



Spółdzielnia Pracy
04-028 Warszawa
Al. Stanów Zjednoczonych 53
tel./fax 813-44-95, 813-42-34

26

Gazeta w Krakowie

Nr

283

05-12-2000

Jedenastu katów

„KABARET. MAGIA SZTUKI”. Wystawa i spektakl

Archiwalne zdjęcia, plakaty, rysunki i grafiki poświęcone kabaretom z początku XX wieku znalazły się na wystawie w Domu pod Krzyżem. Już wkrótce szaloną i dekadencją atmosferę sprzed stu lat przywoła spektakl w Teatrze Ludowym.

„Kabaret. Magia sztuki” to dwuczęściowy projekt Domu Norymberskiego, zorganizowany we współpracy z Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, szwajcarską fundacją Pro Helvetia i Konsulatem Generalnym Republiki Austrii. Wystawa w Domu pod Krzyżem obrazuje przełom XIX i XX stulecia; czasy, kiedy niemieckie, austriackie, szwajcarskie i krakowskie kabarety artystyczno-literackie gromadziły awangardowych twórców i łączyły wiele dziedzin sztuki. W oddziale teatralnym MH zgromadzono prace kilkunastu znakomitych artystów, m.in. Georga Grosza, Thomasa Theodora Heinego, Moritza Junga, Hansa Richtera, Witolda Wojtkiewicza, Stanisława Rzeckiego i Kazimierza Sichulskiego, wypożyczone specjalnie na tę ekspozycję z muzeów w Berlinie, Monachium, Wiedniu, Zurychu i Krakowie. Ekspozycji towarzyszy piękny, bogato ilustro-

wany katalog z tekstami piosenek kabaretowych w języku polskim i niemieckim.

W ramach projektu Teatr Ludowy przygotowuje spektakl w reżyserii Łukasza Czuja. W przedstawieniu znajdą się piosenki kabaretowe z początku XX wieku. „20 songów z kabaretów Berlina, Monachium, Wiednia i Zurychu z lat 1900-1930, fabularna opowieść w pięciu egzekucjach z niepokojącym prologiem” – zachwalają widowisko organizatorzy. A oczom zdumionej publiczności ukażą się m.in. takie oto sceny: Podejrzane zaślubiny, Miasto kobiet, Muerta Operita, Ostatnia Noc Republiki Weimarskiej, La Dolce NRD, Wyścig szczurków i Pełno krętaćw!!!

Patronami medialnymi wystawy i spektaklu są: „Gazeta w Krakowie”, Radio Kraków Małopolska i Telewizja Kraków.

Blższe informacje o spektaklu można znaleźć na stronie internetowej www.jedenastukatow.com.pl. AB

Wystawa „Kabaret. Magia sztuki. Berlin – Monachium – Kraków – Wiedeń – Zurych. Początek XX wieku”, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Dom Pod Krzyżem, ul. Szpitalna 21. Wystawa czynna do 31 grudnia.

KR



Spółdzielnia Pracy

04-028 Warszawa

Al. Stanów Zjednoczonych 53

tel./fax 813-44-95, 813-42-34

26

Gazeta w Krakowie

Nr

292

15-12-2000

„Opowieści

Jedenastu Katów”

Już jutro premiera spektaklu „Opowieści Jedenastu Katów, nocna rewia kabaretowa, czyli pięć egzekucji z niepokojącym prologiem” w reżyserii Łukasza Czuja.

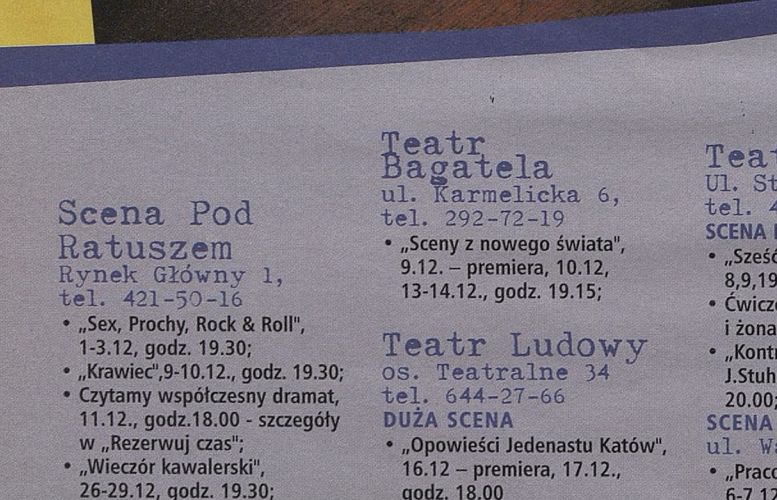
Bilety na spektakl będzie można otrzymać po zebraniu 11 pocztówek, wydanych z okazji wystawy i premiery. Karty można znaleźć w Teatrze Ludowym (Scena pod Ratuszem), w Muzeum Historycznym (Dom pod Krzyżem), w Restauracji Norymberskiej (ul. Skaleczna 2), w Centrum Informacji Kulturalnej oraz w lokalach: Alchemia, Singer, Kredens, Klub Kulturalny, Trelkowski, Botanika, Mozaika, Free Pub, Pożegnanie z Afryką, Esplanada i Rentgen.

Pięćdziesięciu pierwszych posiadaczy całego kompletu, którzy 17 grudnia do g. 17.45 zadzwonią pod nr tel. 643-71-01 lub przyjdą do kasy Teatru Ludowego, do jednego kupionego biletu na spektakl drugi otrzymają za darmo.

rozmawiał: Rafał Romanowski foto: Bartek Szumilak

City: Jak się czujesz jako człowiek, który rozpiął mode na oberiutów?

Łukasz Czuj: W momencie, gdy udało mi się „odkryć” oberiutów, grupa ta była znana bardzo wąskiemu gronu odbiorców; owszem, parę rzeczy ukazało się na przykład w „Dialogu” czy „Literaturze na Świecie”, ale generalnie byli to rejon jeszcze nie spenstrowany. Gdy robiłem „Tango Oberiu” w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, nieco na uboczu, praktycznie nikt tej literatury nie znał. Oberuci stanowili jeszcze dla wielu „czarną magię”. Kiedy przeczytałem ich opowiadania myślałem, że to świetny materiał na teatr. Najpierw nie miałem pojęcia, jak to ugrzyżć: krótkie opowiadanka, proza literacka, wiersze – połączyć to wszystko było niesamowicie trudno. Nurt ten miał już swego reżysera na Litwie – Oskarasa Korsunovasa. Znalazł on tam kilka lat wcześniej grupę aktorów, z którymi zrobił cztery oberuciuckie spektakle. Dokończyłem pomysłem było to, że znalazł się w Warszawie reżyserem w Teatrze Studio spektakl „Bam!”. W Polsce niestety powstało parę - opartych na tych tekstach - naprawdę niedobrych przedstawień, w których widać było, że reżyserów interesuje jedynie tania zgrzywa. Wraz z scenografem Michałem Urbanem postanowił mi z tego materiału zrobić zupełnie inny teatr.



City: Co jest dzisiaj wojna?
Ł.Cz.: Każdy staje przed wyzwaniami, wręcz oczekiwaniami ze strony społeczeństwa. Trzeba zarobić, osiągnąć godną pozycję zawodową, założyć rodzinę. Dzisiaj wojna to presja wywierana na człowieka. I nie chodzi tutaj o rolę mediów, łatwo jest powiedzieć, że ktoś rzuca nam wodę w mózgu, zrzuci winę na telewizyjną papkę. Każdy z nas jednak ponosi na siebie odpowiedzialność za swój duchowy rozkład, za zbyt miękki pancierz, od którego ta presja powinna się odbijać. Mało jest ludzi, którzy sobie z tym radzą.

DUŻA SCENA

- „Zabłąkane gwiazdy”, 1.12., godz. 19.30;
- „Król Edyp”, 2.12., godz. 19.00;
- „Magnetyzm serca”- gościnne występy Teatru Rozmaitości z Warszawy, 8.12., godz. 19.00, 9.12., godz. 16.00, 19.00;
- „Czarownice z Salem”, 12 i 15.12., godz. 19.00, 13 i 14.12., godz. 11.00;
- „Platonów”, 19-20.12., godz. 19.00;

**Teatr
Groteska**
ul. Skarbowa 2
tel. 632-92-00

- „Szelmowsta Lisa Witalisa”,
1.12. i 4.12, godz. 9.00
i 11.15, 3.12., godz.11.00;

- Rudy Dął i jego pies", 5 i 8.12., godz. 9.00, 11.15;
- "Księżniczka z Andersena", 6-7.12., godz. 9.00, 11.15, 10.12., godz. 11.00;
- "Strychowe opowieści", 11-13.12., godz. 9.00, 11.15
- "Król Maciuś i – Reformator", 14.12. – pokaz, godz. 12.00,
- 15.12. – pokaz, godz. 17.00,
- 16.12. – premiera, godz. 17.00, 18-21.12., godz. 9.00, 11.15;

SCENA OF

- Formacja Chatelet, 2.12., godz. 19.00;
- Kabaret Mumio, 9.12., godz. 19.00;
- Ireneusz Krosny, 16.12., godz. 19.00;

Czytaj również w rubryce „rezerwuj czas”.

Łukasz Czuj, urodzony w 1969 roku, krakowski reżyser i inscenizator. Debiutował w 1995 roku realizacją "Nocy Chasydów" na krakowskim Kazimierzu. "Tangiem Oberiu 1928" (1997) w chorzowskim Teatrze Rozrywki otworzył głośną obeeruką trylogię. Następnie jej ogniu to "Sen pogodnego karalucha" (1999) w Teatrze Mniejszym w Krakowie i "Symfoniczna wazelina 1917" (1999) w Teatrze Ludowym w Krakowie. Obecnie pracuje nad rewią "Opowieści Jedenastu Katow" na dużej scenie Teatru Ludowego.

- „Tryptyk wyspiarski”, 1-3.12 i 5.12., godz. 19.15;
- „Nie-Boska komedia”, 6-10.12., 30.12., godz. 19.15, 31.12., godz. 18.00;
- „Faust”, 13-17.12., 27-28.12., godz. 18.00;

SCENA NOWA

- „Dwoje na huśtawce”, 6-8.12. godz. 19.30, 31.12., godz. 18.30;
- „Naprawiacz świata”, 16.12. - premiera, 17.12., 27-29.12., godz. 19.30;

SCENA KAMERALNA
ul. Starowiska 21,
tel. 428-47-00

- „Spaghetti i miecz”, 6-10.12., godz. 19.15, 30-31.12., godz. 18.00;

Teatr STU
Al. Kraśńskiego 16
tel. 422-27-44

- „Hamlet”, 1-3.12, 14-17.12
- „Śluby panieńskie”, 6.12.,
godz. 16.00, 19.00;
- „Szkoła żon”, 7-8.12., godz. 16.30;
- „B. Rybotycka – recital pieśni
J.K. Pawłuskiewicza”, 9.12.,
godz. 19.00;
- „Wszyszcśmy z jednego
szynela” – Grupa Rafała Kmity,
10.12., godz. 17.00;
- „Ich czworo”, 11.12., godz. 19.00;

kuchnia kredytowa	kuchnia austriacka	kuchnia polska
rezerwa	kuchnia azjatycka	kuchnia rosyjska
kuchnia wegetariańska	kuchnia francuska	kuchnia słodowa
owocowa	kuchnia grecka	kuchnia turecka
grill	kuchnia hiszpańska	kuchnia włoska
kuchnia amerykańska	kuchnia meksykańska	kuchnia żydowska
kuchnia arabska	kuchnia	

SM.- ul. Karmelicka 7;
tel. 430-07-70, otw.: 13.00-23.00;
ceny-piwo: 6, p: 8-20, z: 8-20,
dg: 18-28, w: 35-600
Nowoczesna włoska restauracja.
Duży wybór past 10-18 zł oraz ryb

**WISZA
CASH**

SM. – ul. Tomasza 28, tel. 422-53-22, otw.: 12.00-ost. gośćc., miejsc siedz. 48

ceny: 4-8, z 7-9, dg.: 10-49, wnie tylko na butelki i kafearki w cenie 20-20 zł

Nowo otwarta restauracja proponuje tzw. dania afro-brazylijskie. Originalnym daniem jest feijoada składająca się z czarną fasolą, mięsa wieprzowego, farszu farofa i pomańczy. Nazwy potraw w karcie są w języku portugalskim np. Vatapa czyli kurczak z dodatkiem mleka kokosowego alb Acaraje z krewetkami. Można także skosztować brazylijskich deserów lub drinka o nazwie Caipirinha.

KAWIARNIA POD KOGUTKIEM
KAZ.- ul. Józefa 11, tel. 430-65-32,
otw.: 9.00-18.30, sob., ndz. do
15.00; miejsc siedz. 11;
esp. 3,5, mlk 3,8, capp. 4,5, herb.
2,5, ciastka 2, tosty 3, kawy
smakowe 5,5. W kawiarni
sprzedawana jest także kawa,
również na wagę. Przyjemne,
karmalne wnętrze.

VINCENT LA TROMPETTE
KAZ.-ul. Józefa 25, tel. 421-73-19,
otw.: 11.00-ost, gośc. miejsc siedzących: 80, muzyka refleksyjna, spokojna, piwo: 5, bogaty wybór win oraz likierów. Nowe piwniczne wnętrza na Kazimierzu. Nazwa pochodzi od nazwiska właściciela ogromnego żyrodła, znajdującego się tuż nad barem, Vincentego Trabki.

Bal Wenecki
w Krakowie

Sylwester 2000

1999

Ristorante

Caruso

kraków, ul. Grodzka 39
tel./fax. [012] 422 60 61

SM. – ul. Anny 3, tel. 423-21-78, otw.: 12.00-23.00 (kuchnia do 22.00, w weekend do 23), ceny: piwo: 6-10, p. 15-22, z: 6-10 dg: 20-40, w: 50-580. Restauracja bardzo elegancka polecająca dania dworskie. BAR SŁAŹAKOWY w piwnicach, salatk: 7-10 z. dania z grillu 15-25zł.

ROPOLITRAN

A OSTATNIA NOC
WA TYSIACLECIA

AS VEGAS

WTO Z MUSIC HALL! ★
STKA Z NAGRODAMI ★
VE TANCEKRI ★
SZE ALKOHOLE ★
LINE MENU ★

SLAWKOWSKA 8
A: 0-12-98-03

mentalnego odbioru spektaklu, może przedstawienie *Le mal cour* należy smakować kilkakrotnie. Ale równie dobrze wrażenie takie może być świadectwem trwającej jeszcze pracy nad spektaklem, wskazaniem elementu niedookreślonego, który nabierze wydrżewienia w czasie rozwoju przedstawienia, mającego dużą szansę coraz pełniej odzywać na deskach scenicznych wraz z każdą prezentacją.

Myślę, że wartość przedstawienia Andrzeja Seweryna polega na tym, że bardzo aktualny staje się w nim element potrzebny teatrowi współczesnemu w każdym jego wydaniu, a mianowicie owo wieczorne aktywne i radosne uczestnictwo wszystkich obecnych w wypełnianiu się przestrzeni teatralnej – w sensie fizycznym, metafizycznym i emocjonalnym. Seweryn wspomina w swoich notatkach z pracy nad spektaklem, że kocha i respektuje teatr naiwny, bo pokazywanie, że jest się kimś innym, jest w gruncie rzeczy ludzką naiwnością. *Le mal cour* stanowi dobre świadectwo tej jego miłości.

Beata Popczyk

Jacques Audiberti: *Le mal cour*. Reżyseria: Andrzej Seweryn. Dekoracja: Dominique Schmitt. Kostiumy: Renato Bianchi. Théâtre du Vieux Colombier. Paryż. 13 października 2000.

NOCNA REWIA JEDENASTU KATÓW

Obleśni burżuje przy wtórce wulgarnego rechotu wlewający w przepastne gardła wiadra szampana, skąpo ubrane (a właściwie rozebrane) girly, wymachujące im tuż przed oczyma nogami w czarnych pończochach obciągniętych koronkowymi podwiązkami, kłęby dymu zacierające kontury występujących na scenie „gwiazd” i „boska dekadencja” ostatnich dni Republiki Weimarskiej – taki obraz przedwojennego niemieckiego kabaretu narzuca się każdemu chyba, kto pamięta filmowe arcydzieło Boba Fosse’a. Ten tak mocno utrwalał stereotyp niewiele zresztą odbiega od rzeczywistego obrazu berlińskich Tingeltangli lat dwudziestych. Ale początki niemieckiego kabaretu są inne. Na przełomie XIX i XX wieku to nie Berlin był jego stolicą, a Monachium, zamieszkiwane wówczas przez kwiat modernistycznej elity artystycznej. To tam grupa jej najbardziej charakterystycznych przedstawicieli założyła najpierw stowarzyszenie, a potem kabaret „Jedenastu Katów”. Nazwa wzięła się stąd, że artyści gotowi byli do ostatka walczyć z Lex Heinze – ówczesnym niemieckim kodeksem moralności, którego przepisy uznali za „przestępce”, na którego wydali wiadomy wyrok. Otwarcie kabaretu odbyło się w piątek, 13 (sic!) kwietnia 1901 roku. Na scenie hymn „Jedenastu Katów” odtarliżali założyciele w krwawoczerwonych szatach i z katowskimi toporami w ręku, a po chwili wystąpiła Marya Delvard, chuda, blada, ruda, w obcisłej czarnej sukni, która wykonaniem piosenki *Ilse Franka Wedekinda* rozpoczęła historię wampów niemieckiej sceny XX wieku. Sam Wedekind dołączył do grupy kilka tygodni później, stając się jej najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem.

Piosenki i atmosfera tego i późniejszych niemieckich kabaretów stały się podstawą scenariusza spektaklu Łukasza Czuja *Opowieści Jedenastu Katów, nocna rewia cabaretowa, czyli 5 egzekucji z niepokojącym prologiem*. Scenariusza, przynajmniej bez zbędnych wstępów, niezwykle i mistrzowsko skonstruowanego. Czuj przedwojenne kabaretowe songi włączył w akcję, będącą – jak sam przyznaje – „dalekim echem dramatu Witkacego *Maciej Korbowa i Beatrix*”, okraszając to wszystko tekstami m.in. Woody’ego Allena i – oczywiście – Daniela Charmsa. Każdy z tych autorów – wydawałoby się – powinien bezwzględnie zdominować całość, nie dopuszczając do głosu innych, choćby równie wybitnych. W spektaklu Czuj panuje jednak doskonała równowaga: potencjalne „szwy”, mogące powstawać podczas przechodzenia jednego tekstu w drugi, roztapiają się w specyficznej atmosferze łączącej wszystkie fragmenty w spójną i konsekwentną całość.

Podnosząca się kurtyna ujawnia pokój zaprojektowany według anty-reguł estetyki ekspresjonistycznej: pochylona podłoga, krzywe „wykusze” zamiast drzwi i okien, które znajdują się w miejscach pozbawiających je tradycyjnych, praktycznych funkcji. Przy, również krzywym, stole siedzi człowiek. Już ze sposobu, w jaki zgarnia z blatu niewidzialny pyłek, odgadujemy, że jest to typik nieśmiały, zakompleksiony, w dodatku nie bardzo orientujący się, kto i po co umieścił go w tym dziwnym miejscu. Po chwili pokój zaczyna się zaludniać: ze ścian, okien i zapadni przedostają się do niego członkowie Bractwa Jedenastu Katów: Serapion Grab (Tadeusz P. Łomnicki), Zizi Blut (Andrzej Deskur), Max Knax (Tomasz Schimschiner), Kaspar Beil (Janusz Radek) i Dionisius Tod (Krzysztof Gadacz), z których każdy jest hermafrodytą, transwestytą, oprychem lub artystą – kimkolwiek bądź, byle perwersyjnym i z marginesu. Całe towarzystwo wielce uczenie rozprawia o śmierci, męce egzystencjalnej, tajemnicy istnienia i tym podobnych metafizycznych bzdurach. Moritz Novak (Tomasz Wysocki) – bo tak nazywa się bohater – po chwili zostaje poinformowany o mającym się wkrótce odbyć ślubie seksownej Madame Petroneli (Małgorzata Krzysica) z... nim właśnie. Słowa te jeszcze nie zdążył przebrzmieć, kiedy ślub staje się faktem. Ale już po chwili Novak, do szczytu zdezorientowany, znajduje się na ciemnej berlińskiej ulicy. Scenografia się zmienia: widzimy typową kabaretową nadsценkę z nieodłącznym łukiem kolorowych żarówek. Dopiero teraz możemy upewnić się co do funkcji stolików umieszczonych pomiędzy sceną a pierwszymi rzędami foteli widowni: naprawdę jesteśmy w kabarecie. Novak trwoni nie próbuje się zorientować w sytuacji. Zagaduje krzątającą się pomiędzy stolikami kelnerkę Lulu (Magdalena Nieć), która okazuje się prostytutką. Novak – jako zwyczajny „porządny” człowiek – nie jest przyzwyczajony do kontaktów z osobami aż tak wątpliwej kondyty. Po krótkiej, ale namiętej „walce” ucieka więc z kabaretu, wprost w objęcia kolejnych ulicznych. Wkrótce dopada go całe towarzystwo „Katów”, szukające mordercy

prostytek. Ponieważ to Novak znajduje się na miejscu zbrodni, automatycznie uznają jego winę i natychmiast próbują wykonać na nim wyrok śmierci. Zrezygnowany bohater ułatwia sprawę oprawcom, którym chwilowe „techniczne” problemy (ofiara po zastrzeleniu beczelnie ciągle żyje) uniemożliwiają uczynienie zadość sprawiedliwości, i umiera tak po prostu, sam z siebie. Odtąd będzie brał udział w akcji jako ni to duch, ni to zombie. Nabierze przy tym wreszcie pewności siebie. A na scenie będziemy oglądać kolejne komentarze na temat historii Niemiec: „ostatnią noc Republiki Weimarskiej” czy „uwielbienie” NRD, zaznaczone m.in. poprzez zmianę dekoracji, której tło stanowi teraz eneradowska flaga z herbem „Jedenastu Katów” – topora z doczepioną brzytwą – pośrodku. Całość kończy finał: hymn na cześć nowych wspaniałych czasów, nie wiadomo dlaczego zatytułowany „Pełno krętałów”.

W *Jedenastu Katach* zewsząd wyziera Witkacy: i z charakterystyki bohaterów, i z tematów ich rozmów, i z języka, w jakim się toczą, wreszcie z konstrukcji akcji, której „czysto formalne” elementy, jak trupy będące częścią fabuły czy „naloty” zbiorów, nie pozwalają żywić jakichkolwiek wątpliwości co do źródła, z jakiego pochodzą. Okazuje się, że „witekacowski” klimat doskonale pasuje do rzeczywistości wykreowanej w niemieckich kabaretowych songach. Nic w tym dziwnego, gdyż kabaret rodził się i rozkwitał w dekadencjonalnej atmosferze modernistycznego fin de siècle’u, który, choćby poprzez Przybyszewskiego, właśnie z Niemiec przeniósł się do młodopolskiej Galicji. A żadna to nowina, że dramaty Witkacego przesycone są krakowskim klimatem początku XX wieku. Umieszczenie kabaretowych songów w witekacowskiej rzeczywistości jest więc całkowicie uzasadnione. Odkryciem Czuj jest to, że te dwie płaszczyzny aż tak dobrze do siebie pasują. Po obejrzeniu *Opowieści Jedenastu Katów* nietrudno wyobrazić sobie np. musicalową wersję Szewców, w której księżna Zbyszewska wchodzi na scenę, śpiewając piosenkę Marcellusa Schiffera i Mischy Spoliansky’ego *Ja jestem wamp...*

We wstępie do programu *Opowieści...* Czuj pisze, że songi zawarte w jego spektaklu „nie są przerywnikiem czy muzycznym kontrapunktem: one są integralną częścią historii, a często jej motorem napędowym”. I ma rację. To przede wszystkim dzięki nim wątki przedstawienia układają się w jednolitą całość. Specjalnie do spekta-

Teatr Ludowy w Krakowie • *Opowieści Jedenastu Katów* •



klu wykonane tłumaczenie Artura Kożucha eliminuje z nich kabaretową „aktualność” niemieckiego przedwojnia, dostosowując je do realiów spektaklu. Można to wykazać na przykład na podstawie *Mordercy ciotki* Franka Wedekinda. W oryginale piosenka ta jest niezwykle ostrym atakiem na niemieckich mieszczań-burżujów. Jej finałowa strofa: „Ciotkę moją zabiłem nożem, / Była zgięta ciężarem lat, / Lecz, o sędzio! Ty czynisz gorzej, / Bo chcesz ściąć mej młodości kwiat” – w przekładzie Agnieszki Kreczmar zachowuje swoją społeczną wymowę. Odśpiewana w przedstawieniu w nowym tłumaczeniu przez Margo Strang (Katarzyna Galica) jest już piosenką wampowatego „niewiniątka”, „panienki z dobrego domu, o trochę przewrotnych skłonnościach” – jak nazwałby ją Witkacy. Songi, wyrwane z ich pierwotnego kontekstu i odpowiednio przetłumaczone, nabierają więc nowego znaczenia, charakteryzując bohatera, towarzysząc któremuś z wydarzeń lub komentując je.

Ich atrakcyjność podnoszą aranżacje Haliny Jarczyk, połączone z perfekcyjnym i przebojowym wykonaniem zespołu Czarna Papryka i bodaj wszystkich aktorów. To po prostu kawał dobrej piosenki aktorskiej i wcale bym się nie zdziwił, gdyby kilka z tych małych arcydzieł pojawiło się w niedługim czasie na odpowiednim festiwalu. Specjalnie wyróżnić należy w tym miejscu Janusza Radka, bywalcom teatru muzycznego znanego z roli Judasza w *Jezus Christ Super Star* chorzowskiego Teatru Rozrywki, który we wspomnianym już songu *Ja jestem wamp*, zaraz po wywołaniu wśród widzów ataku śmiechu zaskakującą „aranżacją aktorską”, wprawił ich w autentyczne osłupienie swoimi możliwościami wokalnymi.

Tego typu not można by wystawić jeszcze kilka. Dobrze świadczy to o reżyserze, który potrafił skompletować tak dobrany zespół realizatorów i wykonawców. Domyślam się, że niełatwo było w tym wypadku „przetłumaczyć” scenariusz spektaklu na konkretne działania sceniczne. „Wejście” w estetykę tekstów, do których sięgnął Czuj, z pewnością nie było prostym zadaniem. Swoista „logika” punnonsensu, „Czystej Formy” czy innych poetyk opartych na absurdzie, jest czymś niezwykle ulotnym i trudnym do uchwycenia. Mimo to powstało przedstawienie, w którym każdy z elementów wydaje się mieć swoje znaczenie dla całości, wynikając jednocześnie w ścisły, choć oczywiście – jak to w logice absurdu – specyficzny sposób z elementu go poprzedzającego.

Tak skonstruowany spektakl nie jest przeznaczony dla „dowolnej” publiczności. W tym wypadku należy „wyczuć Czuj” i jego charakterystyczne, znane z dokonani poprzednich, poczucie humoru. Dopiero wtedy jego *Nocna rewia cabaretowa* stanie się dla widza wspaniałą intelektualną zabawą.

Jacek Mikołajczyk

Opowieści Jedenastu Katow, nocna rewia cabaretowa, czyli 5 egzekucji z niepokojącym prologiem. Scenariusz i reżyseria: Łukasz Czuj. Przestrzeń i kostiumy: Michał Urban. Choreografia: Rafał Dziemidok. Aranżacje: Jan Jarczyk. Teatr Ludowy w Krakowie. Premiera: 16 grudnia 2000.

W JAKIEJ FORMIE?

Maski to jeden z wielu organizowanych w Polsce festiwali teatru poszukującego. Jego różnorodność, skrajna czasem odmiennosc, znalazła odbicie w programie festiwalu. Trudno jest na podstawie tegorocznej edycji Masek dokonać uogólnień dotyczących polskiego teatru alternatywnego, można jednak pokusić się o kilka spostrzeżeń, stosując najbardziej chyba obiektywne kryterium warsztatu aktorskiego i formy. Taka perspektywa wydaje się szczególnie adekwatna, gdyż współczesny teatr ofiowy cierpi na specyficzne schorzenie: sprawne warsztatowo zespoły teatralne konstruują najczęściej nieciekawe spektakle, zaś teatry mające coś do powiedzenia, zaangażowane, eksperymentujące, popełniają błędy kompozycyjne i pozostają niekomunikatywne. Często zdarza się jednak obserwować syndrom „podwójnego braku”, pozytywna koincydencja występuje niezwykle rzadko. Niestety, tego roku w Poznaniu nie mieliśmy szczęścia – rewelacji zabrakło.

Z dwunastu propozycji festiwalowych aż pięć to spektakle poznańskie: Teatr Usta Usta z przedstawieniem *A*, Teatr Trust z *Po drugiej stronie światła*, Teatr Strefa Czysta z projektem specjalnym *Postscriptum 2*, Porywacze Ciał z *Vol. 7* i bardzo młody zespół Jakolwiek ze swoim pierwszym spektaklem *Jak?* Część z nich skłania do szerszych rozważań nad kondycją teatru. To właśnie o niej mówił zrealizowany bardzo prostymi środkami, spójny, przejrzysty, dynamiczny spektakl *Vol. 7* Teatru Porywacze Ciał. Przedstawienie, podobnie jak wcześniejsze produkcje zespołu, zyskało już rozgłos i zostało opisane. Warto je jednak przywołać, gdyż stanowi czytelny przykład połączenia solidnego warsztatu aktorskiego z mało odkrywczą, by nie powiedzieć: zużytą – formą. Metateatralna konstrukcja przypominająca Schaeffrowskie wariacje formalne i tematyczne nieuchronnie narażała twórców na naśladowictwo.

W przeciwieństwie do *Vol. 7* na ryzykowny eksperyment z formą dialogu zdecydowali się twórcy Teatru Trust – Jola Cynkulis i hinduski aktor Khalid Tyabij. Ich spektakl *Po drugiej stronie światła* stawia pytanie o możliwość spotkania dwóch odmiennych kultur. Te dwa światy, materii i ducha, „oddzielone są konceptualnie i fizycznie, istnieją symultanicznie, jak dwie półkule mózgu” – czytamy w programie spektaklu. Na scenie zaś widzimy dwie przestrzenie oddzielone grubą linią biegnącą po przekątnej sceny: dramat samotnej kobiety i samotnego mężczyzny. Twórcy sięgnęli najwyższych rejestrów emocjonalnych, niebezpiecznie ocierając się o patos. Ona, budując swoją postać, posługuje się słowem, tworzy spójną fabułę. On, ekspresyjny i plastyczny ruchowo, mówi kilkoma orientalnymi językami, które dla nas istnieją na poziomie czysto sonorystycznym. Taka koncepcja spektaklu, choć

zbyt uproszczona i jednoznaczna, wydaje się logiczna i celowa. Jednak kompozycja przedstawienia została zachwiana przez niewspółmierność zastosowanych środków, zestawionych tu ze sobą na równych prawach i na tej samej płaszczyźnie, a przecież wymagających od widza zupełnie innego rodzaju percepcji. Szkoda, bo brak dbałości o ten właśnie aspekt sprawił, że dobry skądinąd aktor pozostał w tym spektaklu nie zauważony i nie zrozumiany. Zabrakło „przestrzeni” dla subtelnego i odmiennego kulturowo – dlatego trudnego w odbiorze – abstrakcyjnego sposobu przekazu, który w takich warunkach nie miał szansy zaistnieć. „Przestrzeń” ta nie została

Teatr Strefa Czysta • Postscriptum 2 •



dla niego wykreowana w nęcącym nurtującą fabułą literackim monologu aktorki. Tak więc w czasie spektaklu zaistniał tylko jeden świat, drugi – wbrew intencji autorów – uległ redukcji do jakiejś niezrozumiałej opętającej gimnastyki.

Innym spektaklem eksplorującym problem współuczestnictwa i spotkania był Projekt Specjalny *Postscriptum 2* Teatru Strefa Czysta, który odbył w Centrum Handlowym M1. Przeniesiony do handlowego wnętrza spektakl rozgrywa się na krawędzi teatru. To raczej współczesny happening, w którym siedzący na sklepowych półkach, oferujący w promocji swoją gotowość do zawarcia przyjaźni aktorzy angażują przechodniów w zbiorowe szaleństwo kupowania, promocji, licytacji. Zamiast wspólnych zakupów – wspólne zdarzenie teatralne! Tak by – na przekór anonimowości supermarketu – stworzyć możliwość autentycznego spotkania, interakcji wystawiającej na próbę ludzką otwartość. Umiejętne połączenie otwartej formy happeningu z silnie nacechowanym miejscem zdarzenia stanowiło o sile spektaklu. Rzeczywistym klientom supermarketu zaproponowano przyjaźń jako towar, sami musieli zdecydować, czy aktorzy rzeczywiście sprzedają swoją przyjaźń w supermarkecie, czy tylko grają w spektaklu. A może wszyscy żyjemy w czasach zlicytowanych przyjaźni? W tym miejscu niewinny happening przestaje już być zabawny w swojej dwuznaczności. Uczestnicząc w tym zdarzeniu, nie miałam jednak pewności, że twórcy myśleli o tak głębokich treściach, określając ramy i zasady happeningu przypominającego raczej współczesną zabawę salonową. Być może

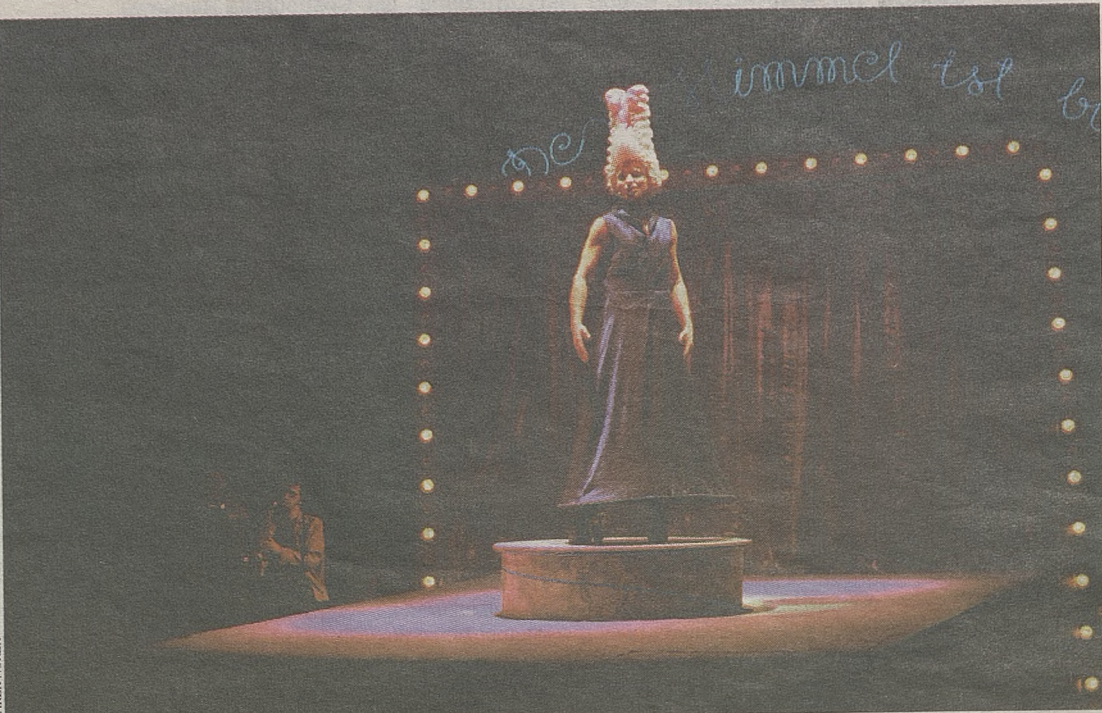
Podróż do mitu kabaretu

TEATR LUDOWY. „Opowieści jedenastu katów”

Widownia Teatru Ludowego skąpana w czerwonym świetle. Za miast pierwszych rzędów – kawiar-niane stoliki, między którymi młota się zdenerwowana kelnerka. Przy jednym siedzi smętny saksofonista z ciemnymi plamami na twarzy.

Gdy podnosi się kurtyna, widzimy kubistycznie połamany szary pokój z mylącymi perspektywami i całkiem zwyczajnym stołem, przy którym siedzi Moritz Novak (Tomasz Wysocki). Takie pokoje, autorstwa Michała Urbana, już można było oglądać w „Śnie pogodnego karalucha” i „Symfonicznej wazelinie 1917”. Tomasz Wysocki w „Symfonicznej wazelinie” siedział tak samo – długo i znacząco. Czyżby do „mitu berlińskiego kabaretu” Łukasz Czuj chciał dotrzeć za pomocą tej samej stylistyki co do oberiutów i dadaistów? I znów będzie starał się objawić widowni parę głębszych myśli na temat śmierci, strachu przed nią, konwulsji kultury epoki przełomu oraz paru innych ogólnoludzkich problemów? A może to mruganie do widza, czyli autoironia (z pofukiwania kelnerki można wyłowić słowa „reżyser bez dyplomu”, co wskazuje na Łukasza Czuj, który istotnie dyplomu nie posiada). Ale czemu ta autoironia miałaby służyć?

Spektakl składa się z dwudziestu piosenek z berlińsko-monachijsko-wiedeńskich kabaretów oraz wiążącej je niezbyt jasnej historyjki o Moritzu Novaku, jego żonie Petroneli tudzież bractwie jedenastu katów (których na początku jest zaledwie pięciu, ale jak się domyślam – może niesłusznie – do bractwa dołączają powoli pozostałe postaci). Jeszcze początek, gdy zatopionego w półśnie Moritza nachodzą wyłaniający się spod podłogi kolejni kaci, zapowiada się nieźle. Jest i tajemnica, i absurd, i zgrywa. Ale później przedstawienie grzęźnie w sztampie. Seksowne kobiety (w Teatrze Ludowym jest, jak się okazało, sporo zgrabnych nóg – również męskich), demoniczni mężczyźni, transwestyci i osoby płci nieokreślonej budują dosyć oczywisty świat kabaretu, który pozostaje niezmienny, mimo że poszczególne części noszą tytuły sugerujące upływ czasu – np. „Ostatnia noc Republiki Weimarskiej”, „La Dolce NRD”. Czemu i w Weimarze, i w NRD jest tak samo? A może chodziło jedynie o ładnie brzmiące tytuły? Choć reżyser w zamieszczonym w programie esejie twierdzi, że „historia nasza jest jedno-



Janusz Radek – „Ja jestem wamp”

cznie podróżą przez wiek XX – od lat dwudziestych po dziewięćdziesiąte – przy wykorzystaniu różnych konwencji estetyczno-teatralnych”, nie ma w spektaklu próby przyjrzenia się owym konwencjom, odnalezienia w nich inspiracji. Pakuje estetyka Łukasza Czuj, co nie byłoby niczym złym, gdyby była ona ciekawsza, nie operująca w kółko tymi samymi paroma chwytami.

Na szczęście są piosenki – świetne, z biglem zaaranżowane i wykonane, z pomyslową choreografią i licznymi dowcipami, które tutaj akurat się bronią. Historyjka wiążąca, sama w sobie afabularna, rozpada się na skecze, wykonane rozmaicie. Śladowe fragmenty Witkacego („Maciej Korbowa i Bellatrix”) zalutują sztampą, którą już wielokrotnie i od dawna torturowano widownię (dobitne, a bezmyślne wygłaszanie dialogów, które przez to stają się niezrozumiałe i wręcz głupie, znaczące spojrzenia i cielesne wygibasy). Lepiej wyglądają indywidualne etiudy aktorskie – Wysocki jako umierający Moritz, słodka Katarzyna Galica na huśtawce, niespodziewanie paląca papierosa utrzymanego stopą, Magdalena Nieć jako nerwowa prostytutka (wcześniej kelnerka), żądająca dwóch marek za pocałunki, Tomasz Schimscheiner odśpiewujący piosenkę z kartki, Janusz Radek z bombą, Błażej Wójcik i Iwona Konieczkowska jako seksowne bliźniaczki Kiti i Bibi – i parę innych, drobniejszych już scenek. Spektakl jednak cierpi na brak zorganizowania, wlecząc się koślawo od piosenki do piosenki, od skeczu do grepsu i trzeba dać sobie spokój z ambicjami reżysera na temat oglądania „w groteskowym wykrzywieniu ludzkich namiętności, miłości, społecznych rytuałów, którym poddajemy się bezwolnie, kulturowych mitów”. Lepiej posłuchać piosenek, które w zamiarze nie miały być muzycznym przerywaniem, ale takim się stały, a nawet wyrosły na pierwszoplanowych bohate-

rów. Znakomity jest gościnnie występujący Janusz Radek – zwłaszcza w piosence „Ja jestem wamp” Mischy Spoliansky’ego – o głosie ni męskim, ni kobiecym, śpiewający w stylu przypominającym rozmaite włoskie i niemieckie divy, ale niczego nie naśladowującym. Cienki pastisz, wykonany z absolutną powagą, przeniośł na chwilę spektakl o poziom wyżej. Pozostali aktorzy też dobrze sobie radzą ze śpiewem, ruszają

się sprawnie, zespół Czarna Papryka gra ostro. Byłoby całkiem przyjemnie – i może nawet dotarlibyśmy samodzielnie do mitu kabaretu, gdyby Łukasz Czuj nie starał się nam w tym ze wszystkich sił dopomóc.

JOANNA TARGOŃ

Teatr Ludowy: „Opowieści jedenastu katów. Nocna rewia kabaretowa z niepokojącym prologiem”. Scenariusz i reżyseria – Łukasz Czuj. Premiera 16 grudnia 2000 r.

www.gazeta.pl/krakow

ZOBACZ

Kultura

- Wystawy, które trzeba zobaczyć
- Encyklopedia Krakowa

Edukacja

- Ranking liceów
- Szkoły wyższe w Małopolsce

Egzekucja kabaretu

„W kabarecie wolno więcej, ale też żyje się tutaj szybciej i intensywniej” – o tym jednak, oglądając „Opowieści Jedenastu Katów” przekonać się nie sposób

W tekście umieszczonym w programie reżyser zadeklarował chęć poszukiwania mitu kabaretu, przywołania atmosfery „artystycznego szaleństwa” oraz „ducha makabry i anarchii” z kabaretu Jedenastu Katów w Monachium z początku wieku. W założeniu prezentowany spektakl miał więc być świadectwem czy też owocem tych poszukiwań. Teoretyczne deklaracje, mimo odwołań do autorytetu Bertolta Brechta, Kurta Weilla i Boba Fossa, nie znalazły jednak potwierdzenia na scenie. „Opowieści Jedenastu Katów” brakuje tak klimatu zadymionej kawiarni (mimo okrągłych stolików ustawionych zamiast pierwszych rzędów foteli), jak i niepokoju mitycznych poszukiwań.

Gdyby dalej czepiać się programowych deklaracji, w najnowszym spektaklu Łukasza Czuja nie ma przede wszystkim pomysłu na całość, nie ma ewolucji i kolejnych wcieleń ducha kabaretu. Nie wiele pomagają „łopatologiczne” zabiegi w postaci opuszczenia ogromnej kurtyny w kolorach enerdownskiej flagi z emblematem katowskiego toporka pośrodku. Estetyka „tandetnego polskiego campu” jest pretensjonalna i płytka w stereotypach, jakimi się posługuje: homoseksualista toreador, tonące w fioletach pro-

stytutki, seksowna kelnereczka, ostra panienka, gangster z klasą etc. Wszystko ze wszystkim, pseudopostmodernistyczny groch z kapustą, który nie bardzo wiadomo czemu służy.

Scenografia – przynajmniej w pierwszych scenach – wyraźnie odwołuje się do pierwszego spektaklu Czuja „Snu pogodnego karalucha”. Nic tu nie trzyma się pionu, podłoga ostro nachylona ku widowni, drzwi umieszczone pod kątem 45 stopni, zegar za chwilę runie na podłogę etc. Także fabularny pomysł jest podobny – oto wysokiemu, chudemu ciamajdzie śni się banda facetów, która nie wie, czemu zmusza go do ślubu z rozgniewaną kobietą. Ten niby-wątek nie stanowi jednak szkieletu przedstawienia. Na chwilę pojawi się motyw teatru w teatrze, prób do spektaklu i ucieczki ze świata fikcji. Oniryczne opary ulatniają się tak samo szybko, jak się pojawiły. Jedyne, co pewne w tym świecie – to piosenki.

Od pierwszych saksofonowych fraz, jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu, przez wszystkie solowe popisy, aż do końcowego show kolejne numery udowadniają, że mamy do czynienia ze świetną aranżacją muzyczną (zespół Czarna Papryka) i niebanalnym wykonaniem. Z prawdziwą przyjemnością słucha się także akto-

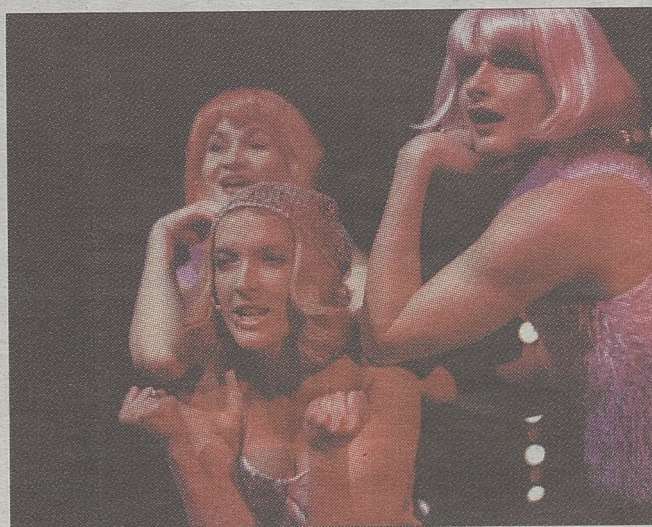
rów, obdarzonych nieprzeciętnymi wokalnymi i ruchowymi zdolnościami: Janusza Radka jako „kobiety wampa” z głosem o dużej skali i niezłych możliwościach; Iwony Konieczkowskiej i Błażeja Wójcika jako pary zmanierowanych prostytutek, ale przed wszystkim songów zbiorowych jak „Pieśń katów” czy „Muerta Operita”.

Jeśli – jak pisze reżyser – „kabaret to stan ducha”, to na dzisiaj do pełni zdrowia wiele mu brakuje. Zaledwie w paru momentach na widowni rozbrzmiewa rachityczny śmiech. A jeśli nie przyszłiśmy się pośmiać – to po co? Kończący utwór protest song „łopatologicznie” odpowiada na pytanie: przyszliśmy, aby dowiedzieć się, „że wszędzie pełno krętać”. „W kabarecie wolno więcej, ale też żyje się tutaj szybciej i intensywniej” – o tym jednak, oglądając „Opowieści Jedenastu Katów”, przekonać się nie sposób.

JOANNA BIERNACKA
Teatr Ludowy „Opowieści Jedenastu Katów”. Scenariusz i reżyseria: Łukasz Czuja. Tłumaczenie tekstów i piosenek: Artur Kożuch, Agnieszka Kreczmar. Przestrzeń i kostiumy: Michał Urban. Choreografia: Rafał Dziemidok. Aranżacje: Jan Jarczyk. Kierownictwo muzyczne i aranżacje: Halina Jarczyk. Premiera: Duża Scena, 16 grudnia 2000 r.

Jest noc – brawurowo wyznaje reżyser Łukasz Czuja. Brawurowo i drukowanymi literami, czarno na białym, tak, żeby nikt, kto przeczyta zamieszczony w programie przedstawienia esej „Do kabaretu nie wchodzi się bezkarnie”, żadnych niejasności nie miał. Ze mną się udało. Pilnie obejrzałem Czuja „Opowieści Jedenastu Katów” i całkowicie zgadzam się z brawurą Czuja. Owszem, jest noc, i to niezła.

Jak powszechnie wiadomo, w nocy jest ciemno, nic nie widać. Noc służy do spania, zaś nocne niespanie (niektórzy mają pewne fobie) z reguły kończy się fatalnie. Na przykład ja – w godzinie duchów pasjami lubię polować na lodówkę. I gdybym



Fot. Łukasz Woźniak

Paweł Głowacki

Wyznania szczerzego entuzjasty teatru

Wyrko na pięterku

jeszcze nie na pięterku spał... Niestety, po omacku muszę pokonywać prawie pionowe schody, więc nie dziwota: trzy otwarte złamania, wiecznie zwinięte kostki, pięć razy wybity lewy bark (zawsze spadam w lewo), łeb usiany szwami, kolanowe rzepki w totalnej rozsypce. Tak, całkowicie zgadzam się z Czujem – nocą do lodówki nie chodzi się bezkarnie, zwłaszcza jak się ma wyro na pięterku.

Zatem noc jest. I nawet mucha nie siada – Czuja reżyserował niechybnie po ciemku, co zresztą oczywiste – gdy w teatrze głośno światło, ciemno jest zawsze. Cóż to jednak za pech – paść nie winną ofiarą okropnej dzisiejszej mody na oszczędzanie! Nic już nie dało się zrobić. W litościwie przywróconym świetle Czuja zobaczył na scenie, co już kiedyś w swych dziełach oberucich albo w dadaistycznej „Symfonicznej wazelinie 1917” widział wyraźnie. Zobaczył mianowicie złamane drzwi, zwiniętą podłogę, szafę zsuniętą na boki i ściany w totalnej rozsypce. Słowem, Czuja pojął, że scenograf Michał Urban też ma wyro na pięterku i najwyraźniej tworzy nocą, po ciemku, na schodach, w trakcie rytualnej obławy na lodówkę. Na krzywym krzesle siedział nieładnie wygięty Tomasz Wysocki i spał z czołem wspartym na ukośnym stole. Z tym też nic już nie dało się zrobić, niestety – nawet Czuja nie był w stanie odwlec morderczego przebudzenia Wysockiego. Po kilkunastu sekundach aktor – o zgrozo – otwiera oczy i przed-

stawienie bezpowrotnie traci klarowność. „Opowieści Jedenastu Katów” się zaczynają nieuchronnie. I do końca utrzymują rześkość faceta, którego o piątej rano budzi czuły skowyt żony: *Do roboty, stary, do roboty, koniec byczenia...*

Owszem, jest noc, była noc taka, że nawet mucha nie siada. Boska swoboda kreacji ściśle onirycznej, pomieszanie z poplątaniem, groch z kapustą, plastyczne huzia na Józia i myślowe dookoła Wojtek. Dmuchały w saksofon statysta w ciemnościach prób mylić but z głową i tak mu zostaje, na spektaklu ma twarz całą w plamach czarnej pasty Kiwi – i nic z tego nie wynika. W tym samym mroku Katarzynie Galicy ręka żdziebełko się z nogą kiełbasi, później widać wyraźnie, jak pali trzymając peta w palcach lewej stopy – i nic z tego nie wynika. Jagoda Pietruszkówna na próbach nie trafia w drzwi, więc na przedstawieniu wyskakuje ze ściany, co dziwi ją tak dalece, że zaczyna odstawiać bodaj zajaka – i nic z tego nie wynika. Chyba Magdalena Nieć myli ciemność prób z jasnością premiery, więc nieustannie budzi się, aby zasnąć, albo zasypia, żeby się obudzić – i nic z tego nie wynika. Zdeorientowani aktorzy, co są ciągle na krawędzi jawy i snu, co chodzą i mówią tak dziwacznie, że dziwniej się nie da, pięć monachijsko-berlińsko-wiedeńskie songi kabaretowe słodko śnią, że umieją śpiewać – i nic z tego nie wynika, jak i z tego, że na żywo grająca kapela zwie się

akurat „Czarna Papryka”. Tutaj nie pomaga nawet absolutny i osobny talent Janusza Radka, nie pomaga, bo niby jak, skoro Radkowi wyrasta na głowie mały stóg siana, a dodatkowo aktor ten zmuszony jest nosić pod pachą okrutnie nudną bombę. Skąd i po co monstualna flaga NRD? W jakim celu Błażej Wójcik przebrał się za kobietę? Cemu Iwona Konieczkowska jest podobna do Wójcika? Po cholere niektórzy naraz ubierają marynarki tyłem do przodu? Co tutaj robi zaskakująca skrzynia gimnastyczna? Kto na niej ćwiczył i dlaczego się nie połamali? Niedocieczone sprawy. Ja wiem, że jak się wybiera poetykę kabaretu, to się wybiera poetykę absolutnej wolności. Problem w tym tylko, że – jakby powiedzieli marksieści – w scenicznej wolności Czuja nijakiej, tak uświadomionej, jak i nieświadomionej, konieczności nie ma.

Słowem – „Kaci...” wyskoczyli z ciemności i w ciemności zostali, choć przecież jasno na scenie. Dzieło miało być spacerem po dawnych smakach kabaretowych, po tamtych zadymionych budach Monachium, Berlina i Wiednia, a tu dla mózgu ciemno, że zwoje same się prostują, nie wiadomo gdzie głowę zwrócić, nie wiadomo dokąd iść, co i po co myśleć. Rozsypka, magma, zakalec, nic. Tak, zgadzam się z Czujem. Jest noc, że mucha nie siada. Nie siada, bo mucha nie człowiek, mucha mądra. Mucha nocą śpi, a nie tworzy w trakcie karkołomnych wypraw do lodówki.

Premiera w Teatrze Ludowym

Swawolny Dyzio



Coś z kabaretu zostało...

Fot. Łukasz WOŹNIAK

Jest późna noc. Niedługo zacznie świtać. W barze siedzą ostatni goście. Jakaś nocna ćma, dziwnym, rozmytym wzrokiem spogląda przed siebie, wsłuchując się snującą się wśród kłębow dymu muzykę. Zdrowy rozsądek nakazuje iść do domu, zanurzyć się w białej pościeli. Ale nie, jeszcze jedna wódka, jeszcze jedno wolno wypowiedziane słowo, jeszcze jeden niepotrzebny gest. Kto nie zna tych godzin zawieszonych między nocą a dniem, między snem a jawą?

Łukasz Czuj właśnie odtworzeniem atmosfery takiej chwili zaczyna swój spektakl „Opowieści jedenastu katów”. Przed widownią stawia kawiarniane stoliki, usadza na nich podsypiającego saksofonistę i nerwową kelnerkę, która Bóg wie dlaczego, uprzedza widzów, że reżyser nie ma dyplomu, czym skutecznie niestety od samego początku niszczy klimat sceny.

Zresztą nie ma chyba to większego znaczenia, gdyż za moment przeniesiemy się do pokoju znanego z „oberiutowskich” przedstawień Łukasza Czuj, w którym obok głów-

negu bohatera Moritza Novaka (Tomasz Wysocki) pojawi się rzeczony bractwo katów, na czele z Witkacym. Będzie ono usiłowało doprowadzić Novaka do ślubu z ponętą Petronelą. Całe to towarzystwo przeniesie się do rewii, w której będą wykonywane najpierw songi rodem z przedwojennych kabaretów Berlina, Monachium, Wiednia i Zurychu, a także słodkie przeboje, pamiętające czasy również słodkiego NRD. Co ma piernik do wiatraka, piosenki Tucholsky'ego do socjalistycznego discopolo, Manuela Gretkowska do cytatów z „Rejsu”, wie chyba tylko sam reżyser, który zachowuje się jak swawolny Dyzio, każąc aktorom, albo wypowiadać beznamiętnie pozbawione sensu kwestie albo robić dowcipasy rodem ze szkolnych, powstałych na złość nauczycielom kabarecików. Nawet, kiedy objawienie aktorskie tego spektaklu, czyli Janusz Radek śpiewa wstrząsającą pieśń o umieraniu, nie daje widzom ani przez chwilę po jej zakończeniu się wzruszyć. Od razu każe aktorowi przeskoczyć do roli kosmicz-

negu idioty, trzymającego w ręku bombę.

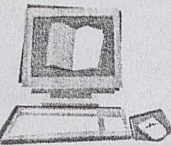
Kiedy kilka godzin później, opuszczając bar „Stalowe magnolie”, wciąż ciągnęły się za mną dźwięki śpiewanej przez młodą dziewczynę piosenki o brzoskwini, czarna suknia innej wykonawczynie, która wyłaniając się z kłębów papierosowego dymu śpiewała o uczuciach. Jej głos, czerwone kanapy, usadzona obok stolików orkiestra — to wszystko sprawiło, iż miałam wrażenie, że cofnęłam się w czasie i jestem w przedwojennym kabarecie, z jego wciągającym klimatem, odrobiną perwersji.

Łukasz Czuj nie zakończył swojego spektaklu tam, gdzie go zaczął, czyli w zbliżającej się do świtu kawiarni. Widocznie doszedł do wniosku, że ponieważ nie ma dyplomu, nie obowiązują go zasady logicznego budowania scenariusza.

Magda HUZARSKA
„Opowieści jedenastu katów”
Reżyseria i scenariusz:
Łukasz Czuj
Choreografia: Rafał Dziemidok
Scenografia: Michał Urban
Premiera: styczeń 2001

W piątek wieczorem

Jesli przeżyło się jedną teatralną rewolucję, tym niecierpliwiej czeka się na następną. Trzy lata po starcie „młodszych zdolniejszych” krytycy przebijają nogami, niepokoi się publiczność. Istnieje pilne zapotrzebowanie społeczne na następców Grzegorza Jarzyny, Krzysztofa Warlikowskiego, Piotra Cieplaka, Anny Augustynowicz i Zbigniewa Brzozy, wystąpienie grupy lub pojedynczych twórców równe sile tamtego debiutu.



Grzeźne chłopaki

Od jakiegoś czasu za plecami „młodszych zdolniejszych” ustawia się wcześniejsza generacja twórców (są rówieśnikami lub nawet trochę starsi od Jarzyny), ale grupa reżyserów, którzy z tych lub innych przyczyn nie wsiadli do pierwszego wagonu – myślę na przykład o Agnieszce Glińskiej, Pawle Miśkiewicz, Pawle Szkotaku. Niektórzy byli po prostu za młodzi i dopiero co kończyli szkoły teatralne, jak Grzegorz Wiśniewski, Remigiusz Brzyk czy Piotr Kruszczyński.

Poszukiwaczy kolejnego pokoleniowego objawienia uspokajam – panowie, z tej maki chleba nie będzie. Wymienionych wyżej reżyserów nie da się wrzucić do jednego worka, bo artystycznie nie ich nie łączy. Dopiero szukają tematów dla swojego teatru i poczucia artystycznej dojrzałości, świadomości tego, jakim językiem chce się z publicznością rozmawiać. Zaproszeni do talk-show zanudziłyby swoją normalnością nawet kamerzystów. Z wyjątkiem Glińskiej nie nadają się na okładki kolorowych magazynów, nie chodzą w fioletach i nie farbują włosów. Co ich jeszcze odróżnia od „młodszych zdolniejszych”? Wydają się bardziej związani z polską dramaturgią współczesną, rzadziej sięgają po żelazny kanon klasyki, szukając raczej utworów mniej znanych. Na pewno nie są nawiedzonymi ideologami, nie gadają o żadnej rewolucji – to po prostu teatralni fachowcy. Dla „młodszych zdolniejszych” nigdy nie będą prawdziwymi rywalami. A jeśli nie oni, to kto?

Ludzie z miasta

Jest ich na razie kilku i nie są to wbrew pozorom ludzie nowi, ludzie znikąd. Łukasz Czuj działa od 1997 r., Bartosz Szydłowski otworzył swój teatr w 1996 r., Grzegorz Laszuk z Komuny Otwock pierwszy spektakl teatralny zrealizował w 1998 r., Adam Ziąski wiąże powstanie teatru Strefa Czysta z rokiem 1993. Jedni flirtują z ruchem teatrów alternatywnych, drudzy – z teatrami repertuarowymi.

Nazwijmy ich roboczo „ludźmi z miasta”. W ich sposobie uprawiania teatru czytam dosyć wyraźny sprzeciw wobec generacji „młodszych zdolniejszych”, a raczej towarzyszącemu ich działaniom medialnemu szumowi. Wszyscy urodzili się między rokiem 1968 a 1970, nie ma więc również między nimi a poprzednikami granicy pokoleniowej, ale jest granica świadomości. W „Opowieściach 11 katów” Łukasz Czuj pozwala sobie na żarty z niejakiego das Gemüse (jeden z pseudonimów Jarzyny), który „w błysku fleszów jada własny podkoszulek”. „Ludzie z miasta” nie są bowiem prasowymi i telewizyjnymi gwiazdami. Nawet ubrać się porządnie nie umieją. Słuchali kiedyś punka (Czuj) i Nowej Fali (Laszuk), w przeciwieństwie do „młodszych zdolniejszych” brali udział w ostatnich peerelowskich zadymach, a i dziś angażują się politycznie (Komuna Otwock, teatr Strefa Czysta). Odrzucają autokrację, choć wiedzą, że byłaby im potrzebna. Generalnie – albo oni media, albo media ich kontestują. Ich siła płynie z umiejętności otaczania się grupą po-

Kto w teatrze będzie rywalem „młodszych zdolniejszych” – Jarzyny, Warlikowskiego, Cieplaka? Jest ich kilku. Na europejskość tamtych odpowiadają ideą lokalności, na dekadencję pastiszem – pisze

ŁUKASZ DREWNIAK

dobnie myślących współpracowników i widzów. Ich spektakle znakomicie odbiera publiczność w wieku 15-35 lat, inni patrzą na to barbarzyństwo otwartymi ze zdumienia oczami.

Na europejskość „młodszych zdolniejszych” odpowiadają ideą lokalności. Nie jesteśmy tacy jak wszyscy – zdają się mówić, bo jesteśmy stąd i stąd. To ludzie zasiadali w jednym miejscu: „Najbardziej w Warszawie – mawia Czuj – lubię Dworzec Centralny, peron IV w porze odjazdu ekspresu do Krakowa. Kraków to cholerny zaścian, ale dopiero w tym zaścianie zaczynam myśleć”. Ich demonstracyjna lokalność to pierwszy znak przyszłości teatru, który w czasach dramatycznego kurczenia się kręgu odbiorców będzie się odwoływał do coraz bardziej określonej publiczności. Wszyscy bez wyjątku są jednak z dużych miast – Poznań, Warszawa, Kraków. I właśnie w wielkomiejskiej atmosferze tkwią korzenie ich teatru.

Grzegorz Laszuk i jego Komuna Otwock oprócz tego, że chcą być głosem młodzieży alternatywnej, anarchizującej, zbuntowanej wobec systemu, próbują wpisać swoje spektakle w pejzaż miasta. Adam Ziąski również przygotowuje akcje uliczne, które, mityzując banalną rzeczywistość („Wodewil miejski”, „Obraz mojego miasta”), zmieniają zwykłych przechodniów w aktorów, wciągają ich do rozbawionej wspólnoty („Śsiasad 2000”, „Judasze”), kreują ironiczne i przewrotne urban legends. Na krakowskim Kazimierzu Czuj odkrywa żydowską przeszłość miasta („Noc chasydów”, „Noc proroków”) lub dopisuje mu awangardowo-dadaistyczny rodowód („Dom Oberiu”). Szydłowski proponuje cykliczne imprezy (trochę teatru, filmu, picia, tańca, warsztatów i muzyki), które zagospodarowują relikty PRL-u, są grą z narodową tradycją (akcja na rzecz pomnika Czwartego Wieszcza) i modami kulturalnymi (Almodóvar). Wszyscy czterej czują się zarówno reżyserami, jak i animatorami kultury. Umieją zmobilizować młodzież i swoich rówieśników do pracy za darmo, dla samego szumu, zamieszania, radości. Wszyscy zaczęli lub ciągle organizują widowiska i akcje plenerowe. Nie zamykają swojego teatru w jednej przestrzeni, nie czekają na publiczność, ale wychodzą jej szukać. Z premedytacją wpisują swoją sztukę w życie miasta, chcą je zmieniać. „Świat nas nie wkurza, ale mamy do niego twórcze podejście” – deklaruje Grzegorz Laszuk, postulując, że każdy powinien „stworzyć sam świat dla siebie”.

W teatrze robią dokładnie to samo, co mogłoby się zdarzyć ich rówieśnikom podczas piątkowo-sobotniej balangi, odjazdu, wypadu w miasto. Gest artysty zostaje pomniejszony. Teatr robi kumpel, a nie prorok, nie wyizolowany od rówieśników artysta. „Ludzie z miasta” celowo uwieczniają siebie w sztuce. To największe odkrycie tej grupy reżyserów. W ich artystyczne działania wkomponowany został element sztuczności. To próba odsunięcia przez teatr, przez zabawę, siebie jako dorosłego.

Przyznanie artyście prawa do organizacji kontrolowanej hucpy.

Clubbing

Twórczość przynajmniej dwóch z czterech reżyserów należących do grupy „Ludzi z miasta” wyrasta z krakowskiego wariantu clubbingu. W ramach clubbingu wszystko wolno (seks, narkotyki, zgrywa), ale tylko w piątki i soboty – przez resztę tygodnia jesteśmy normalni: pracujemy, reżyserujemy, gramy, zarabiamy pieniądze. Mamy jakieś rodziny, jakichś przyjaciół. Jeśli po sobocie nie możesz wrócić do normalnego życia, wypadasz z gry. Teatralny odpowiednik clubbingu nie polega na tym, że akcja przedstawienia dzieje się w modnych lokalach. Nie chodzi też o to, że Szydłowski prowadzi pub Łaźnia, którym zarabia na teatr, a Czuj jest jednym najczęstszych bywalców barów beczkowskich (KK, Kiedyś Rentgen) i właściwie reżyseruje w barze. Przełożenie teatru – styl życia jest trochę bardziej skomplikowane. W „Opowieściach 11 katów” Czuj zrównuje szaleństwa kabaretów berlińskich republiki weimarskiej z dzisiejszym clubbingiem. I tu, i tu dostrzega niemal tych samych ludzi. Tę samą perversję, pustkę, niekonsekwencję.

W „Zabawie” Szydłowskiego zamiast Mroźkowych parobków występują „kolesie”, „goście” i „aparaty”. Podrzedni życiowi hochsztaplerzy, bywalecy Dymu, Vis-à-vis, Alchemii, Singera. Ich styl życia to szwendanie się po emocjach bez jakiegokolwiek odpowiedzialności. Clubbing krakowski łączy z jego europejskim odpowiednikiem tylko sama konieczność zatracenia się w zabawie, „pójściu na maksa”, na całość. To antidotum na stan zwany slangowo „zdolowaniem”. Jak osiąga się taki stan? Trzeba się najpierw zdrowo „sponiewierać” i „upodlić”, czyli przez parę godzin robić to, czego się zwykle nie robi – trzeba upaść blisko dna, żeby potem podnieść się jak nowo narodzony.

Z „Zabawy” i „Opowieści 11 katów” nie przebiega eskapizm, ale umiejętna gra z samym sobą. To przyglądanie się własnej osobowości postawionej w sytuacjach ekstremalnych. Nie po to, żeby bolało, ale po to, żeby nie stracić kontaktu z rzeczywistością. Żeby choć przez chwilę – twierdzi w jednym z wywiadów Czuj – z pomocą teatru „popluć sami na siebie”. Nie ma zachwyty nad wolnością obyczajową. Jest kac i sztyderstwo: „Sam śmieję się z tego, co i jak robię, ale jednak co tydzień to robię”. Teatr, który jest jak klub, staje się początkiem nowego myślenia, pozwala na ironiczne spojrzenie na proceder, w którym się uczestniczy.

Bycie razem

W niemal wszystkich przedstawieniach „młodszych zdolniejszych” dokonywał się manifestacyjny akces do nowej rzeczywistości, którą imitowano na scenie. To było zachłystnięcie się możliwościami techniczowanego świata, który bezpowrotnie zmienia jego mieszkańców. Jarzyna patrzył na swoich rówieśników w spektaklu „Niezidentyfikowane szczątki ludzkie” albo w finale „Magnetyzmu” jak na aborygenów, mistycyzował ich rytuały, wybory seksualne. Mówił – to jest nasz świat, tylko że wy nie wiedzieliście dotąd o jego istnieniu. Bohaterowie Warlikowskiego („Zachodnie Wybrzeże”, „Poskromienie złośnicy”) przypominali wręcz egzotyczne owady. Ich dekadencja była zawsze traktowana śmiertelnie poważnie jako gest o wymiarze egzystencjalnym. Tymczasem w spektaklach „Ludzi z miasta” ta sama dekadencja tego samego pokolenia jawi się już jako parodia, gra w maski, upadki i wzloty. Nie ma tu nadętej deklaracji – jestem inny, wrażliwy, nowoczesny, homoseksualny. Nie ma chuchania na odmienność – a kogo to obchodzi, jaki ty jesteś? Człowiek zostaje wysłuchany, jeśli potrafi być z innymi.

Ziąski, przygotowując „Wiosenną promocję przyjaźni” w Centrum Handlowym „Carrefour” w Krakowie, umożliwił klientom hipermarketu zakup prawdziwego przyjaciela. Na sklepowych półkach siedzieli aktorzy jego teatru, nieczego nie grali, byli sobą i naprawdę za niewielką opłatą chcieli się zaprzyjaźnić. Wspólne granie na metalowych beczkach w „Trzeba zabić pierwszego boga” było pewnie dla Laszuka istotniejsze od innych działań teatralnych. Clubbing to jest w końcu jakieś bycie razem. Teatr, który jest – może być – emanacją clubbingu, tworzą ludzie, którzy lubią być razem. Czy powstanie z tego jeden spójny ruch teatralny, który zmiecie „młodszych zdolniejszych”? Tego na razie nie wiem. Jest dopiero piątek wieczorem.

* ŁUKASZ DREWNIAK, krytyk teatralny, publicysta „Tygodnika Powszechnego”

ogłoszone 15 stycznia

JOANNA LAPRUS

DYSKRETNY UROK EGZEKUCJI.

TEATR



Kubistyczna perspektywa pokoju, czarno-biała oprawa i całkowicie autentyczny stół, przy którym siedzi równie autentyczny Moritz Novak (Tomasz Wysocki). Za chwilę spod podłogi wyłonią się kaci, aby zatopionego w onirycznym pół-trwaniu Novaka zmusić do ślubu z tajemniczą Petronelą. Nad całością nieprzypadkowo unosi się duch Witkacego i Bułhakowa, dokonując aktu zespolenia niemożliwego z możliwym: realizm przeplata się z abstrakcją, liryzm z komiką. Do takiej estetyki Łukasz Czuj nawiązywał w poprzednich spektaklach. Scenografia wyraźnie nawiązuje do „Snu pogodnego karalucha” i „Symfonicznej wazeliny 1917”. Tomasz Wysocki w „Symfonicznej wazelinie” siedział równie wymownie i długo. Ale „Opowieści jedenastu katów” nie są kolejną wariacją na temat oberiutów i dadaistów. To dramatycznie – muzyczna opowieść o kabarecie, bardziej o poszukiwaniach kabaretu niż o kabarecie właściwym. To wyprawa obejmująca rejony mitotwórcze, apokryficzne. „Opowieści jedenastu katów” wyrastają z tradycji berlińskich kabaretów, z kręgów monachijskiej cyganerii. Nie stanowią jednak rekonstrukcji ówczesnych programów. To wyobrażenie na temat. Jednocześnie jest to ogląd z dzisiejszego punktu widzenia, z całym bagażem wiedzy i doświadczenia. To opowieść o kabarecie z perspektywy lat 90-tych.

Łukasz Czuj może zbyt swobodnie operuje materiałem, zmuszając widza do szybkiego przejścia z jednego nastroju w drugi, mieszając estetyki i poetykę. Wątek przymuszonego ślubu błędnie w toku dalszej akcji. Quasi-wątki obejmują także motyw teatru w teatrze czy prób do przedstawienia. Mamy kabaret z całą przynależną mu menażerią: seksowne kobiety, nie mniej seksowni mężczyźni, postacie płci obojga. Sztampa, która buduje świat kabaretu.

Akcji w zasadzie nie ma. Są tylko obrazy, oniryczne postacie znikają równie szybko jak się pojawiły. Świadomość sennej poetyki wzbudza pewien niepokój. Jedyne, co w tym całym wyimaginowanym świecie jest autentyczne, to piosenki pochodzące w większości z niemieckojęzycznych kabaretów. Zarówno aranżacja jak i wykonanie nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z profesjonalistami. Obok klasycznych rewiowych utworów pojawia się mocne, rockowe brzmienie. Zespół „Czarna papryka” gra naprawdę ostro, a Janusz Radek w roli „kobiety-wampa” jest bezkonkurencyjny. Świetne etiudy aktorskie: umierający Moritz (Tomasz Wysocki), znerwicowana prostytutka (Magdalena Nieć), Margo Strang paląca papierosa trzymanego stopą (Katarzyna Galica), zmanierowane prostytutki (Błażej Wójcik i Iwona Konieczkowska) i nie mniej udane songi zbiorowe („Pieśń katów” czy „Muerta oberita”).

Oprawa muzyczna sytuuje spektakl między rewią a teatrem muzycznym. O właściwym gatunku trudno jednak wyrokować. Nieprzewidywalność, żart, groteska, absurd a w tle tajemnicze bractwo jedenastu katów i pięć egzekucji z niepokojącym prologiem. Brak szkieletu narracyjnego, dowolność i pomieszanie konwencji estetyczno-teatralnych. Nic, co oglądamy na scenie nie jest pewne i niczego nie jesteśmy pewni. Rewia nie jest rewią, a prawda okazuje się zmyśleniem. Zapowiadana podróż w poszukiwaniu mitu kabaretu nie sprowadza się do taniego historyzmu. Wielka mistyfikacja czy tylko wypadek przy pracy? Na szczęście reżyser nie narzuca interpretacji odbiorcy. W kabarecie i nie-kabarecie stawia się na samodzielność. Jedyne o czym należy pamiętać to, że do kabaretu nie wchodzi się bezkarnie.

Teatr Ludowy „Opowieści jedenastu katów”. Scen. i reż.: Łukasz Czuj. Tłumaczenie tekstów i piosenek: Artur Kożuch, Agnieszka Kreczmar. Przestrzeń i kostiumy: Michał Urban. Choreografia: Rafał Dziemidok. Aranżacje: Jan Jarczyk. Kierownictwo muzyczne i aranżacje: Halina Jarczyk. Premiera: Duża Scena, 16 grudnia 2000r. Najbliższe spektakle odbędą się: 23, 24 luty, godz. 18.00; Duża Scena, os. Teatralne 34.

KONKURS

PYTANIE KONKURSOWE: 1. KIEDY I GDZIE MIAŁ PREMIERĘ SPEKTAKL „OPOWIEŚCI JEDENASTU KATÓW”

ODPOWIEDZI PRZYSYŁAJCIE NA ADRES: GENERALNY@MEGALOPOLIS.COM.PL **BILETY NA SPEKTAKL „OPOWIEŚCI 11 KATÓW” UFUNDOWAŁ TEATR LUDOWY**

Przekrój

KRAKÓW

T. Nr

6

11-02-2001

teatr

PIERWSZY KRAKOWSKI AKTOR NIEMIECKI

Dlaczego niemiecki? Bo niczym aktorzy od Franka Castorfa czy Thomasa Ostermeiera Błażej Wójcik ma wręcz niewiarygodną świadomość własnego ciała, które jest dla niego najważniejszym aktorskim instrumentem. Wójcik to człowiek-guma. Doskonale panuje nad plastyką ruchu. W „Śnie pogodnego karalucha” Łukasza Czuja jako Daniil Charms pokazywał, jak aktor może zagłuszyć przestrzeń, zmieniać się to w uprzedmiotowioną osobę, to w ożywiony rekwizyt. W „Opowieściach 11 katów” jako tancerka i lesbijka Kity przekroczył granicę płci. W tej roli Wójcik nie udaje transwestyty, ale po prostu jest kobietą.

Żadnej parodii, żadnego pół żartem, pół serio. Absolutna identyfikacja – aktor gra tak, jakby sam siebie uwodził, co nadaje scenom z jego udziałem perwersyjnej dwuznaczności. Jego bohaterowie to zwykle wcielenia zła o niewinnej chłopięcej twarzy

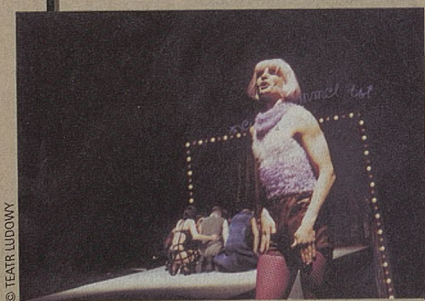
– ubek Ryś z Pekosia

Grabowskiego, fanatyczny ksiądz z „Czarownic z Salem” Sas.

W teatrze powinien grać jak najczęściej postaci absurdalnych psychopatów budowanych środkami formalnymi, a nie psychologicznymi. Obowiązkowy i bez nałogów. Wykona każde zadanie sceniczne. W ubraniu lub bez (Kurt z „Ognia w głowie” Sroki). Willkommen im neue Deutsches Theater, Herr Woitschik!

ŁUKASZ DREWNIAK

Portrety



© TEATR LUDOWY

Błażej Wójcik w „Opowieściach 11 katów”, Teatr Ludowy w Krakowie

Z krakowskich teatrów

Opowieści jedenastu katów

Podane w sensie pejoratywnym znane powiedzenie Szekspira „Sa na świecie rzeczy, o których się nawet filozofom nie śniło” właściwie mogłoby zakończyć recenzję. Ale taka lapidarność oceny mogłaby stwarzać niesłusznie ambiwalentny wydźwięk, będący przy jasności ocenianej materii jedynie recenzenckim stygmatyzmem.

Aby nie być posądzonym o brak zrozumienia twórców i ich zamiarów, potwierdzić pragniemy znajomość oczywistości faktów. Otóż kultura nie musi być kulturalna, istnienie kontrkulturowości jest zjawiskiem od dawna obecnym w sztuce i polegającym na sprzeciwianiu się formom estetycznym i etycznym. Ale jeżeli reżyser i autor scenariusza Łukasz Czuj zderza sprzeczne porządki, eksponuje manieryzm, bylejakość, metaforę łączy z dosłownością, estetyzm z wulgarnością i obsceną, to takiej degrengolady nie można zaakceptować. Cytowane na wstępie powiedzenie natychmiast skojarzyło się nam po przeczytaniu kilku zdań z programowego eseju Czuj – „jest noc... do kabaretu nie wchodzi się bezkarnie...”. Tutaj reżyser bezwzględnie ma rację. W spektaklu jest (trwająca zbyt długo) noc, filozofowie śpią, nie śnią o rzeczach, które my oglądamy ponosząc karę potwornego zniesmaczenia i okrutnego sensualnego katowania.

Istota problemu tkwi w scenicznej wolności Czuj dotyczącej granicy amikoszonerii w stosunku do widza. Wydaje się, że sam reżyser hołduje podobnej estetyce. A mogło być pięknie, gdyż w założeniu inscenizacja jest próbą przybliżenia klimatu monachijsko-berlińsko-wiedeńskich kabaretów lat od dwudziestych do pięćdziesiątych. Tego osobliwego smaku i niepowtarzalnej atmosfery, niestety pozostającej dla wielu onirycznym doznaniem zastygłym

w tandetnie konturowej teatralnej pozie.

Spektakl składa się z dwudziestu kabaretowych piosenek, mętnej powiastki o Moritzu Novaku, jego żonie Petroneli i rzeczonym w tytule klanie jedenastu katów. Przypnać należy, iż w tym postmodernistycznym kiczu szczęśliwie zdarzają się przerwy w katowaniu naszych zmysłów. Doskonale wykonane kabaretowe songi z wysmienitą aranżacją zespołu Czarna Pantera ujawniły nieprzeciętne zdolności wokalne aktorów. To właśnie w tych chwilach przerwy w katowaniu możemy głębiej odechnąć. Pozostały czas wypełnia rozwleczona do granic przyswajalności i przyzwoitości, wciskająca nas w fotele gra aktorów. Reżyserka swoboda powoduje dezorientację zespołu aktorskiego przepełnionego swoistym retoryzmem. Jedyna estetyczno-teatralna wizja reżysera ograniczyła się do niespójnych, idiotycznych, pseudodadaistycznych dialogów, bezmyślnie i bombastycznie wygłaszanych. Szczególnie zabawna i zasługująca na omówienie jest scena pierwsza knajpiana (nie kabaretowa!). Nerwowa kelnerka uprzedza widzów, że „reżyser nie ma dyplomu”. Nie wiadomo czemu to wyznaczenie ma służyć, nie usprawiedliwia Czuj, nie daje także przyzwolenia na uprawianą przez reżysera teatralną sofistykę. Natomiast przypomina się doskonały aktor Wiktor Sadecki, który zwykł mawiać – dyplom nie gra, nie śpiewa, nie reżyseruje, chodź pan na scenę i pokaż co umiesz!. Reżyser Łukasz Czuj nic nie pokazał – zero.

Marek Zabiegaj
Bogdan Zabiegaj

„Opowieści jedenastu katów”
reż. i scen. – Ł. Czuj
choreogr. – R. Dziemidok
scen. – M. Urban
Teatr Ludowy – Kraków
Styczeń 2001

żej miejscu. Śmigasiewicz postanowił opowiedzieć historię rebeliantów, żołnierzy najemnych, którzy służą temu, kto lepiej zapłaci. Jednym z tych żołnierzy jest Makbet, który mordując króla zabija Boga, niszczy istniejący porządek i wartości. Ale to morderstwo nie jest dla niego sprawą oczywistą. Zasadnicze wydaje się wypowiedziane przez niego zdanie: „Ach, gdyby zabójstwo mogło nie mieć następstw”.

Domagarow gra w języku polskim, ale niektóre kwestie wypowiada po rosyjsku.

(Z opisu teatralnego.)



TEATR LUDOWY

Nowa Huta, os. Teatralne 34
rezerwacja telefoniczna
9.00–16.00,
tel. 643-71-01, 644-27-66
kasa biletowa czynna od 16.00 do
18.00, tel. 644-27-66

DUŻA SCENA

Przygody Tomka Sawyera

Mark Twain
reż. Jan Szurmiej
spektakl trwa 160 min (1 przerwa)
1, 2 lutego, godz. 11.00
premiera – grudzień 1996
bilety: 15 zł

▶ Przedstawienie grane jest przez młodych, szybkich, sprawnych, zabawnych, dobrze śpiewających i tańczących aktorów. Stało się tak za sprawą Jana Szurmieja, który wyreżyserował musical *Przygody Tomka Sawyera* wg ślicznej książki Marka Twaina. Spektakl skrzy się od wdzięcznych, dowcipnych pomysłów, ma ciekawą scenografię i kostiumy, łatwo wpadającą w ucho muzykę, mądre i ładne teksty piosenek.

Jaś i Małgosia

wg braci Grimm
reż. Jacek Medwecki
spektakl trwa 100 min (1 przerwa)
20, 21 lutego, godz. 10.00
bilety 12 zł

▶ Bajka muzyczna dla dzieci przygotowana wspólnie z Firmą Teatralną „Tespis”. Jaś i Małgosia w poszukiwaniu

grzybów trafiają do bajkowego lasu, w którym zaprzyjaźniają się ze zwierzątkami pomagając im w kłopotach. Przyjaciele nie zawodzą, kiedy dzieci zostają złapane przez złą czarownicę. Dzięki ich i widzów pomocy, pozbawiona czarodziejskiej kuli Baba Jaga staje się zwykłą babcią-Jagą, a czarny kot zajmuje się od tej pory tylko łapaniem myszy. Fantastyczna scenografia, piękne kostiumy, magiczne teatralne efekty i wpadające w ucho melodie, a także współpraca aktorów z widownią, sprawiają, że przybyłe do teatru dzieci stają się pełnymi uczestnikami bajki.

(Z opisu teatralnego.)

Wesele

Stanisław Wyspiański
reż. Adam Sroka
22 lutego, godz. 11.00 i 18.00
premiera – maj 2000
bilety: normalne 21 zł, ulgowe 16 zł

▶ Dawno nie oglądałam na scenie takiego pomieszania z poplątaniem. Jest to trzecia inscenizacja Adama Sroki w ubiegłym sezonie teatralnym w Krakowie. Pierwszą była żalosna *Ballady na w Bagateli*, drugą – bezdennie szmirowate przedstawienie *Ognia w głowie* w Teatrze Słowackiego. *Wesele* po raz kolejny udowadnia, że ów młody twórca cierpi na przerost ambicji przy niedostatku reżyserskich zdolności. Ciekawe, jakie nowe zadania cierpliwi dyrektorzy teatrów powierzą mu w tym sezonie?

Opowieści jedenastu katów

scen. i reż. Łukasz Czuja
23, 24 lutego, godz. 18.00
premiera – grudzień 2000
bilety: normalne 21 zł, ulgowe 16 zł

▶ *Opowieści jedenastu katów* mają podtytuł *Nocna rewia kabaretowa, czyli pięć egzekucji z niepokojącym prologiem*. Scenariusz i reżyseria Łukasza Czuja. To wiarygodne nazwisko w Krakowie. Jest on autorem kilku świeżych, bezpretensjonalnych, śmiesznych spektakli, opartych na purnonsensownym poczuciu humoru. To przedstawienie również nikogo nie zawiodło. Jest rewią nawiązującą do tradycji najlepszych międzywojennych kabaretów Monachium, Berlina, Zurychu, Wiednia. Z tamtych też czasów i miejsc pochodzą piosenki. Łukasz Czuja należy do garstki twórców młodego pokolenia, którzy potrafią reżyserować aktorów. To brzmi jak tautologia, ale naprawdę do rzadkości należy umiejętność wymyślenia dla aktorów sytuacji śmiesznych, niebanalnych, zaskakujących widza. Pomysł i zabawa. Zabawa w pomysły. Leciutka! Pyszne postaci, w których z trudem rozpoznaje się niektórych aktorów Teatru Ludowego. Jedyną pretensję mam o to, że przedstawienie jest troszkę za długie. Ale ma fantastyczny rozmach inscenizacyjny. Nie mówiąc już o tym, że cały zespół świetnie się rusza i dobrze śpiewa. Chwała teatrowi, że zainwestował w to przedsięwzięcie.

Patrz str. 36.



Opowieści jedenastu katów

Teatr

Łukasz Czuj, (w środku)



Teatr to jakaś forma rozmowy z ludźmi

Artysta precyzyjny

Rozmowa z Łukaszem Czujem, reżyserem spektaklu *Opowieści jedenastu katów*

– *Opowieści jedenastu katów* są zaskakującym przedstawieniem, ponieważ Pan się rozbuchał w formie, w treści i długości.

– To prawda. Są trochę inne od tego, co dotychczas robiłem. Poprzednie spektakle były bardziej skupione, powiedziałbym – bardziej artystowskie w swoim charakterze, natomiast w tym przypadku chciałem zapędzić się w inną estetykę i zrobić rzecz bardziej współczesną...

– I po to trzeba było sięgnąć do tekstów z kabaretów z przełomu wieków?

– Okazało się, że są bardzo dobrym pretekstem do tego, żeby opowiedzieć coś o współczesności. Bo tak naprawdę cały dwudziestowieczny kabaret narodził się w Niemczech i jak posłuchamy nawet polskich przebojów z kabaretów międzywojennych, i tego, co było w polskich kabaretach po wojnie, to okazuje się, że ciągle pobrzmiewają tam melodie i tematy, które zostały wymyślone na początku wieku w kabaretach berlińskich, monachijskich, wiedeńskich. W Niemczech przełomu stu-

lecia zrodziło się całe nowoczesne myślenie o kabarecie.

– To jest spektakl, który udowadnia, że Pan dużo wie o formie.

– Takie było zamierzenie; zaprosić widzów w pewną podróż w poszukiwaniu mitu kabaretu, ale także myślenia o tym, co jest teatrem muzycznym. I użycia w charakterze trampoliny czy odskoczni do tych kolejnych etapów podróży różnych konwencji, estetyk, stylów – operetki, teatru rewiowego, musicalowego, kabaretu, teatru formy. Pracując nad tym spektaklem, prywatnie nazywaliśmy go sobie „księgą cytatów”.

– Patrząc na Pańskie przedstawienie nasuwa się jedna myśl – że Pan ma duszę perfekcjonisty.

– Uważam, że w przypadku jakiegokolwiek pracy, a szczególnie artystycznej, element staranności i jakiegoś takiego bardzo precyzyjnego zestrojenia wszystkich elementów spektaklu jest szalenie istotny. Precyzja powoduje, że to coś się ze sceny przenosi do widowni, jest myślą, którą chcieliśmy wyartykułować, a nie tylko jakimś zbiorem przypadkowych treści; zdarzeń. Przychyliam się tutaj do zdania Tadeusza Kantora, który zawsze mówił, że wszystko, co udało mu się osiągnąć w teatrze, to właśnie dlatego, że był zawsze precyzyjny i w jego spektaklach wszystko było niezwykle starannie zsynchronizowane. I to jest w jakimś sensie klucz do myślenia o nowoczesnym teatrze. Dzisiaj, właściwie w całej Europie, jest bardzo mocny powrót do teatru formy. Myślę, że i w Polsce, w którymś mo-

mentcie on bardziej zaistnieje. Nastąpi odejście od teatru realistycznego, psychologicznego. Teatr formalny narzuca konieczność myślenia precyzją i pewną abstrakcją, ale i równocześnie pewną starannie obmyślaną kompozycją. Natomiast w przypadku teatru psychologicznego zawsze istnieje element pewnej nieprzewidywalności, stawia się w nim na emocjonalność aktora, pewne przeżycie chwili, moment, nad którym nie zawsze można do końca zaplanować. Oczywiście jest to fascynujące, ale mnie – przynajmniej teraz – interesuje teatr formalny...

– A czym w ogóle jest teatr i po co istnieje?

– Teatr jest jednak jedną z form rozrywki i pewną formą zabawy. Od tego nie można uciec.

– A nie kalką rzeczywistości...

– Nie, nie powinien być. To jest jeden z wielu możliwych sposobów komunikacji. Jedni porozumiewają się za pośrednictwem działań społecznych, inni malują obrazy, a dla mnie jest to jakaś forma rozmowy z ludźmi, z którymi łączy mnie pewna wrażliwość. I wiem, że jeżeli wyrażam przez scenę jakąś myśl, to ona jest w stanie dotrzeć do tych ludzi i albo pozwoli im się wzruszyć, albo pozwoli im się pośmiać, albo inaczej spojrzeć i na siebie, i rzeczywistość, i kulturę. I to jest wystarczający powód do tego, żeby robić teatr.

Rozmawiała Elżbieta Konieczna

**Jakiś czas
Groteska
rozstrzyga
recenzję
młodzieży
i średnic
najśmielej
teatru –
nadesłano
południową
Drukujecie
otrzymał**

**„Księga
Nadziei**

Zgasty światła
mnie za
się ciemno
światła na
do mnie m
Zafascynow

Przedst
torzy poru
znali się n
stycznie g

Po spek
roześmiany

– I co,
Myślałam,
ne, niestety

– Eee, c
działa Goś

– No. N
jak Jacek r

– Szkod
rzucalby

Słowa K
Poczęto za

taniami. Op

ny był spe

chu i zagłę

Byłam zask

to myślą

przedstawi

ne co wspo

po podłodze

Przecież

cie! Feerie

gra aktorów

marionetek

znamienits

tam wiel!

Zamyślo

miałam odv

temat prze

Gazeta Dolnośląska

WROCŁAW

DZ. Nr

66

19-03-2001

Kaci byle jacy

Sobotni wieczór we wrocławskiej operetce należał do aktorów Teatru Ludowego z Krakowa. „Opowieści jedenastu katów” nawiązują do historii słynnego monachijskiego kabaretu sprzed 100 lat.

Według określenia reżysera i scenarzysty Łukasza Czuja spektakl mieści się w obszarze między musicaliem, rewią a teatrem muzycznym. Akcja jest przeplatana kabaretowymi songami. Między poszczególnymi scenami nie ma związku przyczynowo-skutkowego, w wypowiedziach bohaterów brak logiki, wszystko otoczone jest nierealną, metafizyczną aurą, co kojarzy się z teatrem absurdu, a w szczególności z dramatem Witkiewicza.

Nawiązanie do Witkacego przez twórców przedstawienia było świadome i celowe, niestety, jednak nie całkiem udane. Przez jaskrawo oświetloną scenę przewijają się wiele postaci: para dziwacznych małżonków, dekadenci, kobiety upadłe, istoty bez płci czy też raczej zniewieściali mężczyźni, z których najbardziej zwraca uwagę gościnnie występujący Janusz Radek. Przyodziany w sukienkę wyśpiewuje zabójczym kontratenorem song pod znamienym tytułem „Ja jestem wamp”. Wszystko razem bardziej przypomina lekko trącącą kiczem atmosferę współczesnych kabaretów niż mroczny klimat tych sprzed wieku. Mimo wielu, w zamierzeniu komicznych, elementów spektaklu twórcom nie udało się uzyskać efektu Witkiewiczowskiego czarnego humoru. Ostatecznie przełamanie tabu seksualnego czy lekkie traktowanie śmieci nikogo już nie szokuje.

Jaśniejszym elementem przedstawienia była towarzysząca aktorom orkiestra Czarna Papryka. Godne pochwały są zwłaszcza umiejętności pianisty i dobre brzmienie saksofonów.

AZA

Przekrój

KRAKÓW

T. Nr 20 20-05-2001

Teatr

Odmieniony Teatr Ludowy uwierzył w siłę anarchii. Od dwóch sezonów pierwsze skrzypce grają tu młodzi aktorzy, którzy na innych scenach czekali by lata na ławce rezerwowych.

Petząca PERWERSJA



Teatr Ludowy (Nowa Huta): „Opowieści jedenastu katów” – Magdalena Nieć, Iwona Konieczkowska, Błażej Wójcik, Katarzyna Galica

Widziałem różne twarze i wcielenia programowe dyrektora Jerzego Fedorowicza, jednak jego najnowszy zwrot ku młodym twórcom i młodym widzom go dzien jest dłuższego namysłu. W teatrze Fedorowicza pracują niemal wyłącznie reżyserzy bez dyplomu. Myślę o 30-latkach – Łukaszu Czuj i Tomasz Wysockim.

Każdy z nich wprowadził do repertuaru Ludowego po dwa spektakle: Czuj – „Symfoniczną wazelinę” i „Opowieści jedenastu katów”, Wysocki – „Krawca” i „Kafkę”. Ich przedstawienia mają prawie tyle samo zwolenników co przeciwników, a między tymi obo-

zami widnieje powiększająca się coraz bardziej rysa pokoleniowa.

Na premierze „Katów” połowa publiczności klaskała na stojąco, połowa, zgrzytając zębami, odbierała w pośpiechu płaszcze z szatni. Po pierwszym spektaklu „Kafki” mówiono: sukces, po trzecim: żenada. Jedni zarzucają reżyserom z Ludowego grepsiarstwo, chaos i podstawowe błędy reżyserskie. Inni cenią absurdalny humor, nonszalanję wobec teatralnych reguł interpretują jako oznakę artystycznej świeżości. Zgoda – obie realizacje są w pewnym sensie demonstracyjne sztubackie. Ale to sztubackość z założenia, która poświęca klarow-

ność dramaturgiczną na rzecz atmosfery, jaką kreuje.

Wartość „Katów” i „Kafki” dla wyrazistości stylistycznej i programowej Teatru Ludowego tkwi nie w warsztatowej wirtuozerii, ale w uruchomieniu nowych możliwości w aktorach. Czuj, a za nim Wysocki, obudzili w nich głód innej estetyki, szukając inspiracji w niemieckim ekspresjonizmie, przełamującym znienacka przez elementy surrealistyczne. Żonglują różnymi nastrojami, odchodząc od psychologii na rzecz formy, działań i cielesności aktorów.

U Czuj i Wysockiego pupa artysty jest ważniejsza niż bebechy. Ak-

tor otrzymuje polecenie: żadnych płynnych ruchów, bohaterowie wydają się złożeni z samych kantów. To rozdokazywane umarlaki, z fałszywym uśmiechem przełamujące sztywność kończyn. Świetnie grają w tej konwencji Katarzyna Galica (Margo Strand w „Katach”), Barbara Krasieńska (Matka u Wysockiego) i Tadeusz Łomnicki (Serapion u Czuj i Ojciec u Wysockiego).

Tworząc postaci o obniżonej świadomości, aktorzy Teatru Ludowego komicznie przerażeni wykonują co rusz kolejne idiotyczne czynności. A reżyserzy obu spektakli wymyślają im coraz dziwniejsze zadania. Choreografia w rewii Czuj przypomina występ zespołu „Mazowsze” po wypaleniu wiadra marihuany. U Wysockiego w finale Kafka i jego rodzina śpiewają piosenkę, tańcząc wokół stołu i pokazując publiczności takiego wała.

Młodym reżyserom nie chodzi o epatowanie mieszczucha, ale o kuszące drogi perwersji. W wystawianej przez Wysockiego farsie z życia Kafki mamy namiętnie całujące się Otlę i Felice – siostrę i narzeczoną bohatera, stopo-brzusznomajtkowy petting pod stołem i Starszego Pana (bagatelka – Max Brod) lubiącego się w małych dziewczynkach. U Czuj zniewieścili lub przebrani za kobiety mężczyźni śpiewają piosenki z kobiecym tekstem i odwrotnie: w niektórych utworach aktorki mierzą się z męskimi rolami.

FOT. ŁUKASZ WOJCIK/TEATR LUDOWY

Charakterystyczne, że to, co nie tak dawno przerażało 50-latką Krzysztofa Nazara w Nie-Boskiej komedii ze Starego Teatru (nagie kobiety w kisielu, inwazja homoseksualistów, młodzi barbarzyńcy skandujący techno i rap), w spektaklach Teatru Ludowego jest traktowane z ironicznym pobłażaniem. Czuj i Wysocki zdają się mówić: Jaka rewolucja obyczajowa? Jaki koniec świata? Proszę pana, my w tym świecie żyjemy i bardzo go lubimy. Dla naszej generacji jest to normalność. Estetyczne zgrzyty i fascynacje. Makabra i zgrywa. Trupy i seks.

Czuj demitologizuje kabaretowy sztafaż dwudziestolecia i nasze sentymentalno-liryczne o nim wyobrażenia, Wysocki przy pomocy Franzobla demitologizuje układ: artysta a życie rodzinne. Obaj tworzą na scenie wrażenie niekontrolowanego zamętu, podważają wszystko wokół, wciągając aktorów i publiczność w wir zabawy z konwencjami i stereotypami. Śmieją się i drwią, przyłapując się jednak stale na myśli, że jest, musi być coś serio. Bezczelność i zgrywa zaślania przerażenie i niepewność wobec rzeczywistości.

Zapamiętajmy: to właśnie w Ludowym zaczęło się rozbijanie akademickiej skorupy teatralnej, która od kilku lat pokryła niemal wszystkie krakowskie przedstawienia. Pal licha uwagi malkontentów! Żeby zacząć budować, trzeba najpierw coś rozbicić. Zanim się dorośnie, powinno się zasmakować buntu.

Nie ukrywam – patrzyłem z satysfakcją, jak na „Kafce” i „Katach” świetnie bawią się młodzi widzowie. Cieszyła mnie każda huraganowa salwa śmiechu. Jeśli aż tak się śmieją, to znaczy, że już się nie boją teatru, że teatr ich nie onieśmiela. Za parę lat pójda i wytupią napuszone spektakle ze Starego Teatru.

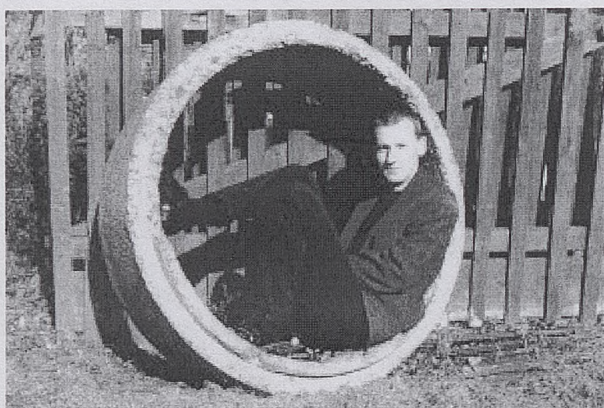
ŁUKASZ DREWNIAK

„Opowieści jedenastu katów”, scenariusz i reżyseria: Łukasz Czuj, przestrzeń i kostiumy: Michał Urban, kierownictwo muzyczne i aranżacje: Halina Jarczyk. Premiera 15 stycznia 2001.

Franzobel „Kafka”, reżyseria: Tomasz Wysocki, scenografia: Michał Urban, muzyka: Abel Korzeniowski. Premiera 7 kwietnia 2001.

Artysta, śmierć i kabotynada

z Łukaszem Czujem rozmawiała Agnieszka Zaborowicz



Dotychczas Pańskie spektakle odwoływały się do twórczości Oberiutów, do kabaretu dadaistów... skąd więc pomysł na spektakl "Opowieści Jedenastu Katów", na rewię rodem z Berlina?

Pomysł powstawał dwutorowo. Inicjatorką powstania całego

spektaklu była Renata Kopyto z Domu Norymberskiego. Spotkaliśmy się jeszcze kiedy pracowałem nad "Symfoniczną wazeliną". Ona pracowała wtedy w Instytucie Goethego. Szukałem materiałów do spektaklu o dadaistach, ale zupełnie przypadkiem zgadaliśmy się o zupełnie innych rzeczach niemieckich. Okazało się, że Renata ma bardzo dużo materiałów związanych z kabaretem i przygotowuje projekt poświęcony kabaretom niemieckojęzycznym. No i tak się zaczęło... Po zakończeniu "Symfonicznej wazeliny" okazało się, że sprawa jest aktualna. Powoli zaczął mi się klarować pomysł na spektakl, który poniekąd nawiązywałby do poprzednich rzeczy, które robiłem, ale z drugiej strony byłby próbą zupełnie nowej formy i troszeczkę innego teatru, odwołującego się do innych emocji, inaczej konstruowanego. Innego też z tego powodu, że robionego z dużo większym rozmachem inscenizacyjnym. Poprzednie spektakle to były rzeczy bardziej kameralne - na siedmiu, ośmiu aktorów. Natomiast ta forma miała być dużo większa i dużo bardziej nawiązująca do sensu stricte teatru muzycznego. W poprzednich spektaklach więcej było tzw. tradycyjnego grania dramatycznego, nawet jeśli pojawiały się tam songi (a w każdym z tych spektakli coś takiego jak song funkcjonowało w mniejszym lub większym stopniu) to połączenie pomiędzy formą muzyczną i dramatyczną było bardzo mocne. Teraz zamiarem było po pierwsze stworzenie spektaklu odwołującego się do różnych konwencji muzycznych. Po drugie - spektaklu współczesnego i to podkreślam z całą mocą. To jest spektakl w gruncie rzeczy współczesny, mimo że bazujący na materiale muzycznym z początku wieku.

Oczywiście ten materiał uległ dużemu przetworzeniu, jest współcześnie zaaranżowany i jeśli by porównać nagrania oryginalne (a są takie - gdzieś tam z lat 20-tych), na podstawie których wybierałem materiał, z tym, co jest teraz - to są to właściwie rzeczy prawie nie porównywalne. "Opowieści Jedenastu Katów" są opowieścią o dzisiejszym teatrze, o dzisiejszej kulturze o naszej wyobraźni, w której gdzieś tam odnajduje się podobne wątki do tych z kabaretu berlińskiego w latach 20-tych. Sytuacja, pewien sposób widzenia kultury jest podobny do tego, jaki mieli wtedy artyści niemieccy. Jest to jednak historia autonomiczna i puentująca pewne doświadczenia z poprzednich moich spektakli niż będąca rekonstrukcją kabaretu berlińskiego. Tak naprawdę nie ma to wiele wspólnego w ogóle z tzw. tradycyjnym kabaretem. To jest oczywiście "rewia kabaretowa", w której występują pewne nawiązania do takiego zjawiska jak kabaret, ale przede wszystkim jest to spektakl

teatru muzycznego, a nie próba budowania nowego kabaretu.

Według jakiego klucza wybierał Pan utwory do spektaklu?

Przesłuchałem i przeczytałem sporo tekstów. Wiele utworów istnieje tylko i wyłącznie w nutach, a z niektórych nawet nuty nie przetrwały z tamtych czasów i są tylko teksty. Było prawie 200 utworów, z których ostatecznie zostało 20 songów. Są też dwie piosenki napisane specjalnie do spektaklu. O wyborze decydowały dwa elementy. Najpierw wymyśliłem szkielet fabularny, kompozycyjny tego spektaklu. Piosenki musiały dopełniać pewną historię. Drugą ważną rzeczą było kryterium jakości muzycznej poszczególnych utworów. Na przykład w którymś momencie wiedziałem, że jedną czy drugą piosenkę może zaśpiewać tylko ta i ta osoba i choćby nijak się to miało do fabuły i do konstrukcji to powinno zaistnieć. Poza tym nić fabularna jest dosyć luźna. Jest to struktura sekwencyjna, gdzie poszczególne części oczywiście się ze sobą łączą, mają wspólnych bohaterów, ale nie jest to fabularny teatr. W tym sensie nawiązuje on do poprzednich spektakli, które też miały taką strukturę - trochę alogiczną, oniryczną inną niż sztuka dobrze skrojona, w której jest bardzo precyzyjnie opowiadana intryga ze zwrotami, rozwiązaniem akcji. Tego akurat w tych spektaklach absolutnie nie ma i jeśli ktoś czegoś takiego tam szuka, to na pewno nie znajdzie.

Próbuję zrozumieć, czy istnieje jakiś ciąg tematyczny między Pańskimi spektaklami... Cofając się o krok - są dadaiści, Berlin, Zurych, czyli też krąg niemieckojęzyczny. Wcześniej był "Sen pogodnego karalucha" i Oberiuci - tu mi trochę brakuje łącznika...

Myślę, że zarówno Oberiuci, dadaiści, kabaret niemiecki łączy jedna wspólna nić: jeśli się patrzy na daty, kiedy te poszczególne formacje funkcjonowały. Oberiuci to jest Rosja w latach 1928 - 1930; dadaiści to okres 1917 - 1925, w Europie działali nawet do lat 30-tych; kabarety niemieckie to także lata 30-te. Gdzieś tam w tle przewija się cały czas w tych spektaklach Witkacy - czyli Polska - i to są dokładnie te same lata. Oczywiście pojawiają się też ślady i nawiązania do innych formacji awangardy z tamtych czasów: futuryści czy surrealiści.

W sensie estetyki wizualnej i formalnej konstrukcji, samego sposobu grania czy myślenia o przestrzeni bardzo dużo zaczerpnęliśmy z ekspresjonizmu niemieckiego. Wszystko więc kręci się wokół wielkiej awangardy lat 20-tych i 30-tych - chyba najmocniejszego fermentu w XX wieku - kiedy tworzyła się cała nowoczesna sztuka i nowoczesne myślenie o awangardzie w sztuce. Dlatego do tego ciągle powracam i wydaje mi się, że to wszystko, a zwłaszcza dadaiści, wywarło bardzo znaczący wpływ na całą sztukę współczesną. Tropy dadaistyczne odnajdujemy bardzo często, szczególnie w teatrze na zachodzie Europy. W Polsce dużo mniej, bo niestety tradycja dadaistyczna nie jest tu tak silna. Na Zachodzie ewidentne są ślady tej twórczości, myślenia alogicznego, afabularnego, poza-psychologicznego. Niestety polski teatr wyrasta z psychologii, jest osadzony na psychologii. Natomiast teatr zachodni jest w dużo większym stopniu teatrem formalnym, teatrem wyrastającym z ducha dadaizmu czy surrealizmu. Cały ten ferment europejskiej awangardy jest mi niezwykle bliski. Drugim powodem do sięgania po tę literaturę jest specyficzny rodzaj poczucia humoru i widzenia rzeczywistości, jaki jest w tych wszystkich formacjach. Połączenie pure nonsensu z makabrą, gdzie bardzo pogodnie i radosne elementy łączą się z czymś poważnym, z bardzo mocnym tonem serio. Takie skrzyżowanie, pomieszanie tonu serio z groteską jest dla mnie rzeczą frapującą i elementem napędowym wszystkich tych spektakli.

A co było na początku? Jak Pan znalazł Oberiutów - tak naprawdę?

Jak to zwykle bywa, to czysty przypadek.

"Literatura na świecie" wydrukowała fragmenty Oberiutów. To był rok 1989. To było zachłyśnięcie się samą literaturą, zaskoczenie pewnym sposobem myślenia, sposobem budowania literackiego świata. To, co akurat czytałem w "Literaturze na świecie", to były drobiny, krótkie wierszyki, opowiadanka, fragmenty, po prostu takie strzępy - z literackiego punktu widzenia bardzo interesujące, ale wydawało się, że teatru z tego nijak zrobić się nie da. Ale wgłębiałem się coraz bardziej w Oberiutów i nagle okazało się, że to pozorne rozbitcie świata i pokawałkowanie - takie właśnie króciutkie opowiadanka - nagle zaczynają się układać w wyrazisty świat. Moje myślenie wtedy spotkało się z propozycją, która padła ze strony Teatru Rozrywki w Chorzowie. Spotkałem się z kierownikiem literackim, który mnie zapytał, czy nie chciałbym czegoś zrealizować u nich w teatrze. Powiedziałem, że mam taki pomysł. Było to o tyle interesujące, że to był właśnie Teatr Rozrywki, czyli teatr muzyczny, który też dysponuje zapleczem muzycznym, własną orkiestrą i aktorami przygotowanymi do grania dramatyczno-muzycznego. A chodził mi po głowie pomysł na spektakl łączący w sobie formę dramatyczną i muzyczną. Coś takiego, czego właściwie w Polsce robiono bardzo niewiele i bardzo rzadko. Okazało się, że to idzie naprzeciw oczekiwaniom dyrektora, który bardzo chciał taki spektakl mieć u siebie. No i zaczęła się praca, której efektem było "Tango Oberiu 1928". Zostało ono przyjęte bardzo dobrze nawet w takim miejscu, które wydawało się, że nie będzie sprzyjało spektaklowi poniekąd eksperymentalnemu, czyli w teatrze musicalowym, który gra duże widowiska, jak "Cabaret" czy "Skrzypek na dachu". Są to spektakle skierowane do masowego widza, masowej publiczności, ale i "Tango Oberiu" bardzo dobrze znalazło tam swoje miejsce i przez kilka lat był grany z powodzeniem. I tak się jakoś zaczęło.

Potem oczywiście pojawił się pomysł "Snu pogodnego karalucha" i to było drugie spotkanie z Oberiutami. "Sen pogodnego karalucha" był w gruncie rzeczy bardzo odmiennym spektaklem od "Tanga Oberiu", bardziej wnikającym w samo sedno światopoglądu oberiuckiego. W "Symfonicznej wazelinie" też oczywiście oprócz dadaistów powróciło kilkanaście wątków oberiuckich. Dopełnieniem gry z Oberiutami była akcja, którą zrobiłem w zeszłym roku na Reminiscencie Teatralne - instalacja "Dom Oberiu". Właściwie podchodziłem do Oberiutów z różnych stron...

Wspomniał Pan "Dom Oberiu" - po zakończeniu happeningu w Pałacu Ślubów Łukasz Drewniak powiedział, że: "Sztuka dla Oberiu zaczyna się w momencie, kiedy artysta mówi: zaczynam i kończy się w momencie, kiedy artysta mówi: skończyłem. To, co jest między - nieważne, co to będzie: czy zrobienie kupy, czy namalowanie obrazu - jest sztuką".

To jest śmiała myśl redaktora Drewniaka, powiedziałbym bardzo śmiała... Myślę, że redaktor Drewniak po akcji był mocno wzburzony i to może wpływać na - że tak powiem - głębię tej metafory, której ja chwilowo nie ogarniam. Natomiast o Oberiutach można powiedzieć dużo prościej. Oberiuci pozwalali sobie na bardzo wiele. Ich działania w Sankt Petersburgu w końcu lat 20-tych, to było niekontrolowane szaleństwo i zabawa, czy jak ktoś kiedyś napisał gra na krawędzi, nieustająca zabawa na Titaniku, dlatego że zaraz mogli zginąć. To był koniec swobody, która była po rewolucji i początek ostrego Stalinizmu, więc niezłej odwagi wymagało to, co oni robili. Myślę, że to jest cechą najważniejszą w ogóle dla myślenia oberiuckiego, że tak naprawdę można zrobić wszystko i pewnie tą kupę również, aczkolwiek myślę, że aż do tak radykalnej manifestacji Oberiuci by się nie posunęli. Chyba, że redaktor miał na myśli kupę mentalną...

Dlaczego "Dom Oberiu" wyglądał właśnie tak?

Bo tak.

Bo tak?

Z jednej strony "bo tak", bo akurat taki a nie inny kształt "Domu Oberiu" stworzył sam budynek Pałacu Ślubów. On narzucił pewną strukturę kompozycji całości przez swoją wewnętrzną architekturę. To po pierwsze. Po drugie oczywiście pewna drobna nić fabularno-myślowa w tym wszystkim istniała. Był tam podział na trzy sfery: sferę inferno, piekielną, podziemną, sferę komunizmu - we władaniu teatru z Łodzi. Sfera parteru była z kolei przestrzenią rudymentów oberiuckich, trochę zarażoną Schulzem. Próbowaliśmy się pobawić i połączyć to, bo jak się przeczyta uważnie na przykład Schulza, który też nota bene działał w bardzo podobnym czasie, to ten rodzaj wyobraźni jest gdzieś tam poniekąd bliski. Natomiast piętro najwyższe z kolei było połączeniem z jednej strony bardziej współczesnego działania, jak na przykład klasa szkolna z młodymi licealistami, czy takiego właściwie quasi-spektaklu o zaślubinach nieboszczyka i panny młodej. Mieszało się tam sporo rozmaitych wątków. Oczywiście można by wysnuć z tego jakąś opowieść, ale nam mniej chodziło o budowanie bardzo czystej klarownej opowieści, a właśnie bardziej o stworzenie snu na jawie. Każde z tych pomieszczeń było jej integralną częścią, ale i autonomiczną całością. Można było przechodzić i raz być w takim świecie, jak stary rozpadający się strych, na którym zamieszkują jakieś dziwaczne postacie, a za chwileczkę przechodzi się do przestrzeni, która jest absolutnie czysta, kliniczna i zupełnie współczesna. I tak można błądzić pomiędzy tym.

Pytam "dlaczego tak", bo szukam powodu do takiej a nie innej formy we wszystkich tych spektaklach. Na ile ona wynika z samych Oberiutów czy dadaistów, a na ile z Łukasza Czuja?

Oczywiście jest tak, że zarówno Oberiuci, dadaści, jak i wszystko inne są tu pewnym pretekstem do budowania własnego teatru. To jest też trochę oszustwo z tym, że wszystkie te spektakle są oberiuckie. One nie są do końca oberiuckie, dlatego że spora część tekstów jest napisana przeze mnie, więc są to jakieś tam falsyfikaty i apokryfy pisane na bazie tamtych tekstów. To jest historia trochę dopisywana Oberiutom, ale nie jest to tylko i wyłącznie inscenizowanie. Bierze się to stąd, że to nie są gotowe dramaty. Nie robię gotowych dramatów, tylko układam pewną historyjkę, pewne opowieści z kawałeczków, z takich malutkich fragmentów. Czasem jest to kawałek wiersza, czasem kawałek opowiadania, czasem fragment jakiegoś dramatu, a czasem jest to coś właśnie dopisanego, coś wymyślonego na bazie czy gdzieś nawiązującego do Oberiutów. Na pewno jedna rzecz pochodzi z Oberiutów - nieustające zarażenie wszystkiego śmiercią. To jest niewątpliwie najbardziej ewidentny ślad oberiucki. U Oberiutów nawet najbardziej zabawna i absurda historyjka tak czy siak kończy się zawsze albo śmiercią bohatera, albo śmiercią narratora, albo śmiercią i rozpadem całego świata. Do końca nie wiemy, czy świat, o którym opowiadają Oberiuci, jest światem żywym, czy to już jest świat umarły. Nie wiemy, czy obcujemy z jakimiś bobokami, truchłami, które opowiadają nam swoje wspomnienia, snują reminiscencje ze swojego życia.

Granica pomiędzy światem żywych a światem umarłych jest strasznie cienka i właściwie nie do końca do określenia. dlatego też cały świat wizualny trzech pierwszych spektakli był świadomie czarno-biały, pozbawiony koloru. To był świat, w którym wszystkie obiekty, przedmioty ulegały deformacjom, nie były prawdziwe, realne, miały zdeformowane kształty, kąty widzenia. Wszystko to były tylko reminiscencje. Zresztą ze scenografem, Michałem Urbanem, zawsze nazywaliśmy te nasze obiekty przedmiotami "wykradzionymi ze snu", wymyślonymi, nieprawdziwymi, nierealnymi. One właściwie nie istniały, były tylko refleksem prawdziwego świata.

Tak na przykład w "Śnie pogodnego karalucha" mamy jakiś tam rodzaj odbicia prawdziwego pokoju bohatera. Też nie wiemy, czy jest on jeszcze żywy, czy już martwy i próbuje czasami "zagadać własną śmierć".

Z tego, co Pan mówi o poprzednich spektaklach właściwie wynika, że "Opowieści Jedenastu Katów" są zupełnie inne: zabawa, kolor, szaleństwo...

Tak naprawdę paradoks polega na tym, że "Opowieści Jedenastu Katów" zaczynają się w miejscu, gdzie się kończyły poprzednie spektakle. Pierwsze 20 minut rozgrywa się w przestrzeni prawie czarno-białej, w przestrzeni, która bardzo przypomina poprzednie nasze realizacje. Jest też coś, co jest czytelne dla widzów, którzy oglądali "Tango Oberiu". Jest ich w Krakowie niewielu, choć ten spektakl gościł tu parę lat temu. W "Tangu Oberiu" był taki rodzaj dużego podestu, spod którego wychodzili Oberiuci, a potem wracali pod ten podest. Tu znowu wychodzą spod podłogi, ponownie te postacie właściwie wracają, tylko że już w innym świecie i trochę do innej gry. Ale to grupa tych samych postaci się gdzieś błąka, po kolejnych światach. Potem oczywiście przestrzeń "Opowieści..." ulega zmianie i otwiera się teatr, którego dotąd nie robiłem.

"Opowieści..." przychodzą już do świata koloru, przychodzą też do współczesności. Wszystkie poprzednie historie były w dużym stopniu pozbawione tła historycznego. Nawet Rosja Sowiecka u Oberiutów nie była tak istotna, ani wbrew pozorom - mimo pewnych odniesień, śladów - Zurych 1917 roku w przypadku "Symfonicznej wazeliny". Tutaj dużo bardziej kultura współczesna, pop-kultura wnika do tego świata w sposób bardzo ewidentny. Jest tam wiele nawiązań do kina współczesnego, do literatury, do teatru i multum różnych cytatów z filmów polskich i zagranicznych, z literatury...

To, co w takim razie będzie dalej?

Myślę, że "Opowieści Jedenastu Katów" są raczej pewnym zamknięciem niż otwarciem jakiegoś nowego myślenia. To jest pewna puenta tego, co dotychczas robiłem. W tej chwili na pewien moment porzucam teatr budowany na podstawie własnych scenariuszy. W "Opowieściach jedenastu katów" - oprócz piosenek - nie mogę się usprawiedliwiać, że posłużyłem się czymś tekstem. Nie mogę zważyć na Oberiutów, dadaistów, czy kogoś innego, bo te wszystkie teksty, nawet jeśli są pastiszem na przykład Witkacego, to są tylko i wyłącznie pastiszem. Jeśli ktoś zarzuca, że to są inscenizowane fragmenty z Witkacego, to jest to guzik prawda. To jest podrobiony Witkacy, może dwa zdania są z Witkacego. Wszystko inne jest pewną zabawą.

Teraz pewnie teatr będzie już bardziej oparty na konkretnych tekstach. W tej chwili przymierzam się do "Baala" Brechta - to zupełnie inny rodzaj literatury i myślenia teatralnego. Choć oczywiście znowu sztuka o śmierci... Jest artysta, jest śmierć, kabotynada, songi... więc, może aż tak daleko nie odejdę.

Nie ukrywam też, że kusi mnie - ale to już w dalszej perspektywie - zrobienie spektaklu sensu stricte współczesnego i autorskiego, nie podpierającego się już songami niemieckimi, tylko opowiadającego trochę o nas, to znaczy o ludziach w moim wieku. Może nie "spektakl pokoleniowy", bo to brzmi strasznie patetycznie, lecz bardzo współczesne widowisko. Na razie się tylko przymierzam, bo szukałem bardzo długo tekstu dramatycznego pisanego przez polskiego młodego dramaturgę, który byłby w stanie coś takiego opowiedzieć, czy opisać historię, która byłaby dobrą kanwą takiego widowiska. Niestety nie udało mi się nic znaleźć. Większość tych wszystkich dramatów ledwie ślizga się po powierzchni, albo nie pobudza specjalnie aktywnego myślenia, więc...

...trzeba będzie coś napisać?...

...trzeba będzie coś napisać?... Nie będę pisał dramatu. To będzie gdzieś tam pewnie podążało tropem pewnego myślenia formą, która narodziła się w poprzednich spektaklach. Myślę, że akurat w tym sensie nie będzie jakiejś totalnej rewolucji. Chociaż będzie na pewno rewolucja w sensie treściowym, bo jednak zawsze uciekałem za pewien kostium i za inne światy - tylko i wyłącznie wyobraźniowe, nie odwołujące się do tu i teraz, do pewnego kontekstu społecznego, historycznego, emocjonalnego. Ci wszyscy bohaterowie byli jednak bohaterami ze świata literatury. Może to byłoby ciekawe zrobić coś sensu stricte współczesnego...

Mimo to nadal nie identyfikuje się Pan z pokoleniem Jarzyny, Warlikowskiego...

Nie! Jest przede wszystkim pewien paradoks, że wrzuca się do jednego worka właśnie Warlikowskiego, Jarzynę...

Oni są jednak podobni...

Podobni są, oczywiście, ale to nie jest jedno pokolenie. Przestańmy mówić o jednym pokoleniu. Warlikowski jest dużo starszy, to jest już jednak zupełnie inny rodzaj myślenia. To zabawne jeżeli do tego samego worka wrzuca się jeszcze Zbigniewa Brzozę, Piotra Cieplaka, którzy są jeszcze starsi, więc to już jest pokolenie 40-latków, wyrosłe w zupełnie innym okresie. Mówienie o nich "młodzi zdolni", zdolniejsi, czy nie zdolniejsi - to jest zabawne.

Ja się przede wszystkim nie identyfikuję z tą grupą, dlatego że trochę inaczej myślę o teatrze, a poza tym nie interesuje mnie tylko i wyłącznie robienie spektakli w teatrze repertuarowym, ale robienie teatru, czy szerzej - sztuki - w ogóle, w różnych formach aktywności. Jedną z nich jest na przykład taka akcja jak "Dom Oberiu". Ale lubię też robić rzeczy jeszcze bardziej absurdałne, jak bale czy happeningi uliczne. Nie widzę powodu do zawężania się do jednej konkretnej formy aktywności teatralnej, którą jest reżyserowanie spektakli w teatrze repertuarowym. Zwłaszcza że nie wszystko można zrobić w takim teatrze. Poza tym nie do każdej publiczności się dotrze i nie ze wszystkimi ludźmi da się pracować, bo oczywiście poza teatrami, poza aktorami zawodowymi, pracującymi w teatrach, jest wielu innych artystów, z którymi warto się spotykać i coś wspólnie robić. Jest to o tyle świadomy wybór, że w teatrze jednak nie sposób, mimo wszystko, uniknąć kontekstu pracy. Zawsze jest się człowiekiem wynajętym - pomimo że się czasem robi własne historie - za pieniądze, który pracuje z ludźmi za pieniądze. Natomiast jak się robi rzeczy "poza", jakieś nietypowe formy to zazwyczaj jest to przedsięwzięcie absolutnie nie komercyjne, w którym większość ludzi pracuje za darmo, bo chcą, bo ich to bawi. Myślę, że oprócz tego, że teatr jest misją, posłannictwem, głęboką analizą duszy ludzkiej i dotknięciem wszystkich najważniejszych problemów egzystencjalnych, co jest oczywiście istotne i ważne, to jest też często formą zabawy i innego sposobu na życie. Niekoniecznie trzeba traktować teatr jak biuro, do którego się dochodzi, żeby podbić zegar. To po prostu sposób na myślenie o wszystkim, a nie tylko i wyłącznie o robieniu jednego czy następnego czy tam kolejnego spektaklu.

W zależności od tego, gdzie realizuje Pan spektakl, trafia on do różnych ludzi. Jaka jest publiczność optymalna?

Jest zawsze pewna zagadka, zaskoczenie reakcjami. Oczywiście możemy sobie powiedzieć, że na przykład pewnego rodzaju spektakle łatwiej docierają do młodej publiczności niż do starszych odbiorców, że może lepiej odbierają taki spektakl na przykład tzw. teatralni koneserzy czy przedstawiciele branży. W pierwszym momencie, kiedy powstaje spektakl, ja sobie nigdy nie zakładam, że teraz to będziemy robić do takiej a takiej publiczności.

Idealna publiczność to po prostu taka, która przychodzi z pewną otwartością, wrażliwością i tyle. Jeżeli chcą oglądać, jeżeli ich to cieszy to jest fajnie, bo to miłe, że ktoś wieczorem przychodzi, wydaje te 20 czy 25 złotych i ogląda coś, co się zrobiło i chce to oglądać, chce o tym rozmawiać w jakiś sposób, czy tam aktywnie o tym dyskutować. Wychodzi jeszcze i idzie potem do jakiejś knajpy i sobie w mniejszym czy większym gronie o tym dyskutuje... To jest fajne, to znaczy, że to, co robię jest w jakiś sposób ważne dla tych ludzi.