

recenzja

Fresk o Konradzie Wallenrodzie

ZOFIA
SIERADZKA

Tak się złożyło, że właśnie premiera *Konrada Wallenroda* — a więc tytułu zaplanowanego w repertuarze Teatru Ludowego w Nowej Hucie jeszcze w sezonie poprzednim — stała się pierwszą pozycją firmowaną już przez nową, po Ryszardzie Filipskim, dyrekcję Henryka Giżyckiego. I choć spektaklowi temu można wiele istotnych zarzutów postawić, przecież w sumie dobrze świadczy o ambicjach zespołu i zachęca do ponownego z nim spotkania.

A trzeba przyznać, że już samo zamierzenie teatralne nie było proste. Jak bowiem dobrze wiemy, *Konrad Wallenrod* jako powieść poetycka należy do gatunku rządzącego się zupełnie innymi prawami niż dramat. Stąd znana wszystkim lektura szkolna co najwyżej kojarzyć się może z pojęciem szlachetnej recytacji, czyli tzw. teatrem rapsodycznym. Otóż adaptator Mickiewiczowski-go tekstu i reżyser przedstawienia, a zarazem odtwórca jednej z ról głównych, Aleksander Bednarz, nie skorzystał z tej recepty najprostszej i postanowił — chyba słusznie — posłużyć się kanwą *Konrada Wallenroda* dla zbudowania pełnej scenicznej inscenizacji. Z tym że oparł się głównie na stronie plastycznej wido-

wiska, komponując sugestywne i wymowne obrazy, umiejętnie stwarzając nastrój odpowiednim operowaniem światłem i tonem, co dawało niekiedy świetne wyniki.

Wprowadzenie ruchu i śpiewu musiało tekst ożywić, uatrakcyjnić i pobudzić wyobraźnię widza, zwłaszcza młodego, na którego w tym wypadku miał prawo teatr liczyć w pierwszym rzędzie. Stąd sam zamysł spektaklu uznałabym za sukces, grzechem natomiast okazały się już pewne niekonsekwencje realizacyjne, zbytnie nagromadzenie i pomieszanie scenicznych stylów i efektów, co, jak wiadomo, miast wzbogacić przedstawienie, musiało osłabić jego wymowę i w jakiś sposób zniszczyć wiele dobrych pomysłów.

Już sam punkt wyjścia dla całej tak szeroko zakrojonej inscenizacji nie był dostatecznie jasny. Na pustej ciemnej scenie ukazuje się bowiem Mickiewiczowski Guślarz z II Części *Dziadów*, w otoczeniu dziatwy, jakby wychodził z dopiero co zakończono obrzędu i po drodze spotykał czy wywoływał jeszcze jedną zjawę. Daje mu to okazję do opowiedzenia dzieciom historii Konrada Wallenroda, w której sam obejmie rolę Halbana, ostat-

niego litewskiego wajdeloty. Ta rola, w stylu wiejskiego lirnika, zupełnie by wystarczyła do zapoznania dzieci z pieśnią przeszłości i przekazania im tych wszystkich prawd, które niesie z sobą „wieść gminna, ta arka przymierza między dawnymi i młodszymi laty”. Obarczenie bowiem wajdeloty-Halbana dodatkowo rolą Guślarza (tak zresztą figuruje Aleksander Bednarz w spisie osób) nie wydawało się potrzebne, a na pewno już nie tłumaczyło się później na scenie.

Z nowohuckiej inscenizacji *Konrada Wallenroda* zapamiętam przede wszystkim piękne sceny zbiorowe, na czele z przejmującym, ożywającym po bitwie pobojowiskiem w części I spektaklu. O dziwo, nutę szczerzego wzruszenia i jakiejś swoistej prawdy wprowadzają tu dzieci, tak zazwyczaj nieznośne w teatrze i z reguły niszczące iluzję sceniczną. W przedstawieniu tym funkcję małych aktorów pełni dziatwa z Teatryku ABC Dziecięcego Domu Kultury Hutę im. Lenina, co okazało się szczęśliwym pomysłem inscenizatora. Efektownie wypadł również pochód Krzyżaków z mieczami, dużo gorzej już — bitwa w drugiej części spektaklu, gdzie nadmiar niczym nie umotywowanych płasów kłócił się

z zamierzoną podniosłością chwili. Reżyserowi walenie pomogła prosta i surowa scenografia Zofii Bodakowskiej, oparta na odpowiednim operowaniu sznurami, płachtami materiału i światłem.

Ale poprowadzenie inscenizacji w kierunku taneczno-wokalnym — choć na pewno dodało piękności wielu scenom — zaciemniło samą wymowę sztuki, jak to przeważnie bywa, gdy większość tekstu jest śpiewana, a nie mówiona. I trudno się tu realizatorom tłumaczyć, że każdy z widzów powinien znać tekst *Konrada Wallenroda* na pamięć. Nawet jeśli go zna, skoro przychodzi do teatru ma prawo do zrozumienia sprawy w *Wallenrodzie* najistotniejszej, czyli jak Konrad (nie na darmo to imię noszący) rozumie swój czyn i jak my winniśmy go osądzić. A tego z całej nad miarę rozbudowanej inscenizacji nawet z trudem nie da się wyłowić. Zaś wielka sprawa wallenrodzizmu ginie jakoś w tych ogólnych tańcach i śpiewach.

Główni bohaterowie tego przedstawienia — Janusz Krawczyk (Konrad), Aleksander Bednarz (Guślarz) i Jadwiga Leśniak-Janowska (Aldona) — grają swe role zupełnie poprawnie. Żeby jednak przebić się przez tę całą otoczkę wizualno-nastrojową, któ-



Scena zbiorowa, pośrodku Aleksander Bednarz (Guślarz)

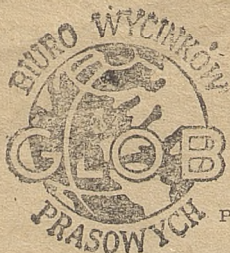
ra realizatorzy zaproponowali, trzeba by wyrazistszego i mocniejszego aktorstwa. Należałoby również zwrócić większą uwagę na możliwie idealne przekazywanie tekstu — żeby jednak młodzież zapamiętała coś więcej z tej inscenizacji *Wallenroda* ponad

taniec i śpiew, choćby to nawet miały być tak piękne i rodzime melodie jak: *Wilija naszych strumieni rodzica* czy *zgoła Bogurodzica*.

ZOFIA SIERADZKA

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: KONRAD WALLENROD Adama Mickiewicza. Adaptacja i reżyseria: Aleksander Bednarz, scenografia: Zofia Bodakowska, muzyka: Barbara Zawadzka (z fragmentami opery *Konrada Wallenroda* Władysława Żeleńskiego) ruch sceniczny: Jacek Toma-

sik. Udział bierze zespół „Kontrast” AWF oraz Teatrzyk Dziecięcy Domu Kultury HIL ABC. Premiera 6 X 1979 (fot. Jerzy Jaruga)



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Słowo Powszechne

A
00-551 Warszawa, ul. Makotowska Nr 40

wydanie

206 22-11-79
Nr z dn.

„Konrad Wallenrod” na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie

POMYSŁ zaadaptowania dla sceny jednego z najpopularniejszych poematów **Mickiewicza — Konrada Wallenroda** — jest przedsięwzięciem z natury rzeczy ryzykownym. Sam utwór wydaje się nie pozostawiać zbyt wiele możliwości wyboru koncepcji inscenizacyjnych, a pierwsza trudność, jaka się tu narzuca, to pytanie, jak uchronić spektakl od typowo „rapsodycznej” konwencji, a więc: jak nie być epigonem lub — co gorzej — nauczycielem udramatyzowującym lekturę szkolną. Toteż należy się słowo uznania za odwagę **Aleksandrowi Bednarzowi**, że próbę taką w ogóle podjął, inna rzecz czy wyszedł z niej zwycięsko.

„**Konrad Wallenrod**”, którego październikowa premiera w Teatrze Ludowym w Krakowie — Nowej Hucie zbiegła się właśnie z objęciem dyrekcji tego teatru przez **Henryka Giżyckiego**, jest spektaklem pomyślanym ambitnie. Reżyser pokusił się bowiem o samodzielność koncepcji, dzięki czemu uniknął szczęśliwie owego niebezpieczeństwa konwencji rapsodycznej, ale — następna przeszkoda na tym torze była bardziej wyrafinowana. Sprawa stała się kontrowersyjna. „**Konrad Wallenrod**” w wersji **Bednarza** jest bowiem jeszcze jedną częścią „**Dziadów**”.

Pomysł adaptacji był prosty: w noc „zaduszek” **Guślarz** z „**Dziadów**” wywołuje już nie pojedyncze osoby, lecz cały fragment dziejów — historię **Wielkiego Mistrza Wallenroda**. Toczy się więc akcja poematu w obecności **Guślarza** i gromadki otaczających go dzieci. I to założenie budzi właśnie sprzeciw, nie nowej zresztą koncepcji. Jak zawsze chodzi bowiem o kwestię, jak dalece wolno reżyserowi przekształcać oryginał i czy w danym przypadku ma to sens?

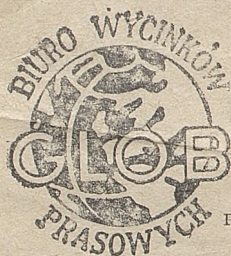
Sama akcja **Konrada Wallenroda** rozgrywa się, właśnie r o z -

grywa, a nie „jest wygłaszana”, co na pewno stanowi walor przedstawienia, ale tu znów rodzą się wątpliwości. Reżyser uciekając przed statycznością spektaklu wprowadza elementy baletu, ba, music hall'u nawet (nb. nie dysponując zbyt dobrymi warunkami głosowymi aktorów), ratuje przed nudą i — „amerykanizuje” zarazem „**Konrada Wallenroda**”. Osobiście nie jestem zachwycona takim rozwiązaniem. Inna sprawa, że pieśń „**Bogurodzica**” wprowadzająca w zakończenie „sprawy **Konrada**” optymistyczny akcent wydaje się ciekawym pomysłem reżyserskim.

Skoro inscenizacja nie jest najmocniejszą stroną, cóż więc „robi spektakl”? Bo „**Konrad Wallenrod**” budzi nie tylko sprzeciw. Otóż tą mocną stroną przedstawienia, jest świetna scenografia **Zofii Bodakowskiej**. Utrzymana w tonacji szaro-czarno-zielonej, mająca za cały niemal zestaw rekwizytów sznur i płachty, uzyskuje efekty głównie dzięki manewrowaniu światłem. Ale jakież są to efekty! Dzięki nim oglądamy coś, co dzieje się jakby w innym wymiarze, czasem migśnie przed oczyma wyblakły tryptyk średniowieczny, to znów raz jakby obraz **Grottigera**...

Niestety, najsłabszą stroną spektaklu jest obsada głównych ról i poważne trudności, jakie mają ich wykonawcy z rzemiosłem aktorskim. Słynny „**krakowski przyspiew**”, czyli nieprzyjemne przeciąganie ostatniej zgłoski wyrazu słyszalne w kwestiach **Konrada — Janusza Krawczyka**, czy wykrzykiwana „grubym głosem” rola **Arcykomtura — Zdzisława Klucznika** dźwięczą jednak amatorsko.

KRYSTYNA GRZEGORZEWSKA



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-55

LITERATURA

Warszawa, ul. Koszykowa 6-a

wydanie

3 5 2 8 -08- 80

CZY MUZYKA JEST DOBRA NA WSZYSTKO?

(2)

JAK ZATAŃCZYĆ MICKIEWICZA?

Krzysztof Miklaszewski

Pytanie to gnębić musiało reżysera nowohuckiej wersji *Konrada Wallenroda*, skoro zbiorowe płasy, marszowe parady i dramatyzowane tańcem wokalizy opanowały płaszczyznę geometrii sceny. Pytanie o sens przeróbki Mickiewiczowskiej powieści poetyckiej na pop-operę nakazuje prześledzić rozumowanie twórcy spektaklu. I wtedy okaże się, że adaptacyjną decyzję ukształtowały dwa czynniki. Wewnętrzny imperatyw reżysera, zgodny z popularyzatorskim profilem jego teatralnej placówki nakazywał, by treści tego jednego z bardziej zagadkowych tekstów Mickiewicza „złądziły pod strzechy”. Intuicja zaś pisarska Aleksandra Bednarza, który sam próbuje od lat szczęścia w niewdzięcznym fachu dramaturga, musiała zwrócić jego uwagę na przedziwny i fascynujący zarazem melanz stylistyczno-formalny *Wallenroda*. Stąd propozycja śpiewanej i tańczonej narodowej dramy, której podniosły ton wzruszyć miał każdego współczesnego niedowiarka. Rozumowanie zatem słuszne, uprawnione przez samego Mickiewicza: epicko-dramatyczna forma *Konrada Wallenroda*, powstała przecież w „antrakcie” między *Dziadami kowieńsko-*

wileńskimi a Dziadami drezdeńskimi nosi wyraźne ślady techniki operowej. Ostateczny jednak sprawdzian sensów tego rozumowania stanowi teatralna praktyka, potwierdzająca lub zaprzeczająca wszelkim stolikowym odkryciom.

Konrad Wallenrod w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie jest przykładem, jak scena potrafi zlikwidować interpretacyjne ryżerskie czary. Początek nieporozumień stanowi libretto, czyli adaptacja poetyckiej powieści. Bednarz, jakby nie zawierając ani dramaturgii utworu Mickiewicza, ani twórczej wyobraźni odbiorcy, konstruuje realistyczną ramę spektaklu. Jako Guślarz (gra bowiem rolę narratora) wychodzi wraz z dzieciarnią „za miasto, pod ślup, na wzgórek”, by słowami II części *Dziadów* wywołać zjawę Konrada Wallenroda i w ten sposób dodatkowo unaoźnić jego dzieje. Potem tekstem Halbana wchodzi w fabułę sceniczną opowieści, którą wypełniają symboliczne walki Krzyżaków z Litwinami, przypominając przeciąganie liny i alegoryczne wizje Konrada w czasie wystawnych uciek zakonnych. Operowe alegorie to sielankowe płasy wolnych Litwinów, odzianych w ludowe stroje, to stłoczony,

siermiężny tłum, splątanych w sieć litewskich niewolników, wreszcie to obraz wieży, w której cierpi ukochana. Łącznikiem tych scenicznych obrazów stają zbiorowe podchody i solowe recitativy, śpiewane tu na wzór bohater-skich oper. Libretto Bednarza, proponując własne rytmy, nie stwarza wrażenia narastającej dramaturgicznie całości. Swoista wierność wobec poematu okazała się tu początkiem porażki — porażki scenicznego. A wystarczyło pamiętać o przestrojach wszystkich Mickiewiczologów. Najdobitniej te kompozycyjne obawy sformułował Kazimierz Wyka w swym pomnikowym dziele o *Panu Tadeuszu*. Przenikliwy interpretator twórczości Mickiewicza trafnie zauważył, że Mickiewicz o wiele szybciej dojrzał i usamodzielniał się jako poeta — wersyfikator aniżeli jako twórca odpowiedzialny za właściwą kompozycję dzieła. I tak, generalny kształt kompozycyjny „*Konrada Wallenroda*” nie jest udany; poszczególne części utworu zbyt twarde i zbyt surowo oddziałują na siebie; siega w nich autor do sprzecznej i nieuzgodnionej wzajemnie tradycji literackiej.

Zarzut poważniejszy wywołać musi wynikająca z uproszczeń gatunkowych dosłowność anegdoty fabularnej poematu. *Konrad Wallenrod* w interpretacji Bednarza staje się prostą apologią metody podstępnego zdobycia zaufania przeciwnika, przyjęcie jego pozycji — w celu tym skuteczniejszego zniszczenia go w odpowiednio wybranym, najbardziej niespodziewanym i zaskakującym momencie. Bednarz tym sposobem sam pozbawił się wewnętrznego dramatu, który tkwił u podstaw wyboru Konrada. Maria Janion w swoich studiach przekonywająco dowiodła zarówno na przykładzie rosyjskich dekabrystów, jak i późniejszych powstańców polskich roku 1831, iż w początku koncepcji samopoświęceniowej rewolucjonisty XIX-

wiecznego pojawiała się moralna trudność przeprowadzenia nieetycznego, bo nielegalnego czynu. Swoje studium o napisanym 1826-1827 Mickiewiczowskim poemacie opatrzyła następującą pointą:

„*Konrad Wallenrod*” — to wielka metafora poetycka, rozpięta nad trudnymi zmaganiem polskimi i rosyjskimi spiskowców lat 20-tych, budujących nową moralność patriotów i rewolucjonistów.

Do realizacji swego libretta Aleksander Bednarz zaprosił Jacka Tomasika (ruch) i Barbarę Zawadzką (muzyka). Zadania, o czym świadczą przedwstępne założenia realizacyjne, otrzymali bardzo poważne. Niestety, ani muzyka, stylizowana na Wagnerowskie dramaty muzyczne, ani układy choreograficzne, porażające swoją schematycznością, nie nadały teatralnemu scenariuszowi oczekiwanego dynamizmu scenicznego działania się.

Każdemu widzowi, znużonemu schematem fabuły, nijakością choreografii i sztucznością muzyki, mogło się przydarzyć, że w każdej chwili zaśnie. Śniłoby mu się wtedy, że jest w Meiningen, w książęcym teatrze, gdzie Chronegk dla zabawy przepędza tłumy Litwinów i hordy Krzyżaków, zaś Ryszard Wagner, stojąc przy pulpicie, używa teatrowi swoje młodzieńcze kompozycje. Ale tuż po przebudzeniu każdy mógłby się dowodnie przekonać, że Bednarz to nie ten osławiony „pierwszy reżyser”, zaś porwana sztucznym patosem sztucznego heksametru Barbara Zawadzka — to jeszcze nie Wagner. Od *Konrada Wallenroda* tej autorskiej trójcy (wliczając doń Jacka Tomasika) do *Nibelungów* i *Pierścienia Walpurgii* droga jeszcze długa i daleka. Cieszyć musiała jedynie sprawność zespołu, który swe zadania wykonywał z poświęceniem i z uporem, godnym lepszej sprawy.

26 J UZ OD CHWILI wstawienia do repertuaru przez kierownictwo artystyczne Teatru Ludowego w Nowej Hucie, pozycji pod nazwą „Konrad Wallenrod” — budziły się we mnie wątpliwości dwójakiej natury.

Po pierwsze: powieść poetycka Mickiewicza nie nadaje się — w moim głębokim przekonaniu — do adaptacji czysto scenicznej, jeśli jej przekład na język teatru ma zachować autorski charakter poematu. Również i z punktu widzenia dramaturgii, podjęcie prób udialogowania — zarówno narracji epickiej, jak też partii ballad i pieśni o cechach bardzo obszernych monologów — wydaje się znacznym ryzykiem artystycznym. Być może, więcej szans sprostania Mickiewiczowskiej wizji „romantycznego historyzmu” — czyli, jak pisał ongiś Wacław Kubacki „patriotycznej tendencji w przebraniu historycznym. (aby przedstawić) ...moralny konflikt między obowiązkiem patrioty i sumieniem człowieka” — miałby scenariusz filmowy. Ale to jedynie domysł, nie sprawdzony żadną znaną mi realizacją ekranową.

Po drugie — zasadniczą wątpliwość repertuarową podtrzymuje tu pytanie: w jakim celu Konrada Wallenroda w ogóle przysposabiać dla potrzeb sceny? Czy istnieje taka potrzeba — ideowa i artystyczna (oprócz karkołomności do budowy konstrukcji teatralnej dzieła niescenicznego), aby z doraźnej „broшуry politycznej”, jak nazwał swój utwór sam Mickiewicz, wysnuwać jakieś ponadczasowe, uogólniające wnioski w ramach pojęć patriotyzmu? Sądzę, że nie ma takiej potrzeby, a fakt dziwnej materii pomieszania — i w adaptacji Aleksandra Bednarza, i w jego inscenizacji — potwierdza fiasko artystyczne roboty teatralnej. Jako całości pomysłu przeniesienia głównych nurtów poematu

tu w żywy dramat na scenie, pobudzający do dialogu ze współczesną widownią.

W TEJ SYTUACJI można tylko mówić o tym, co zostało z wartości poetyckich Konrada Wallenroda w konkretnym spektaklu, jako pomoście lekturowym między czytelnickimi wrażeniami i kształtem obrazowym wizji autora, a również bagażem jego przemyśleń na kanwie tzw. humanistycznego uniwersalizmu. Bo, mimo wszelkie za-

także z Dziadów (Guślarz: wspominać ojców dzieje) i przepiękne układy choreograficzne zespołu AWF „Kontrast”, i występem dziecięcych w wiankach z Teatrzyku Dziecięcego Domu Kultury HiL — ABC, i „żywymi obrazami” defilad Krzyżaków oraz schwytych w sieć Litwinów, i przeobrażaniem się Guślarza (A. Bednarz) w Wajdelotę i Halbana, a także płasami Aldony (Jadwiga Leśniak-Janowska) wokół Konrada-Waltera Alfa (Janusz Kranczyk)

JERZY BOBER

TEATR

KOMU WALLENROD?

strzeżenia, coś tam przecież zostało. Tyle, że osłabiane dłuższymi wprowadzaniem i wyprowadzaniem na sceniczny podest-krzyż korowodów postaci, oraz nadmiernie rozdepta (choć niedoskonała) „rapsodycznością” ujęć widowiska muzyczno-wokalno-baletowego. I jeśli niektóre fragmenty przedstawienia były nawet „na oko” zgrabne oraz urodziwe, to większość obfitych tu melorecytacji tak dokładnie zacierając akompaniament, że utoneło w nim słowo poetyckie — odbierając zbiorowemu i solowemu wykonaniu aktorskiemu prawie całą zawartość treści utworu. A treść scenariusza była złożona nie tylko z samego Konrada Wallenroda, lecz

na tle „dziesiątej wody po kisielu”, czyli wspomnień po Swinarskim, Jasińskim, Wajdzie i Koniecznym (z Nocy listopadowej). I nie chciałbym tu wyrażać dezaprobaty dla naśladownictwa wzorów czy chwytów scenicznych wyżej wymienionych osób lub elementów treściowo-formalnych. Przeciwnie, uważam iż posługiwanie się dobrymi wzorami, należy uznać za zjawisko pozytywne — o ile wszystko to prowadzi ku odkryciu czegoś własnego w widowisku. Ale, z grubsza rzecz biorąc, spektakl tak „wzbogacony” raczej stracił jednolitość stylistyczną i rozpadł się na kilka odrębnych części. Te zaś w sumie niczego nie wyjaśniały

dla ostatecznej wymowy — powołanego do życia teatru Konrada Wallenroda. A na dodatek, przez brak perfekcji ruchowo-plastycznej w scenach zbiorowych, wywoływały wrażenie niedopracowań inscenizacji.

N ATOMIAST słabość dramaturgii z miejsca pozbawiła aktorów możliwości uprawdopodobnienia gry postaci dramatu z krwi i kości. Potwierdziła się tylko, co trzeba przyznać, znaczna już (u nie zawodowców) sprawność wokalna zespołu. Szczególnie w dużych partiach śpiewanych przez Jadwigę Leśniak-Janowską i Janusza Kranczyka. Ten ostatni miał zresztą najwięcej pola do popisu, bo rola Konrada — poza wstawkami wokalnymi — okazała się właściwie jedyną rolą pełniejszą w spektaklu, podczas gdy już druga rola główna, Aldony była zaledwie skrawkami postaci i tekstu, skądinąd czyste oraz ładnie podawanego przez Leśniak-Janowską. Ta dwójka stanowiła najjaśniejsze punkty wykonawcze słuchowo-widowiska. Szkoda, że przytłumione zbyt głośnymi nagraniami muzyki. Sam Aleksander Bednarz-reżyser pozwolił Bednarzowi-aktorowi grać na ściszeniach (Guślarz, Wajdelota) zagluszając co bardziej nastrojowe recytacje melodiami z taśmy. Tam zaś, gdzie muzyka nie dochodziła do głosu, mało fortunnie obsadził np. w roli arcykomtura — Zdzisława Klucznika. Emplou tego artysty wyraźnie kłóciło się z charakterem postaci scenicznej.

W REZULTACIE — wiele wcale zgrabnych pomysłów inscenizacyjnych, plastycznych (Zofia Bodakowska), muzycznych (Barbara Zawadzka) i baletowych (Jacek Tomasiak) rozmydliło się w przyciężkawej oraz nużącej nieco — bo nadmiernie rozbudowanej niby-operze rapsodycznej, z której (w efekcie) niewiele wynikało dla współczesnego odbiorcy Konrada Wallenroda. Stąd konkluzja-pytanie: o powód obecności w teatrze tej akurat (i w ogóle) adaptacji niescenicznego poematu? Przespiewanego i przedstawionego z zadyszka tekstowa...