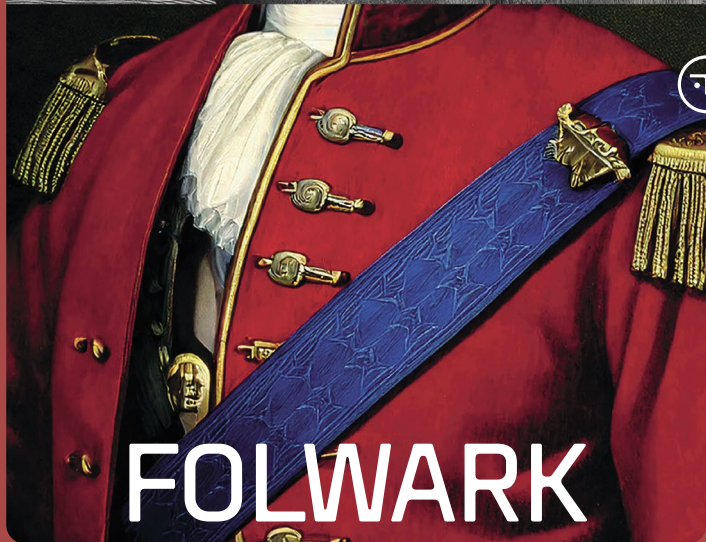


TEATR LUDOWY



FOLWARK ZWIERZĘCY

George Orwell

FOLWARK ZWIERZĘCY

PRZEKŁAD

Robert Sudół

ADAPTACJA, REŻYSERIA

Wojciech Kościelniak

II REŻYSER

Katarzyna Witkowska

MUZYKA

Mariusz Obijalski

CHOREOGRAFIA

Mateusz Pietrzak

SCENOGRAFIA

Kamila Bukańska

KOSTIUMY

Anna Adamek

REŻYSERIA ŚWIATŁA

Tadeusz Trylski

PROJEKCJE

Zachariasz Jędrzejczyk
i Veranika Siamionava

PRZYGOTOWANIE WOKALNE

Paulina Zaborowska

ASYSTENTKA REŻYSERA

Marta Bizoń

ASYSTENTKA SCENOGRAFA

Agata Chodyra

ASYSTENTKA CHOREOGRAFA

Zuzanna Midura

ASYSTENT KOSTIUMOGRAFKI

Hubert Lisiak

INSPICJENTKA

Anita Wilczak-Leszczyńska

SUFLERKA

Martyna Rezner

411. Premiera Teatru Ludowego

Duża Scena

27, 28 września 2025

OBSADA:

PIGUŁA	Piotr Pilitowski
KURA	Michalina Dworzaczek (gościnnie)
- :	Julia Pawlak (gościnnie)
KROWA	Marta Bizoń
KONICZYNA	Iwona Sitkowska
BOKSER	Ryszard Starosta
MARIAN	Paweł Kumiega
BENIAMIN	Jacek Wojciechowski
MOLLIE	Roksana Lewak
KOT	Robert Ratuszny
NAPOLEON	Jan Nosal
PISK	Małgorzata Kochan
BŁAWATEK/BRYTAN	Karol Polak
JESSIE/BRYTAN	Justyna Litwic
OWCA 1	Jagoda Pietruszkówna
OWCA 2	Małgorzata Krzysica
OWCA 3	Zuzanna Midura
MAJOR (głos z off-u)	Kajetan Wolniewicz

ZWIERZĘTA (gościnnie):

Gabriela Chojecka
Nikola Dudek
Joanna Kozubal
Filip Krzysztofiak
Zuzanna Midura
Maria Salwińska
Nina Stec
Karolina Stępień
Agnieszka Woźniak-Olszańska
Zofia Zełep



POLITYKA JAKO FATUM

Orwell był pisarzem politycznym. Nie wierzył, że można uciec przed polityką, stworzyć sobie odrębne miejsce. Polityka stała się potężna. Zagarnęła ludzi, czy tego chcieli, czy nie – i od polityków zaczął zależeć los cywilizacji. Oni mogli ją zniszczyć albo ocalić. Polityka ma w interpretacji Orwella coś z fatum, nieuchronności. Przybiera postać techniki, seansów nienawiści, które mówią ludziom, co mają myśleć, niszczy wszelką prywatność. Zaś strach przed niewygodnymi myślami zabija wewnątrz ludzi. Przed taką polityką nie ma już ucieczki. Orwellowska antyutopia była czymś więcej niż ostrzeżeniem przed totalizmem światowym czy groźnym eksperymentem intelektualnym.





„LUDZIE REWOLUCJI” GEORGE’A ORWELLA

FOLWARK ZWIERZĘCY George’a Orwella to zabawny mikroświat, przed oczyma odbiorcy pojawia się cała galeria typów i osobowości, a świadomy wybór autora, a być może także jego świadoma prowokacja, decydują, że znajdujemy się w samym środku wydarzeń, w środowisku najpierw konspiratorów, a wreszcie twórców i... ofiar rewolucji. Książka Orwella nasycona jest przewrotnym humorem. Autor bowiem nie wierzy w rzeczy niemożliwe. Sceptycznie i z przyrzużeniem oka patrzy na zwierzęta, które chcą zawrócić ziemię. Ironia i humor nie oszczędzają nikogo. Radość trwa krótko. Niegdyśszych uzurpatorów spotyka rozczarowanie. Bo czy zawsze można marzyć o lepszym losie, o zmianie porządku naturalnego czy stratyfikacji społecznej, gdy porywa się na cele, które należą do innego wymiaru politycznego, społecznego i intelektualnego? Jacy są owi „ludzie rewolucji” widziani oczyma Orwella? Postacie te są niewątpliwie elitą społeczności Folwarku.

Napoleon – spory knur rasy Berkshire o dzikim wyglądzie, choć nie był z nich najlepszym mówcą, znano go z tego, że potrafi postawić na swoim.

Snowball – młody samiec hodowany na sprzedaż, bardzo ruchliwy. Bardziej niż Napoleon wygadany i bystry, jednak nieposiadający tak silnego charakteru.

Stary Major – „Piękność Willingdon”, choć ostatnio się roztył, wciąż wyglądał dostojnie, a jego ryj miał mądry i dobrotliwy wyraz.

Squealer – „rzecznik prasowy” władzy, niewielkie, grube prosię o nadzwyczaj okrągłych policzkach, mrugających oczkach, szybkich ruchach i przenikliwym głosie. Miał dar wymowy, a gdy rozstrzygał jakiś trudny problem, zwykle kiwał się z boku na bok, merdając ogonem, co jakoś bardzo przekonywało doń słuchaczy.

Para koni pociągowych: Boxer i Clover – dwójce tej bardzo trudno przychodziło samodzielne myślenie. Jednak, uznawszy raz na zawsze autorytet świri, chłoneły wszystko, co usłyszały, tłumacząc potem różne kwestie innym zwierzętom prosto i dostępne.

Osiół Benjamin – miał najcieńszy charakter ze wszystkich zwierząt w Folwarku, rzadko się odzywał, a gdy już coś powiedział, zwykle były to złośliwości.

Mollie – ładna, głupawa kłacz, która zadawała zawsze najgłupsze pytania („Czy po Powstaniu będzie cukier?“).

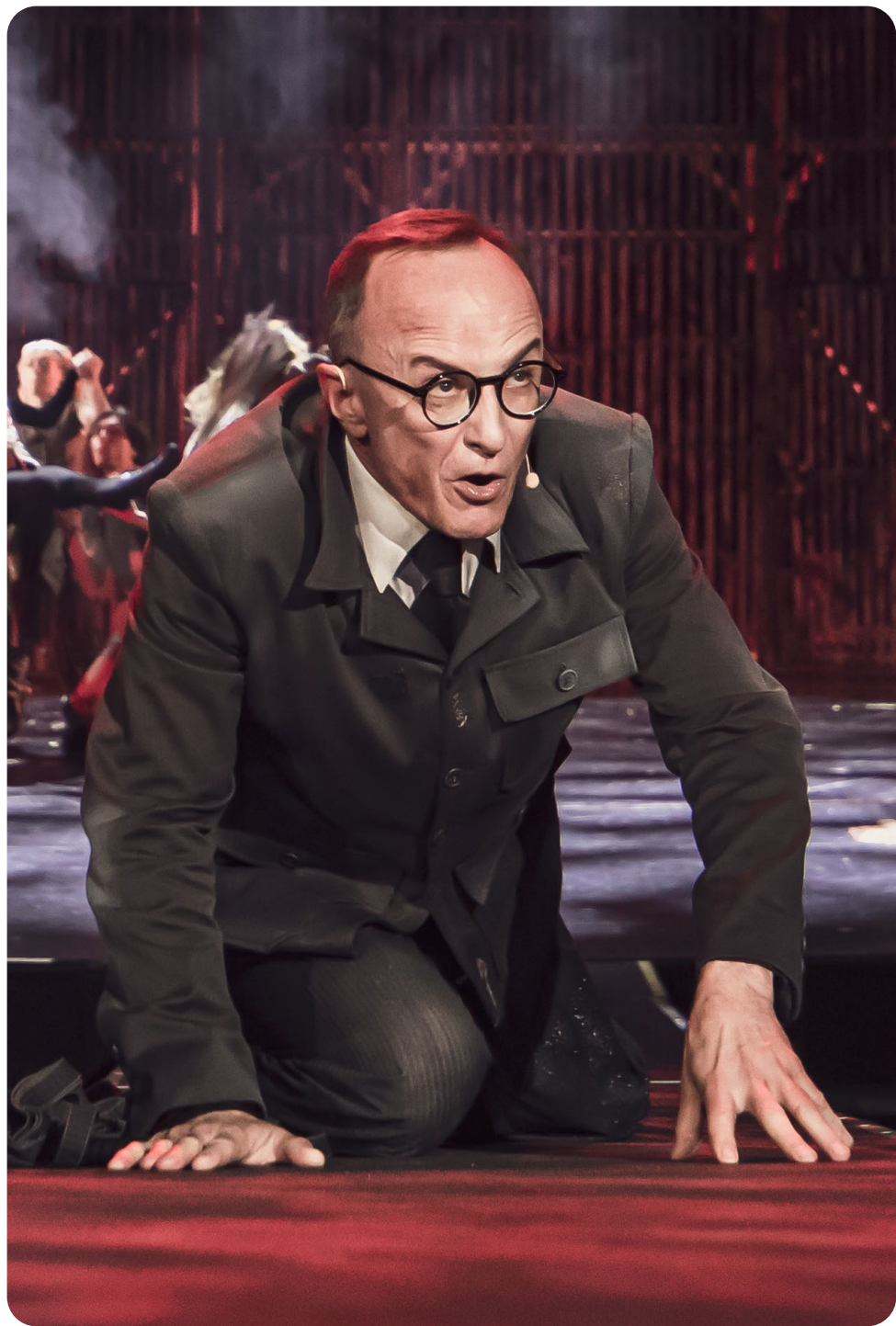
Kot – sprytny, leniwy obibok, znikający, gdy tylko ma się coś dziać lub trzeba się wziąć do pracy, który na zebraniach głośuje jednocześnie „za” i „przeciw”.

Kruk Mojżesz – programowa „czarna owca”, rozsiewający wrogą propagandę, że gdzie indziej jest kraina szczęścia zwana Rajem Zwierząt, dokąd idą po śmierci wszystkie stworzenia. Tydzień składa się tam wyłącznie z samych niedziel, koniczyna dojrzewa przez cały rok, a na krzewach rosną kostki cukru i pieczone makuchy lniane.

Społeczność Folwarku spotyka się na wiecach, których forma przypomina klasyczne zebrania partyjne, także język agitacji i jego frazeologia. „Wio towarzyszu! K'sobie, towarzyszu! Głosuj za Snowballem i trzema dniami pracy! Głosuj za Napoleonem i pełnym żłobem”.

George Orwell w FOLWARKU ZWIERZĘCYM ukazuje sposoby działania mechanizmów totalitarnych. Świat zwierzęcy staje się tworzywem do zbudowania modelu drogi dochodzenia do władzy. Jednak sam proces dojścia do władzy jest tylko początkiem. Raz zawłaszczone panowanie nad ludźmi trzeba ciągle utrzymywać, kultywować i pielęgnować. Jak uczy nas historia, u źródeł każdego przewrotu leży piękna ideologia, czyste pobudki, humanitaryzm, wolność, równość czy braterstwo. Znechęcone społeczeństwa pragną demokracji niczym „żywej wody”. Społecznicy, ideowcy poświęcają się na ołtarzu wspólnej sprawy, przyszłej wolności i sprawiedliwości. Jednak władza deprawuje, ideowiec staje się uzurpatorem, przekracza ustalone prawa, aż w końcu sięga po wszystko. Aby przywódca mniejszości utrzymał społeczeństwo w ryzach bez większych problemów, musi nim manipulować. Strach, epatowanie nienawiścią, tłumienie najmniejszych objawów buntu – to katalog dostępnych środków legitymizujących nierówność. Orwell ośmiesza także komunistyczną demagogię, pokazując jak idee, które miały stanowić podstawę istnienia nowego ładu, stają się swoją własną karykaturą. Jednakże trzeba pamiętać, że wszelka wiara w naiwne teorie pozbawiona twórczej refleksji, a umocniona ślepym fanatyzmem prowadzi do zniewolenia. Społeczność, którą rządzi oportunizm, która nie potrafi się zdobyć na sprzeciw i bunt przeciwko nakręcającej się spirali terroru, poddaje się lękowi i przemocy.







PROROK CZASÓW POSTPRAWDY. LEKCJE Z ORWELLA

Destrukcja opisowej funkcji języka jest w naszych czasach zjawiskiem powszechnym – do tego stopnia, że przestaliśmy zwracać na nią uwagę. Na naszych oczach język z narzędzia opisu rzeczywistości staje się narzędziem jej zamazywania. Dziennikarstwo – z nielicznymi wyjątkami – przeistoczyło się w zorganizowaną retorykę polityczną. Głównym kryterium oceny tekstu jest już nie to, w jakim stopniu opisuje on obiektywną rzeczywistość, ale to, na ile celnie oddaje światopogląd danej grupy.

Słowa to jednak nie narzędzia manipulacji – choć oczywiście mogą nimi być. Słowa są łącznikami. Używane ostrożnie i odpowiedzialnie posiadają przedziwną moc łączenia – pojedynczej osoby ze światem wokoło; oddzielonych na pozór od siebie ludzi w mieszkańców tej samej rzeczywistości. Być może tutaj właśnie – w odmiennym podejściu do słów i roli, jaką powinny spełniać – przebiega linia oddzielająca literaturę od polityki?

MARTWY JĘZYK

„W naszych czasach – pisał George Orwell w eseju pt. *POLITYKA I JĘZYK ANGIELSKI*, napisanym w 1946 roku – niepodobna »trzymać się z dala od polityki«. Wszystko jest polityczne, zaś polityka to zlepek kłamstw, uników, nienawiści i schizofrenii. Kiedy ogólna atmosfera jest niedobra, język musi na tym ucierpieć”. W czasach niepokoju i zamętu polityka przenika zatem do języka, stara się go sobie podporządkować. Władza zaczyna się od władzy nad słowami – lub chociaż niezachwiana może być tylko tam, gdzie nad nimi zapanuje. I odwrotnie: gdy język opisu rzeczywistości znajduje się w stadium rozkładu, chwiejna okazuje się również wspólnota polityczna. Ze znaków rzeczy i zjawisk słowa stają się widziadłami, płynnymi tworam, które każdy może lepić zgodnie z własnym widzimisię i bez poczucia odpowiedzialności.

Żeby się o tym przekonać, wystarczy włączyć telewizor i zobaczyć, jak wygląda relacjonowanie bieżących wydarzeń. Całkowita kontrola obozu rządzącego nad telewizją publiczną może doprowadzić do pojawienia się w niej osobliwego, martwego języka ideologii. Piszę „martwego”, gdyż jego cechą charakterystyczną jest absolutny brak spontaniczności i autentyzmu. Kolejni prezenterzy posługują się wciąż tymi samymi zbitkami pojęciowymi, używają identycznych językowych kalek. Tego rodzaju zgodność nigdy nie powstaje w żywiołowy sposób. Jest wynikiem zaplanowanego działania, stworzenia swego rodzaju pojęciowej ortodoksji. Jej ciągłe powtarzanie ma za cel wzmocnienie i uwiarygodnienie treści politycznego przekazu. Jak podkreślał Orwell, „jakiegokolwiek maści ortodoksja wymaga martwego, całkowicie odtwórczego stylu. Dialekty polityczne, które znajdujemy w pamfletach, wstępniakach prasowych, manifestach i przemówieniach podsekretarzy, różnią się oczywiście w zależności od partii, ale łączy je absolutny brak żywych i oryginalnych sformułowań. Kiedy widzi się umęczonego najemnika, który stojąc na mównicy, mechanicznie powtarza znajome frazy – o bestialstwie, żelaznym obcasie, krwawej tyranii, wolnych narodach świata, staniu ramię w ramię – można odnieść wrażenie, że nie ogląda się żywego człowieka, lecz kukłę. Wrażenie to potęguje się, jeśli w okularach mówiącego odbija się światło, a szkła zmieniają się w białe tarcze, które – jak się wydaje – nie kryją za sobą oczu. Wcale nie przesadzam. Mówca posługujący się tego rodzaju frazeologią włożył sporo trudu w to, by zrobić z siebie maszynę. Z jego krtani wydobywają się znajome dźwięki, ale umysł nie uczestniczy w tym tak, jak by się to działo, gdyby sam dobierał słowa. Jeśli mówca jest przyzwyczajony do wygłaszania podobnych przemówień, może wcale nie wiedzieć, co mówi – jak ludzie odpowiadający kapłanowi w kościele. Taki stan zredukowanej świadomości sprzyja politycznej dyscyplinie, o ile nie jest do niej niezbędny”.

Zauważmy równoczesność tych dwóch zjawisk: upadku języka i upadku człowieka. Ktoś, kto posługuje się językiem w czysto instrumentalny sposób, sam zamienia się w rodzaj instrumentu: w dwunożną tubę propagandową. Mówi językiem zautomatyzowanym, a więc obcym, suflowanym przez kogoś z zewnątrz, a przez to przypomina automat, poruszaną sznurkami marionetkę. Ta uderzająca równoczesność potwierdza, jak sądzę, słuszność bardzo starej, leżącej u podstaw naszej cywilizacji, greckiej intuicji, zgodnie z którą człowiek jest nośnikiem logosu. Oznacza to, że jest stworzeniem rozumnym, zdolnym opisywać swój świat i nadawać nazwy rzeczom oraz przeżywanym przez siebie emocjom. Rozpad logosu, znajdujący swoje potwierdzenie w dewaluacji języka, jest więc równoznaczny ze zdziczeniem obyczajów. Gdy słowa stają się obszarem wewnątrzspołecznej wojny, wspólny jest już tylko zamęt.





EKONOMICZNA PROPAGANDA

Nie miejmy złudzeń: taki stan rzeczy nie powstaje nagle ani przypadkowo. Jest wynikiem wieloletnich zabiegów rozmaitych retorów oraz speców od marketingu politycznego. Utrzymanie języka w pewnych ryzach wydaje się w warunkach nowoczesnego społeczeństwa niezwykle trudne. Logika demokratycznego sporu wskazuje bowiem na to, że krzykliwe hasła są bardziej skuteczne niż racjonalne argumenty, a wywoływanie strachu czy formułowanie wielkich obietnic działa lepiej niż przedstawianie wyważonych poglądów i mówienie o podzielonych racjach. Nie łudźmy się więc, że wszystkiemu winne są media społecznościowe i tworzone przez nie „bańki informacyjne”. To tylko narzędzia, których używamy w określony sposób. I nawet jeżeli zgodzimy się, że owe narzędzia nie są neutralne (algorytmy wielkich technologicznych koncernów promują treści skrajne, gdyż skuteczniej przykuwają one naszą uwagę), nie zmienia to faktu, że nadużywanie słowa wbudowane jest bardzo głęboko w logikę obiegu informacji w nowoczesnym społeczeństwie. Być może nawet rządzi obiegiem informacji – od reklamy po spoty wyborcze.

Telewizyjne show i filmy z Hollywood są fabrykami iluzji. Pragniemy żyć wśród ekranów, które skutecznie odgradzą nas od prawdziwego świata. W przededniu wojny – pisał Orwell w innym swoim klasycznym eseju LEW I JEDNOROŻEC – „brukowce, które żyją z reklam i mają swój interes w tym, by utrzymać normalne warunki handlu, karmiły ludzi fałszywym optymizmem. (...)

I chociaż w chwili katastrofy w Anglii brakowało sprzętu wojskowego (z wyjątkiem okrętów), to samochodów, futer, gramofonów, szminek, czekoladek i jedwabnych pończoch było pod dostatkiem. Czy ktoś będzie miał czelność twierdzić, że nie mamy już do czynienia z konfliktem między interesem prywatnym a publicznym? Anglia walczy o życie, ale robienie interesów polega na walce o zysk. Ilekroć otwiera się gazetę, można dostrzec te dwie spreczne tendencje obok siebie. Na tej samej stronie rząd przekonuje nas o konieczności oszczędzania, a sprzedawca luksusowych samochodów namawia do wydawania pieniędzy. »Udzielaj pożyczki na zbrojenia«, ale pamiętaj, że »Guinness dobrze ci robi«. Kup Spitfire’a, ale kup także Haig and Haig, krem do twarzy Ponds’a i czekoladki »Czarna Magia«,

Zazwyczaj nie myślimy o tym w ten sposób, ale w zaproponowanej przez Orwella perspektywie język reklamy należy uznać za nic innego, jak powszechnie w społeczeństwach demokratycznych akceptowany język propagandy ekonomicznej. Reklama nie tylko stanowi pewien rodzaj ostentacyjnej instrumentalizacji języka, ale przyzwyczajają wszystkich swoich odbiorców do tego, że język może spełniać czysto instrumentalną funkcję. Że przestaje być wyrazem ludzkiej rozumności, a staje się narzędziem pozwalającym skutecznie rozbudzać w człowieku łaknienie – choćby pragnienie posiadania nowego modelu sportowego samochodu, dającej śnieżnobiałą uśmiech pasty do zębów albo pozwalającego uwieść dowolną kobietę dezodorantu. Kłamstwo nie jest tu żadnym przypadkiem ani wynikiem niczyjej złej woli. Stanowi samą logikę medialnego systemu, wprawiający go w ruch mechanizm. Nowoczesny system medialny – w połowie XX wieku dokładnie tak samo jak dzisiaj – karmi się bowiem ludzkim pragnieniem złudzeń. Czymś równie mocno zakorzenionym w duszy człowieka, jak tęsknota za prawdą.

SIŁA LITERATURY

Czy istnieje taka przestrzeń, w której słowa nie ulegają dewaluacji; w której nie mają najmniejszego choćby związku z pragnieniem manipulacji drugim człowiekiem? Zdaniem Orwella taką przestrzenią jest – lub chociaż może być – literatura. Pisarze i filozofowie potrafią przywrócić słowom ich właściwe znaczenie, a zatem, pośrednio, pomóc nam odnaleźć pewne elementy ładu w zamęcie, jakim jest świat.

Między twórcą a czytelnikiem wytwarza się w takich przypadkach niezwykła nić porozumienia – a wraz z nią przestrzeń prawdziwie ludzkiego świata. Przestrzeń, która kurczy się lub wręcz całkowicie znika wszędzie tam, gdzie słowa są tylko narzędziami w rękach cynicznych manipulatorów.

SŁOWA WOLNYCH LUDZI

Może zaczniemy z tęsknotą rozglądać się za kimś, kto wyciszy bełkot naszej rozaplanej cywilizacji i na jego miejsce zaprowadzi porządek – lub raczej coś, co będzie go tylko na pozór przypominać? Jak pisał Orwell, „w obliczu powszechnej schizofrenii społeczeństw demokratycznych, kłamstw opowiadanych w celu zdobycia wyborców, ciszy, jaka panuje na temat ważnych zagadnień, czy niedorzeczności w prasie, może się wydawać, że w krajach totalitarnych jest mniej humbugu, a więcej liczenia się z faktami. Tam przynajmniej władza nie zależy od przychylności ludu i grupy rządzące mogą brutalnie głosić prawdę, nie owijając jej w bawełnę. Göring mógł powiedzieć »najpierw karabiny, potem masło«, podczas gdy demokratyczni przywódcy musieli to samo stwierdzenie skrywać pod grubą warstwą hipokryzji”. Dziś taką alternatywą dla demokracji nie byłby oczywiście totalitaryzm, ale jakaś forma rządów autorytarnych, zachowująca pozory praworządności demokratyczna dyktatura.

Jak się przed nią bronić? Nie ma chyba żadnej uniwersalnej recepty. Poza tą, aby po prostu używać słów uczciwie, jako łączników ze światem, a nie narzędzi mających propagować nasz jedynie słuszny światopogląd. „Dobrych powieści – stwierdzał Orwell – nie piszą ani strażnicy ortodoksji, ani osoby, które mają wyrzuty sumienia z powodu własnej nieortodoksyjności. Dobre powieści piszą ludzie, którzy się nie boją”. Słowem: ludzie wolni.

Upadek języka jest więc nie tylko wydarzeniem literackim, ale przede wszystkim wydarzeniem politycznym. Wspólne słowa to wspólny świat, w którym można się razem poruszać. Dziś ten brak wspólnego świata odczuwamy bardzo boleśnie. Nasze czasy „to czasy stronniczości, a nie chłodnego dystansu, czasy, w których wyjątkowo trudno jest, nie zgadzając się z wnioskami jakiejś książki, uznać jej walory literackie. Polityka – w najszerszym tego słowa znaczeniu – wtargnęła w literaturę z niesłychaną siłą i fakt ten uświadomił nam, że między jednostką a społeczeństwem toczy się nieustanna walka”. George Orwell napisał te słowa w latach 40. ubiegłego stulecia. Wydają się jednak mówić wiele o naszej aktualnej sytuacji. Wspomniana walka (nie tylko na obszarze literatury, lecz także na terenie całego języka) jest faktem również w dzisiejszym świecie.





BARDZO SZANUJĘ PUBLICZNOŚĆ

z WOJCIECHEM KOŚCIELNIAKIEM, reżyserem FOLWARKU ZWIERZĘCEGO
rozmawia MARYNA KLOTZER

Maryna Klotzer – Jaki jest przepis na muzyczny hit teatralny? Jest Pan jednak specjalistą w tworzeniu takich spektakli...

Wojciech Kościelniak – Tego nie wiem. Ja się zajmuję opowiadaniem historii w sposób śpiewany. Raz wychodzi mi to lepiej, raz gorzej, ale lubię swoją robotę. I bardzo szanuję publiczność. Uważam, że teatr jest miejscem dialogu, a nie monologu. Dziś poszukiwania teatralne idą w różnych kierunkach, czasami uważa się, że teatr powinien być właśnie monologiem, swobodną wypowiedzią ego twórcy, jego duchowości, myśli. I niezależnie od tego, czy ktoś to zaakceptuje, zrozumie, czy nie, tak powinno być. Natomiast ja uważam, że jeśli dialoguję z widownią, to również mogę wypowiedzieć to, o co mi chodzi, to, w jakiej sprawie działam, ale ten dialog powinien uwzględniać też stanowisko i oczekiwania drugiej strony.

Bo co z tego, że pewne sprawy, rozwiązania są dla mnie na tyle oczywiste, że mogę je w teatrze muzycznym pominąć, jeżeli wiem, że część widowni oczekuje pewnej oprawy, która jest związana z teatrem muzycznym, dlatego, że ona po prostu daje publiczności rozrywkę, daje wytchnienie, taką pigułkę, która pozwala odpocząć po ciężkim dniu. Mam wrażenie, że jeśli widz dostanie, nazwijmy to nawet pewne „opium” rozrywki, to jest w stanie się otworzyć, przekroczyć zapory oddzielające go od sceny. A zapory te rosną, jeśli widzi na scenie coś niezrozumiałego, co w radykalny sposób różni się od tego, do czego przywykł i po prostu się zamyka. Oczywiście można wtedy powiedzieć, no trudno, albo go złamiemy, albo niech sobie idzie z teatru, ale w wypadku teatru muzycznego, który z natury rzeczy jest bardzo kosztowną działalnością, to nie jest takie proste. Uważam, że jeśli spektakl muzyczny jest grany do połowy sali, to jest porażka.

M.K. – A jak to zrobić, żeby w dialogu z widzem nie schlebiać jedynie gustom publiczności, ale jednocześnie ją pozyskać?

W.K. – Należy się zastanowić, co to znaczy schlebiać gustom? Weźmy najpierw same piosenki, samą opowieść, która może być o czymś istotnym, ważnym, albo o rzeczach na tyle błahych, żeby stanowiły tylko owo „opium”. Można tutaj użyć takiej muzyki, która nie będzie niosła ze sobą niczego innego poza rozrywką i to tą najtańszą. Można też odwoływać się do wzorców bardziej wyrafinowanej, złożonej harmonicznej muzyki, czegoś, co ma głębsze pole rażenia. Podobnie z samą warstwą tekstową. Jeśli rozumiemy, że bierzemy na warsztat Orwella, to to nie jest opowieść, o tym, że pewien pan kochał panią, a ona go niekoniecznie – co skądinąd bardzo często stanowi fabułę musicalową. Ale od razu zaznaczę tutaj, że nie należy też wątków miłosnych w musicalach zbyt pochopnie nie doceniać. One są często kręgosłupem, który pozwala widzom podążać za akcją i za tym, co przy okazji można powiedzieć ważnego.

W moim przekonaniu teatr muzyczny jest pewnego rodzaju kompromisem artystycznym, podobnie jak deklarowany wcześniej przeze mnie dialog z publicznością. Jednak jestem pewien, że to dobrze, jeśli teatr jest kompromisem, to dobrze, że możemy ze sobą rozmawiać, a nie tylko tupnąć nogą i powiedzieć — ja tak uważam. Szczególnie dotyczy to teatru muzycznego, bo myślę, że nieco inne prawa rządzią teatrem dramatycznym. Tam jest przestrzeń dla ostrych artystycznie wypowiedzi. Natomiast ich miejsce w teatrze muzycznym jest ograniczone.

M.K. — Jak się zatem zrodziła ta miłość do teatru muzycznego? I taki jednoznaczny wybór drogi artystycznej?

W.K. — W moim domu się śpiewało i ja już jako młody chłopak na uroczystościach rodzinnych lubiłem śpiewać. Później, w którymś momencie życia dostałem gitarę, a że wbrew pozorom z natury jestem leniwy, nie chciało mi się uczyć grać, ale od razu chciałem komponować. Znałem dwa chwyt, potem pojawił się trzeci i od razu piosenka. Tak zacząłem komponować, bo czułem wielką potrzebę wyrażania tego, co myślę, co czuję. Potem, w szkole teatralnej, okazało się, że to jest moja mocna strona, a z czasem odkryłem, że jeżeli chodzi o wyreżyserowanie jakiegoś recitalu czy niewielkiego spektaklu muzycznego to całkiem nieźle mi to wychodzi i spotyka się z dobrym odbiorem i potem już poszło tym tropem. Nie ukrywam, że ja to też po prostu lubię robić. To nie jest tak, że wolałbym działać jednak w teatrze dramatycznym, nie. Raz czy drugi próbowałem i to nie są tak ciekawe dla mnie podróże, jak wtedy, kiedy jednak mam do dyspozycji muzykę, choreografię i inne środki wyrazu, które są właściwe teatrowi muzycznemu.

M.K. — A czy z każdej książki da się zrobić musical?

W.K. — Tak, da się, natomiast powstaje pytanie, czy trzeba. To zawsze jest najważniejsze pytanie, po co robić dany musical? Po co adaptować jakąś książkę na musical? Jeśli ona mówi o czymś istotnym, o czym chcielibyśmy opowiedzieć, to już jest jakiś pierwszy powód. Jeżeli zawiera ona w sobie taki pomysł, który można rozłożyć na postaci sceniczne i to jeszcze pasuje do danego teatru i może być nośne teatralnie — to wtedy można. Czasem wydaje się to tak oczywiste, że rodzi się pytanie, dlaczego nikt wcześniej tego nie zrobił. Pamiętam, że tak było w wypadku LALKI czy CHŁOPÓW, spektakli, które są grane od kilkunastu lat w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Jak czytałem te powieści, to sobie myślałem: przecież na Zachodzie z NĘDZNIKÓW zrobiono musical, a to jest równie opasłe tomiszcze jak nasi CHŁOPI czy LALKA, i tam się nikt nie zastanawiał nad tym, czy to się da skondensować. Dlatego podjąłem w ogóle próbę zrobienia musicalu z wielotomowej powieści, choć też w pierwszym odruchu serca wydawało mi się, że to jest niemożliwe. Pamiętam w tamtym czasie bardzo poważne rozmowy, poważnych osób z tytułami naukowymi, którzy mówili, że LALKA nie jest możliwa do przeniesienia do teatru muzycznego i nie powinno się w ogóle tego robić. Na szczęście trochę się uparłem i do dzisiaj uważam to za jedną z moich piękniejszych przygód teatralnych. Natomiast dopiero pracując nad tak ogromnym materiałem, zrozumiałem, jak duże możliwości daje teatr muzyczny. Również możliwości kondensacji. Piosenka, zazwyczaj trzyminutowa, może opowiedzieć to, co jest trudne do opowiedzenia językiem normalnej narracji scenicznej, dialogiem czy monologiem. Ona po prostu operuje skrótem, jest taką pigułką. A przez to, że towarzyszy jej muzyka, czasami też choreografia, to rzeczywiście potrafi krótko i niezwykle emocjonalnie opowiedzieć historię, której opis w książce zajmuje czasem 20–30 stron. Taka wersja łatwiej trafia do odbiorcy.

M.K. — Czy trochę nie traktuje Pan formy musicalowej jako sposobu zabrania ze sobą młodzieży w świat literatury, która jest dla niej już trudno przyswajalna? Teraz operuje się skrótem, komiksem, klipem, smsem... i młodzi ludzie są bezradni wobec kilkutomowego przekazu, jakim są powieści takie jak LALKA czy CHŁOPI.

W.K. — Wiele miałem takich głosów, że ktoś po obejrzeniu spektaklu mówi: „Kurczę ci CHŁOPI to nie jest taka głupia rzecz, to jest fajna literatura, więc może jednak przeczytam” i potem czytają i mają do tego zupełnie inny stosunek. Natomiast ja na pewno nie traktuję tego jako trampoliny do trafiań do młodych ludzi, bo ja po prostu robię takie spektakle, jakie kocham i staram się trafić do każdego.

Wierzę, że czytając dwa tysiące stron CHŁOPÓW, możemy zagubić to, jak ostre tam padają słowa, jaka tam jest walka o życie. To niemalże sensacyjna fabuła, w dobrym tego słowa znaczeniu, mroczna powieść, bardzo brutalna przez swój naturalizm. Jeśli dobrze zrozumiemy, jakie słowa wypowiadają do siebie bohaterowie CHŁOPÓW, to mamy ciarki na plecach, bo dzisiaj trudno byłoby do kogoś w taki sposób się odezwać.

M.K. — A Orwell i jego FOLWARK ZWIERZĘCY? Jak zrodził się ten wybór tekstu? Bo jednak nie jest to opasła mieniąca się różnobarwnymi historiami wielowątkowa epopeja, a raczej zwięzły tekst-diagnoza.

M.K. — Wielkość epopei nie ma dla mnie znaczenia, dla mnie ma znaczenie opowiadanie, sam temat i historia, i wartości, jakie ona ze sobą niesie. Orwella, konkretnie ROK 1984 i szczególnie FOLWARK ZWIERZĘCY, wziąłbym na warsztat o wiele wcześniej, gdyby nie prawa autorskie, które niedawno zostały dopiero uwolnione, w związku z czym wcześniej po prostu były z tym problemy. Natomiast jeśli się dobrze przypatrzymy konstrukcji FOLWARKU..., to ta książka jest wymarzona dla teatru muzycznego. Historia dotyczy zamkniętej grupy, rozgrywa się w jednej przestrzeni — w folwarku — więc teatr to dobrze przyjmuje, bo nie trzeba uciekać ciągle w inną scenografię, w inne miejsca i przestrzenie (choć dzisiaj teatr sobie z tym bardzo dobrze radzi). Jest też bardzo interesujący bohater zbiorowy, gdzie każde zwierzę z grupy ma swoją linię narracyjną, odpowiada za inne wartości. To wszystko składa się na interesującą konstrukcję, może brakuje tu jedynie, tego, co tak często pojawia się w musicalach — wątku miłosnego — ale z tym można sobie poradzić w jakiś inny sposób. Zatem uważam, że FOLWARK ZWIERZĘCY jak najbardziej nadaje się i zawsze nadawał do teatru muzycznego.

M.K. — FOLWARK ZWIERZĘCY kojarzy nam się wprost z czasami słusznie minionymi, czy nie ma Pan takiej delikatnej obawy, że jego aktualność także trochę już minęła?

W.K. — Zależy, jak do tego podejmiemy. Rzeczywiście jest tak, że pokazano tutaj mechanizm, jak funkcjonował komunizm. Pod pewnymi względami, jeśli się czyta wierzchnią warstwę tego spektaklu i tej książki, to jest oczywiste. Natomiast jeśli popatrzymy głębiej, to zobaczymy, że dokładnie te same mechanizmy występują dzisiaj w Polsce, na Węgrzech... Mam wrażenie, że próby przejęcia władzy i zachowania jej wyłącznie dla siebie, to jest dokładnie to,

co w tej chwili ogarnia świat. Chciałbym powiedzieć, że to nie jest proces, który jest incydentalny i który się szybko skończy. To raczej natura przyszłości. Zmiany klimatu, trudności w dostępie do wody, wzrost populacji ludzkiej, sztuczna inteligencja i jeszcze bardzo wiele innych rzeczy, które powodują wzrost populizmów, sprawiają, że dzisiaj Orwell bardzo dobrze odbija się we współczesności. To nie jest tak, że ten spektakl i sama książka będzie bezpośrednio komunikowała, że dzisiaj Napoleon to jest Putin. Trochę bym się bał nie wierzyć w inteligencję widza. Natomiast mam wrażenie, że właśnie gra pomiędzy tym, co widzimy na scenie a współczesnością i to jak bardzo tematy zawarte w książce rezonują z tym, co przynosi nam teraźniejszość, to według mnie jest ciekawe i dojmujące. Rozbija bowiem w odbiorcy takie poczucie – przecież ja tę historię znam – jednak ona dzieje się dzisiaj i to sprawia, że inaczej do niej podchodzimy. Wszelkie fabuły są już znane i nie one są celem samym w sobie, ale mam wrażenie, że to jak właśnie rezonują w nas dzisiaj, jak się w nas odbijają. To wydaje mi się właściwą treścią.

M.K. – Jak zatem rezonuje FOLWARK...? Czy to jest bardziej tragedia czy komedia?

W.K. – Staram się zachować tę samą konwencję, którą stworzył Orwell, co oznacza, że to jest jak najbardziej miejscami komedia. Zresztą sam Orwell napisał, że dojmującą cechą zwierząt, określającą ich w książce, jest ich głupota. Zwierzęta były głupie, nie potrafiły nauczyć się na pamięć trzech liter, a świnie były sprytnie i umiały, były inteligentniejsze od reszty i dlatego rządziły. Jest to tak brutalnie powiedziane na początku książki, że jeśli społeczeństwa przeglądają się w tej opowieści, to znaczy, że my musimy sobie powiedzieć – my też jesteśmy głupi. Oczywiście na innym poziomie: zwierzę nie może przeczytać dwóch-trzech liter, a my nie potrafimy pójść na głosowanie; zwierzę nie potrafi zaprzeczyć, jeżeli ktoś mu wmawia, że skradzione przez Napoleona mleko było zwykłym złodziejstwem, a my nie potrafimy zrozumieć, co to znaczy zabranie komuś podstawowych wolności. To jest właściwie jedna i ta sama głupota, tylko na inną skalę. FOLWARK ZWIERZĘCY w skali mikro pokazuje nas.

M.K. – Nie boi się Pan takiej prostej alegorii – przełożenia naszych nienajlepszych cech na zwierzęta?

W.K. – Ostateczny komunikat, wartość teatralna nie powstaje na scenie, tylko powstaje w głowie widza. W związku z czym, jeśli my pokazujemy zwierzęta, pokazujemy pewną bajkę, bo to jest przecież *fairytale* to jest *storytelling*. Jeśli pokazujemy bajkę i widownia zaczyna się w tym odnajdywać, oczywiście bawiąc się, dobrze odbierając tę historię – mam nadzieję – i myśleć „to jest dzisiaj, to jest dzisiaj, to jest dzisiaj”, to mam wrażenie, że nie mamy się o co bać. Mam wrażenie, że głębiej do nas dociera to, co jest nie wprost powiedziane, do czego sami musimy dojść. Wierzę też, że to jest opowieść o tym, jak z chęci stworzenia świata idealnego – bo przecież to chciały zrobić zwierzęta – stworzono piekło. Nie chodzi przecież tylko o komunizm, chodzi o to, że demokracja też potrafi zwyrodnąć, potrafi zostać zakleszczona w jakichś układach, więc to jest ogólniejsza powieść, która mówi, że niemalże każde marzenie, które jest zaklęte w idee, potem realizuje się w formie, która jest chroniona karabinami i – wcześniej czy później – najczęściej staje się pułapką. Może jakimś lekarstwem jest ciągła rewolucja i ciągłe bycie na początku tej rewolucji, kiedy ona ma jeszcze uśmiech na twarzy, a nie kły.





TEATR LUDOWY



TEATR LUDOWY

Osiedle Teatralne 34
31-948 Kraków
teatr@ludowy.pl
www.ludowy.pl
facebook.com/teatrludowy
instagram.com/teatr_ludowy

DUŻA SCENA

Osiedle Teatralne 34
rezerwacja@ludowy
Funkcjonowanie teatralnej kasy:
poniedziałek - nieczynna
od wtorku do soboty - w godz. 12.00-18.00
niedziela - 2 godz. przed spektaklem

Dyrektor: Małgorzata Bogajewska
Zastępca dyrektora: Jerzy Fedorowicz jr.
Główny księgowy: Piotr Ruszkowski
Kierownik literacki: Katarzyna Dudek
Sekretarz literacki: Maria Klotzer, Wiktoria Wojaś, Magdalena Zarębska
Koordynacja pracy artystycznej: Katarzyna Kolanowska
Promocja i reklama: Anna Ryś, Beata Strama
Kierownik Biura Obsługi Widza: Ewa Skoczylas-Tkacz
Kierownik techniczny: Michał Ruszkowski
Światła: Jan Krawczyk, Jarosław Leszczyński
Akustyka: Stanisław Dziwisz, Bartłomiej Pełka,
Charakteryzacja: Jolanta Chacusi, Miriam Lebieńska, Zuzanna Świeboda
Montażysty: Zbigniew Antczak, Krzysztof Galski, Adrian Gorczyca, Grzegorz Postroński,
Krystian Stanecki, Wiesław Stolarz, Dawid Tomczyk, Kacper Windak
Kierownik pracowni krawieckiej: Iwona Gawęł
Garderobiane: Magdalena Bardo-Brożek, Iwona Kasprzyk, Bożena Świątkowska
Redakcja programu: Maria Klotzer
Autor zdjęć: Jeremi Astaszow
Grafika na okładce programu: Studio Otwarte
Opracowanie graficzne: Jepe Oyen

Mecenas
Teatralnego
Instytutu Młodych:

ZUE S.A.

 **Kraków**

 **RADIO
KRAKÓW**

Kraków Culture
KARNET


Kraowski Holding Komunalny SA


KRAKÓWSKIE MIĘDZYNARODOWE TARGI PRZEMISŁOWE I HANDLOWE

 **WODOCIĄGI**
Miasta Krakowa

 **mpec**
kraków


MPK S.A. w Krakowie

NATURALNA WODA MINERALNA
Małopolanka
... Zdrój ...

 **KRAKÓW
AIRPORT**
im. Jana Pawła II

Patron medialny:

 **pap**
POLSKA AGENCJA PRASOWA