wydarzenia, w których bierzemy udział, mają swoją niezbywalną kolejność. We wszystkim, co zdarzyło się potem, znać jakiś ślad tego, co zdarzyło się przedtem. Można jednak wykonać pewne czynności, które zmienią znaczenie tego, co zostało zrobione wcześniej. Na przykład przeprosić za złe słowo, wrócić tam, skąd poprzednio odeszliśmy. W ten sposób możemy w jakiś sposób korygować przeszłość. Kto dokonuje zmian w tym, co dzieje się na scenie? Oczywiście reżyser. Reżyser, którym jest każdy z nas starający się kierować tokiem wydarzeń w kolejnych aktach sztuki, w której gramy na scenie świata (najczęściej na pewnym jego dostępnym nam obszarze). Stara się on, na ile to możliwe, decydować nie tylko o tym, co dzieje się na scenie, ale także o obsadzie, scenografii, kostiumach, elementach wzbogacających spektakl, jak muzyka, światło, kolorowe dymy, nierzadko może również wpływać na skład i wielkość widowni.

Directing the drama of one's life

An author of a literary work, a theatrical play or an opera libretto creates a piece based on the drama of human life, the depth and originality of human's psychological set-up that manifests itself in their relationship with the world. A writer develops a plot to deliberately lead the audience to an intended end, experience and reflection. The work is completed by the director, who executes the play according to their own vision. In life, not all of the roles and scenes are clear and readily understandable and the endings are unknown. In a word, it feels better to live in theatre than to play in life. Is theatre like life and life like theatre? Psychologists might think of it as a tempting parallel since it may inform new treatment and educational techniques, and I do not mean psychodrama. Let's take a look at life as if it was a staged performance; let's see how the play of our life unfolds and what our share in what goes on stage is. Each of us is simultaneously an author, the main character and the director of a play.

Human life is a drama. Let's look at what Tischner would say: "To be a dramatic being is to experience certain time while having other people around you and the ground under your feet. A human would not be a dramatic being if it was not for the three factors: their exposure to other human beings, their exposure to the scene of drama, and the flowing time."

The content of our drama is written irrevocably on an on-going basis, in line with the inexorable logic of time that one cannot rewind. The events that we take part in have their inalienable order. In everything that happened later, one can see a trace of what happened before. One can, however, act in a way that will change what has been done before. One may apologize for a bad word and go back where they had come from. One can correct the past in this way. Who makes changes in what goes on the stage? It is evidently the director. It is the director that in everyone of us seeks to control the course of events in the subsequent acts of the play in which we act on the stage of the world, mostly within the part available to us. Not only does one seek, as far as possible, to make decisions about things that happen on stage but also about the cast, stage design, costumes, the elements that enrich the performance such as music, light, colourful smoke, and they can oftentimes also alter the composition and the size of the audience.

PROLOG
Prolog nie zależy od Reżysera.

Jak pisze Szymborska:

„Jestem kim jestem.
Niepojęty przypadek
jak każdy przypadek.

Inni przodkowie
mogli być przecież moimi.
a już z innego gniazda
wyfrunęłabym...”.

Los może być tu mniej lub bardziej łaskawy. Czasem można później skorygować to, co zostało przezeń naszkicowane. Czasem nie. Ważne jest, jakich chwil pamięć będzie reżyserowi dana z czasu dzieciństwa, gdy sam o sobie stanowić jeszcze nie mógł.

Teatr, w który wkraczamy, daje nam określony start. Może być usytuowany w centrum lub na peryferiach. Może dysponować mniejszym lub większym zapleczem. Choć w każdym teatrze wystawiony być może udany spektakl, to jednak tradycja sceny stwarza pewne szanse. Początek życia ma swoje wyraźne współrzędne.

AKT I
Młodość, czyli przymus wyboru
Poeci celnie określają nasze etapy życia. W czasach, gdy używano jeszcze pamiętników, prawie w każdym z nich na jednej z kolejnych stron czytaliśmy słowa Krasińskiego:

„Młodość, mistrzu, jest rzeźbiarką,
Co wykuwa żywot cały.
Choć przeminie sama szparko,
Cios jej dłuta wiecznotrwały”.

Pamiętniki zbanalizowały tę strofę, która słusznie jednak podkreśla wagę okresu młodości. Tu i teraz wkracza właśnie aktywnie do akcji Reżyser dramatu życia. Aczkolwiek czyni to jeszcze z pewną obawą, to jednak działa najczęściej z dużym impetem wynikającym z młodzieńczej nadziei i silnych pragnień, które powinny się spełnić.

I tu też pojawia się, z jednej strony błoga, z drugiej zaś przeklęta, konieczność wyboru. Reżyser często sam nie wie, gdzie ulokować główną scenę życia, z kim ją dzielić. W toczącej się wokół niego płynnej rzeczywistości stara się odsunąć w czasie kluczowe decyzje, także tę dotyczącą życiowego partnera. Widzi wszak ogrom czasu na ich realizację. Co więcej, ulega złudzeniu, że jest całkowicie wolny w swych wyborach, a strzała Kupidyna może trafić, gdzie zechce. Tymczasem pozwalamy się sobie zakochać, gdy zostaną spełnione określone warunki, role i reguły, jakie obowiązują na naszej społecznej scenie

PROLOGUE
A prologue is not subject to the Director.
Szymborska wrote that:

“I am who I am.
An unsolvable caseas
any case would be.

Other ancestors
could have been mine after all,
and already I would have left
a different nest...”

Fate can be more or less fortunate. Sometimes, it might be possible to adjust things it had sketched out. In other cases, it might not be so. What is important is what parts of the childhood memory, the memory of the time when the Director was not independent yet, will be given to the Director.

The theatre we enter provides us with a concrete start. It may be situated in the centre or within peripheries. It may have access to a bigger or smaller range of assets. Although a successful play may be staged on any stage, the stage with extensive tradition comes with certain opportunities. The beginning of one’s life has specific coordinates.

ACT I
Youth, that is the injunction to make a choice
Poets aptly define subsequent stages of life. At the times when diaries were still in use, one of the first pages in almost any of them would quote Krasiński’s words:

“Youth, my master, is a sculptor
that sculpts the whole life.
Although it passes quickly,
The hit of her chisel is permanent.”

The diaries have banalized this phrase, itself justifiably stressing the significance of youth. It is then and there that the Director behind the drama of life comes into action. Although they do so with some concern, they mostly act with the impetus driven by the young hope and strong desires that need to be fulfilled.

Here comes the need to make a choice, on the one hand blissful, on the other – cursed. The Director oftentimes themselves does not know where to position the main scene of life and whom to share it with. In the fluid reality unfolding around them, they seek to postpone key decisions, including the one regarding their life partner. They see the abundance of time for them to make those decisions. Furthermore, they yield to the illusion that they are free in their choices, and the Cupid’s arrow will go wherever they want it to go. However, we let ourselves fall in love only when specific conditions, roles

życia. Współrzędne te tworzone są przez obyczaj, konwencje, przyzwyczajenia. Nasze najbliższe związki określają obraz nas samych i jesteśmy tego świadomi. Reżyser wybiera więc życiowego partnera niby wolną ręką, ale funkcjonującą w pewnych trybach (czując równocześnie przymus rezygnacji z wielkiej liczby możliwości). Wybór ten będzie w dużej mierze kreował treść sztuki w akcie drugim. Niemniej rola partnera/partnerki Reżysera pod koniec pierwszego aktu najczęściej bywa już przez niego obsadzona, a scenografia życia rodzinnego jest w trakcie opracowywania.

Wątek zawodowy toczący się na scenie życia nie powoduje takich napięć. Może mieć wiele odsłon w różnych dekoracjach, bowiem to, co się w nim dzieje, nie determinuje tak silnie dalszych losów, jak to było niegdyś, w czasach, gdy trwałość wyborów była wartością. W obecnej, płynnej rzeczywistości wszystkie style życia są możliwe do podjęcia w różnym czasie, odsłony związane z profesją Reżysera będą więc często budowane przez niego z różnych epizodów, które jednak powinny jakoś rozwijać drogę kariery i prowadzić do sukcesu.

Działając w obu tych obszarach: prywatnym i zawodowym, Reżyser buduje swoje zaplecze, sferę znaczących dlań idei i wartości, ustanawia świat rzeczy ważnych i nieważnych, buduje hierarchię zobowiązań, która będzie charakteryzować jego wewnętrzny świat. I zawsze będzie mu bliżej do tych, którzy to zaplecze mają podobne, co wyraża się w zbliżonych gustach, zainteresowaniach, obrazie przeszłości.

AKT II
Dojrzałość, czyli brzemię odpowiedzialności
Reżyser musi teraz dopiąć scenopis, by wątki rozpoczęte w akcie pierwszym rozwijały się konsekwentnie. Czy tworząc spektakl, czyni to zgodnie z własnymi przekonaniami, czy też uruchamia wewnętrznego cenzora, który wycina mu niektóre jego partie? Buduje także obsadę ludzi, którzy towarzyszą głównym bohaterom. Czym się kieruje? Czy ich społeczną pozycją, stanem posiadania, wartościami duchowymi, prawdziwością relacji, jakie z nimi nawiązał? Czy sam wybiera określonych aktorów do pewnych ról, czy też wpływa na to otoczenie? Czy jest reżyserem narzucającym sposób gry, czy pozwala innym na twórczą swobodę? Na co rzucać będzie szczególny snop światła? Czy na strefę intymną, ciepła i bliskości, czy oznaki sukcesu na kolejnych szczeblach kariery? Czy scenografia musi być bogata w drogie detale, czy raczej skromna? Jaki będzie jej koloryt – jasny, cieszący ludzi, czy mroczny, budujący aurę zagrożenia? To wymaga przemyśleń.

Reżyser musi opanować stale rosnącą ilość wątków, nad którymi stara się mieć kontrolę, ale w kolejnych rozdaniach pojawia się coraz więcej nieprzewidywalnych wydarzeń. I tych rodzinno-prywatnych, i tych społecznych. Trzeba je jakoś połączyć w całość. Co więcej, dokonane wcześniej wybory owocują teraz konsekwencjami,

and rules applicable in our social scene of life are met. These coordinates are made up by customs, conventions and habits. Our most intimate relationships define the image of ourselves and we are aware of that. The director thus chooses their life partner as if with a free hand, yet this hand functions within a system, hence the sense of being forced to resign from a great amount of other options. This choice will shape the content of the play in the second act. At the end of the first act, the Director will mostly have the role of a partner filled, and stage design of their family life will have been underway.

No tensions of this kind come with the professional realm unfolding on the stage of life. Professional life may consist of different scenes with various decor because these days professional developments do not determine so strongly the life to come, as opposed to the time when the steadiness of choices was strongly valued. In today’s fluid reality, one can adopt any lifestyle at any given time, and so the scenes related to the Director’s career will be composed by them of various episodes that should somehow develop their career and lead to success.

Acting in both private and professional realms, the Director builds their foundation, the sphere of ideas and values meaningful to them; they establish what things are important or unimportant to them and build a hierarchy of obligations meant to characterize their internal world. The Director will always feel closer to those with similar foundations as manifested by taste, interests and the vision of future.

ACT II
Maturity, or the burden of responsibility
The Director now needs to close their shooting script so that the themes commenced in the first act can develop consistently. Do they create a play based on their own beliefs or follow their internal censor who cuts out some of the Director’s parts? They also build their cast of people who accompany the main characters. What is he guided by? Their social status, possessed property, spiritual values or truthfulness of relationships they have established with them? Does he pick specific actors for some roles or does his environment have some influence on that? Is he a director establishing their own rules of the game or he gives others some creative freedom? What are they going to put in the limelight? The intimate realm, kindness and closeness, or the signs of success related to the subsequent stages of a career? Should stage design abound in expensive details or be rather modest? What will be the colour of it: light, pleasing, or dark, evoking an intimidating aura? This calls for some reflection.

The Director has to handle the ever-greater amount of themes they want to control, yet the on-going reshuffles bring more and more unexpected events. Family and private ones, as well as social ones. One has to somehow merge them into a single body. Furthermore, the previous choices now bring consequences one has to

za które trzeba ponieść odpowiedzialność. To może dać poczucie spełnienia, ale także i klęski. Czy odważnie stawić temu czoła, czy też bronić się poprzez zrzucenie odpowiedzialności na innych? To oznaczałoby jednak, że to oni byli u steru, a przecież to dramat mojego życia. Ot, dylemat.

Zdarzają się katastrofy, które wytrącają przygotowany egzemplarz sztuki z rąk Reżysera. Wydarzenia te mogą burzyć całą przewidywaną wcześniej konstrukcję spektaklu, prowadzić do ostrego kryzysu bohaterów, a nawet niszczyć scenę. Wtedy zmienia się rola Reżysera. Jego zadaniem przestaje być kierowanie znanym scenariuszem, głównym celem staje się zaś przebudowa teatru po klęsce, zmiana scenopisu przystosowująca do nowej sytuacji i budowanie nadziei.

Najważniejszą jednak kwestią dla Reżysera jest to, czy jako bohater dramatu umie podjąć dialog z osobami pojawiającymi się na jego scenie życia, czy odpowiada na pytanie, jakie przed nim stawia ich obecność, czy też je ignoruje z obawy przed tym, co nowe i inne. I wówczas scena pozostaje pusta, bo dramat realizuje się poprzez dialog z otoczeniem, otwarcie na spotkanie z drugim człowiekiem. Poczucie solidarności pomaga dźwigać ciężar egzystencjalnej samotności. Nasze istnienie jest wszak rozpięte między samotnością a więzią.

Nawiązanie dialogu może być utrudnione przez brak odwagi Reżysera do szczerego spotkania. Twarze bohaterów mogą ukrywać się za maskami, które kłamią. Rzeczy wstydliwie schowane przed widzem może przykrywać zasłona, te zaś, co do których Reżyser nie potrafi zdecydować, czy chce je włączyć do akcji toczącej się na scenie, mogą pozostawać schowane w kulisach. Stosowane środki ostrożności będą zależne od tego, co i jak Reżyser chce pokazać określonej widowni. Na ile chce być wobec niej otwarty i prawdziwy.

Życie ma swoją muzykę, brzmienie. Jej wybór też jest w rękach Reżysera. Może stanowić oś spektaklu lub tylko tło, rodzaj barwnego dodatku. Czy będzie to muzyka nieustającej nadziei, czy rezygnacji? Wojskowy marsz narzucający pewien dryl czy swobodny swing?

Akt III
Starość, czyli potrzeba spełnienia
Tu daje znać o sobie kurczący się szybko czas. Wszystko w dramacie życia przecież jakoś musi zostać rozwiązane, dokończone, zamknięte klamrą. Czy koniecznie? Może Reżyser powinien dalej kontynuować rozpoczęte wątki, a może właśnie odwrotnie – wprowadzać całkiem nowe? Po prostu iść dalej mimo zmęczenia. „Show must go on". Ileż to razy trzeci akt zupełnie zaskoczył i zmienił oczekiwania wynikające z toku dwóch aktów poprzednich. A może wystarczy, gdy trzeci akt ma charakter retrospekcji? Różnie toczą się dramaty życia.

Bywają reżyserzy, którzy zaczynając prace nad spektaklem, dokładnie przewidują formę i treść aktu ostatniego i przygotowują się do niego nieustannie. Bywają

take responsibility for. This may give them the sense of fulfilment or failure. Should you bravely face it or defend yourself by shifting the responsibility onto the other? This would imply that it is them who have been at the helm, and yet this is the drama of my own life. This is the dilemma.

Some disasters might knock a completed script of a play out of Director's hands. These events may disturb the expected structure of the play, lead to characters' experiencing a grave crisis, and even destroy the scene. The role of the Director changes then. Their role is no longer to direct a script they are familiar with; the main goal is now to reconstruct their drama following a failure, change the script to fit a new situation and nurture hope.

However, the most important question for the Director is whether they can enter the dialogue with the individuals who come onto his life stage, whether they respond to the questions posed by their presence, whether they disregard them as the Director is afraid of the new and different. If so, the stage will remain empty as the drama materializes through the dialogue with one's environment and being ready to meet another human being. The sense of solidarity helps us carry the weight of existential loneliness. Our existence lies between solitude and connection.

Establishing a dialogue might be difficult due to Director's not being brave enough to have a meeting full of honesty. Characters' faces might be hidden behind false masks. Shameful things might be hidden from the audience behind the curtain, and the ones that the Director is not really sure they want to incorporate into stage action might remain in the backstage. Safety measures are subject to what and how the Director wants to show to a specific audience. This will depend on how open and truthful they want to be with them.

Life has its music, or sound. The choice of music is also up to the Director. It can be the axis of a performance or just the background, a kind of colourful addition. Will it be the music of hope or resignation? A military march that imposes a specific gait or a casual swing?

Act III
Old age, or the need for fulfilment
At this stage, time starts to shrink rapidly. Everything in the drama of life needs to be somehow resolved, completed, buckled shut. Is it really so? Maybe the Director should continue the previous themes, or, on the opposite, introduce new ones? Maybe they should just go on despite being tired. "The show must go on" On a number of occasions, the third act would surprise and change the expectations based on the previous two acts. Maybe it is enough if the third act is a retrospective character? Different life dramas unfold differently.

While beginning their work on the performance, some directors precisely foresee the form and content of the third act and incessantly prepare for it. Some directors are absorbed by the on-going tasks to the point that

też inni, tak zaabsorbowani bieżącymi zadaniami, że pojawiająca się konieczność postawienia w pewnym momencie kropki nad „i" staje się powodem dużego zaskoczenia. Najczęściej chyba jednak bieg spektaklu pozostaje bez wyraźnego zakończenia, zamiast niego jest wielokropek dopisany słabnącą ręką. A to, co działo się wcześniej na scenie, było odmienne od oczekiwań Reżysera i jego otoczenia. Tak jak ujął to Szekspir: „Życie nie jest lepsze ani gorsze od naszych marzeń, jest tylko zupełnie inne".

EPILOG
Ślad, echo spektaklu
Każdy Reżyser chce, by jego spektakl był wspominany przez lata. By miał swoje miejsce w historii teatru, życia społecznego, czy też w pamięci tych, którzy byli jego widzami i przekazywali innym swoje wrażenia. By pozostał w umysłach i sercach ludzi. Czy tak się stanie, jest wielką niewiadomą. Nigdy nie można być pewnym, czy to, co budziło zainteresowanie współczesnych, przetrwa próbę czasu. Czasem kwestie niedocenione i zapomniane odżywają po latach i zaczynają żyć na nowo. Tak czy inaczej, każdy Reżyser, jeśli nie był naśladowcą, aktywnie działał i kierował swoim losem, wydeptał ścieżkę, która pozostaje na zawsze w przestrzeni, w jakiej żył. Czasami może być ona trudno widoczna, bo przykrył ją śnieg, czy pył przydrożny, ale jest, istnieje.

Epilog w teatrze życia należy do widowni, są spektakle życia oglądane przez wielką światową publiczność (mają ją politycy, dyktatorzy, artyści), ale każdy z nas, realizując nawet najskromniejszy, kameralny utwór życia, ma swoją widownię, ba, swoją klakę, cenzorów i recenzentów. Na scenę domową czy zawodową nie kupuje się biletów, tu widownia ma specjalne zaproszenia. To ta widownia niesie echo i zachowuje w sobie nasze ślady. To ta widownia: nasze dzieci, partnerzy, przyjaciele, koledzy z roboty, studenci i pomoce domowe, może latami wspominać nasze monologi, żarty, pomysły, cytować lub powtarzać nasze słowa jako własne. Mogą naśladować nasze sposoby rozwiązywania problemów, radzić sobie po naszemu ze stresem, trudnym partnerem, tak jak my świętować, kochać i rozpaczać. Mogą latami nosić darowaną przez nas apaszkę, powracać do książki z dedykacją, prosić o pomoc, powołując się na nas.

Tak więc, aby nasz indywidualny dramat życia nie kończył się nijako, a nasza publiczność nie odchodziła chłodno i pośpiesznie do własnych zajęć, warto dawać wiele zaproszeń do naszego teatru życia, wspólnie tworzyć i przeżywać opowieść o „naszych czasach", starać się o nowe pomysły na życie w trzecim akcie, no i oczywiście wspólnie bywać w innych teatrach.

Katarzyna Popiołek
Psycholog społeczny, prof. SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego, Dziekan Wydziału Zamiejscowego w Katowicach

the sudden need to dot the 'I' hugely surprises them. Mostly, however, the show has no clear end to it. Instead, it has an ellipsis put down with a faltering hand. What previously happened on stage has been different from the expectations of the Director and their environment. As Shakespeare put it, life is not better or worse than our dreams. It is just completely different.

EPILOGUE
The Trace, the echo of a performance
The epilogue in the theatre of life belongs to the audience, some performances being observed by huge audiences (politicians, dictators and artists). Each of us, however, even the ones producing very modest life plays, has their own audience claque, censors and reviewers. It is also worth noting that no tickets are sold for home or professional scenes; the audience has to receive special invites. It is this audience that carries the echo and keeps our traces within themselves. It is this audience: our children, significant others, friends, workmates, students and domestic help, that can for many years recall our monologues, jokes, ideas, quote us or repeat each of our words as if they were their own words. They can imitate our methods to solve the problems, use them to handle stress, a difficult partner, or celebrate, love and despair the way we would. For many years, they might continue to wear a scarf we gave them, go back to the books with our dedications, ask others for help saying they have been our friends.

For our individual drama of life not to end blandly and for our audience not to return in a cold and hurried way to their own matters, it is worth giving others many invitations to our theatre of life, jointly create and live the story about 'our times', look for new ideas for the life in the third act and obviously jointly visit other theatres.

Katarzyna Popiołek
Social psychology professor, Dean of the Katowice Faculty of the SWPS University of Social Sciences and Humanities

Reżyserowanie procesów i grup społecznych

Directing social processes and groups

Adam Bartoszek

Społeczeństwo postrzegamy dziś jako świat rosnącego ryzyka w działaniu z powodu braku osobistej kontroli nad wydarzeniami, których rezultaty często negują ważność etycznych zasad postępowania lub zagrażają naszym więziom z innymi ludźmi. Zagrożeniom bezpieczeństwa sprzyja coraz silniejsza wirtualizacja komunikacji poprzez Internet, usieciowione monitorowanie aktywności osób w przestrzeni społecznej, oferujące zalew informacji i chaos bodźców. Z ich rozumieniem i przetwarzaniem nie radzi sobie nawet współczesna edukacja i kultura[1]. Rosną psychologiczne obawy przed ukrytą manipulacją społeczną. Źródłem wzmacniania takich obaw są potoczne wyobrażenia o skuteczności socjotechnik oddziaływania na wybrane grupy społeczne, które mogą być poddawane procesom profilowania postaw ich członków przez specjalistów stosujących wiedzę o mechanizmach wpływu społecznego. O tym, że takie lęki są dość powszechnie podzielane, przekonują różni ludzie oczekujący choćby od socjologów porad jak przygotować scenariusze wpływu na ludzkie motywacje lub marketingowe bodźce zdolne wywołać pożądane zachowania. W swojej praktyce zawodowej miałem kilka propozycji tego typu, aby przygotowywać techniki oddziaływania na grupy i społeczności stojące na drodze zamierzeń inwestorów czy administratorów w określonym środowisku lokalnym. Tyle że owi zleceniodawcy zwykle nie mieli szerszej wiedzy o danej zbiorowości – albo brakowało im wartościowych idei i woli – aby bezpośrednio zwracać się z ofertą współdziałania do swych klientów czy elektoratu.

Marzenia o „wielkich dyktatorach"

Pragnienie kontrolowania grup społecznych lub reżyserowania ich zachowań nie cechuje jedynie naiwnych manipulatorów. Stanowiło też impuls dążeń wielkich filozofów i uczonych. Pamięta się choćby starania Arystotelesa pragnącego wychować mądrego, cnotliwego władcę Aleksandra Macedońskiego[2], czy wybitne zdolności oratorskie Cycerona, które nie zapewniły im oczekiwanej kontroli nad biegiem zdarzeń i sytuacją

1 T. Goban-Klas, *Nowa edukacja medialna w społeczeństwie ryzyka i katastrof* [w:] „Edukacja i Dialog" nr 9, 2010.
2 K. Leśniak. *Arystoteles*. Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 15–17.

Society is today viewed as the realm of increasing risk due to the lack of personal control over the events that often negate the ethical rules of conduct or endanger our relationships with others. Safety threats are heightened by the increasingly widespread virtualization of online communication, networked monitoring of the activity by the individuals within social space, which comes with a flood of information and chaotic stimuli. Even contemporary education and culture are not capable of making sense of and following them.[1] Psychological concerns about hidden social manipulation are on the rise. Such concerns stem from the popular fantasies of how effective social engineering can be in influencing certain social groups, whose members, or their attitudes, might be profiled by specialists who have the knowledge of social influence mechanisms. Such anxieties are quite widespread, as shown by the many people who expect, among others, sociologists to develop scripts that would help them affect human motivations or marketing stimuli that would trigger desired behaviours. Throughout my career, I have had several enquiries of this kind: I was requested to develop social engineering techniques to influence various groups and communities getting in the way of investors' or administrators' plans in a given local community. Those who made those requests, however, usually had no extensive knowledge about a given community or valuable ideas or motivation to directly communicate their offer to their customers or electorate.

Dreams of 'great dictators'

The desire to control social groups and direct their behaviour is not typical of naive manipulators, only. It has also been the driving force behind great philosophers' and scholars' endeavours. Just think of Aristotle's drive to bring up intelligent, virtuous Alexander the Great[2], or the outstanding public speaking skills of Cicero, which did not help him gain the expected control over the course of events and political situation.[3] It was easier

1 T. Goban-Klas, *Nowa edukacja medialna w społeczeństwie ryzyka i katastrof* in „Edukacja i Dialog" No. 9, 2010.
2 K. Leśniak. *Arystoteles*. Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warsaw 1989, s. 15–17.
3 K. Kumaniecki. *Cyceron i jego współcześni*, Wydawnictwo Czytelnik, Warsaw 1989, pp. 515–525.

polityczną[3]. Łatwiej było Platonowi projektować wizję idealnego państwa[4] lub innym wizje szczęśliwej wyspy – jak Utopia, choć jej autor, Tomasz Morus[5], za moralną krytykę rządów swego króla trafił na szafot. Mędrcy nie zdobywali więc skutecznego wpływu na władzę i reżyserowanie systemów politycznych, ale wciąż pracowali nad ideami ich doskonalenia. Nowoczesna nauka zdawała się zapewniać postęp w tym zakresie, a jej empiryczne metody miały stać się podstawą badań praw funkcjonowania instytucji społecznych w celu ich naprawy. Ojciec socjologii August Izydor Maria Comte sformułował ideę inżynierii społecznej jako pozytywnej teorii służącej zmianie zachowań zbiorowych w imię postępu ludzkości. Wierzył on w potęgę nauki, która miała odmienić zachowania ludzi poprzez wiedzę o korzyściach ze współpracy i społecznych konsekwencjach rywalizacji, napędzanej egoistycznymi motywacjami. Co ciekawe, drogą do takiej przemiany miało być reżyserowanie przez państwo religijnego kultu potęgi rozumu i nauki w Kościele ludzkości. Uzasadniał konieczność zastąpienia instytucji Kościoła teologicznego i jego kapłanów uczonymi – tworzącymi z obywateli wspólnotę racjonalnej wiedzy, aby wdrażać w życie społeczne postępowe zasady nauki[6]. Można dostrzec, jak ta dziewiętnastowieczna ścieżka pozytywistycznego scjentyzmu i naturalizmu prowadziła w XX wieku do „naukowych" doktryn władczego panowania nad ludźmi. Otóż nazistowski faszyzm nie był propagandowym wytworem nienawiści rasowej i narodowej megalomanii Führera. Oznaczał konsekwentne reżyserowanie germańskiej potęgi politycznej w oparciu o najnowocześniejsze zdobycze techniki i naukowe zarządzanie eksploatacją podbijanych populacji. Drugą, i równie groźną w konsekwencje okazała się komunistyczna ideologia walki klas i polityczna inżynieria budowania sprawiedliwego społeczeństwa socjalistycznego, reżyserowana według wzorców leninowsko-stalinowskich lub maoistowskich. Te totalitarne systemy, pokonane politycznie i osądzone moralnie jako zbrodnicze, są przestrogą dla propagowania marzeń o „wielkich dyktatorach" jako reżyserach ludzkiej historii. Chociaż nie jest ona podzielana przez różnych ideologicznych awanturników, wciąż uwodzących ludzi zagrożeniem ze strony „ukrytych wrogów" i „obcych sił". Szczególnie ironiczne i zarazem zawstydzające jest pojawianie się w kręgach młodych polskich nacjonalistów małych grup reżyserujących kult Hitlera i faszystowskiej swastyki.

3 K. Kumaniecki. *Cyceron i jego współcześni*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1989, s. 515–525.
4 D. Kowalska. *Państwo idealne Platona*. [w:] „Studenckie Zeszyty Naukowe" 4/7 2001, s. 17–23.
5 J. Kowalczuk. *Tomasz More i jego utopia*. W: „Studenckie Zeszyty Naukowe" 5/5 2002, s. 39–43.
6 *Koncepcja analizowana w pracy* J. Domaradzki, *Religia Ludzkości. Augusta Comte'a socjologiczna wizja religii*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2005.

for Plato to design his vision of an ideal state[4] and for others to create the visions of happy islands such as Utopia, although Thomas More[5], the originator of this concept, ended up on the scaffold for the moral critique of his king's rule. Hence, although the sages could not exert effective influence on the rulers and the direction of political systems, they continued to furnish the ideas to improve them. Modern science seemed to have facilitated progress in that regard, and its empirical methods provided the foundation for the inquiry into the laws of social institutions in order to remedy them. The father of sociology Auguste Comte defined the concept of social engineering as a positive theory used to alter the collective behaviour for the sake of human progress. He believed in the power of science, expected to change collective behaviour through the knowledge of benefits stemming from cooperation and of the social consequences of competition, underpinned by selfish motivations. Interestingly, in order to make this transformation happen, the state would 'direct' a religious cult of the power of mind and science within the church of humanity. The cult legitimized the need to substitute the institutions of the theological Church and its priests with scholars and turn the citizens into a community based on rational knowledge so as to incorporate progressive principles of science into social life.[6] It is easy to see how this 19th-century path of positivistic scientism and naturalism led in the 20th century to the 'scientific' doctrines of the authoritarian rule over people. The Nazi fascism was not a propagandist product of Führer's racial hatred and national megalomania. It was about consistently 'directing' the German political power based on the latest technological developments and the scientific management of exploiting the conquered populations. Equally dangerous in terms of its consequences was the Communist ideology of class war and the political engineering behind the mission to build a just socialist society, 'directed' in line with Leninist and Stalinist or Maoist patterns. Defeated politically and morally renounced as criminal, these totalitarian systems make a warning against the promotion of dreams about 'great dictators' that can act as 'directors' behind human history. However, this warning is disregarded by numerous ideological troublemakers, who continue to seduce society with 'hidden enemies' and 'foreign powers'. Particularly ironic and embarrassing is the emergence of small groups, part of the community of young Polish nationalists, who 'direct' the cult of Hitler and the fascist swastika. We know that the great popular shows directed for the

4 D. Kowalska. *Państwo idealne Platona*. in „Studenckie Zeszyty Naukowe" 4/7 2001, pp. 17–23.
5 J. Kowalczuk. *Tomasz More i jego utopia*. W: „Studenckie Zeszyty Naukowe" 5/5 2002, pp. 39–43.
6 *Koncepcja analizowana w pracy* J. Domaradzki, *Religia Ludzkości. Augusta Comte'a socjologiczna wizja religii*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2005.

Lecz jeśli wiemy, że spektakle wielkich masowych widowisk, reżyserowane dla potrzeb totalitarnej propagandy, przyczyniły się do rozwoju sztuki filmowej, to naśladowcy jej groźnych obrazów są jedynie figurami z taniego pastiszu. Ważna jest powszechna świadomość, że reżyserowanie spektakli politycznych bazuje na rozbudzaniu emocji tłumu[7]. Natomiast grupy społeczne i instytucje są zwykle zorganizowane celowo, kontrolują powiązanie wartości z pragmatycznymi zasadami realizowania interesów swoich członków.

Każdy jest aktorem

Socjologowie opisali kilka interesujących mechanizmów obrazujących możliwości reżyserowania zachowań dużych zbiorowości. Robert K. Merton komentował efekt „samospełniającego się proroctwa", lub lepiej „przepowiedni" – kiedy rozpowszechnione wyobrażenie o jakiejś sytuacji powoduje, że staje się ona sytuacją rzeczywistą[8]. Spełni się „uwiarygodniona" plotka o niewypłacalności banku; potwierdzi się propagowane przekonanie o niskiej inteligencji osób z klas ubogich lub brakach kultury czy higieny u etnicznych migrantów. Otóż takie podtrzymywanie stereotypów i uprzedzeń jest formą reżyserowania relacji w przestrzeni kulturowej i ekonomicznej pomiędzy grupami z „wyższych" i „niższych" warstw społecznych. Są to mechanizmy ukryte w systemach kulturowych, określane jako schematy symbolicznej dominacji. Ich specyficzną cechą jest spontaniczna i nieświadomie odtwarzana regulacja wzorców postępowania. Krytyczne badanie owych rytuałów i wzorców kulturowych, jako ceremonialnych form wymiany wzajemnych świadczeń i publicznego demonstrowania szacunku lub podporządkowania się osób i grup panującej władzy, uczyniło z socjologii nowoczesną naukę.

Na poziomie małych grup społecznych o reżyserii świata życia codziennego rozprawiał m.in. Erving Goffman – korzystając z metafory teatru. Dostrzegł w każdym z nas aktora odgrywającego swoją rolę na scenie społecznej, gdzie grupa dostarcza nam środków wyrazu oraz didaskalia, a my, korzystając z kulis, zakładamy różne maski, aby ekspresyjnie oddziaływać na swoich partnerów i rywali[9]. Dynamika reżyserowania małych grup ma szczególnie dużą plastyczność ze względu na osobiste zależności członków i silnie odczuwany wpływ liderów na klimat społeczny oraz sprawność ich funkcjonowania. Odkrycie znaczenia stosunków nieformalnych w grupach zadaniowych posłużyło do

7 Dlatego wciąż ku przestrodze warto czytać Gustava le Bon *Psychologia tłumu* (wyd. pierwsze z 1895 roku).

8 R.K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, Wydawnictwo PWN, Warszawa, s. 462–470.

9 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

needs of totalitarian propaganda drove the development of film art, yet those who imitate its dangerous images are merely the figures in a cheap pastiche. Important is the widespread awareness that the practice of directing political shows consists in arousing crowd emotions.[7] Social groups and institutions are usually organized to control the nexus between the values, on the one hand, and pragmatic principles of pursuing group's interests, on the other.

Everyone is an actor

Sociologists have described several interesting mechanisms that demonstrate the possibilities of 'directing' the behaviour of large social groups. Robert K. Merton, for instance, discusses the effect of "self-fulfilling prophecy", or "self-fulfilling prediction" – when a given depiction of a situation later turns into a real situation.[8] A legitimized rumour about the insolvency of a bank is going to become true; a propagandist belief in low intelligence of those from poor social classes, or impropriety or low hygiene in ethnic migrants might materialize, too. The maintaining of stereotypes and prejudices is a way to 'direct' the relationship within the cultural and economic space between the groups of 'higher' and 'lower' social strata. These are the mechanisms embedded in cultural systems that make patterns of symbolic domination. Their immanent feature is the spontaneously and unconsciously re-enacted regulation of the patterns of conduct. The critical inquiry into those rites and cultural patterns, thought of as ceremonial forms of exchanging mutual services and public demonstration of respect or individuals' and groups' submission to the ruling power, made sociology a field of modern science.

At the level of small social groups, the practice of 'directing' daily life has been studied, among others, by Erving Goffman, who would employ the theatre metaphor. He recognized all of us as actors playing their roles on the social stage, where the social group provides us with the means of expression and the blocking, and we put on masks to expressively affect our partners and rivals.[9] The dynamics of 'directing' small groups is marked by the extremely high plasticity due to the personal relationships between members and the leaders' strong influence on the social climate and effectiveness of their functioning. The knowledge about the significance of informal relationships within task groups has contributed to the more effective management of staff teams. We have seen the development of concepts aimed

7 This is why it is worth re-reading Gustav le Bon's La psychologie des foules (first published in 1895).

8 R.K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, Wydawnictwo PWN, Warsaw, pp. 462–470.

9 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia, Warsaw 2011.

skuteczniejszego zarządzania zespołami pracowniczymi. Opracowano koncepcje integrowania kultur organizacyjnych z mentalnością, kompetencjami i wiedzą pracowników[10].

Sami wybieramy motywy i cele naszego postępowania

Marzenia technokratów o skutecznych socjotechnikach wpływu społecznego udało się po części wdrożyć w zarządzaniu kapitałem ludzkim na rynku pracy i konsumpcji. Georg Ritzer opisał zasady wypracowane w firmie McDonald jako korporacyjne reguły upraszczania procedur, uczenia personelu i klientów korzystania z prostych zasad obsługi oraz standaryzowanych produktów, a także podtrzymywania ich lojalności przez zabiegi promocyjne oraz ułatwianie dostępu do zestandaryzowanych towarów i usług. Ich niskie ceny są po części pochodną ujednolicania oferty, egalitarności wzorców oraz przerzucania kosztów produkcji na środowisko i samych klientów[11] przez manipulowanie ich aktywnością jako samoobsługującego się konsumenta w imię utylitarnej satysfakcji. Korporacje nie tylko czerpią wiedzę o naszych potrzebach z rozległych badań marketingowych, lecz przede wszystkim uczą nas potrzeb i sposobów ich zaspokajania przez dostarczanie określonych narzędzi technicznych. To jest ten praktykowany sposób reżyserowania zachowań grup społecznych. Narzędzia techniczne jak karty kredytowe, smartfony i inne środki komunikacji dają możliwości wglądu w nasze kulturowe nawyki oraz sposoby przemieszczania się w przestrzeni społecznej. Jednak wciąż to my sami wybieramy motywy i cele naszego postępowania. Tak jak każdy z nas jest po części reżyserem swoich ról społecznych, tak również jako konsumenci powinniśmy dbać o wiedzę na temat sposobów jakimi uwodzą nas lub profilują współczesne firmy. Ważną strategią przeciwdziałania marketingowej manipulacji jest wymiana doświadczeń i opiniowanie wartości produktów oferowanych masowym konsumentom. To zaś czynią aktywne w Internecie społeczności tak zwanych prosumentów, które pokazują alternatywy, jak wybierać lub samemu wytwarzać wiele dóbr sprzyjających ekologii, oszczędzaniu energii dla zdrowia i satysfakcjonującej jakości życia[12].

Kultura nieufności

W gruncie rzeczy obawy o zakulisowe reżyserowanie procesów społecznych nie są adekwatne z jednego

10 G. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2000.

11 G. Ritzer, *Mcdonaldyzacja społeczeństwa*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1997.

12 D. Topscott, *Cyfrowa dorosłość. Jak pokolenie sieci zmienia nasz świat*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

at integrating organizational cultures with mentality, competence and knowledge of staff members.[10]

It is us who set our motivations and goals behind our actions

Technocrats' dreams of effective social engineering techniques have been partially implemented in the human resources management in the labour market and consumption. Georg Ritzer has described the principles developed at the McDonald's company as corporate rules that aim to simplify the procedures, train staff members and customers on the use of simple service rules and standardized products as well as maintain their loyalty by means of promotional campaigns and by facilitating their access to standardized goods and services. Their low prices partly result from the homogenized range of products, the egalitarianism of patterns and the transfer of production costs to the environment and customers,[11] which is done by manipulating their activities and turning them into self-serving consumers for the sake of utilitarian satisfaction. Not only do corporations gain knowledge about our needs from their extensive marketing research but, most importantly, they teach us the needs and ways to satisfy them by providing us with specific technological tools. This is the prevalent method of directing social groups' behaviours. Technological tools such as credit cards, smartphones and other means of communication provide them with insights into our cultural habits and the ways in which we navigate social space. However, it is still us who set our motivations and choose the goals behind our actions. Each of us is partly the director of their social roles and each of us, prosumers, should nurture the knowledge on the ways in which today's corporations seduce and profile us. An important strategy of counteracting marketing manipulation is the sharing of experiences and offering feedback on the value of products offered to mass consumers. This is done by online communities of prosumers, who show alternatives and how to select or self-manufacture many products that are eco-friendly and save energy for the sake of health and satisfactory quality of life.[12]

Culture of distrust

As a matter of fact, the concerns about backstage 'directing' of social processes are unreasonable for one very important reason. The analogy between a social

10 G. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warsaw 2000.

11 G. Ritzer, *Mcdonaldyzacja społeczeństwa*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warsaw 1997.

12 D. Topscott, *Cyfrowa dorosłość. Jak pokolenie sieci zmienia nasz świat*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warsaw 2010.

szczególnie ważnego powodu. Analogia socjotechnicznego czy marketingowego manipulatora grup ludzkich z rolą reżysera nie jest adekwatna. A to dlatego, że reżyser ma pełną władzę nad zespołem, a jego członkowie znają scenariusz i wspólnie dążą do zbudowania najlepszej formy wyrazu określonych w nim treści. Działanie artystów odbywa się w obrębie wspólnie zdefiniowanej ramy interpretacyjnej. Reżyser ma władzę decydowania o sposobach jej wypełniania przez aktorów, którzy świadomie poddają się jego woli. Reżyserowanie socjotechniczne lub marketingowe jest jedynie szansą uzyskania manipulacyjnego wpływu na samodzielnie działających ludzi. Ich doświadczenia z bycia członkami grup społecznych mają otwarty charakter na nowe bodźce i wiedzę, które włączane są w dotychczasowe cele wspólnego działania i preferowane wartości. Gromadzona zbiorowo wiedza i krytyczna refleksyjność w życiu grup społecznych stanowi zabezpieczenie przed negatywnymi skutkami manipulowania motywacją lub wzorcami zachowań ich członków. Lęk przed manipulowaniem cechuje głównie osoby komunikacyjnie bierne, wierzące w „ukryte" siły i wrogie im „spiski", preferujące w relacjach z innymi ludźmi „kulturę nieufności"[13]. Lęk ów czasem zbiega się z doświadczaniem skutków naiwności społecznej ludzi ulegających wyłudzeniom w różnych przestępczych przekrętach. Ale jak uczy wiele przykładów, ofiary takich scenariuszy są umiejętnie izolowane od swoich grup pierwotnych i zaskakiwane ofertami nadzwyczajnych „promocji", „okazji do zysku" lub „pomocy potrzebującym". To pokazuje, że bez wsparcia grup społecznych stajemy się łatwiejszymi „ofiarami" manipulacji niż wówczas, gdy postępujemy według wspólnych zasad racjonalnego działania chroniących nas przed egoizmem i własną naiwnością.

Adam Bartoszek
socjolog, prof. Uniwersytetu Śląskiego

13 Pisze o niej jako składowej traumy zmian społecznych i niekompetencji cywilizacyjnej Piotr Sztompka w: *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 354 i 523–529.

engineering and marketing manipulator of human groups and the role of a director is inaccurate because a director has the full power over their troupe, and troupe members are familiar with the script and work together to build the best form of expression for specific parts of the script. Artists' actions take place within jointly defined frames of interpretation. A director has the power to choose the way this frame shall be filled with actors, consciously submitting themselves to their will. Social engineering 'directing', or marketing 'directing', is just an opportunity to exert manipulative influence on the individually functioning people. Their experience of being members of social groups is open to new stimuli and knowledge, incorporated into previous goals behind their joint activities and preferred values. Gathered knowledge and critical thoughtfulness in the lives of social groups provides protection against consequences of one's manipulating their members' motivations or patterns of behaviour. The manipulation anxiety characterizes mainly those communicatively passive, who believe in 'hidden' forces and adverse 'plots', preferring 'the culture of distrust' in relationships with other people.[13] This anxiety at times coincides with the consequences of social naivety, that is society members falling prey to extortion as part of criminal rackets. As we know from many examples, those who are affected by such 'scenarios' are skilfully isolated from their primary communities and taken by surprise with extraordinary 'promotions', 'gainful opportunities' and 'helping the needy.' This shows that one is likely to 'fall prey' to manipulation more easily when they have no support from social groups than when we follow joint principles of rational conduct that protect us against selfishness and our own naivety.

Adam Bartoszek
Sociologist and Professor of the University of Silesia

13 Piotr Sztompka refers to it as the traumatic component of social changes and civilizational incompetence in: Socjologia. Analiza społeczeństwa. Wyd. Znak. Kraków 2012, p.354 and 523–529.

Kurator jak reżyser

Anda Rottenberg

W tradycyjnym nazewnictwie, odnoszącym się do hierarchicznej struktury muzealnej, kuratorzy są formalnie kierownikami poszczególnych działów ekspozycji stałej, na przykład średniowiecznej czy nowożytnej, ale są też kuratorzy zbiorów podzielonych na rozmaite kategorie, na przykład rzeźby, malarstwa, zbiorów orientalnych i tak dalej. W ostatniej ćwierci XX wieku pojęcie kuratora oznaczać zaczęło też zawód kogoś, kto jest autorem wystaw. Wzbogacanie zakresu znaczeniowego tego pojęcia wiązało się ze zmianą definicji wystawy i dotyczyło przede wszystkim sposobu prezentowania sztuki współczesnej. Przyjmuje się, iż przełomową rolę w tej dziedzinie odegrała wystawa „Documenta 5" w Kassel, przygotowana przez Haralda Szeemanna w roku 1972. Od tamtej pory wystawa przestała być prezentacją dzieł sztuki, a stała się dyskursem rozpisanym na obiekty (często rozmaitej proweniencji), akcje i postawy. W takim też duchu definiuje wystawę Państwowa Szkoła Wyższa Sztuk Pięknych w Lyonie:

„Wystawa jest dyskursem, sposobem konstruowania i szerzenia wiedzy. Jest również fizyczną przestrzenią, która musi być zbudowana, zorganizowana i zaprojektowana; przestrzenią, w której wytycza się wyobrażone dukty określonych nastrojów, spotkań i doświadczeń"[1].

W tym kontekście osoba realizująca wystawę, czyli jej autor, musiała poszerzyć pole swoich zadań zarówno o sferę intelektualno-światopoglądową, jak i czysto projektową. Z czasem suma umiejętności, jakimi powinien dysponować kurator wystawy, doprowadziła do określonej specjalizacji zawodowej. Do języka polskiego (a także do życia artystycznego) „kurator" wszedł przez zapośredniczenie nazwy z języka angielskiego (*exhibition curator*). Ponieważ jednak kurator oznacza dzisiaj w świecie pełniony zawód, należało zmienić nazwę funkcji pełnionych przy realizacji niektórych wielkich manifestacji artystycznych. Określa się je dzisiaj w języku angielskim przez pojęcia zapożyczone z branży filmowej i teatralnej: przez paralelę do takich pojęć jak *film director* czy *stage director* pojawił się *art director*. W potocznym tłumaczeniu na język polski mówi się wówczas o dyrektorze artystycznym, ale w oryginale termin ten oznacza coś innego – reżysera. Dzieje się tak również dlatego, że

1 Strona internetowa École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, http://www.ensba-lyon.fr/ [dostęp: 17.02.2014], przekład własny.

Curator as a director

In the traditional terminology referring to the hierarchical structure of a museum, curators are the formal heads of the various divisions of the institution's permanent exhibition, for example the medieval or the early modern division, though there are also curators who are responsible for collections subdivided by category, such as sculpture, painting, or oriental art. In the final quarter of the twentieth century the term curator also came to be used to describe the profession of someone who creates exhibitions. The extension of the semantic range of this term was connected with the changing definition of the exhibition and referred primarily to the manner in which contemporary art was presented. It is generally accepted that a decisive role in this respect was played by the Documenta 5 exhibition in Kassel, prepared by Harald Szeemann in 1972. Since then, exhibitions have ceased to be merely presentations of artworks, and have become a discourse whose participants are objects (of often diverse provenance), actions, and attitudes. It was in this spirit that the term exhibition was defined by the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon:

"The exhibition is a discourse, a mode of construction and dissemination of knowledge. It is also a physical space, that has to be built, organized, designed – a space in which paths of specific temporalities, meetings and experiences must be imagined"[1].

In this context, the person preparing the exhibition, i.e. its *de facto* author, had to broaden the scope of his or her engagement to include worldview, intellectual endeavour, and pure design. Over time, the range of skills required of the exhibition curator led to further professional specialization. The word *kurator* entered the Polish language (and Polish artistic life) as a localized borrowing from English (*exhibition curator*). However, given that today 'curator' is a profession in most parts of the world, it has become necessary to change the designations of various functions involved in staging major artistic manifestations. Nowadays, these are described using terms borrowed from the theatre and film industries: a new description has emerged by analogy with such terms as *film director* or *stage director – the art director*. In cursory translation into Polish the latter is often rendered as *dyrektor artystyczny* (*dyrektor* connoting primarily managerial functions in this

1 Website of the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, http://www.ensba-lyon.fr/ [access: 17.02.2014].

wystawa coraz częściej ma charakter widowiska, gdzie bardzo ważną rolę pełnią rozwijające się w czasie działania, którym towarzyszy ruchomy obraz i dźwięk. Pojęcie kuratora z kolei tak się spopularyzowało, że używa się go często w odniesieniu do aktywności niezwiązanych z wystawami. Mówi się o kuratorze wszędzie tam, gdzie wymagana jest umiejętność sformułowania idei, wyjaśnienia koncepcji i dobrania uczestników, a więc dotyczyć to może na przykład konferencji naukowej. Ale mówi się też o kuratorze-archiwiście czy bibliotekarzu w tych wypadkach, gdy chodzi o umiejętność zinterpretowania jakiegoś zbioru.

Wystawa jako odrębne dzieło sztuki

Wracając do pojęć związanych z wystawą i jej twórcą, należy jednak podkreślić, iż mimo upływu lat i ugruntowania się zawodu kuratora w całym świecie nadal panuje dość duże zamieszanie związane z jego definiowaniem. Najpopularniejsza dziś encyklopedia świata, czyli Wikipedia, nadal wskazuje przede wszystkim na muzealny charakter pracy kuratora, wyliczając często bardzo rozmaite zadania, jakie ma on do spełnienia i jakie odnoszą się przede wszystkim do pełnionych przezeń funkcji, czyli dotyczą konkretnych stanowisk pracy, a co za tym idzie, odzwierciedlają raczej przypisany do każdej posady „zakres obowiązków". Niekiedy przy tej okazji wspomina się o istnieniu czegoś takiego jak *free curator* bądź *art curator* w odróżnieniu od *museum curator*, nie wymienia się jednak przy tym najistotniejszych różnic między tymi kategoriami, takich mianowicie, że jedno jest okazjonalną funkcją służbową, drugie zawodem – choć w muzealnej praktyce często są one z sobą łączone. Interesująco na tym tle wygląda definicja polska, pomijająca funkcje muzealne i stawiająca na określenie cech nowego zawodu:

„Kurator wystaw – powstały w XX wieku zawód związany ze sztuką. Kurator to osoba zajmująca się profesjonalnie organizacją wystaw (nie tylko sztuki) jako pewnych konceptów, intelektualnych całości. Podobnie jak w przypadku krytyki sztuki można rozróżniać różne aspekty czy też rodzaje kuratorstwa, np. tzw. kuratorstwo towarzyszące, skoncentrowane wokół prac, często jednego, artysty; czy też tzw. kuratorstwo kreatywne, stawiające bardziej na »użycie« prac artystów w celu uzyskania jakiegoś efektu, zilustrowania jakiejś tezy czy też zbudowania nowej intelektualnej całości"[2].

Nie ma natomiast w polskiej Wikipedii definicji wystawy sztuki, choć jest definicja wystawiennictwa: „Wystawiennictwo – architektura wystaw, termin z dziedziny architektury wnętrz i sztuk plastycznych, który określa sztukę prezentowania (eksponowania) dzieł sztuki, przedmiotów, towarów, dokumentów,

2 Wikipedia [dostęp: 3.08.2018].

language), but in the English original the 'director' part of the designation is rather germane to its theatrical and cinematic meaning (Pol. *reżyser*, cf. German *Regisseur*). One of the reasons for this is that an exhibition is increasingly becoming a spectacle, in which an important role is played by activities unfolding in time, accompanied by moving images and sound. The term curator has in turn become so popular that it is often used in reference to activities unrelated to exhibitions. The word crops up wherever skills such as formulating ideas, explicating concepts and conceptions, and selecting participants are required, so it can be applicable, for example, to a scientific conference. But there are also references to the curator/archivist or curator/librarian in cases where the desired skill is that of interpreting an assembly of items, such as a collection.

The exhibition as an integral work of art

Going back to the concepts related to exhibitions and their creators, it is important to point out that, despite the passage of the years and the firm establishment of the curatorial profession throughout the world, there is still a considerable amount of confusion with regard to its definition. The most popular encyclopedia in the world today, Wikipedia, continues to point primarily to the museum function of the curator's work, often enumerating highly diverse jobs that he or she is supposed to do, which largely relate to his or her functions, or specific positions, and consequently reflect relevant 'job descriptions'. In some cases additional mention is made of the existence of something called *free curator* or *art curator* as distinct from the *museum curator*, though without any indication of the most essential differences between these categories, namely that one is an occasional function and the other a profession – although the two are indeed often combined in museum practice. In the context outlined above, it is quite interesting that the Polish definition places emphasis on identifying the characteristics of the new profession, to the exclusion of the museum functions:

Exhibition curator (*Kurator wystaw*), an art-related profession which originated in the 20th century. A curator is a person professionally involved in organizing exhibitions (not only of art) as concepts, intellectual wholes. Just as in art criticism, distinctions can also be made between various aspects or types of curatorship, e.g. companion curatorship, focusing on the works of often just one artist, or creative curatorship, which consists in 'using' artists' works to achieve a specific effect, illustrate a thesis, or construct an intellectual whole."[2]

There is, however, no definition of an art exhibition in the Polish Wikipedia, though it does provide a definition of exhibition design:

2 Wikipedia [access: 3 August 2018].

zjawisk, idei. Artysta wystawiennik reżyseruje obecność zwiedzającego w przestrzeni wystawowej, prowadzi go, buduje narrację, tworzy sytuację szczególnego kontaktu publiczności z prezentowanymi wartościami. Nadaje dodatkowe znaczenie, porządkuje, tłumaczy, komentuje, uświęca. Prowokuje do interpretacji i żywego odbioru. Używa środków plastycznych jak światło, kolor, płaszczyzna, tło, elementy przestrzenne, fotografia, film, dźwięk, multimedia i sam układ eksponatów w przestrzeni. Działa w ramach scenariusza kuratora lub listy towarowej, w konkretnych warunkach i możliwościach technicznych"[3].

Definicja ta zakorzeniona jest w muzealnej tradycji tworzenia wystaw, gdzie klasyczny kurator, czyli muzealnik znający się na wybranej dziedzinie, na przykład na perskich dywanach lub chińskiej porcelanie, tworzył scenariusz, który miał najczęściej formę katalogowego spisu wybranych do wystawy eksponatów, a „wystawiennik", zwany inaczej projektantem ekspozycji, aranżował przestrzeń, w jakiej dzieła zostaną pokazane, i decydował o sposobie ich eksponowania. W Polsce wykształciła się w tej dziedzinie świetna szkoła projektowa, w której mistrzem był Stanisław Zamecznik, podporządkowujący przestrzenie wystawowe swojej wizji i realizujący zamysł wystawy jako odrębnego dzieła sztuki. Takie obszary zorganizowanej wyobraźni czy (jak chciał Mieczysław Porębski) „enklawy zorganizowanej informacji"[4] zbudował Zamecznik już w roku 1946 na słynnej Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu[5]. Do historii przeszła też jego współpraca z Wojciechem Fangorem przy aranżacji ekspozycji tego malarza w warszawskiej Zachęcie w roku 1958; powstałe w wyniku tej współpracy „Studium przestrzeni" było w istocie odrębnym dziełem sztuki sygnowanym przez obydwu autorów.

Tradycyjne pojmowanie roli projektanta-wystawiennika przerzuca więc na niego ciężar interpretacyjny całości wystawy. O tym, jak dalece sposób pokazania dzieł narzuca ich interpretację, przekonać się można było na przykład na dwóch kolejnych wystawach pośmiertnych Andrzeja Wróblewskiego z roku 1958, przy tym samym zestawie obiektów. Pierwsza, w krakowskim Pałacu Sztuki, została zaaranżowana przez Andrzeja Pawłowskiego w sposób rewolucyjny: obrazy zawieszane były na różnych wysokościach, niektóre stały oparte o ściany, otoczone „na drugim planie" szkicami i gwaszami, i skonfrontowane z „wyjętymi z obrazów" rekwizytami (krzesła) bądź zaaranżowanymi sytuacjami („ukrzesłowienia"). Ten sam „materiał" zupełnie inaczej uporządkował w warszawskiej Zachęcie Stanisław Zamecznik, umieszczając większość obrazów i prac na papierze na tej samej (najczęściej) wysokości, lecz „odkleił" je od ścian

3 Wikipedia [dostęp 3.08.2018].
4 M. Porębski, *Enklawa zorganizowanej informacji*, „Projekt", 1(58)/1964.
5 T. Fudala, *Słuch przestrzenny Stanisława Zamecznika*, „Muzeum", 3/2008 (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie).

"Exhibition design (*Wystawiennictwo*), the architecture of exhibitions, a term from the domain of interior design and visual arts which designates the art of displaying (exhibiting) works of art, objects, products, documents, phenomena, and ideas. The exhibition designer/artist directs (*reżyseruje*) the presence of viewers within the exhibition space, guides them, constructs the narrative, creates a situation of special contact between the public and the presented values; gives additional meaning to, orders, explains, comments on, and sanctifies [the exhibits]; provokes interpretation and lively reception; uses visual means, such as light, colour, plane, background, three-dimensional elements, photography, film, sound, multimedia, and the arrangement of the exhibits in space; works within the confines of the curator's script or the inventory of available resources, under specific conditions and within the bounds of the technical possibilities." [3]

This definition is rooted in the museum tradition of preparing exhibitions, where the classic curator, i.e. a museum specialist with expert knowledge in a selected area, e.g. Persian rugs or Chinese porcelain, would create a script, in most cases in the form of a catalogue-type listing of the exhibits selected for the exhibition, and the exhibition designer would arrange the space in which the works were to be displayed and decide how they would be exhibited. In Poland, the development of this field spawned a superb design school, with Stanisław Zamecznik as its most prominent master, who subordinated exhibition spaces to his vision and implemented his concept of the exhibition as an integral work of art in its own right. Zamecznik began to create such areas of organized imagination or (as Mieczysław Porębski postulated) 'enclaves of organized information"[4] as early as 1946, with the famous Exhibition of the Recovered Territories in Wrocław.[5]. His projects of historical significance include his collaboration with Wojciech Fangor on designing that painter's exhibition at the Zachęta Gallery in Warsaw in 1958; the outcome of that collaboration, 'A Study of Space', was in fact an integral work of art, credited to both artists.

The traditional understanding of the exhibition designer's role thus shifts onto him or her the burden of interpreting the whole exhibition. The extent to which the display of the exhibits imposes a particular interpretation of them was exemplified by two successive posthumous exhibitions of Andrzej Wróblewski's work in 1958, with the same selection of objects in both cases. The design of the first, prepared by Andrzej Pawłowski at the Palace of Art in Krakow, was revolutionary: the paintings were hung at various heights, some were set on the floor leaning against the wall, surrounded 'in the middle ground'

3 Wikipedia [access 3 August 2018]
4 M. Porębski, *Enklawa zorganizowanej informacji*, "Projekt," 1(58)/1964.
5 T. Fudala, *Słuch przestrzenny Stanisława Zamecznika*, "Muzeum," 3/2008 (Museum of Modern Art in Warsaw).

i swobodnie zawiesił w przestrzeni, przez co stworzył wielopłaszczyznową mozaikę „rozmawiających" ze sobą utworów[6].

Kurator i „wystawiennik"

Dość powszechna w świecie tradycja dwupodziału ról przy tworzeniu wystaw, kiedy kurator – przy niemuzealnych wystawach sztuki nowoczesnej zwany komisarzem – tworzył spisy obiektów czy – przy wystawach grupowych – tylko listy uczestników, a „wystawiennik" wybierał prace i decydował o ich miejscu w aranżowanej przez siebie przestrzeni, ugruntowała się w polskim życiu artystycznym bardzo silnie. Większość dużych wystaw była dziełem projektantów ekspozycji – by wspomnieć na przykład wyżej wymienionych, czy innych klasyków gatunku: Jana Kosińskiego, Violę Damięcką, Witolda Janowskiego czy Krzysztofa Burnatowicza, odciskających piętno własnego stylu na wszystkich aranżowanych przez siebie wystawach. Należy dodać, że także dzisiaj rola projektanta ekspozycji jest bardzo duża, a niekiedy nawet dominująca do tego stopnia, iż to on jest właściwym twórcą wystawy. Z takimi przypadkami mamy do czynienia w warszawskim Muzeum Powstania Warszawskiego i w krakowskiej Fabryce Schindlera. Taki charakter ma też wystawa stała w Muzeum Historii Żydów Polskich[7]. Co ciekawe, mimo całkowicie odmiennego przeznaczenia wszystkie one mają podobny wygląd, ponieważ wyszły z tej samej pracowni projektowej. Są to jednak ekspozycje muzealne o charakterze stałym i najczęściej obywają się bez kuratora, na przykład w MHŻP nad całością czuwa dyrektorka wystawy, która jednak nie jest odpowiedzialna za jej narrację.

Wspomniana wyżej tradycja nie była w Polsce przestrzegana rygorystycznie. Jak to już zostało powiedziane, wyłamywały się z niej wystawy sztuki współczesnej. Przesunięcie ciężaru autorskiej odpowiedzialności dokonywało się stopniowo i było zrazu związane z organizacją wystaw mających charakter manifestu. Zarówno II (1957), jak i – zamknięta tuż po otwarciu[8] – III Wystawa Sztuki Nowoczesnej (1959) uznawane były za autorskie wystawy Aleksandra Wojciechowskiego, krytyka sztuki. Podobnie było z wystawą „Metafory", zrealizowaną pod kierunkiem Ryszarda Stanisławskiego (Sopot, 1961).

Dwaj wyżej wymienieni, jak również Mieczysław Porębski, Janusz Bogucki i Marek Rostworowski, którzy dali się poznać ze swoich wystaw w latach 1960–1990, mogą być już śmiało zaliczani do grupy profesjonalnych kuratorów, choć żaden z nich nie posługiwał się tym

6 Zobacz: M. Ziółkowska, W. Grzybała, *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Warszawa 2014.

7 Projektantem wszystkich trzech ekspozycji jest Mirosław Nizio.

8 W kalendarium wystaw Księgi Jubileuszowej Zachęty (2003) podane są planowane daty otwarcia tej wystawy, a nie rzeczywisty okres jej trwania.

by sketches and gouaches, and confronted with either props 'extracted' from the pictures (chairs) or arranged situations ('chairing'). The very same 'material' was organized into a completely different array at the Zachęta Gallery in Warsaw, where Stanisław Zamecznik placed most of the paintings and works on paper at the same (limited) height while 'ungluing' them from the walls and suspending them freely in space, thus creating a multi-planar mosaic of works that 'talked to each other'.[6]

The curator and the exhibition designer

The worldwide tradition of dual allocation of roles in the preparation of exhibitions, where the curator (sometimes referred to as 'commissioner' in non-museum exhibitions of contemporary art) would compile lists of the objects or – in group exhibitions – simply lists of the participants, while the designer would select the works and decide where to situate them in the space that was to be arranged, is strongly ingrained in Polish artistic life. Most large shows have been the work of exhibition designers – suffice it to mention those referred to above, or other classic names from this genre: Jan Kosiński, Viola Damięcka, Witold Janowski, or Krzysztof Burnatowicz, who left a mark of their unique style on every show they created. It should be added here that the role of the exhibition designer remains very important today, sometimes even dominant, to the extent where he or she is the actual author of the exhibition. Cases in point include the Warsaw Rising Museum in Warsaw and Schindler's Factory in Krakow. Such is also the nature of the permanent exhibition at the Museum of the History of Polish Jews. [7] Interestingly, despite their entirely different intended purposes, they are all similar in appearance, being the work of the same design practice. These are, however, museum exhibitions of a permanent nature, which usually require no curator; for example that at the Jewish Museum is under the general supervision of the Exhibition Director, who, however, is not responsible for its narrative.

The tradition described above was never followed very strictly in Poland. As already indicated, it was often omitted in exhibitions of contemporary art. The shift of authorial responsibility was a gradual process, initially relating to the organization of manifesto exhibitions. Both the 2nd (1957) and the 3rd (1959) Exhibitions of Modern Art (the latter closed immediately after its inauguration)[8] were considered *auteur* exhibitions of Aleksander Wojciechowski, an art critic. The same is true of the 'Metaphors' show, prepared

6 Cf. M. Ziółkowska, W. Grzybała, *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Warsaw 2014.

7 All of the three exhibitions were designed by Mirosław Nizio.

8 The agenda of exhibitions included in the Anniversary Book of Zachęta (2003) shows the planned opening dates for this exhibition instead of its real duration.

określeniem. Tym, co ich wszystkich wyróżniało spośród innych „komisarzy", był stojący za wstępną koncepcją dyskursywny zamysł, podważający przyjęte dotychczas przeświadczenia nie tylko na temat sposobu realizowania wystaw, lecz – i może przede wszystkim – sposobu ujęcia tematu, najczęściej wykraczającego poza obręb zagadnień związanych z samą tylko sztuką czy estetyką, czyli uczynienia z wystawy obszaru negocjacji, często z udziałem widza.

Stworzenie „prototypu" zawodu kuratora w Polsce było zatem dziełem grona osób postrzegających swoją pracę w kategoriach misji związanej z potrzebą zmiany obowiązującego w danym momencie światopoglądu czy paradygmatu. Bez względu na to, jaki obszar miał być terenem rewolty, a więc obojętne, czy chodziło o aksjologię sztuki w danej sytuacji społeczno-politycznej (Aleksander Wojciechowski), tradycji historycznej (Porębski), tradycji europejskiej (Stanisławski), czy wreszcie o ingerowanie za pośrednictwem sztuki w zastane standardy ideologiczne (Rostworowski, Bogucki), każdy z nich prezentował niezależność poglądów i realizował własne strategie. Z tego punktu widzenia można mówić o ich wystawach jako o dziełach w pełni autorskich bez względu na to, kto się zajmował układaniem obiektów w przestrzeni ekspozycyjnej. Jeśli więc mówimy o kuratorze, że jest twórcą wystawy, nie mamy na myśli tego, kto projektował jej architekturę i wymyślał rozwiązania techniczne, ale tego, kto zadecydował o jej charakterze i sensie. Projektant, jeśli w ogóle był angażowany, miał w takich wypadkach rolę służebną wobec koncepcji kuratorskiej. W większości wymienionych wypadków ułożeniem swoich wystaw zajmowali się sami kuratorzy. Robił to i Rostworowski, i Bogucki. Wszystkie zagraniczne wystawy polskiej sztuki Aleksandra Wojciechowskiego były projektowane przez niego samego, podobnie było z wystawami Stanisławskiego, z wyjątkiem wystaw w Paryżu („Presence Polonaises") i w Bonn („Europa, Europa"). Do projektowania pierwszej zaprosił Romana Cieślewicza, do drugiej Stanislava Kolibala; dzięki temu każdy z nich wszedł w obszar wystawy jako jeszcze jeden artysta, a nie jako osoba decydująca o układzie „materiału ekspozycyjnego".

Kurator to nie twórca?

Podobne relacje między kuratorami i projektantami zachodzą również dzisiaj. Większość twórców wystaw organizuje przestrzeń ekspozycyjną, projektuje układ i wystrój wystawy w postaci wytycznych, które przekazuje architektom i technikom. Ten rodzaj czysto „designerskiego" myślenia nie jest naturalnie nigdy celem samym w sobie; chodzi przede wszystkim o takie „ułożenie" dzieł sztuki, by powstał między nimi pożądany rodzaj napięcia nie tylko na poziomie wizualnym, lecz przede wszystkim znaczeniowym. Inaczej mówiąc, chodzi o wydobycie

under the direction of Ryszard Stanisławski (Sopot, 1961).

These two, and also Mieczysław Porębski, Janusz Bogucki and Marek Rostworowski, who became known through their exhibitions held between 1960 and 1990, can easily be counted among the rising group of professional curators, though none of them would have used that term. What set them all apart from other 'commissioners' was the discursive idea underlying their initial concept of the show, which undermined existing convictions concerning not only the manner in which exhibitions should be put together but also – or possibly primarily – the manner in which the theme should be presented, which in most cases went beyond the limited scope of issues relating to art or aesthetics, and thus turned the exhibition into a forum for negotiation, often with the viewer's participation.

The creation of the 'prototype' of the profession of curator in Poland was thus the achievement of a group of people who perceived their work in terms of a mission occasioned by a need to change the worldview or paradigm prevailing at a particular time. Irrespective of the area targeted for revolt, whether it was the axiology of art in a given socio-political situation (Aleksander Wojciechowski), historical tradition (Porębski), European tradition (Stanisławski), or intervention, through art, in the ideological standards of the day (Rostworowski, Bogucki), each of them showed an independence of views and implemented his own strategies. From this point of view, their exhibitions can be described as truly creative works, each of which had a specific *auteur*, irrespective of who was responsible for the layout of the objects within the exhibition space. If, then, we refer to the curator as the creator of the exhibition, we mean not the person who designed its architecture and devised the technical solutions but rather the one who decided on its character and meaning. The role of the designer, if any, was ancillary in these cases. In most of the examples cited here the curators themselves arranged the layouts of their exhibitions. Both Rostworowski and Bogucki certainly did. All the exhibitions of Polish art that Aleksander Wojciechowski prepared abroad were designed by himself, and the same is true for Stanisławski's shows, except for those in Paris ('Presences Polonaises') and Bonn ('Europa, Europa'). He invited Roman Cieślewicz to design the former, and used Stanislav Kolibal for the latter; in this way, each of them entered the exhibition area as yet another artist rather than the person who was to take decisions regarding the layout of the 'exhibition material'.

The curator is not a creative artist?

Similar relations between curators and designers still operate today. Most exhibition creators organize the space, and design the layout and the decoration of the exhibition in the form of guidelines for the architects and technicians. Naturally, this type of purely 'design-based' thinking is never the goal per se; the aim is rather to create such

z każdego dzieła sztuki „drzemiącego w nim" nieoczywistego potencjału, a więc nadanie mu innych znaczeń niż te, które mu tradycyjnie przypisywano.

Nowe odczytanie dzieła poprzez sposób jego eksponowania jest bowiem również specjalnością kuratorską. Jednak złożoność i specyfika pracy kuratorskiej, a zatem i specyfika tego zawodu, jest nadal niedostatecznie rozpoznana. Związane jest to w dużym stopniu z nieporozumieniami panującymi wokół definicji wystawy. Jak to już zostało wspomniane, pojęcie wystawy nadal wiązane jest bezpośrednio z działalnością projektancką, czy wręcz designerską. Biorąc pod uwagę idącą w tysiące przykładów praktykę kuratorską na całym świecie oraz uwzględniając konteksty rozmaitych definicji, możemy więc zauważyć, że pod cytowanym powyżej hasłem „wystawiennictwo", a w szczególności w zdaniu dotyczącym zakresu czynności „artysty wystawiennika", mamy zawarty opis tego wszystkiego, czym według definicji z Lyonu, także tu cytowanej, powinna się charakteryzować wystawa. Kurator jest wymieniony we wspomnianym haśle jako osoba dostarczająca „wystawiennikowi" scenariusz. Mamy tu znów do czynienia z pojęciami zaczerpniętymi z dziedziny filmu, choć kurator występuje tu jako scenarzysta, a „wystawiennik" jako reżyser. Tak jest w istocie, że czynności związane z przygotowaniem niektórych wystaw przywołują porównania z procesem tworzenia filmu. W produkcji filmowej rytm pracy wyznaczają poszczególne etapy pracy. Jest faza wstępna: pomysł, zarys koncepcji, „drabinka", scenariusz; faza przygotowawcza: wybór autora zdjęć, scenografa, kostiumografa, aktorów, tworzenie scenopisu lub storyboardu oraz robienie dokumentacji; faza produkcji i realizacji zdjęć, czyli czas aktywnej współpracy wszystkich uczestników zaangażowanych w powstanie dzieła; na końcu faza montażu, opracowania dźwiękowego, zgrania, postprodukcji. Podobne etapy można wyszczególnić przy pracy nad wystawą. Tutaj również istnieje faza koncepcyjna ze wszystkimi kolejnymi częściami składowymi; faza przygotowawcza związana nie tylko z pisaniem scenariusza i projektowaniem ekspozycji, ale i z pozyskiwaniem gotowych dzieł oraz projektowaniem nowych obiektów; wreszcie faza produkcyjna oraz finał, kiedy wystawa osiąga swój kształt ostateczny (nawet wówczas, gdy są w niej zawarte elementy zmienne). Zarówno reżyser filmowy, jak i kurator wystawy posługują się talentem i pracą innych. Reżyser wykorzystuje zdolności scenarzysty, autora zdjęć, scenografa, kostiumografa, aktorów, kompozytorów, a nawet montażystów, oświetlaczy i swoich asystentów. Wszyscy oni uczestniczą w sposób twórczy w powstawaniu dzieła, jakim jest film. Kurator wystawy sam jest autorem scenariusza, a przy jego realizacji korzysta zarówno z gotowych, istniejących dzieł sztuki oraz obiektów nieartystycznych, jak i z powstających na jego zamówienie dzieł sztuki wizualnej, filmów, utworów

a 'layout' of the artworks that would generate a desirable kind of tension between them, not just at the visual level, but above all in terms of meaning. In other words, the aim is to release the latent, often unexpected, potential of each work of art, i.e. to give it meanings that are entirely different from those traditionally ascribed to it. Proposing a new reading of a work of art based on the way it is exhibited is indeed another specialty of the curatorial profession.

However, the complexity and unique nature of curatorial work, and consequently the unique nature of this profession, remain insufficiently recognized. This is largely due to the misconceptions surrounding the definition of an exhibition. As mentioned before, the concept of exhibition is still directly associated with design activity. On the basis of thousands of examples of curatorial practice worldwide and the contexts of various definitions, we can observe that the encyclopaedic entry for 'Exhibition design' quoted above, and in particular the sentence referring to the 'exhibition designer/artist', contains a description of all the characteristics prescribed for an exhibition by the Lyon definition (also quoted herein). In that entry, the curator is mentioned as the person providing the exhibition designer with a script. Here again we are dealing with concepts sourced from the domain of film, though the curator is featured here as the script writer and the designer as the director. It is indeed the case that the activities involved in preparing some exhibitions prompt comparisons with the process of making a film. In film production the rhythm of work is determined by the successive stages of the process. There is the initial phase: the idea, exposition of the concept, scene breakdown, and script; the preparatory phase: selection of the cinematographer, set designer, costume designer, and actors, preparation of the shooting script or storyboard, and documentation; the production and shooting phase, i.e. the time of active cooperation between all the participants engaged in making the film; and the final phase, involving editing, sound editing, and syncing, i.e. post-production. Similar stages can be identified in work on an exhibition. There is a concept phase here as well, with all the components identified above; a preparatory phase involving – in addition to writing the script and designing the exhibition – obtaining existing works of art or designing new objects; a production phase; and the 'finale' when the exhibition is given its final shape (even if it contains mutable elements). Both the film director and the exhibition curator use the talent and work of others. The director employs the abilities of the script writer, the cinematographer, the set designer, the costume designer, the actors, the composers, and even the editors, the lighting assistants, and his own personal assistants. All of these people have a creative part in the making of the work of art that is a film. The exhibition curator is the author of the script, in which he uses both existing works of art and non-artistic objects as well as works created to commission by visual artists, filmmakers, composers or

muzycznych czy performansów, a także z pracy projektantów architektury i jej elementów składowych włącznie z elementami scenograficznymi. Dzisiaj to kurator, a nie „wystawiennik", reżyseruje obecność zwiedzającego w przestrzeni ekspozycyjnej, ustala jej podziały, wymyśla dukty narracyjne, buduje nastrój i decyduje o pozycji wszystkich obiektów w taki sposób, aby wprowadzić je w stan „dialogu". Zarówno więc reżyser, jak i kurator zmierzają do uzyskania niematerialnej „wartości dodanej", która pozwala na uznanie wyników ich pracy za spójne dzieło. Obaj więc są twórcami, choć tylko jednemu z nich, reżyserowi, przysługuje to miano nie tylko w świetle przepisów prawa i w rozumieniu potocznym, ale nawet w szerokich kręgach artystycznych. Wydaje się, że takie podejście znajduje swoje uzasadnienie zarówno w społecznym braku wiedzy na temat specyfiki pracy kuratora wystawy, jak i w niedawno ukształtowanym obyczaju ingerowania rozmaitych osób w przestrzeń ekspozycyjną – czy będą to ingerencje dyrektorskie, zapędy cenzorskie czy interwencje chuligańskie.

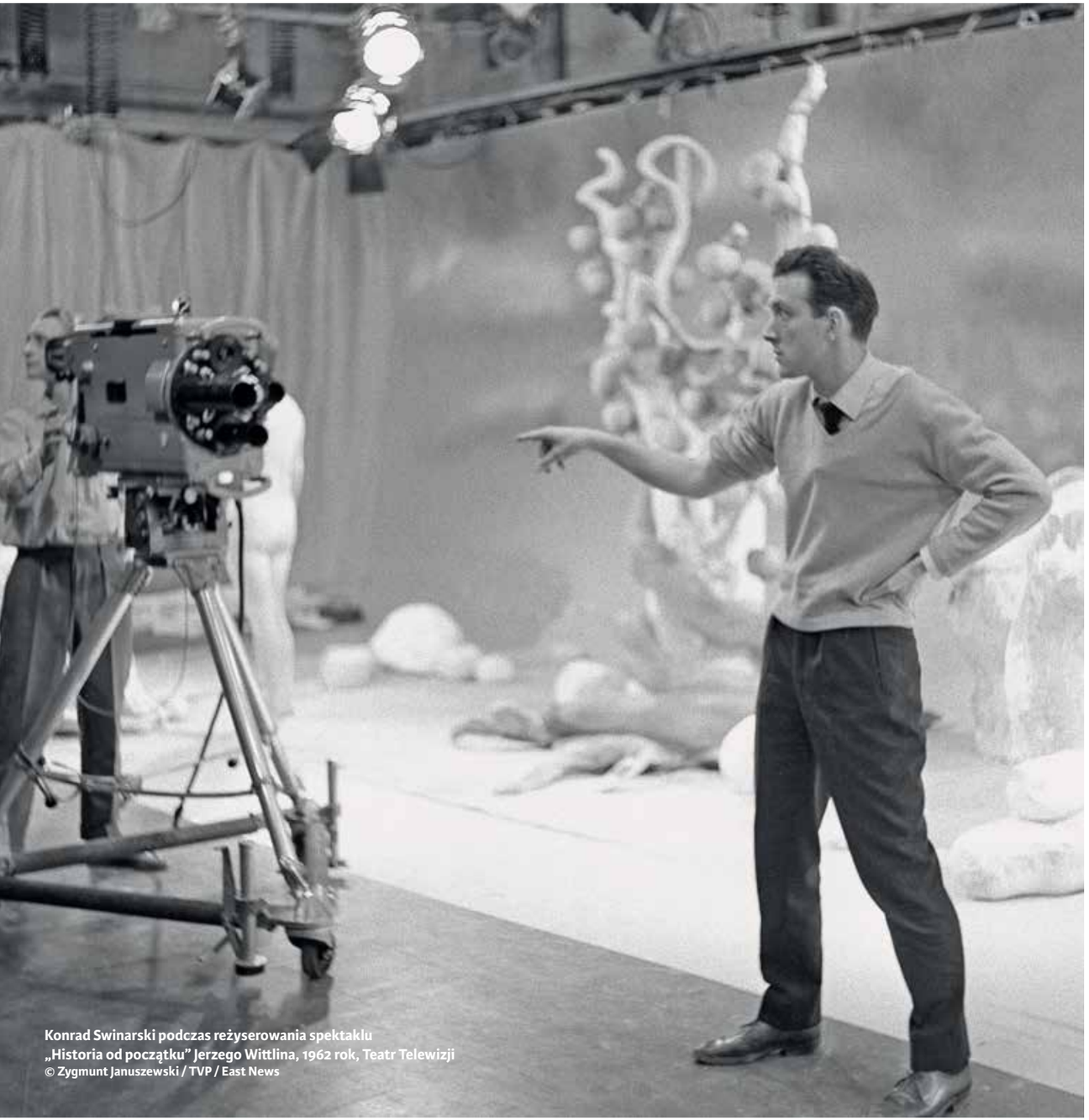
Jeśli przyjąć, że twórca to ten, kto kreuje nową rzeczywistość intelektualną i duchową przez działania w sferze wizualnej, dźwiękowej, a nawet czysto sytuacyjnej, to autor wystawy w pełni zasługuje na to miano, podobnie jak wynik jego działań zasługuje na miano dzieła, które powinno być chronione prawem autorskim. W większości krajów Europy jakakolwiek interwencja w tkankę wystawy jest rozpatrywana przez sąd jako naruszenie integralności dzieła. W Polsce, w świetle tego prawa, naruszenie w jakiejkolwiek formie integralności autorskiego utworu – czy będzie to obraz, rzeźba, wiersz czy film – podlega restrykcjom prawnym. Autorowi podziurawionego obrazu przysługuje odszkodowanie bez procesu sądowego; wystarczy opinia rzeczoznawców. Dotyczy to każdego dzieła oprócz wystawy, chociaż w kontrakcie kuratora zawarty jest punkt dotyczący sprzedaży praw autorskich i autorskich praw majątkowych do całokształtu świadczonej przez niego pracy. Co ciekawsze, taki kontrakt ma zwykle postać właśnie umowy o dzieło. Istnieją więc jakieś prawa autorskie, które kurator sprzedaje zamawiającemu, ale w świetle tego samego prawa efekt jego pracy nie jest uznawany za dzieło, a więc nie jest chroniony prawem. Autorowi wystawy, z której ktoś zdjął dzieło lub je przemieścił, przysługuje dotyczące wszystkich obywateli prawo wszczęcia procesu o naruszenie dóbr osobistych, przy czym musi on sam te dobra wskazać i udowodnić, jakie straty poniósł z tytułu ich naruszenia. W praktyce nie ma żadnych szans na wygranie takiego procesu nie tylko dlatego, że w gruncie rzeczy pojęcie straty jest w tym wypadku niewymierne, lecz także dlatego, że polskie sądy będą w takich sprawach bezradne tak długo, jak długo zawód kuratora nie znajdzie się na liście zawodów twórczych. Na razie tam nie figuruje.

Anda Rottenberg, historyczka sztuki, kuratorka sztuki i publicystka. W latach 1993-2001 dyrektorka Państwowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie

performance artists, and furthermore the work of the designers of architectural and scenographic elements. Today it is the curator rather than the exhibition designer who directs the presence of the viewer within the exhibition space, defines its divisions, devises the narrative paths, builds up the mood and decides on the positioning of all the objects in a manner that will put them in 'a state of dialogue'. Thus both the director and the curator aim to attain an intangible 'added value' that will make it possible to recognize the result of their effort as a coherent work of art. Consequently, both are creative artists, though only one of them – the film director – is entitled to this designation, not just in the eyes of the law and common opinion, but even in wide artistic circles. This approach seems to be grounded both in society's lack of knowledge of the specific nature of the curator's work and in the recently developed custom of interventions in the exhibition space undertaken by a wide range of individuals – whether it be the institution's director, a censor, or a hooligan.

If one were to assume that a creative artist is one who creates a new intellectual and spiritual reality through activities in the visual, audio and even purely situational spheres, then the author of an exhibition fully deserves this designation, just as the resultant product of his activities deserves to be considered a work of art which should be protected by copyright. In most European countries any interference with the physical fabric of an exhibition is tried by courts as a violation of the integrity of a work of art. In Poland, under copyright law, violating the integrity of a creative work – whether it be a painting, a sculpture, a poem or a film – is subject to legal sanctions. An artist in whose painting someone has made holes is entitled to damages without the need for litigation: all that is required is an expert's opinion. This applies to any work of art, except for an exhibition, even though a curator's contract includes a clause regulating the sale of copyright in all of the work that he performs and provides. Even more interestingly, such a contract is usually drafted as an agreement to create a specific complete work, a predefined type of contract in Polish civil law. There is, then, some form of copyright that the curator is selling to the other party but in the light of the same law the result of his work is not considered a complete work, and thus he is not protected by law. The curator of an exhibition from which someone has removed or transferred an exhibit has – as do all citizens – the right to sue for the infringement of his personality rights. However, he is required to identify those rights himself and demonstrate what loss he has suffered as a result of their infringement. In practice, he has no chance of winning such a case, not just because the loss is unquantifiable in such matters but also because Polish courts will be helpless in such cases as long as the profession of curator is not included in the list of creative professions. As of now, it is not.

Anda Rottenberg, art historian, critic, art curator, and writer. Between 1993 and 2001 Director of the Zachęta State Gallery of Art in Warsaw



Konrad Swinarski podczas reżyserowania spektaklu „Historia od początku" Jerzego Wittlina, 1962 rok, Teatr Telewizji
© Zygmunt Januszewski / TVP / East News

Swinarski o sobie

Agnieszka Markowska

**Swinarski o sobie, reżyserii i teatrze.
Wywiad nieprzeprowadzony***

Droga, która ostatecznie doprowadziła Pana na deski teatru, była długa i zawiła.

Czterokrotnie w moim życiu zmieniałem szkołę plastyczną. Moją wędrówkę zacząłem w Katowicach. W międzyczasie zahaczyłem także o szkołę filmową. Dopiero potem wstąpiłem do szkoły reżyserskiej w Warszawie i ukończyłem ją w 1954 roku.

Już rok później, w 1955, wyjeżdża Pan do Berliner Ensemble i w ramach stypendium towarzyszy Pan jako asystent Bertoltowi Brechtowi.

Zdarzyło się to w niezwykle odpowiednim momencie, bo byłem właśnie w ostatniej fazie studiów, a nawet po tzw. warsztacie reżyserskim, notabene – z „Karabinów matki Carrar". Jechałem zaangażowany jako asystent do „Życia Galileusza". Ale rzeczywistość lubi robić niespodzianki. Okazało się więc, że u Brechta, który był zdecydowanym przeciwnikiem wszelkiej specjalizacji w organizowaniu roboty teatralnej, funkcja asystenta łączyła dużo nieoczekiwanych różnych obowiązków, wśród których pisanie na maszynie jakichś ogromnych sprawozdań z posiedzeń teatru należało do zupełnych drobnostek. A wszystko to w myśl często przez Brechta powtarzanej maksymy: „W tych czasach człowiek sam jest managerem własnego szczęścia".

Dlaczego akurat teatr?

Od wczesnych lat interesowałem się teatrem. Tylko nie od początku wiedziałem, co w nim będę robić. Na scenie czuję się pewnie, mam zawsze możliwość interwencji. Myślę, iż teatr, poprzez zmysłową obecność w nim żywego człowieka, odpowiada mojemu temperamentowi praktyka, a nie teoretyka. Ale kiedyś chciałem zostać filmowcem.

Miał Pan swój czas w telewizji.

Dla mnie praca w telewizji to po prostu okazja do wypróbowania małych form, okazja do tego typu etiudy reżyserskiej. Widzę tu więc pole do eksperymentu, nie przeceniając jednak bynajmniej znaczenia czysto

Swinarski about himself

Swinarski about himself, directing and theatre.
A never-held interview*

The path that brought you to theatre was long and winding.

I have changed art schools four times in my life. My journey began in Katowice. In the meantime, I also popped up at film school. Then I went on to study at the school of directing in Warsaw that I graduated from in 1954.

The following year (1955) you won a scholarship and left for the Berliner Ensemble to assist Bertolt Brecht.

It was perfect timing because it was the final stage of my studies and have completed the so-called directing workshop on "Karabiny matki Carrar." I went there to work as an assistant for "Life of Galileo." The reality likes to surprise you, though. It turned out that, with Brecht, who definitely opposed any specialization in managing theatre work, the role of an assistant brought a variety of duties together, with writing some lengthy reports on theatre meetings being just a trifle. All of that was to reflect the saying Brecht would repeat quite frequently: "These days, the human is the manager of their own happiness."

Why theatre?

I have been interested in theatre from very early on. In the beginning, however, I didn't know what I could do there specifically. On stage, I feel confident as I am always free to intervene. I think that, with the sensual presence of the human in it, theatre corresponds to my practical temper, as opposed to the temper typical of theoreticians. I used to want to be a filmmaker, though.

You have also worked with television.

Working with television lets me test small forms; it's an opportunity to produce directorial etudes. For this reason, I see it as an opportunity to experiment; however, I do not overestimate the technological means of expression provided by television, since, in my opinion, their scope is rather limited.

technicznych środków wyrazu, którymi dysponuje telewizja w stosunku do teatru, gdyż zakres ich jest, moim zdaniem, raczej ograniczony.

Nie obawia się Pan, że widownia będzie częściej zostawała w domu, przed ekranem, chcąc zobaczyć spektakl w teatrze telewizji, a nie w tym żywym?

Nie mam takich myśli. Tworzy się wiele filmów o zwierzętach, a nie zauważyłem, by miało to wpływ na zamykanie ogrodów zoologicznych. Widz idzie do teatru, żeby aktora „pomacać", zobaczyć, jak się uśmiechnie, jak się potknie, jak zająknie... Ale muszę zaznaczyć, że zawsze gdy robię sztukę w telewizji, jestem w końcu zawiedziony, że nie był to teatr, nie był to film.

Czym więc jest dla Pana reżyseria?

Reżyseria to, podobnie jak poezja, profesja trudna do zdefiniowania. O wszystkim decyduje, co reżyser ma do powiedzenia, bo jednak celem jest wyrażenie takiego, a nie innego stosunku do rzeczywistości. Rzemiosło jest sprawą wtórną, drugorzędną. Jeśli już koniecznie musiałbym się zastanawiać nad moją koncepcją reżyserii, przyjąłbym pogląd, iż jest to opowiadanie, przedstawienie pewnych zdarzeń scenicznych przy pomocy aktorów. Reżyseria bez możliwości interpretacji materiału literackiego prawdopodobnie w ogóle by mnie nie interesowała.

Interpretacje, te w Pana wykonaniu, często są zaskakujące, dziwne, zdarza się, że niezrozumiałe.

Czasami próbuję być lojalny wobec autora. Czasem potrafię być wierny autorowi, aż do zdemaskowania i skompromitowania go. W końcu jedyną zasadą, którą się kieruję, jest wierność wobec zmienności własnego myślenia. Nie mam nadziei zbawiać ani leczyć świata, jak wielu, przy pomocy gotowej recepty teatralnej. Wypowiadam się we własnym imieniu poprzez zrealizowanie myśli autora sztuki. Uważam, że dwa tysiące lat myśli ludzkiej, zawartej w literaturze teatralnej, to na pewno więcej niż najwspanialszy pomysł jednego reżysera. A zmiany, których dokonuję w sztuce, nie są po to, by zmieniać koncepcję autora, tylko po to, żeby ułatwić zrozumienie jej publiczności.

Jak wygląda zawód reżysera w wykonaniu Konrada Swinarskiego? Co jest dla Pana ważne?

Próbuję jako reżyser być niezależny od przedsiębiorstwa, jakim jest teatr. Wybieram sztukę, która mnie interesuje. Następnie wybieram teatr, w którym widzę zespół i warunki odpowiednie do realizacji danej sztuki. Natomiast podczas wykonywania obowiązków reżyserskich na próbach czuję i reaguję podobnie jak widz

Are you not concerned that your audience will stay home, in front of their TV sets, preferring to watch television shows rather than going to theatres?

I do not think this way. Many films are made about animals, and yet I haven't seen this result in closing any zoos. Audiences visit theatre houses to 'touch' the actor, see them smile and stumble or slip... I admit that whenever I direct a show for television, I am disappointed to see it is neither a theatrical show nor a film.

What is directing in your view?

Just as poetry, directing is hard to define. The key thing is what the director has to say, with their goal being to express their relationship with the reality. The practical skills are of the secondary nature. If you ask me to reflect upon my concept of directing, then I would take the view that it is about telling, or representing, certain stage events by means of actors. I would not be interested in directing if it was not for the possibility to interpret literary material.

Your interpretations are often surprising, strange and incomprehensible.

Sometimes, I seek to be faithful to the author. Sometimes, I can be faithful to the point of exposing and compromising them. After all, the only principle I follow is to be faithful to the changeability of one's own thinking. I do not hope, as many do, to save or heal the world with a ready-made theatrical recipe. I speak on my own behalf by executing authors' thoughts. I believe that the two thousand years of human thought contained in dramatic literature offers more than the most wonderful ideas of a single director. And then the changes I make in my plays are not to alter authors' concepts but to help the audience understand them.

What is the directing profession like as pursued by Konrad Swinarski? What is important to you?

As a director, I seek to be independent from the enterprise that any theatre is. First, I pick a play I am interested in. Then I choose a theatre house that in my view offers a group and proper conditions to produce my show. While carrying out my directorial duties at rehearsals, I feel and respond just as the audience does during shows. After all, my views are similar to those of many other people, some of whom have interests akin to mine. After all, I am willy-nilly just a limited part of this society.

What problems do you face as a director in Polish theatre?

The biggest difficulty is its inadequate repertoire. I have waited many years to see a play written by a Polish author.

w czasie przedstawienia. Moje poglądy na świat są przecież zbliżone do poglądów wielu innych ludzi i pewną ilość osób interesuje to samo co mnie. Chcąc nie chcąc, jestem przecież tą organiczną cząstką społeczeństwa.

Z jakimi problemami jako reżyser spotyka się Pan w polskim teatrze?

Największą trudnością jest brak repertuaru. Tyle lat czekałem na dobrą sztukę polskiego autora. Uważam, że zawód reżysera w Polsce jest zawodem wyolbrzymionym za przyczyną kompletnego braku literatury dramatycznej. W związku z tym wymaga się u nas od reżysera, żeby nadawał przedstawieniu charakter, który zawsze dotąd był nadawany przez autora i przez aktorów. Dodatkowo forma teatrów jest przestarzała. Stałość zespołów. Trzeba przystosować literaturę do zespołów.

Jak więc wygląda Pana praca z aktorami? Znany jest Pan z dawania artystom dużej swobody, jednak konflikt na linii aktor – reżyser wydaje się nie do uniknięcia.

Konflikt ten istniał, istnieje, będzie istniał i powinien istnieć. Ale powinien istnieć w sposób, który ma jakiś sens. Jedni chcą czegoś innego i drudzy chcą czegoś innego. Reżyser musi być zły, bo ma wymagania – buduje całość, aktor zaś buduje część. Te dwie drogi nie zawsze się schodzą. Lubię mieć odmienne od aktorów zdanie i bardzo chętnie przyjmuję od aktorów propozycje – oczywiście w trakcie roboty, a nie na próbie generalnej. Natomiast problem tkwi w tym, że większość aktorów ma pomysł na występ, nie na rolę; zależy im na tym, by wystąpić, a nie – zagrać. I tylko ci najlepsi grają, bo gra u nich jest organiczna.

Czy coś daje Panu w tym zawodzie poczucie spełnienia?

Satysfakcję mam wtedy, gdy wnoszę coś do przedstawienia i gdy aktorzy coś wnoszą, po prostu przez dyskusję odkrywamy rzeczy nowe. To mi się wydaje najwspanialszą rzeczą w teatrze, ponieważ moja przyjemność to praca, współpraca właściwie, to współtworzenie z grupą ludzi, która jest zaangażowana i która zmierza do tego samego celu.

Agnieszka Markowska
doktorantka w Zakładzie Kultury Literackiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego

***Wywiad powstał w oparciu o wypowiedzi Konrada Swinarskiego zebrane w książce *Konrad Swinarski. Wierność wobec zmienności,* red. M. Fik, J. Sieradzki, Warszawa 1988.**

I believe that the profession of a director is exaggerated in Poland because of the complete scarcity of dramatic literature. As a result, directors are required to impart their plays with the character that has previously been given by the author and actors. In addition, the form of theatres is obsolete. The fixity of theatre groups. Literature needs to be adapted to the groups.

What is your work with actors like? You are known for giving ample freedom to the artists you work with, but conflict between you and the actors seems inevitable.

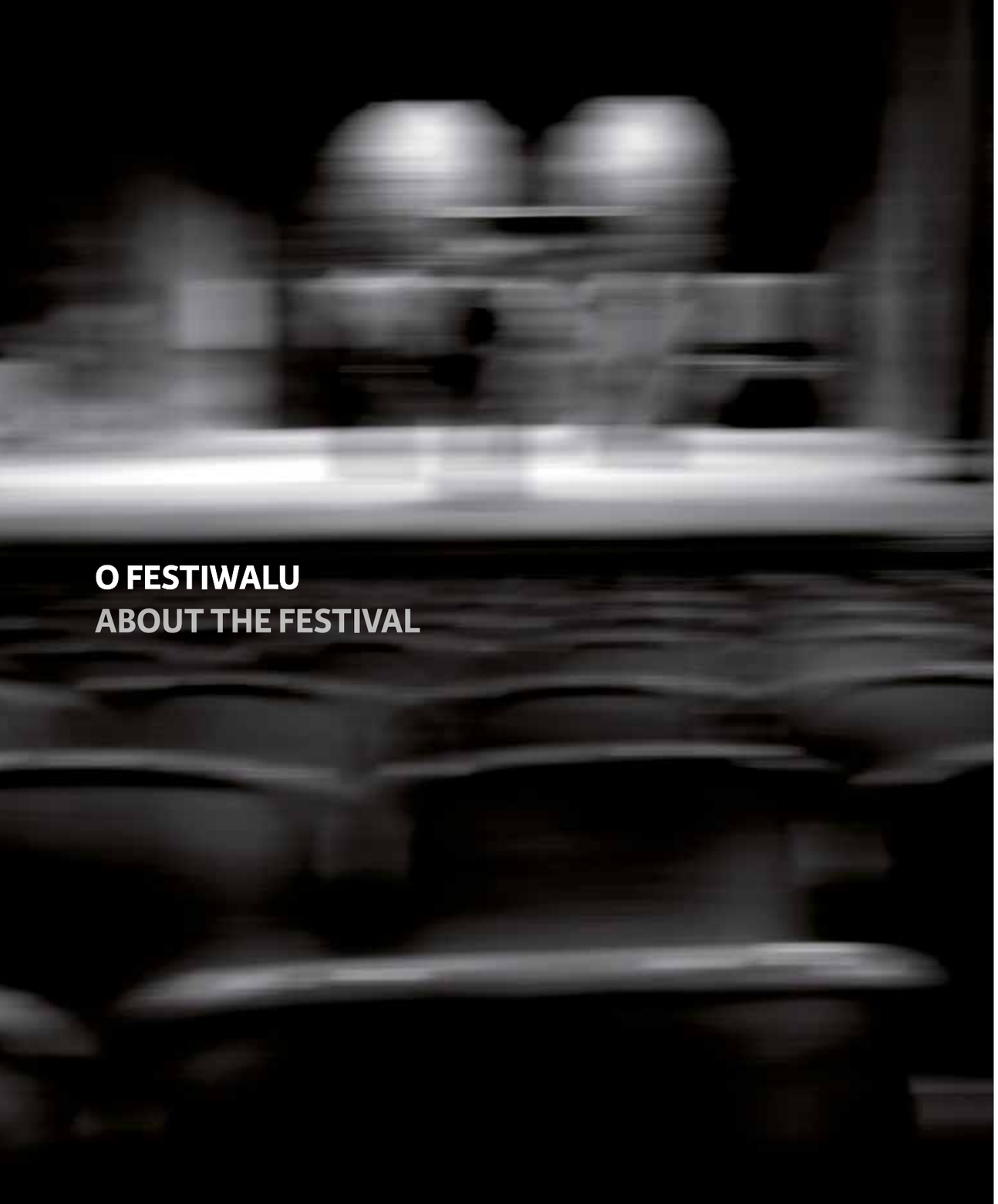
This conflict has existed, will exist and should exist. But it should exist in a way that makes some sense. Some want this, others want that. The director has to be a bad guy because they pose some requirements – they build the whole thing, and the actor builds just a part of it. These two paths do not always converge. I like to differ with actors in my opinions and I often accept their ideas – obviously during our work rather than the final rehearsal. The problem is that the majority of actors have some idea about their appearance on stage rather than their role; they care to show themselves rather than to act. It is the best ones that act because their acting is limited.

What gives you the sense of fulfilment in your profession?

I am satisfied when I contribute something to a play and when actors contribute to it as well; through discussion, we just discover new things. It seems to me to be the most wonderful thing in theatre as I enjoy my work, working with a group of people who show commitment and pursue the same goal.

Agnieszka Markowska
PhD student at the Department of Literary Culture at the Faculty of Philology at the University of Silesia

*The interview has been compiled based on Konrad Swinarski's statements gathered in the book Konrad Swinarski. Wierność wobec zmienności, ed. M. Fik, J. Sieradzki, Warsaw 1988.



O FESTIWALU
ABOUT THE FESTIVAL

Historia festiwali Interpretacje

Henryka Wach-Malicka

Pierwszym Interpretacjom towarzyszyły duże nadzieje i równie duży niepokój. Doceniano inicjatywę, było zainteresowanie widzów i dobre przygotowanie organizacyjne. Były nawet pieniądze (z nimi zawsze przecież kłopot), gwarantowane przez samorząd Katowic, który uznał festiwal za potencjalnie największą imprezę kulturalną w mieście. Nie było tylko pewności, czy Interpretacje rzeczywiście zajmą znaczące miejsce w polskim życiu teatralnym, czy może staną się kolejnym (choćby i udanym) przeglądem spektakli.

Strzał w dziesiątkę

Pomysł Jacka Sieradzkiego, autora zwycięskiego scenariusza na koncepcję imprezy, okazał się strzałem w dziesiątkę. Doświadczony krytyk dostrzegł bowiem lukę na „rynku festiwalowym" – brak przeglądu nagradzającego (w konsekwencji: promującego) sztukę reżyserii. Owszem, reżyserzy bywali honorowani przy okazji innych festiwali teatralnych, nie mieli natomiast własnej platformy konfrontacji i dyskusji. Stąd wzięło się w oficjalnej nazwie Interpretacji jasne dookreślenie: Festiwal Sztuki Reżyserskiej.

Ową platformę konfrontacji warto było stworzyć także z innego powodu. To był czas (pierwszy festiwal odbył się w 1998 roku), gdy na scenę wchodziło kolejne pokolenie. Zmiana generacyjna w teatrze nie jest niczym niezwykłym. Tym jednak razem wejście młodych zapowiadało się burzliwie. Związane było nie tylko z buntem estetycznym, ale i z potrzebą wyraźnego i... szybszego zaprezentowania swojej tożsamości twórczej w zmieniającej się rzeczywistości. Na zaistnienie w teatrze wielu reżyserów czekało bowiem wtedy latami. Interpretacje miały im start ułatwić i zwyczajnie otworzyć furtkę do konkretnych realizacji. W regulaminie pojawił się warunek: „udział do 15 lat po debiucie". Dziś ten okres może wydać się przesadnie długi, wtedy realia były znacznie mniej przychylne młodym twórcom. Nie był to jednak festiwal debiutów; potencjalni jego laureaci musieli się wykazać już jakimś interesującym dorobkiem.

Uznani, spełnieni i docenieni

Założenia programowe Interpretacji spełniły się niemal w stu procentach. Nie bez wsparcia jurorów, którzy co roku wyłaniali z grupy finalistów naprawdę silną

History of the Interpretations Festival

The first edition of the Interpretations came with high hopes and just as much concern. However, the idea had been appreciated, the audience had showed great interest and the festival had been well organized. The Interpretations were supported with the funds of the City of Katowice (which always comes with the obvious trouble), which believed the Festival could become one of city's largest cultural events. Whether Interpretations would eventually play a major role in the Polish theatrical life or become just another review of performances, successful or not, was not certain then.

Spot on

The idea by Jacek Sieradzki, the author of the winning script for the event concept, proved to be a hit. The acclaimed critic spot a gap in the festival market – there was no review that would recognize and thus promote theatre directing. The directors have been awarded on the occasion of other theatre festivals; however, they had no dedicated platform for confrontations and discussions. Hence the part of the official name of the Interpretations: The Art of Directing Festival.

It was worth establishing this platform for yet another reason. The time of the first festival (1998) coincided with another generation coming on stage. Generational changes in theatre are nothing out of ordinary. That time, however, the emergence of the young generation promised to be stormy. Not only was it about an aesthetic rebellion, but also the need to clearly and urgently present the creative identity in an evolving reality. After all, many directors had looked forward to entering the stage for many years. The Interpretations were designed to help them gain traction and come to work on specific projects. The rules included the following condition: "participation only for the directors debuting up to 15 years before." Today, this period may appear overly long, but at that time, the realities were much less favourable to young directors. However, that was not a debut festival; the directors were required to demonstrate interesting achievements.

Recognized, successful and valued

The programming assumptions of the Interpretations have been almost completely fulfilled. Not without the support from the judges, who would annually pick

osobowość. Patrząc na listę laureatów Lauru Konrada, nie sposób nie zauważyć, że znakomita większość z nich to dziś twórcy uznani, spełnieni i docenieni. Równie cenna, jak nagroda, okazała się możliwość dyskusji początkujących reżyserów z mistrzami, których spektakle pokazywano poza konkursem. Bywało w tych rozmowach łagodnie, bywało i gorąco, zawsze – inspirująco. Także dla widzów. Późniejsza kilkuletnia rezygnacja z „kryterium wiekowego" nie obniżyła poziomu artystycznego, ale na pewno zmniejszyła znaczenie Lauru Konrada, jako nagrody promującej oryginalną twórczość młodych realizatorów.

Zielone światło zapaliły dla nich już pierwsze Interpretacje, zapamiętane choćby jako uzupełniające się, a jednocześnie kompletnie różne, realizacje sceniczne: Jerzego Jarockiego i Anny Augustynowicz. On – mistrz, ona – pierwsza laureatka Lauru Konrada. On z przejmującym emocjonalnie spektaklem „Płatonow. Akt pominięty" wg Antoniego Czechowa. Ona z nowatorską, bulwersującą (na owe czasy!), ostrą w formie i widzeniu rzeczywistości, inscenizacją tekstu Wernera Schwaba „Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu", przyjętą przez widzów z zaskoczeniem, choć i nieskrywanym entuzjazmem. Nie ma potrzeby dywagować na temat późniejszych osiągnięć Anny Augustynowicz, jednej z prekursorek zmian estetycznych i interpretacyjnych w polskim teatrze ostatniego dwudziestolecia. Warto natomiast dodać, że na jej spektakl swój głos oddał m.in. Krystian Lupa, którego genialny „Immanuel Kant" Thomasa Bernharda pokazywany był na tym samym festiwalu w ramach prezentacji mistrzowskich.

Festiwal nie przypadkiem ma w nazwie słowo „Interpretacje", bo to klucz do wielu prezentowanych w Katowicach inscenizacji. Rzemiosło rzecz jasna zawsze w cenie, ale miarą talentu reżyserskiego pozostaje umiejętność własnego, oryginalnego czytania tekstu. Niekoniecznie klasycznego, choć w historii zmagań o Laur Konrada właśnie sceniczne dyskusje z klasyką wywoływały zażarte spory.

Z perspektywy czasu wydaje się, że wszyscy zwycięzcy Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej pozostali jednak wierni charakterowi pisma, jaki zaprezentowali w naszym konkursie na początku (lub prawie na początku) drogi twórczej.

Najbardziej chyba „oprotestowaną" bohaterką tych zmagań była Maja Kleczewska i jej Laur Konrada za reżyserię spektaklu „Woyzeck" Georga Büchnera. Zarzucano jej manipulowanie tekstem, nachalne inkrustowanie spektaklu odnośnikami do popkultury i przesycenie go brutalnością. Dokładnie tych samych argumentów użyli... obrońcy reżyserki, twierdzący, że umiejętnie odświeżyła tekst, zaskakująco powiązała go ze współczesnością i nie cofnęła się przed dosadnym pokazaniem „piekła ludzkiej egzystencji".

a strong personality from amongst the finalists. A look at the list of the Conrad Laurel winners shows that the vast majority of them are now recognized, successful and highly valued artists. What has been just as important as the award itself is the opportunity for discussions between young directors and masters, whose shows were staged outside of the competition. Some of the conversations went easy, others – not quite so. All, however, have been inspiring, including for the audience. The resignation from the 'age criterion' did not compromise the artistic quality, yet it has definitely decreased the significance of the Conrad Laurel as an award that promotes the original work by young directors.

The green light for them came with the original edition of the Interpretations, associated with the shows directed by: Jerzy Jarocki and Anna Augustynowicz, at the same time complementary and completely different. He was the master, she was the first winner of the Conrad Laurel. He presented the emotionally touching show 'Płatonow. Akt pominięty' based on Anton Chekhov. She staged a fresh and (at the time) upsetting show with a harsh form and view of reality based on Werner Schwab's "Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos." The audience was surprised and clearly enthusiastic. There is no need to digress on the ensuing work by Anna Augustynowicz, one of the precursors of the aesthetic and interpretative changes in the Polish theatre of the past twenty years. It is worth adding that one of the judges who supported her show was Krystian Lupa, whose outstanding 'Immanuel Kant' based on Thomas Bernhard was presented at the same festival as one of the master shows.

It has not been an accident that the Festival's name includes 'Interpretations', since this is the key to many shows staged in Katowice. The craftsmanship is always valued highly, but the skill of directing shall be measured primarily against the capability of reading texts in a way that is original and personal. These do not necessarily need to be classical pieces, though the biggest disputes in the history of the competition for the Conrad Laurel were stirred by the stage debates with the classics.

In retrospect, it seems that all winners of the National Art of Directing Festival have remained faithful to the nature of their directing that they have presented in our competition at the onset, or almost in the beginning, of their creative journeys.

Probably the most contested heroine of the competition has been Maja Kleczewska and her Conrad Laurel for the show 'Woyzeck' by Georg Büchner. She was accused of manipulating the text, ostentatiously peppering it with pop cultural references and filling it with brutality. The same arguments were used by... her supporters, claiming that she skilfully refreshed the text, surprisingly linked it to the present and did not stop at showing "the hell of human existence."

Podobne dyskusje, choć już z ogromną przewagą pochwał, wywołał Krzysztof Warlikowski i jego Laur Konrada za pamiętną, wstrząsającą inscenizację „Oczyszczonych" Sarah Kane. Reżyser był już wtedy na linii wznoszącej, udział w Interpretacjach traktował jednak poważnie, upatrując w nich, jak podkreślał w wywiadach, szansy dla twórców mających odwagę mówić własnym, teatralnym językiem. I miał rację – wielu widzom właśnie to jego niezwykłe przedstawienie zapadło głęboko w pamięć.

Entuzjastycznie przyjęto natomiast w Katowicach zwycięstwo „Sprawy Dantona" Stanisławy Przybyszewskiej w reżyserii Jana Klaty, skądinąd częstego finalisty Interpretacji. Chwalono go – i w ławach jury, i na widowni – za kształt inscenizacji, pracę z zespołem aktorskim, twórcze podejście do pierwowzoru literackiego i niebywałą temperaturę emocjonalną spektaklu.

Co ciekawe, emocjonalna więź z odbiorcami była chyba jednym z podstawowych, choć nigdy i nigdzie niezapisanych, kryteriów przyznawania Lauru Konrada.

Utytułowani klasycy

Wystarczy przypomnieć nagrodę dla Mariusza Grzegorzka za reżyserię spektaklu „Blask życia" Rebeki Gilman, spektaklu zrealizowanego do bólu tradycyjnymi metodami, ale tak balansującego na krawędzi odporności psychicznej widza, że momentami trudnego do uniesienia. Albo autorski spektakl Przemysława Wojcieszka „Made in Poland" (znakomicie sprawdzającego się w nietypowej scenerii Szybu Wilson), który przez wtopienie go w codzienność (dosłowną) górniczego osiedla „kupił" publiczność, zanim padły pierwsze aktorskie kwestie! Czy wreszcie pozornie skromny, bo oparty przede wszystkim na precyzyjnej grze aktorów, spektakl Iwony Kempy „Pakujemy manatki" Hanocha Levina, w którym reżyserka przy minimum scenicznej wystawności potrafiła wykrzesać z widzów maksimum prawdziwego wzruszenia.

Laureaci Lauru Konrada – także: Grzegorz Jarzyna, Remigiusz Brzyk (dwukrotnie!), Wojciech Smarzowski, Radosław Rychcik, Marcin Liber czy Monika Strzępka – to dziś znani reżyserzy teatralni, filmowi i telewizyjni. Niektórzy są (byli) dyrektorami bądź wykładowcami akademickimi. Wszyscy odnaleźli swoje miejsce w teatrze, najczęściej nie spoczywają jednak na (nomem omen) laurach. Przez te dwadzieścia lat zmienili się wprawdzie z „początkujących zdolnych" w „utytułowanych klasyków", ale na swój sposób pozostają niepokorni i poszukujący. Kto dołączy do tego grona w tym roku?

Henryka Wach-Malicka
dziennikarka, krytyczka teatralna

Similar debates, marked primarily by praise, were stirred by Krzysztof Warlikowski and his Conrad Laurel for the shocking staging of Sarah Kane's "Cleansed." At the time, the director was gaining traction, yet he took his participation in "Interpretations" seriously on the belief that the Festival, as he pointed out in interviews, is an opportunity for bold artists to speak their own dramatic language. He was right, and his unusual performance sank deep into the memory of many viewers.

Stanisława Przybyszewska's "Sprawa Dantona" directed by Jan Klata, a frequent finalist of the Interpretations, was received with true enthusiasm. He was praised by the jury and the audience, alike, for his excellent work with actors, his creative approach to the literary prototype and the outstanding emotional temperature of the performance.

Interestingly enough, the emotional bond with the audience has likely been one of the fundamental criteria in awarding the Conrad Laurel, although it has never been put down in writing.

Awarded classics

One of the winners of the Conrad Laurel has been Mariusz Grzegorzek, the director of the show "The Glory of Living," a play painstakingly executed with traditional means and yet testing the boundaries of viewer's mental resistance to the point it is hard to bear at times. Another winner was Przemysław Wojcieszek and his "Made in Poland" (a perfect fit for the unique setting of Szyb Wilsona), which, set in the everyday life of a mining housing estate, 'bought' the audience before the actors came to deliver some of their first lines. The third noteworthy winner is the seemingly modest play based primarily on precise acting, namely Hanoch Levin's "We're Leaving" directed by Iwona Kempa, who used the bare minimum of stage means to make the audience experience the maximum of emotions.

Other winners of the Conrad Laurel have been: Grzegorz Jarzyna, Remigiusz Brzyk (twice!), Wojciech Smarzowski, Radosław Rychcik, Marcin Liber and Monika Strzępka, now all of them acknowledged theatre, film and TV directors. Some have been theatre directors or academic professors. All of them found their place in theatre, but they do not rest on their... well... laurels. For these twenty years, they turned from 'gifted beginners' to 'award-winning classics', but they continue their rebellious quest. Who is going to join this group this year?

Henryka Wach-Malicka
Journalist and theatre critic

LAUREACI INTERPRETACJI

1998
Anna Augustynowicz za reżyserię przedstawienia „Moja wątroba jest bez sensu" Wernera Schwaba w Teatrze Współczesnym w Szczecinie

1999
Grzegorz Jarzyna za dwie inscenizacje tekstów Witolda Gombrowicza: „Iwony, księżniczki Burgunda" w Starym Teatrze w Krakowie i „Historii" w Teatrze Telewizji

2001
Remigiusz Brzyk za reżyserię przedstawienia „Czarownice z Salem" Arthura Millera w Teatrze im. Jaracza w Łodzi

2002
Wojciech Smarzowski za reżyserię spektaklu „Kuracja" Jacka Głębskiego w Teatrze Telewizji

2003
Krzysztof Warlikowski za reżyserię spektaklu „Oczyszczeni" Sarah Kane w Teatrze Rozmaitości w Warszawie/ Teatrze Współczesnym we Wrocławiu

2005
Przemysław Wojcieszek za reżyserię autorskiego przedstawienia „Made in Poland" w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy

2006
Maja Kleczewska za reżyserię spektaklu „Woyzeck" Georga Büchnera w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu

2007
Mariusz Grzegorzek za reżyserię spektaklu „Blask życia" Rebeki Gilman w Teatrze im. Jaracza w Łodzi

WINNERS OF THE INTERPRETATIONS

1998
Anna Augustynowicz for directing the play "Moja wątroba jest bez sensu" by Werner Schwab at Teatr Współczesny in Szczecin

1999
Grzegorz Jarzyna for staging Witold Gombrowicz's dramas: "Iwona, księżniczka Burgunda" at the National Stary Theatre in Kraków and "Historia" at Teatr Telewizji

2001
Remigiusz Brzyk for directing the play "Czarownice z Salem" by Arthur Miller at the Stefan Jaracz Theatre in Łódź

2002
Wojciech Smarzowski for directing the play "Kuracja" by Jacek Głębski at Teatr Telewizji

2003
Krzysztof Warlikowski for directing the play "Oczyszczeni" by Sarah Kane at Teatr Rozmaitości in Warsaw/Teatr Współczesny in Wrocław

2005
Przemysław Wojcieszek for directing his own play "Made in Poland" at the Modrzejewska Theatre in Legnica

2006
Maja Kleczewska for directing the play "Woyzeck" by Georg Büchner at the Wojciech Bogusławski Theatre in Kalisz

2007
Mariusz Grzegorzek for directing the play "Blask życia" by Rebeka Gilman at the Stefan Jaracz Theatre in Łódź

2008
Iwona Kempa za reżyserię spektaklu „Pakujemy manatki" Hanocha Levina w Teatrze im. Horzycy w Toruniu

2009
Jan Klata za reżyserię spektaklu „Sprawa Dantona" Stanisławy Przybyszewskiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu

2011
Radosław Rychcik za reżyserię spektaklu „Łysek z pokładu Idy" Gustawa Morcinka w Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego w Wałbrzychu

2012
Marcin Liber za reżyserię spektaklu „III Furie" Sylwii Chutnik, Magdy Fertacz i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy

2013
Monika Strzępka za reżyserię spektaklu „W imię Jakuba S." Pawła Demirskiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie

2014
Remigiusz Brzyk za reżyserię spektaklu „Koń, kobieta i kanarek" Tomasza Śpiewaka w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu

2015
Maja Kleczewska za reżyserię spektaklu „Dybuk" wg dramatu Szymona Anskiego w Teatrze Żydowskim w Warszawie

2016
Janusz Opryński za reżyserię spektaklu „Punkt Zero: Łaskawe" wg Jonathana Littela i Wasilija Grossmana w Teatrze Provisorium w Lublinie

2008
Iwona Kempa for directing the play "Pakujemy manatki" by Hanoch Levin at the Wilam Horzyca Theatre in Toruń

2009
Jan Klata for directing the play "Sprawa Dantona" by Stanisława Przybyszewska at the Polski Theatre in Wrocław

2011
Radosław Rychcik for directing the play "Łysek z pokładu Idy" by Gustaw Morcinek at the Jerzy Szaniawski Drama Theatre in Wałbrzych

2012
Marcin Liber for directing the play "III Furie" by Sylwia Chutnik, Magda Fertacz and Małgorzata Sikorska-Miszczuk at the Modrzejewska Theatre in Legnica

2013
Monika Strzępka for directing the play "W imię Jakuba S." by Paweł Demirski at Teatr Dramatyczny in Warsaw

2014
Remigiusz Brzyk for directing the play "Koń, kobieta i kanarek" by Tomasz Śpiewak at Teatr Zagłębia in Sosnowiec

2015
Maja Kleczewska for directing the play "Dybuk" based on a drama by Szymon Anski at the Jewish Theatre in Warsaw

2016
Janusz Opryński for directing the play "Punkt Zero: Łaskawe" by Jonathan Littel and Wasilij Grossman at Teatr Provisorium in Lublin

© Tomasz Urbanek, East News

Ewa Braun

© Tomasz Urbanek, East News

Piotr Cieplak

© Michał Woźniak, East News

Anda Rottenberg

© Krzysztof Szymczak, Polska Press, EastNews

Krzysztof Majchrzak

© Michał Szlaga/REPORTER

Olo Walicki

Jurorzy festiwalu Interpretacje

Jurors of the Interpretations

Marcin Mońka

Ewa Braun
Scenografka, dekoratorka wnętrz, kostiumolożka. Pracę przy produkcjach filmowych i telewizyjnych rozpoczęła jeszcze w czasie studiów na Uniwersytecie Warszawskim. Tworzyła oprawę plastyczną i kostiumy dla czołówki polskich reżyserów, m.in. Wojciecha Jerzego Hasa („Nieciekawa historia", „Pismak"), Janusza Majewskiego („Zazdrość i medycyna", „Zaklęte rewiry", „C.K. Dezerterzy", „Sprawa Gorgonowej", „Królowa Bona"), Tadeusza Konwickiego („Lawa"), Krzysztofa Zanussiego („Iluminacja", „Barwy ochronne"), Agnieszki Holland („Europa, Europa") i Andrzeja Wajdy („Wielki tydzień"). Pracowała także z twórcami z Hollywood – wraz z Allanem Starskim w 1994 roku otrzymała Oscara za scenografię do „Listy Schindlera" Stevena Spielberga. Jest członkinią Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej (AMPAS) oraz Polskiej Akademii Filmowej. Swoją wiedzą i doświadczeniem dzieli się ze studentami łódzkiej PWSFTviT, prowadząc tam autorskie warsztaty scenograficzno-kostiumowo-charakteryzatorskie. Pod jej opieką artystyczną powstało ponad 100 etiud studenckich.

Ewa Braun
A stage designer, interior decorator and costume designer, she began to work on film and TV productions while still studying at the Warsaw University. She was responsible for the visual setting and costumes for the major Polish directors, including Wojciech Jerzy Has ("Nieciekawa historia" and "Pismak"), Janusz Majewski ("Zazdrość i medycyna", "Zaklęte rewiry", "C.K. Dezerterzy", "Sprawa Gorgonowej" and "Królowa Bona"), Tadeusz Konwicki ("Lawa"), Krzysztof Zanussi ("Iluminacja" and "Barwy ochronne"), Agnieszka Holland ("Europa, Europa") and Andrzej Wajda ("Wielki tydzień"). She has also worked with Hollywood artists; in 1994, along with Allan Starski, Ewa Braun won the Oscar for set design for Spielberg's "Shindler's List." She is a member of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) and the Polish Film Academy. She shares her knowledge and experience with students of the National Film School in Łódź by giving her own workshops on stage and costume design and make-up. She has provided artistic support for over 100 student etudes.

Anda Rottenberg
Krytyczka i historyczka sztuki, kuratorka wystaw, publicystka. Długoletnia szefowa warszawskiej Zachęty, pomysłodawczyni powołania w stolicy Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii. Jest także szefową działu kultury w „Vogue Polska". Bywa nazywana „pierwszą damą polskiego muzealnictwa". Na początku zawodowej drogi zajmowała się publicystyką poświęconą zjawiskom zachodzącym w sztuce najnowszej. Pod koniec lat 60. zaczęła przygotowywać ekspozycje, w latach 80. powołała do życia Fundację Egit, jedną z pierwszych niezależnych fundacji sztuki w Polsce. Jest autorką wielu wystaw, m.in.: „Rzeźba w ogrodzie" (1988), „Gdzie jest brat twój, Abel?" (1995), „Warszawa-Moskwa 1900-2000" (2004), „Obok. Tysiąc lat historii w sztuce" (2011), „Postęp i higiena" (2014). W przeszłości pracowała w Polskiej Akademii Nauk, a także w Departamencie Sztuki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, pełniła też funkcję szefowej polskiej sekcji AICA – Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki.

Anda Rottenberg
An art critic and historian, an exhibition curator and a columnist. A long-time director of Zachęta in Warsaw, an originator of the Museum of Modern Art in Warsaw. A professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw (the Faculty of Media Art and Stage Design). She is the head of the cultural section of "Vogue Polska" and is often referred to as "the first lady of the Polish museum industry." At the beginning of her career, she was committed to journalism and covered latest art developments. In late 1960s, she started preparing exhibitions. In 1980s, she established Fundacja Egit, one of the first independent art foundations in Poland. She is the author of many exhibitions, including: "Rzeźba w ogrodzie" (1988), "Gdzie jest brat twój, Abel?" (1995), "Warszawa-Moskwa 1900-2000" (2004), "Obok. Tysiąc lat historii w sztuce" (2011), and "Postęp i higiena" (2014). She used to work at the Polish Academy of Sciences and the Art Department of the Ministry of Culture and Art, and also headed the Polish section of the International Association of Art Critics (AICA).

Piotr Cieplak
Reżyser teatralny, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Początek jego zawodowej kariery łączy się z Teatrem im. Wilama Horzycy w Toruniu, gdzie realizował jednoaktówki Aleksandra Fredry. Później związał się z Teatrem Współczesnym we Wrocławiu oraz Teatrem Dramatycznym w Warszawie. W przeszłości był również szefem artystycznym w stołecznym Teatrze Rozmaitości. Swój odrębny język teatralny kształtował, pracując nad „Historyją o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" Mikołaja z Wilkowiecka. W tej realizacji próbował odszukać takie sposoby wywoływania przeżycia religijnego, jakie w przeszłości odnajdywano w misteriach. Z tematyką religijną mierzył się później jeszcze kilkakrotnie. Ponadto wystawiał także dzieła Williama Szekspira, inscenizował dramaty romantyczne, interesuje go również klasyka teatru XX-wiecznego oraz dramaturgia współczesna. Jest twórcą odważnym, przygotowuje spektakle według własnych scenariuszy, opierając je na tekstach bardzo różnych autorów. Potrafi również tworzyć teatr dla widzów najmłodszych. Od 2014 roku jest etatowym reżyserem w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Piotr Cieplak
Theatre director, a graduate of the National Academy of Theatre Arts in Kraków. The beginning of his career is associated with the Wilam Horzyca Theatre, where he produced single-act plays written by Aleksander Fredro. He then worked with the Wrocław Contemporary Theatre and Teatr Dramatyczny in Warsaw. He was also the Art Director at the Warsaw's Teatr Rozmaitości. He developed his individual dramatic language while working on "Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" by Mikołaj z Wilkowiecka. As part of that production, he sought for the ways to evoke religious experience once found in mystery plays. He then repeatedly dealt with religious themes. He also staged pieces by William Shakespeare and Romantic dramas and is interested in the classics of the 20th-century theatre and contemporary drama. He is a bold artist who develops his own scripts for his plays based on pieces of various authors. He also produces shows for the youngest audiences. Since 2014, he has been a director in residence at the National Theatre in Warsaw.

Krzysztof Majchrzak
Aktor teatralny i filmowy. Od kilku dekad uznawany za wzór aktorstwa charakterystycznego. Artysta niepokorny i bezkompromisowy, który wśród wielu wyróżnień ma także nagrodę Złotego Glana, przyznawaną twórcom niezależnym, przeciwstawiającym się modom i trendom, które dominują w kulturze popularnej. Debiutował w 1970 roku w filmie telewizyjnym „Draka" Janusza Kubika. Gdy w 1974 roku ukończył studia na wydziale aktorskim, związał się na dwa lata z Teatrem Narodowym w Warszawie, następnie pracował w Teatrze Powszechnym oraz Teatrze Studio. Na deskach teatralnych stworzył wiele znaczących ról. Występował w spektaklach reżyserowanych przez Kazimierza Kutza („Kopciuch" Janusza Głowackiego), Zygmunta Hübnera („Upadek" Nordhala Greiga) czy Jerzego Grzegorzewskiego („Opera za trzy grosze" Bertolta Brechta). Ma w swoim dorobku wiele kreacji filmowych, poczynając od roli zapaśnika Władka Góralewicza w „Arii dla atlety" Filipa Bajona z 1979 roku. W kolejnych latach pracował z Witoldem Leszczyńskim, Radosławem Piwowarskim i przede wszystkim z Janem Jakubem Kolskim (m.in. przy wielokrotnie nagradzanej „Pornografii").

Krzysztof Majchrzak
A theatre and film actor. For several decades, he has been recognized as the major character actor. A rebellious and uncompromising artist, Majchrzak has won a number of awards, including Złoty Glan Award, granted to independent artists who oppose fads and trends prevalent in the popular culture. He debuted in 1970 with a TV film "Draka" directed by Janusz Kubik. After graduating in acting in 1974, he worked with the National Theatre in Warsaw and then the Powszechny Theatre and the Studio Theatre. He created many significant stage roles and appeared in plays directed by Kazimierz Kutz ("Kopciuch" by Janusz Głowacki), Zygmunt Hübner ("Upadek" by Nordhal Greig) and Jerzy Grzegorzewski ("Opera za trzy grosze" by Bertolt Brecht). His achievements include many film parts, including of a wrestler Władek Góralewicz in "Aria dla atlety" directed by Filip Bajon in 1979. In the years that followed, he worked with Witold Leszczyński, Radosław Piwowarski and, most importantly, Jan Jakub Kolski (including on award-winning "Pornografia").

Olo Walicki
Kompozytor, kontrabasista, aranżer i producent. Tworzy muzykę improwizowaną, komponuje dla teatru i filmu. Przez lata był związany z nurtem yassowym w muzyce – przede wszystkim ze sceną trójmiejską i jej filarami: Tymonem Tymańskim oraz Mikołajem Trzaską. Karierę muzyczną rozpoczynał wraz z formacją Niebieski Lotnik, którą współtworzył wraz z Jerzym Mazzollem i Jackiem Olterem. Był także związany z free-jazzowym zespołem Łoskot. Współpracował ze Zbigniewem Namysłowskim, występując w jego kwartecie. Uczestniczył w projekcie Szwagierkolaska, stworzonym przez Muńka Staszczyka, a interpretującym utwory Stanisława Grzesiuka. Przez wiele lat grał w zespołach Leszka Możdżera, nagrywał i koncertował także z Gabą Kulką, Maćkiem Szupicą, Maciem Morettim czy Wacławem Zimplem. W ostatnich latach współpracował m.in. z Andrzejem Sewerynem, Ingmarem Villqistem, Warszawską Orkiestrą Rozrywkową czy Teatrem Dada von Bzdülöw. Stworzył projekty OW Kaszebe, The Saintbox oraz Zespół Cieśni i Tańca. Autorskie pomysły wydaje we własnej wytwórni.

Marcin Mońka
dziennikarz

Olo Walicki
A composer, double bass player, arranger and producer, he creates music based on improvisation and composes music for theatre and film. For many years, he was associated with the yass style, primarily the Trójmiasto scene and its major musicians: Tymon Tymański and Mikołaj Trzaska. He began his musical career with the band Niebieski Lotnik, playing with Jerzy Mazzoll and Jacek Olter. He was also part of the free-jazz band Łoskot. He worked with Zbigniew Namysłowski as part of his quartet. He participated in Muniek Staszczyk's Szwagierkolaska project, dedicated to interpreting Stanisław Grzesiuk's oeuvre. For many years, he played in Leszek Możdżer's bands, recorded and played concerts with Gaba Kulka, Maciek Szupica, Maciej Moretti and Wacław Zimpel. In recent years, he worked, among others, with Andrzej Seweryn, Ingmar Villqist, Warszawska Orkiestra Rozrywkowa and Teatr Dada von Bzdülöw. He is the founder of the projects OW Kaszebe, the Saintbox and Zespół Cieśni i Tańca. He releases his own projects under his own label.

Marcin Mońka
journalist

SPEKTAKLE MISTRZOWSKIE
MASTER PERFORMANCES

„Męczennicy”/“Martyrs”
Marius von Mayenburg „Märtyrer”
Reżyseria: Grzegorz Jarzyna
TR Warszawa

„Wyjeżdżamy”/“We are leaving”
Hanoch Levin „Pakujemy manatki”
Reżyseria: Krzysztof Warlikowski
Nowy Teatr w Warszawie

„Wyjeżdżamy”
© Magda Hueckel

Grzegorz Jarzyna
© Pat Mic

Jarzyna: młodsi zdolniejsi po 20 latach

Wojciech Majcherek

Grzegorz Jarzyna w tym roku obchodzi jubileusz 20-lecia swojej dyrekcji w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Obejmował ją zaledwie rok po olśniewającym debiucie. 18 stycznia 1997 roku absolwent krakowskiej PWST wystawił na scenie przy Marszałkowskiej „Bzika tropikalnego" wg Witkacego.

Tego samego dnia w Teatrze Dramatycznym w Warszawie odbyła się premiera „Elektry" w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Twórca ten, podobnie jak Jarzyna uczeń Krystiana Lupy, zadebiutował już wcześniej, ale przedstawienie w Dramatycznym było jego pierwszą pracą na stołecznych scenach.

Obie premiery uznano za przełom we współczesnym polskim teatrze. Objawili się liderzy grupy nowego pokolenia artystów, których Piotr Gruszczyński określił mianem „młodszych zdolniejszych", w odróżnieniu od „młodych zdolnych", którą to nazwę wymyślił Jerzy Koenig dla reżyserów wchodzących do teatru w drugiej połowie lat 60., takich jak: Jerzy Grzegorzewski, Maciej Prus, Izabela Cywińska, Helmut Kajzar. „Młodszych zdolniejszych", obok Warlikowskiego i Jarzyny, współtworzyli Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, Zbigniew Brzoza.

To są fakty doskonale znane, ale warto o nich wspomnieć także w kontekście Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" w Katowicach. Pomysłodawca imprezy, Jacek Sieradzki, prawdopodobnie nie zaproponowałby formuły konkursu młodych reżyserów, gdyby nie to, że po prostu zaistnieli oni z całą mocą w polskim życiu teatralnym w tamtym czasie.

Przypomnijmy, że pierwszą edycję festiwalu wygrała Anna Augustynowicz, a drugą Grzegorz Jarzyna następnymi swoimi głośnymi spektaklami: „Iwoną, księżniczką Burgunda" w Starym Teatrze w Krakowie oraz telewizyjną „Historią" wg Gombrowicza.

Losy „młodszych zdolniejszych", jak to bywa, różnie się potoczyły. Dzisiaj na pewno już nie są „młodsi", ale Jarzyna i Warlikowski przez 20 lat nie stracili pozycji czołowych polskich reżyserów teatralnych, których kolejne premiery budzą nieodmiennie żywe zainteresowanie.

Zapewne byłoby ciekawe studium porównawcze dróg, jakimi obaj twórcy podążają. A mają one swój indywidualny charakter. Jarzyna po wystawieniu „Bzika tropikalnego" nigdy już nie sięgał do sztuk Witkacego. Wydaje się jednak, że temat szaleństwa, różnych form psychicznej aberracji, „bzika" właśnie pojawia się w teatrze Jarzyny jako stały motyw. Dość wspomnieć takie

Jarzyna: The younger and more talented 20 years later

This year, Grzegorz Jarzyna celebrates the 20th anniversary of his tenure as the Director of Teatr Rozmaitości in Warsaw, a position he took the year following his brilliant debut. On 18 January 1997, the graduate of the National Academy of Theatre Arts in Kraków staged Witkacy's "Bzik tropikalny" on the stage at ul. Marszałkowska.

The same day, Teatr Dramatyczny in Warsaw showed the premiere of "Elektra" directed by Krzysztof Warlikowski. The latter, just as Jarzyna a student of Krystian Lupa, had debuted before, yet his show at Dramatyczny was the first play he presented in Warsaw.

Both premieres were considered the breakthrough in contemporary Polish theatre and the two directors emerged as the leaders of a new generation of artists that Piotr Gruszczyński would call "the younger and more gifted," to distinguish them from "the young and gifted," the name Jerzy Koenig invented for the directors coming to theatre in the second half of the 1960s, including: Jerzy Grzegorzewski, Maciej Prus, Izabela Cywińska, and Helmut Kajzar. Apart from Warlikowski and Jarzyna, "the younger and more gifted" included Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak and Zbigniew Brzoza.

It is also worth mentioning those well-known facts in the context of the Interpretations: the Art of Directing Festival in Katowice. The originator of the event, Jacek Sieradzki, would probably have not come up with the idea of the young directors competition if these directors' presence in the Polish theatre scene of the time was not that prominent.

Mind you, the first edition of the festival was won by Anna Augustynowicz, and the second one – by Grzegorz Jarzyna with their much-talked-about shows: "Iwona, księżniczka Burgunda" at the National Stary Theatre in Kraków and the TV play "Historia" based on Gombrowicz.

The lives of "the younger and more gifted" varied enormously. Although definitely not "younger" today, for the past 20 years Jarzyna and Warlikowski have not lost their positions of Poland's leading theatre directors and their premieres have always been hugely popular.

It would be interesting to compare the paths followed by the two artists. Each has their unique character. Following "Bzik tropikalny," Jarzyna has never come back to Witkacy's plays. It seems, however, that the theme of madness (Polish: 'bzik'), all sorts of mental abnormalities, is a recurrent motif in his dramas. It suffices to mention the poignant plays such as: "4.48 Psychosis" by

poruszające przedstawienia jak: „4.48 Psychosis" Kane, „2007: Macbeth" Szekspira i „Druga kobieta" wg Cassavetesa. Rzecz jasna reżyser nie podejmuje tej problematyki jako doświadczenia medycznego. Idzie raczej o to, że szaleństwo jest formą poznania prawdy o człowieku i jego relacjach ze społeczeństwem.

W tym nurcie twórczości Jarzyny mieści się na przykład „G.E.N", czyli najnowsza jego premiera. Spektakl inspirowany jest filmem „Idioci" Larsa von Triera, opowiadającym o grupie młodych ludzi, którzy postanawiają udawać osoby niedorozwinięte umysłowo. Oczywiście kryje się za tym prowokacja, mająca na celu badanie granic wolności jednostki we współczesnym systemie społeczno-kulturowym. Jarzynę i jego aktorów ten eksperyment interesuje także jako podróż w głąb ludzkiej psychiki w poszukiwaniu tytułowej jednostki dziedziczności, odpowiedzialnej za przemoc i nienawiść. „G.E.N" jest też dla Jarzyny próbą w zakresie budowania zespołu aktorskiego jako wspólnoty połączonej wrażliwością estetyczną i etyczną. Stoi za tym prawdziwa wiara, że teatr może być wciąż miejscem kreującym nowe idee i formy.

Innym spektaklem, w którym pojawia się temat szaleństwa, są „Męczennicy" według sztuki Mariusa Mayenburga. Bohaterka spektaklu (Jarzyna dokonał zamiany płci – w tekście bohaterem jest chłopak), uczennica gimnazjum, ujawnia rodzaj religijnego nawiedzenia. Postawa ta staje się problemem dla otoczenia: ojca, kolegów ze szkoły i nauczycieli. Nie wiadomo zresztą, co jest właściwie źródłem tej przemiany, która prowadzi wprost do fanatyzmu. A może to, że dziewczyna „odlatuje", jest jakąś reakcją na świat dookoła? Poszukiwaniem mocnych fundamentów w płynnej rzeczywistości? Odnalezieniem prostych zasad dobra i zła? Czy gotowość poświęcenia się za wyznawane ideały powinna budzić nasz szacunek, czy obawę, że grozi to bezsensowną samozagładą? To tylko część pytań, które może prowokować znakomicie wyreżyserowane przedstawienie Grzegorza Jarzyny, w którym niejednoznaczna postać Lidki znalazła niezwykłe aktorskie medium w osobie Justyny Wasilewskiej. Premiera spektaklu odbyła się trzy lata temu, ale jego problematyka nic nie straciła ze swej aktualności, a może nawet dzisiaj jeszcze wyraźniej koresponduje z naszymi niepokojami. Jestem przekonany, że prezentacja „Męczenników" jako przedstawienia mistrzowskiego będzie mocnym finałowym akordem festiwalu Interpretacje.

Zarówno Grzegorz Jarzyna, jak i Krzysztof Warlikowski mają status mistrzów polskiego teatru, co pewnie nie jest wygodną pozycją. Obydwaj są jednak świadomi, że na sceny wchodzi nowe pokolenie reżyserów, a zwłaszcza reżyserek, którzy być może nie czują potrzeby walki ze starszymi liderami, lecz na pewno chcą mówić swoim głosem. Jarzyna i Warlikowski w teatrach, którymi kierują, stwarzają młodym takie możliwości.

Kane, "2007: Macbeth" by Shakespeare, "The Second Woman" by Cassavetes. Obviously, the director does not address this issue from the perspective of medical experience. Madness, for Jarzyna, is the opportunity to explore the truth about human and their relationships with the society.

This strand of Jarzyna's oeuvre also encompasses "G.E.N.," i.e. his latest premiere. The show was inspired by Lars von Trier's film "Idiots" about a group of young people pretending to be mentally retarded. Obviously, that was a provocation aimed at exploring the boundaries of individual freedom in the contemporary social and cultural system. Jarzyna and his actors are interested in that experiment also as a kind of journey into the human psyche in quest for the eponymous gene responsible for the violence and hatred. For Jarzyna, "G.E.N." has also been an attempt to build a group of actors making a community bound by their aesthetic and ethical sensitivity. Behind this is the real faith that theatre can still be a place creating new ideas and forms.

Another performance featuring the theme of madness is the Märtyrer by Marius Mayenburg. The heroine of the show (Jarzyna changed the gender – the protagonist of the text is a boy), a secondary-school student, shows some kind of religious obsession. Her behaviour becomes problematic to her community: her father, schoolmates and teachers. We do not quite now the source behind the transformation that leads right to the phantasm. Is the girl's 'freaking out' a response to the world around? Is it her quest for some solid foundations in the fluid reality? Is it the quest for simple principles of good and evil? Should her willingness to sacrifice herself for her ideals command our respect or concern that this might end up in pointless self-destruction? These are just some of the questions provoked by the outstandingly directed performance of Grzegorz Jarzyna, in which the unambiguous character of Lidka has been perfectly rendered by Justyna Wasilewska. The show had premiered three years ago, but the problems it explores are still very current; it might even be that the show resonates with our concerns even more clearly. I believe that the staging of Märtyrer as a master show will be a strong final moment of the Interpretations.

Both Grzegorz Jarzyna and Krzysztof Warlikowski enjoy the status of the masters of Polish theatre, which probably is not a comfortable position. Both of them are aware that the stage sees a new generation of directors, especially female directors, who might not feel the need to fight with older leaders. At the theatres they head, Jarzyna and Warlikowski provide such opportunities to young people.

This probably is not a generational shift change yet; after all, there is no reason for Grzegrz Jarzyna and Krzysztof Warlikowski to give way to others. What is more important is the dialogue that is taking place

Zapewne nie czyni to jeszcze zmiany warty, bo przecież nie ma powodu, by Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski ustępowali miejsca. Ważniejszy może jest dialog, jaki się wytwarza między tymi, którzy kształtują polski teatr od ponad 20 lat, i tymi, którzy zaczynają na niego wpływać.

Wojciech Majcherek
dziennikarz, krytyk teatralny

between those who have shaped Polish theatre in the past 20 years and those who are just coming to impact it.

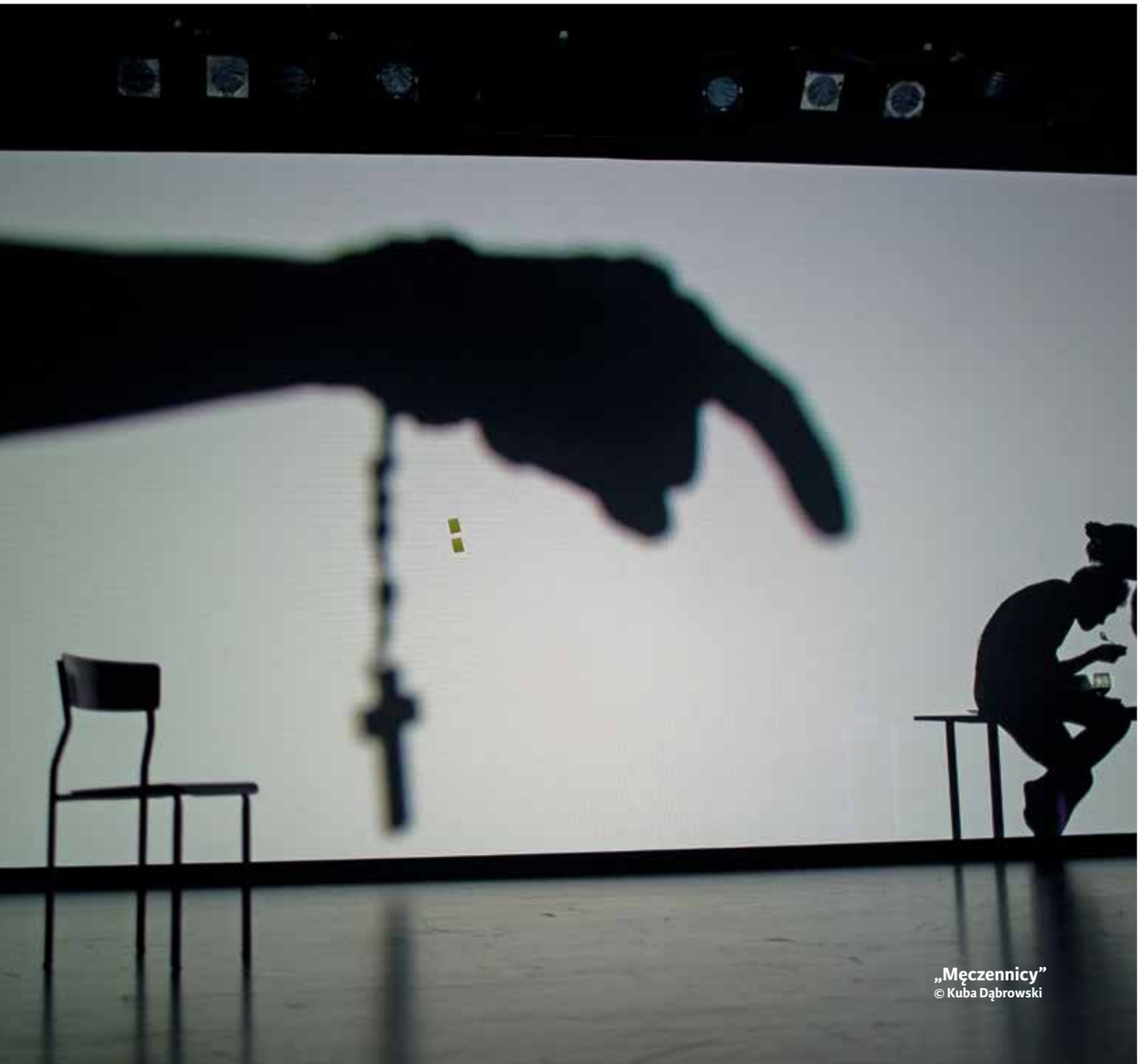
Wojciech Majcherek
Journalist, theatre critic

„Męczennicy"
© Kuba Dąbrowski

„Męczennicy”
“Martyrs”

Na podstawie dramatu
Mariusa von Mayenburga „Märtyrer”

Reżyseria: Grzegorz Jarzyna
TR Warszawa



„Męczennicy”
© Kuba Dąbrowski

„Męczennicy” - reż. Grzegorz Jarzyna - TR Warszawa

Europa żyje w strachu, po raz pierwszy od czasów totalitaryzmów. Czego się boimy? Innego, który przyjdzie i zniszczy nasze wartości, styl życia i bezpieczeństwo. Radykalnych ruchów religijnych, które chcą kontrolować życie jednostek i całych społeczeństw. Kryzysu ekonomicznego, który uderza w rodziny i całe wspólnoty, podważając poczucie stabilności. Odpowiedzią na lęki jest zwrot w stronę zasad wiary. To one mają zapewnić stały fundament, na którym można budować życie wśród ruchomych piasków. Oddzielić dobre od złego, moralne od niemoralnego.

Co jednak, gdy wiara zamienia się w dogmatyzm? Kiedy staje się mieczem, który przecina człowieka, rodzinę, wspólnotę? Kiedy idealistyczne pobudki prowadzą do religijnego fanatyzmu?

„Nie bój się” – mówi Lidka, bohaterka spektaklu Grzegorza Jarzyny. Uczennica gimnazjum szuka w Biblii odpowiedzi na pytanie o swoje lęki, o to kim jest i po co żyje. Nagła zmiana jej zainteresowań i zachowania, budzi niepokój ojca, jest niezrozumiała dla rówieśników i nauczycieli. Ale dla Lidki opinia otoczenia się nie liczy. Jest jeden cel i jedna prawda, dla których trzeba poświęcić wszystko.

Spektakl Grzegorza Jarzyny podejmuje próbę analizy mechanizmu strachu i fanatyzmu, z którym konfrontuje się współczesny świat. To dramatyczna opowieść o ludziach, gotowych zapłacić najwyższą ceną za wartości, w które wierzą. Skąd bierze się taki rodzaj determinacji? Jak rodzą się ekstremizmy religijne? Czym jest wiara dla współczesnego człowieka? Gdzie jest jej miejsce w liberalnym systemie? Czego boi się dzisiejsza Europa? Czego boimy się my?

Z recenzji:

"Męczennicy" to polityczna groteska, satyra na wojnę kulturową, czy raczej opowieść o zagubionej dziewczynie? Lidka (Justyna Wasilewska) odmawia uczestnictwa w zajęciach na basenie. Ojciec (Cezary Kosiński) - liberalny, wyrozumiały - chce wyjść jej naprzeciw. Ale Lidka nie chce po prostu zwolnienia z WF. Chce być oficjalnie

“Martyrs” – Dir. Grzegorz Jarzyna – TR Warszawa

Europe lives in anxiety, for the first time since the time of totalitarian regimes. What are we afraid of? The other, who may come and destroy our values, our life style and safety. Radical religious movements that want to control the lives or individuals and societies. An economic crisis that will affect families and whole communities and subvert the sense of stability. These anxieties can be addressed only by one’s turning towards the principles of faith. They are supposed to provide a steady foundation, upon which to build the live among moving sands; upon which one can tell good from evil, and the moral from the immoral.

What if faith turns into dogmatism? What if it becomes a sword that pierces human, the family and the community? What if the idealistic impulses lead to religious fanaticism?

“Don’t be scared,” says Lidka, the heroine of the performance by Grzegorz Jarzyna. The middle school student seeks in the Bible an answer to her anxieties, her identity and the sense of her life. Her father is concerned about the sudden change in her interests and behaviour, which are also incomprehensible to her peers and teachers. However, Lidka does not care about the opinion of her community. There is just one goal and one truth, for which one needs to sacrifice everything.

Grzegorz Jarzyna’s performance looks into the mechanisms of fear and fanaticism faced by the world today. This is a dramatic story about people ready to pay the highest price for the values they follow. Where does this kind of determination come from? How does religious extremism emerge? What is faith to the human now? Where is its place in the liberal system? What is today’s Europe afraid of? What are we afraid of?

From a review:

“Martyrs” is a political grotesque, a satire on the cultural war, or perhaps a tale about the lost girl? Lidka (Justyna Wasilewska) refuses to attend the swimming pool classes. Her father (Cezary Kosiński) – liberal and understanding – wants to help her. However, Lidka does not want to be just exempted from PE classes. She wants to be officially

„Męczennicy"
© Kuba Dąbrowski

„Męczennicy"
© Kuba Dąbrowski

zwolniona z powodów religijnych. Odmawia oglądania "bezwstydu" ciał. Dostaje od szkoły znacznie więcej: uczennice będą pływać w strojach zapiętych pod szyję. Uzbrojona w odczytywaną dosłownie Biblię dziewczyna kontynuuje krucjatę, którą widzi jako drogę krzyżową. Następna stacja: edukacja seksualna. Przecież Bóg mówi: bądźcie płodni i rozmnażajcie się, więc po co lekcje z nakładania prezerwatyw? Później - teoria ewolucji. W oryginalnym tekście Mariusa von Mayenburga (prapremiera w Schaubuhne w Berlinie w 2012 r.) zamiast Lidki jest Beniamin (...)

W TR Warszawa Lidka jest bardziej mistyczką niż bojowniczką krucjaty. Widzimy ją w scenach długich, żarliwych modlitw. Wygląd Wasilewskiej, jednej z najciekawszych aktorek młodego pokolenia - o subtelnej, ale zarazem silnej i intensywnej scenicznej obecności - upodabnia ją do świętych z gotyckich obrazów. (...)

Chociaż Jarzyna z dramaturgiem Romanem Pawłowskim zamieniają płeć postaci, to nie zauważyć, że w tym geście nieubłaganie mści się gender: dziewczynki są wrażliwe, zmysłowe i uduchowione, a chłopcy bojowi, trzeźwo kalkujący i stanowczy.

Wasilewska pozostaje na scenie przez niemal cały czas. Oglądamy cały świat zewnętrzny z perspektywy "ja" bohaterki. Dlatego prof. Dawidowicz i jej życiowy partner wuefista (świetny Piotr Głowacki) są aż tak groteskowi i seksualnie obsceniczni, obwąchują się i skaczą wokół siebie jak małpy - symbole obrzydliwości, którą Lidka widzi w teorii Darwina.

A szkolny kolega grany przez Dawida Ogrodnika - aż tak komicznie infantylny (choć może to akurat cena, którą płaci się za obsadzanie dorosłych aktorów w rolach licealistów). Ten efekt subiektywności reżyser dopełnia zabawami perspektywą i teatrem cieni - wielka sylwetka księdza przytłacza postać dziewczyny.

Choć tło dla scen w szkole stanowią wyświetlane na ekranie obrazy klas i korytarzy, to trudno traktować "Męczenników" jak komentarz do polskich konfliktów światopoglądowych. Lidka to nie działaczka od o. Rydzyka, a realia sztuki von Mayenburga są dalekie od naszych. Gdy ojciec i nauczyciele Lidki oburzają się na powieszenie w szkole krzyża, możemy tylko gorzko się uśmiechnąć. W polskich szkołach nie tylko nie ma edukacji seksualnej. Krzyż wisi już od dawna - żadna Lidka nie musi sama zbijać go z desek. I spróbujcie tylko go zdjąć.

Witold Mrozek, „Gazeta Wyborcza"

Znakomite przedstawienie Grzegorza Jarzyny w TR Warszawa nikogo nie osądza. Za to przejmująco opowiada o świecie bez wartości, gdzie ucieczką staje się religijne szaleństwo.

Nie ma łatwo Grzegorz Jarzyna. Czego nie nasłuchałem się o jego ostatnim spektaklu... Że infantylny i płaski, że ma za bohaterkę idiotkę, a nawet że za mało w nim ideologii, bo w sumie nie ma czym się oburzać. (...)

exempted on the religious grounds. She refuses to watch the bodily 'shamelessness'. The school gives her much more: the students will swim in costumes covering their bodies up to their necks. Armed with a copy of literally interpreted Bible, the girl continues her cruciate, which she thinks of as the Way of the Cross. Another station: sexual education. If God says "be fertile and procreate," why should we have classes to teach us how to put condoms on? Then – a class about Evolution. The original piece by Marius von Mayenburg (premiering at Schaubuhne in Berlin in 2012) featured the character of Beniamin instead of Lidka [...]. At TR Warszawa, Lidka is more of mysticist than a crusader. We can see her in the scenes of long, ardent prayers. The look of Wasilewska, one of the most interesting actresses of the young generation – a subtle and at the same time strong and intense scenic presence – makes her resemble the saints represented in Gothic paintings [...]. Jarzyna and the dramaturgist Roman Pawłowski have changed the gender of the protagonist, and it is evident that gender issues crop up in yet another way: the girls are sensitive, sensual and spiritual, and boys are militant, coldly calculating and assertive. Wasilewska stays the on stage almost incessantly. We watch the world outside from the perspective of the protagonist's self. This is why the teacher Dawidowicz and her intimate partner and PE teacher (marvellous Piotr Głowacki) are so grotesque and sexually obscene –

they sniff at and jump around each other like monkeys – the symbols of disgust, something Lidka sees in Darwin's theory. This is why her schoolmate (Dawid Ogrodnik) is so humorously infantile (although this is the price you pay for casting adult actors for high-school students). This effect of subjectivity is complemented by the funny perspectives and the shadow play, the large silhouette of a priest towering over the girl. The background of the school scenes is made up of screened images of classrooms and halls, yet it is hard to think of "Martyrs" as a commentary upon Polish ideological conflicts. Lidka is not an activist associated with Father Rydzyk, and the realities of the piece of von Mayenburg have little to do with Poland's. When Lidka's father and her teachers are outraged at the cross being hung at the school, we can just bitterly smile. Not only do Polish schools lack sexual education. Crosses have hung there for a long time now – no Lidka-like girl needs to mount crosses made of wooden planks. And do not dare to take them down. Witold Mrozek, "Gazeta Wyborcza"

An brilliant performance from Grzegorz Jarzyna at TR Warszawa does not judge anyone. Instead, it recounts a story about the world without values, where religious madness offers an escape. Grzegorz Jarzyna does not have it easy. I have heard such things about his latest show... That it is infantile and flat, that its protagonist is an idiot, and that it does not pay enough attention to ideology, since there is little to be outraged at [...] After seeing "Martyrs," I believe

Po obejrzeniu "Męczenników" mam pewność, że Jarzynie nie są dziś potrzebne jakiekolwiek etykietki. Nie ma znaczenia, czy ktoś odszuka w jego dzisiejszym teatrze ślady dawnego wichrzyciela, czy wręcz przeciwnie - nazwie go nowym klasykiem, określi mianem konserwatysty. (...)
w spektaklu Jarzyny nie ma jednego momentu przeistoczenia zwyczajnej nastolatki w opętaną fundamentalistkę. Wszystko dzieje się niepostrzeżenie w modlitwach Lidki i jej rozmowach z kolegami oraz nauczycielami. Justyna Wasilewska udowadnia w tej piekielnie trudnej roli, że jest dziś zapewne najbardziej niezwykłą aktorką swego pokolenia. Ma w sobie wewnętrzny żar, który sprawia, że chłoniemy jej słowa, krok w krok za nią podążamy. Tworzy osobowość zwichniętą, ale uwodzącą, nie pozwalając widzom na komfort bezpiecznego dystansu. Nie odrzucamy jej zatem z uśmiechem zażenowania, ale łapiemy się na współczuciu, nie biorąc przy tym niczyjej strony.
To największe zwycięstwo Jarzyny - zawłaszczenie widzów dla opowiadanej historii, sprawienie, że czujemy się jej częścią. (...)
Wiele tu spełnień aktorskich - obok Justyny Wasilewskiej wspaniała, obsadzona wbrew wizerunkowi Roma Gąsiorowska, ofiarna Aleksandra Konieczna, świetne epizody Sebastiana Pawlaka, Piotra Głowackiego, Dawida Ogrodnika. Harmonijnie zestrojony zespół oddanie pracujący na swą solistkę. Jest jednak jeszcze coś - projekcje wideo Roberta Mleczki. Poszerzają przestrzeń, filmowymi obrazami szkolnego korytarza czy szatni budują sceniczny świat "Męczenników". Z czasem ulegają deformacji, jakby po drodze na ekran przechodziły przez chory umysł bohaterki. Fantastycznie odzwierciedlają też filmowe fascynacje Grzegorza Jarzyny. Jego teatr zawsze był sumą sztuk, szczególne miejsce oddając kinu. Dziś jest nią bardziej niż kiedykolwiek.
Jacek Wakar, Polskie Radio, Dziennik Gazeta Prawna

W "Męczennikach" Grzegorza Jarzyny fascynacja staje się ideologią, która odtwarza chrześcijańską narrację o prawdzie, próbując uświadomić ludziom, że żyją w grzechu i są wewnętrznie zniewoleni - jak powtarzają często Lidka, główna bohaterka sztuki, inicjatorka krucjaty, oraz Ksiądz, nauczyciel religii w szkole. Spektakl Jarzyny nie przedstawia jednak rodzenia się fanatyzmu, powstawania pewnej wizji świata, którą następnie narzuca się innym; jest raczej spektaklem o metafizycznym pragnieniu, o potrzebie przemiany życia i świata oraz idealistycznej wierze, że ta przemiana jest możliwa. (...)
W "Męczennikach" bardzo wyraźnie podkreślony zostaje antagonizm dwóch światopoglądów - religijnego i racjonalnego. Rzeczniczką tego pierwszego jest oczywiście Lidka; rzeczniczką drugiego - nauczycielka biologii, wychowawczyni klasy Lidki, ateistka, przeprowadzająca na lekcjach wychowawczych "szkolenia" z antykoncepcji. To bardzo proste rozwiązanie

that Jarzyna does not need any labels now. It does not matter if you look for the traces of the once troublemaker, or, on the opposite – going to call him a new classic, or a conservative [...]. In Jarzyna's performance, there is not one moment when the normal teenage girl turns into an obsessed fundamentalist. Everything unfolds slowly in Lidka's prayers and her conversations with her friends and teachers. Justyna Wasilewska proves in this unbelievably difficult part that she is likely the most extraordinary actress of her generation. She has the internal power that makes us absorb her words and follow her step by step. She creates a twisted personality that is enchanting and does not let the audience enjoy any comfort of safe distance. We thus do not reject her with an embarrassed smile; instead, we might feel some empathy at times without taking any side. This is Jarzyna's greatest show – appropriating the audience for the recounted story, making us part of it [...]. There is plenty of acting success here – besides Justyna Wasilewska, there is Roma Gąsiorowska, cast in spite of her image, Aleksandra Konieczna, and fantastic brief appearances by Sebastian Pawlak, Piotr Głowacki and Dawid Ogrodnik. The harmoniously working troupe is greatly committed to supporting their soloist. There is something else worth mentioning, too – the video projections from Robert Mleczko. They expand the space and build the stage world of "Martyrs" with film images of the school hall and the locker room. They are then deformed, as if they were going through the twisted mind of the heroine. In addition, they aptly reflect film fascinations by Grzegorz Jarzyna. His theatre has also been the sum of various fields of art, especially cinema. Today, it is so more than ever.
Jacek Wakar, Polskie Radio, Dziennik Gazeta Prawna

With "Martyrs," Grzegorz Jarzyna is fascinated with ideology, which reconstructs the Christian narrative about truth and seeks to make people aware that they live sinful lives and are internally enslaved – as often claims Lidka, the lead character of the play and an originator of a crusade, and the Priest, a religion teacher. However, Jarzyna's show does not represent
the rise of fanaticism, the birth of certain vision of the world that is then imposed on others; it is rather a show about the metaphysical desire, on the need to transform one's life and the world and the idealistic belief that this transformation is possible [...]. "Martyrs" clearly highlights the antagonism between two worldviews – the religious one and the rational one. Lidka obviously speaks for the former one; the latter is represented by the biology teacher, the head of Lidka's school group, an atheist who trains students on contraceptives during the weekly class meetings. The very simple dramatic solution – to represent the conflict of two opposing views – brings a very important epistemic theme into the show – one associated with human's creation and the clash of two views upon human creation that are incompatible with each other:

dramatyczne - przedstawienie konfliktu dwóch przeciwstawnych racji - wprowadza do spektaklu istotny wątek poznawczy, związany ze stworzeniem człowieka i ścieraniem się dwóch niemożliwych do uzgodnienia wersji stworzenia: darwinowskiej (człowiek to "animal rationale", dzieło ewolucji form życia) i chrześcijańskiej, zapisanej w Biblii (człowiek to dzieło Boga, istota, która jest jego obrazem, cud stworzenia). W ostatniej scenie "Męczenników" nauczycielka zadaje publiczności pytanie o to, w którą wersję wierzą, czy przyznają się do pokrewieństwa z małpą, czy jednak wolą o sobie myśleć jak o dziecku bożym. Konflikt Lidki i nauczycielki polega na tym, że żadna ze stron tego konfliktu nie potrafi postawić się w sytuacji strony przeciwnej. Nauczycielka próbuje, zaczyna czytać Biblię, robi notatki na małych żółtych karteczkach, ale nic z tego - Chrystus pozostaje jej wrogiem, a religijne uniesienia fałszem i kompensacją jakiegoś braku.
W spektaklu współistnienie tych dwóch przeciwstawnych racji jest wyraźne dzięki kompozycji scen. Monologi Lidki, jej rozmowy z Bogiem zwykle odbywają się w półmroku, czasem w tle daje się słyszeć jakieś głosy lub na dużym ekranie z tyłu sceny pojawia się wizualizacja biegnącej w górę białej linii, która w czasie jednego z monologów Lidki reprezentuje strumień łaski Boga, jaka spływa na dziewczynę, stojącą na środku sceny z szeroko rozłożonymi ramionami - powstaje w ten sposób figura krzyża. Z kolei sceny z udziałem nauczycieli mają za tło na przykład rysunek dwóch małp przechadzających się po ziemi. Ten rysunek pojawia się zazwyczaj w momentach rozmów nauczycielki z kochankiem - nauczycielem wychowania fizycznego - lub z dyrektorem szkoły, w relacji nauczycieli i dyrektora istnieje bowiem silne, erotyczne napięcie. (...)
„Męczennicy" dobrze wpisują się w obecny klimat społeczny i polityczny, związany z ożywieniem fundamentalistycznych światopoglądów religijnych. Przedstawiają proces oddawania się pewnej idei czy wizji rzeczywistości, poprzedzony zgodą na przyjęcie tej wizji jako swojej własnej i na podejmowanie działań zmierzających do jej realizacji. O spektaklu Jarzyny można też mówić bez tego aktualizującego odniesienia - jako o spektaklu napięć między tym, co racjonalne, a tym, co przeczuwane, duchowe, niematerialne; spektaklu, który wymusza na widzu zajęcie jakiejś postawy i odpowiedź na pytanie, czym jest wiara, czy jest potrzebna i czego od nas wymaga, a także czy to, czego wymaga, nie ingeruje w przestrzeń życia innych ludzi.
Klaudia Muca, Teatr dla Was

TR Warszawa
„Męczennicy"
Autor: Marius von Mayenburg
Reżyseria; Grzegorz Jarzyna
Przekład: Elżbieta Ogrodowska-Jesionek

the Darwinist one (human is "a rational animal," the creation of evolution) and the Christian one, set forth in the Bible (human is the creation of God, a being that is God's reflection, the miracle of creation). In the final scene of "Martyrs," the teacher asks the audience a question about the version they believe in. Does the audience admit the affinity with the monkey or they prefer to think of themselves as the children of God? The conflict between Lidka and the teacher is that none of them can put themselves in the position of the other. The teacher makes an attempt to understand, starts reading the Bible, takes notes on small yellow cards. She fails, though, Jesus Christ continues to be her enemy, and the religious ecstasies – the falsity and compensation for the lack of something. The coexistence of those two opposing positions is clear due to the setting of the scenes. Lidka's monologues and her conversations with God usually take place in semi-darkness; sometimes one can hear voices in the background or see a white line running up on the screen at the back of the stage. During one of Lidka's monologues, the line represents the stream of God's grace coming down on the girl, standing in the middle of the stage with her arms spread wide apart – as if a figure of cross. The scenes featuring teachers are against the backdrop of a drawing of two monkeys that roam the Earth. This drawing shows up most often when the teacher talks to her lover – the PE teacher – or the school principal, with the dynamics between teachers and the principal being marked by strong erotic tension [...]. "Martyrs" fits perfectly in the current social and political climate associated with the rise of fundamentalist religious worldviews. They represent the process of one's strongly committing to certain idea or a vision of reality, previously having agreed to adopt that vision as one's own and to enforce such a vision. One can also reflect on Jarzyna's show without pointing to current issues. Within such a perspective, then, the show represents tensions between what is rational and what is sensed, spiritual and intangible; it forces the audience to adopt some stance and respond the question of what is faith, if it is needed and what it expects from us, and whether what it requires from us interferes with other people's lives or not." Klaudia Muca, Teatr dla Was

TR Warszawa
"Martyrs"
Author: Marius von Mayenburg
Direction: Grzegorz Jarzyna
Translation: Elżbieta Ogrodowska-Jesionek
Adaptation: Grzegorz Jarzyna
Music production: Grzegorz Jarzyna
Stage design: Monika Pormale
Costumes: Anna Nykowska
Video: Robert Mleczko
Light direction: Felice Ross
Music: Michał Lis, Piotr Lis
Music production: Piotr Domiński

Adaptacja: Grzegorz Jarzyna
Opracowanie muzyczne: Grzegorz Jarzyna
Scenografia: Monika Pormale
Kostiumy: Anna Nykowska
Video: Robert Mleczko
Reżyseria światła: Felice Ross
Muzyka: Michał Lis, Piotr Lis
Opracowanie muzyczne: Piotr Domiński
Dramaturgia: Roman Pawłowski
Asystent reżysera: Paweł Kulka
Konsultacja: prof. Tadeusz Bartoś

Obsada:
Lidka - Justyna Wasilewska
Ojciec - Cezary Kosiński
Zosia - Natalia Kalita
Franek - Mateusz Górski/Jan Dravnel
Dyrektor szkoły - Tomasz Tyndyk
Nauczycielka biologii - Marta Malikowska
Nauczyciel WF -Rafał Maćkowiak
Ksiądz - Sebastian Pawlak

Czas trwania: 2 godziny (bez przerwy)

Premiera: 14 marca 2015 r.

Dramaturgy: Roman Pawłowski
Assistant Director: Paweł Kulka
Consultation: prof. Tadeusz Bartoś

Cast:
Lidka – Justyna Wasilewska
Father – Cezary Kosiński
Zosia – Natalia Kalita
Franek – Mateusz Górski/Jan Dravnel
School principal – Tomasz Tyndyk
Biology teacher – Marta Malikowska
PE teacher – Rafał Maćkowiak
Father – Sebastian Pawlak

Duration: 2 hours (no break)

Premiere: 14 March 2015

Warlikowski: fascynuje, odpycha, zachwyca, oburza

Roman Pawłowski

Na czym polega fenomen teatru Krzysztofa Warlikowskiego? Czy jego siłą jest umiejętność współczesnego czytania tekstów, napisanych sto, czterysta czy dwa i pół tysiąca lat temu? Odwaga w penetrowaniu obszarów ludzkiego doświadczenia, objętych obyczajowym tabu? Zdolność do wyzwalania na scenie ekstremalnych emocji? A może intuicja, pozwalająca wyczuwać problemy, które dopiero za jakiś czas staną w centrum uwagi? Albo sztuka łączenia na scenie najnowszych nurtów współczesnego teatru, muzyki, tańca i sztuk wizualnych?

Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Warlikowski od ponad dwóch dekad dzieli krytyków i publiczność, fascynuje i odpycha, zachwyca i wywołuje oburzenie. Uznawany na początku rewolucji teatralnej w Polsce za czołowego obrazoburcę, pornografa i mąciciela, dziś nadal uchodzi za *enfant terrible* polskiego teatru, chociaż dorobek twórczy w kraju i za granicą uprawniałby go raczej do zajęcia miejsca w teatralnym panteonie.

Dziecko polskiej transformacji

Jego spektakle z przełomu wieku XX i XXI: „Hamlet", „Oczyszczeni", „Bachantki", „Burza", „Dybuk", „Krum" tworzyły najnowszą historię polskiego teatru na równi z przedstawieniami Grzegorza Jarzyny, z którym Warlikowski współtworzył przez dekadę sukces warszawskiego Teatru Rozmaitości (obecnego TR Warszawa). Ich cechą wspólną była intensywność przeżycia teatralnego, niespotykana w teatrze mainstreamu. Koncepcji mieszczańskiego teatru, opartego na formule „przyjemnego wieczoru", Warlikowski przeciwstawił pasję i ryzyko awangardowych poszukiwań. Szukał źródeł swojego teatru tam, gdzie inni reżyserzy się nie zapuszczali: w obszarze ciała, seksualności, pożądania, w przemocy fizycznej i psychicznej. Sięgał po teksty klasyczne i współczesne, odsłaniając ich brutalność i moralną ambiwalentność. Bohaterami jego przedstawień targały pierwotne namiętności: nieważne, czy byli to narkomani i homoseksualiści z „Oczyszczonych" Sary Kane, poddający się miłości jak torturze, opętane religijnym szałem wyznawczynie kultu Dionizosa w „Bachantkach" Eurypidesa, czy kochankowie ze „Snu nocy letniej", szukający wyzwolenia od społecznych konwenansów w seksie.

Warlikowski był i jest dzieckiem polskiej transformacji. To nie przypadek, że studia reżyserskie w krakowskiej szkole teatralnej zaczął w 1989 roku – roku mitycznego

Warlikowski: fascinating, off-putting, exciting and shocking

What is the power of Krzysztof Warlikowski's theatre? Is his biggest strength his contemporary interpretation of the pieces written hundred, four hundred or two and a half thousand years ago? Is it about his courage to explore the realms of human experience subject to moral taboos? Is it his ability to stir extreme emotions on stage? Or his intuition, which makes him sense the problems before they are in the limelight? Is it the ability to blend the latest trends of the modern theatre, music, dance and visual arts on stage?

There is no clear answer to these questions. For the past two decades, Warlikowski has divided critics and audiences: he fascinated, repelled, impressed and outraged them. Considered the leading iconoclast, pornographer and troublemaker in the early days of the Polish theatre revolution, he is still thought of as an *enfant terrible* of Polish theatre, with his achievements in Poland and abroad providing him a place in the theatre Pantheon.

Child of Polish transformation

His plays associated with the turn of the 20th and 21st century: "Hamlet," "Cleansed," "The Bacchae," "Tempest," "Dybbuk" and "Krum" made the latest history of Polish theatre along with Grzegorz Jarzyna's shows, with whom Warlikowski jointly contributed to the success of Warsaw's Teatr Rozmaitości (today's TR Warszawa) for 10 years. They shared the intensity of theatrical experience, unparalleled in mainstream theatre. Warlikowski offered an alternative to the bourgeois theatre of "an enjoyable evening": the passion and risk of avant-garde explorations. He would seek for the foundation of his theatre where other directors did not want to venture: the body, sexuality, desire, physical and mental violence. He resorted to classical and contemporary texts and revealed their brutality and moral ambivalence. The protagonists of his performances have been torn apart by primordial passions: drug addicts or homosexuals from Sarah Kane's "Cleansed," subjecting themselves to torture-like love, the worshippers of the Dionysus cult possessed by the religious rage, "The Bacchae" by Euripides, and the lovers from the "Midsummer Night's Dream," seeking liberation from social conventions through sex.

Warlikowski has been the child of the Polish transformation. It is not an accident that he started to study at the Kraków theatre school in 1989, when the Berlin wall

upadku muru berlińskiego i końca epoki dominacji sowieckiej w Europie Wschodniej. Przyjechał do Krakowa po kilkuletnim pobycie w Paryżu, gdzie dzielił czas między studiowanie filozofii i literatury francuskiej, chodzenie do teatrów i opery i pracę w charakterze pielęgniarza w szpitalu. Wszedł do teatru w latach 90. razem z grupą młodych aktorów, reżyserów, dramaturgów, scenografów, kompozytorów. Nie był już dla nich orężem w walce o niepodległość, ale narzędziem własnej ekspresji. Kiedy trwała prywatyzacja gospodarki, nowa generacja prywatyzowała scenę, zmieniając perspektywę ze zbiorowej na osobistą i zastępując problemy narodu problemami jednostki. Patronował im Krystian Lupa, starszy o pokolenie reżyser i duchowy przewodnik, działający poza teatralnym mainstreamem.

Wolność polityczna i seksualna

Pierwszym radykalnym gestem Warlikowskiego było postawienie znaku równości pomiędzy wolnością polityczną a seksualną. Brak swobody w wyrażaniu własnej tożsamości seksualnej równał się zniewoleniu. Na długo przed pojawieniem się w debacie publicznej feminizmu i gender reżyser podejmował tę problematykę na scenie. W „Poskromieniu złośnicy" – zmienił pochwałę posłuszeństwa w protest przeciwko zniewoleniu kobiet. W „Oczyszczonych" – pokazał pierwszą w polskim teatrze scenę miłości homoseksualnej. Hamlet w jego interpretacji pytał w monologu „być czy nie być" o własną tożsamość seksualną, nie o sens egzystencji.

W „Dybuku" Warlikowski wrócił do dramatu zbiorowości, formułowanego jednak zupełnie na nowo. Mistyczny dramat Szymona An-skiego o miłości silniejszej niż śmierć zestawił z reportażem Hanny Krall o Amerykaninie, który nosił w sobie dybuka żydowskiego dziecka, zamordowanego w Holocauście. Dybuk stał się metaforą wypieranej tragicznej przeszłości polsko-żydowskiej, która nie daje spokoju, czego dowodem była trwająca wciąż debata o pogromie w Jedwabnem. Wystawione cztery lata później „Anioły w Ameryce" Tony'ego Kushnera dotykały innego zagrożenia – ultraprawicy, która pod pozorem walki o bezpieczeństwo ogranicza wolność i demontuje demokrację. Premiera spektaklu przypadła na okres rządów koalicji PiS i Samoobrony, która swoją władzę budowała na strachu przed obcymi: gejami, komunistami, niemieckimi rewizjonistami.

Te dwie perspektywy: indywidualna i zbiorowa zbiegły się w najwybitniejszym spektaklu Warlikowskiego ostatniej dekady – „(A)pollonii", zrealizowanym po odejściu z TR Warszawa w 2009 roku. Reżyser pytał w nim o sens ofiary, zestawiając mityczne historie Ifigenii, złożonej w ofierze za powodzenie greckiej wyprawy na Troję, Alkestis, która oddała życie za życie męża, i Apolonii Machczyńskiej, Polki zamordowanej przez Niemców w 1943 roku za ukrywanie Żydów. Wszystkie trzy stają się

fell and the Soviet domination in the Eastern Europe came to an end. He arrived in Kraków following several years in Paris, where he had studied philosophy and French literature, attended theatre and opera shows and worked as a hospital nurse. He came to theatre in 1990s along with a group of young actors, directors, playwrights, stage designers and composers. To them, it was not a weapon in fighting for the independence anymore but an instrument of self-expression. While the Polish economy was being privatized, the new generation was privatizing theatre stage and changing the perspective from a collective to a personal one and swapping the nation's problems with individual's problems. Their patron was Krystian Lupa, a previous-generation director and a spiritual leader working outside of the mainstream theatre.

Political and sexual freedom

Warlikowski's first radical gesture was his sign of equality between political and sexual freedom. The lack of freedom in expressing one's sexual identity amounted to enslavement. Long before the terms 'feminism' and 'gender' appeared in the public discourse, he had explored these issues on stage. In "The Taming of the Shrew," he turned the praise of obedience into a protest against women's enslavement. In "Cleansed," he showed the first-ever scene of homosexual love in Polish theatre. The way Warlikowski interpreted it, Hamlet asked in his monologue about his own sexual identity rather than the sense of existence as he posed the famous "to be or not to be?" question.

In "Dybbuk," Warlikowski returned to the drama of community, formulated in a completely new fashion. He juxtaposed S. Ansky's drama about love stronger than death with Hanna Krall's reportage on an American who had a dybbuk of a Jewish child killed in the Holocaust in him. The dybbuk was a metaphor for the tragic Polish and Jewish past that offers no peace, as reflected in the on-going debate about the Jedwabne pogrom. Staged four years later, Tony Kushner's "Angels in America" touched upon a different threat – the far right, limiting the freedom and dismantling democracy under the guise of the struggle for safety. The premiere of the performance coincided with the time of governmental alliance between PiS and Samoobrona, whose power rested on the fear of strangers: gays, Communists and German revisionists.

These two perspectives, the individual and the collective, converged in the most outstanding performance of the past decade – "(A)pollonia," staged following his departure from TR Warszawa in 2009. In the play, he investigated the meaning of sacrifice by juxtaposing the mythical stories of Iphigenia, offered in sacrifice for the success of the Greek expedition to Troy, Alkestis, who gave up her life for her husband's life, and Apolonia Machczyńska, a Pole killed by Germans in 1943 for hiding Jews. The three of them have become heroines whether they liked it not. What does it

Krzysztof Warlikowski
© Jacek Domiński/REPORTER

bohaterkami mimo woli. Co to znaczy w tym kontekście poświęcić się za drugiego człowieka? Czy ktokolwiek ma prawo wymagać od drugiej osoby ofiary z życia?

Wielkie pożegnanie

Jego kolejne przedstawienia, realizowane z zespołem Nowego Teatru: „Opowieści afrykańskie według Szekspira", „Koniec", „Kabaret warszawski", krążyły wokół wątków znanych z wcześniejszych spektakli, takich jak krytyka patriarchalnego społeczeństwa, obrona odmienności seksualnej i kulturowej, bunt wobec konserwatywnej ideologii. Nowym elementem stała się atmosfera dekadencji, która wypełniała „Francuzów", spektakl według powieści Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu". Warlikowski rysował w nim analogię między schyłkiem XIX wieku a współczesnymi lękami. Była to elegia na odchodzenie europejskiej formacji społecznej i kulturowej, ukształtowanej w końcu XIX wieku i rozwiniętej w czasach powojennego boomu gospodarczego, która dziś chyli się ku upadkowi. Pesymistyczne diagnozy Warlikowski potrafi kontrować ironią i humorem, czego świadectwem najnowszy spektakl „Wyjeżdżamy", prezentowany na festiwalu Interpretacje. Oparty na sztuce Hanocha Levina „Pakujemy manatki" jest jednym wielkim pożegnaniem: z życiem i młodością, z bliskimi i kochankami, z przyjaciółmi i wrogami, z przeszłością i marzeniami o przyszłości. Bohaterowie Levina, członkowie małej społeczności z Izraela, zmagają się z wiekiem, chorobami i śmiercią. Akcję odmierzają kolejne ceremonie pogrzebowe, którym towarzyszą wyświetlane na ekranie ponad sceną nekrologi. Jednocześnie wszyscy z determinacją czepiają się życia, marząc o wyjeździe do innego, lepszego świata. Warlikowski obnaża absurd ich wysiłków, każda próba ucieczki kończy się na cmentarzu. Nie można uciec od samego siebie.

Od perspektywy jednostki do wielkich narracji i z powrotem do ludzkiej mikroskali – tak biegnie sinusoida teatru Krzysztofa Warlikowskiego. Jego mottem mógłby być monolog zaczerpnięty z autobiografii Viviana Bonda, transgenderowego artysty kabaretowego z Nowego Jorku, który Jacek Poniedziałek mówi w finale spektaklu „Kabaret warszawski":
„Czy jest w tym mieście jakiś dobry teatr? Czy w ogóle w tym mieście da się jeszcze żyć? I co to jest za miasto? Czy ktoś w tym mieście jest szczęśliwy? Czy związki trwają tu tyle, co przysięgi? A czy ktoś w tym mieście krzyczy z rozkoszy? Czy seks w tym mieście uwalnia, czy zniewala? Czy ludzie w tym mieście oglądają pornografię, czy robią zakupy w sex-shopach? Czy burdele tego miasta są pełne? Wreszcie pytam, czy ludzie w tym mieście potrafią kochać? No więc? Będę was o to pytać, dopóki nas nie zamkną".

Roman Pawłowski
kurator teatralny, publicysta, pełnomocnik dyrektora TR Warszawa ds. programu

mean in this context to give up one's life for another human being? Does anybody have the right to expect another human to offer their life in sacrifice?

Great farewell

His subsequent performances delivered with the artists of Nowy Teatr, where Warlikowski has been the Artistic Director since 2008: "The African Tales by Shakespeare," "The End," "Kabaret warszawski," explored the themes known from previous performances, including the critique of the patriarchal society, the defence of sexual and cultural differences and the rebellion against conservative ideologies. What was new was the atmosphere of decadence that marked "The French," a show based on Marcel Proust's novel "In Search of Lost Time," where Warlikowski made an analogy between the end of the 19th century and contemporary anxieties. It was an elegy for the departure of the European social and cultural formation originally shaped at the end of the 19th century and expanding at the time of the post-war economic boom, which is now in decline. It is hard to say what is more frightening: the Europe's crisis or what may follow it.

Warlikowski knows how to control pessimistic diagnoses with irony and humour, a prime example of which is the show entitled "We are leaving," presented at the Interpretations Festival. Based on Hanoch Levin's piece, "We are leaving" is one big farewell: to life and youth, to family and lovers, to friends and enemies, to the past and dreams of the future. Levin's heroes, members of a small Israeli community, struggle with old age, diseases and death. Action is paced by subsequent funeral ceremonies, accompanied by obituaries displayed on a screen above the stage. In the meantime, everyone clings to life with great determination and dream about a journey to a different, better world. Warlikowski exposes the absurdity of their efforts as each attempt to escape ends at the cemetery. One cannot flee themselves.

From the perspective of an individual to large narratives and back to the human micro scale, such is the sinusoid of Krzysztof Warlikowski's theatre. His motto could be the monologue of Vivian Bond, a transgender cabaret artist from New York, delivered by Jacek Poniedziałek towards the end of "Kabaret Warszawski":
„Is there a decent theatre in this city? Is it still possible to live in this city at all? What is this city? Is anyone happy in this city? Are relationships as long as oaths made here? Does anyone in this city scream with pleasure? Does sex in this city liberate or enslave you? Do people in this city watch porn, do they do shopping at sex-shops? Are brothels of this city full? Now let me ask this: are people in this city able to love? Well? I am going to keep asking you these questions until they lock us up".

Roman Pawłowski
Theatre curator, columnist, TR Warszawa's Programming Representative

„Wyjeżdżamy"
"We are leaving"

Na podstawie dramatu Hanocha Levina „Pakujemy manatki"

Reżyseria: Krzysztof Warlikowski
Nowy Teatr w Warszawie

„Wyjeżdżamy"
© Magda Hueckel

Po 13 latach od premiery „Kruma" Krzysztof Warlikowski powraca do twórczości Hanocha Levina. Krum wracał do ojczyzny po nieudanej wyprawie za granicę, wciąż pełen nadziei na spełnienie. Teraz wszyscy chcą gdzieś wyjechać.

Wielka światowa wędrówka w tekście Levina znajduje swoje lokalne oblicze i lokalną skalę, w której odzwierciedlają się wszystkie niepokoje i ruchy w skali makro. Szykuje się rebelia, bunt dojrzałości przeciwko zawłaszczaniu terytorium wolności i wtłaczaniu naszego życia w tryby spokoju, oferowanego w zamian za uległość.

W „Komedii na osiem pogrzebów" kierunek podróży najczęściej prowadzi na tamten świat. Mimo biletu w jedną stronę, ochota na wyjazd nie maleje. Czy naprawdę jednak życie jest gdzie indziej? Czy nie lepiej i mądrzej skoncentrować się na budowie wspólnoty? Czy teraz jest czas romantycznych gestów, czy pozytywistycznej pracy dla wspólnego dobra?

Z recenzji:

W „Wyjeżdżamy" wytwarza się mikrowspólnota na opak, wykoślawiona, wymęczona w kraju, którego historię tak trudno pojąć. O tyle to wspólnota dziwaczna, że istnieje wbrew wszystkiemu, gdyż im więcej tu coraz szybciej następujących pogrzebów, tym bardziej sama siebie powinna wykończyć, budują ją bowiem przeciwstawne żywioły. Jednak mimo wszystko każdego ciągnie tu do tego drugiego. Mimo wszystko. Frapującym zamysłem Warlikowskiego jest wyświetlanie na ekranie ponad sceną prywatnych zdjęć aktorów z ich młodości, w chwilach, gdy ich postacie umierają i odczytywane są mowy pogrzebowe na ich cześć. To także jakieś wspólnotowe zastanawianie się aktorów tak blisko związanych ze swoim reżyserem, przenoszenie tematu śmierci na własny poziom. W jakimś stopniu też zrównanie w poczuciu zespołowości. Każdy ma tu bowiem swą przypisaną rolę, własną partię, do odegrania i możliwość gwiazdorskiego popisu, lecz przecież liczy się coś innego. Widać to również w grupowym ironicznym finale. Kiedy w jednej z ostatnich scen Dani Gelernter we wspaniałym ujęciu Jacka Poniedziałka spotyka się ze zmarłymi rodzicami i wypowiada tę tak istotną kwestię: „Wszyscy, którzy stanęli między mną i śmiercią, umarli. Nic mnie już od niej nie dzieli", wszystko staje się oczywiste. Krum powrócił, a potem już nigdzie nie wyjechał, patrzył jedynie, jak wyjeżdżają inni, i chyba miał świadomość, że nie ma w tym żadnego sensu. To Krum doświadczony, choć przecież przez cały czas Jacek Poniedziałek gra swą postać w czapce bejsbolówce, niczym nastolatek z podziwem obserwując odważne decyzje starszych kolegów. Czy zatem ta historia o życiu i śmierci ma właściwy koniec i początek? A może w ogóle

13 years after the premiere of "Krum," Krzysztof Warlikowski is coming back to Hanoch Levin's oeuvre. Krum comes back to his homeland following unsuccessful exile abroad, full of hope for accomplishment. Now, these days, everyone wants to leave somewhere.

The great human migration in Levin's piece finds its local face and scale, reflecting all of the concerns and moves in the macro scale. A rebellion is in store – a rebellion of maturity against the appropriation of the territory of freedom and our life being pulled into the mechanisms of peace at the cost of submission.

In the "Comedy with eight funerals," the journey usually leads to the other world. Despite the one-way ticket, the willingness to leave does not subside. However, is it really that life is somewhere else? Is it not better and wiser to commit to building a community? Is it the time of Romantic gestures or Positivistic work for the common prosperity?

From a review:

"We are leaving" features a twisted and exhausted micro-community with a history that is hard to fathom. The weirdness of this community is that it exists in spite of everything. The more funerals, occurring at an increasing pace, the faster it should exhaust itself. Nevertheless, everyone is drawn towards another human being. No matter what. Warlikowski's intriguing idea is the screen over the stage showing private pictures of actors from their youth. The pictures are displayed when related characters die and funeral speeches are read to commemorate them. This is also a kind of joint reflection by the actors so closely connected with their director, bringing the question of death onto the private level. To some extent, they are made equal to each other in their sense of being a team. Everyone has a role to play and an opportunity for a star performance – however, something else is of greater importance here. It can also be seen in the ironic final part delivered by the group of actors. Everything seems obvious when in one of the final scenes, in which Mrs. Dani Gelernter (fantastic rendition by Jacek Poniedziałek) meets the deceased parents and utters the very important statement: "Everybody who has stood between me and the death, have died. Nothing separates me from it anymore." Krum had returned and then left nowhere. He just watched others leave and was probably well aware that this was pointless. This Krum has ample experience, but Jacek Poniedziałek wears a baseball cap like a teenager who is impressed to watch his older friends make important decisions. Does this story about life and death have a proper beginning and an end? Maybe it is just that there are no departures and returns in the first place? Maybe it is just that the only place where we exist in is ourselves

„Wyjeżdżamy"
© Magda Hueckel

„Wyjeżdżamy"
© Magda Hueckel

jest tak, że nie istnieją żadne wyjazdy ani powroty? Że jedynym miejscem, w którym tak naprawdę zawsze przebywamy, jesteśmy my sami i tych kilka osób wokół nas? I tylko to się liczy.
Przemysław Skrzydelski, Do Rzeczy

W programie do „Wyjeżdżamy" można przeczytać, że reżyser, tworząc adaptację, korzystał także z innych sztuk Levina oraz włączył do tekstu fragmenty „Nigdy już tu nie powrócę" Tadeusza Kantora, „Rzeczy, których nie wyrzuciłem" Marcina Wichy czy „Życia osobistego" Henryka Grynberga. Brzmi poważnie i mocno.
Tymczasem w trzyipółgodzinnym spektaklu polska współczesność pobrzękuje w głębokim tle, jest w klimacie, w nastrojach, czasem pojawia się w aluzjach. Bella Szuster (Magdalena Popławska) planuje wyjazd do Londynu. Nie ma złudzeń, że życie będzie tam lepsze, nikt tam przecież nie czeka z otwartymi ramionami na dziewczynę z końca świata, ale – tłumaczy, a widownia reaguje śmiechem – przynajmniej telewizja będzie lepsza. Amerykańską turystkę Angelę Hopkins (Magdalena Cielecka), zwiedzającą „the middle of the Middle East", środek Bliskiego Wschodu – jak informuje widzów swojego vloga – widzimy na koniec na nagraniu wideo jadącą taksówką ulicami dawnego warszawskiego getta i wysiadającą na lotnisku Chopina. Motke Czkori (Marek Kalita) po śmierci brata wygłasza mowę pogrzebową i z pantoflarza i safanduły przeobraża się w patriarchę rodu i samozwańczego przewodnika wspólnoty.
„Wyjeżdżamy", podobnie jak poprzednie spektakle Warlikowskiego, jest międzynarodową koprodukcją i musi być zrozumiałe także dla widowni we Francji, Szwajcarii czy Greek Festival w Atenach. Dlatego też dominuje tematyka uniwersalna. Absurd ludzkiego życia, znaczonego wysiłkiem, rozczarowaniami, próbami ucieczki od swoich korzeni, poszukiwaniem szczęścia i spełnienia z dala od rodzinnego domu, marzeniami i niespełnieniem. A na końcu jest śmierć – być może jedyna szansa na prawdziwy „wyjazd", jeszcze jedna ironia losu, którą bohaterowie Levina wyczuwają doskonale. (...)
Akcja jest wątła, rytm senny, dramaturgia niewidoczna – jak to w życiu. Refrenem między kolejnymi zwrotkami rodzinnych kłótni i pojednań, prób wyjazdu i powrotów są pogrzeby. Szabtaj Szuster (Zygmunt Malanowicz) już w pierwszej scenie umrze podczas nieudanej defekacji, inni – „w środku zupy", w środku seksu (Alberto Pinkus, lokalny lowelas w wykonaniu Andrzeja Chyry) albo na raka mózgu w wieku 28 lat, pozostawiając żony, dzieci, matki.
Wyświetlanym na wielkim telebimie kolejnym nekrologom towarzyszą prywatne zdjęcia aktorów. W finale wszyscy wspólnie tańczą do łagodnej muzyki. Część widzów w tym oswajaniu śmierci zobaczyło nawiązanie do finału świetnego serialu Alana Balia „Sześć stóp pod ziemią". Według innych Warlikowski – może ironicznie – niczym matka Daniego (Jacek Poniedziałek), Henia (Ewa Dałkowska), powtarzająca mu, że zaraz umrze, a on dopiero po jej śmierci dostrzeże, jakim była skarbem, funduje nam podobną refleksję. Spieszmy się docenić wspólnotę, jaką tworzymy – artyści i widzowie – bo nie wiadomo, jak długo potrwa.
Aneta Kyzioł, Polityka

W jednym rzędzie, wszyscy stoją w jednym barwnym rzędzie, plecami do widza. W jednym rzędzie i razem – ci, którzy przez trzy i pół godziny grali ludzi uwikłanych w sprzeczki, spory, czasem walczących ze sobą na zasadzie oko za oko, słowo za słowo. Czy odchodzą? Wcale nie. Są tutaj, i żywi, i umarli. Wracają. Idą w naszą stronę, w stronę widzów. Obalają reguły gry. Drwią sobie z nas. Są piękni. Jest ich około dwudziestu. Bardzo młodzi i całkiem niemłodzi, mężczyźni i kobiety. Nasi bliźni. Aroganccy i sarkastyczni, uzbrojeni w lizaki w kolorze truskawkowym. Zarazem skromni i prowokacyjni, radośni i zrozpaczeni.
Końcowy chorus line oklaskiwany przez entuzjastyczną i zachwyconą publiczność. W lustrzanym odbiciu. Oni to my, odnaleźliśmy się w nich. Powiedzieli nam: „wyjeżdżamy". Nie „znikamy", nie „spadamy". Nie. Spokojnie, bardzo spokojnie doszli do wniosku, że lepiej wyjechać. Bez krzyku, bez nerwów. „Odszedł" mówi się o zmarłym i na tej właśnie hipokryzji funkcjonującej podskórnie w społeczeństwie opiera się niezwykły spektakl Krzysztofa Warlikowskiego. On nie odszedł. On wrócił. Wrócił do źródeł jednej ze swoich najciekawszych inspiracji – do twórczości izraelskiego pisarza, który uczy nas i porusza blisko dwadzieścia lat po przedwczesnej śmierci w wieku 55 lat. Hanoch Levin. Jego głęboka świadomość i drwina nie przestają zadziwiać. Nie sposób zapomnieć „Kruma". Ektoplazmatycznego „Kruma", jak mawiał pisarz. To było jedno z najlepszych przedstawień młodego Warlikowskiego i jego polskich aktorów. Krum wyjechał w świat, by zrobić majątek, a kiedy wrócił do matki, w walizce miał tylko brudne ubrania.
Walizka czy trumna? Oryginalny tytuł sztuki Hanocha Levina brzmi „Pakujemy manatki". Została napisana w 1983 roku, z podtytułem „Komedia na osiem pogrzebów". Przyszli. Stoją plecami, oni także, w miejscu oddzielonym od parkietu sali balowej służącej za scenę główną, za niską szybą. Odmienność i powtórzenie.
Walizka w zasięgu ręki to walizka człowieka zagrożonego, ściganego. Walizka żydowskich rodzin w czasie wojny. Wszyscy świadkowie mówili o tych walizkach. Na szafie. W pobliżu. (...)
Warlikowski mówi o swoim kraju, tu i teraz. Mówi nam o partii rządzącej, która uparcie zwalcza najbardziej oryginalnych artystów. Zwalcza struktury. Na scenie znanego teatru Domaine d'O, podczas francuskiej premiery tej niezwykłej sztuki, polscy aktorzy nie ograniczają się do granych przez siebie postaci. Są sobą. Samymi sobą. Zagrożeni martwą ciszą. Bez końca można by rozprawiać

and the couple of people around us? And this is the only thing that matters. Przemysław Skrzydelski, Do Rzeczy

The commentary for "We are leaving" says that, in adapting the original piece, the director also used passages of other Levin's plays and incorporated passages of "Nigdy już tu nie powrócę" by Tadeusz Kantor, "Rzeczy, których nie wyrzuciłem" by Marcin Wicha and "Życie osobiste" by Henryk Grynberg. However, in the 3.5-hour show, Poland just resounds in the distant background, only – in the climate, moods and, at times, in allusions. Bella Szuster (Magdalena Popławska) plans a trip to London. She has no illusions that her life will be better there; after all, nobody is waiting for a girl coming from the other end of the world there, but – as she explains, and the audience bursts into laughter – at least television will be better. The American traveller Angela Hopkins (Magdalena Cielecka), travelling "the middle of the Middle East," as she informs the fans of her vlog – can be eventually seen in a video riding a taxi down the streets of the former ghetto and right to the Chopin Airport. Following his brother's death, Motke Czkori (Marek Kalita) delivers a funeral speech and transforms from a womanizer and a bodger into the head of the family and a selfproclaimed community leader. Similarly as previous shows from Warlikowski, "We are leaving" is an international coproduction and needed to be intelligible to the audiences in France, Switzerland and at the Greek Festival in Athens. This is why universal themes prevail. The absurdity of human existence, marked by the great effort, disappointments, attempts at escaping one's roots, the quest for happiness and fulfilment away from the family home, as well as dreams and the lack of the sense of accomplishment. And in the end comes death – probably the only chance for the real "departure," one more irony of fate that Levin's protagonists sense very well (...). The action is scarce, the rhythm sleepy, and the dramatic motor is hardly there – just as in life. The funerals make the refrain that comes between verses of family arguments and reconciliations, and the attempts to leave and returns. In the first scene, Szabtaj Szuster (Zygmunt Malanowicz) dies during a failed defecation, others – "while having a soup," making love (Alberto Pinkus, the local womanizer – Andrzej Chyra) or of brain tumour at the age of 28, leaving wives, children and mothers behind. Displayed on the large screen, the obituaries are accompanied by actors' private photos. At the end, everyone is dancing together to some mellow music. In this attempt to domesticate death, some viewers have noticed an allusion to Alan Ball's outstanding series "Six Feet Under." Others claim that Warlikowski stirs a reflection similar to the mother of Danny (Jacek Poniedziałek), Henia (Ewa Dałkowska), who keeps telling him that she is going to die soon, and he will realize what a treasure she was only after her death. Let's enjoy the community we, the artists and audiences, make as we do not know how long it will last. Aneta Kyzioł, Polityka

Everyone is standing in one colourful row, with their backs facing the audience. In one row and together – those who have for 3,5 hours played people involved in disputes, arguments, sometimes fighting with each other on the tit-for-tat basis, on the word-for-word basis. Do they leave? Not at all. They are here, both the dead and the living. They return. They go towards us, towards the audience. They subvert the rules of the game. They ridicule us. They are beautiful. Some 20 of them. They are young or not quite young anymore, men and women. Our brethren. They are arrogant and sarcastic, and armed with strawberry-coloured lollipops. They are modest and provocative, joyful and in despair. The final chorus line is applauded by the enthusiastic and excited audience, as if mirroring the actors. They are us, after all – we have recognized ourselves in them. They have told us: "we are leaving" rather than "we are disappearing" or "vanishing."
They carefully arrived at the conclusion that it is better to leave. Without crying or agitation. "He has passed away," they say about those who died – this is the hypocrisy operating deep within the society that Krzysztof Warlikowski's extraordinary show rests on. He had not left. He has returned. He has returned to one of the most interesting inspirations – the oeuvre of the Israeli writer, who keeps teaching and moving us nearly 20 years after his premature death at the age of 55. Hanoch Levin. His profound awareness and ridicule do not cease to amaze us. It is impossible to forget "Krum." Ectoplasmic "Krum," as the writer would say. This was one of the best performances by young Warlikowski and his young actors. Krum left for the world outside to make fortune and had just dirty cloths in his suitcase as he went back to his mother. A suitcase or a coffin? The original title of Hanoch Levin's play is "Suitcase Packers." It was written in 1983 with a subtitle "A Comedy with Eight Funerals." They have come. Their backs are facing us, too. They stand in a place separated from the floor of the ball room, the main stage of sorts, behind a low glass pane. Difference and repetition. A suitcase at hand is a suitcase of a man endangered, who is being chased. The suitcase of Jewish families at the time of war. All witnesses have spoken of those suitcases. On the wardrobe. In hands [...]. Warlikowski speaks of his own country, here and now. He speaks of the ruling party, which constantly fights the most original artists. It fights the structures. On the stage of the well-known theatre Domaine d'O, during the French premiere of this amazing play, Polish actors do not limit themselves to their characters. They are themselves. Their real selves. They are threatened by the dead silence. One could speak endlessly about the outstanding and unbelievably funny play – you can hear laugher again and again; it is equally funny and frightening. Paralyzing. Israel in 1970-90; Jews in Europe during the last war; Israel consumed by its morbid aspirations; and France trusting the algorithms: is it not our world? Armelle Héliot, Le Figaro

o wybitnym spektaklu, niezwykle śmiesznym - bez przerwy słychać śmiech - równie śmiesznym, co przerażającym. Paraliżującym. Izrael w latach 1970-90, Żydzi w Europie podczas ostatniej wojny, Izrael trawiony chorobliwymi ambicjami, Francja ufająca algorytmom: czy to nie jest nasz świat?
Armelle Héliot, Le Figaro (tłum. Agata Kozak)

Nowy Teatr w Warszawie
„Wyjeżdżamy"
Reżyseria: Krzysztof Warlikowski
Na podstawie: „Pakujemy manatki" („Orzej mizwadot")
Hanocha Levina
Tłumaczenie: Jacek Poniedziałek
Opracowanie tekstu: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński
Scenografia, kostiumy: Małgorzata Szczęśniak
Muzyka: Paweł Mykietyn
Reżyseria światła: Felice Ross
Ruch: Claude Bardouil
Animacja i wideo: Kamil Polak
Dramaturgia: Piotr Gruszczyński
Współpraca dramaturgiczna: Adam Radecki
Charakteryzacja i fryzury: Monika Kaleta

Obsada:
Agata Buzek, Magdalena Cielecka, Ewa Dałkowska, Małgorzata Hajewska–Krzysztofik, Jadwiga Jankowska-Cieślak, Dorota Kolak, Monika Niemczyk, Maja Ostaszewska, Jaśmina Polak, Magdalena Popławska, Andrzej Chyra, Bartosz Gelner, Maciej Gąsiu Gośniowski, Wojciech Kalarus, Marek Kalita, Rafał Maćkowiak / Maciej Stuhr, Zygmunt Malanowicz, Piotr Polak, Jacek Poniedziałek

Koprodukcja:
Théâtre National de Chaillot (Paryż), Comédie de Clermont-Ferrand, CULTURESCAPES Switzerland, Greek Festival (Ateny), Théâtre de Liège, Bonlieu Scène Nationale (Annecy)

Czas trwania: 3,5 godziny (z jedną przerwą)

Premiera: 14 czerwca 2018 r.

Nowy Teatr in Warsaw
"We are leaving"
Direction: Krzysztof Warlikowski
Based on: "Suitcase packers" by Hanoch Levin
Translation: Jacek Poniedziałek
Text: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński
Stage design, costumes: Małgorzata Szczęśniak
Music: Paweł Mykietyn
Light direction: Felice Ross
Movement: Claude Bardouil
Animation and video: Kamil Polak
Dramaturgy: Piotr Gruszczyński
Dramaturgic assistance: Adam Radecki
Make-up and hairstyling: Monika Kaleta

Cast:
Agata Buzek, Magdalena Cielecka, Ewa Dałkowska, Małgorzata Hajewska– Krzysztofik, Jadwiga Jankowska-Cieślak, Dorota Kolak, Monika Niemczyk, Maja Ostaszewska, Jaśmina Polak, Magdalena Popławska, Andrzej Chyra, Bartosz Gelner, Maciej Gąsiu Gośniowski, Wojciech Kalarus, Marek Kalita, Rafał Maćkowiak / Maciej Stuhr, Zygmunt Malanowicz, Piotr Polak, Jacek Poniedziałek

Coproduction:
Théâtre National de Chaillot (Paris), Comédie de Clermont-Ferrand, CULTURESCAPES Switzerland, Greek Festival (Athens), Théâtre de Liège, Bonlieu Scène Nationale (Annecy)

Duration: 3.5 hours (with one break)

Premiere: 14 June 2018

SPEKATAKLE KONKURSOWE
COMPETITION PERFORMANCES

W ramach festiwalu Interpretacje będzie można zobaczyć pięć spektakli konkursowych, które walczą o główną nagrodę – Laur Konrada.

The Interpretations Festival features five competition performances competing for the Grand Prize: the Conrad Laurel.

„Zakonnice odchodzą po cichu”
© Krzysztof Ścisłowicz

„Zakonnice odchodzą po cichu”
“Nuns Leave in Silence”
Marta Abramowicz „Zakonnice odchodzą po cichu”
Reżyseria: Daria Kopiec
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

„Puppenhaus. Kuracja”
“Puppenhaus. Treatment”
Magda Fertacz „Puppenhaus. Kuracja”
Reżyseria: Jędrzej Piaskowski
TR Warszawa

„Reykjavík ‘74”
Marta Sokołowska „Reykjavík ‘74”
Reżyseria: Katarzyna Kalwat
Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

“In Dreams Begin Responsibilities”
„Zobowiązania rozpoczynają się w snach”
Delmore Schwartz
Reżyseria: Katarzyna Kalwat
Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

„Chłopi”
Wg Władysława Reymonta „Chłopi”
Reżyseria: Krzysztof Garbaczewski
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

„Zakonnice odchodzą po cichu”
“Nuns Leave in Silence”

Marta Abramowicz
„Zakonnice odchodzą po cichu”

Reżyseria: Daria Kopiec
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

„Zakonnice odchodzą po cichu”
© Krzysztof Ścisłowicz

„Zakonnice odchodzą po cichu” – reż. Daria Kopiec – Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Punktem wyjścia spektaklu są historie bohaterek reportażu „Zakonnice odchodzą po cichu” autorstwa Marty Abramowicz. Stają się pomostem między obserwacją kreacji aktorskiej a osobistym stosunkiem aktorek do interpretowanych przez nie postaci. Nadrzędnym tematem spektaklu jest powołanie, rozumiane zarówno w kontekście sacrum, jak i profanum poprzez służbę Bogu, aż po misję i etos aktora.

Podczas spektaklu widz jest świadkiem budowania więzi emocjonalnej pomiędzy początkowo obcymi sobie kobietami: aktorką i interpretowaną przez nią bohaterką. Spektakl stawia pytania o istotę tożsamości, metafizykę. Teatr to idealne miejsce na analizę tematu łączącego rzeczywistość z fikcją, świętość ze świeckością, kreację z reportażem.

Spektakl zrealizowany został w ramach I edycji konkursu Modelatornia w Teatrze im. Jana Kochanowskiego.

Daria Kopiec – rocznik ’83. Reżyserka filmowa i teatralna, realizatorka teledysków. Ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni (2003). Absolwentka PWSFTiT im. Leona Schillera w Łodzi (na Wydziale Operatorskim, specjalizacja animacja i filmowe efekty specjalne). Była stażystką w École Nationale Supérieure des Arts Visuels – La Cambre w Brukseli (2007). Od 2009 roku jest członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Realizuje filmy krótkometrażowe („Anunnaki” 2004, „Femme fatale” 2005, „Osiem” 2006, „Zuzanna” 2010) i teledyski (Lady Pank: „Dziewczyny dzisiaj z byle kim nie tańczą”; T.Love: „Lucy Phere”; dla dzieci: „Kamfora” z płyty „Piosenki do grania na nosie” Teatru Pinokio w Łodzi). Prowadziła warsztaty z animacji stop motion, z pikselacji w ramach Polskiej Prezydencji Se-ma-for European/Asian Express 2011 (w Pekinie, Madrycie, Tokio, Paryżu). Od lipca 2012 roku współpracuje z Ośrodkiem „Pogranicze – sztuk, kultur i narodów” w Sejnach. W latach 2008–2012 była reżyserem studenckiej grupy teatralnej Teatr Nieobliczalny PŁ. Następnie wyreżyserowała kilka spektakli dla dzieci: „Momo” według Michaela Endego (2012) i „B@jki robotów” Stanisława Lema (2016) w Teatrze Pinokio w Łodzi oraz „Mater Dolorosa” i „Król

“Zakonnice odchodzą po cichu” (“Nuns Leave in Silence”) – Dir. Daria Kopiec – JK Opole Theatre

The stories of the heroines of Marta Abramowicz’s reportage “Zakonnice odchodzą po cichu” are the starting point of the performance.They bridge the gap between observing actresses’ acting and their personal attitudes to the characters they interpret. ‘The central theme of the play is the sense of call, conceived both in the context of the sacred and the profane, as the service to God as well as actor’s mission and ethos.

During the performance, the audience will witness the emergence of an emotional bond between women who are initially strangers, namely the actress and the character she interprets. The performance addresses questions about the essence of identity, metaphysics and the widely conceived humanism. Theatre is an ideal place for the analysis of a topic that combines reality with fiction, spirituality with secularity, and performance with a reportage.

The play was produced as part of the 1st edition of the Modelatornia competition held at the JK Opole Theatre.

Daria Kopiec – born 1983. Film and theatre director, also committed to making music videos. She is a graduate of the State High School of Visual Arts in Gdynia (2003). A graduate of the National Film School in Łódź (the Cinematography Faculty, with specialization in animation and special effects). She completed an internship at the École Nationale Supérieure des Arts Visuels – La Cambre in Brussels (2007). Since 2009, she has been a member of the Polish Association of Filmmakers. She directs shorts (“Anunnaki” 2004, “Femme fatale” 2005, “Osiem” 2006, “Zuzanna” 2010) and video clips (Lady Pank: “Dziewczyny dzisiaj z byle kim nie tańczą”; T.Love: “Lucy Phere”; for children: “Kamfora” from the album “Piosenki do grania na nosie” of the Pinocchio Theater in Łódź). She has run workshops on stop motion animation and pixilation as part of the Polish Presidency Se-ma-for European/Asian Express 2011 (in Beijing, Madrid, Tokio and Paris). Since July 2012, she has worked with the “Borderland of Arts, Cultures, Nations”Centre” in Sejny. In the years 2008-2012, she was the Director of the theatrical group Teatr Nieobliczalny PŁ. Then she directed

Daria Kopiec
© materiały prasowe

Maciuś Pierwszy" w 2017 roku w Teatrze Lalka w Warszawie. W tym samym roku wyreżyserowała w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu spektakl „Zakonnice odchodzą po cichu" na podstawie reportażu Marty Abramowicz o tym samym tytule. Na początku obecnego roku w Teatrze Kubuś zrealizowała „Dwie wyspy" na podstawie książki „Dwoje ludzi" napisanej i zilustrowanej przez Iwonę Chmielewską z tekstem Anny Andraki.

Z recenzji:

„Przedstawienie nie jest feministycznym manifestem. Pokazuje, jak w dzisiejszych czasach kobiety stają się otwarte i już nie pozwalają sprowadzać się do roli niewolnicy, która nie ma prawa do niczego, nie posiada własnych pieniędzy, je inaczej, czyli gorzej, niż miejscowy wikary. Jednak najbardziej żałują utraty prawa do miłości. Jedna bohaterka odkrywa, że może kochać Boga poprzez stworzenie rodziny, a inna – przez bycie w związku z kobietą, jeszcze inna chce się kształcić, aby móc lepiej pomagać potrzebującym. Takich możliwości podczas pobytu w klasztorze nie mają, bo tam nie liczy się człowiek, a tylko ślepe posłuszeństwo. Obecnie, także w Polsce, trwa dyskusja na temat roli Kościoła katolickiego w naszym życiu. Ten ważny głos w dyskusji, jakim jest przedstawienie Teatru im. Kochanowskiego w Opolu, udowadnia, że kobiety także chcą mieć coś do powiedzenia w środowisku wierzących katolików. Już nie boją się mówić, choć jak dotychczas z zakonu odchodzą po cichu. Dzięki takim przedstawieniom ta cisza nie będzie trwała długo".
Wojciech Giczkowski, Teatr dla Was

„Siadam i liczę rozstawione tu i ówdzie stojaki na mikrofony. Siedem sztuk. Liczę ponownie. Jednak dziewięć. Patrzę na prawo i wzrokiem dotykam połyskującej powierzchni eleganckiego czarnego fortepianu. Poza tym przestrzeń jest pusta. Pusta, lecz nie neutralna.

several performances for children: "Momo" according to Michael Ende (2012) and "B@jki robotów" by Stanisław Lem (2016) at the Pinocchio Theatre in Łódź, and "Mater Dolorosa" and „Król Maciuś Pierwszy" in 2017 at the Teatr Lalka in Warsaw. The same year, at the JK Opole Theatre she directed the performance "Nuns Leave in Silence" based on the eponymous reportage by Marta Abramowicz. Early this year at Teatr Kubuś, she directed "Dwie wyspy" based on the book "Dwoje ludzi" written and illustrated by Iwona Chmielewska, with text contributed by Anna Andraki.

From the review:

"The play is not a feminist manifesto. It shows how women become more open these days and do not let men reduce them to the role of slaves without rights, their own money, eating differently or worse than the local vicar. However, what they regret the most is the loss of the right to love. One of the heroines discovers that she may love God by having a family, another – by being in a relationship with a woman; another one wants to educate herself to help others in a better way. They do not have these opportunities at the monastery as a human does not matter there; blind obedience does. Presently, also in Poland, we are witnessing a debate on the role of the Catholic church in our life. The contribution to this debate that comes with the play from the JK Opole Theatre shows that women also want to have their say in the community of devout Catholics. They are no longer afraid to speak out, although so far they have left the monastery in silence. With performances like this one, this silence will not last long.
Wojciech Giczkowski, Teatr dla Was

"I sit down and count microphone stands around. Seven of them. I count again. Nine. I look to the right and my sight touches the shimmering surface of an elegant black

„Zakonnice odchodzą po cichu"
© Krzysztof Ścisłowicz

„Zakonnice odchodzą po cichu"
© Krzysztof Ścisłowicz

(...) Aha, w pierwszej chwili nie zauważyłem stojących z tyłu czterech zwykłych drewnianych krzeseł. Coś na nich leży. Jakby ubrania. Domyślam się, że to mają być habity. Przecież »Zakonnice odchodzą po cichu« – taki jest tytuł przedstawienia i książki Marty Abramowicz. (...) W obsadzie nie znalazło się miejsce dla żadnego mężczyzny. Zresztą nie tylko w obsadzie. Liczne choreografie do spektaklu stworzyła Aneta Jankowska. Patrycja Fitzet natomiast ubrała bohaterki w piękne i oryginalne habity wyglądające tak, jakby nowo upieczone służebnice boże miały uczestniczyć w czymś na kształt Vatican Fashion Week. Miejsce przy fortepianie zajęła Natalia Czekała". Henryk Mazurkiewicz, Teatralny.pl

„Aktorki doskonale odnalazły się w swoich rolach. Szczególną więź, za pomocą prostych środków, tworzy z widzami Cecylia Caban. Po raz pierwszy też w Teatrze im. Jana Kochanowskiego można zobaczyć występujące gościnnie: Natalię Czekałę, Joannę Sokołowską i Małgorzatę Mikołajczyk. O ile Sokołowska i Mikołajczak wiernie oddały charaktery swoich postaci (odpowiednio – niewinność i emocjonalność oraz zachowania nerwicowe), tak pierwsza z nich przede wszystkim zachwycała tworzoną na żywo muzyką (niesamowite wrażenie robi m.in. melodyjny cytat ze znanej ballady »Na Wojtusia z popielnika«, który z towarzyszącym mu cicho i twardo akcentowanym tekstem zupełnie zmienia charakter utworu). Muzyka oparta jest w przedstawieniu głównie na prostych rytmach i przejmujących melodiach, ale dzięki utalentowanym wokalnie aktorkom i pianistce bezwzględnie stanowi o sile spektaklu".
Martyna Friedla, „Gazeta Wyborcza" Opole

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu
„Zakonnice odchodzą po cichu"
na podstawie książki Marty Abramowicz „Zakonnice odchodzą po cichu" oraz improwizacji aktorskich
Reżyseria: Daria Kopiec
Scenariusz: Martyna Lechman
Muzyka na żywo: Natalia Czekała
Choreografia: Aneta Jankowska
Kostiumy: Patrycja Fitzet

Obsada:
Cecylia Caban
Natalia Czekała (gościnnie)
Karolina Kuklińska
Joanna Sokołowska (gościnnie)
Małgorzata Mikołajczak (gościnnie)

Czas trwania: 75 min (bez przerwy)

Premiera: 10 listopada 2017 r.

piano. The space is otherwise empty. Empty, but it is not neutral [...]. Oh, at first, I didn't notice the four ordinary wooden chairs at the back. Something is lying on them. Something like clothes. I guess these are monastic habits. After all, the "Nuns Leave in Silence" – as tells us the title of the play and the book by Marta Abramowicz [...]. There is not a single man in the cast. And this is not just about the cast. The abundant choreographies for the play have been created by Aneta Jankowska. Patrycja Fitzet dressed the heroines in beautiful and original habits looking as if the freshly minted servants of God were going to take part in a Vatican Fashion Week of sorts. Natalia Czekała plays piano."
Henryk Mazurkiewicz, Teatralny.pl

"The actors perfectly fit in their roles. Cecylia Caban uses simple means to create a special bond with the audience. The JK Opole theatre features guest appearances by: Natalia Czekała, Joanna Sokołowska and Małgorzata Mikołajczyk. While Sokołowska and Mikołajczyk faithfully rendered their characters (respectively – their innocence and emotionality, and neurosis), Natalia Czekała impressed the audience with live music, including the melodic quote from the famous ballad "Na Wojtusia z popielnika," which, accompanied by the silently and hardly accented lyrics, completely changes the character of the piece). The music is based mainly on simple rhythms and poignant melodies, but thanks to talented actors and pianists, it makes the clear strength of the show."
Martyna Friedla, Gazeta Wyborcza Opole

JK Opole Theatre
"Nuns Leave in Silence"
Based on Marta Abramowicz's book "Zakonnice odchodzą po cichu" and actors' improvisation
Direction: Daria Kopiec
Script: Martyna Lechman
Live music: Natalia Czekała
Choreography: Aneta Jankowska
Costumes: Patrycja Fitzet

Cast:
Cecylia Caban
Natalia Czekała (guest appearance)
Karolina Kuklińska
Joanna Sokołowska (guest appearance)
Małgorzata Mikołajczak (guest appearance)

Duration: 75 minutes (no break)

Premiere: 10 November 2017

„Puppenhaus. Kuracja"
"Puppenhaus. Treatment"

Magda Fertacz
„Puppenhaus. Kuracja"

Reżyseria: Jędrzej Piaskowski
TR Warszawa

„Puppenhaus. Kuracja"
© Magda Hueckel

„Puppenhaus. Kuracja" – reż. Jędrzej Piaskowski – TR Warszawa

Mówiono o nich „zdrajczynie narodu", „kolaborantki", „odszczepieńcy". Ich winą było utrzymywanie intymnych relacji z niemieckimi żołnierzami podczas okupacji. Aktorki, śpiewaczki, gwiazdy kina i kabaretu. Czy rzeczywiście zasłużyły na infamię i kary, wymierzane przez podziemie? Jakie były ich motywacje? Czy mamy moralne prawo je dzisiaj oceniać?

Spektakl reżysera Jędrzeja Piaskowskiego i dramatopisarki Magdy Fertacz jest próbą spojrzenia na problem zdrady i kolaboracji z perspektywy osobistej pamięci. Scenariusz inspirowany jest m.in. autentycznymi historiami Marii Malickiej, wybitnej przedwojennej aktorki, dla której zbudowano scenę przy Marszałkowskiej 8. Artystkę, oskarżoną o kolaborację z Niemcami podczas okupacji, po wojnie objęto zakazem występowania w Warszawie.

Inspiracją dla spektaklu jest również postać Arletty, właściwie Leonie Bathiat, słynnej aktorki francuskiego kina i teatru lat 30. i 40., w czasie wojny utrzymującej bliskie relacje z Niemcami, po wojnie skazanej na więzienie, a następnie kontynuującej karierę narodowej gwiazdy, a także historia Deutsches Filmtheater, działającego w budynku Teatru Rozmaitości podczas okupacji, oraz Mon Café, kawiarni mieszczącej się przed i w trakcie II wojny światowej w Alejach Jerozolimskich, będącej popularnym miejscem spotkań warszawskich homoseksualistów i homoseksualistek.

Konstruując teatralną fantazję na temat wojennej historii, twórcy zadają szereg pytań dotyczących stygmatyzacji, karania i oceny ludzi, którzy z różnych powodów podczas okupacji uciekali od heroizmu, obowiązku walki oraz poświęcenia życia dla ojczyzny. W jaki sposób konstruowana jest pamięć historyczna i moralna ocena postaw z przeszłości? Jakie są granice interpretacji i fantazjowania na temat historii, w którą wpisane są trauma i heroizm? Jak wyleczyć zbiorową pamięć?

Twórcy dziękują dr Joannie Ostrowskiej z Wydziału Historycznego UJ za wskazanie oraz udzielenie informacji na temat dramatu "Lalka z łóżka nr 21" Djordje Lebovica.

Jędrzej Piaskowski – studiował reżyserię na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i Muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim. Jako asystent reżysera współpracował z Michałem Borczuchem („Apokalipsa", Nowy Teatr w Warszawie) i Mają Kleczewską („Dybuk", Teatr Żydowski w Warszawie). Spektaklem „Versus" na podstawie dramatu Rodriga Garcii zrealizowanym w Teatrze Nowym w Poznaniu,

„Puppenhaus. Treatment" – Dir. Jędrzej Piaskowski – TR Warszawa

They would be referred to as "traitors to the country", "collaborators", and "renegades." They had intimate relationships with German soldiers during the occupation. Actors, singers and the stars of cinema and cabaret. Did they really deserve the infamy and punishment inflicted on them by the underground? What were their motivations? Do we have the moral right to judge them today?

In their production, the playwright Magda Fertacz and director Jędrzej Piaskowski explore treason and collaboration from the perspective of individual memory. The script is partly based on the life of Maria Malicka, a famous pre-war Warsaw actress for whom a theatre was built at ul. Marszałkowska 8. Accused of collaboration with the Germans at the time of occupation, the artist was banned from performing in Warsaw after the war.

Another inspiration for the play is Arletta, or Leonie Bathiat, a famous French film and theatre actress of the 1930s and 1940s, who had had wartime liaisons with German officers and had been imprisoned before relaunching her national career, as well as the story of Deutsches Filmtheater operating during the German occupation of Poland in the building of Teatr Rozmaitości, and Mon Café, the establishment at Aleje Jerozolimskie before and during WWII frequented by Warsaw's homosexuals.

By constructing a theatrical fantasy about wartime, the artists are asking questions about stigmatisation, punishment and judgment of individuals who, for a variety of reasons, renounce heroism and refuse to fight and make sacrifices for their country. How is historical memory and the moral judgment of past choices and actions constructed? What are the limits to interpreting and fantasising about the history that contains trauma and heroism? How can collective memory be healed?

The creators thank Dr Joanna Ostrowska from the Historical Department of the Jagiellonian University for pointing out and providing information on the drama "Doll from bed 21" by Djordje Lebovic.

Jędrzej Piaskowski – born 1988. He quit studying musicology at the Warsaw University and went on to study stage direction at the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw. He stands out with his original style and consistency in searching for this own dramatic language, as recognized in 2017 by the Biweekly magazine. He has worked as an assistant director with Michał Borczuch ("Apokalipsa," Nowy Teatr in Warsaw) and Maja Kleczewska ("Dybuk", The Ester Rachel and Ida Kaminska Jewish Theater in Warsaw). With his play "Versus,"

„Puppenhaus. Kuracja"
© Magda Hueckel

„Puppenhaus. Kuracja"
© Magda Hueckel

Jędrzej Piaskowski
© Wojciech Sobolewski

na V Forum Młodej Reżyserii w Krakowie zdobył grand prix nagrodę główną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, oraz otrzymał zaproszenie do debiutu w TR Warszawa od Grzegorza Jarzyny. Później wyreżyserował m.in. „Leara" wg Williama Szekspira w Teatrze Nowym w Poznaniu i „Raj.Tutorial" inspirowany powieścią „Middlesex" Jeffrey'a Eugenidesa w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Jego spektakl „Puppenhaus. Kuracja" na podstawie tekstu Magdy Fertacz zrealizowany w sezonie 2016/17 w ramach programu Debiut w TR znalazł się w rankingu „Najlepszy, najlepsza, najlepsi" miesięcznika „Teatr" i został uznany za jedno z najciekawszych wydarzeń teatralnych sezonu. Następnie w Teatrze Żydowskim w Warszawie wyreżyserował „Wierę Gran" na podstawie tekstu Weroniki Murek. W podsumowaniu roku 2017 Dwutygodnika Jędrzej Piaskowski został doceniony za oryginalność, odwagę i konsekwencję w poszukiwaniu własnego języka teatralnego. W 2018 roku jego projekt „Juden (R)aus Arras" realizowany wspólnie z dramaturgiem Hubertem Sulimą wygrał konkurs na spektakl teatralny „Obcy w domu. Wokół Marca '68" realizowany przez TR Warszawa i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN i wejdzie do repertuaru obu instytucji. W tym samym roku Piaskowski w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie wyreżyserował także świetnie przyjęte przez krytykę „Trzy siostry" Antona Czechowa, a jego „Puppenhaus.Kuracja" zdobył Grand Prix na 13. edycji Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni.

based on a drama by Rodrigo García and produced at Teatr Nowy in Poznań, he won the Grand Prix – the Main Prize of the Minister of Culture and National Heritage at the 5th edition of the Forum Młodej Reżyserii in Kraków and received an invitation from Grzegorz Jarzyna to make his debut at TR Warszawa. He then directed, among others: "Lear" according to Shakespeare at Teatr Nowy in Poznań and "Raj. Tutorial" inspired by the novel "Middlesex" by Jeffrey Eugenides, at the Drama Theatre in Wałbrzych. His performance "Puppenhaus. Treatment," based on a piece by Magda Fertacz and produced in the 2016/2017 season (as part of the "Debiut w TR" programme), made it to the rank "Najlepszy, najlepsza, najlepsi" of the "Teatr" magazine and was hailed one of the most interesting theatre events of the previous season. Then, at the Jewish Theater in Warsaw, he directed "Wiera Gran" based on a piece written by Weronika Murek. In 2018, his project "Juden (R) aus Arras", produced in collaboration with the playwright Hubert Sulima, won the competition for a theatre performance "Obcy w domu. Wokół Marca '68," organized by TR Warszawa and the POLIN Museum of the History of Polish Jews, and will be on the repertoire of both institutions. This year, at the Juliusz Osterwa Theatre, Piaskowski also directed well-received "Trzy siostry" according to Anton Chekhov, and his "Puppenhaus" won the Grand Prix at the 13th edition of the Polish Contemporary Drama Festival R@Port in Gdynia.

Z recenzji:

„»Puppenhaus. Kuracja« Jędrzeja Piaskowskiego (...) bazuje na historycznym konkrecie, ale staje się repetycją z każdej historii. Historii obwarowanej epitetami: druga, światowa, ale i tej bez epitetów. Wojna na bohaterstwo i brak bohaterstwa, batalia na prawo do kłamstwa i szczerości, do odwagi i hipokryzji. Jędrzej Piaskowski wrażliwie – to chyba najlepsze określenie – zbiera opowieści o powojennych ostracyzmach, wojennej walce chuci z rozumem, albo o cwanych dupodajkach pod solarium Adolfa H. i pokazuje je bez retuszu. Dlatego ogląda się ten spektakl-performens, spektakl-taniec i spektakl-widmo z rosnącym niepokojem. (...) Najważniejszy moment przedstawienia? W sztuce o zdzirach drugiej wojny światowej, hrabinach rozkoszy i pijaczkach rozpaczy kulminacja należy do Małego Powstańca, którego gra Lech Łotocki. Duże, stare, dziecko, odważny i odległy, zapomniany, anonimowy, bezcielesny. Dzieckochłopiec, mężczyznowampir. Symbol innych romantycznych wampirów. Powstaniec zagubił się w historycznym ściegu, wypadł z ruin, wpadł do wiecznotrwałych rusztowań. W szczelinie historii podrywa przystojnego chłopca – gra go Sebastian Pawlak. Chłopiec jest w mundurze, chłopiec ma esesmański błysk w oku, temu chłopcu chyba drżą ręce. Czy on się nie spocił? A Powstaniec Łotockiego? Szuka, kluczy, zadaje pytania, sam sobie odpowiada albo i nie odpowiada. Wychodzi z oklein płci i wraca na swoje miejsce. Jest na serio i z dystansem. Mały Powstaniec utkwił w wielkiej historii – na pomnikach, we wspomnieniach, w muzeum. Ale gdzie jego serce, gdzie są genitalia? Czuł Polskę w sobie, bo Polską były także jego popędy, nie tylko »Rota« i Maria Konopnicka, Polska to także prywatność. Nie hasła, nie polityka, ale pompa ssąco-tłocząca. Wyspiański opisał to lepiej". Łukasz Maciejewski, AICT

„Opowieść o wyklętej miłości – inspirowana biografią oskarżonej o kolaborację przedwojennej gwiazdy kina Marii Malickiej i sztuką Djordje Lebovicia »Lalki z łóżka nr 21« – chwyta za gardło. Przede wszystkim dzięki błyskotliwemu tekstowi Fertacz oraz znakomitym aktorom. Poruszająca jest Justyna Wasilewska jako obozowa Lalka, próbująca oczyścić pamięć swej bohaterki, która przeżyła Auschwitz, bo została prostytutką. Świetny jest Sebastian Pawlak w roli Hanki – polskiej dziewczyny, która nie potrafiła zrezygnować z miłości do niemieckiego lotnika. »Ucieknijmy z tej historii« – jak przerażający refren powracają słowa Małego Powstańca (zachwycający Lech Łotocki), przyszłego męczennika, tragicznie zakochanego w pięknym niemieckim żołnierzu. Ale, jak pokazują twórcy, z tego dziwacznego koszmaru nie ma ucieczki. Najlepsza jest jednak Agnieszka Żulewska jako Malicka, wyklęta

From the review:

"'Puppenhaus. Treatment' by Jędrzej Piaskowski (...) is based on historical specifics yet it is also a recap of each of the histories. The history qualified with epithets: the one of the WWII, and the history free from epithets. The war for heroism and the lack of it, the battle for the right to tell lies or to tell the truth, to be brave or hypocritical. Jędrzej Piaskowski sensitively, this is probably the best term, collects the stories about pre-war cases of ostracism, the war struggle between lust and reason, and the canny bitches at the solarium of Adolf H., showing them with no touch-up. This is why one watches the performance, the dance-show and the phantom-performance with increasing unrest [...]. The most important moment of the performance? In the performance about the bitches of the WWII, the countesses of pleasure and the guzzlers of despair, the climax belongs to the Young Insurgent played by Lech Łotocki. The old, huge child, brave and distant, forgotten, anonymous and incorporeal. A boy man, a vampire man. A symbol of other romantic vampires. The insurgent has got lost within the historical stitch, got out of ruins and got onto an everlasting scaffolding. Within the interstice of history, he hits on a handsome boy played by Sebastian Pawlak. The boy is clad in a uniform; the boy has an SS-Mann's glitter in his eye; this boy's hands are trembling. Hasn't he got sweaty? And the Łotocki's Insurgent? He is seeking, manoeuvring, responding to himself or not. He sheds his gender lining and comes back to his place. He is serious and he is distanced. The Young Insurgent has got stuck in the great history – on the monuments, in the memories and the museums. But where is his heart, where are his genitals? He felt Poland within himself, because his urges were Poland, too. Poland is not just "Rota" and Maria Konopnicka; this is privacy, too. It is not just slogans and politics, but it is also the suction and forcing pump. Wyspiański would put it better."
Łukasz Maciejewski, AICT

"The story of damned love – drawing upon the biography of a pre-war film star Maria Malicka, accused of collaboration, and the drama by Djordje Lebovic "Lutka sa kreveta br. 21," will leave a lump in your throat. It is primarily thanks to the witty text from Fertacz and the outstanding actors. Playing a camp guard, Justyna Wasilewska seeks to cleanse the memory of her heroine, who had survived Auschwitz because she had been a prostitute. The play also features Sebastian Pawlak in the role of Hanka, a Polish girl who could not forsake her love for a German airman. "Let's flee this history," the words of the Young Insurgent (outstanding Lech Łotocki), a prospective martyr, tragically in love with a handsome German soldier, reverberate like a horrifying refrain. However, as the artists show us, there is no way to escape this weird nightmare. The best actor is Agnieszka Żulewska, who plays the cursed film

bogini ekranu. Ironiczna i władcza, kiedy zaprasza nas na warsztaty mistrzowskie z odgrywania męczeństwa. Przejmująca jako zgorzkniała staruszka na wózku, tłumaczy znudzonym gówniarzom z prowincji, czym jest wojna i dlaczego nikt nie ma prawa jej osądzać".
Michał Centkowski, „Newsweek"
„Można powiedzieć, że »Puppenhaus« to spektakl o wojennej kolaboracji seksualnej jako zjawisku w Polsce potwornie stabuizowanym – zjawisku, którego niewygodne dla jednoznacznego ferowania wyroków niuanse zrównano walcem historycznej wykładni. Piaskowski i Fertacz razem z całą ekipą realizatorów demaskują zabiegi, których na potrzeby poprawności narracji dokonuje się na naszej wiedzy i pamięci. Pamięć i kategorię prawdy wywracają na lewą stronę, pokazując wpisany w nie relatywizm. Można również powiedzieć, że »Puppenhaus« to spektakl rozprawiający się z mitem kolaboracji – także tej, którą aktualny rząd próbuje wytropić, buszując w »teczkach«. Można powiedzieć, że to spektakl o miłości. Albo seans leczenia zbiorowej pamięci z traumy i terroru plakatowego bohaterstwa".
Anka Herbut, „Dwutygodnik.com"

TR Warszawa
„Puppenhaus. Kuracja"
Reżyseria: Jędrzej Piaskowski
Tekst: Magda Fertacz
Scenografia: Aleksandr Prowaliński
Reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński
Video: Marta Nawrot
Kostiumy: Hanka Podraza
Muzyka: Jan Tomza-Osiecki
Choreografia: Mikołaj Karczewski
Asystent reżysera: Wojciech Sobolewski

Obsada:
Lech Łotocki
Sebastian Pawlak
Justyna Wasilewska
Agnieszka Żulewska

Czas trwania: 90 min (bez przerwy)

Premiera: 6 kwietnia 2017 r.

goddess. Ironic and authoritarian when she invites us to master workshops on playing martyrdom. Poignant as a bitter elderly lady on a wheelchair, she tells bored young provincial folks what war is and why nobody has the right to judge her."
Michał Centkowski, "Newsweek"

"'Puppenhaus' might be viewed as a show about sexual collaboration at the time of war. In Poland, this phenomenon is extremely tabooed, and the details not conducive to clear judgements have been razed to the ground with the road roller of history. As part of a group of artists, Piaskowski and Fertacz expose the actions aimed at affecting our knowledge and memory for the sake of keeping the narratives correct. They turn memory and the concept of truth inside out in order to expose the relativism that is embedded in them. One can also think of "Puppenhaus" as a play that dissects the myth of collaboration, including collaboration that the current government tries to track down by digging through the "folders." It can also be thought of as a play about love. Or a play about healing trauma and terror within collective memory that come with poster heroism."
Anka Herbut, Dwutygodnik.com

TR Warszawa
"Puppenhaus. Treatment"
Direction: Jędrzej Piaskowski
Text: Magda Fertacz
Stage design: Aleksandr Prowaliński
Lighting direction: Aleksandr Prowaliński
Video: Marta Nawrot
Costumes: Hanka Podraza
Music: Jan Tomza-Osiecki
Choreography: Mikołaj Karczewski
Assistant Director: Wojciech Sobolewski

Cast:
Lech Łotocki
Sebastian Pawlak
Justyna Wasilewska
Agnieszka Żulewska

Duration: 90 minutes (no break)

Premiere: 6 April 2017

„Reykjavík '74"
"Reykjavík '74"

Marta Sokołowska
„Reykjavík '74"

Reżyseria: Katarzyna Kalwat
Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

„Reykjavik"
© Wojtek Szabelski

„Reykjavík '74" – reż. Katarzyna Kalwat – Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

Rok 1974. Na Islandii w tajemniczych okolicznościach ginie dwóch mężczyzn. Ich ciał nigdy nie odnaleziono, a w wyniku budzącego wiele kontrowersji poszlakowego śledztwa do morderstw przyznaje się sześć młodych osób, które później wielokrotnie odwołują swoje zeznania. Po sensacyjnym procesie sąd wymierza surowe kary, w tym pierwszą w historii sądownictwa islandzkiego karę dożywocia.

Poprzez wnikliwe badania i własne śledztwo twórcy spektaklu podejmują temat ludzkiego umysłu i pamięci, w których fikcja i wyobrażenia mieszają się z rzeczywistością.

„Punktem wyjścia w mojej pracy jest zawsze materiał faktograficzny, dokumentalny pełen sprzeczności i nawzajem wykluczających się tez. Podczas prób razem z dramaturżką Martą Sokołowską oraz aktorami zmieniamy się w członków eksperymentalnej grupy badawczej i prowadzimy coś w rodzaju śledztwa. Następnie już w samym spektaklu na oczach widza w oparciu o zebrany materiał dowodowy staramy się niejako dokonać rekonstrukcji tamtych zdarzeń, ale też podejmujemy próbę zrekonstruowania bohaterów" – mówi reżyserka o swoim spektaklu.

Katarzyna Kalwat – absolwentka Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie i psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, laureatka Stypendium Rządu Francuskiego. Współpracowała z teatrami w Warszawie, Poznaniu, Łodzi, Krakowie i Toruniu. Asystowała przy spektaklach „Persona. Marilyn" i „Persona. Ciało Simone" Krystiana Lupy. Debiutowała w 2009 roku „Snem nocy letniej" na XIII Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku. Zrealizowała także „Himmelweg. Drogę do nieba" Juana Mayorgi o pokazowych obozach koncentracyjnych i maskowaniu zła. Do tematu zakłamywania historii reżyserka powróciła w spektaklu „Rechnitz". Wyreżyserowała także nagrodzone Metaforą Rzeczywistości „Zażynki", w których wspólnie z dramatopisarką Anną Wakulik połączyła dramat rodzinny z polityką, oraz „Waszą Wysokość" inspirowaną życiem Wandy Rutkiewicz. Następnie w TR Warszawa naszkicowała portret Tomasza Sikorskiego, zapomnianego awangardowego pianisty i jednego z najciekawszych kompozytorów XX wieku w spektaklu „Holzwege". Ostatnio zrealizowała w toruńskim Teatrze Horzycy projekt „Reykjavík '74" opowiadający o grupie młodych osób, które przyznały się do zbrodni, której nie popełniły.

"Reykjavík '74" – Dir. Katarzyna Kalwat – Wilam Horzyca Theater in Toruń

1974. In Iceland, two men mysteriously go missing. Their bodies have never been found. During a highly controversial, circumstantial investigation, six young individuals pleaded guilty of the murders and then repeatedly withdraw their statements. Following a sensational trial, the court passes severe sentences, including the first sentence of life prison ever passed in Iceland.

Through the in-depth research and own investigation, the artists behind the show explore the issues related to the human mind and memory, in which fiction and imagination blend with reality.

"The starting point in my work become relates the fact-related materials, full of contradictions and mutually exclusive arguments. During the rehearsal with the playwright Marta Sokołowska and the actors, we become members of an experimental research group and conduct a sort of investigation. Then, within the performance itself, in front of the audience, we seek to reconstruct those events based on collected evidence, and to reconstruct the characters," says the director about her show.

Katarzyna Kalwat – A graduate of the Directing Faculty at the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, a winner of the Scholarship of the French Government. She has worked with theatres in Warsaw, Poznań, Łódź, Kraków and Toruń. She worked as an assistant for plays such as "Persona. Marilyn" and "Persona. Ciało Simone" by Krystian Lupa. She made her debut in 2009 with "Midsummer Night's Dream" at the 13th Gdańsk Shakespeare Festival. She also directed "Way to Heaven" about demonstrative concentration camps and masking the evil. The director returned to the theme of falsifying history in the play "Rechnitz." She also directed "Zażynki," a play granted the Metafora Rzeczywistości Award, in which, in collaboration with a playwright Anna Wakulik, she combined family drama with politics, and "Wasza Wysokość," a performance drawing upon Wanda Rutkiewicz's life. Then, at TR Warszawa, with "Holzwege," she drew a portrait of Tomasz Sikorski, a forgotten avant-gard pianist and one of the most interesting composers of the 20th century. Lately, at the Wilam Horzyca Theater in Toruń, she completed the project "Reykjavík '74" a story about a group of young people who pleaded guilty of committing a crime they had not committed.

„Reykjavik"
© Wojtek Szabelski

„Reykjavik"
© Wojtek Szabelski

Katarzyna Kalwat
© Anna Tomczyńska

Z recenzji:

„Spektakl Katarzyny Kalwat przywołuje historię tajemniczego morderstwa na Islandii dwóch mężczyzn, których ciał nie odnaleziono, a w procesie poszlakowym skazano za nie sześć osób. W przedstawieniu skupiono się na dwóch z nich – Svarze i Erli, poddanych bezpardonowym przesłuchaniom, psychicznym i fizycznym torturom i przeróżnym formom nacisku, by wydobyć z nich pożądane zeznania. To brutalna wizja manipulacji przesłuchaniem, dominacji i kontroli przesłuchującego nad uwięzionym, sprowadzona do karykaturalnych ram w pseudoprocesie, w czasie którego oskarżyciel i obrońca te same kilkusekundowe filmiki interpretują po swojemu. Udało się zespołowi z Torunia stworzyć ciężką, gęstą, trudną do zniesienia atmosferę natarczywego, monotonnego przesłuchania, które prowokuje więcej pytań niż przynosi odpowiedzi. Paradoksalnie poprzez uporczywe, statyczne powtarzanie kolejnych mechanizmów przesłuchania otrzymaliśmy przejmującą i pasjonującą przez swoją niejednoznaczność opowieść o manipulacji i terrorze”.
Łukasz Rudziński, Trojmiasto.pl

„Katarzyna Kalwat posługuje się różnymi przenikającymi się środkami i zabiegami inscenizacyjnymi, które raz dotknięte i nazwane, natychmiast wymykają nam się z rąk. I ta poszarpana otwartość jej spektaklu, w efekcie stapiająca się w jedność, jest jego wielkim walorem. Podobnie jest z całym śledztwem, które prowadzą toruńscy aktorzy. Kalwat razem z nimi wciąż błądzi, zadaje pytania, szuka przesłanek, projektuje domniemania, hipotezy, buduje supozycje, co nie pozwala na jakąkolwiek jednoznaczność w ocenie kolejnych wersji wydarzeń. Takie podejście do tematu, gdzie następujące po sobie punkty widzenia zostają poddane dyskusyjnym rozważaniom, absorbuje i ekscytuje widza, zaciekawia aurą i trzyma w napięciu, jak w najlepszym thrillerze. To zasługa też świetnie sprawdzających się w tej materii aktorów, będących swoistymi eksponentami pamięci i kreatorami zdarzeń, zwłaszcza Bartosza Woźnego i Jolanty Teski. To dzięki nim, a także Tomaszowi Mycanowi, Pawłowi Tchórzelskiemu i Matyldzie Podfilipskiej, balansującym na granicy kreacji i prywatności (to już stała cecha przedstawień Kalwat), uczestniczymy i jesteśmy świadkami w niecodziennym procesie, który próbuje odtworzyć przebieg wypadków, stawiając coraz bardziej dyskusyjne tezy, czasami mgliste i niejasne, mniej lub bardziej przekonywujące lub zupełnie niewiarygodne”.
Wiesław Kowalski, Teatr dla Was

„»Kłamstwo jest zawsze bardziej interesujące od prawdy« – mówił Federico Fellini, nie wiedząc, że dotyczy to też spraw kryminalnych. Ponad 40 lat temu w stolicy Islandii zaginęło dwóch mężczyzn. Sąd skazał sześć osób, które – jak się po latach okazało – najprawdopodobniej były niewinne. Reżyserka przedstawienia wraz z autorką pokazują, jak każdy jest w stanie przyznać się do zarzucanych mu czynów – wystarczy odpowiednio długo powtarzać mu szczegółowe pytania. Zgadza się to z wieloma badaniami psychologicznymi, które mówią, że »pamiętamy« z przeszłości zdarzenia, które tak naprawdę nigdy nie miały miejsca. Aktorzy dobrze wywiązali się z trudnego zadania – grają nie tylko zespół dochodzeniowy, który po latach szuka prawdy, ale na potrzeby tegoż dochodzenia wcielają się w role oskarżonych oraz prowadzących w 1974 roku śledztwo”.
Marcin Pieszczyk, „Wprost”

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
„Reykjavík ’74”
Reżyseria: Katarzyna Kalwat
Tekst: Marta Sokołowska
Scenografia: Anna Tomczyńska
Światło: Paulina Góral
Video: Tomasz Tyndyk
Konsultacja: Jacek Godek
Muzyka: Hilmar Örn Hilmarsson
Asystentki scenografa: Stefania Jabłońska, Elwira Szyszka
Asystent reżysera: Tomasz Mycan

Obsada:
Bartosz Woźny – Bartosz/Komisarz/Guđmundur/Prokurator
Jolanta Teska – Jolanta/Profilerka/Obrona/Guđný Sigurđardóttir, żona Geirfinnura
Matylda Podfilipska – Matylda/Erla
Paweł Tchórzelski – Paweł/Autor/Geirfinnur
Tomasz Mycan – Tomasz/Sævar

Czas trwania: 95 minut (bez przerwy)

Premiera: 1 grudnia 2016 r.

From the review:

“Katarzyna Kalwat’s play recounts a story of a mysterious murder of two men, whose bodies have never been found; however, during a circumstantial investigation, the court sentenced six young people. The play focuses on two of them: Svar and Erla, subjected to violent interrogation, mental and physical torture and various kinds of pressure to secure desired statements. This is a brutal vision of interrogator’s manipulations, dominance and control over the prisoner, reduced to a caricatural framework due to the pseudo lawsuit, during which the prosecutor and the defence counsel interpreted the same short videos in starkly different ways. The Toruń troupe created a heavy, dense and unbearable atmosphere of intrusive and monotonous interrogation, which provokes questions rather than providing answers. Paradoxically, through the persistent, static repetition of subsequent interrogation mechanisms, the audience receives a poignant story about manipulation and terror, and this story is fascinating in its ambiguity.
Łukasz Rudziński, Trojmiasto.pl

“Katarzyna Kalwat uses various interweaving staging means, which, once touched and named, immediately elude us. This ragged openness of the show, merging into unity, is its great advantage. The same is true for the entire investigation conducted by the Toruń actors. Kalwat errs along with them, poses questions, makes allegations, arguments, assumptions, and this does not afford any clarity in assessing different versions of events. This approach to the subject, with different points of view being successively discussed, absorbs and excites the audience, and exudes a special aura and keeps the audience on its toes, as the finest thriller would do. This is also thanks to the outstanding actors, a kind of representatives of memory and event creators, especially Barosz Woźny and Jolanta Teska. It is thanks to them and Tomasz Mycan, Paweł Tchórzelski and Matylda Podfilipska, balancing at the border of created personas and privacy, a permanent feature of Kalwat’s performances, that we can take part in and witness an unusual lawsuit aimed at reconstructing the past events, in doing so she puts forth increasingly debatable arguments, at times vague, more or less convincing or just totally incredible.
Wiesław Kowalski, Teatr dla Was

“Lies are always more interesting than truth,” said Federico Fellini without knowing it also applies to criminal cases. Over 40 years ago, two men had gone missing in the capital of Iceland. The court sentenced six people, who – as it turned out many years later, were likely innocent. The director and the author show how anybody can plead guilty to the charges. One merely needs to repeat detailed questions long enough. This reflects many psychological studies claiming that one can ‘remember’ the events that have never happened. The actors have delivered their difficult task very well – not only have they played the role of an actual investigative team committed to seeking truth many years later, but also, for the sake of this investigation, assumed the roles of the accused and investigators behind the investigation of 1974.”
Marcin Pieszczyk, “Wprost”

Wilam Horzyca Theater in Toruń
“Reykjavík ‘74”
Direction: Katarzyna Kalwat
Text: Marta Sokołowska
Stage design: Anna Tomczyńska
Light: Paulina Góral
Video: Tomasz Tyndyk
Consultation: Jacek Godek
Music: Hilmar Örn Hilmarsson
Assistant stage designer: Stefania Jabłońska, Elwira Szyszka
Assistant Director: Tomasz Mycan

Cast:
Bartosz Woźny – Bartosz/Commissioner/Guđmundur/Prosecutor
Jolanta Teska – Jolanta/Profiler/Defence/Guđný Sigurđardóttir, Geirfinnur’s wife
Matylda Podfilipska – Matylda/Erla
Paweł Tchórzelski – Paweł/Author/Geirfinnur
Tomasz Mycan – Tomasz/Sævar

Duration: 95 minutes (no break)

Premiere: 1 December 2016

Delmore Schwartz

“In Dreams Begin Responsibilities”

„Zobowiązania rozpoczynają się w snach”

Reżyseria: Katarzyna Kalwat
Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

„In Dreams Begin Responsibilities” [Zobowiązania rozpoczynają się w snach]
© materiały prasowe

„In Dreams Begin Responsibilities” [Zobowiązania rozpoczynają się w snach] – reż. Magda Szpecht – Teatr im. Słowackiego w Krakowie

Schwartz to jeden z tych zapomnianych autorów, których odkrywa się, czytając książki pisarzy lepiej zapamiętanych przez historię literatury. W swoich czasach uważany był za geniusza, mówiło się, że jest amerykańskim Audenem. Doceniał go Nabokov, Lou Reed uważał, że nie byłby Lou Reedem, gdyby nie Delmore Schwartz. Po debiucie w 1938 roku 21-letni Schwartz trafił na szczyt. Chwalono bezpretensjonalność jego tekstów, umiejętność opowiadania o miłości oraz minimalizm. Kultowe stało się tytułowe opowiadanie, zdaniem krytyki Schwartz nigdy później nie napisał nic lepszego. Umarł zapomniany 11 lipca 1966 roku.

W „In Dreams” 21-letni bohater opisuje sen, w którym siedzi w nowojorskim kinie. Okazuje się, że wyświetlany właśnie film to dokument ukazujący jego rodziców na randce na Coney Island. W trakcie oglądania filmu chłopak nie może się uspokoić, a następnie traci panowanie nad sobą w momencie, kiedy jego ojciec oświadcza się jego matce. Siła „In Dreams” bierze się z gestu odwrócenia, którego Schwartz używa, by opowiedzieć o relacji ze swoimi rodzicami.

Obserwujemy ich, zanim bohater przychodzi na świat – są jeszcze młodzi, niepokojąco bliscy, niewygodnie do niego podobni. Widzimy, jak marzą o miłości, która zmienia świat, i jak boleśnie się rozczarowują. Schwartz zajmuje się czynnością wspominania, nakładania estetycznych filtrów na przeszłość – pokazuje, że naga pamięć nie istnieje. Odkrycie to, mocno zakorzenione w historii rozwijającego się wówczas fabularnego i dźwiękowego filmu, musiało budzić gorące emocje. Na przykład takie, które sprawiają, że będąc w kinie, nagle wstajemy i krzyczymy do bohaterów filmu: „Nie róbcie tego! Oboje możecie jeszcze zmienić zdanie. Nic dobrego z tego nie wyniknie, tylko żal, nienawiść, awantury i dwoje dzieci o parszywych charakterach”.

Magda Szpecht – urodzona w 1990 roku w Jeleniej Górze artystka teatralna, autorka instalacji i spektakli. Absolwentka Wydziału Reżyserii na PWST w Krakowie, a wcześniej Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

“In Dreams Begin Responsibilities” [Zobowiązania rozpoczynają się w snach] – Dir. Magda Szpecht – Juliusz Słowacki Theatre in Kraków

Schwartz is one of the now forgotten authors whom you discover while reading the books by writers better remembered by the history of literature. In his times, he was thought of as a genius and an ‘American Auden’. He was appreciated by Nabokov, and Lou Reed said he would not be Lou Reed if it was not for Delmore Schwartz. Following his debut in 1938, 21-year-old Schwartz reached the top. He was praised for the unpretentiousness of his texts, his ability to talk about love and his minimalism. The eponymous story became an icon so big that critics would claim Schwartz never wrote anything better. He died forgotten on 11 July 1966.

The protagonist of “In Dreams Begin Responsibilities” describes a dream in which he is in a New York cinema. The screened documentary shows his parents having a date in Coney Island. During the film, the boy is most overwhelmed when his father is going to propose to his mother. The strength of “In dreams” is in the gesture of reversion Schwartz uses to talk about his relationship with his own parents.

We see them before the protagonist is born – they are still young, alarmingly intimate, and uncomfortably similar to him. We watch them dream of love that can change the world and then become painfully disenchanted. Schwartz is committed to the act of reminiscing, i.e. putting aesthetic filters on the past – he shows that naked memory does not exist. Strongly rooted in the history of the then developing feature and sound film, this realization must have stirred unbelievable emotions. Among others, those that make the audience stand up at the cinema and cry to the film protagonists: “Don’t do it! You can still change your mind! Nothing good will come of it, just sorrow, hatred, arguments and two children of low character.

Magda Szpecht – Born in 1990 in Jelenia Góra, she is a theatre artist also committed to making installations and performances. A graduate of the Directing Faculty of the National Academy of Theatre Arts in Kraków and the Faculty of Journalism and Social Communication at the

„In Dreams Begin Responsibilities”
[Zobowiązania rozpoczynają się w snach]
© materiały prasowe

„In Dreams Begin Responsibilities”
[Zobowiązania rozpoczynają się w snach]
© materiały prasowe

Magda Szpecht
© Anna Kaczmarz / Dziennik Polski, Polska Press, East News

na Uniwersytecie Wrocławskim. Reżyserka spektaklu „dolphin_who_loved_me” – zwycięzcy Nagrody Jury na 100° Berlin Festival, prezentowanego m.in. w Marsylii, Hanowerze, Warszawie czy Bukareszcie. Zrealizowała spektakle takie jak „Możliwość wyspy” (TR Warszawa, 2015), „Ostatnie Zwierzęta” (Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, 2017), „Schubert. Romantyczna Kompozycja na 12 wykonawców i Kwartet Smyczkowy” (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2016) – przedstawienie nagrodzone w XXII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej oraz na 10. Międzynarodowym Festiwalu Boska Komedia (nagroda dla najlepszego młodego reżysera).
Przedstawienie „In Dreams Begin Responsibilities” (Zobowiązania rozpoczynają się w snach) z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie zdobyło główną nagrodę na VIII Koszalińskich Konfrontacjach Teatralnych Młodych M-Teatr. W Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie wyreżyserowała spektakl „HMLT/ Hamlet” (2018), opowiadający o eksperymentach łączących literaturę i sztuczną inteligencję. Obecnie przygotowuje spektakl „Always coming home” inspirowany prozą Ursuli Le Guin, premiera będzie miała miejsce w Japonii na Festival/Tokyo 2019, a następnie w TR Warszawa.

Z recenzji:

„Magda Szpecht oraz odpowiedzialna za przestrzeń Zuza Golińska kreują oniryczny świat. Nie ma tam sztywnego podziału na scenę i miejsce dla widowni. W dużej sali ustawionych zostaje kilka ekranów i kilka rzeczy, część publiczności siada na rozsianych

Wrocław University. A director of the “dolphin_who_loved_me.” the winner of the Jury Award at the 100° Berlin Festival, showed in Marseille, Hannover, Warsaw and Bukarest. She has so far produced performances such as “Możliwość wyspy” (TR Warszawa, 2015), “Ostatnie Zwierzęta” (Teatr Łaźnia Nowa in Kraków, 2017) and “Schubert. Romantyczna Kompozycja na 12 wykonawców i Kwartet Smyczkowy” (Drama Theatre in Wałbrzych, 2016), a show recognized at the 22nd Nationwide Competition for Polish Contemporary Performances and the 10th International Divine Comedy Festival (Award for the Best Young Director). The show “In Dreams Begin Responsibilities (Zobowiązania rozpoczynają się w snach)” of the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków has won the main award at the VIII Koszalińskie Konfrontacje Teatralne Młodych M Teatr. At the H. Ch. Andersen Theater in Lublin, she directed “HMLT/ Hamlet” (2018), a show about experiments that bring literature and AI together. She is presently working on the show “Always coming home,” drawing upon Ursula Le Guin’s prose, scheduled to premiere in Japan at the Festival/ Tokyo 2019 and then at TR Warszawa.

From the review:

“Magda Szpecht and stage designer Zuza Golińska have created an oneiric world. There is no rigid line between the stage and the audience. The large hall has several screens and objects on it, and the audience sits on mattresses scattered around; some of them stand by the wall. During the show, the audience can move between the elements of the game and peep into all apparently obscured corners. Nowhere can you see everything clearly. The

gdzieniegdzie materacach, reszta staje pod ścianami. W trakcie wydarzenia można przemieszczać się między kolejnymi przestrzeniami gry i zaglądać we wszystkie pozornie zasłonione kąty. I tak z żadnego miejsca nie widać wszystkiego wyraźnie. Publiczność jest dodatkowo angażowana w trakcie spektaklu dzięki karteczkom, które rozdawane są przez aktorów. Znajdują się na nich polecenia realnych działań (przekazania informacji aktorce, otworzenia drzwi, podania komuś jakiegoś elementu), a także prośby o to, by ich adresaci sobie coś przemyśleli, przypomnieli (np. swoje 21. urodziny). Reżyserka cały czas akcentuje różnicę między biernym patrzeniem publiczności kinowej a osobistym spojrzeniem narratora opowiadania. Stara się także przekonać teatralną widownię do zaangażowania, intymnego odbierania przedstawionych tu zdarzeń i emocji. (...) Magda Szpecht oraz dramaturg Łukasz Wojtysko, podejmując się przeniesienia na scenę opowiadania Schwartza, nie pokazują bezpośrednio opisanych przez niego działań. Nie ma tam spaceru, nie ma wspólnego obiadu, nie ma wizyty u wróżki. Wydaje się, że zależy im bardziej na zbudowaniu przestrzeni pełnej smutku i melancholii. Powstaje miejsce o dużym potencjale afektywnym oddającym strukturę emocjonalną opowiadania. Efektem ich pracy jest piękny, intymny spektakl, w którym widz bardziej niż interpretuje odczuwa; nie tylko patrzy, lecz także całym ciałem chłonie wyjątkową atmosferę przedstawienia. Dzięki temu historia zaręczyn postaci literackich staje się dla niego historią osobistą".
Katarzyna Niedurny, „Dwutygodnik"

„Wchodzimy do snu bohatera, w którym on na kinowym ekranie ogląda historię miłości swoich rodziców. Tylko tyle i aż tyle. Ale od początku jasne staje się, że nic nie jest oczywiste. Spektakl rozpisany został na cztery osoby – Lenę Schimscheiner, Agnieszkę Kościelniak, Karola Kubasiewicza, Marcina Wojciechowskiego. Dwie pary, dwie wersje, dwie warstwy językowe – polska i angielska, wybrzmiewające na zmianę (co zresztą zdradza już specyficzny tytuł spektaklu). Powtarzalność gestów i sytuacji jest ciekawą metaforą pogmatwanych dróg, jakimi chodzą ludzkie wspomnienia. Umykają szczegóły, zacierają się kształty zdarzeń. Ciekawsza jednak wydaje się sama forma spektaklu. Jego struktura znosi granicę między widownią a sceną. Widzowie krążą między wielkimi ekranami (świetne wideo Mikołaja Sygudy!) i porozkładanymi materacami, natykają się na aktorów, którzy szukają kontaktu z widzami. Proszą o pomoc w zdejmowaniu płaszczy, chcą wspólnie czytać albo po prostu rozdają kartki. „Przypomnij sobie swoje 21. urodziny", „Pomyśl o osobie, którą kochasz", a nawet „Znajdź stertę książek i ułóż je od najmniejszej do największej". Ale taki właśnie kształt spektaklu sprawia, że powstaje pewien kameralny, wręcz intymny charakter, pasujący do tematu tej teatralnej opowieści. Magda Szpecht konsekwentnie kreuje własny, osobny język sceniczny. I daje to znakomite rezultaty".
Łukasz Glazur, „Dziennik Polski"

viewers are also engaged in the performance with pieces of paper handed out by the actors. Those cards include instructions related to real actions (providing the actress with information, opening a door, giving items to the viewers), and the requests for the addresses to reflect on or recall something, e.g. their 21st birthday). The director keeps stressing the difference between the binary gaze of the cinema audience and the personal perspective of the story narrator. She also encourages theatre audience to get engaged and intimately take the represented events and emotions (...). In staging the story by Schwartz, Magda Szpecht and the playwright Łukasz Wojtysko do not directly show the actions described by him. No walk, lunch or the visit to a fairy are represented. It seems that they care more about building a space of sadness and melancholy. What emerges is a place with a huge affective potential that renders the emotional structure of the story. The outcome is a beautiful and intimate show, with the audience feeling rather than just interpreting; not only do they watch the show but they also absorb the unique atmosphere of the performance with their bodies. Consequently, the story of the proposal of the literary characters comes as an audience's personal story."
Katarzyna Niedurny, "Dwutygodnik"

"We enter the protagonist's dream, in which he watches the story of his own parents' love on the cinema screen." So little and yet so much. From the very beginning, it seems nothing is evident. The show is made up of four characters: Lena Schimscheiner, Agnieszka Kościelniak, Karol Kubasiewicz and Marcin Wojciechowski. Two couples, two versions, two language layers – Polish and English, resounding alternately, as pointed to by the specific title of the show. The repetitiveness of gestures and situations is an interesting metaphor of the twisted paths followed by human reminiscences. Some details slip away, and the shapes of events go blurry. The very form of the show seems more interesting, though. Its structure lifts the boundary between the audience and the stage. Viewers go around big screens (great video from Mikołaj Syguda!) and scattered mattresses. They bump into actors who seek contact with the audience. They ask for help in taking off the coats, want to read together or just hand out pieces of paper. "Recall your 21st birthday," "Think about yourself" and even "Find a pile of books and order them from the smallest one to the biggest one." This format of the performance results in some very intimate atmosphere, which fits in the dramatic story. Magda Szpecht consistently creates her own, unique stage language. This yields great results."
Łukasz Glazur, "Dziennik Polski"

Juliusz Słowacki Theatre in Kraków
"In Dreams Begin Responsibilities" [Zobowiązania rozpoczynają się w snach]

Teatr im. Słowackiego w Krakowie
„In Dreams Begin Responsibilities" [Zobowiązania rozpoczynają się w snach]
Dramaturgia: Łukasz Wojtysko
Reżyseria: Magda Szpecht
Muzyka: Krzysztof Kaliski
Przestrzeń/kostiumy: Zuza Golińska
Wideo: Mikołaj Syguda

Obsada:
Agnieszka Kościelniak
Lena Schimscheiner (gościnnie)
Karol Kubasiewicz (gościnnie)
Marcin Wojciechowski (gościnnie)
Mikołaj Zieliński (taper)
Krzysztof Kaliski (głos)

Czas trwania: 65 minut

Script: Łukasz Wojtysko
Directing: Magda Szpecht
Music: Krzysztof Kaliski
Stage design/ costumes: Zuza Golińska
Video: Mikołaj Syguda

Cast:
Agnieszka Kościelniak
Lena Schimscheiner (guest appearance)
Karol Kubasiewicz (guest appearance)
Marcin Wojciechowski (guest appearance)
Mikołaj Zieliński (taper)
Krzysztof Kaliski (voice)

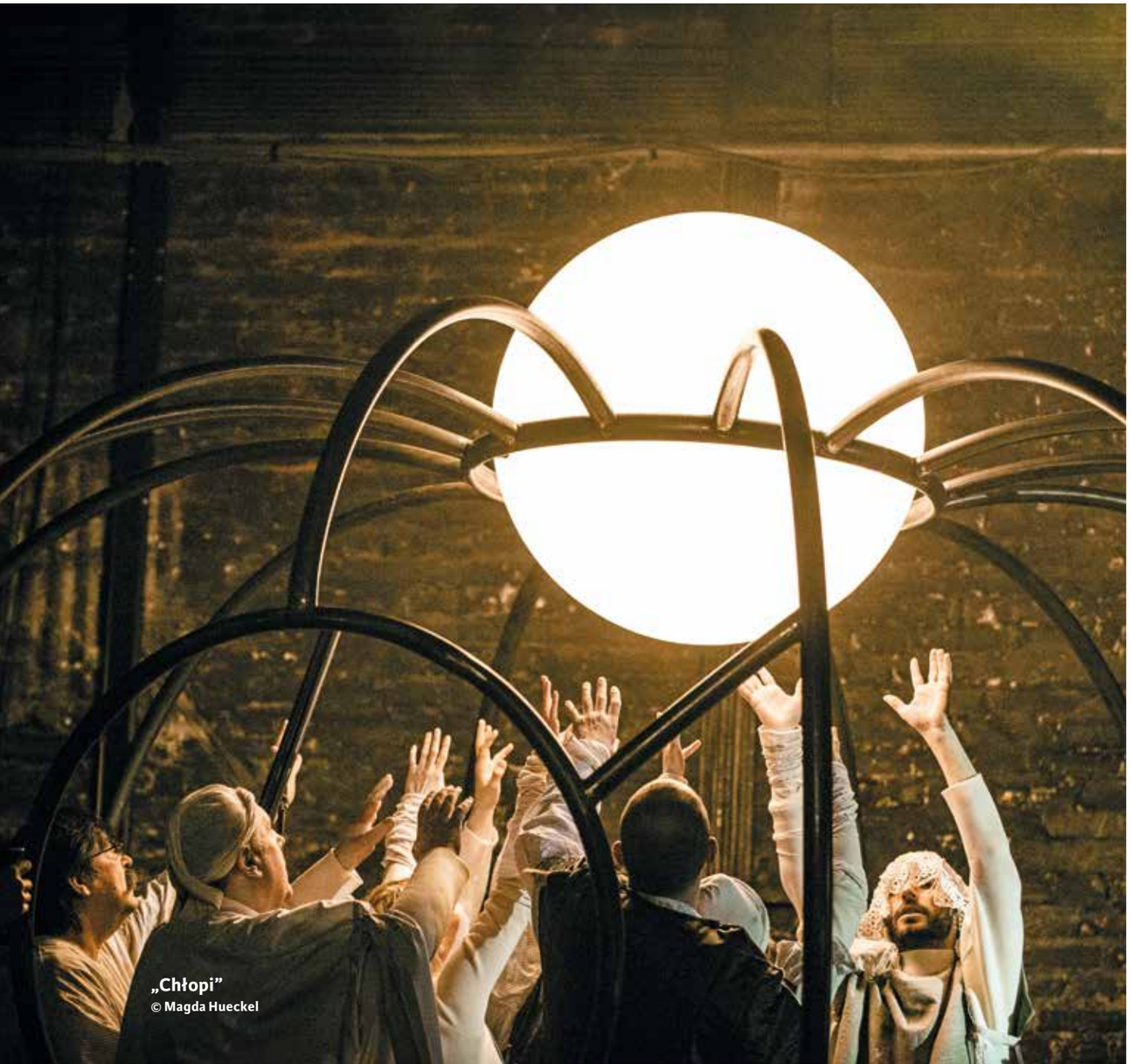
Duration: 65 minutes

Premiere: 4 February 2017

„Chłopi”
“Chłopi”

Wg Władysława Reymonta
„Chłopi”

Reżyseria: Krzysztof Garbaczewski
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
w Warszawie



„Chłopi”
© Magda Hueckel

Premiera: 4 lutego 2017 r.

„Chłopi” – reż. Krzysztof Garbaczewski – Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Z monumentalnej powieści Władysława Reymonta Krzysztof Garbaczewski wyławia treści ekologiczne i emancypacyjne; śledzi związki człowieka ze światem przyrody, definiuje na swój własny sposób potrzebę i sens pracy. W wielopoziomowej inscenizacji konfrontuje idee pisarza z tymi współczesnymi, tworząc świat istot będących po części ludźmi, zwierzętami i robotami, które poszukują celu własnej egzystencji. Świat „Chłopów” Garbaczewskiego to także arena działania performerskiego, na której rozgrywają się dramaty społeczności funkcjonującej często w oparciu o przemoc wobec kobiet i relacje wykluczenia.

Uhonorowana w 1924 roku Nagrodą Nobla powieść przedstawia życie fikcyjnej wsi Lipce z końca XIX wieku. Czytana zwykle jako etnograficzny zapis przeszłości, dzisiaj na powrót odsłania swoją mitotwórczą potęgę i kreacyjną moc języka. Korzenie polskiej mentalności, jak opisuje to historyk Andrzej Leder, wywodzą się z folwarcznej relacji „tego, kto po bat sięga, i tego, czyj grzbiet pod bat się pochyla”, a nawet sięgają jeszcze dalej – w głąb ludzkiego ducha, którego sens odnaleźć można w podporządkowaniu się odwiecznemu cyklowi natury.

Krzysztof Garbaczewski – rocznik ’83. Reżyser teatralny, scenograf, autor adaptacji. Laureat „Paszportu” Polityki w 2012 roku. Jeden z najbardziej wyrazistych twórców młodego pokolenia, odważnie i z rozmachem przepisujący klasykę na język współczesnego teatru. Tworzy interdyscyplinarne spektakle, teatralne instalacje łączące performance, sztuki wizualne i muzykę. Ukończył Wydział Reżyserii Dramatu w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego. Studiował m.in. pod okiem Krystiana Lupy, któremu asystował przy „Factory 2”. Zadebiutował w 2008 roku, adaptując „Chór sportowy” w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Rok później wystawił tam „Odyseję”, współpracując po raz pierwszy z dramaturgiem Marcinem Cecko. W Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu zrealizował „Opętanych”

“Chłopi” – Dir. Krzysztof Garbaczewski – Powszechny Theatre in Warsaw

From the monumental novel by Władysław Reymont, Krzysztof Garbaczewski picks out ecological and emancipatory themes; he tracks human links with the natural world and defines the need to work and the sense of work in his own way. Within the multi-layered drama, he juxtaposes the writer’s and modern ideas and creates the world of creatures who are partly humans, animals and robots and look for the meaning of their lives. Represented by Garbaczewski, the world of “Chłopi” is also the stage of performative action, where dramas of the community life based on violence against women and exclusion unfold.

Awarded the Nobel Prize in 1924, the novel depicts the life of a fictional village Lipce in the late 19th century. Usually read as an ethnographic record of the past, it reveals its own myth-making capacity and the creative power of language. As argued by the historian Andrzej Leder, the roots of the Polish mentality go back to the feudal relationship between “the one who grabs the whip, and the one who leans under it,” or even go much further – into the depth of the human spirit, whose sense can be found in the submission to the eternal cycle of nature.

Krzysztof Garbaczewski – born 1983. A stage director, stage designer and author of adaptations. The winner of the Polityka Passport Award for 2012. One of the most distinctive artists of the young generation, rewriting the classics into the language of contemporary theatre in a bold and spectacular way. He creates interdisciplinary shows and theatrical installations that combine performance, visual arts and music. He is a graduate of the Direction Department at the National Academy of Theatre Arts in Kraków. He studied, among others, under Krystian Lupa, whom he assisted with “Factory 2.” He made his debut in 2008 by adapting “Chór sportowy” at the JK Opole Theatre. The following year, he staged “Odyssey,” collaborating with the playwright Marcin Cecko for the first time ever. In Wałbrzych’s Teatr Dramatyczny, he produced “Opętani” (2008) by Witold Gombrowicz, to the oeuvre of whom he would then keep going back. In Polski Theatre in Wrocław, he staged “Nirvana” (2009) and Dostoyevsky’s “Demons” (2010). In 2010, at Wałbrzych’s Teatr Dramatyczny, he directed Marcin Cecko’s “Gwiazda

„Chłopi”
© Magda Hueckel

„Chłopi”
© Magda Hueckel

Krzysztof Garbaczewski
© Jacek Dominski
East News

(2008) Witolda Gombrowicza, do którego dzieł stale odtąd powracał. W Teatrze Polskim we Wrocławiu pokazał „Nirvanę” (2009), a także „Biesy” Dostojewskiego (2010). W 2010 roku w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu przygotował „Gwiazdę śmierci” Marcina Cecki, nawiązującą do kosmicznej sagi stworzonej przez George'a Lucasa. Spektakl odbywał się w gmachu miejscowego kina Zorza, gdzie reżyser po raz pierwszy na dużą skalę zastosował live streaming. Obraz z minikamer transmitowany był na wielki ekran postawiony przed publicznością, a widzowie na żywo oglądali działania aktorskie umiejscowione w różnych lokacjach. Inicjowanie dialogu pomiędzy teatrem i technologią, a także refleksja nad statusem człowieka żyjącego w stechnicyzowanym świecie to konsekwentnie zgłębiane przez Garbaczewskiego wątki. W Nowym Teatrze w Warszawie zrealizował on szeroko dyskutowane „Życie seksualne dzikich” (2011), oparte na jednym z pionierskich dzieł antropologicznych XX wieku – książce Bronisława Malinowskiego. Rok później reżyser powrócił do Opola, gdzie wystawił „Iwonę, księżniczkę Burgunda” Gombrowicza, odwołując się do konwencji filmu grozy.

W 2013 roku zrealizował zamysł stworzenia polskiej trylogii. W jej ramach w Teatrze Polskim w Poznaniu wystawił „Balladynę” Marcina Cecki. W Starym Teatrze w Krakowie pokazał „Poczet królów polskich”, autorstwa czworga dramaturgów: Agnieszki Jakimiak, Szczepana Orłowskiego, Marcina Cecko i Sigismunda Mrexa. Trylogię zamknęło „Kamienne niebo zamiast gwiazd” Cecki z muzyką Julii Marcell. Spektakl powstał z okazji obchodów 69. rocznicy wybuchu walk powstańczych w Warszawie, jako koprodukcja Muzeum Powstania Warszawskiego i Nowego Teatru. W 2013 roku Garbaczewski na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu wystawił głośną literacką premierę – „Kronosa”, spektakl inspirowany intymnym dziennikiem Gombrowicza. W 2014

śmierci,” drawing upon George Lucas's space saga. The play was held at the building of the local movie theatre Zorza, where the director used large-scale *live streaming*. The image from mini cameras was streamed onto a large screen in front of the audience, which watched a live broadcast of actors' actions carried out in various locations. The nurturing of the dialogue between theatre and technology, and the reflection upon the status of humans living in the technologized world are the issues consistently explored by Garbaczewski. At Nowy Teatr in Warsaw, he directed the much-debated “Życie seksulne dzikich” (2011), based on the pioneering anthropological work of the 20th century – the famous book by Bronisław Malinowski. The following year, he returned to Opole to stage Gombrowicz's “Iwona, księżniczka Burgunda,” drawing upon the convention of thriller movies.

In 2013, he executed his idea to create a Polish trilogy. At Teatr Polski in Poznań, he staged “Balladyna,” written by Marcin Cecko. At the National Stary Theatre, he directed “Poczet królów polskich,” written by four playwrights: Agnieszka Jakimiak, Szczepan Orłowski, Marcin Cecko and Sigismund Mrex. The trilogy was completed by “Kamienne niebo zamiast gwiazd” penned by Cecko and with music from Julia Marcell. The performance was staged as part of the 69th anniversary of the outbreak of the Warsaw Uprising and is a coproduction between the Warsaw Uprising Museum and Nowy Teatr in Warsaw. In 2013, at the Polski Theatre in Wrocław, Garbaczewski staged the much-talked-about literary premiere “Kronos”, a play inspired by Witold Gombrowicz's very intimate journal. In 2014, at Schauspiel Stuttgart, he directed “Caligula” by Albert Camus. Then, in 2014, the duo Garbaczewski–Cecko transferred “Zwycięstwo nad słońcem” by Sławomir Wojciechowski and Marcin Stańczyk's “Solarize” onto the stage of Teatr Wielki (the Polish National Opera). The opera was staged as part of

roku w Schauspiel Stuttgart wyreżyserował „Caligulę" Alberta Camusa. Następnie w 2014 roku duet Garbaczewski–Cecko przeniósł na scenę Teatru Wielkiego – Opery Narodowej „Zwycięstwo nad słońcem" Sławomira Wojciechowskiego oraz „Solarize" Marcina Stańczyka. Opera powstała w ramach Projektu „P", który ma za zadanie ułatwienie wejścia w świat opery młodym, debiutującym kompozytorom.

Kolejnymi eksperymentami duetu Garbaczewski–Cecko były inscenizacje Szekspirowskiej klasyki – „Burzy" (Teatr Polski we Wrocławiu, 2015) oraz „Hamleta" (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2015). W 2016 roku Garbaczewski zadebiutował w Volksbühne, realizując przedstawienie „Locus Solus". Spektakl, którego dramaturgią zajął się Marcin Cecko, został oparty na powieści Raymonda Roussela z 1914 roku. W 2016 roku w TR Warszawa Garbaczewski wyreżyserował też „Roberta Robura" według niedokończonej powieści Mirosława Nahacza. Na swoim koncie ma także „Kosmos", zrealizowany w Starym Teatrze w Krakowie (2016), „Wyzwolenie" z Teatru Studio w Warszawie (2017), „Chłopów" (2017) z Teatru Powszechnego w Warszawie czy „Ucztę" Platona (2018) z Teatru Nowego w Warszawie.

Z recenzji:

„(...) oglądając spektakl, nie można uwierzyć w to, co się wyprawia na scenie. Coś takiego mogło powstać tylko w głowie szaleńca. (...) można też po prostu rozkoszować się stworzonym przez Garbaczewskiego i jego znakomitych współpracowników (...) scenicznym kosmosem, bo niemal każda scena w tym spektaklu jest takim odpałem, że albo oczy z orbit wychodzą, albo spada się ze śmiechu z fotela, bowiem Krzysztof Garbaczewski zrobił w Powszechnym najdowcipniejszy spektakl w swojej karierze. I nie byłoby, ma się rozumieć, tych wszystkich cudowności, gdyby nie aktorzy. »Chłopi« są popisem, w najlepszym znaczeniu tego słowa, możliwości zespołu aktorskiego Teatru Powszechnego. (...) Pewne jest natomiast to, że Teatr Powszechny ma kolejnego hiciora".
Mike Urbaniak, blog Pan od Kultury

„»Chłopi« to żywioł. »Chłopi« to turbomaszyna, teatralna rakieta, która raz wprawiona w ruch nie może wyhamować (...). Realizuje się to w fascynujący sposób na poziomie wizualnym i dźwiękowym. Ogromna w tym zasługa zespołu aktorskiego Teatru Powszechnego, który wypracował wspólną gramatykę teatralnej wypowiedzi, świetnie się rozumie i nieźle bawi na scenie. To procentuje. Hanka Julii Wyszyńskiej nosi monobrew, puka bublinkowe folie i skrzekliwym głosem pomstuje na Antka, wzbudzając na widowni pierwotny rechot. Antek Łasowskiego z wydziaraną na plecach świnią uderza w komiczny ton, by podczas spotkań z Jagną stempelować go do miękkiej emocjonalności, którą jakoś niezręcznie próbuje ubrać w słowa. Świetna jest też Jagna Magdaleny Koleśnik, która nie popadając w kokieterię, a będąc jednak centrum erotycznym wszystkich zdarzeń, potrafi być dziewczyńsko naturalna. Stonowany Boryna Arkadiusza Brykalskiego, Grzegorz Falkowski w roli regulującego popędy i sterującego lękami Księdza i Ewa Skibińska jako Dominikowa. Można byłoby wymienić wszystkich, bo wszyscy grają tu do jednej bramki. I tym właśnie wygrywają".
Anka Herbut, Dwutygodnik.com

„Krzysztof Garbaczewski dokonując inscenizacji »Chłopów« Władysława Reymonta, o dziwo, nie odrzuca pierwowzoru, momentami wręcz wiernie się go trzymając. Wydobywa przy tym wiele nowych sensów i umieszcza wielką, młodopolską prozę w kontekście współczesnego dyskursu społeczno-feministyczno-ekologicznego. (...). W »Chłopach« to właśnie zespołowość pracy aktorów Teatru Powszechnego wybrzmiewa najgłośniej. Energiczne, ironiczne, parodystyczne aktorstwo broni szalonej wizji reżysera. Od pierwszej sceny (...) tworzą właściwie jeden splątany organizm".
Magda Mielke, Teatr dla Was

„Jednym z dwóch klejnotów w tej teatralnej koronie jest brawurowe połączenie pozornie sprzecznych ze sobą cech: zachowania wierności w stosunku do młodopolskiej powieści oraz bardzo mocnego odświeżenia

the Project 'P', which helps *young*, debuting composers enter the world of opera.

Other experiments by the duo Garbaczewski–Cecko were related to Shakespearean classics – "The Tempest" (Polski Theatre in Wrocław, 2015) and "Hamlet" (the National Stary Theatre in Kraków, 2015). In 2016, Garbaczewski made his debut at Volksbühne with the show "Locus Solus." Based on a piece written by Marcin Cecko, who himself drew upon Raymond Roussel's novel of 1914. In 2016, at TR Warszawa, Garbaczewski also directed "Robert Robur" based on the unfinished novel by Mirosław Nahacz. His other works include "Kosmos," staged at the National Stary Theatre in Kraków (2016), "Wyzwolenie" produced at the Studio Theatre in Warsaw (2017), "Chłopi" (Powszechny Theatre in Warsaw, 2017) and "Symposium" by Plato (Teatr Nowy in Warsaw, 2018).

From the review:

"[...] While watching the performance, it is hard to believe in what is happening on the stage. This could be created only in a madman's mind [...]. The audience will certainly indulge in watching the outer space created by Garbaczewski and his outstanding troupe, each scene of this performance being wacky to the point one either cannot believe their eyes or burst into laughter. Krzysztof Garbaczewski made at the Powszechny Theatre in Warsaw the most humorous performance in his career. We would not feast our eyes on all of those wonders if it was not for the actors. "Chłopi" makes a remarkable demonstration of what the actors of Warsaw's Powszechny Theatre can do [...]. No doubt, the Powszechny Theatre has another hit."
Mike Urbaniak, blog Pan od Kultury

"'Chłopi' makes a powerful force. It is a turbo machine, a theatre racket, incapable of slowing down once set in motion [...]. This shows in a fascinating way at both visual and audio levels. This is largely due to the efforts of the actors, who have developed their own grammar of theatrical communication, get on very well together and have great fun on stage. This pays off. Hanka played by Julia Wyszyńska has a single brow, bursts bubble-wrap bubbles and inveighs, in her screeching voice, against Antek. This makes the audience burst into primordial laughter. With a pig tattoo on his back, Łaskowski's Antek is so comical, yet during his meetings with Jagna, he tones himself down to soft emotionality, which he clumsily seeks to put into words. Another outstanding character is Magdalena Koleśnik's Jagna, girlishly natural without resorting to dallying; nevertheless, she makes the erotic centre of anything that happens on stage. Mellow Boryna, played by Arkadiusz Brykalski, Grzegorz Falkowski playing a priest who regulates the desires and controls the anxieties, and Ewa Skibińska playing Dominikowa. I should actually list all actors since all of them pursue the single goal very well. This is why they win."
Anka Herbut, Dwutygodnik.com

"In staging Władysław Reymont's "Chłopi," Krzysztof Garbaczewski, strangely enough, does not reject the blueprint and at times even faithfully follows it. He reveals many new senses and puts the great Young Poland prose within the context of the contemporary social-feminist-ecological discourse [...]. In "Chłopi," it is the team work of the actors of the Powszechny Theatre that comes to the fore. Energetic, ironic and parodistic acting defends director's crazy vision. From the first scene on [...], actors make one interwoven body."
Magda Mielke, Teatr dla Was

"One of the two jewels in this theatrical crown is the spectacular combination of apparently conflicting features: the faithfulness to the Young Poland novel and the strong update on the novel's themes. The other jewel is the actors of the Powszechny Theatre, who give a remarkable show of talent and team work on stage. "Chłopi" makes a strong voice supporting the longevity of the classics [...]. Garbaczewski has treated "Chłopi" in a way that makes the story of Jagna (the outstanding Magdalena Koleśnik) and her peculiar quest for happiness as well as freedom extremely topical and poignant. From the voluminous novel, the director distilled the themes that have some powerful contemporary potential without overly manipulating the original senses included in the

„Chłopi"
© Magda Hueckel

motywów. Drugim są aktorzy Teatru Powszechnego, dający wyjątkowej klasy zbiorowy popis talentów oraz umiejętności współdziałania na scenie. »Chłopi« to mocny głos w sprawie żywotności klasyki (...). Garbaczewski poddał »Chłopów« takim zabiegom, które powodują, że historia Jagny (fenomenalna Magdalena Koleśnik) i jej osobliwe poszukiwanie szczęścia, ale również wolności, stają się szalenie aktualne i wreszcie dotkliwe. Reżyser wyłuskał z obszernej powieści tematy, które mają potencjał, by w dzisiejszych czasach mieć siłę rażenia, nie manipulując przy tym zbytnio oryginalnymi sensami zawartymi w Reymontowskim dziele".
Katarzyna Mikołajewska, Teatralia

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie
„Chłopi"
na podstawie „Chłopów" Władysława Reymonta
Adaptacja i reżyseria: Krzysztof Garbaczewski
Scenografia: Krzysztof Garbaczewski, Jan Strumiłło
Kostiumy: Sławomir Blaszewski
Video: Robert Mleczko
Muzyka: Jan Duszyński
Reżyseria światła: Bartosz Nalazek
Opracowanie tekstów: Karolina Kapralska
Asystent reżysera: Radosław Mirski
Inspicjentka: Barbara Sadowska

Obsada:
Karolina Adamczyk – Organiścina
Klara Bielawka – Józka
Anna Ilczuk – Jagustynka
Magdalena Koleśnik – Jagna
Ewa Skibińska – Dominikowa
Barbara Wysocka – Żyd
Julia Wyszyńska – Hanka
Grzegorz Artman – Wójt
Arkadiusz Brykalski – Boryna
Michał Czachor – Mateusz
Grzegorz Falkowski – Ksiądz
Michał Jarmicki – Witek
Andrzej Kłak – Jaś
Mateusz Łasowski – Antek
Paweł Smagała / Julian Świeżewski – Roch
Kazimierz Wysota – Kuba

Czas trwania: 60 min

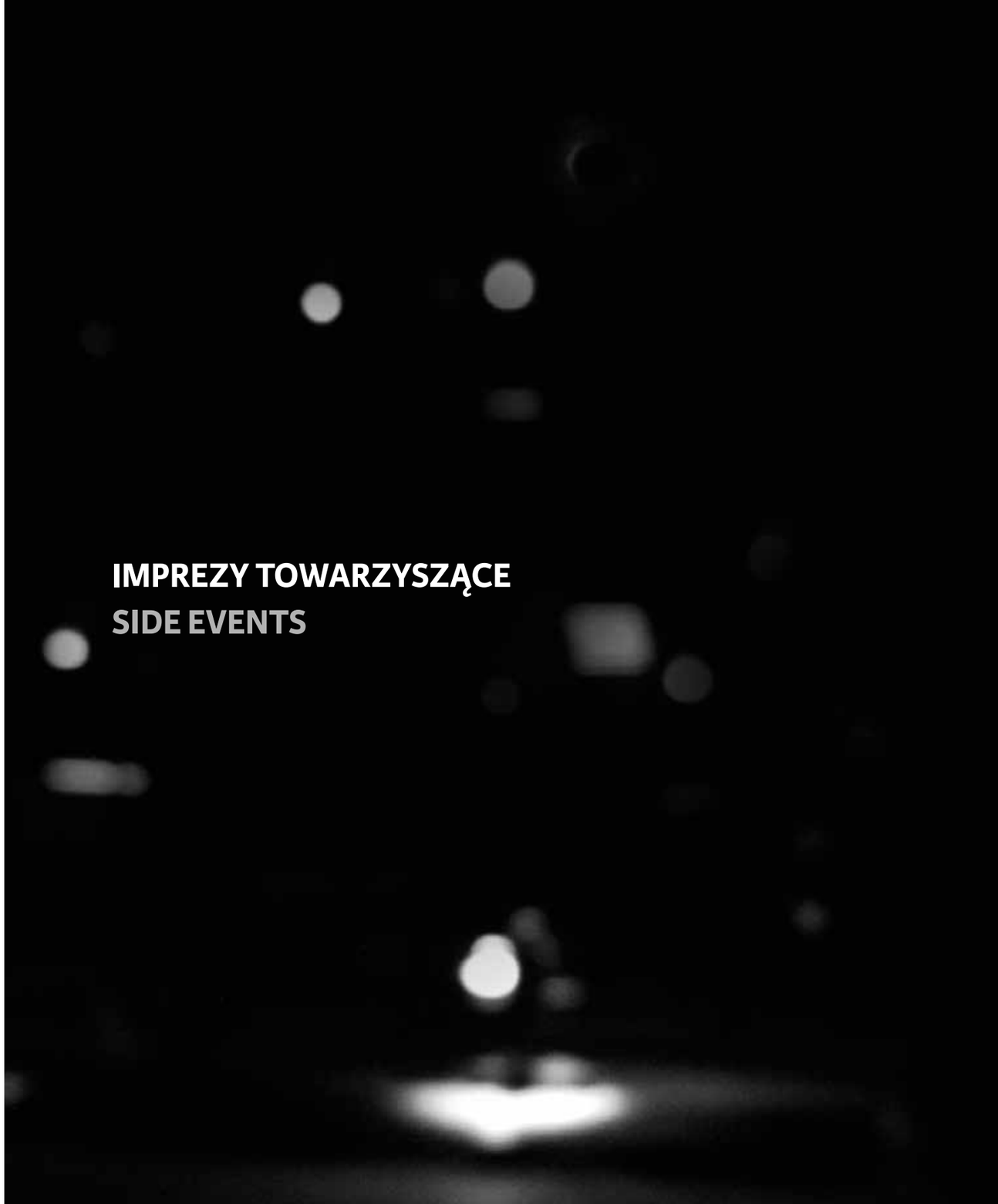
Premiera: 13 maja 2017 r.

Reymont's piece."
Katarzyna Mikołajewska, Teatralia
Powszechny Theatre in Warsaw
"Chłopi"
Based on the novel "Chłopi" by Władysław Reymont
Adaptation and direction: Krzysztof Garbaczewski
Stage design: Krzysztof Garbaczewski, Jan Strumiłło
Costumes: Sławomir Blaszewski
Video: Robert Mleczko
Music: Jan Duszyński
Light direction: Bartosz Nalazek
Text preparation: Karolina Kapralska
Assistant Director: Radosław Mirski
Stage management: Barbara Sadowska

Cast:
Karolina Adamczyk – Organist's wife
Klara Bielawka – Józka
Anna Ilczuk – Jagustynka
Magdalena Koleśnik – Jagna
Ewa Skibińska – Dominikowa
Barbara Wysocka – Jew
Julia Wyszyńska – Hanka
Grzegorz Artman – Wójt
Arkadiusz Brykalski – Boryna
Michał Czachor – Mateusz
Grzegorz Falkowski – Priest
Michał Jarmicki – Witek
Andrzej Kłak – Jaś
Mateusz Łasowski – Antek
Paweł Smagała / Julian Świeżewski – Roch
Kazimierz Wysota – Kuba

Duration: 60 minutes

Premiere: 13 May 2017



IMPREZY TOWARZYSZĄCE
SIDE EVENTS

Mistrzowie w TV

Wojciech Majcherek

Obok konkursowych spektakli telewizyjnych na festiwalu Interpretacje zobaczymy dwa przedstawienia Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego, przeniesione do telewizji. Obaj artyści w stosunku do swojego dorobku teatralnego mają niewiele tego typu prac, co należy przyjąć z ogromnym żalem. Można oczywiści dyskutować, czy ich teatr przekłada się na mały ekran i czy podejmowane próby nie spowodowały jakichś strat. Choć wydaje się, że estetyka teatralna Jarzyny i Warlikowskiego czerpie inspiracje z języka filmowego i ta właśnie sztuka współtworzy świat ich wyobraźni, tak jak w przypadku twórców starszych pokoleń, np. młodych zdolnych, bardziej budowały ją sztuki plastyczne.

Przeniesienie przedstawienia teatralnego do telewizji ma rzecz jasna swoją specyfikę. Przestrzeń sceny i obecność w niej aktorów trzeba sprowadzić do płaskiego kadru, zaproponowanego przez operatora kamery i realizatora telewizyjnego. Szczególnie Grzegorz Jarzyna ma świadomość różnic między kształtem scenicznym przedstawienia a jego wersją telewizyjną. Dlatego jego spektakle, które przenosił, są właśnie bardziej wersjami specjalnie przygotowanymi dla telewizyjnego medium niż prostymi rejestracjami dokonanymi z pomocą kamer ustawionych na widowni teatru.

W przypadku „Między nami dobrze" sam reżyser mówi nawet o filmie, który powstał na podstawie przedstawienia. Tak też się stało z „Bzikiem tropikalnym", który pokazany zostanie na Interpretacjach. Wybraliśmy ten spektakl, ponieważ ma swoje historyczne znaczenie, od niego zaczęła się wielka kariera reżysera i stanowił przełom w całym polskim teatrze ostatniego dwudziestolecia. Ale oglądając jego telewizyjną wersję, trzeba mieć świadomość, że nie jest to dokładnie to, co widzieli widzowie Teatru Rozmaitości. Przedstawienie zostało skrócone, nie wystąpili wszyscy aktorzy z obsady premiery teatralnej, choć pozostali bez zmian odtwórcy głównych ról. Przede wszystkim jednak Jarzyna wzmocnił ekspresję teatralną środkami telewizyjnymi, które uczyniły z „Bzika" właściwie nowe, oryginalne widowisko. Dobrze zauważył to Roman Pawłowski, pisząc po premierze telewizyjnej spektaklu: „Dzięki filmowej technice reżyser osiąga to, czego nie udało się osiągnąć w teatrze: poczucie nierzeczywistości, które dopada Europejczyków zagubionych gdzieś między Indiami a Australią, beznadziejnie szukających ratunku w seksie i narkotykach. To brutalne, naładowane erotyką przedstawienie daje pojęcie o tym, jak cienka jest warstwa kultury białego człowieka. Wystarczy ją zarysować paznokciem i spod spodu zaczynają wychodzić demony. Po premierze »Bzika« pisałem, że to Witkacy dla miłośników Quentina Tarantino, teraz, gdy ze spektaklu powstał film, wypada powiedzieć, że to Tarantino dla miłośników Witkacego".

Inaczej rzecz się ma z „Krumem" Krzysztofa Warlikowskiego. Tutaj mamy do czynienia z zapisem transmitowanego przedstawienia. Takie produkcje, realizowane z teatrów na żywo, z udziałem publiczności, stały się specjalnością TVP Kultura. Pod koniec grudnia 2006 roku kanał przeprowadził transmisję głośnego wówczas spektaklu Warlikowskiego, zrealizowanego na podstawie sztuki Hanocha Levina.

Był to drugi tego rodzaju eksperyment z teatrem znakomitego reżysera. Rok wcześniej odbyła się transmisja „Poskromienia złośnicy" – przedstawienia, które Warlikowski wyreżyserował w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w 1998 roku. Miałem okazję być redaktorem przy obu tych produkcjach i pamiętam, że początkowo Krzysztof Warlikowski nie był przekonany do pomysłu przeniesienia telewizyjnego swoich teatralnych prac. Zdawał sobie sprawę, że stracą one część swoich walorów. A jednak formuła emisji na żywo spodobała mu się. Uznał bowiem, że jest ona najbliższa przedstawieniu prezentowanemu w teatrze. Kamery pokazują aktorów na scenie w ten konkretny wieczór z publicznością, która wytwarza autentyczną atmosferę. Powstał więc swego rodzaju dokument niepowtarzalnego zdarzenia. Dzisiaj ma już on wymiar historyczny, ale jednak prawdziwy.

Pokaz telewizyjnej rejestracji „Kruma" to świetny prolog do najnowszej premiery Warlikowskiego, która stanowi powrót do twórczości Hanocha Levina. W „Wyjeżdżamy" z Nowego Teatru zobaczymy część aktorów, którzy występowali w „Krumie", będziemy mogli dokonać porównań, czy i jak zmienił się po kilkunastu latach teatr Krzysztofa Warlikowskiego, no i przede wszystkim zastanowić się, co sprawia, że artysta poczuł potrzebę ponownego spotkania z bohaterami sztuk izraelskiego dramatopisarza.

Wojciech Majcherek
dziennikarz, krytyk teatralny

Masters on TV

Besides competition TV theatre shows, the Interpretations Festival will feature two shows by Grzegorz Jarzyna and Krzysztof Warlikowski brought to TV. Compared to their theatre plays, the two artists have produced just few plays of this kind, which is quite regrettable. We can obviously debate whether their theatre works lend themselves well to transferring to the small screen and whether the attempts they made did not result in any losses. However, it seems that Jarzyna's and Warlikowski's theatrical aesthetics draw upon the language of film and this form of art contributes to the world of their imagination, as in the case of the directors of older generations, e.g. the aesthetics of *młodzi zdolni* drew more upon on visual arts.

Any transfer of theatrical plays to television has a specific nature. The stage and actors are reduced to a flat frame proposed by the DoP and the TV producer. Grzegorz Jarzyna is especially aware of the differences between the stage form of a performance and its TV version. This is why the plays he brought to TV were more of versions specifically prepared for the TV medium rather than straightforward records made with cameras put throughout a theatre auditorium.

For "Między nami dobrze," the director himself reveals that the film was shot during a real show. This was also the case with "Bzik tropikalny" shown at the Interpretations. We have picked that show for its historical significance; it marks the beginning of the director's astounding career and was a milestone in Polish theatre of the past 20 years. However, when watching its TV version, one has to bear in mind that this is not what the audience of Teatr Rozmaitości would see. The show was shortened, not all actors engaged in the theatrical premiere appeared, although lead actors were left unchanged. Above else, Jarzyna reinforced theatrical expression with TV means that made "Bzik" a new, original show. This is something Roman Pawłowski clearly noticed following the TV premiere of the show: "Thanks to film technology, the director has achieved what he could not do on stage: the sense of the unreal that affects Europeans lost somewhere between India and Australia, hopelessly looking for rescue in sex and drugs. Brutal and erotically charged, the show gives us an idea of how thin the veil of white man's culture is. Just scratch it with your nail, and demons emerge from beneath. Following the premiere of "Bzik", I wrote that this is Witkacy for the fans of Quentin Tarantino. Now, when the performance had been made into a film, one should say that this is Tarantino for Witkacy's fans."

Krzysztof Warlikowski's "Krum" is quite a different thing. This is a record of a broadcast performance. Such productions, broadcast live from theatres with audience participation, has become the specialty of TVP Kultura. In late December 2006, the channel broadcast Warlikowski's then much-talked-about play based on Hanoch Levin's drama.

This was the second theatrical experiment of the outstanding director. The previous year saw a broadcast of "Poskromienia złośnicy," a show that Warlikowski directed at Warsaw's Teatr Dramatyczny in 1998. As I had worked as an editor on both productions, I recall that initially Krzysztof Warlikowski was not quite sure that the transfer of his theatrical pieces to TV would be a good idea. He believed that they would lose some of their values, but he came to like the formula of live broadcasts, which he thought were more in line with theatre shows. The cameras show actors on stage during a specific show attended by the audience, making an authentic atmosphere. This results in a record of a unique event. Today, it is a historic event yet it continues to have a real power. The show of the TV record of "Krum" is a prologue to the latest premiere of Warlikowski's show, a return to Hanoch Levin's work. In "Wyjeżdżamy," produced at Teatr Nowy, you are going to see some of the actors who had appeared in "Krum." This will be an opportunity to see how Krzysztof Warlikowski's theatre has changed over the years and think of what made the director feel the need to meet the characters of the Israeli playwright.

Wojciech Majcherek
Journalist, theatre critic

Konkursowe spektakle telewizyjne

Wojciech Majcherek

Na tegorocznym Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" po długiej przerwie powracają reżyserzy spektakli telewizyjnych. Do konkursu zaprosiliśmy piątkę z nich – wszyscy są związani z projektem o nazwie Teatroteka, który realizowany jest od kilku lat przez Wytwórnię Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Celem projektu jest, aby debiutujący w telewizji reżyserzy mogli tworzyć przedstawienia oparte na tekstach najnowszej polskiej dramaturgii. Jest to więc przedsięwzięcie, które w wyjątkowy sposób promuje młodą twórczość reżyserską i dramatopisarską. Na cykl składa się już blisko 40 spektakli, z których duża część nie miała jeszcze telewizyjnej prezentacji. Niektóre zyskały jednak uznanie, jak np. „Walizka" Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk w reżyserii Wawrzyńca Kostrzewskiego, która zdobyła Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry" w Sopocie w 2015 roku.

W Katowicach zobaczymy następujące przedstawienia: „Porwać się na życie" Roberta Urbańskiego w reżyserii Michała Szcześniaka, „Cicha noc" Amanity Muskarii w reżyserii Pawła Paszty, „Spalenie Joanny" Magdaleny Miecznickiej w reżyserii Agaty Baumgart, „Gardenia" Elżbiety Chowaniec w reżyserii Wojciecha Urbańskiego oraz „Słabi" Magdaleny Drab w reżyserii Arkadiusza Biedrzyckiego.

Mamy zatem wśród biorących udział w konkursie reżyserów takich, którzy zajmują się przede wszystkim teatrem (Paszta, Urbański, Baumgart) i osiągnęli już w tej dziedzinie pierwsze sukcesy, jak również takich, którzy posiadają doświadczenia filmowe (Szcześniak, Biedrzycki). Wszyscy urodzili się po roku 1980. Czy coś łączy ich spektakle? Na pewno myślenie o widowisku telewizyjnym jako osobnej formie artystycznej. Ich prace nie są teatrem telewizji, który udaje kameralny, niskobudżetowy film. Ale nie są też przedstawieniami teatralnymi, zrobionymi pod kamery. Twórcy zdają sobie sprawę, że materiał literacki, który otrzymali do realizacji, wymagał w każdym przypadku odrębnych środków, uruchomienia wyobraźni, która pozwoli widzom wejść w świat przedstawiony. Można rzecz jasna w części prezentowanych spektakli doszukiwać się zbliżonych tematów – na pewno jednym z nich jest historia, z którą w taki lub inny sposób zmagają się bohaterowie „Cichej nocy", „Spalenia Joanny" czy „Gardenii". W tych zmaganiach odbija się zresztą współczesna rzeczywistość. Są też konkursowe przedstawienia próbą spojrzenia na własne pokolenie z jego osobistymi problemami. Najważniejsze jednak jest to, że spektakle pokazują indywidualne talenty reżyserów, ich wrażliwości, sposoby myślenia.

Miarą sukcesu wszystkich konkursowych przedstawień jest udział w nich świetnych aktorów, którzy stworzyli znakomite role, by wymienić tylko: Agatę Kuleszę i Andrzeja Mastalerza w „Porwać się na życie", Jadwigę Jankowską-Cieślak w „Spaleniu Joanny" czy Annę Januszewską i Sławomira Łozińskiego w „Cichej nocy".

Tych pięć spektakli jest niewątpliwie spotkaniem z twórczością oryginalną, wiele mówiącą o tym, jaka jest młoda, polska reżyseria A.D. 2018 i dobrze rokującą na przyszłość.

Wojciech Majcherek
dziennikarz, krytyk teatralny

TV theatre shows on the competition

Following a long break, this year's Interpretations Festival of the Art of Directing is featuring directors of TV plays. We have invited five of them to take part in our competition, all involved with the Teatroteka project, which has been run by WFDiF for several years with the support from the Ministry of Culture and National Heritage.

The project is to help debuting TV directors produce shows based on the latest Polish dramas. It is a project aimed at unique promotion of young directors' and playwrights' work. The series has seen 40 plays, many never shown on TV before. Some of them have gained certain recognition, including: "Walizka" written by Małgorzata Sikorska-Miszczuk and directed by Wawrzyniec Kostrzewski, awarded the Grand Prix at the Dwa Teatry Festival in Sopot in 2015.

In Katowice, we are going to see the following shows: "Porwać się na życie" by Robert Urbański, directed by Michał Szcześniak; "Cicha noc" by Amanita Muskaria, directed by Paweł Paszta; "Spalenie Joanny" by Magdalena Miecznicka, directed by Agata Baumgart; "Gardenia" by Elżbieta Chowaniec, directed by Wojciech Urbański; and "Słabi" by Magdalena Drab, directed by Arkadiusz Biedrzycki.

The competition includes directors who are committed primarily to theatre (Paszta, Urbański and Baumgart) and have achieved some success in the field in question, as well as those with the film background (Szcześniak, Biedrzycki). All of them were born after 1980. Is there anything that connects their plays? It is certainly the fact that they think of TV shows as a distinctive artistic format. Their works are not TV plays pretending to be intimate low-budget films. Neither are they theatre shows made specifically for the cameras. The artists know very well that the literary material they have received for production in every case needed unique means and the imagination that would let audiences enter the worlds that they represent. Some of the presented shows feature similar themes, including the story faced in this way or another by the characters of "Cicha noc," "Spalenie Joanny" and "Gardenia." These challenges reflect contemporary realities. Competition performances also look into their own generation along with its personal problems. Most importantly, though, they demonstrate directors' individual talents, their sensitivity and the ways of thinking.

For all competition shows, the measure of success is the fact that they feature outstanding actors, creating fabulous roles, including: Agata Kulesza and Andrzej Mastalerz in "Porwać się na życie," Jadwiga Jankowska-Cieślak in "Spalenie Joanny" and Anna Januszewska and Sławomir Łoziński in "Cicha noc."

These five shows are undoubtedly an opportunity to experience original art that highlights the state of young Polish direction in 2018 and bodes well for the future.

Wojciech Majcherek
Journalist, theatre critic

Konkursowe słuchowiska Teatru Polskiego Radia

Teatr Polskiego Radia plays on the competition

Janusz Kukuła

1. Stanisław Wyspiański: „Warszawianka”
Data premiery: 1.03.2018
Adaptacja i reżyseria: Wawrzyniec Kostrzewski
Muzyka: Mateusz Wachowiak
Realizacja: Andrzej Brzoska
Aktorzy: Maciej Babicz, Przemysław Bluszcz, Karolina Charkiewicz, Adam Ferency, Michał Klawiter, Dominika Kluźniak, Anna Lemieszek, Agata Różycka, Olga Sarzyńska, Dawid Ściupidro, Hanna Skarga, Marcin Stępniak
Czas: 44 minuty
W Teatrze Polskiego Radia, oprócz nieustannego poszukiwania nowych tekstów, nowych autorów, stale wracamy też do klasyki. Słuchowisko według jednego z ważniejszych dramatów polskich wyreżyserował wybijający się reżyser młodszego pokolenia. Nie był tu w opozycji do tradycji inscenizacji Wyspiańskiego. Spróbował odczytać w tekście nie tylko dramat opisywanej chwili, ale też motywacje psychologiczne bohaterów, tragizm sytuacji historycznej, krytyczne konotacje polityczne sugerowane przez autora. Powstało słuchowisko surowe i prawdziwe. Reżyser jest tu uważnym czytelnikiem słów poety.

2. Franciszek Bohomolec: „Małżeństwo z kalendarza”
Data premiery: 2.04.2017
Adaptacja, reżyseria i opracowanie muzyczne: Jarosław Tumidajski
Realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska
Aktorzy: Jerzy Radziwiłowicz, Danuta Stenka, Monika Pikuła, Katarzyna Dąbrowska, Piotr Polak, Rafał Zawierucha, Grzegorz Kwiecień, Jakub Kamieński, Sławomir Orzechowski
Czas: 45 minut
Zupełnie inne spojrzenie na dawny tekst. Znana już chyba wyłącznie badaczom literatury XVIII-wiecznej komedia Bohomolca stała się dla Jarosława Tumidajskiego trampoliną do opowiedzenia o współczesności. W zabawny sposób reżyser pokazuje, jak współczesne „hipsterstwo” jest bliskie opisywanym przez autora zachowaniom tzw. elit dawnego społeczeństwa. Jest to mądra komedia z dobrze prowadzonymi aktorami.
3. Weronika Murek: „Uprawa roślin południowych metodą Miczurina”
Data premiery: 12.03.2017

1. Stanisław Wyspiański: “Warszawianka”
Premiere: 1 March 2018
Adaptation and direction: Wawrzyniec Kostrzewski
Music: Mateusz Wachowiak
Production: Andrzej Brzoska
Actors: Maciej Babicz, Przemysław Bluszcz, Karolina Charkiewicz, Adam Ferency, Michał Klawiter, Dominika Kluźniak, Anna Lemieszek, Agata Różycka, Olga Sarzyńska, Dawid Ściupidro, Hanna Skarga and Marcin Stępniak
Duration: 44 minutes
Its quest for new texts and authors aside, Teatr Polskiego Radia constantly resorts to the classics. “Warszawianka” is a radio play based on a drama by one of the most important Polish playwrights, directed by one of the most important directors of the young generation. The director did not oppose the tradition of staging Wyspiański’s pieces. He sought to distil from the text not only the drama of the represented situation but also the psychological motivation behind characters’ actions, the tragedy of the historical situation, and the critical political connotations pointed to by the author. This resulted in a radio play that is raw and real. The director reads the poet’s words with utmost attention.

2. Franciszek Bohomolec: “Małżeństwo z kalendarza”
Premiere: 2 April 2017
Adaptation, direction and music production: Jarosław Tumidajski
Acoustic production: Andrzej Brzoska
Actors: Jerzy Radziwiłowicz, Danuta Stenka, Monika Pikuła, Katarzyna Dąbrowska, Piotr Polak, Rafał Zawierucha, Grzegorz Kwiecień, Jakub Kamieński and Sławomir Orzechowski
Duration: 45 minutes
A completely original take on the old piece. Now probably known only to the researchers of the 18th-century literature, Bohomolec’s comedy was a trampoline Jarosław Tumidajski used to explore the modern time. He humorously shows how much today’s ‘hipster community’ takes after the ways of the so-called elites of the past society. This is a smart comedy with carefully selected actors.

3. Weronika Murek: “Uprawa roślin południowych metodą Miczurina”
Premiere: 12 March 2017

Reżyseria: Julia Mark
Realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski
Opracowanie muzyczne: Mira Mańka
Aktorzy: Lech Łotocki, Andrzej Mastalerz, Aleksandra Konieczna, Anna Gorajska, Mateusz Łasowski, Eliza Borowska, Ewelina Żak, Ewa Dałkowska, Adam Ferency, Magdalena Karel, Zofia Kołodziejczyk, Michał Rosiński
Czas: 42 minuty
Autorka użyczyła tekstów i wątków ze zbioru opowiadań, który kilka lat temu przyciągał uwagę czytelników, a młoda reżyserka ułożyła z niesfornej literatury scenariusz nad wyraz spójny, choć groteskowy w stylu. Bohaterką jest dziewczyna, która przeżyła… własną śmierć. A może to tajemniczy narrator tego świata każe nam stanąć ponad zdroworozsądkowym postrzeganiem zjawisk i spojrzeć – trochę jak u Schulza – pod podszewkę rzeczywistości? Wtedy śmierci po prostu może nie być. Zarówno autorka, jak i reżyserka prowadzą nas w krainę myślenia poetyckiego w okrutny chwilami świat ludowej magii i fantastycznej wyobraźni.

4. Michał Zdunik: „Gate 0”
Data premiery: 1.06.2017
Reżyseria i muzyka: Michał Zdunik
Realizacja akustyczna: Maciej Kubera
Aktorzy: Katarzyna Dąbrowska, Marta Kurzak, Łukasz Borkowski, Wiktor Loga-Skarczewski, Jerzy Radziwiłowicz
Czas: 46 minut
Radiowy debiut młodego reżysera po Akademii Teatralnej, autora scenariuszy realizowanych już w Polskim Radiu. „Gate 0” to historia pozornie zwykłej, samolotowej podróży, która dzieje się jednak na bardzo dziwnym lotnisku. Powracają głosy tych, którzy dawno odeszli, przychodzą wspomnienia, brzmią niepokojące, trudne do wyjaśnienia komunikaty lotniczej obsługi. Jaka to podróż, jaki kierunek i cel drogi? Sen to czy jawa, rzeczywistość czy tylko mgliste, nierealne obrazy?

5. Tamara Antonijević: „Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce” (przekład: Aleksandra Jakubczak)
Data premiery: 19.03.2017
Współprodukcja: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Reżyseria: Małgorzata Wdowik
Realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska
Kompozycja dźwiękowa: Ole Hübner
Aktorka: Katarzyna Wajda
Słuchowisko nagrane w technice binauralnej.
Czas: 37 minut
„Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce” jest słuchowiskiem zrealizowanym wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego.

Direction: Julia Mark
Acoustic production: Tomasz Perkowski
Music production: Mira Mańka
Actors: Lech Łotocki, Andrzej Mastalerz, Aleksandra Konieczna, Anna Gorajska, Mateusz Łasowski, Eliza Borowska, Ewelina Żak, Ewa Dałkowska, Adam Ferency, Magdalena Karel, Zofia Kołodziejczyk and Michał Rosiński
Duration: 42 minutes
The author lent her texts and themes from her short story collection, which a few years ago attracted a lot of attention, and the young director has turned the clumsy literature into a script that is both coherent and stylistically grotesque. The heroine is a girl who has survived… her own death. Or maybe it is just the mysterious narrator of that world that makes us stand above the common-sense view of various phenomena and look beneath the outer layer of reality? In that case, there might be no death at all. Both the author and the director take us on a trip to a land of poetic thinking, the world of folk magic and fantastic imagination that might be cruel at times.

4. Michał Zdunik: “Gate 0”
Premiere: 1 June 2017
Direction and music: Michał Zdunik
Acoustic production: Maciej Kubera
Actors: Katarzyna Dąbrowska, Marta Kurzak, Łukasz Borkowski, Wiktor Loga-Skarczewski and Jerzy Radziwiłowicz
Duration: 46 minutes
A radio debut of the young director who is a graduate of the Academy of Dramatic Art and an author of scripts executed at Polish Radio. “Gate 0” is a story of an apparently ordinary airplane journey that actually takes place at a strange airport. The voices of those who have been long gone return, as do recollections. Then resound the disquieting, vague messages from the air traffic control. What kind of journey is this? What is its direction? How about the destination? Is it a dream or not; is it a reality or some foggy, unreal vistas?

5. Tamara Antonijević: “Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce” (translation: Aleksandra Jakubczak)
Premiere: 19 March 2017
Co-production: The Zbigniew Raszewski Theatre Institute
Direction: Małgorzata Wdowik
Acoustic production: Andrzej Brzoska
Sound composition: Ole Hübner
Actor: Katarzyna Wajda
A radio play recorded with the bi-natural method.
Duration: 37 minutes
“Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce” is a radio play produced in collaboration with the Zbigniew Raszewski Theatre Institute and based on

Poetycki tekst napisała serbska autorka Tamara Antonijević, oprawę muzyczną przygotował ceniony niemiecki kompozytor młodego pokolenia Ole Hübner, a całość wyreżyserowała Małgorzata Wdowik.
To opowieść o dzisiejszym świecie zdominowanym przez technologię. Wszystko, co wprowadzamy do sieci – każdy obraz, głos, nasze myśli i marzenia – może już do skończenia świata krążyć w jakichś „chmurach". I świadczyć o nas – dobrze lub źle. Słuchowisko nie ma klasycznej fabuły, to raczej seria obrazów poetyckich wywoływanych dźwiękiem – ludzkim głosem, głosem syntezatora mowy (który może kiedyś zastąpi nasz głos w mediach?), nagranymi dźwiękami świata i niepokojącą muzyką. Wrażenie sugestywnej niecodzienności potęguje użyta przez reżysera dźwięku Andrzeja Brzoskę specjalna technika nagrywania – technika binauralna. Do prawidłowego odbioru efektu konieczne są słuchawki.

Janusz Kukuła
dyrektor i główny reżyser Teatru Polskiego Radia
W tekście wykorzystano materiały ze strony www.polskieradio.pl

a poetic piece by the Serbian author Tamara Antonijević. The musical part was composed by the acclaimed young composer Ole Hübner, and the whole thing directed by Małgorzata Wdowik.
It is a story about today's world dominated by technology. It might be that anything we bring into the network, each picture, sound, thought and dream, will circulate in 'clouds' until the end of the world. And those things will speak of us, in a good or bad way. The radio play does not follow a classical plot; it is more of a series of poetic images triggered by sounds – human voices, the sounds of a speech synthesizer (which, one day, may replace our voice in the media), the records of natural sounds and some disconcerting music. The feel of suggestive out-of-ordinariness is heightened by the special recording technique used by the director of audiography – the bi-natural technique. For this reason, the audience needs to use headphones to properly enjoy the sound dimension of the play.

Janusz Kukuła
President and head director of Teatr Polskiego Radia.
This piece is based on the materials from the website www.polskieradio.pl

Cykl słuchowisk „Polonia Reistuta"

Janusz Kukuła

Słuchowiska prezentowane w ramach cyklu „Polonia Restituta"

Od początku lat 90. – a nawet i wcześniej – Teatr Polskiego Radia przygotowywał słuchowiska związane z niezwykle ważną datą naszej najnowszej historii – 11 listopada 1918 roku. Narodowe Święto Niepodległości jest dziś świętem państwowym o znaczeniu wyjątkowym. Prezentujemy zestaw pięciu słuchowisk, których scenariusze w większości oparte są na materiałach dokumentalnych. Słuchowiska przedstawiają najważniejsze postaci i wydarzenia jesieni 1918 roku i lat walki o kształt II Rzeczpospolitej.

1.
Andrzej Sowa, Krzysztof Szwed: „Komendant niezłomny"
Reżyseria: Waldemar Modestowicz
Realizacja akustyczna: Maciej Kubera
Opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn
Obsada: Mariusz Bonaszewski (Józef Piłsudski), Paulina Holtz (Aleksandra Zagórska), Wojciech Żołądkowicz (Aleksander Hrynkiewicz), Piotr Bajtlik (Michał Sokolnicki), Maciej Zuchowicz (Tadeusz Kasprzycki), Justyna Kowalska (Leonarda Lewandowska), Szymon Kuśmider (Wincenty Witos), Barbara Zielińska (Cyganka)
Słuchowisko biograficzne poświęcone postaci Marszałka Józefa Piłsudskiego. Scenariusz napisany przez dziennikarzy radiowych nie jest tylko suchym zestawieniem dokumentów. Autorzy budują pełnowymiarowe postaci bohaterów, a reżyser i aktorzy tworzą rzeczywistość pełnowymiarowego słuchowiska.
Czas: 45 minut

2.
Andrzej Sowa: „Listopad"
Reżyseria: Janusz Kukuła
Realizacja akustyczna: Paweł Szaliński
Opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn
Obsada: Andrzej Ferenc (Narrator), Arkadiusz Bazak (Aleksander hr. Skarbek), Henryk Talar (Karl von Benigni),Tomasz Marzecki (płk Bolesław Roja), Elżbieta Kijowska (Maria Kamińska), Marek Frąckowiak (Jan Kamiński), Zofia Zborowska (Łucja Kamińska), Piotr Zelt (Oficer I / Ignacy Boerner), Piotr Kozłowski (Oficer II), Mirosław Zbrojewicz (Oficer III), Kacper Matula (Żołnierz POW), Marek Barbasiewicz (gen. Anton

Series of Polonia Restituta radio plays

Radio plays presented as part of the "Polonia Restituta" series

From the early 1990s, or even before, Teatr Polskiego Radia would produce radio plays related to 11 November 1918, a date of great importance to the Poland's contemporary history. The National Independence Day is a state holiday of special significance. We present a set of five radio plays with scripts largely based on documentary materials. The radio plays present major individuals and events of autumn 1918 and the years of fight for the shape of the Second Polish Republic.

1.
Andrzej Sowa, Krzysztof Szwed: "Komendant niezłomny"
Direction: Waldemar Modestowicz
Acoustic production: Maciej Kubera
Music production: Tomasz Obertyn
Cast: Mariusz Bonaszewski (Józef Piłsudski), Paulina Holtz (Aleksandra Zagórska), Wojciech Żołądkowicz (Aleksander Hrynkiewicz), Piotr Bajtlik (Michał Sokolnicki), Maciej Zuchowicz (Tadeusz Kasprzycki), Justyna Kowalska (Leonarda Lewandowska), Szymon Kuśmider (Wincenty Witos), Barbara Zielińska (Gypsy)
A biographical radio play dedicated to the Marshal Józef Piłsudski. The script written by the journalists is not just a dry compilation of documents. The authors build multi-dimensional characters of heroes, and the director and actors create the realities of a vivid radio show.
Duration: 45 minutes

2.
Andrzej Sowa: "Listopad"
Direction: Janusz Kukuła
Acoustic production: Paweł Szaliński
Music production: Tomasz Obertyn
Cast: Andrzej Ferenc (Narrator), Arkadiusz Bazak (Count Aleksander Skarbek), Henryk Talar (Karl von Benigni),Tomasz Marzecki (colonel Bolesław Roja), Elżbieta Kijowska (Maria Kamińska), Marek Frąckowiak (Jan Kamiński), Zofia Zborowska (Łucja Kamińska), Piotr Zelt (Officer I / Ignacy Boerner), Piotr Kozłowski (Officer II), Mirosław Zbrojewicz (Officer III), Kacper Matula (Soldier of the

Liposzczak), Adam Bauman (kpt. Milan Milić), Tomasz Budyta (Stanisław Thugutt), Adam Ferency (Ignacy Daszyński), Jacek Lenartowicz (Wincenty Witos), Krzysztof Banaszyk (Edward Rydz-Śmigły), Kazimierz Kaczor (Błażej Stolarski), Mariusz Bonaszewski (Józef Piłsudski), Robert Czebotar (Kazimierz Sosnkowski), Zbigniew Suszyński (Harry von Kessler), Grzegorz Damięcki (Hugo von Lerchenfeld), Wojciech Duryasz (Zdzisław Lubomirski), Grzegorz Kwiecień (Stach)
Słuchowisko przedstawiające najważniejsze polityczne wydarzenia związane z procesem ogłoszenia niepodległości Polski w listopadzie 1918 roku. Scenariusz napisany przez dziennikarza radiowego specjalizującego się w tematyce historycznej. Jest to audycja dokumentalna, gdzie najważniejsze treści zawarte są w słowach oficjalnych dokumentów, listów, pamiętników, relacji prasowych, natomiast ich uwiarygodnienie sytuacyjne i psychologiczne jest dziełem aktorów i reżysera. Słuchowisko rozwija się w rytmie dzieła radiowego z kulminacją akcji i rozwiązaniem.
Czas: 41 minut

Polish Military Organization), Marek Barbasiewicz (General Anton Liposzczak), Adam Bauman (Captain Milan Milić), Tomasz Budyta (Stanisław Thugutt), Adam Ferency (Ignacy Daszyński), Jacek Lenartowicz (Wincenty Witos), Krzysztof Banaszyk (Edward Rydz-Śmigły), Kazimierz Kaczor (Błażej Stolarski), Mariusz Bonaszewski (Józef Piłsudski), Robert Czebotar (Kazimierz Sosnkowski), Zbigniew Suszyński (Harry von Kessler), Grzegorz Damięcki (Hugo von Lerchenfeld), Wojciech Duryasz (Zdzisław Lubomirski), Grzegorz Kwiecień (Stach)
A radio show presenting major political events related to the process of the announcement of Poland's independence in November 1918, based on a screenplay written by a radio journalist specializing in historical themes. This is a documentary radio play presenting major facts in the words of official documents, letters, diaries, press reports, with their situational and psychological credibility resting on the actors and the director. The radio play unfolds at the pace of a radio show that has a specific climax and resolution.
Duration: 41 minutes

3.
Wojciech Brodnicki: „W drodze do Wersalu"
Reżyseria: Sławomir Pietrzykowski
Realizacja akustyczna: Ewa Szałkowska
Obsada: Grażyna Barszczewska, Marek Bargiełowski, Zdzisław Tobiasz, Henryk Boukołowski, Wacław Szklarski, Jolanta Wołłejko, Witold Skaruch, Marek Obertyn, Krzysztof Chamiec, Janusz Zakrzeński
Słuchowisko o Romanie Dmowskim. Słuchowisko biograficzne, wykorzystujące dokumenty (wspomnienia, biografie, listy itp.), aby zbudować obraz postaci jednego z najważniejszych uczestników procesu odrodzenia Polski.
Czas: 35 minut

3.
Wojciech Brodnicki: "W drodze do Wersalu"
Direction: Sławomir Pietrzykowski
Acoustic production: Ewa Szałkowska
Cast: Grażyna Barszczewska, Marek Bargiełowski, Zdzisław Tobiasz, Henryk Boukołowski, Wacław Szklarski, Jolanta Wołłejko, Witold Skaruch, Marek Obertyn, Krzysztof Chamiec and Janusz Zakrzeński
A radio play about Roman Dmowski. A biographical radio play based on documents (memoires, biographies, letters etc.) representing one of major participants of Poland's rebirth.
Duration: 35 minutes

4.
Krystyna Broll-Jarecka: „Argument ostateczny (odc. 1–4)"
Reżyseria: Zdzisław Dąbrowski
Realizacja akustyczna: Andrzej Złomski
Opracowanie muzyczne: Zbigniew Wiszniewski
Obsada: August Kowalczyk (Narrator I), Stanisław Mikulski (Narrator II), Leszek Herdegen (Korfanty), Sylwester Pawłowski (Czapla), Stanisław Zatłoka, Stefan Śródka (Powstaniec), Janusz Kłosiński (Witos), Józef Duriasz (Adam. St. Sapieha) i inni
Walka o granice Polski po roku 1918. Czteroczęściowe słuchowisko dokumentalne pokazujące jeszcze inną formę radiowego teatru opowiadającego o wydarzeniach historycznych. Ramy opowieści tworzone są przez Narratorów, którzy otwierają kolejne wątki i wprowadzają historyczne postaci, które słowami dokumentów przedstawiają kolejne etapy powstań śląskich i historyczną rolę Wojciecha Korfantego. Jest to najstarsze słuchowisko, jakie przedstawiamy (nagranie z 1979 roku).
Czas: 22 minuty + 20 + 22 + 24 minuty

4.
Krystyna Broll-Jarecka: "Argument ostateczny (episodes 1–4)"
Direction: Zdzisław Dąbrowski
Acoustic production: Andrzej Złomski
Music production: Zbigniew Wiszniewski
Cast: August Kowalczyk (Narrator I), Stanisław Mikulski (Narrator II), Leszek Herdegen (Korfanty), Sylwester Pawłowski (Czapla), Stanisław Zatłoka, Stefan Śródka (Insurgent), Janusz Kłosiński (Witos), Józef Duriasz (Adam. St. Sapieha) and others
A radio play about the struggle for Poland's borders following 1918. This four-episode documentary radio play shows yet another form of radio theatre representing historic events. The story is framed by the Narrators, who open specific themes and introduce historical individuals, themselves presenting subsequent stages of Silesian uprisings and Wojciech Korfanty's historical role in the words of documents. This is the oldest radio play in this section.
Duration: 22 minutes + 20 + 22 + 24 minutes

5.
Zygmunt Tempka-Nowakowski: „Gałązka rozmarynu"
Adaptacja: Iwona Malinowska
Reżyseria: Andrzej Zakrzewski
Realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska
Opracowanie muzyczne: Marian Szałkowski
Obsada: Adam Bauman, Ewa Wencel, Jerzy Matałowski, Krzysztof Kumor, Ewa Wawrzoń, Wojciech Duryasz, Małgorzata Kożuchowska, Łukasz Lewandowski i inni
Słuchowisko według popularnej w ostatnich latach Polski międzywojennej sztuki pióra znanego dziennikarza i aktora – sławiącej Legiony i ich wodza. Przedstawia wydarzenia związane z werbunkiem do Legionów w Kielcach i z bitwami Pierwszej Brygady. Dramat został napisany przez uczestnika wydarzeń. Zygmunt Tempka-Nowakowski w 1914 roku wstąpił do Legionów. Po powrocie z wojny zaczął robić błyskawiczną karierę aktorską. W latach 1926–1929 był aktorem i dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Od 1930 roku był stałym felietonistą „Ilustrowanego Kuryera Codziennego". Od 1939 roku na emigracji – jego głos znali słuchacze Radia Wolna Europa.
Czas: 80 minut

5.
Zygmunt Tempka-Nowakowski: "Gałązka rozmarynu"
Adaptation: Iwona Malinowska
Direction: Andrzej Zakrzewski
Acoustic production: Andrzej Brzoska
Music production: Marian Szałkowski
Cast: Adam Bauman, Ewa Wencel, Jerzy Matałowski, Krzysztof Kumor, Ewa Wawrzoń, Wojciech Duryasz, Małgorzata Kożuchowska, Łukasz Lewandowski and others
This is a radio play based on a drama written by a famous journalist and actor, a tribute to the Legions and their leader, very popular in the final years of the interwar Poland. It represents the events related to the recruitment to the Legions in Kielce and the battles of the First Brigade. Importantly, the author of the drama took part in the events himself. Zygmunt Tempka-Nowakowski joined the Legions in 1914. Following his return from the war, he quickly established a successful career as an actor. In 1926–1929, he was an actor and director at the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków. Since 1930, he contributed to "Ilustrowany Kuryer Codzienny" and since 1939, has been in exile. His voice was recognized by all listeners of the Radio Free Europe.
Duration: 80 minutes

Janusz Kukuła
dyrektor i główny reżyser Teatru Polskiego Radia

Janusz Kukuła
President and head director of Teatr Polskiego Radia

Filmy fabularne

Feature films

Michał Rosa, Agnieszka Markowska

W programie Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" zostaną zaprezentowane dokonania młodych reżyserów filmowych. W ramach sekcji filmowej będzie można obejrzeć siedem filmów krótkometrażowych, wybranych i zarekomendowanych przez wybitnego polskiego reżysera i wykładowcę Michała Rosę.
– Są to filmy o młodych ludziach robione przez młodych ludzi – mówi o swoich wyborach filmów kurator Interpretacji Michał Rosa.
Rosa postawił na młodych, ale już doświadczonych, nagradzanych i utalentowanych reżyserów. Tak uzasadnia wybór poszczególnych filmów:
– Damian Kocur i Jakub Radej są reżyserami, którzy w sposób drapieżny, ale i czuły spoglądają na naszą prowincję. Ich filmy przedstawiają styl łączący formę dokumentu i fabuły. Oczywiście są to inscenizowane fabuły z mało znanymi aktorami, czy wręcz naturszczykami. Kocur i Radej opowiadają historie bliskie życiu. Ich siłą jest naturalność.

Natomiast filmy Kordiana Kądzieli i Pawła Maślony są różne, jednak mają jeden element wspólny, mianowicie zabawę formą. „Szczękościsk" podejmuje temat traktowania współczesnej sztuki jako towaru. Jest to swego rodzaju groteska o sztuce performatywnej. „Magma" to tragikomedia ciekawa formalnie. Maślona prezentuje własną, specyficzną formę. Tematem są lęki młodego człowieka, którego życie prywatne i zawodowe nakłada się na siebie i staje się trudnym snem. W tych dwóch filmach interesujące jest wyjście poza klasyczny studencki schemat opowiadania o własnym świecie.

Kolejne trzy filmy w reżyserii Anny Urbańczyk, Piotra Domalewskiego i Marcina Filipowicza są rodzajem klasycznej opowieści młodych o rzeczach ich dotykających, sprawiających ból. Pojawia się temat molestowania, nietolerancji, agresji. Przez dobre aktorstwo i przebieg dramaturgiczny stanowią one przykład filmów fabularnych. Natomiast czym się wyróżniają: w „Szczurze" mamy do czynienia z mówieniem kilkoma językami, m.in. językiem blokersów. „Chłopcy z motylkami" to pewnego rodzaju adaptacja reportażu Jacka Hugo-Badera na temat stosunków panujących na blokowisku. Potem dotyka także problemu relacji ojciec – syn.

Domalewski, Maślona, Kocur i Filipowicz będą w ciągu dwóch, trzech lat solą polskiego filmu fabularnego. Stanowią oni wraz z Urbańczyk, Radejem i Kądzielą najlepsze pokolenie katowickiej szkoły. Prezentują różne filmy, ale z własnym spojrzeniem na świat, co nie jest oczywiste wśród reżyserów. Przeważnie jest ono budowane po szkole. Jednak oni mieli już je lub nabyli w szkole. Poruszają oni tematy, o których się mówi, ale nie powielają pewnego schematu myślenia, a podejmują próbę patrzenia z innej strony. Muszę także zaznaczyć, że oni są fachowcami na dobrym poziomie rzemieślniczym. Czy to jest nadzieja dla polskiego filmu? Myślę, że ja na ich miejscu pytany w ogóle o przyszłość polskiego kina odpowiadałbym jak Stan Kenton pytany o przyszłość jazzu, czyli w przyszłym tygodniu gram tam i tam.

The programme of the Interpretations Festival of the Art of Directing showcases the works by young film directors. As part of our film section, you will watch seven shorts selected and recommended by the acclaimed Polish film director and teacher Michał Rosa.

"These are films about young people, made by young people," says the Interpretations curator Michał Rosa.

Rosa has prioritized young, experienced, award-winning and talented directors. Here is how he justifies his film selection:

"Damian Kocur and Jakub Radej are the directors looking at our province in a predatory and affectionate fashion. Their style brings documentary and feature forms together. These are obviously staged scripts with lesser-known or even untrained actors. Kocur and Radej tell stories that are close to life. Their power consists in naturalness.

Although the films by Kordian Kądziela and Paweł Maślona differ a lot, they share the play with the form. Exploring the commodification of contemporary art, "Szczękościsk" is a kind of a grotesque take on performative art. 'Magma' is a formally interesting tragicomedy. Unique in its form, Maślona's film explores the fears of a young man, whose private and professional lives overlap and become a difficult dream. Interestingly, the two films go beyond the classical student idea to tell stories about one's own world.

The three other films directed by Anna Urbańczyk, Piotr Domalewski and Marcin Filipowicz are young peoples' stories about things that affect them and make them suffer, including issues such as harassment, intolerance and aggression. With their fine acting and dramatic trajectories, these make fine examples of feature films. What they stand out with is this: "Szczur" represents multiple languages, including the jargon of young residents of housing estates. "Chłopcy z motylkami" is an adaptation of Jacek Hugo-Bader's reportage on the social dynamics within large housing estates. In addition, the film also explores a father-son relationship.

In 2-3 years, Domalewski, Maślona, Kocur and Filipowicz will make the foundation of Polish feature cinema. Along with Urbańczyk, Radej and Kądziela, they make up the best generation of Katowice school. Although their films differ from each other, all of them show a unique perception of the world, something not to be taken for granted with other directors. This is usually built following graduation, but these directors have developed their optics while studying. They explore topical themes without copying any intellectual formulas and look at things from a unique perspective. They are expert craftsmen, too. Is it the hope of the Polish cinema? If I were one of them and you asked me about the future of the Polish cinema, I would answer just as Stan Kenton did when questioned about the future of jazz: "next week, I am going to play here and there."

„Szczur" – reż. Anna Urbańczyk

Rok produkcji: 2017
Czas trwania: 12 min

Scenariusz: Anna Urbańczyk
Operator: Robert Lis
Montaż: Izabela Pająk
Muzyka: Mateusz Wysocki, Michał Wolski, Miłosz Smyl

Obsada: Sonia Mietielica, Martin Bogdan, Armando Alvarado, Kamil Kołodziński, Oskar Stoczyński

Kilku młodych obcokrajowców mieszkających razem na semi skłocie odkrywa nocą intruza w domu. Czy podjęte przez nich działania pozwolą przywrócić porządek i bezpieczeństwo?

Anna Urbańczyk – studentka reżyserii na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ukończyła historię sztuki i kultury na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Odbyła stypendium na Wydziale Lettere e Filisofia na Università degli Studi di Ferrara, studiując teatr i dramaturgię klasyczną.

Szczur – Dir. Anna Urbańczyk

Production year: 2017
Duration: 12 min

Screenplay: Anna Urbańczyk
DoP: Robert Lis
Editing: Izabela Pająk
Music: Mateusz Wysocki, Michał Wolski, Miłosz Smyl

Cast: Sonia Mietielica, Martin Bogdan, Armando Alvarado, Kamil Kołodziński, Oskar Stoczyński

At night, a group of young foreigners sharing a semi squat find an intruder. Will the actions taken by them restore the order and safety?

Anna Urbańczyk – A graduate of direction at the Katowice Film School, she also studied history of art and culture at the Historical Department of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. She took part in a scholarship at the Department of Lettere e Filisofia of the Università degli Studi di Ferrara, where she studied theatre and classical drama.

„Nic nowego pod słońcem" – reż. Damian Kocur

Rok produkcji: 2017
Czas trwania: 25 min

Scenariusz: Damian Kocur
Operator: Robert Lis
Montaż: Jerzy Zawadzki
Obsada: Michał Romanowicz, Karolina Kalemba

Michał mieszka na wsi i pracuje przy hodowli krów. Po pracy wraca do domu, je i odpoczywa. Każdy dzień Michała wygląda dokładnie tak samo. Każdy poza tym,

"Nic nowego pod słońcem" – Dir. Damian Kocur

Production year: 2017
Duration: 25 min

Screenplay: Damian Kocur
DoP: Robert Lis
Editing: Jerzy Zawadzki
Cast: Michał Romanowicz, Karolina Kalemba

Michael lives in the countryside, where he breeds cattle. After hours, he comes home, eats and rests. His days look identical, except for the one a girl he met online is coming to his place.

w którym do Michała ma przyjechać poznana przez Internet dziewczyna.
Damian Kocur – rocznik '83. Student realizacji obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografii na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Absolwent germanistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie mieszka w Katowicach.

Damian Kocur – born in 1983, he studies film and TV footage and photography production at the Katowice Film School of the University of Silesia. Also a graduate of German studies at the Jagiellonian University, he currently lives in Katowice.

„Sweet Home Czyżewo" – reż. Jakub Radej

"Sweet Home Czyżewo" – Dir. Jakub Radej

Rok produkcji: 2017
Czas trwania: 28 min

Production year: 2017
Duration: 28 min

Scenariusz: Jakub Radej
Operator: Józefina Gocman
Montaż: Jakub Radej, Tomasz Mączka
Obsada:
Adam Bobik
Angelika Kurowska
Andrzej Popiel
Arkadiusz Bujalski
Karol Bernacki
Edyta Ostojak
Ryszard Starosta
Edyta Poseł
Grzegorz Przybył
Małgorzata Bień
Anastazja Różanowska

Screenplay: Jakub Radej
DoP: Józefina Gocman
Editing: Jakub Radej, Tomasz Mączka
Cast:
Adam Bobik
Angelika Kurowska
Andrzej Popiel
Arkadiusz Bujalski
Karol Bernacki
Edyta Ostojak
Ryszard Starosta
Edyta Poseł
Grzegorz Przybył
Małgorzata Bień
Anastazja Różanowska

Doba z życia chłopaka, który wraca z trzyletniej emigracji zarobkowej w USA do rodzinnego miasteczka, by otworzyć interes życia. Marcin ma teraz know-how i dolary na start, ale czy uda mu się odbudować relację z dawną miłością, Krysią?

A day in the life of a boy who is coming back to his hometown after three years of working in the U.S. Marcin wants to launch a business of his life as he has expertise and money for the start. However, will he rebuild the relationship with his former love Krysia?

Jakub Radej – rocznik '91. Urodził się w Cieszynie, mieszka w Warszawie. Jest absolwentem Przedszkola Filmowego w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Miłośnik twórczości Krzysztofa Kieślowskiego i Kim Ki-duka.

Jakub Radej – born in 1991 in Cieszyn, he lives in Warsaw. He is a graduate of the Film Kindergarten at the Andrzej Wajda Master School of Film Directing. He is a fan of Krzysztof Kieślowski and Kim Ki-duk's films.

„Szczękościsk" – reż. Kordian Kądziela

"Szczękościsk" – Dir. Kordian Kądziela

Rok produkcji: 2016
Czas trwania: 30 min

Production year: 2016
Duration: 30 min

Scenariusz: Kordian Kądziela
Operator: Michał Pukowiec
Montaż: Magdalena Chowańska
Obsada:
Sara Celler-Jezierska
Filip Perkowski
Rafał Kosowski
Marek Pyś
Tomasz Chrapusta

Screenplay: Kordian Kądziela
DoP: Michał Pukowiec
Editing: Magdalena Chowańska
Cast:
Sara Celler-Jezierska
Filip Perkowski
Rafał Kosowski
Marek Pyś
Tomasz Chrapusta

Włodzimierz Dyła
Marek Grabie
Michał Wawrzecki
Szymon Kurzawa
Jan Moszumański

Włodzimierz Dyła
Marek Grabie
Michał Wawrzecki
Szymon Kurzawa
Jan Moszumański

Trzyosobowej grupie artystycznej „Szczękościsk" marzy się podbicie rynku sztuki. Niestety, jej członkowie na razie skupieni są na bardziej przyziemnych sprawach. Igor zarabia, fotografując produkty do ofertowych gazetek z supermarketów, Baton straszy dzieci w lunaparkowym domu strachów, Laura jest księgową w firmie utylizującej elektrośmieci. Obserwujemy ich zmagania podczas przygotowań do Prowokaliów – czołowego festiwalu sztuki performance.

The artistic group of three "Szczękościsk" wants to conquer the art market. For the time being, though, members of the group are committed to some more mundane matters. Igor makes money by photographing products for supermarket brochures; Baton haunts children in a house of fear at a theme park; Laura is an accountant at a company disposing of electronic waste. We see their struggle during the preparation for Prowokalia, a major performance art festival.

Kordian Kądziela – rocznik '87. Reżyser i scenarzysta. Absolwent reżyserii na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Twórca filmów krótkometrażowych, takich jak „Larp", „Muka!" czy „Tiwi", nagradzanych na festiwalach w kraju i za granicą. Reżyser spotów reklamowych (między innymi dla Makity, 3M czy Movember) oraz teledysków (nominowany do Yacha w kategorii Debiut za klip „Monkey, Monkey" grupy Slutocasters).

Kordian Kądziela – Director and screenwriter born in 1987, he graduated in directing from the Katowice Film School of the University of Silesia. He has made the shorts "Larp," "Muka!" and "Tiwi" awarded at festivals in Poland and internationally. A director of advertising spots (including for Makita, 3M and Movember) and video clips (nominated for the Yach Award in the Debut category for the clip "Monkey, Monkey" for Slutocasters).

„Magma" – reż. Paweł Maślona

"Magma" – Dir. Paweł Maślona

Rok produkcji: 2013
Czas trwania: 30 min

Production year: 2013
Duration: 30 min

Scenariusz: Maciej Mądracki, Paweł Maślona
Operator: Cezary Stolecki
Montaż: Wojciech Słota, Paweł Maślona, Tomasz Krzeszowiec
Obsada: Łukasz Simlat, Ewa Kaim, Adam Nawojczyk, Mateusz Łysiak

Screenplay: Maciej Mądracki, Paweł Maślona
DoP: Cezary Stolecki
Editing: Wojciech Słota, Paweł Maślona, Tomasz Krzeszowiec
Cast: Łukasz Simlat, Ewa Kaim, Adam Nawojczyk, Mateusz Łysiak

Tragikomedia. Janusz jest sprzedawcą w sklepie meblowym. Któregoś razu przypadkowo rozpruwa poduszkę – to pierwszy „wypadek" w firmie od bardzo długiego czasu. Wygląda na to, że Janusz bardzo się tym zdenerwował. A może coś innego nie daje mu spokoju?

A tragicomedy. Janusz is a salesman at a furniture store. One day, he accidentally rips a pillow apart, which is the first "accident" occurring in the film. It seems Janusz is upset about that. Or is it something else that bugs him?

Paweł Maślona – rocznik '83. Absolwent reżyserii na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego. Autor krótkometrażowych filmów fabularnych i reklamowych, za które otrzymał liczne nagrody. Finalista plebiscytu „Talenty Trójki" w roku 2011. Reżyser m.in. „Ataku paniki" (2017).

Paweł Maślona – born in 1983, he graduated in film direction from the Katowice Film School. An author of award-winning short features and commercials and the finalist of the "Talenty Trójki" poll 2011. The director of "Atak paniki" (2017).

„Chwila" – reż. Piotr Domalewski

Rok produkcji: 2015
Czas trwania: 15 min

Scenariusz: Piotr Domalewski
Operator: Cezary Stolecki
Montaż: Adam Kozioł
Muzyka: Piotr Domalewski, Anna Stela
Obsada:
Sławomir Grzymkowski
Julia Kerner
Katarzyna Domalewska
Małgorzata Buczkowska
Anna Moskal
Andrzej Konopka
Lena Mieńkowska
Szymon Kraszewski

Nad ekskluzywnym osiedlem identycznych domów zapada zmrok. Marcin postanawia zaprosić na kolację sąsiada z rodziną. Kiedy jednak staje pod jego drzwiami, zauważa coś, co nie da mu spokoju przez resztę wieczoru.

Piotr Domalewski – rocznik '83. Absolwent Wydziału Aktorskiego w krakowskiej PWST i Akademii Teatralnej w Białymstoku i reżyserii na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Laureat prestiżowego programu „30 minut" Studia Munka, wspierającego wyróżniających się młodych reżyserów. Autor kilku filmów krótkometrażowych, prezentowanych i nagradzanych na licznych europejskich festiwalach filmowych. Scenarzysta filmowy i autor sztuk teatralnych. Dramat „Pięć metrów kwadratowych" jego autorstwa został nagrodzony w konkursie „Metafory Rzeczywistości". Jego film „Obcy" zdobył m.in. Grand Prix międzynarodowego festiwalu Cinemaforum w Warszawie. Laureat Złotych Lwów – Wielkiej Nagrody 42. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni 2017 oraz pięciu indywidualnych Polskich Nagród Filmowych 2018 za film „Cicha noc".

Michał Rosa
Reżyser i scenarzysta

Agnieszka Markowska
doktorantka w Zakładzie Kultury Literackiej
w Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego

"Chwila" – Dir. Piotr Domalewski

Production year: 2015
Duration: 15 min

Screenplay: Piotr Domalewski
DoP: Cezary Stolecki
Editing: Adam Kozioł
Music: Piotr Domalewski, Anna Stela
Cast:
Sławomir Grzymkowski
Julia Kerner
Katarzyna Domalewska
Małgorzata Buczkowska
Anna Moskal
Andrzej Konopka
Lena Mieńkowska
Szymon Kraszewski

The night falls over an exclusive estate of identical houses. Marcin invites his neighbour and his family to a dinner. Below his door, he notices something that will bug him for the rest of the evening.

Piotr Domalewski – born in 1983, he graduated from the Acting Department of the AST National Academy of Theatre Arts in Kraków and in film direction from the Katowice Film School of the University of Silesia in Katowice. The winner of a prestigious "30 minutes programme by Studio Munka, which supports promising young directors. An author of several shorts, presented and awarded at numerous European film festivals. A screenwriter and playwright. His drama entitled „Pięć metrów kwadratowych" was recognized in the "Metafory Rzeczywistości" competition. His film "Obcy" won the Grand Prix at the international festival at Cinemaforum in Warsaw. The winner of Golden Lions – the Grand Prix of the 42nd edition of the Festival of Polish Feature Films in Gdynia 2017 and five individual Polish Film Awards 2018 for the film "Cicha noc."

Michał Rosa
Film director and screenwriter

Agnieszka Markowska
PhD student at the Department of Literary Culture
at the Faculty of Philology at the University of Silesia

Filmy dokumentalne

Documentary films

Beata Dzianowicz
Andrzej Fidyk

Film dokumentalny to najważniejszy gatunek, jaki kino wymyśliło. Jest solą kinematografii. Jeśli jednak zapytać losowo wybranego kandydata na prestiżowe studia reżyserii, co to jest ten dokument, to hm… Wszyscy wiedzą, co to jest fabuła, mało kto wie, co to jest dokument. A Szanowni Państwo wiedzą?

No pewnie! Dokument to jest sfilmowana rzeczywistość. Postawić kamerę w dobrym miejscu i samo się robi (jeśli to naprawdę dobre miejsce). No dobrze, może nie samo, może jeszcze trzeba zmontować. Aha, i żeby jeszcze wszystko było bardzo wyważone, żeby przedstawić uczciwie rację stron, nie narzucać swojego zdania. Tak? Otóż nie.

Film dokumentalny i film fabularny to nade wszystko FILM. Nie ma taryfy ulgowej. Musi być temat, bohater, dramaturgia (ach, jak o to czasem trudno!), energia, rytm. Przydałaby się metafora i wszystko, co potrzebne, żeby zinterpretować rzeczywistość. Zinterpretować! Nie odtworzyć. Dlatego prawdziwych dokumentów jest jak na lekarstwo, a reportaży telewizyjnych na kopy.

W każdej szkole filmowej uczą dokumentu. Bo właśnie film dokumentalny daje szansę na uczciwy i szybki rozwój reżysera.

Trzeba nauczyć się myśleć kinem, czyli jak opowiadać samym obrazem, czasem sytuacją, jak najmniej dialogiem – jak w telenoweli. Jak zbudować narrację, jak wodzić widza za nos, by nie wyszedł w trakcie zrobić herbaty.

Dokument wymusza na reżyserze, by przekraczał swoje ograniczenia. Odrywa od Facebooka i stawia naprzeciwko człowieka. Trzeba wyjść z domu, zaczepić, przekonać do siebie obcego człowieka. Ba, trzeba przekonać go do pani z kamerą i pana z tyczką, i to tak, żeby bohater filmu czuł się bezpieczny jak niemowlę i nie zauważał dziwnych ludzi stojących metr od niego, którzy ostrzą, szwenkują, zbierają dźwięki itd… Bohater ich nie widzi i żyje jak zawsze. Tylko zdarza mu się w życiu troszkę więcej (a może tylko – gęściej) niż na ogół się działo. Jak to wszystko funkcjonuje – to już jest tajemnica każdego reżysera.

Czy dzisiejsze pokolenie twórców jest inne niż za czasów Kieślowskiego? Czy się coś zmieniło? Odstawiliśmy na bok głośne kamery, w których trzeba było zmieniać taśmę co chwila, a sięgnęliśmy po ciche maleństwa, na których można nagrywać godzinę bez przerwy. Prawda. Nie montujemy na stołach, sklejając ujęcia

Documentary is the most important genre invented by cinema. It is the salt of cinema. However, if you ask what documentary is a random candidate for the prestigious faculty of film direction, then… Everyone knows what a feature film is, yet few know what documentary is. Do you know that?

Sure you do! Documentary is filmed reality. Just put the camera in the right place and your documentary is going to make itself providing it is a really good place. Well, it might not make itself, you need to oversee it. Oh, and you need to keep things balanced to represent both parties' perspectives without imposing your own view. Is it really so? Well, it is not.

Documentary and feature films are first and foremost FILMS. No special treatment here. They need a subject, characters, drama, energy and pace. A metaphor would be handy, as would anything required to interpret reality. To interpret, indeed! To interpret rather than reproduce. This is why real documentaries are so scarce and TV reporting so abundant.

Each film school teaches students to make documentaries. It is because documentary provides directors with an opportunity for a fair and fast growth.

You need to learn to think cinematically, or to speak solely with images, sometimes with situations, and the least, with dialogue – unlike in soap operas. How to build a narrative, how to lead the audience by the nose so that it does not go out to make some tea in the process?

Documentary forces to cross their limitations. Documentary gets you off facebook and puts you in front of another human being. You need to leave your home and approach and win over a complete stranger. You need to make them accept the woman with a camera and the man with a pole so that the hero feels safe like a baby and does not notice the people standing a meter away who sharpen, pan and collect sounds etc… The hero does not see them and continues to live as usual. However, there are now slightly more things going on in his life, or it just seems more dense. How it all works is each director's secret.

Is today's generation of directors different than at the time of Kieślowski? Has something changed? We have put aside the noisy cameras, in which we had to change the tape every once in a while and come to use small silent cameras, with which you can record continuously for an hour. True. We do not edit on the tables using scotch tape,

za pomocą skocza, deliberując nad każdą decyzją, bo na stole nie było klawisza „cofnij". Też prawda. Czy w związku z tym zmienił się dokument? Nie. Istota nie. Owszem, warunki powstawania filmu są łatwiejsze, ale to nie ma znaczenia. Trzeba odbyć tę samą drogę, jaką szedł Kieślowski. Poznać. Zrozumieć. Przemyśleć. Wiedzieć o czym, po co i jak. I dopiero wtedy można sięgnąć po kamerę (a czy tam się coś przesuwa, czy naświetla, czy też zapisuje w postaci zer i jedynek – to już naprawdę mniejsza).

Zmieniają się oczywiście tematy, które fascynują reżyserów. Czasem sięgają po rozwiązania, które nie były oczywiste w czasach taśmy. Chętnie łączą narrację tradycyjną z animacją. Nie boją się scen inscenizowanych. Szukają wsparcia w sztukach inne niż filmowe. To wszystko prawda. Ale to nie jest nic nowego. Kino dokumentalne zawsze było o wiele bardziej otwarte na eksperyment niż fabularne. Z prozaicznej przyczyny – jest tańsze. Łatwiej o odwagę, gdy upadek mniej boli. Dokument zawsze przecierał nowe szlaki fabule.

Przedstawiamy Państwu filmy zrealizowane przez studentów Wydziału Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego, które lubimy i z których jesteśmy dumni.

Na dobry początek proponujemy jedyną na świecie komedię dokumentalną „Biało-czerwoni z Chrząstawy" Krystiana Kamińskiego. Ciepła, wdzięczna i budująca. Opowiada o najgorszej drużynie piłkarskiej w kraju, ale niejako o tej najlepszej też trochę...

Potem prawdziwe wyzwanie – „Proch" Jakuba Radeja. Film, który szturmem bierze festiwale filmowe na całym świecie – od Krakowa po Clermont-Ferrand. Wyjątkowość tego filmu leży i w temacie (co się dzieje z ciałem po śmierci), i w metodzie. To film bez bohatera. Bez osobowego bohatera. Z chirurgiczną precyzją ustawione kadry wpuszczają nas w świat, który my, widzowie, musimy zapełnić emocjami i wrażeniami. Reżyser podsuwa nam tylko myśl i zaprasza do wycieczki w głąb naszych własnych lęków. Ten film jest tak dobry, jak widz na to pozwoli...

Będzie też trochę o dzieciach. Dzieciaki – zdawałoby się wdzięczny temat, ale trudny. Poznamy najmniejszą szkołę w Unii Europejskiej, do której chodzi pięcioro uczniów. Czworo z nich to mali dorośli. Mówią jak rodzice, zachowują się jak starzy, co najgorsze – marzą jak dorośli. I wśród nich on: Krystian – prawdziwe dziecko. Niepasujące nigdzie, szczęśliwe tylko wtedy, gdy uda mu się odlecieć kawałek na pajęczej nici, czyli „Gdybym tylko był pająkiem" Katarzyny Warzechy, Alexa Casianowa, Martyny Majewskiej. Ten film powstał w ramach dorocznych warsztatów dokumentalnych. Dlatego ma aż trzech reżyserów i tyluż operatorów. Wyjątkowo lubiany przez... chińską publiczność. Jest tam regularnie pokazywany na festiwalach i przeglądach.

contemplating every decision (the table did not have the 'undo' button) This is true. Has documentary consequently changed? No, it has not. The essence has not changed. Indeed, filmmaking conditions are easier; this, however, is of no significance. One has to go the same path Krzysztof Kieślowski had followed. To get to know. To understand. To reflect. To know about what, what for and how. Only then can you grab the camera. And whether you manipulate and expose something or record it as a series of zeros and ones is of lesser importance.

The subjects fascinating directors obviously change. Sometimes, they resort to solutions that would not be so obvious at the 'tape times'. They are happy to combine traditional narrative with animation. They are not afraid of staged scenes. They look for support in the fields of art other than cinema. All of this is true. However, this is nothing new. Documentary film has always been more open to experimenting than feature film. For a simple reason – documentary is cheaper. It is easier to be brave when the fall is less painful. Documentary has always paved the way for feature film.

We are presenting the films made by students of the Katowice Film School that we like and are proud of.

For starters, we are going to screen one-of-a-kind documentary comedy "Biało-czerwoni z Chrząstawy" directed by Krystian Kamiński. It is a warm, lightsome and uplifting film, which recounts a story about country's worst football team, which is in a way also the best team...
Then comes a real challenge – Jakub Radej's "Proch." This is a film that takes all of the world's film festivals by storm, from Kraków to Clermont-Ferrand. This film is exceptional because of its subject and the method used. It is a film with no hero. Without a personalized hero. Framed with almost surgical precision, the footage brings us to the world that we, the viewers, have to fill in with our own emotions and sensations. The director just gives us some clues and takes us to a journey into the depths of our own anxieties. This film is as good as the audience lets it to be...

The programme also includes something about children. Children seem to be a topic that is both graceful and difficult. We are going to meet the smallest school in the EU, with just 5 students. The four of them are small adults. They speak like adults, act like adults and, worst of all – dream like adults. And here is one of them: Krystian – a real child. One that does not fit anywhere and is happy only when he gets to fly away along the spider's web. Directed by Katarzyna Warzecha, Alex Casianow and Martyna Majewska, "Gdybym tylko był pająkiem" was produced as part of an annual documentary workshop. This is why it has three directors and as many cinematographers. It is particularly popular among Chinese audiences and is regularly screened at festivals and reviews in China.

"Casting" by Klaudia Kęska. Children here are slightly older and the problems are completely different. The daily

„Casting" Klaudii Kęskiej – tutaj dzieci już troszkę starsze i problemy zupełnie inne. Dom dziecka. Rutynę dnia powszedniego zaburza niespodziewana wiadomość. Będzie casting do „Ojca chrzestnego" – to rozpala emocje. Dzieci chcą zagrać. Kiedy jednak zaczynają zgłębiać psychikę bohaterów, siłą rzeczy odsłaniają swoją. Piękny, nostalgiczny film. O świecie tuż za rogiem. Obyśmy chcieli czasem tam zajrzeć.

Sonda to środek bardzo rzadko wykorzystywany przez dokumentalistów. Pochodzi raczej z telewizyjnego zestawu narzędzi filmowych. Najsłynniejszą sondą są „Gadające głowy" Kieślowskiego, a tutaj też mamy gadające głowy, i to samych mężczyzn. Opowiadają o kobietach. Babach, babkach, damach, foczkach, i co tam jeszcze. A my z każdym zdaniem dowiadujemy się więcej o mężczyznach. Czasem włos się jeży... Ale na ogół jest po prostu śmiesznie. Panie, obejrzyjcie koniecznie i straćcie parę złudzeń. Żeby bolało, zadbał Mateusz Głowacki – „Sonda o kobietach". Na koniec proponujemy dwa filmy o rodzinie. Pierwszy to opowieść o córce i ojcu. On chce walczyć z ISIS, a ona chce mieć tatę dla siebie w domu. Pełne napięcia rozmowy i niełatwe negocjacje w świecie, którego nie znamy. Gdzieś na skraju Iranu, blisko granicy Syrii. To „Pasdar" Grzegorza Piekarskiego.

„Tama" Natalii Koniarz też dzieje się na obrzeżach świata. Tym razem w Bieszczadach. Ojciec i syn wyruszają razem, by jeden z nich trzeźwiał, a drugi się dowiedział czegoś o sobie. Obaj przemierzają trudną drogę, a gdy w lesie rozlega się wycie starego wilka – wszyscy mają ciarki na plecach.

„Tamę" i „Pasdar" łączy coś jeszcze oprócz tego, że penetrują rodzinne relacje w niezwykłym dla nich momencie. Oba filmy powstały jako prace pierwszoroczne. Z budżetem... tysiąca złotych. Tak. Ten na granicy syryjskiej też.

Beata Dzianowicz
reżyserka i scenarzystka
Andrzej Fidyk
reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych, profesor sztuk filmowych

routine at an orphanage is disrupted by unexpected news. An audition for the "Godfather" stirs huge emotions. Children want to act in the film. When they start to explore the psyche of the characters, they naturally expose their own psyche. This is a beautiful and nostalgic film about the world around the corner. I hope we want to visit it sometimes.

An opinion poll is a means that is rarely used by documentary filmmakers as it is rather part of the TV set of film tools. The most famous film using this format is Krzysztof Kieślowski's "Talking Heads." In the presented film, the talking heads are men's only. They speak about women: biddies, chicks, ladies, babes and such. We gradually get to know more and more about the men. At times, it is hair-raising... Overall, though, it is just funny. Ladies, please watch it and abandon some of your illusions. Mateusz Głowacki makes the watching experience truly painful. "Sonda o kobietach." At last, we offer you two films about family. The first one is a story about a daughter and a father. He wants to fight with ISIS, and she wants to have a father. The film presents conversations full of tension and difficult negotiations in a world we do not know, somewhere on the outskirts of Iran, near the border with Syria. The film is entitled "Pasdar" and was directed by Grzegorz Piekarski.

"Tama" directed by Natalia Koniarz also takes place on the fringes of the world, specifically in the Bieszczady Mountains. The father and the son set off for a trip together so that one of them can sober up and the other learn something about himself. Both are travelling a difficult road, and when a howl of an old wolf resounds in a forest, everybody is thrilled.

"Tama" and "Pasdar" share something more than just exploration of family relationships at a moment that is exceptional to each of them. Both films are first-year pieces. With a budget of... one thousand zloties each. Even the one taking place on the Syrian border.

Beata Dzianowicz
Director and screenwriter
Andrzej Fidyk
Director and documentary screenwriter and film professor

Czy(m) jest sztuka reżyserii?

(What) Is the Art of Directing?

Miłosz Markiewicz

Dlaczego chcemy w ogóle mówić o „sztuce reżyserii"? Czym ona jest? Skoro stanowi główny przedmiot ogólnopolskiego festiwalu, którego pierwsza edycja odbyła się 20 lat temu, to wydawałoby się, że istnieje jakaś definicja, na której można by się oprzeć. Wszak na czymś ufundować swoją ocenę muszą zarówno członkinie i członkowie jury, jak i publiczność, wydająca o wiele ważniejsze wyroki niż mieszki bądź laury.

A jednak Zygmunt Hübner swoją, klasyczną przecież, książkę, zatytułowaną właśnie „Sztuka reżyserii", rozpoczyna od kłopotów z definicją. Zauważa, że w samym tym zestawieniu kryje się prowokacja i niedookreślenie, które mogą stać się początkiem nieporozumień, ale i twórczych prób wychodzenia im naprzeciw. Jak mamy bowiem rozumieć „sztukę"? Jako gotowy wytwór, proces, artyzm czy też – jak chciałyby początki jej definicji (*techne*), przywoływane doskonale przez Władysława Tatarkiewicza w „Dziejach sześciu pojęć" – umiejętność? A przecież to nie jedyne możliwe rozwiązania. Im dłużej będziemy się zastanawiać nad rzeczonymi problemami z definiowaniem, tym bardziej wyboista okaże się droga, którą będą podążać nasze myśli. Co wreszcie z samą „reżyserią"? I jak odróżnić ją od „inscenizacji"? Proces, w którym głównym demiurgiem jest reżyser, w różnych językach – a więc w różnych kulturowych kontekstach – nabiera nieco odmiennych znaczeń. Sugerowałoby to więc, podobnie jak w przypadku samej „sztuki", iż nie mamy do czynienia z „jedną reżyserią", a raczej, że istnieje „wiele reżyserii". Już sam artystyczny wymiar tego pojęcia nie pozostaje jednoznaczny. Czy jesteśmy bowiem w stanie postawić jasny znak podziału pomiędzy reżyserią teatralną, radiową i telewizyjną? A jeśli dorzucimy do puli sztuki performatywne, plastyczne (czy Artur Żmijewski, rzeźbiarz, wystawiający w teatrze mszę, staje się reżyserem?), widowiska, masowe uroczystości (pochody, wiece itd.), to w jaki sposób oddzielimy od siebie jeden rodzaj reżyserii od drugiego? Może po prostu nie jest to możliwe...

Może te poszukiwania, w których grzęźnie również Hübner, skazane są na porażkę już w samym punkcie wyjścia. Może właśnie owa „sztuka reżyserii" sugeruje nam, że powinniśmy skupić się na jakimś – jakimkolwiek – rodzaju twórczego, w sensie artystycznego, działania, podczas gdy powinniśmy poszukiwać czegoś zupełnie innego. Pod koniec swoich rozważań dotyczących kłopotów z definicją Zygmunt Hübner nie daje jasnej odpowiedzi, a jednak stwierdza stanowczo, iż:

„Reżyseria stała się jedną ze sztuk XX wieku. Jest w końcu sprawą drugorzędną, czy zaliczymy ją w poczet sztuk „wyższych", czy tylko użytkowych, czy też pozbawimy ją w ogóle miejsca w panteonie sztuk. Fakt, że rządzi ona naszą świadomością w tak poważnym stopniu, stanowi dostateczny powód ku temu, aby poświęcić jej więcej uwagi".

Takie też przeświadczenie – a przecież mamy już wiek XXI, co niesie ze sobą jeszcze ciekawsze perspektywy – towarzyszyło nam przy wyborze propozycji wydarzeń, których celem jest niejako merytoryczne wsparcie festiwalu. W efekcie powstał cykl, podczas którego, wspólnie z publicznością oraz zaproszonymi specjalistkami i specjalistami, spróbujemy poddać namysłowi „sztukę reżyserii" osadzoną w różnorodnych kontekstach.

Wraz ze Zbigniewem Kadłubkiem (Uniwersytet Śląski) przyjrzymy się samemu pojęciu „reżyserii". Temu, w jaki sposób możemy poszukiwać go w historii kultury, a także temu, jakie znaczenia i możliwości interpretacyjne ono otwiera. W mniej lub bardziej uświadomiony sposób nasze życie podlega władzy języka – dlatego właśnie rozumienie pojęć, które stosujemy, okazuje się tak ważne podczas poszukiwania swojego miejsca w rzeczywistości.

Jakub Papuczys (Uniwersytet Jagielloński) pomoże nam przyjrzeć się jednemu z najważniejszych masowych zjawisk społecznych, na punkcie którego oszaleli już starożytni – sportowi. W roku XXI Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej tego typu perspektywa wydaje się tym ciekawsza. Sport jako zjawisko teatralne, widowisko czy też performans to nie tylko reżyseria wielkich ceremonii. To także skupisko masowych emocji, którymi dobry reżyser potrafi sprawnie zarządzać.

Skoro zaś o zarządzaniu emocjami mowa, Marcin Napiórkowski (Uniwersytet Warszawski) spróbuje wprowadzić nas w reżyserowanie szczególnego aktora, jakim jest społeczeństwo. Politykę, nasze codzienne mitologie czy pamięć możemy rozpatrywać w kategoriach teatru (o czym wspominali chociażby William Shakespeare i Erving Goffman), co sugerowałoby, że pytanie o reżyserię jest w tym kontekście niezwykle uzasadnione.

Nie zabraknie jednak również teatru w rozumieniu artystycznym. Tomasz Plata (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza) przybliży nam opisywane przez siebie zjawisko post-teatru, które możemy zaobserwować w najnowszej twórczości teatralnej w Polsce. Jednocześnie spróbuje odpowiedzieć na pytanie, czy możemy w takiej sytuacji mówić o post-reżyserii, a jeśli tak, to czym miałaby się charakteryzować.

Why do we want to talk about the 'art of directing' in the first place? What is the 'art of directing'? The fact that this issue has been the central theme of the nationwide festival held for 20 years now would imply that there might be a definition one can rely on. After all, both jury members and the audience, making judgements much more important than just 'purses' and 'laurels', need to base their decisions on something.

And yet Zygmunt Hübner begins his classical book "Sztuka reżyserii" ("The Art of Directing") by discussing the issues with the definition of 'the art of directing'. He notes that this combination is provocative and underspecified, which may give rise to many misunderstandings and artistic attempts to address them. After all, how should we understand 'art'? As a finished product, a process, artistry or a skill, as the origins of the definition of 'art' (*techne*), pointed to by Władysław Tatarkiewicz in "Dzieje sześciu pojęć," would like? And then these are not the only solutions possible. The longer we reflect upon the problems with how we should define 'art', the bumpier the road our thoughts follow. What about 'directing', then? How to tell it from 'staging'? The process in which the director is the key demiurge takes on subtly different meanings in various languages and thus cultural contexts. This would suggest that, as with 'art' itself, we do not have to do with just 'one kind of directing', but 'several kinds' existing simultaneously. The very artistic dimension of this concept is far from unambiguous. Can we put a clear dividing line between theatre, radio and TV direction? Now, if we add performative and visual arts (does the sculptor Artur Żmijewski become a director by staging a mass at a theatre?), entertainment shows, celebrations such as parades and rallies, how could we separate one kind of directing from the other? Is it impossible?

Maybe the search, in which Hübner gets stuck, too, is doomed to failure from the outset? Maybe the 'art of directing' tells us to focus on some kind, any kind, of creative, or artistic, action, but we should actually seek for something completely different. Towards the end of his reflection on definition problems, Zygmunt Hübner does not give a clear answer; he clearly states that:

Directing has become one of the 20th-century arts. It is of the secondary importance whether we recognize it as one of 'the high arts' or applied arts, or even deprive it of its place in the Pantheon of art. The fact that it governs our consciousness to such a great extent is a reason good enough for us to devote more attention to it.

„Even though it is the 21st century, offering much more interesting perspectives, we have pursued this belief while picking the events to provide the Festival with some substantive support. The result is a series during which we are going to reflect, along with the audience and invited experts, upon "the art of directing" in various contexts".

Along with Zbigniew Kadłubek of the University of Silesia, we are going to take a look at the very concept of 'direction'. We will look into how we can find it in the history of culture and the meanings and interpretative possibilities it offers. In a more or less conscious way, our lives are subject to the power of language, which makes it so important to understand the concepts we use while searching for our place in the reality.

With Jakub Papuczys of the Jagiellonian University, we will take a closer look at a major social phenomenon that has stirred craze since ancient times. In the year of the 21st Football World Cup, this perspective seems even more interesting. Sport as a theatrical phenomenon, a show or an artistic performance is not just about directing intense emotions. It is also an aggregate of emotions en masse, which the director can effectively manage.

Talking about the management of emotions, Marcin Napiórkowski of the Jagiellonian University will introduce us to directing a special kind of actor: society. As argued by William Shakespeare and Erving Goffman, one may think of politics, our daily mythologies and even the memory in terms of theatre, which suggests that the question of directing is extremely justifiable in this context.

We are also going to extensively cover theatre as conceived in artistic terms. Tomasz Plata (Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw) will introduce us to post-theatre, manifesting itself in the latest theatrical shows across Poland. He will also address the question of whether one can think of post-directing in this case, and if so, how it may be characterized.

In opposition to the male-dominated lectures, the end will feature a discussion panel "Reżyseria jest kobietą" ("Directing is a woman"), during which Joanna Krakowska (PAN Polish Academy of Sciences) and invited female directors, the representatives of several generations of artists, will look at the presence of female artists in Polish theatre, both from historical and contemporary perspectives. We will try to see if the claim that female directors play a dominant role in the Polish theatre today is justifiable.

We hope that the series of lectures, meetings and discussions will provide us more insights into what the 'art of directing' is or could be. Most importantly, we hope

Na przekór zdominowanym przez mężczyzn wykładom na zakończenie proponujemy panel dyskusyjny „Reżyseria jest kobietą", podczas którego Joanna Krakowska (Polska Akademia Nauk) wraz z zaproszonymi reżyserkami, reprezentantkami kilku pokoleń artystek, przyjrzy się obecności kobiet-twórczyń na polskiej scenie teatralnej – zarówno w perspektywie historycznej, jak i współczesnej. Spróbujemy w ten sposób ustalić, czy teza o dominującej roli reżyserek w najnowszym polskim teatrze byłaby możliwa do udowodnienia.

Mamy nadzieję, że ten cykl wykładów, spotkań i dyskusji pomoże nam choć trochę lepiej zrozumieć, czym jest (lub mogłaby być) „sztuka reżyserii". Przede wszystkim zaś, że stanie się ważnym uzupełnieniem programu festiwalu, pomagającym spojrzeć nieco szerzej nie tylko na konkursowe i mistrzowskie spektakle, ale także na otaczającą nas rzeczywistość.

Miłosz Markiewicz
doktorant Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego

that this will become an important part of the Festival programme and will help us consider competition and master performances and the surrounding reality from a broader perspective.

Miłosz Markiewicz
Literary Director at the Teatr Śląski in Katowice,
PhD candidate at the Uniwersytet Śląski in Katowice

PROGRAM XIX OGÓLNOPOLSKIEGO FESTIWALU SZTUKI REŻYSERSKIEJ „INTERPRETACJE"

FESTIVAL PROGRAMME

PROGRAM XIX OGÓLNOPOLSKIEGO FESTIWALU SZTUKI REŻYSERSKIEJ „INTERPRETACJE" W KATOWICACH
12-18 listopada 2018

Poniedziałek, 12 listopada 2018 roku

Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ul. św. Pawła 3

Godz. 10.00 – Sala projekcyjna.

Rozpoczęcie Festiwalu.

Konkursowe Słuchowisko Radiowe; Stanisław Wyspiański, **„Warszawianka"**, adaptacja i reżyseria Wawrzyniec Kostrzewski (54 min).

Godz. 11.10

Krótki film fabularny; **„Nic nowego pod słońcem"**, reżyseria Damian Kocur (25 min).

Godz. 11.45

Film dokumentalny; **„Biało-czerwoni z Chrząstawy"**, reżyseria Krystian Kamiński (53 min).

Spotkanie z prof. Andrzejem Fidykiem, kuratorem prezentacji filmów dokumentalnych.

Godz. 12.45

Konkurs spektakli telewizyjnych; produkcja WFDiF, zrealizowanych w ramach cyklu Teatroteka.

Robert Urbański, **„Porwać się na życie"**, reżyseria Michał Szcześniak (56 min).

Godz. 14.30

„Polonia Restituta"; 100-lecie odzyskania przez Polskę Niepodległości, słuchowisko Teatru Polskiego Radia; **„Komendant niezłomny"**, reżyseria Waldemar Modestowicz.

Pałac Młodzieży w Katowicach, ul. Mikołowska 26

Godz. 16.00

Spektakl konkursowy; Magda Fertacz, **„Puppenhaus. Kuracja"**, reżyseria Jędrzej Piaskowski, TR Warszawa (90 min).

Sala widowiskowa, Katowice Miasto Ogrodów – Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek, pl. Sejmu Śląskiego 2

Godz. 18.30

Uroczyste rozpoczęcie **XIX Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE 2018 w Katowicach.**

Spektakl mistrzowski; **„Wyjeżdżamy"**, reżyseria Krzysztof Warlikowski, na podstawie dramatu Hanocha Levina, „Pakujemy manatki", Nowy Teatr w Warszawie (210 min).

Sala 211 – Po spektaklu spotkanie autorów z publicznością.

Wtorek, 13 listopada 2018 roku

Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ul. św. Pawła 3

Godz. 10.00 – Sala Projekcyjna

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia; Franciszek Bohomolec, **„Małżeństwo z kalendarza"**, adaptacja, reżyseria i opracowanie muz. Jarosław Tumidajski (54 min).

Godz. 11.10

Krótki film fabularny; **„Sweet Home Czyżewo"**, reżyseria Jakub Radej (25 min).

Godz. 11.45

Krótki film dokumentalny; **„Proch"**, reżyseria Jakub Radej (24 min).

Godz. 12.20

Konkurs spektakli telewizyjnych, produkcja WFDiF, zrealizowanych w ramach cyklu Teatroteka.

Elżbieta Chowaniec **„Gardenia 47"**, reżyseria Wojciech Urbański (47 min).

Godz. 13.20

Wykład prof. Zbigniewa Kadłubka (Uniwersytet Śląski); **„Polis ateńskie jako miejsce interpretacji teatralnych".**

Godz. 14.10

„Polonia Restituta"; 100-lecie odzyskania przez Polskę Niepodległości, słuchowisko Teatru Polskiego Radia, Andrzej Sowa **„Listopad"**, reżyseria Janusz Kukuła. (54 min)

Spotkanie z Januszem Kukułą, głównym reżyserem i dyrektorem Teatru Polskiego Radia.

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Rynek 10

Godz. 19.00

Spektakl konkursowy **„Chłopi"**, wg Stanisława Władysława Reymonta, reżyseria Krzysztof Garbaczewski, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

Po spektaklu spotkanie autorów z publicznością.

Środa, 14 listopada 2018 roku

Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ul. św. Pawła 3

Godz. 10.00 – Sala projekcyjna

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia; Weronika Murek, **„Uprawa roślin południowych metodą Miczurina"**, reżyseria Julia Mark (54 min).

Godz. 11.10

Krótki film fabularny; **„Szczękościsk"**, reżyseria Kordian Kądziela (30 min).

Godz. 11.50

Krótki film dokumentalny; **„Casting"**, reżyseria Klaudia Kęska (20 min).

Godz. 12.20

Konkurs spektakli telewizyjnych, produkcja WFDiF, zrealizowanych w ramach cyklu Teatroteka. Magdalena Miecznicka, **„Spalenie Joanny"**, reżyseria Agata Baumgart (51 min).

Godz. 13.20

„Polonia Restituta"; 100-lecie odzyskania przez Polskę Niepodległości, słuchowisko Teatru Polskiego Radia, Wojciech Brodnicki, **„W drodze do Wersalu"**, reżyseria Sławomir Pietrzykowski.

Godz. 14.15

Spotkanie z dr. Jakubem Papuczysem (Uniwersytet Jagielloński); **„Thriller w ostatnich sekundach czyli kilka słów o dramaturgii przedstawienia sportowego".**

Pałac Młodzieży w Katowicach, ul. Mikołowska 26

Godz. 18.00

Spektakl konkursowy; Delmore Schwartz; **„In Dreams Begin Responsibilities"** („Zobowiązania zaczynają się w snach"), reżyseria Magda Szpecht, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (65 min).

Godz. 20.30

Spektakl konkursowy; Delmore Schwartz **„In Dreams Begin Responsibilities"** („Zobowiązania zaczynają się w snach"), reżyseria Magda Szpecht, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (65 min).

Po spektaklu spotkanie autorów przedstawienia z publicznością.

Czwartek, 15 listopada 2018 roku

Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ul. św. Pawła 3

Godz. 10.00 – Sala projekcyjna

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia; Michał Zdunik; **„Gate O"**, reżyseria i muzyka Michał Zdunik (54 min).

Godz. 11.10

Krótki film fabularny, **„Chwila"**, reżyseria Piotr Domalewski (15 min).

Godz. 11.45

Film dokumentalny, **„Sonda o kobietach"**, reżyseria Mateusz Głowacki (30 min).

Godz. 12.25

Konkurs spektakli telewizyjnych, produkcja WFDiF, zrealizowanych w ramach cyklu Teatroteka.

Amanita Muskaria, **„Cicha Noc"**, reżyseria Paweł Paszta (45 min).

Godz. 13.15

„Polonia Restituta"; 100-lecie odzyskania przez Polskę Niepodległości, słuchowisko Teatru Polskiego Radia, Krystyna Broll-Jarecka; **„Argument ostateczny"** (odc. 1-4, o Wojciechu Korfantym), reżyseria Zdzisław Dąbrowski (54 min).

Godz. 16.00

Wykład dr hab. Marcina Napiórkowskiego (Uniwersytet Warszawski); **„Kto się czai za kulisami? Metafory teatru w polityce, kulturze popularnej i teoriach spiskowych”.**

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Rynek 10

Godz. 19.00

Spektakl konkursowy; Marta Sokołowska **„Reykjavík‘74”**, reżyseria Katarzyna Kalwat, Teatr Dramatyczny im. W. Horzycy w Toruniu (95 min).

Po spektaklu spotkanie autorów przedstawienia z publicznością.

Piątek, 16 listopada 2018 roku

Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ul. św. Pawła 3

Godz. 10.00 – Sala projekcyjna

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia; Tamara Antonijević, **„Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce”**, reżyseria Małgorzata Wdowik (54 min).

Godz. 11.10

Krótkie filmy fabularne:

1. **„Szczur”** reżyseria Anna Urbańczyk (12 min).
2. **„Magma”** reżyseria Paweł Maślona (30 min).

Spotkanie z Michałem Rosą, kuratorem prezentacji krótkich filmów fabularnych.

Godz. 12.30

1. Krótki film dokumentalny **„Pasdar”**, reżyseria Grzegorz Piekarski (14 min).

2. Film dokumentalny **„Tama”**, reżyseria Natalia Koniarz (22 min).

Spotkanie z Beatą Dzianowicz, kuratorem prezentacji filmów dokumentalnych.

Godz. 13.15

Konkurs spektakli telewizyjnych, produkcja WFDiF, zrealizowanych w ramach cyklu Teatroteka. Magdalena Drab, **„Słabi”**, reżyseria Arek Biedrzycki (60 min).

Spotkanie z Wojciechem Majcherkiem, kuratorem konkursowego pokazu spektakli telewizyjnych, produkcja WFDiF, zrealizowane w ramach cyklu Teatroteka.

Godz. 14.30

„Polonia Restituta”; 100-lecie odzyskania przez Polskę Niepodległości, słuchowisko Teatru Polskiego Radia, Zygmunt Nowakowski, **„Gałązka rozmarynu”**, reżyseria Andrzej Zakrzewski.

Godz. 16.00

Wykład dr. Tomasza Platy (Akademia Teatralna w Warszawie); **„Czy post-teatr wymaga post-reżyserii?”**.

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Rynek 10

Godz. 19.00

Spektakl konkursowy; **„Zakonnice odchodzą po cichu”**, reżyseria Daria Kopiec, oparty na motywach książki Marty Abramowicz, Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu (75 min).

Po spektaklu spotkanie autorów z publicznością.

Sobota, 17 listopada 2018 roku

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Scena Kameralna, ul. Warszawska 2

Godz. 12.00

„Reżyseria jest kobietą”, spotkanie dyskusyjne poprowadzi prof. Joanna Krakowska (Polska Akademia Nauk).

Teatr Bez Sceny Andrzeja Dopierały, ul. 3-go maja 11

Godz. 14.00

Pokaz rejestracji telewizyjnej; **„Bzik Tropikalny”** wg Stanisława Ignacego Witkiewicza, reżyseria Grzegorz Jarzyna.

Telewizja Polska S.A, 1999 rok, (100 min).

Godz. 16.00

Pokaz rejestracji telewizyjnej; Hanoch Levin **„Krum”**, reżyseria Krzysztof Warlikowski.

TVP Kultura, 2007 rok, (180 min).

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Scena Kameralna, ul. Warszawska 2

Godz. 19.00

Monodram na motywach „Oni”, Stanisława Ignacego Witkiewicza, **„On”**, reżyseria i scenografia Radosław Maciąg, laureat 7. Forum Młodej Reżyserii w 2017 roku, organizowanego przez Akademię Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie (40 min).

Niedziela, 18 listopada 2018 roku

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Scena Kameralna, ul. Warszawska 2

Godz. 12.00

Pokaz filmu dokumentalnego o teatrze Konrada Swinarskiego; **„Lot”** w reżyserii Krzysztofa Miklaszewskiego.

TVP Kraków, 1999, (35 min.)

Godz. 12.45

Spotkanie z Jerzym Trelą. Rozmowa o teatrze Konrada Swinarskiego.

Godz. 14.00

Panel dyskusyjny z udziałem:
Andy Rottenberg, Ewy Braun, Krzysztofa Majchrzaka, Piotra Cieplaka, Olo Walickiego.

Godz. 15.00

Pokaz filmu dokumentalnego poświęconego twórczości Konrada Swinarskiego (1929-1975); **„Wierność wobec zmienności. O teatrze Konrada Swinarskiego”**, reżyseria Krzysztof Domagalik.

TVP, 1981, (90 min).

Sala widowiskowa, Katowice Miasto Ogrodów – Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek, pl. Sejmu Śląskiego 2.

Godz. 18.00

Spektakl mistrzowski; Marius von Mayenburg, **„Męczennicy”**, reżyseria Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa (120 min).

Godz. 20.00

Gala wręczenia nagród **XIX Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE 2018 w Katowicach.**

Piotr Zaczkowski,
Dyrektor Katowice Miasto Ogrodów – Instytucji Kultury im. Krystyny Bochenek

Ingmar Villqist,
Dyrektor Artystyczny XIX Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje”

Dariusz Wiktorowicz, Asystent Dyrektora Artystycznego, Producent Wykonawczy XIX Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje”

Redakcja wydawnictwa festiwalowego
Ingmar Villqist, Waldemar Szymczyk

Tłumaczenia na język angielski:
Kamil Budziarz, Jerzy Juruś (tekst str. 29)

Korekta:
Grażyna Kwiek

Projekt graficzny:
M-Studio / Marian Oslislo, Edyta Zientara

ISBN:
978-83-63304-38-6

Wszelkie prawa zastrzeżone

**Copyright by Katowice Miasto Ogrodów
Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek**

Katowice 2018

Patronat honorowy:

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Prezydent Miasta Katowice Marcin Krupa

Marszałek Województwa Śląskiego Wojciech Saługa

Wojewoda Śląski Jarosław Wieczorek

JM Rektor Uniwersytetu Śląskiego Prof. dr hab. Andrzej Kowalczyk

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Województwo Śląskie

WOJEWODA ŚLĄSKI

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Organizatorzy:

KATOWICE dla odmiany

KATOWICE Miasto Ogrodów Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek

Współorganizatorzy:

Śląskie. Pozytywna energia

WRiTV

TEATR ŚLĄSKI im. St. Wyspiańskiego w Katowicach

PAŁAC MŁODZIEŻY

Patronat medialny:

POLSKIE RADIO

POLSKIE RADIO KATOWICE

TVP KULTURA

TVP KATOWICE

DZIENNIK ZACHODNI

naszemiasto.

DZIENNIK TEATRALNY

teatralny.pl

e-teatr.pl