

INTERPRETACJE

XXI Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej Katowice 2022

INTERPRETACJE
Festiwal Sztuki
Reżyserskiej
21 Ogólnopolski
KATOWICE 2022



Spektakl mistrzowski Krystiana Lupy *Imagine*

15 spektakli konkursowych

Wydarzenia towarzyszące

INTERPRETACJE
Festiwal Sztuki
21 Ogólnopolski Reżyserskiej
KATOWICE 2022



spis treści / contents

- Prezydent Katowic / Mayor of Katowice Marcin Krupa 3**
Nieustający stan zagrożenia / Permanent state of emergency
Ingmar Villqist 4
Sceny z życia języka / Scenes from the life of language
Zbigniew Kadłubek 6
O zmianie i przemianie / On change and transformation
Tadeusz Sławek 12
Trwanie i zmiana w polityce i sztuce w perspektywie
ewolucji człowieka / Persistence and change in politics
and art in the perspective of human evolution Marek Migalski 17
Wielość języków sztuki / The multiple languages of art
Maria Anna Potocka 21
Taniec i zmysły / Dance and senses Jacek Łumiński 25
Teatr nie jest tworzony w próżni / Theatre is not made
in a vacuum Marta Odziomek 30
Od sztuki do wspólnoty i z powrotem / From art to community
and back again Miłosz Markiewicz 36
Nowy język, nowy teatr / New language, new theatre
Henryka Wach-Malicka 40
Laureaci INTERPRETACJI / Winners of the INTERPRETATIONS 43
Jurorzy XXI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej
INTERPRETACJE / Jurors of the INTERPRETATIONS 52
Spektakl mistrzowski / Master performance Krystian Lupa
Imagine 56
Spektakle konkursowe o Laur Konrada / Competition
performances 72
Słuchowiska konkursowe Teatru Polskiego Radia
Competition radio plays of the Polish Radio Theatre 94
Konkurs spektakli telewizyjnych zrealizowanych w ramach
programu WFDiF Teatroteka / Competition of television
plays produced as part of the WFDiF's Teatroteka project 110
Wydarzenia Towarzyszące / Side events 124
Program XXI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej
INTERPRETACJE / Festival programme 134

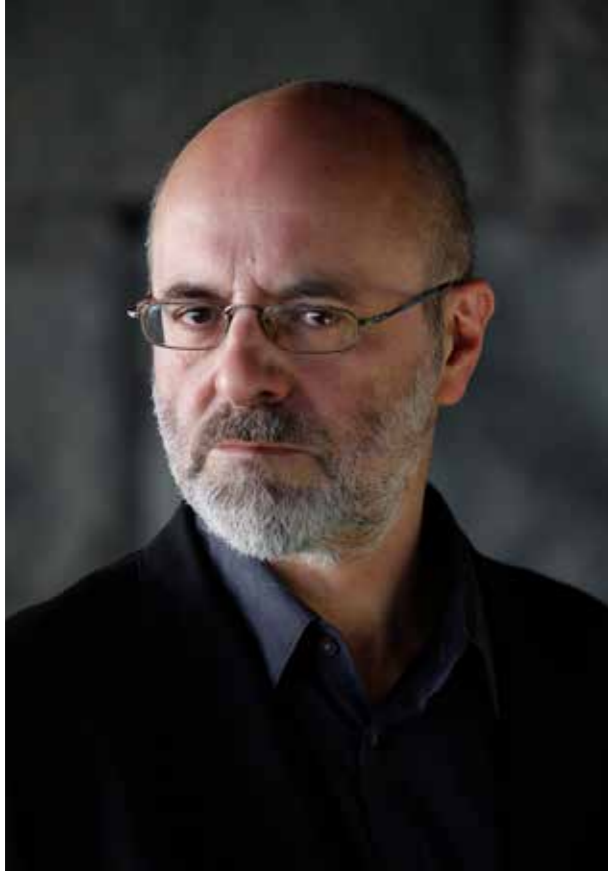
foto: UM Katowice



W 2015 roku Katowice otrzymały tytuł Kreatywnego Miasta Muzyki. Zarówno przyznanie tytułu, jak i budowa Strefy Kultury to czynniki, które znacząco wpłynęły na rozwój całego miasta. Katowice kulturą stoją, a ta niejedno ma imię. W mieście odbywa się wiele imprez kulturalnych, dzięki którym dziś jesteśmy rozpoznawalną marką. To między innymi za sprawą festiwali – OFF Festival, Tauron Nowa Muzyka czy Rawa Blues. To także szereg innych propozycji, a wśród nich Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE, który od 1998 roku pełni rolę przewodnika po współczesnym życiu teatralnym w Polsce. Sztuka wzbogaca, a teatr uwrażliwia i oczyszcza, dlatego warto przyjrzeć się czyjejs interpretacji świata wyrażonej przez sztukę.

Marcin Krupa
prezydent Katowic / Mayor of Katowice

In 2015, Katowice was awarded the title of the Creative City of Music. Both the title and the development of the Culture Zone have substantially contributed to the city's growth. Katowice is a city of culture, and that comes in many forms. We host numerous cultural events that have turned Katowice into a recognizable brand: the OFF Festival, Tauron Nowa Muzyka and Rawa Blues festivals, as well as a number of other proposals such as the INTERPRETATIONS National Festival of Directing, which has been the guide to contemporary Polish theatre life since 1998. Art is enriching us, and theatre raises our awareness and cleanses us, which is why it is worth taking a look at others' interpretations of the world expressed through art.



Nieustający stan zagrożenia

Żegnając się dwa lata temu, podczas gali wręczenia nagród laureatom XX Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej E – INTERPRETACJE 2020, uroczystości transmitowanej w Internecie, bowiem jak większość festiwali teatralnych w czasie pandemii także INTERPRETACJE gościły na ekranach laptopów naszych widzów, życzyliśmy sobie, by spotkać się na kolejnych INTERPRETACJACH już w salach teatralnych, podziwiając konkursowe spektakle młodych twórców polskiej sceny.

I tak się stało; pandemia, póki co, została przemianowana na stan zagrożenia pandemicznego; wróciliśmy do teatrów wymęczeni, zdezorientowani, wytęsknieni widoku aktorów na wyciągnięcie ręki, żywej widowni wokół nas. Wróciliśmy do teatrów po długich miesiącach odseparowania, nieszczęsnej pracy na odległość, strachu o bliskich, o siebie, wyrwani z bezpiecznego rytmu dotychczasowego życia, wytrąceni z równowagi, rozdrażnieni, pokłuci szczepionkami, korząc się przed grozą pandemii lub wyznając wszelkie teorie spiskowe. Tak czy inaczej to się miało skończyć. Miał być już spokój.

Ale spokoju nie ma, bo od miesięcy kolejna pandemia; tylko teraz nie jest to jakiś absurdalny kolczasty wirus, tylko oszalały z nienawiści do świata rosyjski satrapa Putin strzela co noc raketami

w ukraińskie miasta, osiedla, wioski. Dzisiaj za naszą wschodnią granicą, u naszych sąsiadów, w Ukrainie trwa wojna, prawdziwa, o jakiej nam opowiadali dziadkowie, rodzice, oglądana na archiwalnych filmach i fotografiach. I jeszcze straszy świat ten współczesny Hitler, że obrzuci Ukrainę, Zachód i nas bombami atomowymi. Czy ktoś by w to uwierzył jeszcze rok temu? To nie film o Bondzie. Jest rok 2022. Czy świat oszalał? Oczywiście, że tak. Już na drugi dzień po stworzeniu był szalony. Przecież wymyśliliśmy religię, prawo, kulturę, sztukę, by jakoś się okiełznać i nie biegać jeden za drugim, wyjąc przeraźliwie, z siekierami w dłoniach.

Ten tekst do programu XXI INTERPRETACJI chciałem poświęcić nowemu językowi sztuki teatralnej, który pojawia się coraz wyraźniej w spektaklach najmłodszego pokolenia polskich reżyserów i współtwórców spektakli. Nowy język sztuki pojawiający się w danej dyscyplinie, z wolna, ostrożnie bądź nagle, raptownie, prawie wybuchu, bezwzględnie niszczy starą gramatykę, bywa wymuszony, czasem „wymyślony”, ale jest konieczny i niezbędny, by opowiadać o świecie, który zmienił się na naszych oczach, językiem zrozumiałym dla nowego, młodego widza. Pisząc ten tekst, słyszę w radiu podsumowanie kolejnego wojennego dnia w Ukrainie. Trudno pogodzić pisanie o nowym języku sztuki z tymi wiadomościami.

Ingmar Villqist
dyrektor artystyczny Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE

Permanent state of emergency

While saying goodbye to each other two years ago during the award ceremony for the winners of the 20th edition of the INTERPRETATIONS National Festival of Directing 2020, which was streamed online, since the INTERPRETATIONS was broadcast on laptop screens like most theatre festivals during the pandemic, we hoped to meet at the next INTERPRETATIONS and enjoy the competition performances of young artists of the Polish theatre in theatre halls.

And so it happened, indeed. The pandemic, for the time being, has been transformed into a pandemic emergency. We have returned to theatre houses exhausted, disoriented, longing for the sight of actors at our fingertips and live audiences around us. We have gotten back to theatres following months of separation, miserable remote work, fear for our loved ones and ourselves, uprooted from the safe rhythm of our previous lives, out of balance, irritable, prickled with vaccines, humbled due to the horrors of the pandemic or confessing conspiracy theories. One way or another, that was supposed to end one day. There was supposed to be peace now.

But there is no peace, since there has been another pandemic going on for months now, though it is not about some absurd spiky virus now. It's the Russian satrap Putin this time, fuming with hatred for the world, firing rockets into Ukrainian cities, settlements and villages. These days, our

Ingmar Villqist
Artistic Director of the INTERPRETATIONS National Festival of Directing

Ukrainian neighbours across our eastern border are living through a real war, one our parents and grandparents would tell us about and previously watched only in archival films and photographs. On top of that, this Hitler of today is threatening the world to nuke Ukraine, the West and us. Would you believe that a year ago? It's the year 2022 rather than a James Bond movie. Has the world gone crazy? Of course it has, it went crazy the day after it had been created. After all, we invented religion, law, culture and art to tame ourselves and not to chase each other with axes in our hands, howling shrilly.

I would like to devote my piece for the programme of the 21st edition of the INTERPRETATIONS to the new language of theatre, which is more and more evident in performances of the youngest generation of Polish directors and theatre artists. A new artistic language might emerge in a given discipline slowly, cautiously or suddenly, abruptly, almost explosively, to ruthlessly destroy the old grammar; it can be brought by force, sometimes 'invented', but it's necessary and indispensable for us to be able to talk about the world that has changed before our eyes in a language comprehensible to a new, young audience. As I am writing this piece, I can hear a radio recap of yet another war day in Ukraine. It's difficult to reconcile writing about the new language of art with that news coverage.



Sceny z życia języka

Zbigniew Kadłubek

Scenes from the life of language

Zbigniew Kadłubek

Zostawiam Bacha z klawesynem. Idę do okna.

Miron Białoszewski

Cesare Pavese należał do tych nielicznych cichych oraz skromnych obserwatorów sztuki teatralnej (jakim był na przykład dwieście lat wcześniej Antoine-François Riccoboni), którzy zdawali sobie sprawę, że teatr należy do tych mediów – albo do tych sztuk – które są w stanie podrobić, zmienić, podmienić, przekodować, ostatecznie: całkowicie oszukać każdy język i zakryć przed ludźmi rzeczy najstraszliwsze: „[...] cały świat tego, co święte i boskie, kryje w sobie otchłanne dna, trzeba więc na nie rzucić zasłonę”¹.

Zadaniem teatru jest przykrycie piekła. Zakrzyczenie, zatrąbienie i zagranie na aulosach, wydobywających z siebie dźwięki prymitywne i napawające strachem, zagranie tak głośno, jak tylko się da, by z piekła nie dochodziły do śmiertelników stękanie i jęki. Najlepszą zasłoną otchłannego dna rzeczywistości jest teatralna kurtyna. A także różne rodzaje artystycznego języka teatru, które są niczym małe kurtyny. Analizując rozmaite opinie na temat języka, które spisał na przełomie XVIII i XIX wieku Fryderyk von Humboldt, Gustaw

Szpet, rosyjski filozof i psycholog, w swojej pracy *Wewnętrzna forma słowa. Etiudy i wariacje na tematy Humboldta* zamieszcza taki między innymi komentarz do badań nad językiem: „Gdyby języka używano wyłącznie dla potrzeb życia codziennego, nie byłoby w nim takiej różnorodności, jaka w nim jest w wyrażaniu uczucia wewnętrznego, osobistego poglądu i po prostu duchowego nastroju, wielorako przewyższającego działanie i znaczenie słowa”².

Jąkając się, przejęzyczając, puszczać głośno bąki, krzyżąc, przedrzeźniając tłum dookoła, przerzucając się wyzwiskami i drwinami, pokazując sobie genitalia i klepiąc się po pośladkach, sunął ulicami Aten διθύραμβος. Nie było dookoła nic brzydszego i w większym nieładzie, niż to zjawisko określane nazwą orszaku Dionizosa. Trochę naszarpanego byle jak bluszczu ciemnozielonego mieszało się z gałązkami winnej latorośli. Świąteczka Aurory tudzież połyskującej transcendencji było odrobinę. Mogłoby się wydawać, że to jakiś przedświt świata. *Luminosa alba della*

I leave Bach with the harpsichord. I go to the window.

Miron Białoszewski

Cesare Pavese was one of those few quiet and unassuming observers of theatrical art (as Antoine-François Riccoboni had been two hundred years before, for example) who realized that drama is one of those media, or domains of art, capable of imitating, altering, substituting, recoding and ultimately completely deceiving any language and hiding the most terrible things from people: “[...] the whole world of the sacred and divine contains abyssal bottoms, and so a veil must be cast on them.”¹

The role of theatre is to cover up hell. To shout it out, to blow the trumpets and play auloses, which sound primitive and frightening; to play as loud as possible for the moans and groans from hell to reach no mortal. The best veil for the abyssal bottom of reality is a theatrical curtain, with all kinds of artistic languages of theatre being little curtains. Analyzing various opinions about language that Friedrich von Humboldt wrote down in the late 18th and the early 19th centuries, a Russian philosopher and psychologist Gustav Shpet offered in his work *Inner Form of the Word* the following commentary on language scholarship: “If language were used only for the purposes of everyday life, it would not be marked by such a great variety in how one expresses their inner feelings, personal views and moods, manifoldly transcending the function and meaning of a given word.”²

Stuttering, having slips of the tongue, farting loudly, shouting, aping the crowd around, flinging derisive remarks and taunts at each other, showing genitals to each other and patting each other’s buttocks, διθύραμβος was parading the streets of Athens. Nothing was uglier and in greater disarray than this phenomenon known as the Dionysus entourage. Haphazardly plucked dark green ivy was mixed with twigs of vine. There was a hint of Aurora lights and shimmering transcendence, and one could take it for a pre-dawn of the world. *Luminosa alba della trascendenza*. Someone came to believe they would end the world, or that the human element had been once again overtaken by the incomprehensible gibberish, meaning the human-animal was just emerging anew and was coping ever more boldly inside and outside the urban walls. Theatre does not need words. It needs dancing, farting, twisted faces, singing, screaming, wine trickling down the thighs, cum in the hair, auloses, uneven gait rather than a march. Indeed: “[...] let there be a dance school / tour de balance!”³.

Even then, as they were walking tipsy early in the morning, they must have looked bewildering, and yet everyone would be happy to join that savagery and abandon the tools of trade and morality, clad in masks to remain anonymous and untamed forever.

¹ C. Pavese, *Rzemiosło życia (Dziennik 1935–1950)*, przeł. i wstępem opatrzył A. Dukanović, Warszawa 1972 (oryg.: *Il mestiere di vivere*, Torino 1952).

² G. Szpet, *Wewnętrzna forma słowa. Etiudy i wariacje na tematy Humboldta*, przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2013, s. 182–183.

¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*. Diario (1935–1950), Routledge 2009.

² G. Shpet, *Wewnętrzna forma słowa. Etiudy i wariacje na tematy Humboldta*, translation and introduction by: Bogusław Żyłko, Gdańsk 2013, pp. 182–183.

³ M. Białoszewski, “Interes” In: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, Warsaw 2008, p. 119.

trascendenza. Ktoś powziął oto przekonanie, że kończy się świat – albo że to, co ludzkie, znów opanował niezrozumiały bełkot. Czyli że człowieczo-zwierzęce dopiero się zaczyna i radzi sobie od nowa coraz śmielej w murach miejskich oraz poza nimi. Teatr nie potrzebuje słów. Tańca potrzebuje, pierdzenia, wykrzywionych gąb potrzebuje, śpiewu, wrzasku, wina lejącego się po udach, spermy we włosach, aulosów, nierównego kroku, nigdy marszu. To prawda: „[...] już niech będzie szkoła tańca / *tour de balance!*”³.

Już wtedy, gdy szli niezłe podpici – we wczesnych godzinach rannych musieli budzić zdziwienie. Ale wszyscy chcieliby się do zdziwienia przyłączyć, porzuciwszy narzędzia pracy oraz wszelką obyczajność. Obkleśły maski – aby pozostać nierozpoznani i jednocześnie nieokleśnani już na zawsze.

Maska to także zmiana językowa ulicy. Maska to nowy dialekt, którego nikt jeszcze nie pojmuje. Poszczególne sylaby przypominają coś, lecz nie wiadomo, co. Dlatego maska jest językiem: chociaż nie jest sposobem sklejanego słów. A twarz, maszyna lub podium do językowego przyrządzania mowy, musi się wykrzywiać, by poprzez kłamstwo nie wprowadzić odrobiny bodaj prawdy na scenę życia. „Maska – sądził ks. Józef Tischner – zawiera również odniesienie do innych. W przekonaniu maskujących się stanowi wykwit alienacji. Naprawdę dowodzi zmniejszonego poczucia odpowiedzialności za siebie – jest dziełem tych, którzy nie wzięli w posiadanie siebie”⁴. Diabeł, ta gnuśna świnią, lubi maski i wszystkie strategie maskowania; dlatego w teatrze diabeł czuje się zarazem najlepiej i najgorzej; odbiera się mu jego język i daje się mu jego coraz inne technologie mistyfikacji, których dopiero musi się uczyć i dlatego jest początkowo zawsze nieporadny. Aktorkom i aktorom diabeł szarpie metrum, gdy wypowiadają swoje kwestie; strzela im w szczękach pod naporem diabelskiego mamrotania.

Ale jednak reżyser nie pozwala ostatecznie wygrać skaczącym po scenie czartom. Bachantki koniec końców nikogo nie rozrywają na kawałki. A mięso pieczone podadzą kucharze dopiero po spektaklu. Jednak trzeba mieć świadomość, że kłeska języka teatru, zza której tylko czasem

przebije się diabelska sylaba, zwykle jest całkiem blisko. Nie zawsze bowiem znajdzie się jakaś Antygona ze słowem negocjacji: „Współkochać przyszłam – nie współnienawidzić”⁵. To smętna Antygona. I miły czaruś Sofokles.

Eurypides jednak był zawsze tylko tym, który w teatrze wszystko niszczył. Tak samo jak Ibsen czy Brecht. Eurypides miał dużo szczęścia, że wzięła go w obronę już w naszych czasach, bo przecież nie w Atenach, skąd uchodzić musiał pośpiesznie do Macedonii, Jacqueline de Romilly, która raz rzekła: „W rzeczywistości teatr Eurypidesa żyje w rytmie niespodzianki”⁶. Dowodem na to, że zombie na scenę już w teatrze greckim wchodziły bardzo swobodnie i trudno było nad nimi zapanować przede wszystkim dlatego, że posługiwały się nieznanym dotąd ludziom językiem, jest następujący fragment z *Orestesa* Eurypidesa. Jest to werset 390: mamy do czynienia już nie z człowiekiem, ale z jakimś zombie bezcielesnym, to jest niemającym nawet organów mowy, to znaczy mającym jakieś inne przemienione ciało nierzeczywiste, spełniające niebiologiczne funkcje, w tym ciało posługujące się językiem nieludzkim:

„τὸ σῶμα φροῦδον: τὸ δ' ὄνομ' οὐ λέλοιπέ μοι”⁷.
„Ciało uleciało – imię mi zostało”.

Przy czym Eurypides chyba poważnie nie bierze kwestii szaleństwa jako rodzaju mowy odmiennej. Zrobi to dopiero na wielką skalę Szekspir w *Hamlecie*.

Szekspir psychopatycznie przeszedłby do ataku lekarską diagnozą Gertrudy, królowej duńskiej – i zrobił to zaiste:

„KRÓLOWA
I, to są tylko urojenia mózgu;
Często podobne w stanie zachwycenia
Snują się mary.

HAMLET
Ten puls waszemu dotrzymuje w mierze,
I bije zgodnie pełnym tonem zdrowia.
Com wypowiedział, to nie jest bynajmniej
Twór obłąkania; przywiedź mnie na wywód,

A mask also means a change in the language of the street, a new dialect nobody can comprehend yet. Individual syllables point to something, but it is not clear what. The mask is thus a language, yet not a way to stick words together. The face, machinery or the podium for the linguistic preparation of speech, must contort and lie so as not to bring a sliver of truth to the stage of life. “The mask, argued Rev. Józef Tischner, refers to others; those who use them view masks as an outcome of alienation. In fact, it shows a lowered sense of self-responsibility, it is the work of those who have not taken responsibility for themselves.”⁴ The devil, that awful pig, loves masks and all masking strategies; that is why they feel both best and worst in theatre. Devil’s language is taken away from him and is given his ever different technologies of mystification, which he is yet to learn and is therefore always clumsy in the beginning. Devil interferes with actresses’ and actors’ metre as they deliver their lines, and actors’ jaws crack under the onslaught of the devil’s mumbling.

Nevertheless, the director does not let the stage-hopping devils win. Bacchantes ultimately tear nobody apart, and chefs serve the roast meat only after the show. One shall understand, however, that the debacle of theatrical language, foreshadowed by a diabolical syllable every now and then, is always round the corner. For Antigone with a word of negotiation is not guaranteed to come: “But my nature is to love. I cannot hate.”⁵ Oh, that sorrowful Antigone again! And the nice charmer Sophocles!

Euripides, however, was always just the one who ruined everything in theatre, and so were Ibsen and Brecht. Euripides was very lucky to have been defended, in our time rather than in ancient Athens, as he had to flee in a hurry to Macedonia, by Jacqueline de Romilly, who once said that: “In fact, Euripides’ theatre lives in the rhythm of surprise.”⁶ The following passage from Euripides’ *Orestes* proves that zombies entered the stage freely as early as the Greek theatre and were hard to control primarily because they spoke a language unknown to human beings. It is verse 390, where we are no longer dealing with a human being but some kind of disembodied zombie, i.e. without

speech organs, having a transformed unreal body with non-biological functions, a body that uses a non-human language:

τὸ σῶμα φροῦδον: τὸ δ' ὄνομ' οὐ λέλοιπέ μοι.⁷
The body has flown away – my name remains.

However, Euripides probably does not take the question of madness as a kind of altered speech seriously. This will only be done on a grand scale by Shakespeare in *Hamlet*.

Shakespeare would psychopathically mount an attack with a medical diagnosis of Gertrude, Queen of Denmark. He did so, indeed:

QUEEN
This is the very coinage of your brain.
This bodiless creation ecstasy
Is very cunning in.

HAMLET
Ecstasy!
My pulse as yours doth temperately keep time,
And makes as healthful music. It is not madness
That I have utter'd. Bring me to the test,
And I the matter will re-word; which madness
Would gambol from. Mother, for love of grace,
Lay not that flattering uncton to your soul
That not your trespass, but my madness speaks.
It will but skin and film the ulcerous place,
Whilst rank corruption, mining all within,
Infects unseen. Confess yourself to heaven,⁸

Shakespeare would have done the right thing by combining the role of the shaman and the medicine man in theatre (each parodying joyfully and sadly at the same time their partner or rival for human health). It is a sheer fact that the language of a doctor is way different from that of a non-pharmaceutical citizen. The haematologist wishes that no one should understand them; so does Shakespeare. Indeed, Shakespeare would have been very happy to handle the question of theatre as a medical clinic, a highly specialized

3 M. Białoszewski, *Interes*, [w:] tegoż, *Sprawdzone sobq. Wiersze wybrane*, Warszawa 2008, s. 119.

4 J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 79.

5 Sofokles, *Antygona*, przeł. S. Hebanowski, s. 25 (Epeisodion II).

6 J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 134 (oryg.: *La tragédie grecque*, Paris 1970).

7 Euripides, *Orestes*, ed. Werner Biehl, Leipzig 1975, s. 26.

4 J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, p. 79.

5 Sophocles, *Antigone*, translated by Ian Johnston, <https://johnstoniatexts.x10host.com/sophocles/antigonehtml.html>, 18 September 2022.

6 J. de Romilly, *Tragedia grecka*, translated by Irena Sławińska, Warsaw 1994, p. 134. (*La tragédie grecque*, Paris 1970).

7 Euripides, *Orestes*, edited by Werner Biehl, Leipzig 1975, p. 26.

8 <https://www.gutenberg.org/files/1524/1524-h/1524-h.htm>, 14 September 2022.

Rzecz całą, słowo po słowie powtórzę,
Bez żadnych skoków, jak czyni szalony.
Matko, na miłość wiecznego zbawienia,
Wonią pochlebstwa nie namaszczaj duszy,
Że tu przemawia głos mego szaleństwa,
Nie twojej winy. To tylko pokryje
I wierzchem zgładzi zaropiałą ranę;
Lecz jad ją skryty dlatego znurtuje,
I wewnątrz stoczy. Zdaj niebu rachunek”⁸.

Szekspir postąpiłby słusznie, łącząc w teatrze rolę szamana oraz medyka (każdy z nich parodiowałby w sposób wesoły i smutny zarazem przy tym swego partnera czy rywala do ludzkiego zdrowia). Wiadomo, jak bardzo różni się język lekarski od języka obywatela niezwiązanego z farmacją. Hematolog pragnie, żeby nikt go nie rozumiał. Podobnie Szekspir. Tak, Szekspir na serio wziąłby na warsztat kwestię teatru jako przychodni lekarskiej, przychodni bardzo specjalistycznej. Lub takiego miejsca, gdzie rytuał leczyłby. Możemy wziąć pod uwagę następujące twierdzenie: „Nie istnieją żadne teoretyczne przeciwwskazania, które nie pozwalałyby sztuce teatralnej ukazywać rytuału, a jednocześnie mieć intencje parodystyczne”⁹. Rytualność wpisuje się w naśladowanie języka; staje się czystą medialnością, przechwyceniem jakichś innych języków, nut, brzmień, pokląskw, udając swoiście podobieństwo do jakiegoś „nie-możliwego” oryginału (źródła bez źródła). Oto fundamentalna cecha teatru: podrobienie języka, który przemówiłby jakoś oryginalniej; im bardziej dziko, tym lepiej; im bardziej aborygeńsko, tym zdrowiej.

Skoro wywołani zostali Szekspir i Hamlet, warto byłoby przypomnieć najważniejsze zdanie o tragedii angielskiego dramaturga, jakie kiedykolwiek zostało zapisane lub wypowiedziane. Zdanie to trafia w sedno przemian języka teatru oraz teatru jako żywiołu zmieniającego język. Zdanie to bowiem odbiera teatrowi mowę. Otóż Ludwig Börne (1786–1837), który poświęcił Szekspirowi wiele swoich pism i który komentował również w bardzo błyskotliwy sposób *Hamleta*, zanotował (cytuję tylko) dwa wyimki:

„Shakespeare ist König, nicht utnertan der Regel”.
„Hamlet ist ein Todesphilosph, ein Nachtgelehrter”.

Pierwsze zdanie potwierdza moje przypuszczenie, że Szekspir nie musiał liczyć się z żadnymi regułami... Również regułami języka. Był królem gramatyki i cesarzem leksykografem. I nigdy żadnej frazie w żadnym razie nie musiał się w swojej poezji kłaniać. Zdanie drugie: Hamleta nazywa się tutaj filozofem śmierci, a więc kimś, kto sądy wypowiada w innym otoczeniu: nocnym, gdy brakuje światła, gdy wszystkie cichnie, a język brzmi jak gdyby inaczej. Hamlet nie tylko jest filozofem śmierci, lecz także „uczonym w sprawach nocy”. Stąd te jego kompetencje, o których zechciał wspomnieć Börne.

Jeśli już w tej chwili odczuwamy przesyt angielskiego, udajmy się na przechadzkę z kapitanem i posłuchajmy, co ma do powiedzenia.

„This is I
That is you
This is my nose
That is your nose...”

Jednakże nie można bez przerwy uczyć się angielskiego, kapitan chętnie więc pozwala się, można powiedzieć, wziąć za rękę dwom starym wiedeńskim przyjaciółom”¹⁰.

Nie mam pewności, kończąc i umykając ostatecznie inspicjentowi, który czyha na mnie za kurtyną, czy jednym z nich, tych przyjaciół kapitana, nie jest przypadkiem Thomas Bernhard, największy brzuchomówca odgrywający w teatrze język, który sam stwarza siebie. Nie istnieje też żadna przesłanka przemawiająca za tym, żeby Bernhard uznał się za użytkownika niemieckiej wiedeńskiej. Nawet gdybym to wiedział, trzymałbym tę wiedzę w tajemnicy.

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

one, or a place where rituals provide healing. Let's take a look at the following claim: “There is no theoretical problem in having a play representing a ritual, in theatrical form, while also reflecting a parodic intent.”⁹ Rituality aligns with the endeavour to mimic a language; it is pure mediality; the capturing of foreign languages, musical notes, sounds, peculiarly feigning similarity with some ‘impossible’ original (a source without a source). This is the fundamental feature of theatre: mimicking a language for it to sound somehow more original; the more savage, the better; the more aboriginal, the healthier.

Since we have summoned Shakespeare and Hamlet, it is worth recalling the most important sentence about the tragedy of the English playwright ever made. The sentence aptly captures the essence of transformations of the language of theatre and theatre itself as an element that changes language as it takes theatre's speech away. Ludwig Börne (1786–1837), who devoted a great deal of his writing to Shakespeare and would make brilliant comments about Hamlet, noted down two excerpts (I am just quoting them):

1. Shakespeare ist König, nicht utnertan der Regel.
2. Hamlet ist ein Todesphilosph, ein Nachtgelehrter.

The first sentence confirms my assumption that Shakespeare didn't have to abide by any rules..., including the rules of language. He was the king of grammar and the emperor-lexicographer and had never had to bow to any phrase in his poetry. The second sentence refers to Hamlet as a death philosopher, one that voices their views in a different setting, a nighttime environment, in dim light, when everything goes quiet and the language sounds different. Not only is Hamlet a death philosopher, but also ‘a scholar of the night’. Hence his powers mentioned by Börne.

You might be fed up with English now, so let's take a walk with the captain and listen to what he has to say.

“This is I
That is you
This is my nose
That is your nose...”

But one cannot incessantly learn English, so the captain lets two of his old Viennese friends take him by the hand.”¹⁰

Concluding and eventually escaping the stage manager lurking behind the curtain, I am inclined to presume that one of the captain's friends might be Thomas Bernhard, the greatest ventriloquist, who enacts a language that creates itself in theatre. There is no indication that Bernhard thought of himself as a user of Viennese German. Even if I knew it, I would keep this knowledge secret.

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

⁸ *Dramata Willjama Shakspear'a. Przekład z pierwotworu*, tom I: *Hamlet, Romeo i Julja*, Warszawa 1857, s. 121. Przekłady dramatów Szekspira ukazały się anonimowo. Ich autorem jest Jan Komierowski (1798 – zm. po 1879), który był ziemianinem i urzędnikiem administracji państwowej. Przetłumaczył i opatrzył wstępami dziesięć dramatów Szekspira. Ukazały się one w trzech tomach drukowanych w Warszawie w latach 1857–1860. Była to największa edycja dzieł Szekspira przed uznaną za kanoniczną edycją Józefa Ignacego Kraszewskiego z lat 1875–1877. Informację podają za: A. Cetera-Włodarczyk, A. Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, część I: *Zasoby, strategie, recepcja*, Warszawa 2019, s. 120.

⁹ E. Rożik, *Korzenie teatru*, przeł. M. Lachman, Warszawa 2011, s. 2004.

¹⁰ W.G. Fischer, *Pokaje umebrowane*, przeł. T. Jętkiewicz, Warszawa 1976, s. 245.

⁹ E. Rożik, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, University of Iowa Press, 2005, p. 119.

¹⁰ W.G. Fischer, *Pokaje umebrowane*, trans. Teresa Jętkiewicz, Warsaw 1976, p. 245.



fol. Arkadiusz Lawrywianiec

O zmianie i przemianie

Tadeusz Sławek

1. Nieprzypadkowo słynny esej Montaigne'a *O żalu* rozpoczyna się od stwierdzenia powszechnej zmiany. „Świat jest jeno wiekuiłą huśtawką; wszystkie rzeczy huśtają się na niej bez przerwy [...], tak powszechnym jak swoim własnym ruchem”¹. Taki rodzaj zmiany nazywa filozof „chwianiem” i widzi w nim zasadę wszelkiego istnienia: „Stałość nawet nie jest niczym innym, jak bardziej powolnym chwianiem”. Wiemy więc, że wszystko się zmienia, ale jednocześnie mamy nieodparte wrażenie, że wszystko jest „po staremu”. Jutro jest jak wczoraj. Dochodzi w nas do podwójnego buntu: przeciwko temu, że upływający czas wszystko nam zabiera, oraz przeciwko temu, że to, co nastaje, nie spełnia naszych wyobrażeń. Chcemy, aby było *inaczej*; nie chodzi nam o zmianę jako przepływ kolejnych wydarzeń, lecz o coś bardziej radykalnego: o zmianę jako *przemianę*. Nie o powtarzanie tych samych form, lecz o *metamorfozę*. „Zmiana” będąca wynikiem upływu czasu

nie wystarczy. Pisze Leszek Kołakowski, że dla większości poważnych problemów ludzkości nie ma rozwiązań czysto technicznych czy biurokratycznych, bowiem – aby myśleć o ich rozwiązaniu – niezbędna jest przemiana, czyli to, co Biblia nazywa *metanoją*. Tym właśnie jest przemiana: nadaniem światu innego kształtu.

2. Godzimy się z tym, co jest, ale hamuje to nasze wysiłki, aby nadać rzeczywistości istotnie nowe kształty. W tej sytuacji językowi bieżącej polityki chciałbym przeciwstawić język, który nazywam *obywatelskim*. Pierwszy wyraża pragnienie utrzymania pewnego układu zdarzeń, przedmiotów, osób, interesów i dąży do zdecydowania o spowolnieniu zmiany. Niemal do zatrzymania czasu. Władza śni o wieczności. Produkuje ona pojęcia, terminy, związki frazeologiczne mające opisać świat tak, by jawił się on jako konstelacja spraw

¹ M. de Montaigne, *Próby*, t. 3, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1985, s. 54.

On change and transformation

Tadeusz Sławek

1. It is no coincidence that Montaigne begins his famous essay *On Sorrow* by recognizing universal change. “The world is but a perennial see-saw. All things in it are incessantly on the swing (...), both with the common movement and their own particular movement.”¹ This kind of change is what the philosopher refers to as ‘waving’ and considers it to be the principle of all existence: “Even fixedness is nothing but a more sluggish motion.” We know everything changes and yet it irresistibly seems to be ‘the old way’. ‘Tomorrow’ is ‘just like yesterday’. We experience a twofold revolt within us: against the passage of time taking everything from us and against the fact that what comes does not align with our imagination. We want things to be *different*. However, we do not mean change as a passage of successive events, we mean something more radical: *transformation*, *metamorphosis* rather than repetition of identical forms. ‘Change’ resulting from the passage of time is not enough. Leszek Kołakowski would argue that most of humanity’s serious problems cannot be addressed with purely technical or bureaucratic solutions, since – in order to think about solving them – a transformation, or what the Bible refers to as ‘metanoia’, is necessary. This is specifically what transformation is about: lending the world a new shape.

2. We accept things as they are, yet this hampers our efforts to give reality a substantially new shape. In this light, let me contrast the language of current politics with the language that I refer to as *civic*. The former expresses the desire to maintain a certain arrangement of events, objects, people, interests and resolutely seeks to slow down any change and almost stop the flow of time. Dreaming of eternity, the authorities produce concepts, terms and phraseological compounds to describe

the world as if it were a constellation of matters that have already been almost settled. Truth and falsehood are not so much logical or cognitive concepts as operational ones, and politicians use them mainly to pursue their goal rather than to address any matter. More often than not, their goal is to consolidate their power and secure their interests, so they need to minimize the effect of the flow of time and events and resolutely resist any calls for transformation. This is why the language of real-life politics (meaning the partisan, ideologically informed power discourse rather than philosophy of politics) is marked by fondness for techno-bureaucratic language, for the latter encapsulates the world in a bunch of formulas/slogans and create a kind of linguistic system used to put a spin on reality. Repeated hundreds of times, the slogan ‘Poland in ruins’ no longer reflects the changed and constantly changing reality; it halts the flow of changes in a frozen capsule. The slogan ‘we got up from our knees’ reduces the achievements of Polish society by freezing it in the position of a supposedly oppressed victim that fights an ambitious fight. The political opposition is always called ‘total’, regardless of the kind of its objections. This language machine relentlessly generates new enemies, seeking to present and discredit them as potential harbingers of a power-threatening *transformation*.

3. The rhetoric of this discourse does not aim to establish the truth; it seeks to persuade the listener to agree with its own arguments to support the survival of those in power rather than the community life. It is worth quoting a longer excerpt from Plato’s dialogue *Gorgias*, as it furnishes a model example of speech used as a power instrument. As we speak this language and try to persuade others, we inevitably become political in the worst

¹ M. de Montaigne, *Essays*, translated by E.J. Trechmann, <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/montaigne.htm>, 15 September 2022.

już niemal rozwiązanych. Prawda i kłamstwo są tu pojęciami nie tyle logicznymi czy poznawczymi, ile operacyjnymi. Polityk posługuje się nimi mniej po to, by odnieść się do danej sprawy, a bardziej po to, by osiągnąć swój cel. Najczęściej jest nim utrwalenie władzy i zabezpieczenie własnych interesów; to zaś wymaga zminimalizowania efektu upływu czasu i zdarzeń, jakie przepływ ów niesie, oraz zdecydowanego oporu wobec jakiegokolwiek propozycji *przemiany*. To dlatego język polityki stosowanej (nie mówimy tu o filozofii polityki, lecz o partyjnym, ideologicznie nasyconym dyskursie władzy) wykazuje sympatię dla wszelkich języków techno-biurokratycznych. Te bowiem zamykają świat w kilku formułach-sloganach, tworząc coś w rodzaju systemu językowego zaklinania rzeczywistości. Setki razy powtarzane „Polska w ruinie” nie odpowiada już zmienionej, i wciąż zmieniającej się, rzeczywistości, zatrzymując przepływ zmian w zamrożonej kapsule; „wstaliśmy z kolan”, redukując osiągnięcia polskiego społeczeństwa, zasklepia je w pozycji rzekomo ciemnionej, acz ambitnie walczącej ofiary; opozycja będzie zawsze „totalna”, całkowicie niezależnie od rodzaju podnoszonych przez nią zastrzeżeń. Ta językowa maszyna niestrudzenie generuje wciąż nowych wrogów, chcąc ich przedstawić i skompromitować jako potencjalnych zwiastunów groźnej dla władzy *przemiany*.

3.

Retoryka, którą posługuje się ten dyskurs, nie ma na celu dojścia do prawdy; chce jedynie nakłonić słuchacza do tego, by podzielił jej racje. Nie służy życiu wspólnemu, lecz przetrwaniu władzy. Warto zacytować dłuższy fragment wywodu Platonskiego Gorgiasa, stanowi on bowiem modelowy przykład stosowania mowy jako instrumentu sprawowania władzy. Tak posługując się mową, tak „przekonując”, stajemy się nieuchronnie *polityczni* w najgorszym sensie: używamy państwa do zapewnienia sobie prywatnych/partyjnych korzyści. Posłuchajmy Gorgiasa, który mówi „O przekonywaniu słowami sędziów w sądach, członków rady w czasie narad, ludu na zgromadzeniach ludowych lub wszystkich innych zgromadzeniach obywateli. Dzięki tej zdolności swoim niewolnikiem uczynisz lekarza, niewolnikiem uczynisz i nauczyciela gimnastyki; co do kupca, zmieni się – będzie gromadził bogactwo nie dla siebie, lecz dla kogoś

innego – dla ciebie, który potrafisz przemawiać do tłumu i przekonywać go”². Językowi naszej sfery publicznej nie chodzi o „prawdę”, lecz o „rację”; nie jest językiem myślącej deliberacji, lecz nadzwyczaj prymitywnej perswazji mającej zniewolić odbiorcę. Pragnie spowolnić zmiany i zdecydowanie nie dopuszcza do *przemiany*. Jednostka (nie uświadamiając sobie tego) traci władzę nad swoim życiem.

4.

Dochodzimy teraz do języka, który – inaczej niż język politycznej perswazji – pragnie, by jednostka odzyskała kontrolę nad własnym życiem. Nazywam go *językiem obywatelskim*. Gdy język polityki będzie odcinał wszelkie obszary, w których mogłaby pojawić się wątpliwość, stosując w tym celu agresywną strategię *wykluczającej jasności* („TU jest racja – TAM jest błąd”, „WY jesteście wrogami i prawo do prawdy zostaje wam wymówione”), język, o którym mówimy, będzie przeciwko temu protestował, posługując się strategią *inkluzywnej niepewności*. Pokłada on zaufanie w słuchacz, iż potrafi on odrzucić obawy przed niejasnością i nieczytelnością. Przystają one być zagrożeniem, stając się szansą na wypracowanie przez czytelnika / widza / odbiorcę znaczenia często przeciwnego niż to narzucane przez wykluczającą jasność politycznej perswazji. W ten sposób powstaje nowa arena polityczności, inna niż ta skonstruowana dla klaunady cyrku zideologizowanego dyskursu polityki: nieczytelność / niejasność / niepewność nie są ucieczką przed rzeczywistością, ale istotną krytyką agresywnej (często kłamliwej), prostackiej billboardowej czytelności politycznej perswazji, którą to taktyką dyskurs ów osiągał jeszcze jeden cel: zniechęcał do czytania ze zrozumieniem, zastępując je prostą konsumpcją haseł, w których wszystko zostaje przedstawione jako przystępne i nieskomplikowane. Zwalniał od myślenia. Stąd radosnej bez-myślności powtarzanych formuł, ku której niechybnie chylił się dyskurs władzy, język, którego bronimy jako *mowy obywatelskiej*, przeciwstawia namysł, dzięki któremu język będzie służył rozumowi w sposób nie perswazyjny, lecz prawdziwie *rozumny*. Chodzi o to, i sztuka ma tu wiele do zrobienia i do zaoferowania, by poddać krytyce to, co Mills nazywa „racjonalnością bez rozumu”, która jest narzędziem zniewolenia człowieka: „nie jest współmierna z wolno-

sense: we use the state to secure our private/partisan gains. Let me quote *Gorgias*: “What is there greater than the word which persuades the judges in the courts, or the senators in the council, or the citizens in the assembly, or at any other *political* meeting? — if you have the power of uttering this word, you will have the physician your slave, and the trainer your slave, and the money-maker of whom you talk will be found to gather treasures, not for himself, but for you who are able to speak and to persuade the multitude.”² The language of our public realm is about ‘being right’ rather than ‘seeking truth’. It is not the language of intellectual deliberation, but of extremely primitive persuasion designed to enslave the addressee. It wishes to slow down any changes and definitely refuses to permit transformation. Unaware of it, the individual loses power over their own life.

4.

Let’s now discuss the language that wants the individual to take back control of their life, unlike the language of political persuasion. I refer to that language as *the civic language*. While the language of politics cuts off any areas of possible doubt with its aggressive strategy of *exclusionary clarity* (“WE are right – THEY are wrong,” “YOU are the enemies and your right to represent the truth has been renounced”), the language in question protests against it with a strategy of *inclusive uncertainty*. It places trust in the listener’s readiness to face their fears of ambiguity and lack of clarity, which cease to be a threat and become a chance for the reader/viewer/audience to work out a meaning that often contradicts the meaning imposed with the exclusionary clarity of political persuasion. A new arena of politics emerges, different from the one constructed for the clown circus of the ideologized political discourse: ambiguity/uncertainty/lack of clarity are not an escape from reality, but an essential criticism of the aggressive, often deceitful and crude billboard clarity of political persuasion, a tactic that the discourse has used to pursue yet another goal: it has discouraged reading comprehension and replaced it with a simple consumption of slogans, presenting everything in an uncomplicated and straightforward fashion. It has relieved the addressee of the need to think. Hence, the language we defend as civic contrasts

the joyful mindlessness of repeated formulas favoured by the discourse of power with reflection that supports reason in a way that is truly *rational* rather than ‘persuasive’. The point is, and art has a lot to do and offer in this respect, to criticize what Mills calls “rationality without reason,” a tool used to enslave human beings: “Such rationality is not commensurate with freedom but the destroyer of it.”³ While we earlier spoke of the fundamental objective of speech to help human beings regain power over their lives, we were arguably approaching the dangerous yet inevitable question that Mills posed to modernity: “Among contemporary men will there come to prevail, or even flourish, what may be called The Cheerful Robot?” The language in question we are striving for is to put a dam against the marches of Cheerful Robots.

5.

We come to see the goals behind the language we shall use in our relations with one another: the kind of speech that makes it possible not to tether ourselves to others through mindless obedience, not to be directed unthinkingly, and not to confuse teaching with admonishing. This speech brings out sensitivity in the individual who is subject to the political language, directing us towards a life that supports justice more actively. In lieu of a summary, let’s recall Bertolt Brecht’s poetic meditation:

“If what is should endure
Then you are lost.
Your friend is change
Your companion in arms is discord.
From nothing
You must make something. But the mighty
Shall be brought to nothing.
Whatever you have, give it up, and take up
instead
What is denied to you”⁴

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

² Platon, *Gorgias*. Menon, przeł. P. Siwek, Warszawa 1991, s. 14.

² Plato, *Gorgias*, <https://www.gutenberg.org/files/1672/1672-h/1672-h.htm>, 15 September 2022.

³ C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 170–171.

⁴ B. Brecht, *The Collected Poems of Bertolt Brecht*, translated by David Constantine, Tom Kuhn, Liveright Publishing, 2018.

ścią, lecz jest jej zaprzeczeniem”³. Gdy wcześniej mówiliśmy o fundamentalnym zadaniu, jakim jest mowa pozwalająca człowiekowi odzyskać władzę nad własnym życiem, zapewne zbliżaliśmy się do groźnego, lecz nieuniknionego pytania, jakie Mills postawił współczesności: „czy wśród współczesnych ludzi zacznie przeważać, a nawet rozkwitać coś, co można by nazwać Radosnym Robotem?”. Język, o którym myślimy i o który zabiegamy, ma postawić tamę pochodom Radosnych Robotów.

5.
Zarysowuje się więc taki oto obraz zadań języka, którym powinniśmy się posługiwać w relacjach między sobą: mowa ta pozwala nie wiązać się z innymi przez bez-myślne posłuszeństwo, nie dawać sobą bezrefleksyjnie kierować, nie mylić nauki z pouczaniem, i w ten sposób mowa ta wydobywa z jednostki pozostającej pod wpływem politycznego języka wrażliwość, czyli kieruje nas ku życiu bardziej aktywnie działającemu na rzecz sprawiedliwości.

Zamiast podsumowania przywołajmy poetycką medytację Bertolda Brechta:

„Jeśli nadal ma być, jak jest
Jesteście zgubieni.
Waszą przyjaciółką jest zmiana.
Towarzystką waszej walki jest niezgoda.
Z niczego
Musicie zrobić coś. A to, co nad wami panuje
Musi być zniweczone.
Tego, co macie, zrzeknijcie się i weźcie to
Czego wam odmówiono”⁴.

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



fot. archiwum Marek Migalski

Trwanie i zmiana w polityce i sztuce w perspektywie ewolucji człowieka

Marek Migalski

Z gustami artystycznymi jest jak z poglądami politycznymi – niełatwo je zmienić. Wie to każdy, kto ze zdziwieniem przygląda się, jak „ci drudzy”, ci, z którymi nie zgadzamy się pod względem artystycznym czy ideologicznym, nadal tkwią w swoich sympatiach do jakiegoś twórcy czy partyjnego przywódcy. Sami – co oczywiste – nie zauważamy, iż podlegamy podobnemu uporowi (u siebie postrzegamy go jako „wierność” lub „trwałość”).

Ale nie powinniśmy się dziwić, bowiem zmiana gustów czy poglądów wymaga wysiłku, a nasz mózg – co może wielu zaskoczyć – jest leniwszym. Ciężko pracuje na co dzień (i co noc) – to prawda: stanowi około 2 procent naszego ciała, a zużywa 20 procent energii. Dlatego właśnie, jeśli nie musi się wysilać, to tego nie robi. Wybiera znane heurystyki, dotychczasowe ścieżki postępowania, sprawdzone sposoby radzenia sobie

³ C. Wright Mills, *Wyobrażenia socjologiczne*, przeł. M. Bucholc. Warszawa 2008, s. 268.

⁴ B. Brecht, *Elegie bukowskie i inne wiersze*, przeł. R. Krynicki, Kraków 2022, s. 42.

z zalewem informacji. Z tego powodu, jeśli nie jest zmuszony do podjęcia weryfikacji dotychczasowych torów rozumowania, nakazuje organizmowi trwanie w sprawdzonych do tej pory sposobach radzenia sobie z rzeczywistością.

To dlatego, jeśli nie stanie się nic nadzwyczajnego, słonice prowadzą swoje stada do wodopojów codziennie tą samą ścieżką, a bociany co roku lecą identyczną trasą z Afryki do Europy. Bo jeśli coś się sprawdziło w przeszłości, jest wielce prawdopodobne, iż sprawdzi się w przyszłości. Takie postępowanie jest ewolucyjnie opłacalne. I nasz mózg to „wie”.

Wbrew powszechnemu mniemaniu nie służy on do myślenia. Jego głównym zadaniem jest przetrwanie organizmu, którego jest częścią. Dokładnie tak jak nerki, płuca, serce czy wątroba pracuje na rzecz podtrzymania życia. I robi wszystko, by tak się stało. Stąd zresztą wynikają najczęściej krytykowane przez nas „jego” skłonności: do podporządkowania się grupie, egoizmu, obżarstwa, przemocy, nieufności wobec „obcych”... Przez miliony lat naszej ludzkiej i przedludzkiej egzystencji tego typu reakcje były uzasadnione. Choć trzeba pamiętać, że także z natury (i z ewolucji) wynikają nasze „dobre” cechy – empatia, umiejętność współpracy i kooperacji, altruizm (nie tylko wobec własnej grupy krewniczej, ale często ponadgranicznej). W obu jednak przypadkach mózg podpowiada nam postępowania (bądźmy brutalnie szczerzy – nie podpowiada, lecz nakazuje), które są korzystne i ewolucyjnie opłacalne.

I niechęć do zmiany do takich zachowań należy. Byłoby fatalnie dla naszych przodków, gdyby za każdym razem szukali wody gdzieś indziej niż poprzednim razem. Lub gdyby co chwila porzucali dotychczasowy sposób polowania na rzecz jakiejś nowości. Wszyscy jesteśmy potomkami tych hominidów, które chętnie trwały w tym, co już znały i rozpoznały jako korzystne dla siebie. Nie dziwnym jest zatem sobie i innym, że mamy naturalną (sic!) predylekcję do pozostawania w tym, co już przez nas przyjęte i praktykowane.

Ale uwaga! Taka postawa działa do czasu. Do czasu, gdy trwanie w niej może być dla nas

zgodne. Bo zdarza się, iż okoliczności zmieniają się na tyle, że pozostawanie w dotychczasowej hermeneutyce czy paradygmacie jest szkodliwe, a nawet zabójcze. Wówczas zmiana jest konieczna, niezbędna, ratująca życie. Nie stanęlibyśmy na szczycie „piramidy zwierząt”, gdybyśmy jako rodzaj (a potem gatunek *Homo sapiens*) nie potrafili w odpowiedniej chwili dokonywać zmiany w naszym myśleniu oraz postępowaniu. To właśnie owa zdolność właściwej reakcji naszego mózgu na zmieniającą się rzeczywistość zaprowadziła nas do sal koncertowych i uniwersyteckich, biur i wieżowców, wreszcie wystrzeliła nas w kosmos. Jeśli czymś naprawdę i zasadniczo różnimy się od innych zwierząt zamieszkujących Ziemię, to – prócz brutalności i cieszenia się nieuzasadnionym okrucieństwem – właśnie ową umiejętnością zmiany sposobów myślenia, gdy jest to konieczne. Tak, trwać w sprawdzonych schematach i wykorzystywać je do przeżycia w sprzyjających okolicznościach potrafiłby ślimak. Zaprzeczmy im, zanegować, skorygować, gdy jest taka potrzeba – to najlepiej ze wszystkich istniejących organizmów potrafią ludzie (oraz bakterie – żeby być uczciwym).

Co zatem jest godne podziwu u ludzi? Zarówno umiejętność posługiwania się sprawdzonymi i zweryfikowanymi przez rzeczywistość heurystykami, jak i zdolność do ich zmiany, gdy jest to konieczne wobec napływających ze świata nowych informacji. Piszę to jako osoba, która wiele razy zmieniała poglądy polityczne, i dziś, po wielu meandrach ideologicznych, osiadła na ciepłej mieliźnie nihilistycznego liberalizmu. Ale także jako autor kilku powieści, którego gusta literackie (czy szerzej – artystyczne) zmieniały się po wielokroć. Kiedyś odczuwałem dyskomfort wobec ideowego i estetycznego halsowania. Dziś wiem, że jeśli jest szczerze, a nie koniunkturalne, jest acyludzkie. Strzeżmy się osobników, którzy nigdy nie zmienili poglądów politycznych i gustów artystycznych – mogą być niebezpieczni dla siebie i innych. Cieszymy się trwałością postaw, gdy ma to sens. I radujmy się zmianą, gdy jest właściwą reakcją na transformującą się rzeczywistość.

Marek Migalski

dr hab., prof. politologii na UŚ w Katowicach

autor kilkudziesięciu książek i artykułów naukowych, powieści

(*Wielki finał, Barwy zamienne, Nieśmiertelniczy*), emerytowany polityk

Persistence and change in politics and art in the perspective of human evolution

Marek Migalski

One's artistic taste is very much like political views – not easy to change. This is known to anyone who is baffled to see 'the others', those they disagree with artistically or ideologically, still clinging to their sympathy for an artist or party leader. Obviously, you do not notice that you are subject to a similar obstinacy yourself (you call it 'loyalty' or 'persistence', instead, then).

This, however, is far from surprising, for it takes effort to change a taste or an opinion, and our brains, surprisingly to many, are lazy. Indeed, your brain works hard every day (and night): it uses 20% of your energy even though it makes up some 2% of the body. As a result, the brain makes no effort where it is not necessary. It opts for familiar heuristic approaches, pre-existing pathways, proven manners of dealing with the deluge of information. If you do not force it to revisit its previous ways of reasoning, it will make your body persist in the proven ways of coping with reality.

Unless an extraordinary event occurs, elephants lead their herds to watering places along the same path every day, and storks fly the identical route from Africa to Europe every year. If something has worked in the past, it is likely to work in the future. Such behaviour is evolutionarily viable. And your brain 'knows' that.

Contrary to popular belief, the brain is not meant for thinking. Its main task is the survival of your body. Just like kidneys, lungs, heart and liver, it works to sustain life. And it does everything to make it happen. This is also the origin of 'its' tendencies we most often criticize it for: group subordination, selfishness, gluttony, violence, distrust of 'strangers'... For millions of years of our human and pre-human existence, these types of responses have been justifiable. However, nature (and evolution) is also where we derive our 'good' qualities such as empathy, the ability to work together, altruism (not only for our own kin group, but often also other species). In both cases, however, the brain prompts us, or actually orders us, to behave

in ways that are beneficial and evolutionarily viable.

And reluctance to change is part of such behaviour. It would have been fatal for our ancestors to look for water somewhere else each time, or if they had abandoned their way of hunting in favour of some novelty every now and then. We are all descendants of those hominids who would willingly persist in what they already knew and recognized as beneficial to themselves. Therefore, let's not be surprised that you and others have a natural (sic!) predilection to stick to what you have already accepted and practiced.

Beware, though: such an attitude works until it does not, until persisting in it can become destructive to you. It's just that circumstances sometimes change so much that following the previous hermeneutic approach or paradigm would be detrimental or even deadly. Change is necessary, essential, life-saving then. We would not have stood at the top of the 'animal pyramid' if we, as a genus (and later as a species, *Homo sapiens*), had not been able to make a timely change in our thinking as well as our behaviour. It's our brain's ability to respond appropriately to changing realities that has taken us to concert halls and universities, offices and skyscrapers, and launched us into space. If anything truly and fundamentally differentiates us from the other animals on Earth, besides brutality and our joy at unjustified cruelty, it is this ability to change our ways of thinking if necessary. Indeed, even a slug can persist in proven patterns and rely on them to survive in favourable circumstances. But of all living organisms, humans (and, arguably, bacteria) are best at denying such patterns, negating them and adjusting them as necessary.

What is admirable about people then? Both the ability to use proven and reality-checked heuristics and to change them when necessary in the face of new information coming in from the world. I am writing this as a person who has changed their own political views many times and, following many ideological meanderings, has settled on the warm

shallow of nihilistic liberalism, and as the author of several novels whose literary, or more broadly, artistic, tastes have changed many times. I used to feel discomfort towards ideological and aesthetic volatility, but now I know that if it is sincere and not opportunistic, it is something extremely

human. Beware of those who have never changed their political views or artistic tastes, as they can be dangerous to themselves and others. Let's enjoy our attitudes as long as it makes sense, and rejoice in change when it is the right response to our evolving reality.

Dr hab. Marek Migalski

Professor of political science at the University of Silesia in Katowice
author of dozens of books and scientific articles, novels (*Wielki finał*, *Barwy zamienne*, *Nieśmiertelnicy*), retired politician

Wielość języków sztuki

Maria Anna Potocka

Zjawisko mnożenia się języków sztuki to fenomen XX wieku. Wcześniej artyści posłusznie ograniczali się do malarstwa, rzeźby i grafiki. Każde z tych mediów wymagało sporego talentu, wykształcenia, praktyki i mistrzowskiej inspiracji. Strategiczną bramą, przez którą przechodziło dzieło sztuki, była wtedy RĘKA. Jeżeli nie była sprawna, mądra i nie miała dobrego kontaktu z osadzoną w intuicji wizją obrazu, powstała karykatura idei, przekłamanie i deformacja.

Przez wieki artystom pozwalano operować jedynie na polu formy. Talent, czujna ręka i odwaga eksperymentu kreowały geniuszy. Treść tych dzieł była natomiast po stronie zamawiającego lub mecenasa. Kiedy Caravaggio w akcie odwagi artystycznej przejął władzę nad treścią, natychmiast wywołał skandal.

Wiek XX oddał treść dzieła w ręce artysty. Od tego momentu twórca stał się odpowiedzialny za

przekaz i jego kształt. Na początku artyści trochę się tej treści bali. Uciekali w różne eksperymenty formalne, głównie na bazie abstrakcji. Wykonali na tym polu bardzo ważną robotę, ponieważ otworzyli przed obrazem rozległe możliwości realizacyjne. Obraz można było sklejać z innych obrazów, łączyć z obcymi materiałami, uprzestrzeniać, deformować, niszczyć i w dowolny sposób gnębić. W zdecydowanej większości tych dzieł ręka ciągle jeszcze była ważna i przez nią ujawniała się niepowtarzalność artysty.

Na tym doświadczeniu sztuki wyrosła wolność artysty do indywidualnego kreowania medium, którym się będzie posługiwał. Kolejnym krokiem w stronę anarchii medialnej było przyznanie praw pełnokrwistego dzieła sztuki fotografii, filmowi i kolażowi. Tu już ręka nie była ważna. Talent zawierał się w czujnym wsłuchiowaniu się w obraz. Już wcześniej, na przykład w abstrakcji

fot. Jacek Poremba



geometrycznej, ręka była zaniedbywalna. Zastępowały ją czujność kompozycyjna i linijka.

Druga połowa XX wieku to całkowite uwolnienie medium sztuki. Każda forma, każdy gest, zabieg czy koncept mogły być zadeklarowane jako dzieło sztuki – i być za nie uznane! Ten moment całkowicie uwolnił sztukę od sprawności manualnej. Każda wolność jest wyzwaniem i każda zwiększa odpowiedzialność. Dawnej wybór był prosty. Albo widzisz na płasko, albo widzisz przestrzennie. Albo farba, albo kamień lub glina. Dzisiaj wybór indywidualnego medium to wielkie wyzwanie i odpowiedzialność – przede wszystkim wobec samego siebie. Treść ulega zmianom i przetworzeniom dzięki sposobowi, w jaki została wyrażona. Należy jednak pamiętać, że artysta współczesny nie do końca zna treść, do której dąży. Dawniej zwiastowanie czy ukrzyżowanie były tematami oczywistymi i dość precyzyjnie zdefiniowanymi. Dzisiaj artysta „grzebie w sobie”. To tajemnicza dżungla, której eksploracja wymaga odpowiednich narzędzi. I one muszą być precyzyjnie dobrane do tego, co jest poszukiwane albo konieczne do wydobywania na wierzch. Zobaczenie siebie, zrozumienie siebie, zdefiniowanie własnej inności i określenie artystycznej niepowtarzalności – to wszystko wymaga narzędzi medialnych, które każdy artysta wymyśla, modyfikuje lub przejmuje na podstawie analizowania swoich poczynań twórczych.

Na czym taka analiza polega? Często początkiem są obowiązkowe zajęcia na akademii, które polegają na pracy z mediami tradycyjnymi. Wtedy wprawdzie nie odkrywa się sztuki ani samego siebie, ale otrzymuje się wgląd w zakres własnych możliwości. Następuje sprawdzian ręki i rozumienia obrazu. Mimo że ręka nie jest już dzisiaj warunkiem genialności, nadal – na przykład w ciągle złotym medium, jakim jest malarstwo – wymaga bezbłędnego przeniesienia wizji obrazu na gest. Student, który nie odkrywa w sobie tych talentów, lub taki, który nie czuje rysowania czy malowania, przechodzi na trudne pozycje poszukiwania medium konceptualnego. Chodzi o język, który nie wymaga spontaniczności, który daje artyście dużo czasu wykonawczego, który dopuszcza wiele prób w tym samym temacie i który w końcu pozwala na wybranie wersji najlepiej oddającej to, co jawi się jako idea. Takiego indywidualnego

języka nie odkrywa się łatwo. W odniesieniu do języka prywatnego spójność pomiędzy tym, kim jestem, a tym, jak się wyrażam poprzez sztukę, jest bardzo ścisła. Dopracowanie języka własnej sztuki to odkrycie samego siebie i swojego głosu. To najczęściej związek na całe życie.

Oczywiście te odkrycia prawie nigdy nie są wzięte z niebytu. Najczęściej wychodzą z mediów istniejących i wprowadzają mniej czy bardziej głębokie przetworzenia malarstwa, rzeźby, fotografii, filmu, instalacji, performansu, tekstu czy teatru. Piękne jest to, że artyście wszystko wolno i – wbrew Dostojewskiemu – bóg sztuki nie zostaje przez to unicestwiony.

Jak wykształcenie pomaga artyście w odkryciu takiego języka? Niewątpliwie trening na mediach tradycyjnych jest pomocny. Pokazuje, jak można się w nich rozpychać i jakie argumenty wizualne można wykorzystać. Niemniej jest to niewielki fragment pola, które należy zdobyć. Najważniejsze jest „przetrenowanie osobowości w kierunku sztuki”. Tu mądry nauczyciel może wiele pomóc, ale w końcu i tak jest to wysiłek indywidualny. Sztuka jest wyjściem z nadmiaru samego siebie, jest wyciszeniem nieposkromienia poznawczego, jest formą walki z tym, „...czym nas chłostsze i znieważa czas”¹. Trzeba to w sobie jakoś rozpoznać, nie unikając rozdrażnienia wyobraźni i wrażliwości. Kiedy intuicja już wie, kim się jest, trzeba ukonstytuować język, który o tym „kimś” potrafi mówić najtrafniej. I taką operację na sobie przeprowadzają artyści, którzy stają się wybitni. Najczęściej nie mają świadomości tego zabiegu. I bardzo często płacą ogromną cenę za uwolnienie wrażliwości, próbując potem temu zaradzić za pomocą zagłuszaczy. Człowiek nie staje się artystą bezkarnie. Ale jeżeli musi się nim stać, nie ma innego wyjścia. Żaden język, zabieg czy trik medialny nie pomogą, jeżeli w środku panują mieszczańskość, banalność i samozadowolenie. Artysta może nie być uzdolniony manualnie, ale musi umieć wykreować swoją osobowość.

„Argument ręki” przeistoczył się w XX wieku w „argument osobowości”.

Maria Anna Potocka

dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, dyrektor Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

The multiple languages of art

Maria Anna Potocka

The proliferation of the languages of art is a phenomenon of the 20th century. Before, artists would obediently confine themselves to painting, sculpture and printmaking, requiring immense talent, training, practice and masterful inspiration. A work of art had had to be admitted through the strategic gateway of the hand, and if it was not skillful, smart and did not have good contact with the intuition-driven vision for a painting, the result was a caricature, distortion and deformation of the original idea.

For centuries, artists had been allowed to operate only within the realm of form. Talent, an alert hand and the courage to experiment would make ingenious artists, yet the content of those artworks was decided by clients and patrons. For example, when Caravaggio courageously took control of the content, he immediately stirred up a scandal.

The 20th century, however, put the content of the artwork in the hands of the artist, who became responsible for both the message and its shape. Initially, artists were a little afraid of the content thing. They resorted to various formal experiments, mainly abstraction-based, doing an important job by opening up broad possibilities for the execution of the image. Images could now be pieced together from other images, mixed with foreign materials, spatialised, deformed, destroyed or mistreated in various ways. With the vast majority of those artworks, the dexterity of the hand continued to play an important role as a marker of the artist's uniqueness.

That art experience drove artists' freedom to individually create the media they wished to employ. Another step towards media anarchy was the fact that photography, film and collage became recognised as full-blooded art. The hand was no longer important there, since the artist's talent consisted in being tuned into the meaning of the image. However, the hand had already been downgraded, for example with geometric abstraction. It was being replaced by a keen eye for composition and the ruler.

In the second half of the 20th century, artistic media became completely liberated. Every form, gesture, treatment or concept could be declared a work of art, and be recognized as such! That moment completely untethered art from manual skill, but any kind of freedom is challenging and entails greater responsibility. In the old days, the choice was easy: you either saw things flat or spatially. You picked your paint, stone or clay. In contrast, choosing an individual medium is a great challenge and responsibility – above all towards oneself. Content becomes transformed depending on the way it is expressed, yet contemporary artists are not entirely clear what content they aim for. Back in the day, the Annunciation or the Crucifixion were two obvious and fairly defined themes. Today, the artist needs to probe into themselves. They need the right tools to explore this mysterious jungle within and select precisely what is being sought or needs to be brought to the surface. Seeing oneself, understanding oneself, determining one's artistic uniqueness or defining one's otherness all require media tools that each artist needs to invent, alter or adopt by analysing their own creative endeavours.

What is this analysis about? It often begins with the obligatory art school classes that involve the use of traditional media. While the student does not discover their art or themselves in that process, they can learn about their own capabilities. They test their hand and their understanding of the image. Although the hand is no longer the prerequisite for brilliance today, the golden medium of painting, for example, still requires that the artist should flawlessly bring their vision of a painting into gesture. Students who fail to find these talents, or do not feel drawing or painting is their thing, are obliged to embark on a difficult quest for a conceptual medium of their own. It's a quest for a language that does not require spontaneity, gives the artist plenty of time for execution, allows for multiple attempts and ultimately allows them to choose the version of the artwork that best conveys their apparent idea. However, it is not easy to

¹ W. Szekspir, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1994, s. 92.

find one's own artistic language. As with any private language, who I am and how I express myself through art are closely aligned, and to refine the language of one's art is to discover oneself and one's voice. This is usually a relationship for life.

Of course, these discoveries almost never spring from a void. More often than not, they originate from the existing media and cause profound transformations in painting, sculpture, photography, film, installation art, performance art, text or drama. It is wonderful that artists are allowed to do anything and, that unlike with Dostoevsky, this does not annihilate the god of art.

How does education help artists find such a language? Undoubtedly, training in traditional media helps – since it shows the artist how they can navigate these media and what visual arguments are at hand. However, this is just a small fragment of the undertaking. Training one's personality for art is the most important task. A good teacher can be very helpful with this, but this undertaking is mostly down to each individual. Art is a way out of the excess of one's ego, the calming of one's cognitive immoderation, a struggle

against the 'whips and scorns of time'¹. The artist needs somehow to identify the art within, at times teasing their imagination and sensitivity if need be. And when the artist intuitively knows who they are, they need to construct a language that can speak about this 'someone' as pertinently as possible. Artists capable of such discipline become remarkable, though they are mostly unaware of the process itself. Often, they pay a huge price for freeing their sensitivity and subsequently seek to drown it out. One cannot become an artist without paying a price, but if they are to become one, there is no other way. No language, media treatment or trick will help if the artist is a banal and complacent petit bourgeois. The artist might not be manually gifted, but they must be able to create their own personality.

In the twentieth century, 'the argument of the hand' turned into 'the argument of personality.'

Maria Anna Potocka

Director of the MOCaK Museum of Contemporary Art in Krakow, director of Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art in Kraków



fot. Materiały prasowe

Taniec i zmysły

Jacek Łumiński

***Jeśli chcesz poznać tajemnice wszechświata,
myśl w kategoriach energii, częstotliwości i wibracji.***

Nikola Tesla

Taniec to więcej niż artyzm życia – taniec uosabia życie. Świadczą o tym społeczna historia tanga¹, etnografia instytucji transnarodowego baletu, rytualne tańce uzdrawiające na Kubie i Haiti², artyzm w tańcu uzdrowiciela z Meksyku³, tańce tradycyjne w Ghanie⁴ czy tańce wykonywane dla turystów

na Bali, w Meksyku, Panamie i Kanadzie. Taniec oddaje istotne wymiary życia społecznego, których nie da się łatwo wyrazić słowami. Oddziałuje bezpośrednio poprzez ciało, które jest instrumentem percepcji, domeną zmysłów, empatii i intuicji. Taniec jest wtedy doświadczeniem zmysłowym,

¹ W. Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, <https://www.gutenberg.org/files/1524/1524-h/1524-h.htm>, 14 September 2022.

¹ M.E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion (Institutional Structures of Feeling)*, Routledge 1995; J. Taylor, *Paper Tangos*, Duke University Press 1998.

² Y. Daniel, *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*, University of Illinois Press 2005.

³ A. Peterson Royce, *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in Cross-Cultural Perspective*, AltaMira Press 2004.

⁴ M. Gillette, E. Katan-Schmid, *Dance for Empathy: Embodied Practice and the Physical-Mental Act of Understanding*, University of Roehampton, London 2017.

którego wartość dla odbiorcy określa całościowa moc przekazu. Skuteczność przekazu mierzona jest zdolnościami percepcyjnymi odbiorcy oraz integralnością spektaklu tanecznego⁵. Dla Susanne Langer, filozofa sztuki, taniec jest fenomenem zdominowanym przez moce wirtualne⁶.

Wiek przemian

Wiek XX był bogaty w rewolucyjne wydarzenia o charakterze politycznym i wolnościowym⁷. Gruntowne przemiany dokonywały się jednocześnie na polu technologii, komunikacji, relacji społecznych, świadomości i potrzeb ludzi. Tak więc wiek XX to wiek radykalnych przemian w niemal każdej dziedzinie życia. Również w dziedzinie tańca przyniósł dynamiczny rozkwit. W sztuce i w życiu społecznym nastąpił istny wybuch stylów, rodzajów i form tanecznych. Powstał street dance (taniec uliczny). Narodziły się taniec modern, teatr tańca i screendance, które w szczególny sposób kładą nacisk na ekspresyjne zdolności jednostki. Tańce innych kultur, mimo że stawały się coraz bardziej dostępne, to jednak nadal pozostawały dla nas ekstrawaganckie, wyrafinowane, a nawet kusząco egzotyczne i dziwne. W XX wieku ruchy społeczne i polityczne zrewolucjonizowały kulturę świata eurocentrycznego. Można było je dostrzec w każdym rodzaju tańca. Taniec towarzyski, street dance i różne jego style (locking, hip-hop, popping, house, breaking (w tym b-boying oraz breakdancing) przechodziły gwałtowne przemiany na fali kolejnych muzycznych rewolucji. Poprzez wyczerpujące ćwiczenia fizyczne, odpowiedni dobór technik tanecznych, zdrowy tryb życia i inne metody środowiska taneczne wypracowały z jednej strony wysoki poziom artystycznego wykonania, z drugiej stworzyły tytaniczne, silne ciała, a taniec stał się sportem ekstremalnym. W tym artykule postaram się omówić podstawy wiedzy teoretycznej i ucieleśnionej, która stała się podłożem dynamicznego rozwoju form tanecznych XX i XXI wieku.

Tanec jako dziedzina sztuki

Na przestrzeni ponad wieku, dzięki ciągłym innowacjom i eksperymentom, artyści tańca stworzyli bogatą gamę rodzajów i stylów, które można rozpatrywać w kilku przenikających się kategoriach, jak: taniec współczesny, taniec postmodernistyczny, balet i teatr tańca. Uznanie tańca jako dziedziny sztuki i zaakceptowanie nowych sposobów myślenia o choreografii było ważnym elementem tak ogromnej ewolucji i różnorodności.

W centrum tych przemian znajduje się kilka zdarzeń: 1) ruchy demokratyczne i wolnościowe, 2) przemiany społeczne, wolność osobista, wolność słowa i ekspresji, 3) rozwój nauk społecznych, szczególnie antropologii kulturowej i antropologii zmysłów. Wszystkie te fakty mają ogromne znaczenie dla postrzegania rzeczywistości, analizowania jej i dla rozwoju sztuki. Zwracam szczególną uwagę na ostatni z wymienionych. Niedawne przesunięcie zainteresowania naukowego w stronę ciała, wytrzymałości, twórczości i wykonania podniosło rangę tańca jako ważnego elementu akademickich badań kulturowych i zaoferowało nowe kanały dialogu z innymi dyscyplinami nauk społecznych.

Antropologiczne zainteresowanie zmysłami znajduje odniesienia w fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i we współczesnych teoriach filozofii politycznych. Porządkują one i określają charakterystyczne cechy zmysłów zgodnie z ich historyczną funkcją i okolicznościami. Karol Marks uważał, że same zmysły rozwinęły się w dialektycznych związkach z poszczególnymi członkami społeczeństwa, a „formowanie pięciu zmysłów jest pracą całej historii świata aż do chwili obecnej”⁸, Walter Benjamin, inny teoretyk, pisał, że „Podczas długich okresów historii sposób ludzkiej percepcji zmysłowej zmienia się wraz z całym sposobem istnienia ludzkości. Sposób, w jaki zorganizowana jest ludzka percepcja zmysłowa, sposób, w jaki się ona dokonuje, jest zdeterminowany nie tylko przez naturę, ale także okoliczności historyczne”⁹. Historycznym i kulturowym aspektem doświadczenia zmysłowego zajmuje się Constance Classen w pracy antropologicznej dotyczącej „modelu zmysłowego” (1997).

Dance and senses

Jacek Łumiński

“If you want to know the secrets of the universe, think in terms of energy, frequency and vibration”

Nikola Tesla

Dance is more than the artistry of life – it embodies life. What bears witness to this are the social history of tango¹, the ethnography of the institution of transnational ballet, ritual healing dances in Cuba and Haiti², the artistry of the Mexico healer's dance³, traditional dances in Ghana⁴ as well as dances performed for tourists in Bali, Mexico, Panama and Canada. Dance captures important dimensions of social life that cannot be easily expressed in words, emanating directly from the body, an instrument of perception and the domain of the senses, empathy and intuition. Dance is thus a sensory experience, and its value for the spectator depends on the overall power of the message, as effective as the spectator's perceptual abilities and the integrity of the dance performance.⁵ At last, for the art philosopher Susanne Langer, dance is a phenomenon dominated by virtual powers⁶.

The 20th century abounded in revolutionary events of a political and freedom-oriented nature,⁷ with profound transformations occurring simultaneously in technology, communication, social relations, as well as people's awareness and needs. The 20th century saw radical changes in almost every realm of life and made the field of dance dynamically thrive. A real explosion of styles, types and forms of dance took place in artistic and social lives. Street dance emerged, and so did modern dance, dance theatre and ScreenDance, each specifically stressing the expressive abilities of the individual. The dances of other cultures, while

growing increasingly available, continued to be extravagant, sophisticated and even enticingly exotic and peculiar to us. Revolutionizing the culture of the Eurocentric world, the social and political movements of the 20th century were visible in every kind of dance, with ballroom dance, street dance and its various styles (locking, hip-hop, popping, house, breaking, including B-Boying and breakdancing) all being rapidly transformed on the wave of subsequent musical revolutions. Through grueling physical exercise, the right choice of dance techniques, a healthy lifestyle and other methods, dance communities have developed a high level of artistic excellence on the one hand, and built strong titanic bodies on the other, turning dance into an extreme sport. In this article, I will attempt to discuss the main body of theoretical and embodied knowledge that has underpinned the dynamic development of dance forms in the 20th and 21st centuries.

For more than a century now, dance artists have created a vast range of dance types and styles through constant innovation and experimentation; these have made up several intersecting categories, including contemporary dance, postmodern dance, ballet and dance theatre. The recognition of dance as an art discipline and the acceptance of new ways of thinking about choreography have been an important part of that huge evolution and diversity.

At the heart of those transformations were several events: 1) Democratic and freedom

5 Approaches to Nonliteral Choreography, ed. M.J. Turner, University of Pittsburg Press, 1971.

6 S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York 1953.

7 U. Colombo, *The Technology Revolution and the Restructuring of the Global Economy*, [w:] *Globalization of Technology, International Perspectives*, Council of Academies of Engineering and Technological Sciences 1988.

8 K. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Moscow 1959.

9 W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin Books 2014.

1 M.E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion (Institutional Structures of Feeling)*, Routledge 1995 Paper Tangos, Julie Taylor, Duke University Press, 1998.

2 Y. Daniel, *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. University of Illinois Press.

3 A. Peterson Royce, *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in Cross-Cultural Perspective*, AltaMira Press 2004.

4 M. Gillette, E. Katan-Schmid, *Dance for Empathy; Embodied Practice and the Physical-Mental Act of Understanding*.

5 M.J. Turner ed. *Approaches to Nonliteral Choreography*, University of Pittsburg Press, 1971.

6 S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York.

7 U. Colombo, *The Technology Revolution and the Restructuring of the Global Economy*, In: *Globalization of Technology, International Perspectives*, Council of Academies of Engineering and Technological Sciences, 1988.

Dzieło człowieka

Taniec jako dzieło stworzone przez człowieka i ucieleśnione przez inne osoby układa wieloznaczeniowe i wielogłosowe warstwy znaczeń. Choreograf utworu lub rytuału może mieć do przekazania jedno przesłanie, wykonawcy inne interpretacje, a publiczność jeszcze inne rozumienie. Ta cecha potęguje trudności, z jakimi borykają się uczeni, którzy chcą zrozumieć, w jaki sposób i dla czego taniec zajmuje tak znaczącą pozycję w społeczeństwie. Taniec może być oglądany ze względu na jego aspekty formalne, znaczenia lub treści, lub ze względu na relacje, jakie ma z szerszym kontekstem społecznym. W historii antropologii amerykańskiej to ostatnie podejście cieszyło się największą popularnością. Przyczyny tego mają związek z niejawną hierarchią obszarów badań etnograficznych, przy czym sztuka jest spychana do dziedziny najmniej ważnej dla zrozumienia społeczeństwa. Nawet w obrębie sztuki zawsze faworyzowano sztuki wizualne, być może dlatego, że łatwiej je udokumentować, w odróżnieniu od sztuk widowiskowych, których „produkty” są ulotne. W przeciwieństwie do innych, w kulturze eurocentrycznej zmysł wzroku jest prawdopodobnie najważniejszym zmysłem¹⁰. Stąd sztuki wizualne są na uprzywilejowanej pozycji wśród innych

sztuk. Taniec może sprawiać trudności w procesie obserwacji, w zapisywaniu i analizie. Skupienie się na tym, kto uczestniczy w tańcu i jak on funkcjonuje w społeczeństwie, sprawiło, że taniec wydaje się należeć do innej kategorii społecznej. Tymczasem taniec dostarcza człowiekowi zniewalających doznań wielozmysłowych. Misterna i wyrafinowana sieć dynamicznych jakości ruchu, rytmu, muzyki, specyficznego rodzaju energii obejmuje jednocześnie wykorzystanie prawej i lewej półkuli mózgu w złożonym procesie twórczym wyrażania siebie.

Człowiek to skomplikowana istota. Aby poznać zawitości mechanizmów napędzających jego funkcjonowanie, ważne jest niestandardowe myślenie. Wszystko jest energią, częstotliwością i wibracją.

Ciało i umysł według Michaela Levy'ego odzwierciedlają wszechświat. Obserwując siebie samych poza myśleniem, znajdujemy odpowiedzi na wszystkie pytania. Wkraczamy w pole czystego potencjału, gdzie uczucia i doznania rozszerzają się w nieskończonej sferze poza zwykłymi słowami¹¹.

Jacek Łumiński
tancerz, choreograf, pedagog

movements; 2) Social change, personal freedom, freedom of speech and expression; 3) The development of social sciences, especially cultural anthropology and the anthropology of the senses. All these facts are of great importance for how one perceives and analyzes reality and for the development of art, with the latter being particularly noteworthy to me. The recent shift in scholarly interest towards the body, endurance, creativity and performance has raised the profile of dance as an important element of academic cultural research and has offered new channels for dialogue with other disciplines of social sciences.

The anthropological interest in the senses comes with references to Maurice Merleau-Ponty's phenomenology and contemporary theories of political philosophies, which organize and define the characteristic features of the senses according to their historical function and circumstances. Charles Marx believed that the senses themselves had developed in dialectical relationships with individual members of society, and "the forming of the five senses is a labor of the entire history of the world down to the present."⁸ Another theorist Walter Benjamin wrote that: "During long periods of history, the mode of human sense perception changes with humanity's entire mode of existence. The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circumstances as well."⁹ The historical and cultural aspects of sensory experience are also addressed by Constance Classen (1997) in her anthropological work on the 'sensory model'.

A human-made artwork embodied by others, dance arranges multiple and polyphonic layers of meaning. A choreographer of an artistic piece or a ritual may have one message to convey, the performers may interpret it in their own way, and the audience, in another. This trait compounds the difficulties faced by scholars seeking to understand how and why dance has such a significant position in society. Dance may be watched for its formal aspects, meanings or content, or for the relationship it has with the wider social context, with the latter prevailing in the history of American anthropology, which has to do with the implicit hi-

erarchy of domains within ethnographic research, art being relegated as being the least important one to understand the society. Even within the arts themselves, visual arts have always been favoured, perhaps because they are easier to document than the performing arts and their ephemeral 'products'. Unlike in other cultures, in the Eurocentric culture the sense of sight is probably the most important one,¹⁰ and so visual arts enjoy a privileged position against other fields of art. Dance can make the process of observing, recording and analyzing difficult. The focus on who participates in dance and how it functions in society have made dance seem to belong to a different social category. Meanwhile, dance provides people with compelling multi-sensory experiences. The intricate and sophisticated network of dynamic qualities of movement, rhythm, music, a specific kind of energy involves the simultaneous use of the right and left hemispheres of the brain in a complex creative process of self-expression.

Since humans are complex beings, non-standard thinking is essential to learning the intricacies of the mechanisms driving their functioning. Everything is energy, frequency and vibration.

Michael Levy's body and mind reflect the universe. By observing ourselves outside of thinking, we find answers to all questions. We enter the field of pure potential, where feelings and sensations expand into an infinite realm beyond mere words.¹¹

Jacek Łumiński
Dancer, choreographer, teacher

10 A. Pajdzińska, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 1996, nr 8.

11 M. Levy, *Human Beings in the Mirror of the Universe*, „Positive Health Online, Integrated Medicine for the 21st Century” 2013, <http://www.positivehealth.com/article/personal-growth/human-beings-in-the-mirror-of-the-universe>.

8 K. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts*, 1844.

9 W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

10 A. Pajdzińska, „Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych,” In: *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 1996 No. 8.

11 M. Levy, *Human Beings in the Mirror of the Universe*, *Positive Health Online, Integrated Medicine for the 21st Century*, 2013. <http://www.positivehealth.com/article/personal-growth/human-beings-in-the-mirror-of-the-universe>.

Teatr nie jest tworzony w próżni

Marta Odziomek

W teatrze – jak i w innych rodzajach sztuk – jedni twórcy hołdują tradycji, inni eksperymentują. Podział to oczywiście najprostszy z możliwych, ale zgódźmy się na niego i niech zainteresują nas ci „inni” – reżyserzy, dla których teatr jest testowaniem, miejscem, gdzie dokonują jeśli nie rewolucji, to przynajmniej ewolucji, odrzucając lub przekształcając tradycję. Co ich do tego skłania? I jakie są szanse, że publiczność zaakceptuje ideę jednego, a koncepcję drugiego odrzuci? Co sprawia, że jest – bądź też nie jest – gotowa na zmiany? Co determinuje powstanie nowego języka teatru?

Teatr przede wszystkim nie jest tworzony w próżni, współistnieje wśród wielu różnych systemów, a są to: system społeczny, obyczajowy, polityczny, gospodarczy, religijny, językowy czy kulturowy. Elementy jednych wpływają na drugie, czasem w sposób jawny, innym razem nieoczywisty. Dlatego też na przemiany języka teatru wpływa mnóstwo często sprzęgniętych ze sobą czynników i jest to odpowiedź na zadane wyżej pytanie oczywista, ogólna i pierwsza, jaka przychodzi na myśl.

Sprzęgnięcie to sprawia, że obraz wpływów nie jest klarowny. Poza tym jedne czynniki są od sztuki teatru niezależne, inne – wewnętrzne, jedne działają nań bezpośrednio, inne – w sposób pośredni. Co więcej, niektóre czynniki powodujące zmiany w obrębie teatru są konieczne, a inne nie. Bywa też, że tworzone są one z intencją zmiany, a bywa, że przez przypadek.

Jak trafnie zauważa socjolog Marian Golka¹, podzielić można takie rodzaje oddziaływań na dwie kategorie: wewnętrzne oraz zewnętrzne.

Istotnym czynnikiem wpływającym na zmiany języka teatru od wewnątrz jest pojawianie się twórców, którzy narzucają nowy ton – dramaturgów, reżyserów, aktorów, scenografów, inscenizatorów itd.

Z pewnością znaczenie ma ich osobowość, wykształcenie i wychowanie – to wszystko sprawia, że twórcy ci mogą zaistnieć ze swoimi propozycjami w świadomości odbiorców. Niebagatelną rolę odgrywał w przeszłości w tej kwestii mecenat, a współcześnie – teatry wspierające działania pojedynczych twórców. Historia zaświadcza, że wielcy indywidualiści często kierowali dzieje teatru na nowe tory.

Przemiany generują jednakowoż nie tylko pojedynczy artyści, ale całe pokolenia twórców. Każde pokolenie, ukształtowane wedle jakiegoś jednego systemu wartości lub wychowane na przykład w cieniu wojny, usiłuje na swój sposób określać się wobec zastanego już teatru, który wymaga – według jego przedstawicieli – radykalnej zmiany i wobec swoich poprzedników. Ma ponadto swoje oczekiwania co do teatru – wyznacza mu własne zadania i cele: czym się ma zajmować i jak.

Do procesów, które wewnętrznie oddziałują na zmiany języka w teatrze, należałoby zaliczyć także: przenikanie się rytmu tradycji i nowatorstwa, co jest rodzajem uzupełniających się postaw, modę, która sprawia, że po prostu przestajemy „lubić” to, co wczorajsze, „zużywanie się” gatunków i istniejących w ich obrębie środków artystycznej wypowiedzi oraz porzucanie pewnych tematów na rzecz innych.

Wróćmy na chwilę do owych środków wypowiedzi: jeśli nowo wymyślone w bardziej przystępny sposób komunikują nowe problemy i tematy, wówczas mają szansę zostać w teatrze na dłużej i upowszechnić się, choć różne środki



fol. Dawid Chalimoniuk

wypowiedzi współistnieją obok siebie, ponieważ są skierowane do odmiennych grup odbiorców. Niemniej te dawne nie zawsze będą właściwie do wyrażania aktualnych dla odbiorcy problemów.

Przyjrzyjmy się teraz czynnikom zewnętrznym, które sprawiają, że język teatru ulega przekształceniom.

Na twórczość artysty zajmującego się teatrem na pewno ma wpływ otoczenie, w którym wzrastał i w którym żyje – tak zwany duch epoki. A jako że epoki się zmieniały i zmieniają, czyni to także sztuka teatru, by nadążyć za światem. Nowe gatunki, środki artystyczne i tematy pojawiają się więc wraz z nastaniem nowej epoki w dziejach ludzkości. Zatem na nowatorskie działania w teatrze mają wpływ uwarunkowania wynikające z kultury danej epoki, a te trafiają na sceny przez samych twórców. Z drugiej strony – twórcy mogą też chcieć sięgać do... tradycji, która – twórczo wykorzystana – staje się czymś nowatorskim.

Artyści pochodzą też z różnych kręgów społecznych, a zatem ich działalność może – choć nie musi – być inspirowana przez elementy, które istniały w otoczeniu, w którym wyrastali i się kształcili.

Przemiany w sztuce teatru wywołuje również sama publiczność. Ona bowiem także doświadcza zmian, domaga się podejmowania nowych tematów, języka, estetyki, środków wyrazu.

Na zmiany w sztuce wpływają też: rozwój nowych technologii, zwrot ku przyszłości, kryzys dziejowy, który może zwiastować początek czegoś nowego, otwartość społeczeństwa na to, co inne, nowe, nieznanne, w tym na zapożyczenia z odmiennych kręgów kulturowych, czyli dyfuzja oraz przemiany w obrębie samej kultury danego społeczeństwa.

Spójrzmy teraz na proces odbioru spektaklu, gdyż żadna sztuka nie może istnieć sama przez się, ale przez swoje kolejne interpretacje. Jej odbiorcy nieustannie uczestniczą w działaniach reżyserów, którzy przeobrażają to, co znane i akceptowane, w nieznanne i – na początku – trudne do przyjęcia. Widzowie, mając pewne nawyki w obcowaniu z kulturą, które zostały im wpojone w procesie edukacji, potrzebują zatem objaśnień i komentarzy, bez których nie zrozumieją proponowanego im nowatorstwa. Na przemiany języka sztuki teatralnej wpływ mają także krytycy, recenzenci, osoby, które „nadają ton” w środowisku i których zdanie jest brane pod uwagę.

W sztukach – jak zauważyła Eugenia Basara-Lipiec² – muszą nałożyć się w jednym momencie dziejowym trzy przynajmniej czynniki. Są to: właściwe przedmioty, właściwi twórcy i właściwy czas. Bez nich nie znajdują one akceptacji i przepadają w mroku dziejów.

1 M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.

2 E. Basara-Lipiec, *Wokół problemu zmienności w dziejach kultury*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Filozoficzne VII”, Kraków 1997.

Na koniec chciałabym przytoczyć jeszcze – interesującą według mnie – teorię wyjaśniającą ogólne przemiany zachodzące w świecie sztuki. Jej pomysłodawca, Arthur C. Danto³ – współczesny amerykański filozof sztuki – wykorzystał tutaj koncepcję rewolucji naukowej Thomasa S. Kuhna⁴, filozofa nauki. Otóż wedle Kuhna początek zmiany zawsze zwiastuje anomalia, która wiąże się z pojęciem kryzysu, zaś odpowiedzią nań i zarazem jego rozwiązaniem jest nowa teoria. Ta z kolei wywołuje rewolucję, która wyznacza punkt zwrotny w nauce i – jak przekonuje Danto – również w sztuce. Podsumowując – to, czego obowiązuje wcześniej teoria nie mogła zaakceptować, nowa teoria – zwracając uwagę na cechy wcześniej pomijane – włącza do danej dziedziny sztuki. Dzięki temu jest możliwy jej rozwój i trwanie.

Tak jak nasza rzeczywistość, tak i teatr, a w tym sztuka dramatyczna, poddane są nieustającym przemianom, które są wpisane w dzieje ludzkości. Jest areną, na której twórcy prezentują nowe formy inscenizacyjne, ale i wracają do znanych już technik. Posiłkują się tekstami pisanymi współcześnie, ale też szukają w sztukach klasyków ważnych dla naszych czasów problemów i odpowiedzi, gdyż – jak pisze Teresa Wilk – twórcy teatralni są przecież zainteresowani pozyskaniem publiczności, która nie tylko będzie biernym odbiorcą ich propozycji, lecz również z zainteresowaniem odczyta treść i podejmie działania mające na celu modernizację własnego życia⁵.

Sztuka teatru chętnie eksploruje nieznaną terytoria, chłonie nowinki, bywa polem do eksperymentów. Warto jednak zaznaczyć, że wiele z tego, co dokonuje się w teatrze obecnie, stanowi ciąg dalszy zmian zainicjowanych w przeszłości, albowiem to właśnie przeszłość jest przestrzenią, w której – najczęściej – tkwią kolejne nowatorskie próby, dziś pojmowane jako tradycyjne bądź na przykład z jakichś powodów nieudane⁶. Nowatorstwo w pewnej mierze wynika z tego, co je poprzedza, pisał Ryszard Solik⁷.

Poza tym, jak twierdził filozof i socjolog Florian Znaniecki, twórczość to przecież nic innego jak działanie polegające na „łączeniu faktów, które z osobna wzięte były już poprzednio rozpoznawane i doświadczone”⁸. Trzeba „tylko” zadbać o ich odpowiednią w teatrze prezentację – nadać im treść i formę.

Marta Odziomek

**dziennikarka „Gazety Wyborczej”,
krytyczka teatralna**

Theatre is not made in a vacuum

Marta Odziomek

In theatre, as in other fields of art, some artists follow tradition, and others experiment. This is of course the simplest division possible, but let's agree to it and reflect upon 'those others', i.e. theatre directors who approach theatre as a testing ground, a place where they effect evolutions, if not revolutions, by rejecting or transforming traditions. What drives them to do so? And what are the chances the audience accepts ideas from one director and rejects another director's ideas? What makes the audience ready for change? What drives the emergence of a new language of theatre?

Above all, theatre is not made in a vacuum; it co-exists with many different systems: social, moral, political, economic, religious, linguistic and cultural. Elements of some systems inform other systems, overtly or less so. Hence, the transformations of theatrical language are influenced by a multitude of concepts, one coupled with the other. This is an obvious, general answer to the above question, the first that comes to my mind.

With that interdependence, the influences might not be quite clear, and then some factors are independent of theatrical practice, whereas others are of internal nature. Some inform theatre directly, and others, indirectly. Some drivers of change in theatre are necessary, others are not. In addition, some factors are deliberately effected to give rise to changes, whereas others arise by chance.

As accurately noted by the sociologist Marian Golka¹, such influences might be divided into two categories: internal and external.

An important factor that drives changes in the language of theatre from within is the emergence of artists who set a new tone: playwrights, directors, actors, stage designers, stagecrafters and the likes.

Certainly, their personality, educational backgrounds and upbringing play an important role in helping these artists secure audiences for their proposals. In the old days, a significant role was played by patronage in this respect; these days, however, this role is played by theatres, which support the endeavours of individual artists, with outstanding individualists, as history demonstrates, often steering the history of theatre in new directions.

However, changes are also driven by entire generations rather than just by individual artists. Shaped according to a single system of values and, for instance, the fact of having been brought up in war realities, each generation seeks to position itself in its own way in relation to theatre they encounter, which needs, in their view, radical changes; in addition, they position themselves against their predecessors. Each generation also has its own expectations for theatre and sets its own tasks and objectives for it: what theatre is supposed to do and how.

Some of the processes that internally drive changes in theatrical language also include: the interweaving of the rhythms of tradition and novelty, which complement each other; fashion, which makes us stop 'liking' things that belong to the past; the wear and tear of various genres and related means of artistic expression; and forsaking some themes in favour of others.

Let's briefly return to the said means of expression: if newly invented means of expression communicate new problems and themes more in a more accessible fashion, then they have a chance to stay in theatre for longer and become more widespread. While various means of expression can co-exist as they are aimed at different audiences, the old ones will not always be adequate to express the problems that are topical for the audience.

3 L. Sosnowski, *Rewolucja w nauce i sztuce*. T.S. Kuhn – A.C. Danto, „Estetyka i Krytyka” 9/10 (2/2005–1/2006).

4 T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1968.

5 T. Wilk, *Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego*, Katowice 2015.

6 O problematyce tradycji zajmująco pisze Jerzy Szacki. Por. J. Szacki, *Tradycja*, Warszawa 2011.

7 R. Solik, *Sztuka jako interpretacja: z problemów dyskursu artystycznego*, Katowice 2012.

8 F. Znaniecki, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, Warszawa 1971.

1 M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.

The work of a theatre artist is certainly influenced by the milieu in which they have emerged and live, or the so-called zeitgeist. Different eras have been subject to changes and continue to change, and so does theatre in order to keep up with the world around it. New genres, artistic means and themes emerge with the advent of each new era in human history. Hence, what influences innovative theatrical practice are conditions arising from the culture of a given era, with the latter being brought to the stage by artists themselves. On the other hand, though, artists may want to draw upon... tradition, which, if used creatively, becomes innovative.

In addition, artists differ with their backgrounds and their work may – or may not – be inspired by the characteristics of those social and educational backgrounds.

Transformations in theatrical practice are also driven by the audience itself, for it, too, experiences changes and demands new themes, languages, aesthetics and means of expression.

Changes in art are also driven by: new technological developments; orientation towards future; historical crises that may herald an onset of something new; society's openness to what is different, new and unknown, including borrowings from other cultural circles, and changes occurring within the culture of a given society.

Now let's consider the process of audience's consuming a given show, for each play exists through its successive interpretations rather than by itself. Its audience is constantly involved in endeavours of theatre directors, who transform what is known and accepted into the unknown and – initially – hard to accept. Having certain habits in dealing with culture instilled in them through education, the audience thus needs explanations and commentaries. The transformation of the language of theatre is also influenced by critics, reviewers, people who 'set the tone' in the community and whose opinions are taken into account.

As Eugenia Basara-Lipiec observes², at least three factors need to overlap in a performance at any moment in history. These are: the right themes, the right artists and the right time. Without these, a play won't be accepted and will be lost in the darkness of history.

At last, I would like to mention another interesting theory that explains general changes going on in the art world. Its originator, a contemporary American philosopher of art Arthur C. Danto³, employed the concept of a scientific revolution proposed by the philosopher of science Thomas S. Kuhn⁴. According to Kuhn, the beginning of any change is always heralded by an anomaly, which is associated with crisis, and a new theory is the answer and solution to it. The latter gives rise to a revolution that marks a turning point in science and, as Danto argues, art. In short, what the previously valid theory could not accept is introduced into a given field of art by a new theory by recognizing previously overlooked features. This supports the growth and continuity of that field of art.

Just like one's reality, theatre, including playwriting, is subject to incessant changes that are part of human history. Theatre is an arena in which artists present new stage forms, but they also return to familiar techniques. They make use of contemporary texts, but also look to dramas written by classics for problems and answers relevant to the presence, because, as Teresa Wilk writes, theatre makers are, after all, interested in attracting audiences that will not be passive recipients of their proposals, but will also read their plays with curiosity and take action to modernize their own lives.⁵

Theatre eagerly explores unknown territories, absorbs novelties and is at times a field for experimentation. It is worth noting, however, that much of what is going on in theatre today is a continuation of changes initiated in the past, for the past is the space which – more often than not – contains suc-

cessive innovative attempts that are now seen as traditional or for some reason unsuccessful⁶. Innovation to a certain extent stems from what precedes it, as Ryszard Solik wrote.⁷

Besides, as the philosopher and sociologist Florian Znaniecki would argue, creativity is, after all, nothing more than an endeavour in which one 'combines facts that have already been separately explored and experienced before'.⁸ One 'only' needs to properly present them, lend them content and form, in theatre.

Marta Odziomek

**Journalist of *Gazeta Wyborcza*
and theatre critic**

2 E. Basara-Lipiec, "Wokół problemu zmienności w dziejach kultury," *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Filozoficzne VII*, Kraków 1997.

3 L. Sosnowski, "Rewolucja w nauce i sztuce. T.S. Kuhn – A.C. Danto", *Estetyka i Krytyka* 9/10 (2/2005–1/2006).

4 T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, translated by S. Amsterdamski, Warsaw 1968.

5 T. Wilk, *Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego*, Katowice 2015.

6 Jerzy Szacki writes compellingly about tradition. Cf. J. Szacki, *Tradycja*, Warsaw 2011.

7 R. Solik, *Sztuka jako interpretacja: z problemów dyskursu artystycznego*, Katowice 2012.

8 F. Znaniecki, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, Warszawa 1971.



foto: Przemysław Jendroska

Od sztuki do wspólnoty i z powrotem

Miłosz Markiewicz

Co wpływa na zmianę w sztuce? Czy to sztuka się zmienia, czy może jednak świat i zamieszkujące go społeczeństwo? A może zmiana nie zachodzi wcale w sztuce, a w nas samych – w tym, jak postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość, która sama w sobie pozostaje niezmienna. Język artystyczny stanowiłby w takim wypadku system poznawczy, za pomocą którego uczymy się rozumieć świat.

W 1955 roku Arnold Bode, związany z Kassel artysta i kurator, postanowił zorganizować trwającą 100 dni wystawę (nazywaną przez niego „100-dniowym muzeum”), prezentującą szeroki przekrój najważniejszych zjawisk ówczesnego świata sztuki. Ów dokumentacyjny charakter ekspozycji zaowocował znaną dziś powszechnie w świecie sztuki nazwą *documenta*. By utrzymać

formułę swoistego archiwum współczesnych artystycznych przemian, kurator zaplanował, iż będzie ona organizowana co cztery lata (od edycji z 1972 roku – co 5 lat). Wspomniana w nawiasie data ważna jest nie tylko ze względu na zmianę okresu mijającego pomiędzy kolejnymi odsłonami, ale również dlatego, że wówczas po raz pierwszy zmienił się kurator – Arnold Bode ustąpił miejsca Haraldowi Szeemannowi, wtedy już światowej gwiazdzie kuratorstwa. Szeemann zaś przemienił *documenta* ze 100-dniowej muzealnej ekspozycji w trwające 100 dni wydarzenie artystyczne – miał bowiem świadomość, że dokumentacyjny charakter tej imprezy doprowadzić może w końcu do petryfikacji żywych zjawisk artystycznych. Od tego momentu każda kolejna edycja odbywa się pod kuratelą innej osoby i ma temat przewodni.

From art to community and back again

Miłosz Markiewicz

What drives change in art? Is it art that changes, or is it the world and its communities that do so? Or perhaps change does not occur in art at all, but it arises in ourselves – in the way we perceive the reality around us, which itself remains unchanged. Artistic language would then constitute a cognitive system through which we learn to understand the world.

In 1955, Arnold Bode, a Kassel-based artist and curator, decided to organize an exhibition lasting 100 days (which he called the ‘100-day museum’) to present a wide cross-section of the most important phenomena of the art world at the time. The documentary nature of the exhibition has given rise to what is now commonly known in the art world as *documenta*. To keep up the formula of ‘an archive’ of contemporary artistic transformations, the curator planned that it would be held every four years (every five years since the 1972 edition). The date in brackets is important not only due to the new intervals between *documenta* editions, but also because the curator themselves changed for the first time ever then. Arnold Bode gave way to Harald Szeemann, who had become a world star of curating by that time. Szeemann turned *documenta* from a 100-day museum exhibition into a 100-day art event because he was aware that the documentary nature of the event may eventually lead to the petrification of living artistic phenomena. Since then, each successive edition has been curated by a different person and has had a central theme. The Kassel festival thus ceased to be an archive of recent changes in art and has become a driving force behind these changes. It is there that Joseph Beuys’ famous project of planting 7,000 oaks began and (posthumously) ended, with the first and last of them growing side by side on Friedrichsplatz. Half a century after the revolution introduced by Szeemann, the festival has undergone another transformation this year as it became a 100-day community.

This year, *documenta 15* was curated by the Indonesian collective *ruangrupa*, who formally accepted this prestigious invitation yet symbolically rejected it, for the group has always opposed the

star system of the art world, its prevailing Eurocentrism, as well as the neoliberal principles of the art trade. Therefore, it rejected the need to give the event a thematic leitmotif that would organize artworks around one idea, and invited 14 art groups, collectives, more or less formal art, design and research institutes and festivals to co-curate the event on an egalitarian basis. What they had in common was that they all represent Global South. Each of the 14 invited groups invited individual male and female artists or other collectives, festivals and informal art groups to join in. This rhizome would eventually consist of several hundred people (artists, activists, researchers etc.) participating in *documenta*. „Make friends not art!,” proclaimed *ruangrupa*, thus making an extremely important subversive gesture of institutional critique. Hence, during this year’s edition, one could hardly find the biggest and most recognised names of the art world, whose work was then on show in Venice or Berlin. On the contrary, the rhizome was made up exclusively of individuals and collectives so far marginalized, overshadowed and underrepresented within the Western art world (this was the first edition in *documenta*’s 70-year history to ever feature people from Indonesia!).

At the core of *ruangrupa*’s *documenta* was *lumbung*, that is the practice and space of sharing. Not only does it represent an alternative, contributive economic model, but it is also based on the principle of equitable redistribution of wealth, which is perceived as common. *Ruangrupa* brought Indonesian communal principles to the very heart of the Western art world. The project in Kassel thus approached the principles of relational aesthetics while at the same time transcending its limitations, for it envisaged contributive activity rather than passive participation. Hence, we should speak about the aesthetics of redistribution and commoning, in which we are constantly reminded that the aesthetic is political, rather than about relational aesthetics. That is why meetings, workshops, debates, cooking together, conversations, walks in the park etc. were more important this year than the art as we know it.

Festiwal w Kassel przestał być tym samym archiwum przemian w sztuce ostatnich lat, a stał się tych przemian motorem. Nie dość wspomnieć, że to właśnie tutaj rozpoczął się i (pośmiertnie) zakończył słynny projekt Josepha Beuysa polegający na sadzeniu „7000 dębów”, z których pierwszy i ostatni rosną obok siebie na Friedrichsplatz. Pół wieku po rewolucji, jaką wprowadził Szeemann, festiwal przeszedł w bieżącym roku kolejną transformację, tym razem stając się 100-dniową wspólnotą.

Kuratorstwo documenta 15 objął indonezyjski kolektyw ruangrupa, który formalnie przyjął, ale symbolicznie odrzucił to prestiżowe zaproszenie. Od początku swojego istnienia pozostają bowiem w opozycji do gwiazdorskiego systemu świata sztuki, panującego w nim eurocentryzmu, jak i neoliberalnych zasad handlu dziełami. Dlatego też odrzucili oni konieczność nadania imprezie tematycznego wątku przewodniego, który organizowałby prace wokół merytorycznego klucza, a do współkuratorowania na egalitarnych zasadach zaprosili 14 grup artystycznych, kolektywów, mniej lub bardziej formalnych instytutów artystycznych, projektowych i badawczych czy festiwali, których wspólnym mianownikiem jest reprezentacja tzw. globalnego Południa. Każda z 14 zaproszonych grup zapraszała do udziału pojedynczych artystów i artystki bądź kolejne kolektywy, festiwale czy nieformalne grupy artystyczne. Klucze to zaowocowało ostatecznie listą kilkuset osób (artystycznych, aktywistycznych, badawczych itd.) biorących udział w documenta. „Make friends not art!” ogłosiła ruangrupa, dokonując tym samym niezwykle ważnego subwersywnego gestu krytyki instytucjonalnej – dlatego też podczas tegorocznej edycji trudno było doszukiwać się największych i najbardziej uznanych nazwisk świata sztuki, których prace w tym samym czasie można było oglądać w Wenecji czy Berlinie. Wręcz przeciwnie, wspomniane klucze tworzyły wyłącznie osoby i kolektywy dotychczas marginalizowane, usuwane w cień i niedoreprezentowane w ramach zachodniego świata sztuki (wart wspomnienia jest fakt, że to przykładowo pierwsza edycja w 70-letniej historii documenta, w której brały udział osoby pochodzące z Indonezji).

U podstaw działania ruangrupy stanęła praktyka i przestrzeń współdzielenia, zwana *lumbung*. Stanowi ona nie tylko alternatywny, współtwórczy model gospodarczy, ale opiera się również na zasadzie sprawiedliwej redystrybucji dóbr (rozumianych od początku jako wspólne). Ruangrupa zaproponowała przeniesienie indonezyjskich

wspólnotowych zasad do samego serca zachodniego świata sztuki. Mający miejsce w Kassel projekt stał się tym samym bliski zasadom estetyki relacyjnej, ale przekroczył jej ograniczenia – nie zakładał bowiem biernej partycypacji, a współtwórczą aktywność. Bardziej więc niż o estetyce relacyjnej należałoby tu mówić o estetyce redystrybucji i uwspólniania, w ramach której na każdym kroku przypominamy sobie, że estetyczne jest polityczne. Dlatego też tego roku ważniejsze od sztuki, którą znamy, były spotkania, warsztaty, debaty, wspólne gotowanie, rozmowy, spacer po parku itp.

Ta właśnie praktyka *lumbungu*, zaimplementowana na documenta 15, stanowi dla mnie dowód zupełnie innego niż zachodni sposobu rozumienia roli sztuki i osób ją tworzących. Zadaniem jest tu nie tyle antycypacja zmian, jakich potrzebuje świat, nowego modelu jego funkcjonowania (który przyjmuje tutaj charakter zarówno artystyczny, jak i ekonomiczny czy społeczny), ale ujawnienie szczelin w skorupie obudowującej rzeczywistość. Sztuka staje się w ten sposób narzędziem walki i oporu. Zwłaszcza dla tych, których do tej pory w historii sztuki i badaniach nad nią nie dostrzegaliśmy. Zafascynowani katalogowaniem, archiwizacją, dokumentacją, porządkowaniem, analizowaniem oraz interpretacją, nie widzieliśmy wspólnototwórczego charakteru sztuki, która nie wyklucza, a staje się przestrzenią wzajemnej troski. W życiu pełnym podziałów to właśnie sztuce przypadła w udziale rola przypominania nam o więzach, które nas wszystkich łączą, i uświadamiania nam braku przystawalności tworzonego obrazu świata do rzeczywistości, którą portretujemy.

Zadaniem sztuki jest więc nie tyle nadążanie za przemianami, które zachodzą dookoła nas, ani też ich antycypacja, ale uświadamianie nam, że świat wygląda inaczej. Czy potrzebny jest nowy język, by o tym opowiedzieć? Niewątpliwie. Tylko on wymusza na nas bowiem uważność oraz czujność. To on sprawia, że się skupiamy i zaczynamy doszukiwać się niuansów, różnicy w brzmieniach, a przede wszystkim dzięki niemu szukamy znaczeń, których do tej pory nie rozpoznawaliśmy. Potrzebujemy nowych języków sztuki, bo to właśnie za ich pomocą przemawia do nas świat. My zaś możemy jedynie próbować go zrozumieć.

Miłosz Markiewicz
doktor nauk humanistycznych, adiunkt
w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM
w Poznaniu, kierownik literacki Teatru
Śląskiego w Katowicach

In my view, the *lumbung* practice as delivered at *documenta 15* shows an understanding of the role of art and those who make it that is completely different from the Western one. The task here is not so much to anticipate the changes the world needs and a new model of its functioning (which takes on an artistic as well as an economic or social character here), but to reveal cracks in the shell that encloses reality. Art thus becomes a tool of struggle and resistance, especially for those we have so far overlooked in art history and art research. Fascinated with cataloguing, archiving, documenting, ordering, analyzing and interpreting, we have failed to see the community-forming nature of art, which comes as a space of mutual care rather than excluding. In a life full of divisions, it is art that has the role of reminding us of the ties that bind us all together and making us aware of the incongruity between the image of the world we create and related reality.

The task of art, then, is not so much to keep up with or anticipate changes going on around us, but to make us aware that the world looks different. Is a new language needed to talk about it? Undoubtedly. For it is the only language that will force us to be attentive and alert; it is the only situation that will make us concentrate, look for the nuances, differences in sounds and, above all, make us look for meanings we have not recognised yet. We need new art languages because the world speaks to us through them. And the only thing we can do is to keep trying to understand it.

Miłosz Markiewicz
Doctor of Humanities, Assistant Professor
at the Department of Theatre and Media Arts
of Adam Mickiewicz University in Poznań,
Literary Manager of Teatr Śląski in Katowice

Nowy język, nowy teatr

Henryka Wach-Malicka

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE – w założeniu i w zgodzie z regulaminem – miał być prezentacją spektakli młodych reżyserów, których droga do debiutu w teatrze instytucjonalnym nie była w tamtym czasie ani łatwa, ani oczywista.

Dość nieoczekiwanie, już od pierwszej edycji, stał się jednak manifestacją nowej estetyki scenicznej, nowego teatralnego języka i sposobu pracy nad tekstem. Dla wielu widzów taki sposób narracji, jaki prezentowali młodzi twórcy, był szokiem. Dla innych był natomiast powiewem świeżości i wyjściem z zakłętą koła poprawnych (i, niestety, często schematycznych) inscenizacji, głównie klasyki teatralnej. Ten podział – w ogromnym uproszczeniu! – biegł na ogół pokoleniowo i był związany z ogólnościowymi przemianami w obyczajowości, ofensywą kultury masowej i nowymi sposobami komunikacji. Klasyczne przedstawienia, zachowujące linearność akcji, a często i nadmiernie celebrowane sceniczne tradycje, nagle przestały korespondować ze światem zewnętrznym, pełnym chaosu i sprzeczności, podszytym niepokojem egzystencjalnym w niebywalej skali. Młodzi reżyserzy nie tylko obserwowali ten proces, oni go po prostu doświadczyli. I przynosili na scenę, tworząc nową teatralną jakość. Do ich spektakli zaczęły przenikać niepewność, frustracja i lęk, przekładane na fragmentaryczność akcji, pozornie niespójną narrację, ostrość wygłaszanych kwestii i łamanie obyczajowych tabu. Od strony formalnej pojawiły się natomiast nawiązania do filmów i wykorzystanie powszechnie znanych zjawisk popkulturowych.

Uniwersalizm Augustynowicz

Przykładem takiego spojrzenia na teatr i świat była Anna Augustynowicz, zwyciężczyni pierwszej edycji INTERPRETACJI w 1998 roku. Artystka zaskoczyła wszystkim: wyborem tekstu, sposobem jego interpretacji i precyzyjną pracą z aktorami Teatru Współczesnego w Szczecinie, dzięki której widz nie czuł się obserwatorem pokazywanych zjawisk, a poniekąd ich uczestnikiem. *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu* Wenera Schwaba to opowieść o degradacji człowieczeństwa, jaką ludzie sami sobie gotują, a nawet ją pielęgnowują,

gnijąc (dosłownie) w świecie bez jakiegokolwiek celu i idei. Ponury świat, straszni ludzie i wulgarny język służą u Schwaba oskarżeniu współczesnego konsumpcjonizmu i mieszczańskiego stylu życia. Anna Augustynowicz nadała jego przesłaniu dodatkowy rys uniwersalizacji. Moim zdaniem ten walor spektaklu byłby niemożliwy do uzyskania bez wprowadzenia na scenę postmodernistycznego sposobu realizacji.

Wstrząsający Warlikowski

Pokolenie twórców debiutujących w połowie lat 90. ubiegłego wieku zapisało się w historii teatru polskiego także ogromnym udziałem reżyserów w modyfikowaniu wystawianych tekstów. Przez wiele sezonów był to jeden z najczęściej podnoszonych zarzutów wobec ich inscenizacji, którym wytykano niestaranność, brak poszanowania dla słowa, dziwaczność i epatowanie widza przemocą czy erotyzmem, których w oryginale nie ma. Znakomita większość (nie wszyscy, to prawda) reżyserów tego nurtu potrafiła jednak obronić swoją dramaturgiczną ingerencję w oryginalny tekst. To oni wprowadzili też na afisze nazwiska autorów praktycznie w Polsce nieznanymi bądź grywanymi okazjonalnie. Tak jak twórczość Sarah Kane, autorki sztuk wpisujących się w apokaliptyczną wizję bezsensu ludzkiego życia pozbawionego miłości i zrozumienia, a w konsekwencji prowadzącego do samozagłady. *Oczyszczeni* tej autorki, w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, zdobywcy Lauru Konrada w 2003 roku, byli jednym z bardziej wstrząsających przeżyć artystycznych wpisanych w katowicki festiwal. Warlikowski, idealnie prowadzący aktorów przez meandry ukrytych znaczeń sztuki, w warstwie formalnej wykorzystał wszystkie narzędzia i zasady nowego teatralnego języka, w pełni świadomy faktu, że tylko dzięki nim może wstrząsnąć widzem. Spektakl, zrealizowany w Teatrze Rozmaitości w Warszawie i w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, do dziś uchodzi zresztą za wizytówkę nowego nurtu w polskim życiu artystycznym.

Dublet Jarzyny

Pokolenie, którego debiuty zbiegły się z powstaniem Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reży-

serskiej w Katowicach, szukało także inspiracji wśród rodzimych autorów, próbując odczytać ich sztuki nowym kluczem. Eksperymentujący z formą Witold Gombrowicz intrygował Grzegorza Jarzynę z tak doskonałym artystycznie skutkiem, że młody reżyser otrzymał w 1999 roku Laur Konrada aż za dwie inscenizacje tekstów pisarza: *Iwony, księżniczki Burgunda* w Starym Teatrze w Krakowie oraz *Historii* w Teatrze Telewizji. Szczególnie interesująca wydaje się po latach właśnie *Iwona*. Pozornie zrealizowana w dość tradycyjny sposób, łącznie z impresjami kostiumowymi (choć kostium jako taki rzadko występuje w przedstawieniach omawianego nurtu), zaskakiwała przede wszystkim podskórnie, acz

doskonale wyczuwalną, atmosferą zmysłowości, sensualnością doznań bohaterów i maksymalną rozpiętością ich emocji.

Nowy język teatralny, mieszanie gatunków i sposobów narracji, wykorzystanie multimedialności, filmowy montaż scen, ale także niezwykle melanż brutalizmu i najgłębiej dotąd skrywanych ludzkich emocji to dziś poniekąd teatralna norma. Ale wtedy, gdy startowały INTERPRETACJE, przypomniane tu przedstawienia były wyraźnym sygnałem nadchodzącego dopiero przełomu. Nie tylko zresztą w teatrze...

Henryka Wach-Malicka
dziennikarka, krytyczka teatralna

New language, new theatre

Henryka Wach-Malicka

The Interpretations National Festival of Directing was originally meant to present performances by young directors whose path to debut in institutional theatre was neither easy nor obvious at the time.

Quite unexpectedly, from the very first edition the festival would manifest a new stage aesthetic, a new theatrical language and method of text work. Many spectators would find the mode of narration presented by the young artists shocking. Others would take it as a breath of fresh air and a way out of the vicious circle of the correct and unfortunately often schematic productions, mainly of theatrical classics. To greatly oversimplify it, that divide generally followed generational lines and was associated with worldwide changes in culture, the flood of mass culture and new modes of communication. Having linear plots and often embracing stage traditions, the classical productions suddenly no longer corresponded to the outside world, one full of chaos, contradictions and underpinned by existential anxiety on an unparalleled scale. Not only did young directors observe that process, but they also experienced it. And they would reflect it on stage to provide a new theatrical quality. Insecurity, frustration and fear would seep into their performances in the form of fragmentary

plot, seemingly incoherent narration, sharp lines delivered by actors and the breaking of moral taboos. On the formal front, however, we could see references to films and the use of well-known pop cultural phenomena.

Universalism of Augustynowicz

That view of drama and the world was exemplified by Anna Augustynowicz, the winner of the first edition of the Interpretations in 1998. She surprised the spectators with everything: with the text she chose to stage, the way she interpreted it and her precise work with actors of Teatr Współczesny in Szczecin. As a result, the audience felt like it had been participating in the staged events rather than just observing them. *Moja wątroba jest bez sensu* by Werner Schwab was a story about the degradation of humanity that people caused to themselves and even nurture, while (literally) rotting in the world without having any purpose or ideals. The bleak world, horrible people and offensive language in Schwab serve as an indictment against contemporary consumerism and bourgeois lifestyles. Anna Augustynowicz has given his message an extra universal touch. In my view, this quality of the play would have been impossible to attain without bringing the post-modern production mode onto the stage.

Shocking Warlikowski

The generation of artists who made their debuts in the mid-1990s also went down in the history of Polish theatre in terms of the directors' enormous involvement in modifying the dramas they staged. For many seasons, this has been one of the most frequently raised objections regarding their stagings, reproached for their carelessness, being disrespectful of the word and bizarreness as well as for their ostentatious display of violence and eroticism, absent from original dramas. However, the vast majority of directors representing that trend (surely not all of them) were able to justify their dramaturgical interference with original dramas. They also introduced the names of authors virtually unknown or rarely staged in Poland, for instance the work of Sarah Kane, an author of dramas marked by the apocalyptic vision of human life deprived of love and understanding, meaningless and leading to self-destruction. Directed by Krzysztof Warlikowski, the winner of the Conrad Laurel in 2003, Kane's drama *Cleansed* was one of the most shocking artistic experiences at the festival in Katowice. Perfectly guiding the actors through the meanders of the play's hidden meanings, Warlikowski made use of all of the tools and principles of the new theatrical language on a formal level, as he was fully aware that that was the only way to move the audience. Produced at Teatr Rozmaitości in Warsaw and Teatr Współczesny in Wrocław, the show has been recognized as the highlight of the new trend in Polish artistic life.

Jarzyna's double

The generation whose debuts would coincide with the emergence of the Katowice's Interpretations National Festival of Directing sought inspiration in Polish authors as well, trying to read them in a new fashion. A form-experimenting playwright Witold Gombrowicz would intrigue Grzegorz Jarzyna so much that the young director was awarded in 1999 the Conrad Laurel for staging two of that playwright's pieces: *Iwona, księżniczka Burgunda* at the Stary Theatre and *Historia* at the Television Theatre. Many years later, the former seems particularly interesting. Seemingly produced in a pretty traditional way, including in terms of costumes (although costumes *per se* have been rarely used in performances of this directorial movement), the show surprised the audience with its clearly perceptible sensual undercurrent, the sensuality of protagonists' experiences and the extremely broad range of emotions.

The new language of drama, the mixing of genres and narrative modes, the use of multimedia, film-like editing of scenes, as well as the extraordinary *mélange* of brutalism and the deepest human emotions are nowadays theatrical norms, but in the early days of the Interpretations, the above-mentioned plays were just a clear signal of a breakthrough yet to come. Not only in theatre...

Henryka Wach-Malicka
Journalist, theatre critic

Laureaci INTERPRETACJI Winners of the INTERPRETATIONS



fol. Arkadiusz Ławrywianiec



fol. Arkadiusz Ławrywianiec

1998 **Anna Augustynowicz** za reżyserię przedstawienia *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu* Wernera Schwaba w Teatrze Współczesnym w Szczecinie

1999 **Grzegorz Jarzyna** za dwie inscenizacje tekstów Witolda Gombrowicza: *Iwony, księżniczki Burgunda* w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i *Historii* w Teatrze Telewizji



fol. Arkadiusz Ławrywianiec



fol. Arkadiusz Ławrywianiec

Interpretacje 2022



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

2006 **Maja Kleczewska** za reżyserię spektaklu *Woyzeck* Georga Büchnera w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



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



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



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

fot. Arkadiusz Ławrywianiec

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

2014 **Remigiusz Brzyk** za reżyserię spektaklu *Koń, kobieta i kanarek* Tomasa Śpiewaka w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

2015 Maja Kleczewska za reżyserię spektaklu *Dybuk* według dramatu Szymona Anskiego w Teatrze Żydowskim w Warszawie im. Estery Rachel i Idy Kamińskich



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

2016 Janusz Opryński za reżyserię spektaklu *Punkt Zero: Łaskawe* na podstawie powieści Jonathana Littella w Teatrze Provisorium w Lublinie



fot. Arkadiusz Ławrywianiec



fot. Arkadiusz Ławrywianiec

fot. Arkadiusz Ławrywianiec



2018 Daria Kopiec za reżyserię spektaklu *Zakonnice odchodzą po cichu* Marty Abramowicz w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu

fot. Arkadiusz Ławrywianiec



2020 Katarzyna Szyngiera za reżyserię spektaklu *Lwów nie oddamy* według scenariusza Katarzyny Szyngiera, Marcina Napiórkowskiego, Mirosława Wleklego, Olgi Maciupy i zespołu w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie



fot. Maciej Rałowski

Jurorzy XXI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej

INTERPRETACJE / Jurors of the INTERPRETATIONS

Katarzyna Kozyra – rzeźbiarka, fotografka, autorka performansów, filmów, instalacji wideo, akcji artystycznych. Jest absolwentką Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP, przedstawicielką nurtu sztuki krytycznej. Już jej realizacja dyplomowa – *Pyramida zwierząt* (1993) – wywołała dyskusje w mediach głównego nurtu. Także kolejne prace, m.in. *Olimpia* (1996), *Więzy krwi* (1995), cykl *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003–2008) czy realizowany od 2012 projekt *Szukając Jezusa* zmuszają odbiorców do konfrontowania się ze śmiercią, chorobą, ciałem, płcią, wiekiem, normami społecznymi, wiarą. W 1999 roku reprezentowała Polskę na 48. Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie otrzymała honorowe wyróżnienie za instalację wideo *Łażnia męska*. W ciągu trzech dekad od debiutu jej prace były wystawiane w muzeach

i instytucjach na świecie, współpracuje z galeriami: Żak Branicka (Berlin), Postmasters (Nowy Jork), Capsule (Szanghaj) oraz Christophe Galliard Gallery (Paryż). W 2012 roku założyła Fundację Katarzyny Kozyry, wspierającą aktywności kobiet w obszarze kultury i sztuki. Od 2021 wykłada na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Zaprojektowała scenografię i kostiumy do spektaklu *Orlando. Biografie*, wyreżyserowanego przez Agnieszkę Błońską, który miał premierę w czerwcu tego roku w Teatrze Powszechnym.

Katarzyna Kozyra – A sculptor, photographer, author of performances, films, video installations and artistic actions, she is a graduate of the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw and a representative of critical art. Even her graduation artwork *Pyramid of Animals* (1993) provoked plenty of discussions in the mainstream media. Her subsequent works such as *Olympia* (1996), *Blood Ties* (1995), the series *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003–2008) and the project *Looking for Jesus* delivered in 2012 make audiences confront death, illness, the body, gender, age, social norms and faith. In 1999, she represented Poland at the 48th Art Biennale in Venice, where she received an honorary mention for her video installation *Men's Bathhouse*. For thirty years following her debut, her artworks have been shown in museums and institutions around the world. She is working with galleries: Żak Branicka (Berlin), Postmasters (Nowy Jork), Capsule (Shanghai) and Christophe Galliard Gallery (Paris). In 2012, she founded the Katarzyna Kozyra Foundation to support women's cultural and artistic activities. Since 2021, she has taught at the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. She has also designed the stage and costumes for the play *Orlando. Biographies*, directed by Agnieszka Błońska and having premiered in June this year at the Powszechny Theatre.

fot. Mateusz Gzik



fot. Wojciech Stróżyk/REPORTER

Lech Majewski – reżyser filmowy, teatralny i operowy, pisarz, poeta, malarz. Twórca pochodzący z Katowic. Stworzył własny język wypowiedzi artystycznej, w którym nieustannie przewija się uniwersum mitów. Artysta bezkompromisowy w podkreślaniu znaczenia twórczości artystycznej w wielu wymiarach ludzkiej egzystencji. Od chwili filmowego debiutu w 1980 roku kreuje świat w dużej mierze oparty na ukryty język symboli – na ten temat poprowadził też wykłady na wielu uniwersytetach. Jego prace prezentowane są w galeriach i muzeach, m.in. nowojorskiej MoMA, w Luvrze czy na weneckim Biennale. Doświadczenie pracy scenicznej zdobywał od początku lat 80. i słynnej londyńskiej inscenizacji *Odysei* Homera, odgrywanej na barce płynącej po Tamizie. Kolejne ważne realizacje, również operowe, jak *Ubu Rex* Pen-

Maria Anna Potocka – kuratorka, krytyk i teoretyk sztuki, doktor nauk humanistycznych, członkini międzynarodowych stowarzyszeń artystów i krytyków sztuki – Internationale Künstler Gremium, AICA oraz ICON. Od 2010 roku kieruje Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM. Założycielka czterech autorskich galerii sztuki w latach 1972–2010 (Galerii PI – pierwszej prywatnej instytucji kultury w Polsce, Galerii Pawilon, Galerii Foto-Video oraz Galerii Potocka). W latach 1973–2010 tworzyła prywatną międzynarodową kolekcję sztuki współczesnej, w której znalazło się około tysiąca prac ponad 100 artystów. Kolekcja została przekazana do MOCAM w 2010 roku. Kierowała Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niepołomicach, była wicedyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, którą zarządza ponownie od 2019 roku (jednocześnie z MOCAM).

Organizatorka kilku konferencji, m.in.: Międzynarodowej Konferencji Krytyków Sztuki AICA,

dereckiego oraz *Pokój saren* do własnego libretta ugruntowały jego pozycję w przestrzeni teatralnej. Lech Majewski do dziś pozostaje postacią ikoniczną, a wyznawcy jego dzieł, a zatem i jego wizji świata, żyją na wszystkich kontynentach.

Lech Majewski – A film, theatre and opera director as well as a writer, poet and painter originating from Katowice. He has created his own language of artistic expression, in which the universe of myths is constantly present. He uncompromisingly emphasizes the importance of artistic creation within many dimensions of human existence. Since his film debut in 1980, he has created a universe largely based on the hidden language of symbols, which he has lectured about at a number of universities. His work has been exhibited in galleries and museums such as MoMA of New York, the Louvre and the Venice Biennale. He has been gaining stage work experience since the early 1980s and the famous London staging of *Odyssey* by Homer, staged on a barge on the Thames. Subsequent important productions, including operas such as Penderecki's *Ubu Rex* and *The Roe's Room* to his own libretto, helped him establish his position in the theatrical space. Lech Majewski remains an iconic figure to this day, and the followers of his works, and therefore his vision of the world, live on every continent.



fot. archiwum M.A. Potockiej

Interpretacje 2022

Warszawa (2000) oraz „Sztuka w przestrzeni publicznej”, Kunsthalle Wiedeń (2002).

Jest autorką kilkunastu książek, w ostatnich latach opublikowała m.in. *150 lat malarstwa polskiego* (2019), *Edward Dwurnik. Malarstwo* (2020), *Skuteczność prawicy* (2020), *Malarstwo. Rzeźba* (2020), *Łempicka. Malarstwo* (2021), *Pogrzeby lwowskie* (2021) *Fabryka Oskara Schindlera. Historia przed i po* (2021).

Maria Anna Potocka – A curator, art critic and theoretician, doctor of humanities and member of international associations of artists and art critics Internationale Künstler Gremium, AICA and ICON, since 2010 she has headed the MOCAK Museum of Contemporary Art in Kraków. She founded four art galleries between 1972 and 2010 (Galeria PI – the first private cultural institution in Poland, Galeria Pawilon, Galeria Foto-Video and Galeria Potocka). Between 1973 and 2010, she built up a private international collection of contemporary

Tadeusz Słobodzianek – dramaturg, krytyk teatralny, reżyser, kierownik literacki i dyrektor teatru. Laureat wielu nagród i wyróżnień, z których najważniejsze to nagrody Fringe Firste na festiwalu w Edynburgu w latach 1993 i 1995, Paszport „Polityki” (1993), nagroda Fundacji im. Kościelskich (1994), Nagroda im. Stanisława Piętaka (1995), Medal im. Stanisława Bieniasza (2002 i 2018). W 2010 otrzymał Nagrodę Nike za sztukę *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach* – jedyny dramat wyróżniony tą nagrodą miał ponad 60 inscenizacji na świecie.

Studiował teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie pod kierunkiem m.in. prof. Jana Błońskiego. W latach 1978–1981 pisał recenzje teatralne pod pseudonimem Jan Koniecpolski, najpierw w „Studencie”, następnie dla tygodnika „Polityka”. W latach 2010–2012 dyrektor Teatru na Woli im. T. Łomnickiego, w latach 2012–2022 dyrektor Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy, twórca Laboratorium Dramatu, Fundacji Sztuka Dialogu oraz Szkoły Dramatu. Współtwórca Teatru Wierszalin.

Autor dramatów takich jak: *Car Mikołaj*, *Obywatel Pekosiewicz*, *Turlajgroszek*, *Prorok Ilja*, *Merlin*, *Kowal Malambo*, *Sen pluskwy*, *Młody Stalin*, *Śmierć proroka*, *Historia Jakuba*, *Niedźwiedź Wojtek*, *Fatalista* oraz cyklu *Kwartety otwockie*, na który składają się: *Geniusz*, *Sztuka intonacji*, *Powrót Orfeusza*. *Krzew gorejący*, *Helsinki* i *Cerber z Beaubourg*. Dramaty tłumaczono na angielski, niemiecki, hebrajski, francuski, włoski, hiszpański, kataloński, portugalski, brazylijski, szwedzki,

art, featuring 1000 works by more than 100 artists. The collection was transferred to MOCAK in 2010. She used to head the Museum of Modern Art in Niepołomice, was the deputy director for the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw and the director of the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery in Kraków, which she has managed again since 2019 (simultaneously with MOCAK).

She has organized several conferences, including: AICA International Conference of Art Critics, Warsaw (2000), and Art in Public Space, Kunsthalle Vienna (2002), and has penned several books, including *150 lat malarstwa polskiego* (2019), *Edward Dwurnik. Malarstwo* (2020), *Skuteczność prawicy* (2020), *Malarstwo. Rzeźba* (2020), *Łempicka. Malarstwo* (2021), *Pogrzeby lwowskie* (2021) *Fabryka Oskara Schindlera. Historia przed i po* (2021).



foto. Jacek Domiński/REPORTER

norweski, duński, czeski, słowacki, słoweński, serbski, węgierski, rumuński, rosyjski, ukraiński, litewski, łotewski, perski, mongolski, japoński i chiński.

Tadeusz Słobodzianek – A playwright, theatre critic, director, literary manager and theatre manager. A winner of many prizes and honorary mentions, including Fringe First at the festival in Edinburgh in 1993 and 1995, Polityka Passport (1993), Kościelski Award (1994), Stanisław Piętak Award (1995) and Stanisław Bieniasz Award (2002 and 2018). In 2010, he was awarded the Nike Award for the drama *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*.

The only drama to have ever been recognized with that award has seen over 60 stagings around the world.

He had studied theatre studies at the Jagiellonian University in Kraków under professor Jan Błoński, and between 1978 and 1981 wrote theatre reviews under the pseudonym Jan Koniecpolski, first for *Student* and then for *Polityka* weekly. Between 2010 and 2012, he headed Teatr Na Woli im. T. Łomnickiego and Teatr Dramatyczny in Warsaw in 2012–2022. He is the founder of Laboratorium Dramatu, the Open Dialogue Foundation and Szkoła Dramatu, and a co-founder of Teatr Wierszalin.

Rudolf Ziolo – reżyser teatralny. Od 1982 do 1986 roku był związany z krakowskim Teatrem im. Słowackiego, w którym debiutował sceniczną adaptacją powieści *Psie serce* Michaiła Bułhakowa. W 1986 roku na 12 lat związał się ze Starym Teatrem w Krakowie, gdzie zrealizował m.in. *Republikę marzeń* Brunona Schulza (1987), *Księżniczkę Turandot* Carlo Gozziego (1990), *Sen nocy letniej* (1992) i *Burzę* (1997) Williama Szekspira oraz *Reformatora* Mykoły Kulisza (1995).

Kolejną sceną, z którą związał swoje teatralne losy, był Teatr Powszechny w Warszawie, gdzie realizował zarówno klasykę – m.in. *Wujaszka Wanię* Antoniego Czechowa i *Biesy* Fiodora Dostojewskiego, jak i literaturę najnowszą, m.in. *Inne rozkosze* Jerzego Pilcha. Po repertuar współczesny chętnie sięgał pracując z gdańskim zespołem Teatru Wybrzeże, przygotowując m.in. *Noże w kurach* Davida Harrowera (2003), *Bash* Neila LaBute’a (2004) oraz *Orkiestrę Titanic* Christo Bojczewa (2007). W Teatrze Wybrzeże wyreżyserował też *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (2005). Współpracował także z innymi polskimi scenami: kaliskim Teatrem im. Bogusławskiego, Teatrem Polskim we Wrocławiu, Teatrem Śląskim w Katowicach czy Operą Krakowską. Swoim doświadczeniem i wiedzą dzielił się ze studentami, prowadząc zajęcia na Wydziale Reżyserii w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej.

Rudolf Ziolo – A theatre director working with the Słowacki Theatre of Kraków between 1982 and 1986, where he made his stage debut by adapting the novel *A Dog's Heart* by Mikhail Bulgakov.

In 1986, he started his 12-year journey at the Sary Theatre in Kraków, where he staged *Republika marzeń* by Brunon Schulz (1987), *Księżniczka Turandot* by Carlo Gozzi (1990), *A Midsummer*

He is an author of dramas such as: *Car Mikołaj*, *Obywatel Pekosiewicz*, *Turlajgroszek*, *Prorok Ilja*, *Merlin*, *Kowal Malambo*, *Sen pluskwy*, *Młody Stalin*, *Śmierć proroka*, *Historia Jakuba*, *Niedźwiedź Wojtek*, *Fatalista* and the series *Kwartety otwockie*, comprising: *Geniusz*, *Sztuka intonacji*, *Powrót Orfeusza*. *Krzew gorejący*, *Helsinki* and *Cerber z Beaubourg*. His dramas have been translated into English, German, Hebrew, French, Italian, Spanish, Catalan, Portuguese, Brazilian, Swedish, Norwegian, Danish, Czech, Slovak, Slovenian, Serbian, Hungarian, Romanian, Russian, Ukrainian, Lithuanian, Latvian, Persian, Mongolian, Japanese and Chinese.



foto. Michał Szlaga

Night's Dream (1992) and *Tempest* (1997) by William Shakespeare and *Narodny Malakhiv* (Reformatory) by Mykola Kulish (1995).

He subsequently worked with Teatr Powszechny in Warsaw, where he directed both classics, including *Uncle Vanya* by Anton Chekhov and *Demons* by Fyodor Dostoevsky, as well as contemporary literature, including *Inne rozkosze* by Jerzy Pilch. He was keen to explore the contemporary repertoire while working with the company of Teatr Wybrzeże in Gdańsk, delivering among others: *Knives in Hens* (2003), *Bash* by Neil LaBute (2004) and *The Titanic Orchestra* by Hristo Boytchev (2007). He also directed Stanisław Wyspiański's *The Wedding* at Teatr Wybrzeże (2005) and collaborated with other Polish theatres such as Bogusławski Theatre in Kalisz, Teatr Polski in Wrocław, Teatr Śląski in Katowice and Kraków Opera. He has shared his experience and knowledge with students he taught at the Faculty of Directing at the State Higher School of Theatre in Kraków.

Spektakl mistrzowski

Krystian Lupa
Imagine

**Master
performance**





fot. Natalia Kabanow

You may say I'm a dreamer

Krystian Lupa's *Imagine*

Imagine occupies a unique place in Krystian Lupa's artistic oeuvre. It is the most radical of the director's productions since the first version of *Miasto snu* based on Kubin's novel, *Zaratustra*, drawing upon Nietzsche's philosophical treatise, and *Poczekalnia 2.0*. With his six-hour stage essay, Lupa returns to the origins of his visionary theatre, which acts as a laboratory for new spirituality. After a series of productions exploring political oppression, the threat of totalitarianism and war trauma, such as *Proces* based on Kafka's novel, *Capri – wyspa uciekinierów* according to Curzio Malaparte's prose and *Austerlitz* (according to Sebald) produced in Vilnius, the director comes to explore counterculture of the 1960s to pose the fundamental question: 'unde malum' – 'where does evil come from?'

What triggers the thought process behind the show is the eponymous song by John Lennon dated 1971, a pacifist manifesto for the left, and

the praise of atheism and communism for the conservative right. Half a century later the dream of the brotherly world without states, religion and property, the main causes of violence, greed and hunger according to the songwriter, remains as utopian as it was in the Cold War era. What makes human beings reproduce old patterns based on violence and conquest? Why does the growth of knowledge and technology not go hand in hand with the progress of spirituality and ethics? What went wrong with the flower children revolution, which wanted to bring peace and tolerance to the world?

These questions have been maturing in Lupa for years. He spoke about the *Imagine* generation, which he identifies himself with, in 2016 during the conference *Kulturo-futuro! Poza granice wyobraźni* in Wrocław, dedicated to visions of the future. He contrasted the people of war, who look for the enemy in the Other, with the people of empathy, who seek to understand the Other. "World War II left

You may say I'm a dreamer

Imagine Krystiana Lupy

Imagine zajmuje wyjątkowe miejsce w dorobku artystycznym Krystiana Lupy. To najbardziej radykalny ze spektakli reżysera od czasu pierwszej wersji *Miasta snu* według Kubina, *Zaratustry* opartego na traktacie filozoficznym Nietzschego czy *Poczekalni 2.0*. Lupa wraca tym sześciogodzinnym esejem scenicznym do źródeł swego wizjonerskiego teatru, pełniącego rolę laboratorium nowej duchowości. Po serii spektakli mierzących się z tematem opresji politycznej, zagrożenia totalitaryzmem i wojennej traumy, takich jak *Proces* według Kafki, *Capri – wyspa uciekinierów* według prozy Curzio Malapartego i zrealizowany w Wilnie *Austerlitz* według Sebald, reżyser zanurza się w świat kontrkultury lat 60. XX wieku, aby postawić fundamentalne pytanie: „unde malum” – „skąd zło?”.

Katalizatorem uruchamiającym teatralne myślenie jest tytułowa piosenka Johna Lennona z 1971 roku, przez lewicę odbierana jako pacyfi-

styczny manifest, przez konserwatywną prawicę interpretowana jako pochwała ateizmu i komunizmu. Marzenie o braterskim świecie bez państw, religii i własności – głównych według autora przyczyn przemocy, chciwości i głodu, pół wieku później pozostaje równie utopijne, jak w epoce zimnej wojny. Co powoduje, że ludzkość odtwarza stare schematy oparte na przemocy i podboju? Dlaczego z rozwojem wiedzy i technologii nie idzie w parze rozwój duchowości i etyki? Co poszło nie tak z rewolucją dzieci kwiatów, która miała zaprowadzić na świecie pokój i tolerancję?

Te pytania dojrzewały w twórcy od lat. O pokoleniu *Imagine*, z którym się sam identyfikuje, Lupa mówił w 2016 roku we Wrocławiu podczas konferencji *Kulturo-futuro! Poza granice wyobraźni*, poświęconej wizjom przyszłości. Przeciwstawiał człowieka wojny, szukającego wroga w Innym – człowiekowi empatii, który próbuje zrozumieć Drugiego. „Po II wojnie światowej byliśmy w szoku [...].



fot. Natalia Kabanow

Po raz pierwszy poczuliśmy grozę, że możemy się w całości unicestwić, totalnie przekreślić sens istnienia naszego gatunku na tej planecie. W obliczu tej grozy powstały powojenne generacje, które nazwałbym jasnymi. Ich istotę najlepiej wyraża piosenka *Imagine* Johna Lennona: „wyobraź” sobie świat bez Boga, bez granic, bez nienawiści, bez wojen, bez masakry, nieustannej i beznadziejnej wojny racji. Wojna racji, którą toczy ludzkość, jest przeciw w gruncie rzeczy czymś paranoicznym. Polega na tym, że nie mamy krzty woli, ani pragnienia, żeby się zrozumieć, żeby zobaczyć po drugiej stronie drugiego człowieka” – mówił reżyser.

Wiara w przemianę ludzkości, wyrażona przez Lennona, okazała się jednak złudna. W XXI wieku człowiek wojny powrócił ze zdwojoną siłą, o czym dobitnie świadczy napaść Rosji na Ukrainę dwa miesiące przed premierą *Imagine*. Powstający w cieniu nowego konfliktu spektakl stał się nie tylko osobistym rozliczeniem reżysera z marzeniem powojennej generacji, ale i próbą odpowiedzi na pytanie, czy w dzisiejszej rzeczywistości jest jeszcze przestrzeń na nowe *Imagine*.

Aby odpowiedzieć na to pytanie, Lupa inscenizuje na scenie kantorowski seans widm, na którym spotykają się ikony popkultury, intelektualiści i artyści lat 60. XX wieku, między innymi filozof Michel Foucault (Michał Lacheta), eseistka Susan Sontag (Anna Ilczuk), wokalistki Janis Joplin (Karolina Adamczyk) i Patti Smith (Marta Zięba) oraz kapłan LSD Timothy Leary (Julian Świeżewski). Przybywają na stypę po zamordowanym w 1980 roku Johnie Lennonie, którą organizuje widmo zmarłego w 1948 roku francuskiego reżysera Antonina Artauda, buntownika i krytyka mieszczańskiego społeczeństwa (w podwójnej roli Grzegorz Artman i Andrzej Kłak). I to Artaud, który za swój radykalizm artystyczny zapłacił chorobą psychiczną i wykluczeniem, zadaje zebrany postaciom kontrkultury centralne pytanie spektaklu: dlaczego spier***li marzenie o świecie bez granic, religii i wojen? Odpowiedzią jest w jakimś sensie rozegrana na scenie parodia religijnego rytuału, w którym zmartwychwstały Lennon zostaje obwołany nowym Chrystusem, a wierni przyjmują komunie w postaci narkotyku i oddają się orgii. W proteście przeciw hipokryzji dawnych buntowników, a może z beznadziei, Artaud popełnia samobójstwo.

Druga część spektaklu ma charakter wewnętrznej duchowej podróży Artauda do źródeł współczesnych lęków. Wędrujemy z twórcą „teatru okrucieństwa” po świecie dotkniętym apoka-

lipsą, przywodzącym na myśl obrazy zrównanych z ziemią ukraińskich miast. Razem z nim trafiamy do granicznej zony, w której koczują uchodźcy, nie z Afryki Północnej, ale z Europy. Jesteśmy świadkami sceny samospalenia, nawiązującej do śmierci Piotra Szczęsnego, „szarego człowieka”, który jesienią 2017 roku podpalił się na placu Defilad w proteście przeciwko rządowi PiS.

W tej sferze poza czasem i przestrzenią Antonin Artaud przechodzi jungowską transformację, konfrontuje się ze swoim Cieniem, spotyka istoty z kosmosu, dla których oparta na egoizmie i przemocy cywilizacja człowieka jest niezrozumiała, wreszcie odkrywa w sobie żeński pierwiastek Animy i jako Antonina wraca na ziemię, aby niczym w chrystologicznym mitach powtórnie zbawić świat. Podróż kończy budzący grozę monolog w wykonaniu Piotra Skiby, wcielającego się w obłąkanego starego Artauda, który wali w bęben na trwogę przed bogiem wojny, spragnionym ludzkiej krwi.

Na główne pytanie spektaklu Lupa udziela złożonej odpowiedzi: z jednej strony zarzuca kontrkulturze naiwność i pokazuje w krzywym zwierciadle jej strategię, z drugiej rysuje portret zbuntowanego artysty, uwikłanego we własne sprzeczności, próbującego zbudować nową wspólnotę, którą od środka rozsadza jego własny egoizm. Ani bunt, ani sztuka nie zbawią świata. Dopóki nie skonfrontujemy się z własnym Cieniem, dopóki nie znajdziemy wroga w sobie i nie zrezygnujemy z monopolu na rację, człowiek wojny będzie triumfował – zdaje się mówić swoim przedstawieniem Krystian Lupa.

Przez gorzkie porażki przebija wiara, że nowe *Imagine* jest jednak możliwe.

Roman Pawłowski

krytyk teatralny, literacki, telewizyjny i filmowy, publicysta

us shocked [...]. For the first time ever, we felt the threat of self-annihilation, the fact that we could totally derail the sense of existence for our species on this planet. That threat informed post-war generations, which I think of as the bright ones and which are best expressed by John Lennon's song "Imagine": *imagine* a world without God, without borders, without hate, without wars, without massacres and without the incessant and hopeless war of being right. The war of being right that humanity is fighting is paranoid and is due to the fact that we do not have a shred of will or desire to understand each other, to see a human being in the other," said the director.

Lennon's faith in the transformation of the human kind proved illusory. The 21st century saw the return of the people of war, as vividly shown by the Russians' invading Ukraine two months before the premiere of *Imagine*. Produced in the shadow of the new conflict, not only has the show become the director's personal reckoning with the dream of the post-war generation, but is also an attempt to answer the question of whether there is still space for another *Imagine* in today's world.

In order to answer this question, Lupa stages a Kantorian *spectre séance*, where pop culture icons, intellectuals and artists of the 1960s meet up, including the philosopher Michel Foucault (Michał Lacheta), essayist Susan Sontag (Anna Ilczuk), singers Janis Joplin (Karolina Adamczyk) and Patti Smith (Marta Zięba) and the LSD advocate Timothy Leary (Julian Świeżewski). They come to the wake of John Lennon (murdered in 1980) organized by the spectre of Antonin Artaud, the French film director, a rebel and a critic of bourgeois society who died in 1948 (a double role of Grzegorz Artman and Andrzej Kłak). It is Artaud, who paid for his artistic radicalism with mental illness and alienation, asks the attending counterculture figures the central question of the play: why have you fu**ked up the dream of the world without borders, religions and wars? The answer, in a sense, is the parody of a religious ritual played out on stage, in which the resurrected Lennon is hailed as the new Christ and the worshippers take the holy communion in the form of a drug and then indulge in an orgy. Artaud commits suicide as a protest against the hypocrisy of the former rebels or perhaps out of helplessness.

The second part of the performance takes the form of Artaud's inner spiritual journey to the origins of contemporary fears. Together with the creator of 'theatre of cruelty', we wander through a post-apocalyptic world, which evokes the images

of Ukrainian cities razed to the ground. Together with him, we end up in a border *zona*, where refugees are camped out – those from Europe rather than North Africa. We witness a scene of self-immolation, alluding to the death of Piotr Szczęsnny, 'an ordinary person' who set himself on fire on plac Defilad in Warsaw in a protest against the Law and Justice government in Poland.

In this realm beyond time and space, Antonin Artaud undergoes a Jungian transformation, confronts his Shadow, meets beings from outer space, who cannot comprehend human civilization, based on egoism and violence, and finally discovers the female element of Anima in himself, and, as Antonina, returns to Earth to save the world again, as if enacting some Christological myth. The journey ends with a terrifying monologue delivered by Piotr Skiba, playing the insane old Artaud, who bangs his drum in fear of the god of war who thirsts for human blood.

Lupa answers the main question of the show in a complex fashion: on the one hand, he accuses the counterculture of naivety and presents its strategy in a distorted mirror; on the other, he draws a portrait of the rebellious artist, entangled in his own contradictions, trying to build a new community, which is being torn apart from within by his own egoism. Neither the rebellion nor art can save the world. Unless we confront our own Shadow, find the enemy within ourselves and give up our monopoly on being right, the man of war will triumph. "This is what Krystian Lupa seems to be saying with his play.

Through the bitterness of defeat shines the belief that a new *Imagine* is possible after all...

Roman Pawłowski

Theatre, literary, television and film critic as well as a columnist

Krystian Lupa

(ur. 1943) – reżyser, scenograf, grafik, jedna z najważniejszych postaci polskiego teatru. Początkowo studiował na Wydziale Fizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w roku 1963 przeniósł się na krakowską Akademię Sztuki Pięknych, gdzie w roku 1969 uzyskał dyplom z grafiki; następnie przez dwa lata studiował reżyserię filmową w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, po czym wrócił do Krakowa, gdzie w latach 1973–1977 studiował reżyserię teatralną. W tym czasie był związany z grupą artystów eksperymentatorów inspirowanych ideami kontrkultury. W latach studiów wielki wpływ wywarły na niego osobowości artystyczne działające wówczas w teatrze krakowskim, przede wszystkim Konrad Swinarski i Tadeusz Kantor.

Przez lata związany z wrocławskim Teatrem Polskim (m.in. *Kuszenie cichej Weroniki*, *Azyl*, *Poczekalnia.0*), krakowskim Starym Teatrem (m.in. *Bracia Karamazow*, *Mistrz i Małgorzata*, *Factory 2*) oraz warszawskim Dramatycznym (m.in. *Na szczytach panuje cisza*, *Persona. Marylin*), a ostatnio także z warszawskim Powszechnym (*Capri – wy-*

(born 1943) – Director, stage designer, graphic artist, one of the most important figures in Polish theatre. Initially, he studied at the Faculty of Physics of the Jagiellonian University in Kraków, but in 1963 he enrolled in the Kraków Academy of Fine Arts and in 1969 obtained a diploma in graphics. Then he spent two years studying film directing at the Film School in Łódź and then returned to Kraków to study drama directing (1973–1977). At that time, he was associated with a group of experimental artists inspired by the ideas of counterculture. During his studies, he was greatly influenced by artistic personalities active in the Kraków theatre at the time, especially Konrad Swinarski and Tadeusz Kantor.

For many years, he has worked with Teatr Polski in Wrocław (*Kuszenie cichej Weroniki*, *Azyl*, *Poczekalnia.0*), Kraków's Sary Theatre (*Brothers Karamazow*, *Master and Margarita*, *Factory 2*) and the Warsaw's Teatr Dramatyczny (*Na szczytach panuje cisza*, *Persona. Marylin*), and recently also with the Warsaw's Teatr Powszechny (*Capri – wyspa uciekinierów*, *Imagine*). His specializes

spa uciekinierów, *Imagine*). Jego specjalnością stały się przedstawienia na motywach literatury austriackiej, m.in. tekstów Thomasa Bernharda (*Kalkwerk*, *Immanuel Kant*, *Rodzeństwo*, *Wymazywanie*, *Wycinka*), Wenera Schwaba (*Prezydentki*), Hermanna Brocha (*Lunatycy*), Roberta Musila (*Marzyciele*) i Alfreda Kubina (*Miasto snu*). Wielokrotnie pracował za granicą – we Francji, Austrii i USA, a także w Chinach. W 2009 roku został laureatem Europejskiej Nagrody Teatralnej.

Istotny wpływ na polski teatr wywarł jako pedagog krakowskiej PWST, związany z jej Wydziałem Reżyserii od roku 1983 (profesor od 1993; w latach 1990–1996 dziekan). Wielu wybitnych reżyserów, którzy byli jego studentami (m.in. Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski), przyznaje, że spotkanie z nim miało istotne znaczenie dla ich rozwoju artystycznego.

Krystian Lupa opublikował też kilka tomów osobistych szkiców i dzienników, m.in.: *Utopia i jej mieszkańcy* (1994), *Labirynt* (2001), *Podglądania* (2003) i *Utopia 2. Penetracje* (2003).

performances based on the motives of Austrian literature, including texts by Thomas Bernhard (*Kalkwerk*, *Immanuel Kant*, *Siblings*, *Extinction*, *Woodcutters*), Werner Schwab (*The Presidents*), Hermann Broch (*Sleepwalkers*), Robert Musil (*The Dreamers*) and Alfred Kubin (*The City of Dream*). He has often worked abroad: in France, Austria and the USA, as well as in China. In 2009, he was awarded the European Theatre Prize.

He has had a significant impact on Polish theatre as a teacher at the Directing Department of Kraków's PWST, where he worked from 1983 (granted the title of a professor in 1993; a dean in 1990–96). Many prominent directors who were his students (including Grzegorz Jarzyna and Krzysztof Warlikowski) admit that meeting him was very important for their artistic development.

Krystian Lupa has also published several volumes of personal essays and journals, including: *Utopia i jej mieszkańcy* (1994); *Labirynt* (2001); *Podglądania* (2003) and *Utopia 2. Penetracje* (2003).



fot. Marianna Kulesza



fot. Marianna Kulesza

Fragment dziennika Krystiana Lupy:

Odbywa się stypa, a może to tylko spotkanie dawnych przyjaciół-marzycieli ma charakter stypy...? Jeden z nas przygotował na tę okazję PERFORMANCE... POWIEDZMY SOBIE WSZYSTKO, CO MOGLIŚMY ZROBIĆ I CO ZOSTAŁO PORZUCONE...

Śmierć Lennona osobliwe zbiegła się z początkiem końca New Age i przez dekadę miała wymiar religijny, Lennon przyciągany do Ameryki przez New Age, przez pacyfizm wyrastający jak mech na wojnie w Wietnamie prowadzonej przez naszych ojców, „żywe trupy starego człowieczeństwa” → stał się lub chciał się stać choć przez chwilę, przez Warholowskie 15 minut, twarzą, bóstwem Nowej Ery...

Kim są ci ludzie na tej stypie, którzy może nigdy się nie spotkali, a może byli przyjaciółmi jedynie przez powinowactwo marzeń...? Andy Warhol, Thomas Bernhard, Caspar Hauser, Carl Gustaw Jung, Sylvia Plath, Albert Einstein, Marilyn Ferguson – media i twórcy wizji nowego człowieka... To tylko garść przypadkowych nazwisk inicjujących poszukiwanie materii myślowej i literackiej oplatającej lub przenikającej ten temat...

To nie będzie o marzeniu ani o marzycielach. Ani o Johnie Lennonie, ani o Beatlesach. Choć stypa może mieć związek z jego (Johna Lennona albo jego mitycznego sobowtóra) śmiercią → ze strzałem z rewolweru pod drzwiami Dakoty na obrzeżach Central Park i z symboliką Pól Truskawkowych...

NEW AGE to nie jest sekta marzycieli → miesiąc platoński Junga to także nie „złoty kwiat” marzyciela → choć oczywiście w tych wizjach i wizyjnych ideach jest marzenie człowieka jako podstawowa materia religio→ i kulturo→ twórcza. Matematyka też jest dzieckiem marzyciela... Spekulatywne myślenie też... filozofia... et cetera... To idea (i jej inicjacja) jest niezbędna do ratowania planety.



Czy zdołamy odpowiedzieć, dlaczego umarła tamta wiara w przeistoczenie człowieczeństwa? Czy da się wygenerować drugą falę → przemianę religijną społeczności ludzkiej bez wiary w osobniczą nieśmiertelność?



Excerpt from Krystian Lupa's diary:

A wake is underway, or is it just a gathering of old dreamer friends that feels like a wake...? One of us has prepared a PERFORMANCE for this occasion... LET'S TELL EVERYTHING TO EACH OTHER, ABOUT WHAT WE COULD HAVE DONE AND WHAT HAS BEEN ABANDONED...

Lennon's death peculiarly coincided with the beginning of the end of the New Age and for a decade had a religious connotations to it. Attracted to America by the New Age, by pacifism growing like lichen on the Vietnam war waged by our fathers, 'the living dead of the old humanity' → Lennon had become or wanted to become just for a while, for the Warholian 15 minutes, the face or the god of the New Era...

Who are those who attend the wake, who might have never met before or have been friends only through the kinship of their dreams...? Andy Warhol, Thomas Bernhard, Caspar Hauser, Carl Gustav Jung, Sylvia Plath, Albert Einstein, Marilyn Ferguson – the media for and creators of the vision of the new human being... These are just a handful of random names that set off the search for intellectual and literary stuff that entwines or permeates the subject in question...

This won't be about dreaming nor about dreamers. Neither about John Lennon, nor the Beatles, even though the wake may be related to his death (John Lennon's or that of his mythical double) → to a revolver shot at the Dakota's door at the edge of Central Park and to the symbolism of the Strawberry Fields...

NEW AGE is not a sect of dreamers → Jung's Platonic month is not a 'golden flower' of a dreamer, either → while obviously these visions and visional ideas consist of human dreams as the basic stuff that makes religion and culture. Mathematics is also the child of a dreamer... As is speculative thinking and philosophy... and so on.... To save the planet, you need an idea, and you need to initiate it.

Will we answer why that belief in the transformation of humanity has died? Is it possible to set off the second wave → the religious transformation of the human community without believing in individual immortality?



Koprodukcja Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie
oraz Teatru Powszechnego w Łodzi

Imagine

Artystyczna podróż do świata kontrkultury, czasów tożsamościowej i kulturowej rewolucji przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Krystian Lupa, wychodząc od słów piosenki *Imagine* Johna Lennona, zadaje pytanie o żywotność utopii w świecie, w którym duchowość została skomercjalizowana lub upolityczniona, a wartości humanistyczne, prawa człowieka, równość i wolność jednostki uległy dewaluacji.

Reżyser wraca do zjawiska psychologiczno-duchowego New Age oraz życia i twórczości Johna Lennona, który jako „nowy Chrystus” epoki hipisowskiej zaproponował wyobrażenie sobie świata bez wojen, państw i granic, bez nienawiści i własności, ale i bez religii.

Czy wizje rodem z New Age brzmią dziś tylko naiwnie? Czy wiara w nieskończoną ewolucję człowieczeństwa i metafizykę to mrzonka, czy jednak odwieczna potrzeba ludzkości? Dlaczego w latach 70. pacyfistyczna idea tak szybko poniosła porażkę? Czy w czasie kryzysu zwiększa się szansa na przemianę duchową?



foto. Natalia Kabanow

reżyseria i scenografia / direction and stage design: Krystian Lupa
scenariusz / script: Krystian Lupa i kreacja zbiorowa aktorów, Krystian Lupa and the actors' collective work
muzyka / music: Bogumił Misala
kostiumy / costumes: Piotr Skiba
kierowniczka produkcji / production manager: Michalina Dement-Żemła, Karolina Pawłoś
wideo / video: Joanna Kakitek, Natan Berkowicz
asystent reżysera, współpraca dramaturgiczna / assistant director, playwriting assistance: Dawid Kot
asystent reżysera / assistant director: Jan Kamiński
współpraca kostiumograficzna / Costume design assistance: Aleksandra Harasimowicz
inspicjentka / stage manager: Iza Stolarska
obsada / cast: Karolina Adamczyk, Grzegorz Artman, Michał Czachor, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Michał Lacheta (Teatr Powszechny w Łodzi, Teatr Powszechny in Łódź), Mateusz Łasowski, Karina Seweryn, Piotr Skiba (gościnnie, guest appearance), Ewa Skibińska, Julian Świeżewski, Marta Zięba (gościnnie – Teatr Studio w Warszawie, guest appearance – Teatr Studio in Warsaw)

czas trwania: 5,5 h (łącznie z przerwą 25 min po I akcie) / **Running time:** 5.5 h (including a break of 25 minutes after Act I)

A co-production by Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
and Teatr Powszechny in Łódź

Imagine

This is an artistic journey into the world of counterculture, the time of identity and cultural revolution of the late 1960s and early 1970s. Inspired by the lyrics of John Lennon's song "Imagine", Krystian Lupa poses the question about the viability of utopia in the world where spirituality has been commercialized or politicized, and humanistic values, human rights, equality and individual freedom, devalued.

The director revisits the phenomenon of the psychological-spiritual New Age and the life and work of John Lennon, who, as if 'a new Christ' of the hippie era, asked us to imagine a world without wars, states and borders, without hatred and property, and with no religion.

Do New Age visions sound just naive today? Is the belief in the infinite evolution of humanity and metaphysics only a pipe dream, or actually an eternal need of the human kind? Why did the pacifist idea fail so quickly in the 1970s? Do chances of a spiritual transformation increase during a crisis?

Koprodukcja Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie
oraz Teatru Powszechnego w Łodzi.

A co-production by Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera and Teatr Powszechny in Łódź.

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca
Zygmunt Hübner



Premiera w Łodzi: 23 kwietnia 2022 r. podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych

Premiere in Łódź: 23 April 2022 at Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych



Premiera w Warszawie: 7 maja 2022 r., Scena Duża Teatru Powszechnego
Premiere in Warsaw: 7 May 2022, Large Stage of Teatr Powszechny

Spektakl realizowany w ramach projektu „Prospero. Extended Theater”, dzięki wsparciu z programu „Kreatywna Europa” Unii Europejskiej

The performance is produced as part of the Prospero. Extended Theatre project, with the support from the European Union's Creative Europe programme



Projekt współfinansowany w ramach programu Unii Europejskiej „Kreatywna Europa”

Project's website: <https://www.prospero-theatre.eu/project-extended-theatre/>

Spektakle konkursowe

o Laur Konrada

**Competition
performances**



Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce

Teatr BARAKAH w Krakowie / BARAKAH Theatre in Kraków

Punktem wyjścia do spektaklu jest znany wszystkim dramat pt. *Anioły w Ameryce*. Jest on jednak jedynie inspiracją, która popchnęła twórców do stworzenia opowieści dziejącej się tu i teraz, w Polsce XXI wieku.

Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce to teatr dokumentalny. Autor scenariusza Michał Telega zaprosił do zespołu ludzi na różnych etapach swej artystycznej drogi, głównie takich, którzy dopiero ją rozpoczynają. Mierzą się z codziennością miejsc, z których pochodzą, w których dorastali i z których wyjechali w poszukiwaniu marzeń. Scenariusz Telegi został oparty na wielu godzinach rozmów z nimi, między nimi, naszych rozmów, które stały się konfrontacjami przeżyć i doświadczeń, pełnymi emocji, które potrafią zarówno rozwalać, jak i relaksować.

Osobiste doświadczenia artystów wplecione w anielską strukturę to historie ukrywania się, wychodzenia z szafy, mniej i bardziej efektownych coming outów, historie osobiste i współczesne. Udokumentowane zostały nasze historie, ale przejrzeć się może w nich każdy, również Ty! Bo przecież każdy ma coś do ukrycia, z czym boi się wyjść z szafy do społeczeństwa.



fot. Magda Woch

fot. Magda Woch



The starting point for the performance is the well-known drama entitled *Angels in America*. However, it is only a piece of inspiration that pushed the artists to create a story that happens here and now in 21st-century Poland.

Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce is a documentary drama. The author of the script, Michał Telega, invited artists at various stages of their artistic path, mainly those who are just starting their journey. They grapple with the everyday realities of places they came from, they grew up in and which they left in search of their dreams. Telega's script is based on hours of conversations with them and among them, our conversations, in which the artists confront their own experiences, which are full of emotions that can both destroy as well as relax you.

Cast into an angelic structure, the personal experiences of the artists are stories of hiding, coming out of the closet, more or less spectacular coming outs, personal and contemporary stories. These are our stories that have been documented, but anyone will see themselves in them, even you! Because everyone has something to hide, something they are afraid to let out of the closet in front of society.

autor / author: Michał Telega

reżyseria / direction: Michał Telega

muzyka / music: Piotr Korzeniak

choreografia / choreography: Piotr Mateusz Wach

obsada / cast: Wojciech Kałuża, Michał Kłodnicki, Monika Kufel, Ana Nowicka, Marek Szajnar, Łukasz Szleszyński, Dawid Tas

premiera: 7 maja 2022 r. / premiere: 7 May 2022

czas trwania: 1 h 30 min / running time: 90 minutes



fot. Krzysztof Marchlak

Michał Telega (ur. 1996) – reżyser teatralny, dramaturg, absolwent Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie.

Najważniejsze prace reżyserskie: *Księżę niezłomny* Juliusza Słowackiego (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera podczas Festiwalu Nowe Epifanie 2020, spektakl wziął udział w VII Konkursie na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”), *Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce*, autorski tekst na motywach dramatu *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera (Teatr Barakah w Krakowie, prapremiera w maju 2022), *Kuszenie świętego Antoniego* Włodzimierza Szturca (przedstawienie powstało w Teatrze AST, prezentowane podczas Forum Młodej Reżyserii w 2018 roku oraz na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Centrum Teatralnym „Na Strastnom” w Moskwie), *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*, autorski tekst i spektakl (publikacja w „Polish Theatre Journal” w 2019 roku, czytanie w Teatrze Ochoty w Warszawie podczas Międzynarodowej Konferencji „Zmiana – teraz”, organizowanej przez Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie, oraz spektakl w teatrze AST podczas Forum Młodej Reżyserii 2019). Spektakl dyplomowy w Szkole Filmowej AMA na podstawie tekstu wyreżyserowała Magdalena Łazarkiewicz, film został wyemitowany w TVN Fabuła w maju 2021 roku; tekst znalazł się w antologii dramatu polskiego *Revolutii. Antologie de teatru contemporan polonez* pod red. Katarzyny Niedurny; wyreżyserowany przez Mihai Păcura w Goethe Institut w Bukareszcie w czerwcu 2022 roku, tekst *Aktorki...*, oddający głos

kobietom w AST, znalazł się w półfinale Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej w 2020 roku oraz przyczynił się do zmian instytucjonalnych w polityce antyprzemocowej w AST; performans *Wykład profesora Mmaa* Stefana Themersona (w Mazowieckim Instytucie Kultury w Warszawie, listopad 2019), czytanie performatywne *Polowanie* Ishbel Szatraskiej (w Teatrze Nowym w Poznaniu, kwiecień 2022), *Siedem wierszy* na podstawie poezji S. Becketta (Międzynarodowe Laboratorium Teatralne „Beckett and The Virtual”, 2021).

Dramaturg w spektaklu *Grupa warszawska* (w Nowym Teatrze w Warszawie, 2020), dramaturg i twórca tekstu *Buntownik, czyli rzecz o narodzie* (na motywach *Króla Ducha* Juliusza Słowackiego, prapremiera w Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze, 2022).

Był także asystentem Ewy Kaim reżyserującej *Wyspiański. Koncert* na podstawie tekstów Stanisława Wyspiańskiego (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2018) oraz Anny Augustynowicz reżyserującej *Zemstę* Aleksandra Fredry (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2017).

A theatre director (born 1996), playwright and graduate of the Stanisław Wyspiański Academy of Theatre Arts in Kraków.

His major directorial work includes: *Księżę niezłomny* by Juliusz Słowacki (Teatr Współczesny in Szczecin, premiering at the Nowe Epifanie 2020 festival and featured in the 7th edition of the Competition for Staging Old Polish Literature – *Klasyka Żywa*), *Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce* (his own text inspired by the drama *Angels in America* by Tony Kushner; Barakah Theatre in Kraków; the first premiere in May 2022), *Kuszenie świętego Antoniego* by Włodzimierz Szturc (produced at Teatr AST, presented at the Young Directing Forum in 2018 and at the International Theatre Festival at the Na Strastnom Theatre Centre in Moscow), *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*, his original text and show (featured in the *Polish Theatre Journal* in 2019 and read at Teatr Ochoty in Warsaw during the

Zmiana – teraz International Conference, organized by the A. Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, and at Teatr AST during the Young Directing Forum 2019). His graduation show at the AMA Film School (based on his own text) was directed by Magdalena Łazarkiewicz; the film was broadcast by TVN Fabuła in May 2021. The piece was featured in the Polish drama anthology *Revolutii. Antologie de teatru contemporan polonez* edited by Katarzyna Niedurny; directed by Mihai Păcurar at the Goethe Institut in Bucharest in June 2022.

The text *Aktorki...*, lending voice to women of the Stanisław Wyspiański Academy of Theatre Arts, made it to the semi-finals of the Gdynia Drama Award in 2020 and triggered institutional changes in anti-violence policy of that academy; a performance *Wykład profesora Mmaa* by Stefan Themerson (at the Mazovia Institute of Culture in Warsaw, November 2019); a performative reading of *Polowanie* by Ishbel Szatrawska (at Teatr Nowy in Poznań, April 2022), *Siedem wierszy* based on the poetry of S. Beckett (the International Theatre Laboratory entitled “Beckett and The Virtual,” 2021).

A playwright behind the show *Grupa warszawska* (at the Nowy Teatr in Warsaw, 2020), a playwright and script author for *Buntownik, czyli rzecz o narodzie* (based on the motifs of *Król Duch* by Juliusz Słowacki, first premiering at Teatr Lubuski in Zielona Góra, 2022).

He has also worked as an assistant director with Ewa Kaim on *Wyspiański. Koncert* based on the texts by Stanisław Wyspiański (Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, 2018) and Anna Augustynowicz on *Zemsta* by Aleksander Fredro (Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, 2017).



fot. Krzysztof Marchlak

Prawie trzydziestoletni Nigeryjczyk mieszkający w Polsce porzuca w 1994 roku swoje ledwie narodzone dziecko. Trzydzieści lat później jego syn rozpoczyna wędrówkę do serca swojej historii. Co jest prawdą, a co mitem w tej rodzinnej opowieści? Jak zmierzyć się ze stereotypami na temat rasy? Jak uwolnić się od nienawiści?

Serce jest dokumentalną opowieścią młodego czarnoskórego Polaka, który wyrusza na poszukiwanie swojego biologicznego ojca. Scenariusz, inspirowany opowiadaniem Josepha Conrada, bazuje na autobiograficznych zapisach reżysera Wiktora Bagińskiego i jest próbą wydobywania politycznych znaczeń kryjących się w jego osobistej historii.

Od reżysera: „Moja tragedia nie polega na tym, że jestem czarny. Moja tragedia nie polega nawet na tym, że jestem czarnym Polakiem. Tragedia, której najbardziej się obawiam – idąc za Jamesem Baldwinem – polega na zaakceptowaniu teologii, która odmawia życia. Chodzi tutaj o dopuszczenie do siebie możliwości bycia podczłowiekiem. Jeśli taka możliwość, a raczej po prostu myśl, zostanie dopuszczona, wtedy rozpoczyna się walka o swoje człowieczeństwo. Spektakl ten rezygnuje z dyskursu na rzecz doświadczenia. Doświadczenia utraty i odrzucenia, które to przyniosły cierpienie. Jednak samo poszukiwanie momentu narodzin nienawiści pozwala na beztronską afirmację BRAKU. Braku ojca”.

adaptacja i reżyseria / adaptation and direction: Wiktor Bagiński

scenariusz / script: Wiktor Bagiński, Martyna Wawrzyniak

scenografia / set design: Ania Oramus

kostiumy / costumes: Marcin Kosakowski

światło, wideo / light, video: Natan Berkowicz

muzyka / music: Bartek Prosuł

choreografia / choreography: Krystyna Lama Szydłowska

asystent reżysera / assistant director: Wojciech Sobolewski

inspicjent / stage manager: Piotr Piotrowicz

kierowniczka produkcji / production manager: Magda Igielska

współpraca produkcyjna / production cooperation: Maria Herbich

obsada / cast: Jan Dravnel, Dobromir Dymecki, Magdalena Kuta, Aleksandra Popławska, Wiktor Bagiński (na wideo)

W spektaklu wykorzystano fragmenty książek:

Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. Aniela Zagórska, Wolne Lektury

James Baldwin, *Zapiski syna kraju tego*, przeł. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Karakter 2019

Stanislav Grof, *Kosmiczna gra*, przeł. Maciej Lorenc, Dariusz Misiuna, Wydawnictwo Okultura 2014

Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Urszula Kropiwiiec, Wydawnictwo Karakter 2020

Stowarzyszenie Polaków Pochodzenia Afrykańskiego, *Z Wiktorem Bagińskim rozmawia Oskar Kafel (prezes SPPA)*, [w:]

Rasizm po polsku, wydawnictwo HOW2 Digital Publishing

The play uses excerpts from the books:

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, translated by Aniela Zagorska, Wolne Lektury

James Baldwin, *Notes of a Native Son*, translated by Mikołaj Denderski, Karakter 2019

Stanislav Grof, *Kosmiczna gra*, translated by Maciej Lorenc, Dariusz Misiuna, Warsaw 2014

Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, translated by Urszula Kropiwiiec, Karakter 2020

Association of Poles of African Descent, “Z Wiktorem Bagińskim rozmawia Oskar Kafel (prezes SPPA)” [in:] *Rasizm po*

polsku, HOW2 Digital Publishing

premiera: 5 marca 2021 r. / premiere: 05 March 2021

czas trwania: ok. 2 h / running time: about 2 hours



foto. Monika Stolarska

In 1994, a nearly 30-year-old Nigerian man living in Poland abandons his newly born child. Thirty years later, his son begins a journey into the heart of his own story. What is the truth and what is the myth in this family story? How to confront racial stereotypes? How to free oneself from hatred?

Serce is a documentary story of a young black Polish man who sets out to find his biological father. Inspired by a short story by Joseph Conrad, the script is based on Victor Bagiński's autobiographical writing, and is an attempt to highlight the political meanings hidden in the director's personal history.

The director: „My tragedy is not that I am black. My tragedy is not even that I am a black Pole. The tragedy I fear most – following James Baldwin – is the acceptance of the theology that denies me life. This is about yourself allowing the possibility that you might be a subhuman. If you allow such a possibility, or simply a thought, then the struggle for your humanity begins. This performance abandons discourse in favor of experience. Experiences of loss and rejection, which have caused suffering. However, the very search for the moment hatred is born is an occasion for a carefree affirmation of the ABSENCE. The absence of a father.”



foto. Monika Stolarska



foto: Monika Stolarska

Wiktor Bagiński jest absolwentem Wydziału Reżyserii Dramatu Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie. Studiował także filozofię na Uniwersytecie Warszawskim.

Jako aktor stworzył role w kilku spektaklach, m.in. *Heroes of Future* w reżyserii Markusa Öhrna (Komuna Warszawa, 2014), *Twerk Like a Teen Spirit* w reżyserii Marty Ziółek (2015), *Piłkarze* w reżyserii Małgorzaty Wdowik (TR Warszawa, 2016) czy *Vernon Subutex* w reżyserii Wiktora Rubina (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2018).

Był asystentem Krzysztofa Garbaczewskiego przy realizacji *Kosmosu* (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 2016). W 2017 roku wyreżyserował swój autorski tekst *Negronautki* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego.

Podczas 8. Forum Młodej Reżyserii w Krakowie wyreżyserował spektakl pt. *MARAT/SADE*. Dwa lata później na tym samym festiwalu wystawił *Otella*. Jest laureatem 3. Konkursu Modelatornia (projekt *Czarna skóra, białe maski*). Na festiwalu Sopot Non-Fiction pokazał swój performans *Zmurzynienie*. W grudniu 2020 roku wyreżyserował komedię Moliera *Don Juan* w Teatrze Polskim w Poznaniu.

W marcu 2021 roku odbyła się premiera *Serca* w jego reżyserii i adaptacji w TR Warszawa. Za jego reżyserię otrzymał nagrodę podczas XIV Międzynarodowego Festiwalu Boska Komedia w Krakowie (2021). Spektakl był też prezentowany na 36. Dniach Sztuki Współczesnej w Białymstoku (2022).

We wrześniu 2021 roku powołał Instytut Redukcji Stresu Mniejszościowego BIAŁOŚĆ.

Wiktor Bagiński is a graduate of the Drama Directing Department of the Stanisław Wyspiański Theatre Academy in Kraków. He also studied Philosophy at the University of Warsaw.

He starred in several shows, including *Heroes of Future*, directed by Markus Öhrn (produced by Komuna Warszawa, 2014), *Twerk Like a Teen Spirit*, directed by Marta Ziółek (2015), *Piłkarze*, directed by Małgorzata Wdowik (produced by TR Warszawa, 2016) and *Vernon Subutex*, directed by Wiktor Rubin (produced by Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, 2018).

He was an assistant to Krzysztof Garbaczewski in the production of *Kosmos* (produced by the National Stary Theatre, 2016). In 2017, he directed his own piece *Negronautki* at the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw.

During the 8th Forum of Young Directing in Kraków, he directed a performance entitled *MARAT/SADE*. Two years later, he staged *Othello* at that festival. He is the laureate of the 3rd Modelatornia competition (*Czarna skóra, białe maski* project). At the Sopot Non-Fiction festival, he showed his performance *Zmurzynienie*. In December 2020, he directed Molière's comedy *Don Juan* at the Teatr Polski in Poznań.

Directed by himself and adapted at TR Warszawa, *Serce* premiered in March 2021. He was awarded for directing the latter at the 14th International Divine Comedy Festival in Kraków (2021). The play was also presented at the 36th Contemporary Art Days in Białystok (2022).

In September 2021, Wiktor Bagiński established the Institute for Minority Stress Reduction BIAŁOŚĆ.



foto: Monika Stolarska



Śmierć Jana Pawła II

Teatr Polski w Poznaniu / Teatr Polski in Poznan

Spektakl powstał na podstawie biografii, wspomnień i dzienników osób towarzyszących Janowi Pawłowi II w ostatnich dniach życia, w tym Stanisława Dziwisza i Mieczysława Mokrzyckiego, dokumentacji medycznej, analizy lekarskiej z zakresu medycyny paliatywnej oraz ceremoniału Ordo Exsequarium. Inspiracją był m.in. film Alberta Serry *Śmierć Ludwika XIV*.

2 kwietnia 2005 roku o 21.37 osobisty papieski lekarz Renato Buzzonetti stwierdził zgon Jana Pawła II. W jednej chwili całe życie społeczne i kulturalne stanęło w miejscu. Tysiące ludzi wyszły na ulice, zatrzymały się samochody i komunikacja miejska, kibice przerwali rozgrywki ligowe. Najważniejszymi słowami tamtych dni stały się *Santo Subito!* (Święty natychmiast!).

„Chcemy przyjrzeć się jeszcze raz ostatnim chwilom życia Karola Wojtyły i zapytać: Czy wobec śmierci i choroby wszyscy jesteśmy równi? Gdzie jest granica w ukazywaniu choroby i cierpienia? oraz: Czym staje się ona, kiedy wszystko to, co prywatne, staje się publicznym? – mówił reżyser spektaklu Jakub Skrzywanek. – Są to szczególnie ważne pytania w społeczeństwie, które wciąż nie pogodziło się ze śmiercią Jana Pawła II – tego być może ostatniego Boga na ziemi”.

Spektakl przeznaczony dla osób powyżej 16. roku życia.



fol. Magda Hueckel

reżyseria, scenariusz i dramaturgia / direction, script and dramaturgy: Jakub Skrzywanek
dramaturgia / dramaturgy: Paweł Dobrowolski
muzyka / music: Karol Nepelski
scenografia i reżyseria światła, / stage design and light design: Agata Skwarczyńska
kostiumy / costumes: Paula Grocholska
choreografia / choreography: Agnieszka Kryst
wideo / video: Rafał Paradowski, Luba Gorobiuk
konsultant medyczny / medical consultant: dr Michał Błoch
konsultacje pielęgniarskie / nursing consultations: Aldona Marciniak



fol. Magda Hueckel

konsultacje językowe i tłumaczenie na język włoski / language consultations and translation into Italian:

Magdalena Krupa, Nicola Marra

konsultacje z języka łacińskiego / Latin consultations: Magdalena Chruszcz

charakteryzacja / makeup: Jola Łobacz, Magdalena Chruszcz

asystentka kompozytora / assistant composer: Oktawia Pączkowska

inspicjent / stage managers: Magdalena Matusiewicz, Karol Gromek

konsultacje prawne / legal advice: kancelaria DotLaw / DotLaw law firm

obsada / cast: Michał Kaleta, Mariusz Adamski, Piotr Kazimierczak, Barbara Krasinska, Monika Roszko, Andrzej Szubski, Piotr Dąbrowski, Alan Al Murtaha, Kornelia Trawkowska, Bogdan Żyłkowski, Jakub Papuga

chórzyści / choristers: Piotr Brózdziak, Michał Mierzejewski, Witold Nowak, Marian Panek, Robert Pucek, Paweł Szajek, Kazimierz Zalewski, Lech Zydorek

premiera: 5 lutego 2022 r. / premiere: 5 February 2022

czas trwania: 1 h 50 min / running time: 1 hour 50 minutes

The performance is based on the biography, memories and diaries of those accompanying John Paul II in the final days of his life, including Stanisław Dziwisz and Mieczysław Mokrzycki, medical records, palliative analysis and the Ordo Exsequarium ceremony.

The inspiration behind the drama was, among others, Albert Serra's film *The Death of Louis XIV*.

On 2 April 2005 at 21:37, the Pope's personal physician Renato Buzzonetti pronounced the death of John Paul II. All social and cultural life instantly stopped. Thousands of people took to the streets, cars and public transport halted, fans paused their league games. The most important words of those days were "Santo Subito!" ("Saint immediately!").

"We want to revisit the last moments of Karol Wojtyła's life and ask the question: are we all equal in the face of death and disease? Where is the boundary in showing disease and suffering? And what does this boundary become when all that is private becomes public?," said the director of the show, Jakub Skrzywanek. "These questions are important especially in a society that is yet to come to terms with the death of John Paul II – perhaps the last God on Earth.

The performance is intended for people aged over 16 years.



fot. Monika Stolarska

Jakub Skrzywanek (ur. 1992 we Wrocławiu) – reżyser, autor, twórca instalacji performatywnych, od stycznia 2022 roku dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie. Absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim oraz kursu DOKPRO w Mistrzowskiej Szkole Wajdy.

Często podejmuje aktualne tematy debaty publicznej, próbując jednocześnie podważyć utrwalone mity i obalać społeczne tabu. Jego spektakle przybierają formę epickich widowisk łączących elementy literatury, filmu, teatru dokumentalnego i pracy na archiwach.

Od czasu debiutu (*Cynkowi chłopcy* w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu), wielokrotnie nagrodzonego i uznanego za najlepszy debiut sezonu 2015/16, kolejne jego spektakle stale goszczą na polskich festiwalach i zajmują czołowe miejsca w rankingach przygotowywanych przez najważniejszych polskich krytyków.

Współpracuje z wieloma polskimi teatrami, m.in. Teatrem Powszechnym w Warszawie, Teatrem Polskim w Poznaniu, Teatrem Współczesnym w Szczecinie, a także unikalnym Teatrem 21 (którego profesjonalny zespół aktorski tworzą osoby z niepełnosprawnościami).

Jego ostatnie spektakle to: *Gargantua i Pantagruel* w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu oraz w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2020), *Śmierć Jana Pawła II* w Teatrze Polskim w Poznaniu (2022) i *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (2022).

Poza teatrem tworzy performatywne instalacje społeczne krytycznie komentujące rzeczywistość. W ramach akcji „Pomniki Polskie” odsłonił tablicę upamiętniającą Szmula Wasersztajna i jego świadectwo mordu Żydów przez polską ludność cywilną. Również w Krakowie, w ramach festiwalu Genius Loci, przygotował kilkudniowy performans, którego finałem było stworzenie wraz z mieszkańcami „Pomnika mieszkańców Krakowa”, który ostatecznie przybrał formę zdewastowanej ściany pełnej wulgarnych i ksenofobicznych treści.

Autor dramatów *Pogrom alfonsów*, *Warszawa 1905* oraz *To my jesteśmy przyszłością!*, w których na podstawie archiwów lub pracy dokumentalnej próbuje opowiadać o kwestiach związanych z przemocą, tożsamością narodowo-etniczną, także o dojrzewaniu. Oba teksty docenione zostały w konkursie Gdyńska Nagroda Dramaturgiczna, znajdując się w gronie zakwalifikowanych do półfinałów. Dwukrotny stypendysta Prezydenta Miasta Wrocławia oraz „Laboratorium Nowego Teatru” Teatru Nowego w Krakowie, w ramach którego przygotował spektakl *To my jesteśmy przyszłością!*

Born 1992 in Wrocław, a director, author and creator of performative installations, since January 2022 a creative director at Teatr Współczesny in Szczecin. A graduate of the Stanisław Wyspiański Academy of Theatre Arts in Kraków, Polish language studies at the Wrocław University and the DOKPRO course at the Wajda School.

He often addresses topical issues of public debate while attempting to challenge established myths and overturn social taboos. His performances take the form of epic spectacles combining literature, film, documentary theatre and archival work.

Since his award-winning debut (*Cynkowi chłopcy* at Teatr Dramatyczny in Wałbrzych) hailed as one of the best debuts of 2015/16, his subsequent performances have been constantly featured at Polish festivals and have made it to the top of ranks prepared by major Polish critics.

He works with a number of Polish theatres, including Teatr Powszechny in Warsaw, Teatr Polski in Poznań, Teatr Współczesny in Szczecin and the unique Teatr 21, whose professional acting troupe is made up of people with disabilities.

His latest shows are: *Gargantua i Pantagruel* at Wilam Horzycy Theatre in Toruń and Jan Kochanowski Theatre in Opole (2020), *Śmierć Jana Pawła II* at Teatr Polski in Poznań (2022) and *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* at Teatr Współczesny in Szczecin (2022).

Apart from theatre houses, he delivers performative social installations that critically comment upon reality. As part of the action *Pomniki Polskie*, he has unveiled the plaque commemorating Szmul Wasersztajn and his testimony to the Jews murdered by Polish civilians. In Kraków, he has also prepared a performative show that lasted several days, the finale of which was the “Monument to the citizens of Kraków,” which eventually turned into a devastated wall full of offensive and xenophobic slogans.

He is the author of *Pogrom alfonsów*, *Warszawa 1905* and *To my jesteśmy przyszłością!*, in which he seeks to explore violence, ethnic and national identity issues and the coming of age based on archives and documentary work. Both texts have been acknowledged during the Gdynia Drama Award competition, making it to the semi finals along with other pieces. He is a two-time scholarship holder of the Mayor of the City of Wrocław and the Laboratory of New Theatre of Teatr Nowy in Kraków, as part of which he prepared the performance *To my jesteśmy przyszłością!*

fot. Monika Stolarska



Maszyna

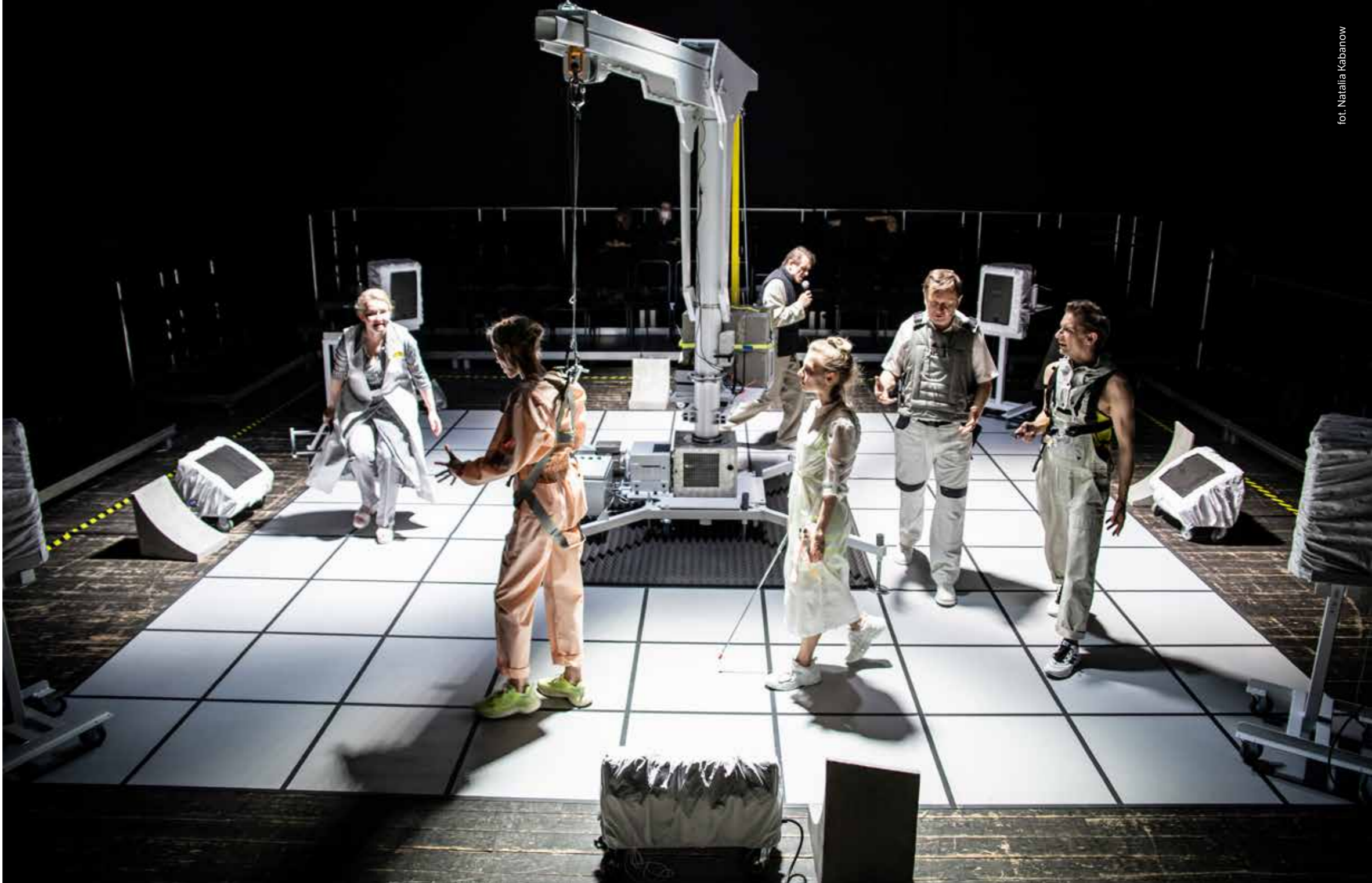
Teatr Polski im. Hieronima Konieczki
w Bydgoszczy / Teatr Polski im. Hieronima
Konieczki in Bydgoszcz

Maszyna działa od dawna. Działa codziennie. Działa systemowo. Nie trzeba jej uruchamiać. Trzeba ją konserwować. Popsuta działa też w śmienicie.

Można się nią zachwycać. Można w nią grać. Można nie zwracać uwagi na jej działanie. Więc czemu bez przerwy wsłuchujesz się w nią z otwartymi ustami?

Maszyna naświetla dźwiękiem. Niedawno odkryto, że jeśli przez określony czas będzie się naświetlać kogoś konkretną długością fali dźwiękowej oraz wibracją tej fali, to nastąpią modyfikacje zachowań, a w dalszej kolejności kolonizowanie myśli. Proces ten przebiega poprzez przyuczanie, zapewnianie, wytwarzanie odruchów, przycinanie, przyzwalanie, ocenianie, powtarzanie, zaniechanie. Dobrze jest nie wychylać się za bardzo – zmniejszamy wtedy ryzyko zakłóceń. Budowanie więzi także mu nie służy. Skuteczne oswojenie do konkretnych społecznych ról daje natomiast pewność, że porządek społeczny i ekonomiczny pozostanie nienaruszony, a my spełnimy swoje zadania.

W Maszynie materializują się najdrobniejsze procesy lonżowania myśli, rozpięte między czułością a torturą. Działają według określonych procedur, ale ich temperatura i kierunek zmieniają się zależnie od płci, wieku, klasy społecznej i ekonomicznej, a przede wszystkim w zależności od tego, co usłyszysz. W każdej odsłonie doświadczamy więc tylko wycinka możliwości Maszyny.



reżyseria / direction: Jagoda Szelc
dramaturgia / dramaturgy: Marta Keil
scenariusz / script: Jagoda Szelc, Marta Keil we współpracy z zespołem aktorskim / in cooperation with actors
światła i wizualizacje / light and visuals: Przemysław Brynkiewicz
scenografia / stage design: Natalia Giza
kostiumy / costumes: Maja Skrzypek
muzyka / music: Teonika Rozynek
konsultacja choreograficzna / choreographic consultation: Agnieszka Kryst
montaż wideo / video editing: Anna Garncarczyk
asystent reżysera / assistant director / inspicjent / stage manager: Adam Pakieła
charakteryzacja / make-up: Adriana Klemenska, Michał Boroń
obsada / cast: Sara Celler-Jeziarska, Michalina Rodak, Małgorzata Trofimiuk, Mirosław Guzowski, Damian Kwiatkowski, Jerzy Pożarowski / Jakub Ulewicz

specjalne podziękowania / special thanks to: InSzPer, Jakub Momro, Karolina Grzywnowicz

premiera: 29 maja 2021 r. / premiere: 29 May 2021
czas trwania: 1 h 15 min / running time: 75 minutes

The machine has worked for a long time. Every day. Systemically. You don't need to start or maintain it. It works perfectly even if broken.

One can admire it. One can play it, or just ignore its operation. Why do you keep listening to it with your mouth open then?

The machine irradiates people with sound. It has recently been found that if you are exposed to a specific sound wavelength and vibration of that wave for a certain period of time, behavioral modifications occur and your thoughts are colonized. This process consists in training, nurturing proper reflexes, trimming, giving you consent, judging, as well as repetitions and omissions. It is good to stay low key to reduce the risk of disturbances. Bonding doesn't support this process, either. One's effective training to play specific social roles gives confidence that the social and economic order will remain intact and that you will duly fulfil your tasks.

The show *Maszyna* depicts the tiniest processes of longing of our thoughts, ranging from tenderness to torture. These processes work in line with specific procedures, with their temperature and direction changing based on gender, age, social and economic class, and most importantly on what you hear. In each installment, we experience only a fragment of the Machine's capabilities.



fot. Sonia Szóstak

Jagoda Szelc ukończyła grafikę na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi.

Zanim stanęła na planie debiutanckiego filmu *Wieża. Jasny dzień* (2017), zrealizowała aż dziesięć krótkometrażowych etiud fabularnych i dokumentalnych. Jej filmy były pokazywane na wielu festiwalach, m.in.: MFF w Karlowych Warach, Hot Docs, Cannes Court Métrage, Nowe Horyzonty czy Brooklyn Film Festival.

Film *Taki pejzaż* zdobył główną nagrodę dla filmu studenckiego – Złotą Kijankę na Camerimage 2013. Za film *Wieża. Jasny dzień* otrzymała nagrody za najlepszy debiut reżyserski i najlepszy scenariusz na FPFF w Gdyni w 2017 roku. Produkcja znalazła się też w prestiżowej sekcji Forum MFF w Berlinie 2018.

W 2018 roku została laureatką Paszportu „Polityki” w kategorii film. W tym samym roku ukończyła swój drugi pełnometrażowy film *Monument*, za który otrzymała Nagrodę Specjalną na FPFF w Gdyni.

Jako reżyserka w teatrze debiutowała *Maszyną*, zrealizowaną w maju 2021 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Jej drugim spektaklem jest *Uśmiechnięty* w Nowym Teatrze w Warszawie. Jego premiera odbyła się w czerwcu 2022 roku.

Jagoda Szelc graduated in graphics at the Academy of Fine Arts in Wrocław and from the Faculty of Film and Television Directing of the National Film School in Łódź.

Before she came to direct her debut movie *Tower: A Bright Day* (2017), she had made 10 short feature and documentary shorts. Her films have been shown at many festivals, among others: Karlovy Vary IFF, Hot Docs, Cannes Court Métrage, New Horizons and Brooklyn Film Festival.

The film *Such a Landscape* won the main prize for student film – the Golden Tadpole at Camerimage 2013. For the film *Tower: A Bright Day*, she was awarded best directorial debut and best screenplay prizes at the Polish Film Festival in Gdynia 2017. It was also included in the prestigious section of the Forum of the Berlin IFF 2018.

In 2018, Jagoda Szelc was awarded the Polityka Passport award in the film category. The same year, she finished her second full-length film *Monument*, for which she received the Special Award at the Polish Film Festival in Gdynia.

As a theatre director, she made her debut with *The Machine* at Teatr Polski in Bydgoszcz in May 2021. *Uśmiechnięty* at the Nowy Teatr in Warsaw is her second show ever. Its premiere took place in June this year.



fot. Sonia Szóstak



fot. Sonia Szóstak





fol. Natalia Kabanow

Dzisiaj, osiemdziesiąt dwa lata po łódzkiej premierze *Burzy*, jesteśmy ciekawi, jak wybrzmi ona w podzielonej wewnętrznymi sporami Polsce, czy jidysz stanie się metaprzestrzoga przed demonami powtarzającej się historii?

The premiere of *The Tempest* in Yiddish took place in Łódź in 1938 at the Folks Un Jungt Theater, and was staged for Warsaw audiences in 1939. It was hailed by both Jewish and Polish critics as a success story for Jewish theatre in Poland. A success that would fill audiences with optimism and faith in a common Polish-Jewish world, despite the increasingly anti-Semitic acts taking place offstage and the fascists growing in strength. A symbol of the new barbarism in Schiller's staging, Caliban's words: "when you burn down his books, he will lose all his power" sound like a harbinger of the Pogrom today. After the horrors of World War II and the Holocaust, the idea of staging Shakespeare in Yiddish was never revisited in Poland.

In addition to Shakespeare's *The Tempest* in Yosef Goldberg's Yiddish translation, the performance will feature excerpts from the Ringelblum Archive, as well as the *Book of Lamentations* and the *Song of Songs*.

Today, 82 years after the Łódź premiere of *The Tempest*, we are curious how it will resonate in Poland divided by internal strife. Will the Yiddish language become a meta warning against the demons of history reoccurring?

fol. Natalia Kabanow

Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy

Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie
The Ester Rachel and Ida Kaminska Jewish Theatre

Pierwsza premiera *Burzy* w jidysz miała miejsce w Łodzi w 1938 roku w Folks Un Jungt Theater, a w 1939 roku grana była dla publiczności warszawskiej. Zarówno przez krytyków żydowskich, jak i polskich okrzyknięta została sukcesem teatru żydowskiego w Polsce. Sukcesem, który napawał optymizmem i wiarą we wspólny polsko-żydowski świat mimo rozgrywających się poza sceną coraz bardziej antysemitycznych aktów, rosnących w siłę faszystów. Słowa Kalibana „gdy spalisz jego książki, straci on całą swą władzę”, który w inscenizacji Schillera był symbolem nowego barbarzyństwa, dzisiaj brzmią jak zapowiedź Zagłady. Po okropieństwach II wojny światowej i Holokaustu nigdy nie wrócono w Polsce do idei wystawiania Szekspira w jidysz.

W spektaklu, oprócz *Burzy* Szekspira w przekładzie na język jidysz Yosefa Goldberga, znajdują się również fragmenty Archiwum Ringelbluma oraz *Lamentacji Jeremiasza* i *Pieśni nad Pieśniami*.

reżyseria, scenariusz i dramaturgia / direction, script and dramaturgy:
Damian Josef Neć

scenografia, kostiumy, wizualizacje / stage design, costumes, visuals:
Maciej Czuchryta, Marta Wieczorek

muzyka / music: Sławomir Kupczak

przystosowanie scenariusza jidysz i transliteracja / Yiddish script adaptation and transliteration: Aleksandra Król

obsada / cast: Henryk Rajfer, Jerzy Walczak, Wanda Siemaszko, Barbara Szeliga, Joanna Przybyłowska, Marek Węglarski, Marcin Błaszak

premiera: 3 października 2020 r. / premiere: 3 October 2020
czas trwania: 1 h / running time: 60 minutes





fot. Monika Jakiela

Damian Josef Neć – reżyser, dramaturg. Ukończył Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, studiował też w Katedrze Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jest twórcą wideoartów – jego *#HaAdam* oraz *Number* były prezentowane na wystawach *Młoda sztuka żydowska* oraz *Judaizm w sztuce*.

W 2016 roku zrealizował cykl czytań performatywnych *Chamesz Megilot* na podstawie współczesnego tłumaczenia na język polski, którego jest współautorem, w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w Warszawie.

Był asystentem reżysera w produkcjach w reżyserii Mai Kleczewskiej *Golem* i *Jak wam się podoba*.

W 2017 roku jego spektakl *Chicas PL* prezentowany był podczas Sibiu International Theatre Festival w Rumunii, a w 2018 roku spektakl *Hagada na Polskę* został zaprezentowany podczas Festiwalu Miasto Szczęśliwe w Teatrze im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Spektakle reżysera były też pokazywane dwukrotnie na Międzynarodowym Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku, Międzynarodowym Festiwalu Kontakt w Toruniu oraz Jidiszer Teater Internacjonaliszer Festival w Bukareszcie.

Jego ostatnie spektakle to: *Aktorzy prowincjonalni* w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (2019), *Der Szturem.Cwiszyn / Burza. Pomiędzy* w Teatrze Żydowskim w Warszawie (2020) i *Biesy* w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (2021).

Autor dramaturgii do spektaklu *Ulisses* w reżyserii Mai Kleczewskiej, którego premiera odbyła się w czerwcu 2022 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Damian Josef Neć – Director, playwright. He graduated from the Directing Department of the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and also studied at the Department of Judaic Studies of the Jagiellonian University.

He is the creator of video art works – his *#HaAdam* and *Number* were presented at the exhibitions *Young Jewish Art (Młoda Sztuka Żydowska)* and *Judaism in Art (Judaizm w Sztuce)*.

In 2016, he made a series of performative readings of *Chamesh Megillot*, using its contemporary Polish translation, which he co-authored, at the Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana in Warsaw.

He was an assistant director in productions directed by Maja Kleczewska *Golem* and *Jak wam się podoba*.

In 2017, his performance *Chicas PL* was presented during the Sibiu International Theatre Festival in Romania, and in 2018 the performance *Hagada na Polskę* was staged during the Miasto Szczęśliwe Festival at Teatr im. Zygmunta Hübnera in Warsaw. The director's performances were also shown twice at the International Shakespeare Festival in Gdańsk, the International Contact Festival in Toruń and the Yidish Teater Internacjonaliszer Festival in Bucharest.

His recent performances are: *Aktorzy prowincjonalni* at Teatr im. Wilama Horzycy in Toruń (2019), *Der Szturem.Cwiszyn / Burza. Pomiędzy* at the Jewish Theatre in Warsaw (2020) and *Biesy* at the Teatr im. Wilama Horzycy in Toruń (2021).

He is an author of the script for the performance *Ulisses* directed by Maja Kleczewska, which premiered in June 2022 at Teatr Polski in Poznań.



fot. Natalia Kabanow

Słuchowiska konkursowe

**Teatru Polskiego
Radia**

**Competition radio
plays of the Polish
Radio Theatre**

Przyjdź, czyli katowickie spotkanie z teatrem radiowym

Janusz Łastowiecki
radioznawca, krytyk radiowy

Po raz trzeci słuchowiska Teatru Polskiego Radia wchodzi w cykl spektakli prezentowanych na Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE. Wybór jest tu zawsze kameralny. Pięć utworów, pięć nazwisk, pięć odmiennych podejść do kreacji krain akustycznych. Pamiętam, jak przy okazji pierwszej edycji konkursu słuchowisk, w 2018 roku, Janusz Kukuła – dyrektor Teatru Polskiego Radia, wspominał o potrzebie kształcenia nowych pokoleń reżyserów radiowych. Rok później, w 2019 roku, wystartował Kurs Reżyserii Radiowej, który Teatr Polskiego Radia realizuje wraz ze Szkołą Wajdy. Opiekunami tego pomysłu zostali wspomniany Janusz Kukuła i Wojciech Marczewski. Piszę o tym przy okazji trzeciej edycji Festiwalu, bo spośród pięciu słuchowisk zgłoszonych do katowickiego finału są dwa zrealizowane przez absolwentów tego właśnie kursu. Słowo stworzyło radio, teatr radia oddał się bezgranicznie słowu, mówiąc do niego: przyjdź. Słowa rodzą czyny, a na naszych oczach, a właściwie w naszych uszach, dokonuje się zmiana pokoleniowa w dziedzinie reżyserii radiowej.

Poprzednie dwie edycje radiowej części festiwalu zakończyły się zwycięsko dla dwóch reżyserów: Julii Mark i Aleksandry Głogowskiej. Teksty Weroniki Murek i Karola Wojtyły postawiły przed twórczyniami wyzwanie, któremu udało się podołać. Podstawowym zadaniem reżysera w radiu jest bowiem usłyszenie w tekście partytury na głosy, dźwięki i muzykę. Warunkiem spełnienia w dziedzinie warsztatu reżyserii radiowej zawsze jest to, czy tekst będzie w stanie mówić, zaśpiewać i zrymować się z umysłem słuchającego. Gdy to piszę, w pamięci radiowej cały czas pobrzmiwa *Inge Bartsch* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w adaptacji i reżyserii Zbigniewa Kopalki z 1964 roku. To ten właśnie utwór mówił, śpiewał i rymował się ze słuchaczem w sposób niepowtarzalny. To pobrzmiwanie unikalnego splotu dźwięków

i głosów, które po latach działa tak świeżo, jest Mount Everestem sztuki radiowej. Etap, na jakim są reżyserzy, którzy przyjeżdżają do Katowic ze swoimi utworami, nie jest jeszcze wirtuozerski. To dopiero pierwsze próby, rozpoznanie. Spójrzmy na to, w jakich kierunkach idą zainteresowania młodych twórców.

W tym roku usłyszymy *Wycinankę z Szymborskiej*, utwór napisany i wyreżyserowany przez Aleksandrę Głogowską, zwyciężczynię radiowej części INTERPRETACJI w 2020 roku. Jest to udratyzowany zbiór zdań, wersów i migotliwych refleksji noblistki z 1996 roku. Głogowska wtapia w świat Szymborskiej głos Ireny Jun. Jesteśmy świadkami podróży przez młodość, nieśmiałość i gorzkie refleksje poetki. Utwór Głogowskiej przypomina w swojej strukturze najlepsze tradycje polskiego słuchowiska poetyckiego. W Teatrze Polskiego Radia oryginalna twórczość osnuta na poezji zawsze się sprawdzała. Tak jakby te połączenia biografii, eseistyki i poezji umówiły się, że najlepiej im się współpracuje w radiu. Drugi zgłoszony do konkursu utwór to muzyczny *Czarny poemat* w reżyserii Anny Szamotuły. Znowu na plan pierwszy wysuwa się poeta. Tym razem jest to Władysław Broniewski. Słuchowisko stara się ukazać tajemne połączenia między znaną szerzej poezją a mniej rozpoznanymi wprawkami prozatorskimi poety. Szamotuła, która ukończyła Kurs Reżyserii Radiowej w Szkole Wajdy, zaprosiła innego uczestnika kursu, Piotra Skotnickiego, do napisania muzyki. Fakt ten świadczy o zawiązanej w ramach kursu współpracy i wymianie doświadczeń. Piosenki do muzyki Skotnickiego wykonuje Krzysztof Szczepaniak. W złożonej fakturze zdań, myśli i wersów stajemy się świadkami podróży przez ciemność, wojnę i zbrodnię. Muzyczność tego słuchowiska pozwala nam płynnie przenosić się przez kolejne stany emocjonalne bohaterów Broniewskiego. Trzeci utwór to odbłysek cyklu, jaki

A meeting with radio theatre in Katowice

Janusz Łastowiecki
radio expert, radio critic

Radio plays of the Polish Radio Theatre are being presented at the Interpretations Festival of Directing for the third time now. This section always consists of only a handful of plays and this year is going to see five plays, five names and five different approaches to creating acoustic worlds. I recall that during the first edition of the radio play competition in 2018, Janusz Kukuła, the head of the Polish Radio Theatre, pointed to the need to train new generations of radio theatre directors. The following year 2019 saw the launch of the Radio Directing Course run by the Polish Radio Theatre and the Wajda School, with said Janusz Kukuła and Wojciech Marczewski becoming the guardians of that project. I am writing about this ahead of the third edition of the radio play competition since two out of five radio plays in the competition have been made by graduates of the said course. Radio is made up of words, and radio theatre gives itself unreservedly to the words; it says 'come' to them. Words beget deeds, and a generational change in radio play directing has been underway before our eyes, or in our ears.

The two previous editions of the radio section of the Festival were won by Julia Mark and Aleksandra Głogowska. Weronika Murek's and Karol Wojtyła's texts presented the directors with a challenge they handled very well, for the primary task of the radio theatre director is to recognize dialogues, sounds and music of a drama as if they all made a musical score. To succeed, a radio theatre director must be capable of making the text speak, sing and rhyme with the audience's minds. Radio can surely still recall the play *Inge Bartsch* written by Konstanty Ildefons Gałczyński and adapted and directed by Zbigniew Kopalka back in 1964, which spoke, sang and rhymed with the audience in a unique way. Working so freshly many years later, that echoing of the unique fabric of sounds and voices is the Mount Everest of

radio drama. While the directors coming with their plays to Katowice are not virtuosos yet as these are their first attempts, let's see where the young artists' interests are headed now.

This year, we are going to listen to Wisława Szymborska's *Wycinanka*, a play written and directed by Aleksandra Głogowska, who won the radio play competition at the Interpretations 2020. The show is a dramatized set of sentences, verses and fleeting reflections by the 1996 Nobel Prize winner. Blending Irena Jun's voice into Szymborska's universe, Głogowska takes us on a journey through the poet's youth, shyness and bitter reflections. The structure of Głogowska's play is reminiscent of the best traditions of Polish poetic radio plays. Original plays based on poetry have always worked well in Polish Radio Theatre, as if these combinations of biography, essay and poetry have all agreed they work best together on the radio. The second show in the radio competition is the musical play *Czarny poemat* directed by Anna Szamotuła. Again, a poet (Władysław Broniewski) comes to the fore. The play seeks to highlight secret connections between the poet's widely known poetry and his lesser-known prose sketches. Szamotuła, who graduated from the Radio Directing Course of the Wajda School, has invited another course participant, Piotr Skotnicki, to write the score, which best shows that the course has built a community and helped it share expertise. Skotnicki's music features lyrics sung by Krzysztof Szczepaniak. The complex texture of sentences, thoughts and verses takes the audience on a journey through darkness, war and crime. The musicality of this radio play makes us move seamlessly through the emotional states of Broniewski's characters. The third play is part of a series dedicated to CONTEMPORARY DRAMA IN UKRAINE produced by the Polish Radio Theatre this year. The drama of war shimmers here in

w tym roku realizuje Teatr Polskiego Radia. Chodzi o WSPÓŁCZESNĄ DRAMATURGIĘ UKRAINY, która stała się kolekcją współczesnych utworów naszych wschodnich sąsiadów. Dramat wojny mieni się tutaj w nieoczywistych barwach. W *Samobójstwie samotności* według tekstu Nedy Neždany w reżyserii Jana Hussakowskiego ukazane zostały rozmowy na skraju dachu. Pomiędzy życiem a ryzykiem skoku tli się wątpliwa granica bycia bohaterów. Anna Grycewicz, Karolina Bacía, Oskar Hamerski i Jakub Kordas jako koty i ludzie przypominają mi bohaterów słuchowisk Hanny Kowalewskiej czy Henryka Bardijewskiego. Rolą Hussakowskiego było umiejętne przeprowadzenie męskich i żeńskich dialogów, tak by warstwa filozoficzna tekstu sprzęgła się z dramatycznością. Kiedy słuchamy realizacji, gdzieś spoza planów akustycznych dochodzą do nas dźwięki tętniącej ziemi ukraińskiej. To już efekt, jaki dopisała historia najnowsza. *Kontrakt*, czwarty utwór, to koncert na dwa głosy. W przypadku dramaturgii Sławomira Mrożka nie ma zresztą mowy o innej drodze reżyserskiej niż ta polegająca na sile warsztatu aktorskiego. Przemysław Wyszyński, reżyser słuchowiska, zaprosił do współpracy Pawła Krucza i Szymona Kuśmidera. Aktorzy, znakomicie współpracujący w teatrze, jak i w radiu (pamiętamy zwycięskie słuchowisko *Wyszedł z domu* Tadeusza Różewicza w reżyserii Kuśmidera z festiwalu Dwa Teatry 2021), umiejętnie prowadzą swoje role, a warsztatowej precyzji towarzyszy ferment aktorskiej fantazji. Festiwalową piątkę zamyka *Parawan* Andrzeja Strzeleckiego w reżyserii Rafała Zawieruchy. To swoiste wspomnienie błyskotliwej dramaturgii mistrza

zamieniło się w kolejną muzyczną podróż (drugą, obok *Czarnego poematu*). Marek Stefankiewicz i Piotr Rubik, autorzy oprawy muzycznej, pomogli Zawierusze uzyskać efekt zaburzonej konwencji, w której wszystko dzieje się na pograniczu groteski i metateatru radia.

Przez lata Teatr Polskiego Radia był współtworzony przez różne wrażliwości i szkoły. Słuchowisko kształtowane było przez doświadczenie reżysera, jego upodobania estetyczne i temperament. Do dzisiaj wspominamy łagodność Zbigniewa Kopalki połączoną z jego wirtuozerią. Juliusz Owidzki zostawił swój pragmatyzm i skrupulatność. Janusz Kukuła to poeta-elektryk o mocy rozświetlania pozbawionych prądu miast. Waldemar Modestowicz to szalony czarodziej łączący igłę faktografii z nitką fonicznej fabuły. Darek Błaszczuk to kreator pejzaży dźwiękowych. Skąd o tym wiemy? Głównie z anegdot, opowieści lub z migawkowych relacji wideo, które umieszczane są na stronach Polskiego Radia. Radio to zamknięta enklawa. Zupełnie inaczej niż w teatrze czy filmie. Wszystko skupione jak w soczewce tylko po to, by utwór mówił, śpiewał i rymował się z nasłuchującym. Jest w tym szlachetność pozbawiona egzaltacji, niedzisiejszy krajobraz samotnych zmagających się ze słowem. Jaka będzie opowieść o radiowej pracy Rafała Zawieruchy, Aleksandry Głogowskiej, Anny Szamotuły, Jana Hussakowskiego i Przemysława Wyszyńskiego? Utwory, których słuchamy w Katowicach, dadzą nam jedynie niejasne przeczucie tego, w jaką stronę podążają ich radiowe kroki. Wsłuchajmy się w ich świat, dajmy im swoje słowo. To słowo ma na imię: Przyjdz.

unusual colours. *Samobójstwo samotności* based on the drama by Neda Nezhdana and directed by Jan Hussakowski shows conversations at the edge of a roof. Between life and the risk of jumping smoulders a thin line of protagonists' existence. Cats and human beings, Anna Grycewicz, Karolina Bacía, Oskar Hamerski and Jakub Kordas resemble the protagonists of Hanna Kowalewska's and Henryk Bardijewski's radio plays to me. Hussakowski's role was to guide male and female dialogues to align the philosophical dimension of the play with its dramatic undertones. While listening, we can sense the sounds of the Ukrainian land throbbing outside of the acoustic layer of the show, the effect added by the recent history. The fourth play, *Kontrakt*, is a concert for two voices. In the case of Sławomir Mrożek's playwriting, by the way, the only way to go for the director is mainly to leverage actors' talent. The director of the radio play Przemysław Wyszyński has invited Paweł Krusz and Szymon Kuśmider to work together, and the actors, who work together very well both in theatre and in radio plays (the winning radio play *Wyszedł z domu* written by Tadeusz Różewicz directed by Kuśmider and presented at Dwa Teatry 2021 is an example), have skilfully delivered their parts, precision of their acting being accompanied by the ferment of acting fantasy. The fifth and last radio play at this festival is *Parawan* written by Andrzej Strzelecki and directed by Rafał Zawierucha. This tribute to the master's brilliant playwriting has turned into yet another journey that is very musical, the second one after *Czarny poemat*. Marek Stefankiewicz and Piotr Rubik, who

have scored the play, have helped Zawierucha get the effect of a subverted convention, where everything happens on the borderline between grotesque and radio metatheatre.

For many years, the Polish Radio Theatre has been shaped by various sensibilities and schools, or directors' various backgrounds, tastes and temperaments. To this day, we can recall Zbigniew Kopalko's blend of gentleness and virtuosity. From Juliusz Owidzki we inherited pragmatism and meticulousness. Janusz Kukuła is a poet capable of illuminating blacked-out cities. Waldemar Modestowicz is a mad magician who threads phonic plot through the needle of facts. Darek Błaszczuk is a great creator of soundscapes. How do we know all this? Mainly from anecdotes, stories and short video records posted on the Polish Radio's web pages. Radio is an enclosed enclave, unlike theatre and film. In the radio everything is concentrated as if in a lens to make plays speak, sing and rhyme with listeners. This comes with sophistication but not exaltation, and one can sense artists' struggle with word reminiscent of the days long gone. What will be the story about the radio work by Rafał Zawierucha, Aleksandra Głogowska, Anna Szamotuła, Jan Hussakowski and Przemysław Wyszyński like? The plays we will listen to in Katowice will only give us some general idea of where these directors are going to take their next radio steps. Let's listen into their world and give them our word. That word being: 'come'.

Wycinanka z Szymborskiej

Aleksandra Głogowska

1 lutego minęła 10. rocznica śmierci jednej z najbardziej znanych polskich poetek, eseistek, a także pierwszej polskiej kobiety noblistki w dziedzinie literatury. Mistrzyni prostego słowa i detalu. Julian Przyboś nazywał Szymborską krótkowidzem, który dobrze widzi rzeczy małe i tylko z bliska. Ona sama była wobec swojej twórczości bardzo krytyczna: „Piszę nocą, a we dnie mam paskudny zwyczaj czytania tego, co napisałam, i stwierdzam, że nie wszystko wytrzymuje próbę jednego bodaj obrotu kuli ziemskiej. Wiersz napisany wiosną niekoniecznie wytrzymuje próbę jesieni” – mówiła w jednym z wywiadów.

Słuchowisko jest zaproszeniem do świata mistrzyni poetyckiej ironii i kameralnej formy, do świata pełnego mądrości, refleksji o egzystencji człowieka i słownej wirtuozerii.

W słuchowisku wykorzystano również wiersze w interpretacji samej noblistki.

1 February marked the 10th anniversary of the death of one of Poland's most famous poets, essayists and the first Polish woman to win the Nobel Prize in literature, a master of simple words and detail. Julian Przyboś called Szymborska a short-sighted woman who could see small things well and only up close. She was very critical of her own work: "I write at night, and during the day I have a nasty habit of reading what I've written, and I see that not everything stands the test of even one turn of the globe. A poem written in spring does not necessarily stand the test of autumn," she said in an interview.

We invite you to the world of the master of poetic irony and intimate form, full of wisdom, reflection on human existence and verbal virtuosity.

The radio play also uses poems read by the Nobel winner herself.



foto: Materiały prasowe

Aleksandra Głogowska

Dyrektor literacki Polskiego Radia RDC, absolwentka pierwszego Kursu Reżyserii Radiowej organizowanego przez Teatr Polskiego Radia i Mistrzowską Szkołę Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Laureatka XX edycji festiwalu INTERPRETACJE 2020 na najlepsze słuchowisko Teatru Polskiego Radia za słuchowisko *Przed sklepem jubilera*. Zdobywczyni II nagrody na Festiwalu Słuchowisk 2021 w Poznaniu za słuchowisko *Opowieść wigilijna* Charlesa Dickensa. Laureatka Nagrody Specjalnej Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Festiwalu Artystycznych Form Radiowych Grand PiK 2022 i nagrody Rady Programowej Polskiego Radia RDC (2021).

The Literary Director of Polskie Radio RDC, a graduate of the first Radio Directing Course organized by the Polish Radio Theatre and the Andrzej Wajda Master School of Film Directing. The winner of the 20th edition of the Interpretations 2020 competition for the best radio play of the Polish Radio Theatre (for her radio play *Przed sklepem jubilera*). She won the second prize at the Radio Plays Festival 2021 in Poznań for her radio play *The Christmas Eve Story* by Charles Dickens. The winner of the Special Prize of the Minister of Culture and National Heritage at the Grand PiK Festival of Artistic Radio Forms 2022 and the award of the Programme Board of Polskie Radio RDC (2021).

scenariusz / script: Aleksandra Głogowska
reżyseria / direction: Aleksandra Głogowska
realizacja dźwięku / sound production: Agnieszka Szczepańczyk
opracowanie muzyczne / musical development: Aleksandra Głogowska
premiera antenowa: 3 lutego 2022 r. / **radio premiere:** 3 February 2022
czas trwania: 43 min 32 s. / **running time:** 43'32"
obsada / cast: Irena Jun, Dorota Landowska, Katarzyna Dąbrowska, Zuzanna Saporznikow

Parawan

Andrzej Strzelecki

Parawan Andrzeja Strzeleckiego jest muzyczną sztuką o kłopotach i trudnościach, jakie napotyka inteligent w procesie przystosowania się do norm i reguł nowego ustroju, który właśnie zapukał do drzwi jego mieszkania. Pojawienie się niespodziewanych gości uzmysławia bohaterowi, że istnieją zmiany, których nie oczekiwał i nie są mu one na rękę. Choć jedynym celem, w jakim przyszli goście, jest uczynienie lepszemu życia bohatera, to okazuje się, że nie jest on w ogóle przygotowany na taki prezent. W ślad za zewnętrznymi zmianami nie nadążają bowiem wewnętrzne przemiany inteligenta, który z przystosowaniem się do życia w nowych warunkach ma poważne kłopoty. Nie mają ich za to ani jego koledzy, ani jego matka, ani znajomi i nieznajomi, dla których wejście w nowy ustrój wymaga tylko nieznacznych zabiegów przystosowawczych i odrobiny zaradności, a niekiedy cwaniactwa. Ta łatwość innych dodatkowo pogłębia stres bohatera, stając się źródłem komicznych i tragicomicznych sytuacji.

Sztuka jest próbą autoironicznego spojrzenia na początek polskich przemian ustrojowych. Napisała ją wierszem, co – biorąc pod uwagę jej temat – stanowi swoisty „filtr”, chroniący wartki dialog przed niebezpieczeństwem łatwych uproszczeń.

Andrzej Strzelecki's *Parawan* is a musical play about the trouble and difficulties that an intellectual faces in the process of adapting to the norms and rules of the new regime that has just knocked on his door. Unexpected visitors make the protagonist realize the existence of changes that are not to his liking and that he did not expect. Although the sole purpose of the visitors is to make the protagonist's life better, he is not at all prepared for that gift. This is because the external changes are not followed by the internal transformations of the intelligentsia, which struggles to adapt to the new conditions of life. This is, however, not a problem for his colleagues, mother, friends and strangers, who all successfully enter the new system. All it takes are minor adaptations and a bit of resourcefulness, sometimes cunningness. This ease further aggravates the protagonist's distress, causing comical and tragicomic situations.

The play is a self-ironic look at the beginning of Poland's political transition. It is written in verse that, given its subject matter, provides a kind of 'filter' that protects the brisk dialogue from the danger of easy simplifications.

reżyseria / direction: Rafał Zawierucha

realizacja dźwięku / sound production: Agnieszka Szczepańczyk

muzyka / music: Marek Stefankiewicz, Piotr Rubik

realizacja nagrań muzycznych / music recording: Hubert Stefankiewicz

premiera antenowa: 6 lutego 2022 r. / **radio premiere:** 6 February 2022

czas trwania: 42 min 20 s / **running time:** 42'20"

obsada / cast: Aleksandar Milićević, Joanna Halinowska, Dominika Kachlik, Hubert Paszkiewicz, Mateusz Kmieciak, Piotr Kruszewski, Jakub Hojda, Ewelina Bator

wykonanie piosenek / songs performed by: Kamil Studnicki, Jakub Hojda, Dominika Kachlik, Ewelina Bator



fol. Materiały prasowe

Rafał Zawierucha

Aktor teatralny, filmowy, radiowy oraz prezenter telewizyjny. W 2012 roku ukończył studia aktorskie na Akademii Teatralnej w Warszawie. Występował w teatrach warszawskich: Współczesnym, Och-Teatrze, IMKA i Capitol, a także Teatrze Telewizji. Prowadził telewizyjny cykl Canal+ Discovery *Polska filmowa*. Zagrał między innymi w filmach: *Jack Strong*, *Bogowie*, *Wkręcenie*, *Obywatel* i *Miasto 44*. Znany jest również z seriali *Przepis na życie* czy *Siła wyższa*. W 2012 roku za rolę w filmie *Księstwo* Andrzeja Barańskiego otrzymał nominację do Złotej Kaczki dla najlepszego aktora. W filmie Quentina Tarantino *Pewnego razu... w Hollywood* (2019) zagrał postać Romana Polańskiego. Prowadzi programy: *Europa filmowa* i *Polska filmowa* na antenie TVN Fabuła.

Theatre, film and radio actor and television presenter. In 2012, he graduated from the National Academy of Dramatic Art in Warsaw with a degree in acting. He has performed at Warsaw theatres: Współczesny, Och-Teatr, IMKA and Capitol as well as Television Theatre. He has hosted Canal+ Discovery's television series *Polska filmowa* and starred in films: *Jack Strong*, *Bogowie*, *Wkręcenie*, *Obywatel* and *Miasto 44*. He is also known for his part in the series *Przepis na życie* and *Siła wyższa*. In 2012, for his role in the film *Księstwo* by Andrzej Barański, he won the Golden Duck for best actor. He played Roman Polański in Quentin Tarantino's *Once upon a time... In Hollywood* (2019). He is the host of the shows: *Europa filmowa* and *Polska filmowa* at TVN Fabuła.

Czarny poemat

Władysław Broniewski

W 60. rocznicę śmierci Władysława Broniewskiego Teatr Polskiego Radia przygotował słuchowisko oparte na twórczości poety. Znajdziemy w nim nie tylko znakomitą poezję, ale także wczesne próby prozatorskie Broniewskiego. Szkice te powstały 100 lat temu, po powrocie z wojny polsko-bolszewickiej, po której Broniewski podjął w Warszawie studia filozoficzne. Poeta całe życie chciał także napisać powieść i spełnić się jako prozaik, jednak nigdy tego marzenia nie zrealizował. W jego twórczości, choć nie autobiograficznej sensu stricto, odnajdujemy pewne tropy.

Prześladowały go zbyt bolesne wspomnienia wojny, które utrudniały kontakt z rzeczywistością i własnym „ja”. Choć bohater słuchowiska nigdy nie został poważnie ranny na froncie, doświadczał śmierci, oddając jej współtowarzyszy, a także zadając ją wrogom. Co dzieje się z wnętrzem człowieka, jego duszą, gdy odbiera życie innemu człowiekowi, nawet jeśli jest to działanie uzasadnione wojną? Jaki ślad pozostawia przekraczanie granic człowieczeństwa, choćby i usankcjonowane moralnie?

On the 60th anniversary of Władysław Broniewski's death, Polish Radio Theatre will present a radio play based on the poet's oeuvre. It contains not only excellent poetry, but also Broniewski's early prose attempts. These sketches were written 100 years ago, after Broniewski had returned from the Polish-Bolshevik war, after which he took up philosophical studies in Warsaw. All his life the poet also wanted to write a novel and fulfil himself as a novelist. He never made his dream come true, though. Although not strictly autobiographical, his work furnishes some personal tropes.

He was haunted by all too painful memories of the war, which would get in the way of his relationship with reality and himself. Although the protagonist of the radio play has never been seriously wounded on the front, he did witness death: his comrades' death and while killing his enemies. What happens to a person's soul when they take another person's life, even if it is an action justified by war? What kind of mark is left by crossing the boundaries of humanity, even if it's morally justified?

adaptacja / adaptation: Anna Szamotuła

reżyseria / direction: Anna Szamotuła

realizacja dźwięku / sound production: Andrzej Brzoska

muzyka / music: Piotr Skotnicki

premiera antenowa: 10 lutego 2022 r. / **radio premiere:** 10 February 2022

czas trwania: 40 min / **running time:** 42'

obsada / cast: Katarzyna Dąbrowska, Mariusz Bonaszewski, Zbigniew Suszyński, Krzysztof Szczepaniak, Michał Klawiter, Karol Kunysz, Anna Szamotuła, Piotr Skotnicki

wykonanie muzyki / music performed by: Artur Włodkowski – saksofon tenorowy (tenor saxophone), Piotr Skotnicki – instrumenty klawiszowe i programowanie (keyboard instruments and programming)

wykonanie piosenek / songs performed by: Krzysztof Szczepaniak



foto. Materiały prasowe

Anna Szamotuła

Absolwentka kulturoznawstwa i filmoznawstwa na UAM oraz pierwszego Kursu Reżyserii Radiowej zorganizowanego przez TPR, Szkołę Wajdy i FiNA. Od 2007 roku związana z Radiem Afera. Szefowa Działu Kultury (2010–2019), dziennikarka, prezenterka i lektorka, autorka wywiadów i reportaży, audycji: RAT | *Radiowe Atelier Teatralne*, *Stany nieważkości*, *Studio Fixum* w Radiu Afera. Scenarzystka i reżyserka radiowa. Finalistka konkursu „Radiowy Teatr Wyobraźni” (IV program Polskiego Radia): współscenarzystka serialu radiowego *Radioterapia* w reżyserii Xawerego Żuławskiego, współautorka słuchowiska *Paraliż senny* (Festiwal KuratorArt), autorka cyklu reportaży zrealizowanych w ramach projektu 5 Zmysłów „Ekspresja”, autorka reportażu *Pod nawierzchnią* w ramach projektu badawczego „Ruchome Modernizacje” przeprowadzonego w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM. Autorka tekstu i reżyserka słuchowisk *Stupor*, *Labirynt uszu*, *Parasomnia*, *Itinerariusz*, *Atlas odchyleń*, *Kleistość*, *Orfeusz*, *Radio* (autorstwa I. Iredyńskiego), *Czarny poemat* wg poezji W. Broniewskiego. współkoordynatorka cyklu *Teatr Na Ucho* w Teatrze Nowym w Poznaniu. Współautorka instalacji *Głos bez Paszportu* (Generator Malta w trakcie Malta Festival Poznań 2017), współkurator i współorganizatorka 6. edycji Festiwalu Słuchowisk (2016–2021). Rzeczniczka prasowa poznańskich festiwali, obecnie związana z CK ZAMEK w Poznaniu.

A graduate of Cultural Studies and Film Studies at the Adam Mickiewicz University and the first Radio Directing Course organized by the Polish Radio Theatre, the Andrzej Wajda Master School of Film Directing and FiNA. She has worked with Radio Afera since 2007 and has headed the Culture Department (2010–2019). A journalist, presenter, voice-over talent, author of interviews, reporting and broadcasts: RAT | *Radiowe Atelier Teatralne*, *Stany Nieważkości*, *Studio Fixum* at Radio Afera. A radio theatre playwright and director. The finalist in the Radiowy Teatr Wyobraźni competition (Channel 4 of the Polish Radio): a co-writer of the radio series *Radioterapia*, directed by Xawery Żuławski, co-author of the radio play *Paraliż senny* (KuratorArt Festival), an author of a series of reportages produced as part of the 5 Zmysłów. Ekspresja project; an author of the reportage *Pod nawierzchnią* produced as part of the research project Ruchome Modernizacje run at the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology of the Adam Mickiewicz University. A playwright and director for radio plays *Stupor*, *LabiryntUszu*, *Parasomnia*, *Itinerariusz*, *Atlas Odchyleń*, *Kleistość*, *Orfeusz*, *Radio* (by I. Iredyński) and *Czarny poemat* based on the poetry of W. Broniewski; a joint coordinator of the series *Teatr Na Ucho* at Teatr Nowy in Poznań. A co-author of the installation *Głos bez Paszportu* (Generator Malta during Malta Festival Poznań 2017), a co-curator and co-organizer of the 6th edition of Festiwal Słuchowisk (2016–2021). A spokesperson for Poznań festivals, currently working with CK ZAMEK in Poznań.

Samobójstwo samotności

Neda Neždana

Pełnia księżyc i jakiś dach. Na nim dwa koty i dwoje ludzi. Koty chciałyby w spokoju móc wypić śmietankę, patrząc w niebo. Niestety, ludzki los jest o wiele bardziej skomplikowany. Nasi bohaterowie skutecznie zakłócają kotom spokojny wieczór. Ona szuka idealnego miejsca, żeby pożegnać się z życiem. On próbuje ją od tego pomysłu odwieść. Skąd się jednak wziął sam, w nocy, na dachu? Tragikomedia Nedy Neždany to opowieść o samotnych ludziach, którzy zostali przez los postawieni na skraju dachu. Czy ktoś skoczy? A jeśli tak, to czy uda mu się wylądować na cztery łapy?

A full moon and a roof. There are two cats and two people on it. Cats would like to be able to drink cream in peace, looking up at the sky. Unfortunately, human fate is much more complicated. Our protagonists disrupt the cats' peaceful evening. She is looking for the perfect place to say goodbye to her own life. He tries to dissuade her from the idea. But how did he end up on the roof at night in the first place? Ned Nezhdan's tragicomedy *Samobójstwo samotności* is a story about lonely people that fate puts at the edge of the roof. Will any of them jump? And if so, will they land on their four feet?

tłumaczenie / translation: Irina Lappo
adaptacja / adaptation: Jan Hussakowski
reżyseria / direction: Jan Hussakowski
realizacja dźwięku / sound production: Paweł Szaliński
opracowanie muzyczne / musical development: Renata Baszun
premiera antenowa: 1 maja 2022 r. / **radio premiere:** 1 May 2022
czas trwania: 39 min 37 s / **running time:** 39'37"
obsada / cast: Anna Grycewicz, Oskar Hamerski, Jakub Kordas, Karolina Bacia



fol. Materiały prasowe

Jan Hussakowski

Ukończył Wydział Aktorski PWST filii we Wrocławiu. W czasie studiów był związany z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, gdzie debiutował w spektaklu *Mauzer* Heinera Mullera w reżyserii Theodorosa Terzopoulou. Po zdobyciu dyplomu aktorskiego dostał się na Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie. Debiutował spektaklem *Jakoś to będzie. Spektakl o robotach* na podstawie twórczości algorytmów komputerowych (dramaturgia Hubert Sulima) w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Następnie pomagał reżysersko przy inicjatywie aktorskiej *Józef i Maria* Petera Turriniego w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu. Reżyserował również *Hipnotyzera* Wasilija Sigariewa w Teatrze Nowym Proxima w Krakowie, *Antygona* w *Nowym Jorku* Janusza Głowackiego w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie, *Wzór na pole trójkąta* Michała Zdunika w Teatrze Nowym w Słupsku czy np. *Pornografię* Witolda Gombrowicza w Teatrze Powszechnym w Radomiu, na stworzenie której wcześniej wygrał konkurs dla młodych reżyserów na eksplikację reżyserską. Za spektakl *Reality Show(s) Kabaret o rzeczach strasznych* Przemysława Pilarskiego w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu otrzymał z kolei nagrodę na festiwalu *m-teatr* w Koszalinie 2019. Był również asystentem Eimuntasa Nekrosiusa przy jego *Ślubie* Witolda Gombrowicza w Teatrze Narodowym w Warszawie oraz Mariusza Trelińskiego przy *Halce* w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie. Najnowszym spektaklem Hussakowskiego jest *Kim jest pan Schmitt?* Sébastiena Thiéry'ego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. *Samobójstwo samotności* to jego debiut w Teatrze Polskiego Radia.

He graduated from the acting department of the PWST's branch in Wrocław. During his studies, he worked with the Jerzy Grotowski Institute in Wrocław, where he made his debut in Heiner Muller's play *Mauzer*, directed by Theodoros Terzopoulos. After he had earned an acting diploma, he enrolled in the Directing Department of the National Academy of Dramatic Art in Warsaw. He made his debut with the play *Jakoś to będzie. Spektakl o robotach* based on the work generated with computer algorithms (penned by Hubert Sulima) at the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków. He helped direct Peter Turrini's acting initiative *Józef i Maria* at the W. Horzyca Theatre in Toruń. He has also directed Vasily Sigariiev's *Hipnotyzera* at the Teatr Nowy Proxima in Kraków, Janusz Głowacki's *Antygona w Nowym Jorku* at the J. Osterwa Theatre in Lublin, Michał Zdunik's *Wzór na pole trójkąta* at the Teatr Nowy in Słupsk as well as Witold Gombrowicz's *Pornografia* at the Teatr Powszechny in Radom; the latter was the outcome of his winning a competition for a young directors' directorial explication. He received an award at the *m-teatr* festival in Koszalin 2019 for his performance *Reality Show(s) Kabaret o rzeczach strasznych* by Przemysław Pilarski at the J. Kochanowski Theatre in Opole. He was also an assistant to Eimuntas Nekrosius on his *Ślub* by Witold Gombrowicz at the National Theatre in Warsaw and to Mariusz Treliński on *Halka* at the Grand Theatre–National Opera in Warsaw. Hussakovsky's latest play is *Kim jest pan Schmitt?* by Sébastien Thiéry at the Teatr Wybrzeże in Gdańsk. *Samobójstwo samotności* is his debut with the Polish Radio Theatre.

Kontrakt

Sławomir Mrożek

Kontrakt Sławomira Mrożka to opowieść o ludziach o skrajnie różnych mentalnościach, doświadczeniach i aspiracjach, pochodzących z dwóch krańców Europy. Magnus jako bogaty rezydent szwajcarskiego hotelu uważa się za strażnika europejskiej tradycji oraz idei arystokracji, która w jego mniemaniu ma posiadać naturalną przewagę intelektualną i materialną nad pozostałymi mieszkańcami kontynentu. Młody pracownik hotelu Moris, pochodzący z kraju „leżącego na Wschód od Zachodu i na Zachód od Wschodu”, jest świadomy mechanizmów, jakimi rządzi się współczesny mu świat oraz dostrzega ewolucję społeczeństwa i jego mentalności, które nieuchronnie muszą zachodzić w procesach historycznych. Magnus, któremu kończą się możliwości finansowania dalszego pobytu w hotelu, zawiera z Morisem umowę, której stawką jest jego własne życie. Moris stara się wykorzystać słabość Magnusa i jego sposobu myślenia, odnosząc się do stereotypów historycznych, wyobrażeń i schematów ideowych poprzednich epok. Konfrontacja zmusza obu bohaterów do weryfikacji swoich poglądów, przynosząc nieoczekiwane rezultaty.

Sławomir Mrożek's *Kontrakt* is a story about people with extremely different mindsets, backgrounds and aspirations, coming from two ends of Europe. A wealthy resident of a Swiss hotel, Magnus considers himself a guardian of European tradition and idea of aristocracy, which he believes has a natural intellectual and material advantage over the rest of the continent's inhabitants. A young employee of the hotel who comes from a country "lying east of west and west of east," Moris is aware of the mechanisms that govern the modern world and acknowledges the evolution of society and its mentality, which must inevitably take place in historical processes. Magnus, who is running out of money to continue staying at the hotel, makes a deal with Moris, his own life being at stake. Moris tries to exploit Magnus's weakness and way of thinking by referring to historical stereotypes, perceptions and ideological schemes of previous eras. The confrontation forces the two protagonists to review their views and brings unexpected results.

adaptacja / adaptation: : Przemysław Wyszyński
reżyseria / direction: : Przemysław Wyszyński
realizacja dźwięku / sound production: Andrzej Brzoska
opracowanie muzyczne / musical development: Przemysław Wyszyński
premiera antenowa: 12 czerwca 2022 r. / **radio premiere:** 12 June 2022
czas trwania: 38 min / **running time:** 38'
obsada / cast: Szymon Kuśmider, Paweł Krucz



foto. Materiały prasowe

Przemysław Wyszyński

Aktor, reżyser, choreograf układów walk, doktor w dziedzinie sztuk teatralnych i wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie. Absolwent Lee Strasberg Theatre & Film Institute w Los Angeles (2013) oraz Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie (2010). Współpracował z warszawskimi teatrami, m.in.: Teatrem Narodowym, Teatrem Dramatycznym, obecnie na stałe związany z Teatrem Polskim im. A. Szyfmana.

Od 2010 roku współpracuje z Teatrem Polskiego Radia jako aktor i reżyser: *Witz, Kolacja z Gustawem Klimtem*, *Virion* (Audioteka). Praca głosem obejmuje także realizacje dubbingowe polskich wersji językowych filmów i seriali. Reżyser m.in.: spektakli w cyklu *Salon Poezji* oraz spektaklu *Ferdynand Wspaniały* w Teatrze Polskim w Warszawie.

Choreograf walk scenicznych spektakli, m.in.: *Król Lear* W. Shakespeare'a, reż. J. Lassalle, Teatr Polski w Warszawie, *Hamlet* W. Shakespeare'a, reż. T. Bradecki, Teatr Dramatyczny w Warszawie.

W 2021 roku otrzymał nagrodę Talanton 2021 za debiut dramaturgiczny w Teatrze Polskiego Radia.

An actor, director, choreographer of fight scenes holding a PhD in Theater Arts; he is also a professor at the National Academy of Dramatic Art in Warsaw. A graduate of the Lee Strasberg Theatre & Film Institute in Los Angeles (2013) and the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (2010). Some of the Warsaw theatres he has worked with include: National Theatre, Teatr Dramatyczny; he is currently permanently affiliated with Teatr Polski im. A. Szyfmana.

Since 2010, he has worked with the Polish Radio Theatre as an actor and director: *Witz, Kolacja z Gustawem Klimtem*, *Virion* (Audioteka). His voice work also includes dubbing for Polish language versions of films and TV series. Some of the plays he has directed include: performances of the Salon Poezji series and the play *Ferdynand Wspaniały* at the Teatr Polski in Warsaw.

He also choreographed stage fights in performances such as: *King Lear* by W. Shakespeare directed by J. Lassalle (Teatr Polski in Warsaw), *Hamlet* by W. Shakespeare, directed by T. Bradecki (Teatr Dramatyczny in Warsaw).

In 2021, he received the Talanton 2021 award for his playwriting debut at the Polish Radio Theatre.

**Konkurs
spektakli
telewizyjnych**

**zrealizowanych
w ramach programu
WFDiF Teatroteka**

**Competition of
television plays produced
as part of the WFDiF's
Teatroteka project**

Rodzinne portrety

Wojciech Majcherek

Kierownik Działu Literackiego Teatru Narodowego

Podobnie jak w latach ubiegłych do konkursu spektakli telewizyjnych na Festiwalu INTERPRETACJE wybrane zostały produkcje zrealizowane w ramach cyklu *Teatroteka*. Przypomnę, że jest to projekt zainicjowany przez Wytwórnę Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który służy promocji współczesnej polskiej dramaturgii oraz młodej reżyserii. Zasada tworzenia cyklu jest prosta: reżyserzy debiutujący w pracy telewizyjnej biorą na warsztat nowe sztuki teatralne.

Tak się złożyło, że większość zaproszonych w tym roku twórców to absolwenci Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Nie jest to szczególnie ukłon wobec tej uczelni, bardziej przypadek, który być może należy interpretować jako znaczący. Wśród reżyserów stających do festiwalowego konkursu są osoby mające już swoje doświadczenia w branży filmowej, jak i takie, które stawiają w niej pierwsze kroki. Brak artystów, których działalność wiąże się z teatrem, nie jest szczególnie manifestacją, raczej konsekwencją wyborów, jakich dokonała WFDiF, realizując produkcje *Teatroteki* w ostatnich dwóch latach. Trzeba jednak zauważyć, że w większości przedstawień konkursowych wyraźny jest sposób myślenia o tworzeniu widowiska telewizyjnego, mającego jednak cechy teatralnej metafory czy umowności. Dwa spektakle inscenizują dramaty (*Siostry* Wojasińskiego, *Polowanie* Szatraskiej). W pozostałych skorzystano z tekstów nagrodzonych lub wyróżnionych w konkursie zorganizowanym przez WFDiF i ZAiKS na tekst przeznaczony specjalnie do realizacji w cyklu *Teatroteka*.

Gdyby szukać wspólnego mianownika dla prezentowanych przedstawień, to można by stwierdzić, że właściwie wszystkie pokazują obraz rodziny. Te rodzinne portrety mają rzecz jasną różną charakterystykę estetyczną – czasami są bliższe obyczajowemu realizmowi, częściej korzystają ze środków groteskowych. Tworzone są w tonacji

serio, z mocnymi akcentami dramatycznymi lub bawią satyrycznym spojrzeniem. W spektaklach powtarza się uniwersalna sytuacja: rodzina przy stole – spotyka się z okazji święta, urodzin albo odwiedzin po dłuższej przerwie. Ale te spotkania nie przebiegają w sielskiej atmosferze familijnego szczęścia. Szybko ujawniają się w nich skrywane emocje, pretensje, żale, również tajemnice, które wywracają pozorny porządek do góry nogami. Warto się tym sytuacjom przyjrzeć dokładniej, ponieważ one obrazują też przemiany społeczne, obyczajowe, kulturowe, których jesteśmy świadkami w dzisiejszej rzeczywistości. W przemiany te wpisany jest oczywiście mechanizm buntu pokoleń, choć w spektaklach miewa on nieoczywisty lub paradoksalny przebieg. Synowie buntują się przeciw ojcom, ale bywa, że ojcowie zaskakują swoje dzieci rewolucyjnymi zmianami życia.

W przedstawieniach, które Państwo zobaczą w telewizyjnej części programu INTERPRETACJI, chodzi o kształt życia, jakiego bohaterowie chcą albo nie chcą, choć twórcy wprowadzają do swoich obrazów także motyw *memento mori*. Śmierć bowiem weryfikuje ludzkie plany i dążenia. Co gorsza, bywa też rachunkiem popełnionych błędów lub win.

To krótkie wprowadzenie sygnalizuje jedynie treści, które można odkryć w zaproszonych do konkursu spektaklach. Nie wyczerpuje ono wszystkiego, chciałbym bowiem zostawić widzom przyjemność obcowania z wrażliwością poszczególnych twórców, ich indywidualnymi spojrzeniami na świat i kreacjami artystycznej formy widowiska telewizyjnego. Elementem tej kreacji, na który warto zwrócić uwagę, jest aktorstwo. Każdy ze spektakli ma role, które sprawiają, że opowiadane historie stają się bliskie i budzą emocje. Jest to zasługa talentu i doświadczenia zaangażowanych aktorów, ale też umiejętności pracy z nimi reżyserów. Bez tej umiejętności nie ma sztuki reżyserskiej. Spektakle *Teatroteki*, zrealizowane przez młodych twórców, są dobrym prognostykiem dla ich przyszłości.

Family portraits

Wojciech Majcherek

Head of the Literary Department of the National Theater

As in previous years, the competition of television shows at the Interpretations Festival consists of selected shows produced as part of the *Teatroteka* series, a project launched by the Documentary and Feature Film Studio (WFDiF) with the support of the Ministry of Culture and National Heritage to promote contemporary Polish drama and young theatre directing. The idea behind the series is simple: directors who are yet to debut on TV work on new dramas.

It has so happened that most of the artists invited this year are graduates of the Radio and Television Faculty of the University of Silesia, which should be taken as a significant accident rather than a special tribute to that school. Some have industry experience and some are just making their first steps. The fact that there are no artists associated with theatre results from the decisions made by WFDiF while delivering *Teatroteka* in the past two years rather than being some special manifestation. Please note, however, that while most of the competition performances represent a clear approach to how TV plays should be made, theatrical metaphors and arbitrariness are there. Two of the shows have been directed based on dramas (*Siostry* by Wojasiński, *Polowanie* by Szatraska), while the others use texts awarded in a competition staged by WFDiF and ZAiKS for texts to be developed specifically for the *Teatroteka* series.

All of the presented shows depict family. Of course, these family portraits have various aesthetic features – some show tendencies towards greater realism, but most of them resort to grotesque. Some feature serious undertones and strong dramatic accents, others are playful with their satirical perspectives. All performances feature a universal situation: a family at the table – a meeting to celebrate a holiday, a birthday or enjoy a visit after a long break, but the meetings do not take place in an idyllic family atmosphere. Hidden emotions, resentments, grievances and secrets

soon crop up and turn the apparent order upside down. These situations are worthy of a closer look as they also illustrate the social, moral and cultural transformations we are witnessing in today's realities. Of course, these transformations come with some generational rebellion, often proceeding in an unobvious and paradoxical way. Sons rebel against their fathers, yet some fathers surprise their children with revolutionary life changes, too.

The performances you will see in the TV section of the Interpretations address the lives that the protagonists would or would not want, although the artists also introduce the *memento mori* theme into their shows, for death verifies human plans and aspirations. Worse still, it also comes as a moment of reckoning with their mistakes and faults.

This brief intro only signals what you can find out in the shows invited to the competition. My introduction is not exhaustive as I would like to let you freely enjoy the sensibilities of individual artists, their unique world views and creative decisions made within the artistic form of a TV play, with acting being one of the notable creative elements. Each of the shows features parts that make the stories told more relatable and evoke emotions. This is due to the talent and experience of actors, but also the directors' knowing how to work with them. Good directing indispensably relies on this skill. Young artists' *Teatroteka* plays make a good indicator of their future.

Siostry

Rafał Wojasiński

Ekranizacja sztuki Rafała Wojasińskiego, która zwyciężyła w prestiżowym konkursie o Gdynską Nagrodę Dramaturgiczną w 2019 roku. W opinii Kapituły GND: „Wojasiński przygląda się ludziom, którzy raczej rzadko stają się bohaterami współczesnego dramatu. Pozbawieni perspektyw i szans na społeczny awans, nieprzystosowani, bezradni, walczą o swoją godność, tak jak na to pozwala im trudna sytuacja materialna, dziedziczona mentalność, niedoskonały język”.

Roman mieszka na wsi wraz z opiekującą się nim dorosłą córką. Oboje zostali ciężko doświadczeni przez los, wykluczeni przez wiejską społeczność, odrzuceni przez resztę rodziny. Roman jednak nie poddaje się i walczy o swoją godność. Buntuje się wobec rzeczywistości, w której został zepchnięty na margines.

A film adaptation of Rafał Wojasiński's play, which won the prestigious competition for the Gdynia Drama Award 2019. In the opinion of the jury: "Wojasiński studies people who rather rarely are heroes of contemporary drama. Maladjusted and having no prospects or chances to climb up the social ladder, they struggle for their dignity, their hard material situation, inherited mindsets and imperfect language permitting."

Roman lives in the countryside with his adult daughter, who takes care of him. Both have been traumatized by life, excluded by the village community and rejected by the rest of the family. However, Roman does not give up and fights for his dignity. He rebels against the reality in which he has been marginalised.

reżyseria i opracowanie tekstu / direction and text preparation: Paweł Wróbel

zdjęcia / DoP: Łukasz Gutt

scenografia / set design: Anna Anosowicz

kostiumy / costumes: Joanna Walisiak-Jankowska

muzyka / music: Jan Królikowski

dźwięk / sound: Marcin Jachyra, Katarzyna Figat

montaż / editing: Maciej Szydłowski

charakteryzacja / make-up: Milena Jura, Ewa Wiączek

kierownictwo produkcji / production manager: Paweł Mantorski

obsada / cast: Adam Ferency, Agnieszka Przepiórska, Małgorzata Ostrowska-Królikowska,

Natalia Rybicka, Michał Majnicz

produkcja / production: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

rok produkcji / production year: 2021



fol. Materiały prasowe



fol. Materiały prasowe

Paweł Wróbel (ur. 1984 w Łukowie) – reżyser, scenarzysta i muzyk. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim i reżyserię w Akademii Filmu i Telewizji. Autor filmów krótkometrażowych, obecnie pracuje nad pełnometrażowym debiutem fabularnym. Jego film *Redaktor* zdobył główną nagrodę na festiwalu Nowe Kino – Nowy Sącz 2016 oraz nominację do nagrody Juliusza Machulskiego za najlepszy montaż. Przez kilkanaście lat grał w zespołach hardcore punkowych i metalowych. Z zespołem The Lowest zagrał ponad 300 koncertów w 20 krajach.

(born 1984 in Łuków) – A director, screenwriter and musician. He graduated in philosophy from the Warsaw University and directing faculty of the Academy of Film & Television. An author of short films, he is currently working on his full-length feature debut. His film *Redaktor* has won him the main prize at the festival Nowe Kino – Nowy Sącz 2016 and was nominated for the Juliusz Machulski Award for best editing. For a few years, he played in hardcore punk and metal bands. He played over 300 concerts in 20 countries with the Lowest.



fol. Materiały prasowe

Interpretacje 2022

Polowanie

Ishbel Szatrawska

Dorosły syn odwiedza rodziców w małej miejscowości, aby wyruszyć z ojcem na polowanie. Ojciec, od lat zapalony myśliwy, przeświadczony jest o tym, że podtrzymując zwyczaje, styl życia i obowiązujący w środowisku myśliwych zestaw poglądów, kultywuje wartości związane z tradycyjnym polskim domem, z tradycyjną polską rodziną. A jednak poznajemy świat daleki od doskonałości, pełen patriarchalnej dominacji i przemocy, w którym polowanie jest testem męskości, polem rywalizacji, symbolem walki o władzę i sposobem na utrzymanie wpojonych kiedyś hierarchii. Wspólne polowanie ojca i syna uwolni tłumione przez nich od lat emocje, które wymkną się spod kontroli.

An adult son visits his parents in a small town to go hunting with his father. An avid long-time hunter, the father believes that, by upholding the customs, lifestyle and the views prevailing in the hunting community, he is cultivating the values associated with the traditional Polish home, the traditional Polish family. We witness, however, a world that is far from perfect, full of patriarchal domination and violence, in which hunting is a test of masculinity, a field of competition, a symbol of the struggle for power and a way of maintaining the once instilled hierarchies. The hunting outing will unleash emotions that have been suppressed for years and will get out of control.

reżyseria i opracowanie tekstu / direction and text preparation: Julia Ruszkiewicz

zdjęcia / DoP: Bartosz Piotrowski

scenografia / set design: Ewa Gdowiak

kostiumy / costumes: Patrycja Fitzet

muzyka / music: Bartosz Chajdecki

dźwięk / sound: Aleksandra Pniak, Tomasz Wieczorek, Aleksandra Landsmann, Michał Robaczewski,

Aleksander Musiałowski

montaż / editing: Maciej Szydłowski

charakteryzacja / make-up: Milena Jura, Katarzyna Wilk, Zuzanna Stefańska

kierownictwo produkcji / production manager: Paweł Mantorski

obsada / cast: Michał Pawlik, Krzysztof Dracz, Aleksandra Konieczna, Marcin Perchuć, Wiktoria Gorodeckaja,

Mirosław Zbrojewicz

produkcja / production: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

rok produkcji / production year: 2021



fol. Materiały prasowe

fol. Materiały prasowe

fol. Materiały prasowe



Julia Ruszkiewicz – absolwentka scenariopisarstwa w Camerimage Film School i reżyserii w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej absolutoryjny film *Sezon na kaczki* otrzymał kilkanaście nagród (m.in. Grand Prix na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lille we Francji, za najlepszy film (fabuła) na Festiwalu Zlin Dog w Czechach, Złotą Kijankę na festiwalu Camerimage) oraz miał projekcje konkursowe na przeszło 50 międzynarodowych festiwalach. Współreżyserowała z Karoliną Bielawską film dokumentalny *Warszawa do wzięcia*, za który otrzymały Złotego Lajkonika na 50. Krakowskim Festiwalu Filmowym. W 2021 roku zrealizowała w Teatrze Telewizji *Polowanie* na podstawie sztuki Ishbel Szatrawskiej w ramach cyklu *Teatroteka*.

A graduate of screenwriting at the Camerimage Film School and directing at the Krzysztof Kieślowski Film School of the University of Silesia in Katowice. Her graduation film *Sezon na kaczki* has gained several awards (including Grand Prix at the Short Film Festival in Lille, France; for best film (plot) at the Zlin Dog Festival in the Czech Republic, the Golden Tadpole at the Camerimage Festival) and was screened at over 50 international film festival competitions. She co-directed with Karolina Bielawska the documentary film *Warszawa do wzięcia*, for which they were awarded the Golden Lajkonik award at the 50th edition of the Kraków Film Festival. In 2021, she made the television play *Polowanie* based on the drama by Ishbel Szatrawska for the series *Teatroteka*.



Jamajka

Malwina Chojnacka

Komediodramat wyróżniony w konkursie WFDiF i Stowarzyszenia Autorów ZAiKS na utwór dramatyczny dla *Teatroteki* w 2021 roku.

Bohaterowie to członkowie trzypokoleniowej inteligenckiej rodziny należącej do tzw. klasy średniej. Lena, dyrektorka szkoły, organizuje przyjęcie z okazji siedemdziesiątych urodzin jej ojca. Obecni mają być tylko najbliżsi członkowie rodziny, jednak jubilat, niespodziewanie dla wszystkich, zaprasza jeszcze kogoś, kogo pragnie przedstawić domownikom. Nagle ujawniona tajemnica, skrywana przez niego przez szesnaście lat, radykalnie zmieni przebieg uroczystego wieczoru.

Opowiadając przebieg wydarzeń, reżyser wykorzystuje konwencję „domowego wideo”, jakie często kręci się w podobnych sytuacjach. Oprócz zdawkowych i banalnych życzeń kamera rejestruje bohaterów także w sytuacjach nieprzeznaczonych do okolicznościowego filmu, podgląda i uwiecznia ich reakcje i rozmowy, które nigdy nie powinny wyjść na jaw. Taka konwencja filmowania sprawia, że widz znajduje się w środku wydarzeń, a kamera spełnia rolę zwierciadła, w którym przeglądają się bohaterowie.

A comedy-drama awarded in the competition of the Documentary and Feature Film Studios (WFDiF) and the Society of Authors ZAiKS for a dramatic piece for *Teatroteka* in 2021.

The protagonists are members of a three-generation family of intellectuals belonging to the so-called middle class. A school headmistress, Lena is organising a party to celebrate her father's seventieth birthday. The party is intended only for the closest family members, but the hero of the day surprisingly invites someone he wishes to introduce to the others. A suddenly revealed secret, kept hidden by him for sixteen years, will radically change the course of the festive evening.

In narrating the course of events, the director employs the 'home video' convention, usually used in such situations. In addition to perfunctory and banal greetings, the camera also captures the characters in situations not intended for a birthday video, peeping and recording reactions and conversations that should never come to light. This shooting convention puts the spectator at the heart of the events, with the camera playing a role of a mirror for the protagonists to study themselves.

reżyseria i opracowanie tekstu / direction and text preparation: Bartosz Paduch

zdjęcia / DoP: Maciej Kochajewski

scenografia / set design: Agata Adamus

kostiumy / costumes: Zofia Bebej

muzyka / music: Olo Walicki

dźwięk / sound: Leszek Freund

montaż / editing: Miłosz Janiec

obsada / cast: Lena – Katarzyna Kwiatkowska, Michał – Tomasz Sapryk, Adam – Marcin Troński, Konrad – Wojciech Żołądkowicz, Malina – Diana Zamojska, Janek – Rafał Kowalski, Waldemar – Wojciech Machnicki

producent / producer: Zbigniew Domagalski

produkcja / production: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

rok produkcji / production year: 2022



fol. Materiały prasowe

fol. Materiały prasowe



Bartosz Paduch – ur. w Gdańsku, absolwent reżyserii filmowej w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz kursów Studio Próba i Script w Szkole Wajdy, a także Atelier Scenariuszowego. Pisze scenariusze i realizuje filmy dokumentalne, fabularne oraz spektakle telewizyjne. Obecnie przygotowuje się do serialu dokumentalnego o burzliwych latach 90. w Polsce oraz debiutu fabularnego. Niedawno w kinach i platformach VOD można było zobaczyć jego film dokumentalny o historii polskiego hip-hopu *Skandal. Ewenement Molesty* (2020). W swoim dorobku ma również inne filmy dokumentalne (m.in. cykl *Zawsze gotowi, zawsze blisko, Bryła, Totart – czyli odzyskiwanie rozumu, Pułkownik Dąbek. Obrona Gdyni 1939*), fabularne (krótkometrażowy *Egzamin* czy krótkie fabuły *Bez winy* i *Leni*) oraz reklamowe.

Born in Gdańsk, he is a graduate of film directing at the Krzysztof Kieślowski Film School of the University of Silesia in Katowice and Studio Próba and Script courses at the Wajda School, as well as Atelier Scenariuszowe. He writes scripts and makes documentary and feature films as well as TV plays. He is currently preparing for a documentary series about the turbulent 1990s in Poland and for his feature film debut. His documentary on the history of Polish hip-hop *Skandal. Ewenement Molesty* (2020) has been recently shown on VOD platforms and in movie theatres. His portfolio also includes other documentary films (including the series *Zawsze gotowi, zawsze blisko, Bryła, Totart – czyli odzyskiwanie rozumu, Pułkownik Dąbek. Obrona Gdyni 1939*), feature films (the short film *Egzamin* and short films *Bez winy* and *Leni*) and commercials.



fol. Materiały prasowe

Czy wiesz, kto mieszka pod ósemką?

Szymon Jachimek

Podobno w chwili ostatecznego odejścia człowiekowi wyświetla się krótki film przedstawiający najważniejsze momenty z jego życia. Ale kto wybiera ujęcia i kto montuje ten film? To pytanie stanowi punkt wyjścia do surrealistycznej przypowieści Szymona Jachimka o... śmierci.

Kilkuwątkowa historia dotyczy kilkorga mieszkańców jednego piętra w apartamentowcu. Jednak z czasem staje się jasne, że nie wszystkie postacie są z tej samej rzeczywistości. Opowiadając tę historię, reżyser czyni – z przymrużeniem oka – wyraźne aluzje do różnych konwencji filmowych: absurdalnej komedii, melodramatu, thrillera, filmu grozy.

Sztuka zdobyła I nagrodę w konkursie Stowarzyszenia ZAiKS i WFDiF na utwór dramatyczny dla *Teatroteki* w grudniu 2021 roku.

It is said that when a person eventually dies, they get to see a short film with the highlights of their life. But who chooses the shots and who edits the film? This question is the starting point for Szymon Jachimek's surreal parable about... death.

The multi-threaded story revolves around several people sharing one floor in an apartment building. Over time, however, some stark differences crop up between them. In telling this story, the director makes clear allusions to various genres: absurd comedy, melodrama, thriller and horror film. That's with a pinch of salt, though.

The play has won the grand prize in the ZAiKS's and WFDiF's competition for a drama piece to be produced as part of *Teatroteka* in December 2021.

reżyseria i opracowanie tekstu / direction and text preparation: Sebastian Drożak

zdjęcia / DoP: Tobiasz Czołpiński

scenografia / set design: Aleksandra Reda

kostiumy / costumes: Hanna Bartoś

muzyka / music: Jan Sanejko

dźwięk / sound: Michał Robaczewski, Aleksander Musiałowski

montaż / editing: Tomasz Mączka

obsada / cast: Agnieszka Przepiórska, Magdalena Celmer, Lidia Sadowa, Monika Markowska, Sebastian Perdek, Anna Sroka-Hryń, Monika Kwiatkowska, Robert Jarociński, Helena Rząsa, Kaja Kozłowska, Paweł Ciołkosz, Barbara Wypych, Anna Grycewicz

producent / producer: Zbigniew Domagalski

produkcja / production: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

rok produkcji / production year: 2022



fol. Materiały prasowe

fol. Materiały prasowe



Sebastian Drożak – przede wszystkim reżyser, czasem też pisze. Zaczynał jako kinooperator w jednym z warszawskich kin. Podjęte później studia reżyserskie w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach stały się początkiem drogi zawodowej. Doświadczenie zdobywał w pionie reżyserskim przy kilku dużych projektach fabularnych, a obecnie spełnia się jako reżyser dubbingu przy polskich wersjach językowych filmów kinowych i seriali oraz twórca filmów reklamowych.

Mostly working as a director and occasionally as a screenwriter, he started as a cinema operator in one of Warsaw's cinemas. The directing studies at the Krzysztof Kieślowski Film School of the University of Silesia in Katowice marked the beginning of his professional path. He has gained his experience in the directing realm on several major feature projects and currently fulfills himself as a dubbing director for Polish language versions of cinema films and TV series. He also makes commercials.



fol. Materiały prasowe

Prawdopodobnie ciało stałe

Magdalena Siwik

Jonasz urodzi się jako dziecko niechciane. Już niedługo sam sobie z tego zda sprawę. Bo kiedy inni rodzice (podobno) skaczą koło swoich dzieci, jego rodzice będą go obchodzić szerokim łukiem. Jonasz, w miarę dorastania, zacznie walczyć o zainteresowanie, akceptację, może nawet o miłość swoich rodziców, choć dokładnie nie wie, co to jest miłość. Bezszykownie. Stworzy więc sobie świat równoległy, lepszy od rzeczywistego, świat własnych emocji, w którym będzie notował i analizował każdy postęp i każdą klęskę na swej drodze zbliżające go do rodziców.

O tej bolesnej relacji autorka sztuki opowiada w konwencji groteski. Tę samą konwencję wykorzystują twórcy widowiska, tworząc filmową przypowieść daleką od realizmu, jednak mocno osadzoną w smutnej rzeczywistości.

Sztuka uzyskała wyróżnienie w konkursie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS i WFDiF na utwór dramatyczny dla *Teatroteki* w grudniu 2021 roku.

Jonasz is going to be born as an unwanted child, which he'll soon realise for himself. Because when other parents apparently pander to their children's whims, his parents avoid him at all costs. As he grows up, Jonasz begins to struggle for attention, acceptance and likely love from his parents, though he does not quite know what love is. Fighting in vain, he creates a parallel better world for himself, a world of his own emotions, in which he writes down and analyzes every progress and every failure on the path that brings him closer to his parents.

The author who wrote the drama explores this painful relationship in a grotesque convention and the same is used by the creators of the TV play, who create a cinematic parable that is far from realism but is firmly rooted in a sad reality.

The play has received an honourable mention in the competition of ZAiKS and WFDiF for a dramatic text for *Teatroteka* in December 2021.



fot. Materiały prasowe

reżyseria i opracowanie tekstu / direction and text preparation: Katarzyna Sikorska

zdjęcia / DoP: Arkadiusz Tomiak

scenografia / set design: Aleksandra Reda

kostiumy / costumes: Agata Stanula

muzyka / music: Jan Królikowski

dźwięk / sound: Marta Kosiorowska, Agata Chodyra

montaż / editing: Maciej Szydłowski PSM

obsada / cast: matka / mother: Anna Smołowik, ojciec / father: Michał Żurawski, młodszy Jonasz / younger Jonasz: Cyprian Grabowski, starszy Jonasz / older Jonasz: Kacper Olszewski, narratorka / Krystyna Czubówna

producent / producer: Zbigniew Domagalski

produkcja / production: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

rok produkcji / production year: 2022



fot. Materiały prasowe

Katarzyna Sikorska – studentka reżyserii w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Reżyserka i scenarzystka krótkometrażowych filmów fabularnych i dokumentalnych, m.in.: *Noc za dnia*, *Na wstrzymanym oddechu*, *Rozwiązanie*. Etiudy zrealizowane przez nią w szkole filmowej zostały pokazane na kilkudziesięciu festiwalach w kraju i za granicą. Z urodzenia i mentalności dziewczyna z Lubelszczyzny. *Prawdopodobnie ciało stałe* jest jej pierwszą zawodową próbą zmierzenia się z ekranizacją sztuki teatralnej.

A directing student at the Krzysztof Kieślowski Film School of the University of Silesia in Katowice. A director and screenwriter behind short feature films and documentaries, including: *Noc za dnia*, *Na wstrzymanym oddechu* and *Rozwiązanie*. The short films she has made in the film school have been shown at dozens of festivals in Poland and internationally. By birth and mentality, she is a girl from the Lubuskie Region. *Prawdopodobnie ciało stałe* is her first professional attempt to make a film adaptation of a drama.

fot. Materiały prasowe

Interpretacje 2022

Wydarzenia towarzyszące

Side events

Forum Młodej Reżyserii Young Directing Forum

To przegląd prac studentów reżyserii polskich publicznych uczelni teatralnych: Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filii AT w Białymstoku, Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie oraz Filii AST we Wrocławiu.

Jego celem jest poszerzanie wiedzy o dokonaniach w dziedzinie sztuki teatru i dialog pomiędzy kolejnymi pokoleniami twórców. Jest okazją do ciekawych dyskusji, spotkań twórców, artystów i krytyków teatralnych. Stanowi platformę wymiany doświadczeń, metod kształcenia młodych reżyserów oraz ich promocję poprzez zaprezentowanie w Krakowie najciekawszych projektów teatralnych. Ma charakter konkursowy.

Organizatorem Forum Młodej Reżyserii od 2011 roku jest Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie.

Nagrodami przyznawanymi podczas FMR są: Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nagroda ufundowana przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, w tym nagroda „Verba” propagująca walory literackie i szczególną wrażliwość na słowo w prezentowanych pracach oraz „Debiut w TR” – realizacja spektaklu w TR Warszawa w kolejnym sezonie, przyznawana przez dyrekcję teatru. Od 11. edycji przyznawane są: nagroda „Nowy Świat” Teatru w Krakowie im. Juliusza Słowackiego w formie debiutu teatralnego oraz nagroda Związku Artystów Scen Polskich dla najlepszego reżysera i najlepszego aktora.

This is a review of performances by directing students of Polish state theatre academies: A. Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, the Białystok Branch of the Theatre Academy, Stanisław Wyspiański Theatre Academy in Kraków and the Wrocław Branch of Academy of Dramatic Arts.

The Forum highlights theatrical achievements and drives dialogue between different generations of artists. It is an opportunity for interesting discussions and meetings between theatre artists and critics, and a platform for the exchange of experience, methods of training young directors that promotes those artists by presenting the most interesting theatre projects in Kraków. It has a competition format.

The Young Directing Forum has been organized since 2011 by the Wyspiański Theatre Academy in Kraków.

The prizes awarded during the Young Directing Forum include: the Prize of the Minister of Culture and National Heritage, the prize founded by the ZAiKS Association of Authors, including the Verba award, supporting literary qualities and special sensitivity to the word in the presented shows, and the Debut at TR prize (staging a winning performance at TR Warszawa in the next season) awarded by the theatre management. The following prizes have been awarded since the 11th edition: the Nowy Świat award from the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków (which consists in staging a theatrical debut) and the award granted by the Union of Polish Stage Artists for the best director and best actor.

Spektakle studentów Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie nagrodzone na 11. Forum Młodej Reżyserii 2021

Ever Given

23 marca 2021 roku. Godzina 7:40. 400-metrowy kontenerowiec „Ever Given” wskutek silnych wiatrów przewraca się na bok i grzęźnie na mieliźnie, paraliżując Kanał Sueski, jeden z najważniejszych szlaków handlowych na świecie. Kontenerowiec pozostaje w Kanale przez 7 dni.

25 marca Internet obiega zdjęcie koparki stojącej tuż obok zakopanego na mieliźnie kontenerowca i samotnie próbującej go odkopać. Co mogłaby powiedzieć koparka do kontenerowca, gdyby umiała mówić? Jakimi słowami odpowiedziałby koparce kontenerowiec, gdyby i on umiał mówić?

Wychodząc z konwencji bajek disneyowskich, chcemy zastanowić się nad naturą sukcesu, porażki, uległości i sprzeciwu w świecie zglobalizowanego handlu i neoliberalnego systemu. Okazuje się, że wystarczy ponieść spektakularną porażkę jak „Ever Given”, żeby system, który jeszcze niedawno wydawał się nienaruszalny, zaczął chwiać się w posadach. Skoro na każdym kroku oczekuje się od nas zwycięstw, może trzeba zacząć cieszyć się ze spektakularnych porażek? Dlaczego mamy wiecznie poddawać się pływom i nurtom? Może wszyscy powinniśmy chociaż na 7 dni utknąć na mieliźnie i jak kopista Bartleby powiedzieć, że „wolelibyśmy nie”?

23 March 2021. 7:40 am. Due to heavy winds, the 400-metre container ship Ever Given topples sideways and runs aground, paralyzing the Suez Canal, one of the most important trade routes in the world. The container ship remains in the Canal for 7 days.

On 25 March, a picture of an excavator standing right next to the ship buried aground and trying on its own to dig it out circulates the Internet. What could the excavator say to the container ship if it could speak? How would the container ship reply to the digger if it could, too?

Taking a cue from the conventions of Disney fairy tales, we want to reflect on the nature of success, failure, submission and defiance in a world of globalized commerce and the neoliberal system. It turns out that all it takes is a spectacular failure like Ever Given for a system that seemed inviolable not so long ago to start tottering in its foundations. If we are expected to constantly win, perhaps we need to start enjoying spectacular defeats? Why should we always give in to the tides and currents? Maybe we should all get stranded for 7 days and say, as the copyist Bartleby would, that ‘we would rather not’?

fot. Materiały prasowe

tekst / text:

Piotr Pacześniak, Aleksandra Samelczak,
Przemysław Przestrzelski

**reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne /
direction, stage design, musical arrangement:**

Piotr Pacześniak

choreografia / choreography:

Kinga Bobkowska

obsada / cast: Aleksandra Samelczak,
Przemysław Przestrzelski

opieka pedagogiczna / educational supervision:
Marcin Wierchowski



Częstotliwość graniczna

W obliczu katastrofy klimatycznej, globalnych pandemii, cyfryzacji wnikającej w strukturę naszych relacji, trudno o pozytywną postawę wobec rzeczywistości. Depresja wydaje się naturalną kondycją człowieka. *Częstotliwość graniczna* bada możliwość opowieści o depresji w sposób kojący i przynoszący ulgę. Bohaterka inspirowana opowiadaniem D. F. Wallace'a *Osoba w depresji* podróżuje w trzy miejsca, zaczynając od gabinetu terapeutycznego Przyszłość, przez hotel Teraźniejszość, aż do kawiarni Przeszłość. U osób, z którymi się spotyka, stara się sprowokować pytanie o to, czym dla każdego z nich jest częstotliwość graniczna, gdzie leży moment przejścia ze stanu pozornego spokoju i cyklu dobowego w nerwicę skutkującą odrzuceniem kontaktów społecznych. Gdzie znajduje się granica wytrzymałości i czy ostatnie chwile przed końcem świata jesteśmy w stanie spędzić wspólnie?

In the face of the climate catastrophe, global pandemics and digitalization penetrating the fabric of our relationships, it is difficult to be positive about reality. Depression appears to be the natural human condition. *Częstotliwość graniczna* explores the possibility of narrating a story about depression in a soothing and relieving manner. Inspired by the short story by D.F. Wallace entitled *The Depressed Person*, the protagonist travels to three places, starting from the therapist's office: the Future, then the hotel Present and the coffee shop Past. She seeks to provoke each encountered person to answer the question about what the cutoff frequency is for each of them: where is the moment of transition from the state of apparent calm and diurnal cycle to neurosis, resulting in the rejection of social contacts? Where is the limit of endurance and are we able to spend the last moments before the end of the world together?

reżyseria / direction: Jakub Zalasa

dramaturgia / dramaturgy: Wera Makowskx

scenografia / stage design: Agnieszka Bylina

obsada / cast: Maria Wójtowicz, Szymon Czacki, Michał Balicki, Kamila Janik, Kinga Bobkowska, Adam Wietrzyński

Ojcowie

Spektakl traktuje o ojcostwie postrzeganym z perspektywy młodych mężczyzn – wciąż bezdzietnych, będących jednak w wieku, w którym o tacierzyństwie można myśleć już bardzo poważnie. Ten status „nieistniejącego, ale możliwego ojca” współdzielą wszyscy aktorzy, a spektakl opiera się na autentycznych doświadczeniach i subiektywnych odczuciach wszystkich twórców. Snucie wizji o sobie samym w roli taty automatycznie wywoływało wspomnienia ojcostwa doświadczanego z perspektywy synów. Ten wątek okazał się fundamentalny. Dopiero rozliczenie się z paradygmatem zastanego ojcostwa i refleksja nad tym, co warto z niego ocalić, co zaczerpnąć, a co zmienić, stworzyło punkt odniesienia do rozważań nad następnym wzorcem. To przejście – od ojca poprzednich pokoleń do ojca przyszłości – wyznacza treść widowiska.

The performance explores fatherhood as seen from the perspective of young men – still childless, but at the age when fatherhood can already be thought of very seriously. This 'possible father' status is shared by all actors, and the performance is based on the authentic experiences and subjective feelings of all artists. Imagining themselves as dads has naturally prompted memories of fatherhood experienced from the perspective of sons. This theme is of fundamental importance. To create a reference point for the next paradigm of fatherhood, it was necessary to come to terms with the previous paradigm of fatherhood and reflect upon what is worth salvaging, what is worth taking from it and what needs to be changed. This transition – from the father of previous generations to the father of the future – is the major theme of the show.

reżyseria / direction: Błażej Biegasiewicz

wykonanie masek / masks: Alicja Kolińska

obsada / cast: Mateusz Grodecki, Maciej Karczewski, Filip Lipiecki, Marcin Piotrowiak

opieka artystyczna i pedagogiczna / lower-case a and educational supervision: Marcin Wierchowski



Taniec i zmysły

Trzy jednoaktówki tańca współczesnego

Spektakle powstały w ramach programu „Przestrzenie sztuki – Katowice” w latach 2020–2022

Ashes of a Dead Frog

To wznowienie pracy choreograficznej stworzonej w 2006 r. dla Nai Ni Chen Dance Company z Nowego Jorku. Jest znakiem nowej współpracy z tym zespołem i hołdem dla Nai Ni Chen – zmarłej na początku 2020 r. wizjonerskiej artystki tańca współczesnego, założycielki Nai Ni Chen Dance Company.

Jeśli znajdziesz się w punkcie zwrotnym w swoim życiu, odwołaj się do symboliki żaby. Duch żaby pomoże ci dokonać zmian i transformacji, których potrzebujesz w sobie, a także oczyści twoje ciało, umysł i ducha. Zrozumienie ropuch i żab jest kluczem do metamorfozy życia.

Symbolika żaby zawiera głęboką prawdę, transformację i zmianę. Żaba przechodzi przez różne etapy metamorfozy. A jako nasze zwierzę duchowe popycha nas do podobnych przemian. Pomaga nam połączyć się z naszymi emocjami i daje nam motywację do wyrzucenia negatywnej energii z naszego życia, ponieważ to duchowe zwierzę nie może współistnieć w toksycznym środowisku. Symbolika tego stworzenia jest obecna w wielu kulturach i ma również wiele znaczeń.

Jako podróżnik między lądem a wodą symbolizuje związek tego stworzenia z księżycem i życiem pozagrobowym, wywołując w ten sposób wiele powiązań z czarami, czarodziejami i magicznymi mocami. Od składnika eliksiru miłosnego, przez złą, demoniczną bestię, po sympatyczny talizman na szczęście – żaba przybiera różne formy i kształty w różnych kulturach.

Ze względu na ich bliski związek z wodą, ropuchy są symbolem oczyszczenia i odnowy, a jako duch wydają się uzdrawiać nasz umysł, ciało i duszę.

This is a revival of a choreographic work created in 2006 for the Nai Ni Chen Dance Company in New York, marking new collaboration with the company and being a tribute to Nai Ni Chen, the visionary contemporary dance artist and founder of Nai Ni Chen Dance Company, who passed away in early 2020.

If you reach a turning point in your life, resort to the symbolism of the frog. The spirit of the frog will help you make changes and transformations you need within yourself and will cleanse your body, mind and spirit. Understanding toads and frogs is the key to life metamorphosis.

The symbolism of the frog contains profound truth, transformation and change. The frog goes through various stages of metamorphosis. And as our spirit animal, it pushes us towards similar transformations. It helps us connect with our emotions and gives us the motivation to expel negative energy from our lives, as this spirit animal cannot coexist in a toxic environment. The symbolism of this creature is present in many cultures and has many meanings.

Being a traveler between land and water, it symbolizes the creature's connection to the moon and the afterlife, thus evoking numerous connections to spells, sorcerers and magical powers. The frog takes

different forms and shapes in different cultures, from an ingredient in a love potion to a demonic beast to a good luck talisman.

Because of their close association with water, toads are a symbol of cleansing and renewal, and as a spirit they seem to heal our mind, body and soul.

choreografia / choreography: Jacek Łumiński

wykonanie / cast: Angelika Karal, Ewelina Cieśla, Bartłomiej Mieszczak, Sebastian Wiertelak, Łukasz Zgórka

muzyka / music: Glen Velez

Bodily Suites Reclaimed

Spektakl powstał w odpowiedzi na pandemiczną izolację.

The play was created in response to pandemic isolation.

Wiesz co znaczy iść krok za krokiem

w ciepłe gwiazd?

Wiesz, że istniejemy?

Zapomniałeś kluczy do Królestwa?

Urodziłeś się już i żyjesz?

Jim Morrison

Do you know the warm progress under the stars?

Do you know we exist?

Have you forgotten the keys to the kingdom?

Have you been born yet, and are you alive?

Jim Morrison

choreografia / choreography: Jacek Łumiński

wykonanie / cast: Angelika Karal, Łukasz Zgórka, Sebastian Wiertelak

Tymczasem

Rozmowy, wspomnienia i historie stały się pretekstem do poszukiwań ruchowych, wstępem do wspólnego, pełnego empatii i bliskości bycia ze sobą – prywatnie i na scenie.

Conversations, memories and stories became a pretext for movement explorations and a kind of introduction to being with each other, being full of empathy and intimacy, both privately and on stage.

choreografia / choreography: Anna Mikuła, Daniel Leżoń

wykonanie / cast: Jadwiga Radkiewicz, Franciszek Radkiewicz, Anna Mikuła / Karolina Januszek, Daniel Leżoń

Czas trwania tryptyku: 65 minut.

Running time of triptych: 65 minutes.

Program Przestrzenie Sztuki jest finansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, realizowany przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.



fol. Materiały prasowe

Spotkania

Niechciane dziedzictwo? O przemianach w teatrze ostatnich lat

Na przestrzeni ostatnich kilku lat sztuka teatralna (nie tylko w Polsce) przeszła znaczące przemiany – zarówno formalne, jak i organizacyjne. Zjawiska takie jak ujawnianie przemocy czy molestowania seksualnego, protesty zespołów aktorskich, wypowiedane wprost przepracowanie i zmęczenie, ale również wydarzenia takie jak pandemia czy wojna sprawiły, że teatr nie mógł pozostać obojętny na własne słabości. W jaki sposób próbuje je przepracować? Jak odnosi się do nich artystycznie oraz instytucjonalnie? Czy wraz z zachodzącymi przemianami transformacji ulegają również kształt i zadania współczesnej krytyki teatralnej?

uczestnicy: dr Monika Kwaśniewska-Mikuła (Uniwersytet Jagielloński), dr Magdalena Rewerenda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), dr Stanisław Godlewski (Polska Akademia Nauk)
prowadzenie: dr Miłosz Markiewicz (Teatr Śląski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Unwanted Legacy? On Transformations in Theatre in Recent Years

Over the last few years, the art of theatre (not only in Poland) has undergone significant transformations – both formal and organizational. Phenomena such as revelations of violence or sexual harassment, actors' protests, outright overwork, and tiredness, but also catastrophes such as a pandemic or war have led to the situation in which the theatre could not remain indifferent to its own weaknesses. How does the theatre try to work through them? How does it address them artistically and institutionally? Did the shape and tasks of contemporary theatre criticism also change with the changes taking place?

participants: dr Monika Kwaśniewska-Mikuła (Jagiellonian University), dr Magdalena Rewerenda (Adam Mickiewicz University in Poznań), dr Stanisław Godlewski (Polish Academy of Sciences)
prowadzenie / moderation: dr Miłosz Markiewicz (Silesian Theatre, Adam Mickiewicz University in Poznań)

Co po teatrze? O poszukiwaniu nowych języków sztuki

Czy język teatru pozostaje dziś wystarczający, by mówić o najbardziej palących zagadnieniach współczesnego świata? W jaki sposób za pomocą sztuki zmieniać rzeczywistość? To zaledwie niektóre z pytań, jakie chcielibyśmy zadać reżyserom i reżyserce spektakli konkursowych. Ich głosy nie bez powodu zostały wybrane jako najciekawsze w sztuce teatralnej młodego pokolenia – właśnie oni będą bowiem nadawać ton kolejnym sezonom artystycznym w polskim teatrze. Jak więc wyobrażają sobie przyszłość tej sztuki? Co chcieliby zmienić, a co zachować ze świata pozostawionego im przez „mistrzów”?

uczestnicy: Wiktor Bagiński, Damian Josef Neć, Jakub Skrzywanek, Jagoda Szelc, Michał Telega
prowadzenie: Miłosz Markiewicz

What After Theatre? Searching for New Languages of Art

Is the language of theatre today still sufficient to talk about the most pressing issues of the contemporary world? How can we change reality through art? These are just some of the questions we would like to pose to the directors competing in the INTERPRETACJE festival. It is not without reason that their voices have been chosen as the most interesting in Polish theatre of the young generation – they will set the tone for the next artistic seasons in Polish theatre. So how do they imagine the future of theatre? What would they like to change, and what would they like to keep from the world left to them by “the old masters”?

participants: Wiktor Bagiński, Damian Josef Neć, Jakub Skrzywanek, Jagoda Szelc, Michał Telega
moderation: Miłosz Markiewicz

Program

XXI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE Katowice 2022

Poniedziałek, 21.11.2022

Godz. 12:00, Teatr Bez Sceny

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia: Władysław Broniewski *Czarny Poemat*, reż. **Anna Szamotuła**

Godz. 13:30, Teatr Bez Sceny

Konkurs spektakli telewizyjnych zrealizowanych w ramach programu WFDiF Teatroteka: Rafał Wojasiński *Siostry*, reż. **Paweł Wróbel**

Godz. 16:00, Katowice Miasto Ogrodów, sala nr 211

Wydarzenie towarzyszące: Piotr Pacześniak, Aleksandra Samelczak, Przemysław Przestrzelski *Ever Given*, reż. **Piotr Pacześniak**, spektakl studentów Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie nagrodzony na 11. Forum Młodej Reżyserii 2021

Godz. 19:00, Teatr Korez

Spektakl konkursowy: Michał Telega *Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce*, reż. **Michał Telega**, Teatr Barakah w Krakowie

Po spektaklu spotkanie z twórcami.

Wtorek, 22.11.2022

Godz. 12:00, Teatr Bez Sceny

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia: Sławomir Mrożek *Kontrakt*, reż. **Przemysław Wyszyński**

Godz. 13:30, Teatr Bez Sceny

Spektakl Teatru Telewizji zrealizowany w ramach programu WFDiF Teatroteka: Ishbel Szatrawska *Polowanie*, reż. **Julia Ruszkiewicz**

Godz. 16:00, Katowice Miasto Ogrodów, sala nr 211

Wydarzenie towarzyszące: Wera Makowskx *Częstotliwość graniczna*, reż. **Jakub Zalasa**, spektakl studentów Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie nagrodzony na 11. Forum Młodej Reżyserii 2021

Godz. 19:00, Pałac Młodzieży

Spektakl konkursowy: Wiktor Bagiński, Martyna Wawrzyniak *Serce*, reż. **Wiktor Bagiński**, TR Warszawa

Po spektaklu spotkanie z twórcami.

Środa, 23.11.2022

Godz. 12:00, Teatr Bez Sceny

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia: Andrzej Strzelecki *Parawan*, reż. **Rafał Zawierucha**

Godz. 13:30, Teatr Bez Sceny

Konkurs spektakli telewizyjnych zrealizowanych w ramach programu WFDiF Teatroteka: Malwina Chojnacka *Jamajka*, reż. **Bartosz Paduch**

Godz. 16:00, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Scena w Malarni

Wydarzenie towarzyszące: *Ojcowie*, reż. **Błażej Biegasiewicz**, spektakl studentów Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie nagrodzony na 11. Forum Młodej Reżyserii 2021

Godz. 19:00, Katowice Miasto Ogrodów, sala widowiskowa

Spektakl konkursowy: Jakub Skrzywanek, Paweł Dobrowolski *Śmierć Jana Pawła II*, reż. **Jakub Skrzywanek**, Teatr Polski w Poznaniu

Po spektaklu spotkanie z twórcami.

Czwartek, 24.11.2022

Godz. 12:00, Teatr Bez Sceny

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia: Neda Neždana *Samobójstwo samotności*, reż. **Jan Hussakowski**

Godz. 13:30, Teatr Bez Sceny

Konkurs spektakli telewizyjnych zrealizowanych w ramach programu WFDiF Teatroteka: Szymon Jachimek *Czy wiesz, kto mieszka pod ósemką?*, reż. **Sebastian Drożak**

**Godz. 16:00, Dom Oświatowy Biblioteki Śląskiej,
Aula Zakładu Tańca Akademii Muzycznej
im. K. Szymanowskiego przy ul. Francuskiej 12**

Wydarzenie towarzyszące: *Taniec i zmysły*. Trzy jednoaktówki tańca współczesnego: *Ashes of a Dead Frog* choreografia: **Jacek Łumiński** / *Bodily Suites Reclaimed* choreografia: **Jacek Łumiński** / *Tymczasem* choreografia: **Anna Mikuła, Daniel Leżoń chor. Jacek Łumiński**

**Godz. 19:00, Miejski Dom Kultury „Bogucice-Zawodzie”,
sala widowiskowa przy ul. Markiefki 44**

Spektakl konkursowy: Jagoda Szelc, Marta Keil we współpracy z zespołem aktorskim *Maszyna*, **reż. Jagoda Szelc**, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Po spektaklu spotkanie z twórcami.

Piątek, 25.11.2022

Godz. 12:00, Teatr Bez Sceny

Słuchowisko konkursowe Teatru Polskiego Radia:
Aleksandra Głogowska *Wycinanka z Szymborskiej*,
reż. Aleksandra Głogowska

Godz. 13:30, Teatr Bez Sceny

Konkurs spektakli telewizyjnych zrealizowanych w ramach programu WFDiF Teatroteka: Magdalena Siwik *Prawdopodobnie ciało stałe*,
reż. Katarzyna Sikorska

Godz. 15:30, Katowice Miasto Ogrodów, Strefa Centralna

Wydarzenie towarzyszące: spotkanie *Niechciane dziedzictwo?*
O przemianach w teatrze ostatnich lat

Uczestnicy: Monika Kwaśniewska-Mikuła (Uniwersytet Jagielloński),
Magdalena Rewerenda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu),
Stanisław Godlewski (Polska Akademia Nauk)

Prowadzenie: Miłosz Markiewicz

Godz. 18:00 i 20:30, Katowice Miasto Ogrodów, sala nr 211

Spektakl konkursowy: Damian Josef Neć *Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy*, **reż. Damian Josef Neć**, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie

Po drugim spektaklu spotkanie z twórcami.

Sobota, 26.11.2022

Godz. 12:00, Katowice Miasto Ogrodów, Strefa Centralna

Wydarzenie towarzyszące: spotkanie *Co po teatrze? O poszukiwaniu nowych języków sztuki*

Uczestnicy: Wiktor Bagiński, Damian Josef Neć, Jakub Skrzywanek,
Jagoda Szelc, Michał Telega

Prowadzenie: Miłosz Markiewicz

Godz. 17:00, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Duża Scena

Spektakl mistrzowski: Krystian Lupa i kreacja zbiorowa aktorów
Imagine, **reż. Krystian Lupa**, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
w Warszawie i Teatr Powszechny w Łodzi

Godz. 22.30, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Duża Scena

Gala Finałowa wręczenia nagród XXI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE Katowice 2022

Niedziela, 27.11.2022

Godz. 17:00, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Duża Scena

Spektakl mistrzowski: Krystian Lupa i kreacja zbiorowa aktorów
Imagine, **reż. Krystian Lupa**, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
w Warszawie i Teatr Powszechny w Łodzi

INTERPRETACJE 2022

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

Ingmar Villqist – dyrektor artystyczny Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE

Dariusz Wiktorowicz – główny koordynator, producent wykonawczy festiwalu

Waldemar Szymczyk – kurator wydawnictw festiwalowych

Marta Odziomek – redaktorka strony internetowej i social mediów festiwalu

Wojciech Majcherek – kurator konkursu spektakli telewizyjnych zrealizowanych w ramach programu WFDiF Teatroteka

Janusz Kukuła – kurator słuchowisk konkursowych Teatru Polskiego Radia

Miłosz Markiewicz – kurator programu naukowego

Ludwika Mozgol – obsługa biura festiwalowego

Maciej Przybylski – producent telewizji festiwalowej

Kamil Budziarz – tłumaczenia na język angielski

Elżbieta Spadzińska-Żak – korekta

Marian Oslislo / M-Studio – projekt graficzny

Marianna Kulesza – fotografia na okładce

Wszelkie prawa zastrzeżone © **Copyright by Katowice Miasto Ogrodów** –

Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek Katowice 2022

Redakcja katalogu festiwalowego: **Marta Odziomek, Waldemar Szymczyk, Ingmar Villqist**

ISBN 978-83-63304-13-3



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano
z budżetu państwa –
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



Akademia
Sztuk
Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego
w Krakowie



KATOWICE 21-27 Listopada
2022

K**m****t****a****r**

• XXI OGÓLNOPOLSKI
• FESTIWAL
• SZTUKI
• REŻYSER-
SKIEJ

KATOWICE
2022

K**m****t****a****r**

W Kalamus®

ISBN 978-83-63304-13-3