

15. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL TEATRALNY RETRO PERSPEKTYWY: WYWROTY

Człowiek z baletu wyjdzie, ale balet z człowieka nigdy...

Spektakl *Kocham balet*, reż. Ramona Nagabczyńska, Teatr Komuna Warszawa | Polska

Spektakl *Kocham balet* składa się z dwóch odrębnych, lecz wzajemnie komplementarnych części. Jego scenografia jest przy tym właściwie ascetyczna – trudno mówić o niej jako o osobnym, rozbudowanym elemencie scenicznego świata. Przestrzeń budują przede wszystkim zmieniające się proporcje światła i dymu. Jedynym najbardziej namacalnym obiektem scenicznym pozostaje stos point ułożonych na podłodze w kształt łabędzia – prosty, a zarazem jednoznaczny znak, który od początku ustawia spektakl w polu baletowych skojarzeń. Na scenie pojawiają się cztery tancerki (Aleksandra Borys, Karolina Kaczorowska, Ramona Nagabczyńska, Iza Szostak). Kształt ułożonych point odsyła oczywiście do *Jeziora łabędziego* – chyba najbardziej rozpoznawalnego na świecie baletu Piotra Czajkowskiego (a wraz z nim do całego dziedzictwa i pedagogicznej surowości rosyjskiej szkoły baletowej). Jednocześnie trudno nie pomyśleć o *Czarnym łabędziu*, amerykańskim thrillerze psychologicznym w reżyserii Darrena Aronofsky’ego z Natalie Portman w roli głównej. I choć oba skojarzenia są trafne, to drugie wydaje

się bliższe refleksji podejmowanej w spektaklu. *Kocham balet* dotyczy presji, skłania do namysłu o wymaganiach nakładanych na ciało, o dyscyplinie i podporządkowaniu się określonej ideałowi tancerki. Tyle że narracja prowadzona jest tutaj z zupełnie innej perspektywy. Nie oglądamy osoby, która za wszelką cenę próbuje dostać się na szczyt baletowej hierarchii, lecz tancerki, które balet porzuciły tuż po szkole i skierowały się w stronę tańca współczesnego. To raczej próba włączenia publiczności do przeprowadzonego już procesu medytacyjnego z pozycji osób, które zdążyły doświadczyć systemu, a następnie zdecydowały się z niego wyjść.

Pierwsza część spektaklu rozpoczyna się od sekwencji figur z elementami rozciągania baletowego przeprowadzonej na scenie przez 4 aktorki. Całość odbywa się w intensywnym, białym, niemal laboratoryjnym oświetleniu i ma w sobie nieco groteskową, abstrakcyjną energię. Wszystko za sprawą kostiumów: z łatwością rozpoznajemy w nich elementy strojów stereotypowo baletowych, jednak mamy świadomość, że zostały one zdeformowane,

przerysowane, zdekompletowane, a przez to poddane karykaturze. Ciała tancerek wykonują działania przypominające rozciąganie, zanim zaczną pojawiać się pozy i figury jednoznacznie sceniczne. W tej części kilkakrotnie zastanawiałem się, czy niektóre ustawienia ciał nie zostały skonstruowane tak, by celowo uruchamiać również skojarzenia erotyczne i seksualne. Nie byłoby to przecież całkowicie przypadkowe pole interpretacyjne: balet od dawna wiąże się z określonym sposobem dyscyplinowania i oglądania ciał adeptek, a jego estetyka potrafi przecież balansować między zachwytem nad fizycznością tancerki, a jej seksualizacją. Problem w tym, że spektakl nie rozwija później tego tropu, zwłaszcza w części drugiej, która jest elementem zwrotnym – spojrzeniem krytycznym. W efekcie to zagadnienie pozostaje otwartym pytaniem, które pojawia się w głowie widza_ki (wiem, że nie tylko mojej).

Początkowo wszystkie działania sceniczne spektaklu rozgrywają się w ciszy. Z czasem jednak przestrzeń zaczyna się przeobrażać. Białe światło ustępuje bardziej malarskiemu, rozproszonemu oświetleniu, pojawia się coraz więcej dymu, a wraz z nim scena nabiera niemal baśniowego charakteru. Wtedy też ruch tancerek coraz wyraźniej zaczyna czerpać z języka baletu, odtwarzając znane tropy i odwołania do baletu klasycznego i romantycznego. Połączenie elementów baletu, dymu oraz coraz bardziej nierzeczywistego światła przychodzi mi na myśl wizualność scenicznej adaptacji *Króla Olch* Goethego w przekładzie Wisławy Szymborskiej. Poczułem się, jakby rzeczywistość przechodziła w majaczenie, a wykorzystana pantomima baletowa, w tym gesty naśladujące leśne duchy, nimfy i sylfidy, tylko to wrażenie pogłębiała. Przez chwilę czułem się więc na widowni trochę jak bohater ballady – jak ten umierający z gorączką chłopak, którego ojciec wiezie konno przez noc, podczas gdy kolejne obrazy, sylwetki i fantastyczne postacie mogą być równie dobrze elementami

rzeczywistości, jak i majakami. Wykorzystana w figurach baletowych karykatura wydawała się świetnie odzwierciedlać świat widziany w stanie gorączki. Doświadczenie to wydało mi się tyleż niespodziewane, co wciągające. Z tej uroczej, choć podszytej niepokojem halucynacji zostałem jednak dość gwałtownie wyrwany.

Druga część spektaklu jest już wyraźniej krytyczna, choć nadal nie próbuje tej krytyki wypowiedzieć wprost. Bardziej niż o sam balet pyta o to, co z doświadczenia baletowego zostaje w ciele i w pamięci tancerek, które po ukończeniu szkoły zdecydowały się pójść dalej – w stronę tańca współczesnego. To nie tyle rozliczenie z przeszłością, ile próba sprawdzenia, co można z niej jeszcze przepracować, a co trzeba z siebie dosłownie „strząsnąć”. Szczególnie podobała mi się scena, w której artystki, wciąż na pointach, zaczynają tańczyć do muzyki elektronicznej w stylu techno autorstwa Daniela Szweda. Jest w tym zestawieniu coś niemal programowo sprzecznego. Z jednej strony pointa – jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli baletu, a wraz z nią kobiece ciało poddane rygorowi (mężczyźni bardzo rzadko tańczą na pointach), dyscyplinie i precyzyjnie określonym regułom ruchu. Z drugiej techno na jednostajnym regularnym rytmie, o stosunkowo szybkim tempie i industrialnych brzmieniach, muzyka oparta na rytmie, repetycji i transie, która może prowadzić ciało w zupełnie inną stronę. I właśnie ta przemiana wydaje mi się w spektaklu najciekawsza. Początkowo tancerki wyglądają, jakby wykonywały coś, co zostało im kiedyś narzucone: pointy pozostają na stopach, a baletowa technika wciąż organizuje ich ruch. Z czasem jednak ciała zaczynają się rozluźniać. Ruch staje się mniej kontrolowany, bardziej pulsacyjny, jakby rytm techno stopniowo rozszczelniał baletową dyscyplinę od środka. Iteracyjny ruch wypracowany podczas morderczych ćwiczeń zostaje zamieniony na ruch o charakterze transowym i liminalnym.

Pozostawiając widzów w pozycji świadków doświadczenia, które odbiera się raczej somatycznie i afektywnie niż intelektualnie.

Leon Jachimiał

Trudna miłość

Spektakl *Kocham balet*, reż. Ramona Nagabczyńska, Teatr Komuna Warszawa | Polska

W pierwszej scenie pojawia się pytanie, które zostaje z odbiorcą do końca przedstawienia: czy tytuł *KOCHAM balet* to tytuł przewrotny? Podawanie w wątpliwość tytułowej miłości do tego gatunku tańca to tak naprawdę klucz do rozszyfrowania poszczególnych scen. Jeśli potrzebujemy czegoś jeszcze poza samym tanecznym widowiskiem.

Cztery tancerki: Aleksandra Borys, Karolina Krackowska, Ramona Nagabczyńska i Iza Szostak, wykonują – mówiąc wprost – piękne widowisko. Z łatwością da się jednak wyczuć ten ładunek emocjonalny, z którym przychodzą do widzów. Choreografka zaprojektowała sekwencje scen, które prezentują różne stadia przygotowania baletowego występu i prowadzą do mocnej w wyrazie sceny końcowej. Pierwsza scena, podczas której artystki imponująco rozciągają ciała, jest cicha i skoncentrowana na trwaniu. Możemy wtedy przyjrzeć się strojom tancerek. Choć nie są to kostiumy typowo baletowe, stanowią świadomą grę z elementami najsilniej kojarzonymi z baletem klasycznym: estetyką delikatności, subtelności i dziewczęcości charakterystyczną dla tradycyjnych strojów baletowych. I tak aktorki ubrane są w kuse halki, mogące się kojarzyć z bielizną nocną. Dolnej części klasycznego kostiumu, czyli

rozkloszowanej tiulowej spódniczki, nie ma, co dodatkowo podkreśla skąpość baletowego stroju. Każda tancerka ma trochę kostium, ale niektóre elementy się powtarzają: pastelowe kolory, tiul, falbany, tiara. Jedna z tancerek przy kości ogonowej zamontowane ma dwa małe skrzydełka, którymi w pewnych scenach figlarnie porusza. Stroje odwołują się do infantylności, która jako trop dominuje w tradycyjnym balecie nad bardziej świadomą i dojrzałą seksualnością. Baletnice to zazwyczaj młode artystki, które swoją karierę kończą szybko, ponieważ na ową dojrzałość w widowisku baletowym nie ma miejsca.

W kolejnej scenie wprowadzana zostaje magiczność między innymi poprzez nawiązanie do baletu *Jezioro Łabędzie*. Artystki wykonują zdecydowane ruchy baletowe, a scenę pokrywa dym i ciepłe światło. W tej scenie tancerki prezentują pokaz swojej teatralnej charyzmy. Odgrywają sekwencję ruchów odsyłających wręcz do pantomimy. Powtarza te sekwencję każda artystka, dlatego ma się wrażenie, że próbują one usilnie coś opowiedzieć. Może to nieme wyrażanie doświadczenia, które dostępne jest tylko dla tancerek kończących szkoły baletowe? Może potrzeba opowiedzenia swojej baśni baletowej z perspektywy dojrzałej artystki?

Do tej pory przedstawienie można jeszcze uznać za opowieść głównie o tym, co piękne, kosztowne fizycznie, ale wciąż piękne. Kiedy jednak w kolejnej scenie pada kilka zdań po rosyjsku, wypowiedzianych przez performerkę wcielającą się momentalnie w nauczycielkę tańca, uwaga widza zostaje przekierowana z opowieści o sztuce na opowieść o ideologii, która towarzyszy tej dyscyplinie tańca. Niestety, w obecnej sytuacji politycznej, język stał się zakładnikiem. Jego dźwięk odsyła do opresji, cielesnej musztry. Nie bez powodu właśnie Rosja historycznie plasuje się jako kraj z najlepszym baletem. Ta scena sprawia, że doświadczenie pochodzące ze świata sztuki – przekraczająca granicę możliwości ludzkiego ciała, zdyscyplinowana nauka w szkołach baletowych – spotyka się z brutalnym życiem codziennym uwarunkowanym decyzjami politycznymi i doświadczeniem wojny.

Przez to wprowadzenie brutalność kolejnej sceny aż tak nie zaskakuje, chociaż wytworzona jest przez dźwięk głośnego uderzania, trzaskania i łamania – to pierwszy dyskomfort dla widzów. W tej scenie tancerki

uderzają o podłogę pointami, jak mogliśmy się dowiedzieć podczas rozmowy pospektaklowej, na tym właśnie polega ich dopasowanie do stopy tancerki. Scena kończąca to układ choreograficzny z wykorzystaniem tańca na pointach do bardzo głośnej współczesnej elektronicznej bitowej muzyki, w przyciemnionym świetle dającym niebieską poświatę. Tancerki przybliżają się do widowni i oddalają, powtarzają ten ruch wielokrotnie. Nie zostało tu nic z atmosfery delikatności, przedłużająca się sekwencja prezentuje mentalną i fizyczną siłę tancerek.

Przedstawienie przez częste zmiany atmosfery oraz opowiadanie o białych i czarnych stronach baletu proponuje intrygującą opowieść. Choreografia całego przedstawienia, trwająca niewiele ponad godzinę, okazuje się być siatką powiązanych ze sobą możliwych znaczeń i odniesień. Jedno jest pewne. Tytułowe „kocham” skrywa wiele innych emocji, nie tylko dobrych.

Maria Sławińska

Zespoleńie światów

Spektakl *Komedianci*, reż. Maja Caban, Małgorzata Lipczyńska, Ewa Otomańska, Fundacja Autism Team, Klub Świadomej Młodzieży, Teatr CHOREA | Polska

Komedianci to spektakl, który powstał w ramach cyklicznych warsztatów prowadzonych przez Maję Caban, Małgorzatę Lipczyńską i Ewę Otomańską z Teatru Chorea, we współpracy z Fundacją Autism Team. Tworzą go osoby w spektrum autyzmu, ale nie traktuje on *per se* o autyzmie. Aktorzy nie wypowiadają się we własnym imieniu, za pośrednictwem swoich postaci mówią o tym,

co jest dla nich ważne. Zadają niewygodne pytania i chcą, żeby widz zastanowił się nad tym, co mają do powiedzenia. Nie są jednak zamknięci w sztywnej formule, nie grają bohaterów w spektrum, ale tworzą ich jako osoby od nich samych różne. Często przedstawiają kogoś, kto według nich był interesujący do zagrania.

Warto także zaznaczyć, że *Komedianci* nie są kolejnym spektaklem, który wypowiada się w imieniu osób z niepełnosprawnością, to projekt, który oddaje im głos. Aktorzy mówią o tym, o czym chcą i w formie, jaką sami wybrali. Dzięki temu nie zostają sprowadzeni wyłącznie do własnych doświadczeń związanych z neuroróżnorodnością. Młodzi aktorzy pod okiem reżyserek stworzyli zarówno scenariusz, jak i swoje postaci od zera. Scenariusz nie był narzucony. Powstał w oparciu o cechy bohaterów, których wykreowali zaczynając od zamysłu, a kończąc na wykonaniu. Tym sposobem to aktorzy i ich wrażliwość byli punktem wyjścia, a nie gotowa historia, do której należało dopasować wykonawców. Dla młodych artystów praca nad przedstawieniem była także wyjściem ze strefy komfortu. Podczas prób i ćwiczeń musieli nie tylko stworzyć postać, ale również zrozumieć jej motywy i emocje. Nie kończyło się więc na wymyśleniu wyglądu czy sposobu zachowania – trzeba było znaleźć dla swojej postaci konkretną historię.

Początek to krótka inscenizacja *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, która płynnie przechodzi do części performatywnej z fragmentami *Obrony Sokratesa*. Każdy z aktorów mógł przedstawić swoją postać, odgrywając mini etiudy. Łącznikiem między rozpoczynającym tekstem Wyspiańskiego a performansami oraz przewodnikiem przez historię poszczególnych bohaterów była postać Aleksandry Szałek. Jako bliżej niezidentyfikowana magiczna wróżkopodobna figura przechodziła przez każdą ze stacji. Podczas rozmowy po spektaklu jedna z reżyserek stwierdziła, że pomysł na etiudową budowę i włączenie performansów był w niej jakimś stopniu inspirowany teatrem Jerzego Grotowskiego. Kolejne sceny nie tworzyły więc jednej linearnie poprowadzonej historii. Każda z osób dostawała własną przestrzeń, w której mogła zaprezentować stworzoną przez siebie postać.

Całość została także wzmocniona kilkoma piosenkami, zarówno solowymi, jak i grupowymi. Muzyka rozpoczynała i kończyła spektakl, który zamknięty został marszem przypominającym przejście panny młodej kościelną alejką podczas ceremonii ślubu. Muzyka pojawiała się także pomiędzy kolejnymi częściami spektaklu, dzięki czemu pomagała zmieniać rytm przedstawienia. Na minimalistyczną scenografię złożyło się: kilka lampek, stół i ekrany. Eklektyczne kostiumy ukazywały dwie skrajności – od sukni ślubnej z trenem po jeansy i T-shirt. Każda z postaci miała strój oddający jej charakter, dzięki czemu różnice pomiędzy nimi były widoczne właściwie od momentu pojawienia się na scenie. Scenografię i akcję uzupełniały projekcje oraz kamera transmitująca obraz na żywo. Przez całość przedstawienia śledziła ona losy aktorów, często upływniając sceny lub pokazując rzeczy, na które widz pierwotnie nawet nie pomyślałby spojrzeć. Dodawała dynamiki szczególnie w momentach, w których sama scena pozostawała dość oszczędna.

Komedianci nie są przy tym spektaklem rewolucyjnym. Nie zmienia on drastycznie tego, jak widzimy osoby neuroatypowe, fabuła nie jest skomplikowana, a widzowie nie muszą sięgać do otchłani umysłów, aby zrozumieć ukazywane metafory. Zadaniem spektaklu jest sprawić przyjemność zarówno widzom, jak i artystom, dać możliwość stworzenia czegoś swojego i pokazania szerszemu gronu obrazu tego, co myślą, jak się czują i w jaki sposób chcą o tym opowiadać. Nie była to jednak tylko dobra zabawa. Dla widzów spektakl stawał się przestrzenią do refleksji nad podjętymi tematami oraz zetknięcia się z sytuacją, która nie dotyczy ich na co dzień. Pozwalał także spojrzeć na osoby neuroatypowe nie tylko przez pryzmat ich trudności czy codziennych zmagania, ale również poprzez ich zainteresowania, sposób myślenia i potrzebę tworzenia. Dla osób neuroatypowych na widowni była to jedna z niewielu okazji,

aby zobaczyć na scenie osoby mierzące się z podobnymi problemami. A przede wszystkim zobaczyć, że one także, jeśli tylko chcą, mogą tworzyć, występować i opowiadać o świecie na własnych zasadach.

I właśnie dlatego spektakl nie potrzebował być rewolucyjny. Jego największą wartością nie jest próba zmiany całego sposobu myślenia

o neuroróżnorodności, ale stworzenie przestrzeni, w której można po prostu coś zrobić, powiedzieć i pokazać po swojemu. *Komedianci* nie muszą odpowiadać na wszystkie pytania. Wystarczy, że pozwalają swoim twórcom je zadać.

Lena Kozak

Przepraszam, nie sztuka dzisiaj

Spektakl *Fucking Truffaut*, reż. Roza Sarkisian, Bliadski Circus Queelektyw | Ukraina, Polska

François Truffaut, reżyser filmowy francuskiej Nowej Fali, powiedział kiedyś, że nie da się zrobić prawdziwie antywojennej sztuki, ponieważ wszelkie próby pokazania wojny kończą się nieodzownie jej gloryfikacją. Truffaut po sformułowaniu tej niefalsyfikowalnej tezy zapewne dumal nad swoim geniuszem i pewnie dumalby wciąż, gdyby nie dwa fakty. Pierwszy – nie żyje od kilku dekad. Drugi – pewna trupa teatralna odkryła obejście tej zasady. Zamiast zrobić spektakl antywojenny, wystarczy zrobić spektakl prowojenny!

Pełnoskalowa wojna w Ukrainie trwa już od 4 lat. Wiele się w tym czasie zmieniło, zarówno w nastrojach ludzi, jak i w sztuce. Wydaje się, że wszyscy zdążyli się już przyzwyczaić, że za naszą wschodnią granicą łatwiej dostrzec na niebie drona niż ptaka w locie. Czy po takim czasie jest coś jeszcze do dodania? Wiemy, że wojna jest zła, wiemy, że Rosja jest fe, a Putin najbardziej ze wszystkich. Współczucie ewidentnie ma swoją datę ważności, a współczucie Ukraińcom jest już *passé*. W takim razie, czy jest coś, co można jeszcze dodać do tak znieczulonego dyskursu? Okazuje się, że można.

Wbrew tytułowi, spektakl nie opowiada o kopulowaniu ze zwłokami martwego francuskiego reżysera. To historia ludzi żyjących

w świecie wywróconym do góry nogami, gdzie arbitralne podziały na to, co dziwne, a co normalne przestają być aktualne. Opowieść formalnie zanurzona jest w estetyce dragu tak głęboko, że widzi dno od spodu (w pozytywnym znaczeniu tego zwrotu). Spektakl operuje dziwnością, hałasem oraz humorem z niemałą gracją, jednocześnie wywołując skojarzenia z domami horrorów lub twórczością Davida Lyncha, a zwłaszcza *Głową do wycierania* i obecnymi w tym filmie scenami musicalowymi.

Fucking Truffaut w gąszczu dzieł oczywistych, błahych, i nudnych wyróżnia się faktem, że jest to spektakl przewrotnie inteligentny. Pokazuje znany temat w sposób, którego nigdy wcześniej nie widziałem, ale co lepsze – potrafi się z niego śmiać razem

z widownią i smętnym recenzentem. Osoby aktorskie wykazują się zdolnością balansowania powagi z komedią w sposób, który przerażająco rzadko spotyka się na polskiej scenie. Fundamentalne aspekty opowiadania żartów, czyli zarówno tępo, jak i sposób mówienia, są kluczowe, by coś było zabawne. Osoby odpowiedzialne za *Fucking Truffaut* wydają się rozumieć to doskonale, przez co nawet mniej śmieszne żarty nie obchodzą się bez chichotu, a czasem nawet parsknięcia z okazjonalnym wypuszczeniem powietrza przez nos.

Pokaz skonstruowany jest ze scen aktorskich odgrywanymi na żywo, przetasowanych z przejmującymi materiałami wideo z frontu, nagranych przez niebinarną performerkę Antoninę Romanową, aktywnie walczącą na froncie. Scenki te pełnią funkcję refrenu w spektaklu, jednak niosą też istotne tropy interpretacyjne, które zasilają oraz inspirują każdą następującą po nich scenę. W ten sposób głos osoby walczącej może manifestować się w formie sztuki odgrywanej na scenie. Ten cykl zabawy trwa w najlepsze, angażując widownię do partycypacji w improwizowanych fragmentach, które bawią, przy jednoczesnym kreowaniu podskórnego uczucia niepokoju.

Największą wadą *Fucking Truffaut*, w mojej opinii, jest to, że nie wie, kiedy powinno

się skończyć. Wideo o „kupie w okopach”, pokazane chwilę po piosence o nacechowaniu prowojennym, wydało mi się idealnym momentem na zakończenie tego widowiska, a jednak trwało dalej i zaczynało nużyć. Rozumiem, czemu historia została pociągnięta dalej, bowiem ostatnie minuty spektaklu są mocne, wręcz wstrząsające, a domyślam się, że to jest uczucie w jakim widownia miała rozstać się z tym dziełem. Niemniej wolałbym, żeby to, co dzieje się pomiędzy kupą, a moimi ostatnimi sekundami życia było wykonane zgrabniej.

Fucking Truffaut jest typem spektaklu, za którym otwarcie przepadam – głośny, bezkompromisowy i charakterystyczny. Ma coś do powiedzenia i robi to w sposób, którego chce się słuchać. Był to dla mnie najbardziej satysfakcjonujący pokaz tegorocznych Retroperspektyw, dlatego szczerze kibicuję Bliadskiemu Circus Queeiektywowi na dalszej drodze artystycznej oraz zachęcam do kontynuowania stylistyki, w której wyraźnie cała ekipa czuje się jak u siebie w domu.

Bartosz Ciechanowicz

Przytula, ale nie dusi

Koncert, *Odyseja*, Chór Spółdzielczy, Teatr CHOREA | Polska

***Odyseja* Chóru Spółdzielczego Teatru Chorea jest pięknie niedomknięta. Żal upychać ją teraz w ciasnych słowach i próbować na siłę okiełznać. Rzecz w tym, że twórcy nie zaprosili nas „na Odyseję”, ale „do Odysei” – a to zasadnicza różni.**

Nie da się w pełni opisać tego koncertu, próbując wyjść daleko poza własne „ja”. Bo chociaż obiektywnie można chwalić akustykę, oprawę czy muzyczną kunsztowność, to najistotniejsze wydarzyło się w środku. To była wędrówka przez mrok, żal i zatrącenie, z której wychodziło się nie z gotową odpowiedzią, ale z drogowskazem ku własnej harmonii.

Niezwyczajnie cennym elementem koncertu okazała się postać narratora. Pełnił on rolę czulego, lecz i charyzmatycznego przewodnika: zapowiadał to, co zaraz miało wybrzmieć, i delikatnie zarysowywał kontekst kolejnych pieśni. Dzięki niemu udało się uchwycić idealny balans. Z jednej strony nikt nie czuł się zagubiony – zostaliśmy włączeni do tej przestrzeni z niezwykłą życzliwością, dostając jasne tłumaczenie, które zwalniało nas z konieczności czujnego rozpracowywania utworu. Zamiast zastanawiać się, „co autor miał na myśli”, mogliśmy po prostu poczuć i odnaleźć to coś w sobie. Z drugiej strony zapowiedzi te nie były agresywną sugestią ani narzucaniem konkretnych emocji. Narrator nie prowadził nas za rękę, a jedynie dyskretnie stawiał na naszej drodze drogowskazy, zostawiając przestrzeń na doświadczanie po swojemu. To wzmogło chęć do uczestnictwa, pokazując w chórze autentyczną bliskość, która przytula, ale nie dusi.

Na pierwszy rzut oka repertuar mógłby wydawać się chaotycznym miszmaszem. Jak niby ze smakiem zestawić ze sobą starożytne hymny starogreckie, *Lament Świętokrzyski*, gruzińskie pieśni liturgiczne i dziecięce wiersze Marii Konopnickiej? Szybko przekonaliśmy się jednak, że nie chodziło tu o jeden smak, ale o próbowanie różnych po kolei. O przykuwanie uwagi do każdego elementu z osobna, z szacunkiem, a potem w odniesieniu do poprzedniego – i tak aż do końca. Każdy zaproponowany tekst, niczym kolejny przystanek Odysei, odsłaniał kolejny fragment ludzkiego życia.

Rozpoczęliśmy od mroku, od ciężkich oddechów i duszącego żalu. Pierwsze pieśni dotykały ran i opłakiwały to, co utracone – zaserwowano nam *Katolophyromai* według Eurypidesa oraz *Lament Świętokrzyski*, który ujął mnie szczególnie. Zaraz po nich przybyło jednak stopniowe ukojenie. W *Hymnie Kuretów* słysząc było już potężne, odradzające się wezwanie obrońców – to nie był lament, ale dźwięk pełen siły. Nawet gdy pojawiała się kolejna strata w bułgarskim *Glava Li Ta Boli, Sino Moj*, jej kaliber nie był już tak obezwładniający. Z kolei *Kronos Archon*, przywołujący mit o Kronosie pożerającym własne dzieci, oprócz oddania wpływu muzyki na rzeczywistość, stawał się bramą do pogodniejszych utworów. Rozliczeni z tym, co dawne i trudne, zrobiliśmy miejsce na świeżość, luz i szaleństwo – a tu pojawiła się między innymi wyżej wspomniana Konopnicka i jej *Tęcza*. Finałem tej drogi, a więc naszą Itaką, stał się orficki *Hymn Do Gwiazd*. Artyści zeszli ze sceny i w geście jedności rozeszli się po całej sali, siadając bezpośrednio między słuchaczami oraz zachęcając do wspólnego śpiewu. W ten sposób ostatecznie zatarli granicę między wykonawcą a widzami.

Z *Odysei* do domu wracałam tramwajem dużo lżejsza. Jestem wdzięczna, że zamiast słuchania muzyki z wyprostowanymi plecami, pozwolono nam w pełni doświadczyć brzmienia, w którym tak ciepło nas ugoszczono. Uważam, że to świetny wybór na zamknięcie festiwalu, który fenomenalnie przypieczętował tę wspólnotę, jaką od lat tworzą Retroperspektywy – taką, którą czuć i do której się łączyć.

Natalia Szczepaniak

ogromne gratulacje dla organizatorów_ek
i całego zespołu odpowiedzialnego za
15. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL TEATRALNY RETROPERSPEKTYWY!
DZIĘKUJEMY, ŻE JAKO REDAKCJA „TUPOTU” MOGLIŚMY PO RAZ KOLEJNY U
WAS GOŚCIĆ, JESTEŚMY WDZIĘCZNI ZA WASZE ZAUFANIE I LEKTURĘ
NASZYCH RECENZJI.

Śledź nas również na Instagramie:



Nasze teksty są również dostępne online:



TEATROLODZY_ŻKI UPARCIE PISZĄ O TEATRZE

Do tej edycji TUPOTu piszą członkowie_inie Studenckiego Koła Naukowego Teatrologów UŁ:

Bartosz Ciechanowicz, Michał Mimi Grzybowski, dr Małgorzata Jabłońska, Leon Jachimiak, Aleksandra Klem, Lena Kowalska, Lena Kozak, mgr Maria Sławińska, Natalia Szczepaniak

Redaguje: dr Małgorzata Jabłońska

Redakcyjne chochliki tworzą: Arnold Listewka, Waleriana Tuptaczek

Skład: Leon Jachimiak

Blog: Leon Jachimiak, Lena Kowalska

