

Międzynarodowy 7. Festiwal Lalkarskich

DZIENNIK FESTIWALOWY
FESTIVAL NEWS

TOCCATA – FIGURENTHEATER WILDE & VOGEL (Lipsk NIEMCY/Leipzig Germany)



MOTYLE, MUZYKA I ŚMIERĆ

Toccata Figurentheater nie skupia się na biografii słynnego niemieckiego kompozytora. Postać Roberta Schumanna jest dla due-

tu Wilde & Vogel pretekstem do snucia niepokojących teatralnych wizji. Tematem niemieckiego spektaklu jest bowiem obłęd artysty.

Na scenie cały czas panuje półmrok. Z początku słychać jedynie odgłosy cykania świerszczy i bzyczenia much. Znajdujemy się w samotni Schumanna, który stopniowo zamyka się w sobie. Muzyk pisze pamiętniki, których fragmenty wypowiada Vogel. Tematem przemyśleń Niemca są jego fantazje i niepokoje. Ich odbiciem są poszczególne sceny z użyciem lalek. Schumanna dręczą demony, które przybierają kształty potworów z pogranicza snu i jawy. Muzyk stara się znaleźć swoją część szczęścia. Jedną z lalek wygląda jak duży motyl, sam Vogel wycina z kartki pamiętnika mniejszego owada. Ale zarazem pojawiają się niepokojące wizje: za kotarą stoi lalka-człowiek z twarzą konia, niczym z koszmarów Fussiego. Kompozytora dręczy pamięć o jego żonie Klarze. Przedstawiającą kobietę kukła leży w stosie długich blond włosów. Mężczyzna postrzega ją jako kobietę idealną, nie potrafi jej jednak obdarzyć czymś więcej, niż swoją melancholią. Ta wizja powraca w postaci lalki przy stole, która miarowo puka w blat. Czy jest to Schumann, czy Klara w welonie czekająca na jakikolwiek ruch ze strony męża?

W głowie-masce zakładanej przez Vogla kryje się mała lalka przedstawiająca diabła. W niemieckiej kulturze wciąż żywa jest tradycja doktora Fausta, który podpisał pakt z szatanem. Czy podobnego układu nie zawarł Schumann? Oniryczne wizje są uzupełniane przez dokładne wyliczenia, co i za ile talarów kupił kompozytor. W pewnym momencie pojawia się nawet charakterystyka Schumanna. Przymiotniki nie mogą jednak określić osobowości muzyka. Vogel udowadnia, że wewnętrzny świat człowieka wyraża ponad proste opisy. Nie zmienia to jednak faktu, że Schumannowi pozostaje tylko szaleństwo.

Organowa muzyka Wilde jest integralną częścią spektaklu. Pojawiają się motywy z utworów fortepianowych i wirtuozowskich. Mroczne obrazy Vogla potęgują dodatkowo efekty rodem z teatru cieni. Schumann jest tutaj trochę jak upiór, który jest zarówno żywy i martwy. Wyposażone w groteskowe miny i kształty lalki po raz kolejny stają się odbiciem ludzkich koszmarów.

BUTTERFLIES, MUSIC AND DEATH

Toccata by Figurentheater does not focus on the biography of the German composer. Robert Schumann's figure is for Wilde&Vogel duet a pretext to weave anxious theatrical visions. The theme of the performance is the artist's madness.

The twilight on stage. At the beginning, we hear crockets chirping and flies buzzing. We find ourselves in Schumann's hermitage, who gradually turns into himself. The musician is writing his diaries that are quoted by the actor on stage. He describes his fantasies and anxieties and pictures them with the use of different puppets. Schumann is tormented by demons that take shapes of monsters. The musician tries to find his piece of happiness. One of the puppets resembles a huge butterfly, Vogel tears out another-smaller one- from a piece of paper. But at the same time, other visions are approaching: a horse-face creature behind the curtain, as if from Fussli nightmares. The composer is also distressed by the thoughts concerning his wife, Klara. The puppet of a woman is lying in the heap of blond hair. The man sees an ideal in her, but is not able to give her more but his melancholy. Such vision returns in the shape of a puppet rhythmically tapping at the table. Is it Schumann himself, or perhaps Klara in veil waiting for the slightest gesture of her husband?

Inside the head-mask worn by Vogel, there is a little puppet of a devil. In German culture the tradition of doctor Faust signing a pact with devil is still strongly present. Perhaps Schumann signed a similar pact? Composer's visions are completed with precise calculations, what he bought and how much he paid. At some point, Schumann's characteristics is being given from stage. The adjectives, however, cannot describe the personality of the musician. Vogel proves that the internal world of any human being cannot be described with any words. It does not change the fact that Schumann is left only with insanity.

Wilde's organ music is an integral part of the performance. We hear the motives from Schumann's compositions. Vogel's dark images strengthen the effects taken from shadow theatre. Schumann – a phantom, sometimes alive, sometimes dead. Puppets with grotesque shapes and face expressions one more time become the reflection of human nightmares.

Autor/Author: Szymon Spichalski (AT WoT / TdW)

Autor: Szymon Spichalski (AT WoT / TdW)

SATURDAY 21.06.2014

2

URODA ŻYCIA/ THE BEAUTY OF LIFE
PODLASKIE STOWARZYSZENIE TAŃCA/PODLASKIE DANCE ASSOCIATION
Białystok POLSKA/Białystok POLAND



BIŁA CZEKOLADA

Pod tajemniczym tytułem *Uroda życia* Podlaskiego Stowarzyszenia Tańca kryje się widowisko ruchowe pomysłu Karoliny Garbacik. Sześcioro ubranych na biało tancerzy porusza się do taktów powstającej na żywo muzyki – z początku tańczą solo, każdy we własnej płaszczyźnie, w miarę rozwijania się muzycznych tematów zaczynają dostrzegać siebie nawzajem i wchodzić w interakcje. Ich ruchy są płynne i niecharakterystyczne, widzom mogą kojarzyć się z tańcem typu kontakt improvisacja. Na improwizację jednak w *Urodzie* nie ma miejsca, układ chociaż swobodny, ujawnia punkty wspólne dla wszystkich tancerzy, ich ciała niemal samoistnie układają się w figury. Tancerze opisują prostokątną przestrzeń, w centrum której, otoczony półprzezroczystymi ekranami, gra zespół muzyczny (Natasza Topor i Bez Rózu Ani Rusz – instrumenty smyczkowe, syntezator, perkusja i gitara basowa, a także intrygujący wokół). Poruszają się dookoła muzyków. Taka koncepcja przestrzeni pozwala oglądać spektakl z dowolnego punktu dookoła performerów. Montaż ruchowy stanowi cykl etiud tanecznych, o tematyce osnutej wokół życia pojętego jako wędrówki – widzimy oswojenie świata, reakcje na ludzi, bliskość, walkę, marzenia i śmierć. Postaci podnoszą się, chronią przed upadkiem testując zaufanie, obrazują ludzkie namiętności. Jednak takie fabularyzowanie tańca – przez użycie naiwnych symboli i dość jednostajnej choreografii – już po kilku minutach staje się przewidywalne.

Poczucia grzęźnięcia w banale dopełniają słowa wyśpiewywane przez Nataszę Topor – jak urywki ze strych sentymentalnych piosenek pojawiają się słowa o miłości, marzeniach i szczęściu. Wspomniane marzenia symbolizują w spektaklu ogromne białe balony, którymi tancerze zapełniają przestrzeń. Niektóre z nich wznoszą się w niebo, jeden zostaje przebity i jak się okazuje, wypełniony białym puchem (zapewne anielskim). W celu ułatwienia widzom identyfikacji z emocjami, na ekranach otaczających muzyków wyświetlane są projekcje na których pojawiają się ludzkie twarze i sylwetki. Największym plusem widowiska okazuje się być precyzyjna technika tańca oraz muzyka – momentami subtelna, momentami pełna ognia. Niczego nie wnosi zaznaczana w programie wielokulturowość wykonawców. Całość jest podobno inspirowana biografią podlaskiej gwiazdy przedwojennego kina, Nory Ney. Wydaje się to jednak pretekstowe, na jej miejscu mogłaby się znaleźć dowolna inna artystka, a widz który nie doczytał w programie, że chodzi o Ney, niczego nie traci. Percepcja widza zostaje ugłaskana ogólnikami, zalana białą czekoladą.

Autor: Karolina Rospondek (AT WoT)

WHITE CHOCOLATE

Under the mysterious title *The Beauty of Life*, there hides a dance project created by Karolina Garbacik. Six dancers wearing white dance to live music – at the beginning they dance solo, each using separate space, but with time and development of music themes, they notice others and interact. Their movement is fluid and unusual and can evoke associations with contact-improvisation techniques. But actually, there is no place for improvisation in the performance. Although free and unimpeded, it reveals joint points for all dancers, in which their bodies build figures. Dancers 'describe' the rectangular space, in the centre of which the musicians play surrounded by half-transparent screens (Natasza Topor and Bez Rózu Ani Rusz band – string instruments, keyboard, percussion, bass guitar and the intriguing vocal). Dancers move around musicians.

Such space conception allows to watch the performance from any place in the audience. The movement montage constitutes a cycle of dance etudes describing life as a journey – we see trials to tame the world, people's reactions, intimacy, fight, dreams and death. Characters rise, protect themselves from falling by testing the trust, picture human emotions. Unfortunately, dramatization of dance through the use of naive symbols and monotonous choreography starts to be predictable after a while.

The feeling of being stuck in banality is also emphasized by words sung by Natasza Topor – texts about love, dreams and happiness sound like passages from old sentimental songs. Mentioned dreams are symbolized by huge white balloons, with which the dancers fill the space. Some of them fly into the sky, one is being pierced and as it turns out filled with white fluff (surely the angelic one). In order to help the audience identify the emotions, the projections of human faces and figures are screened. The greatest positive of the performance is precise dance technique and music – subtle at times, and full of fire at the others. The cultural diversity of performers, however, does not bring any new meanings. The whole play is supposedly inspired by the biography of prewar cinema star, Nora Ney. But it seems pretextual, any other artist could actually take her place, and the spectator who missed that information from the programme does not lose anything. The perception of the spectator is appeased by empty phrases, flooded with white chocolate.

Autor/Author: Karolina Rospondek (AT WoT)



SUROWO

Cóż może być fascynującego w historii życia... konia? W obliczu powrotu mody na wielotomowe serie wydawnicze aż ciśnie się na usta odpowiedź: nic. Jednak warto mieć na uwadze, że Lew Tołstoj, pisząc *Historię konia*, opowiadanie na którym został oparty bratysławski *Holstomer*, wyposaża Bystronogiego w cechy isticie ludzkie. Specyficzną wrażliwość zwierzęcia ilustruje również słowacki spektakl. Ostatecznie, wycieńczony Holstomer za każdym razem pokonuje ból i pracuje dalej, bo „kocha swoich panów”. Żywiolowa gra Petera Tilajčika pozwala uniknąć pułapki czułościowości, która grozi opowieściom o bezinteresownym przywiązaniu zwierząt. Słowem, małe są szanse, że widz dozna rozstroju psychicznego, jak (podobno...) Friedrich Nietzsche, obserwujący z turyńskich okien katowaną szkapę. W spektaklu dokonano bowiem subtelnej tonowania – całość utrzymano w lekkim tonie, choć z tyłu głowy tli się refleksja o przemijalności.

Widzimy więc służbę Holstomera u kolejnych właścicieli. U każdego z nich służba wygląda inaczej – ciągnięcie pługa, udział w derby, z kolei u schyłku życia będzie jedynie wozół swego pana do młyna. W zwierzę wcielił się Tilajčik, a właściciele zostali sportretowani przez niewielkie pacynki, smagające rumaka miniaturowym batem. Ludzie przywodzą na myśl rój natrętnych much – a jednak to właśnie oni swobodnie rozporządzają życiem oddanego konia.

Warto odnotować, że elementy scenografii zostały dobrane według konkretnego klucza – są rustykalne, zgrzebne, surowe, utrzymane w barwach ziemi – poczynając od odzienia aktora, szala w kolorze ochry, wyobrażającego koński ogon, przez maszyną uprząż opinającą ciało Tilajčika po zdjęciu koszuli, kończąc na drewnianych schodkach, które będą raz to pługiem, raz bramką, z której startować będą konie w czasie wyścigów (drewniane figurki przypięte żyłkami do specjalnego uchwytu). Tu sprawdza się nieśmiertelna zasada – mniej znaczy więcej. Przedstawienie obyło się bez wizualnej ekwilibrystyki. Zgrzebne białe płótno jest wystarczająco wymowne – tu może stać się towarzyszącym narodzinom żrebięcia łożyskiem, jak i śmiertelnym całunem. Podobny efekt wywołują rekwizyty wykonane z drutu – karuzela zmontowana z miniaturowych koników, jak i nieco koślawa sylwetka Holstomera. Ta może kojarzyć się z wychudzoną, umęczoną szkapą czy wręcz z jej szkieletem. Jak widać, bratysławska grupa potrafi przemycić wanitatywną symbolikę bez zbytecznego patosu.

Autor: Agata Tomasiewicz (AT WoT / TdW)

RAW

What can be fascinating in the life-story of ahorse? In times of the comeback of once popular voluminous publishing series, the answer instantly sprigs to the lips: nothing. But it is worth to keep in mind that in his short story entitled *The story of a Horse* (the base for Holstomer performance), Leo Tolstoy equips the Strider with human features. The specific sensitivity of the animal is also illustrated by Slovakian presentation. Eventually, exhausted Holstomer defeats the pain and returns to work, because he 'loves his masters'. Dynamic play by Peter Tilajčik helps to avoid the trap of sentimentality that could threaten any story about disinterested attachment of an animal. In other words, the chances are low that the spectators suffered from a nervous breakdown, as (allegedly...) Friedrich Nietzsche did while observing the tortured horse from the Turin windows. The performance was kept in a light tone, though thoughts about the temporariness of life stay in mind.

So, we observe Holstomer's service given to several owners - ploughing, taking part in derby, and at the end taking his master to the mill. The actor played the animal, and its masters were portrayed as little hand puppets, whipping the horse with a tiny lash. Those 'people' resemble a swarm of persistent flies – but it is them who easily rule the animal's life.

It is worth mentioning that the elements of scenography are created to serve the performance – they are rustical, coarse, raw, using earthly colours – starting from the actor's costume - the shawl in ochre colour resembling the horse's tail, through the massive harness put on the actor's body, and ending with the wooden stairs that at times are a plough, or a gate, from which the horses start their run (wooden figures tightened with gut to a special handle). Here, an immortal rule does its task – less means more. The performance avoided visual equilibristics. Raw white canvas means enough – it becomes placenta or a deadly shroud. Similar effect evoke props made of wire – merry-go-round made of tiny horses as well as the crooked figure of Holstomer, which can bring associations with emaciated, exhausted animal or even its sole skeleton. As proved, the group from Bratislava can smuggle the vanitative symbolics without unnecessary pathos.

Autor/Author: Agata Tomasiewicz (AT WoT / TdW)





TRZYNASTU WSPANIAŁYCH

Aktor teatru lalkowego nie musi animować kukielki lub pacynki. Jego narzędziem mogą być także ręce, dłonie i konkretne przedmioty.

Spektakl *Alfabet lalkarza* jest zbiorem etiud, w których studenci I roku udowadniają to stwierdzenie. *Alfabet...* dzieli się na trzynaście ćwiczeń, pokazujących różnorodność technik animacyjnych. Pierwszą z nich są *Zaplątani*. Tutaj narzędziem stają się dłonie. Każda z rąk młodej aktorki jest jedną osobą z zakochanej pary. Przeplatanie palców, zaciskanie całych dłoni, mają opowiedzieć prostą historię o dojrzewającej miłości. Z kolei w *Lekcji anatomii* głównym bohaterem okazuje się... niewielki szkielet. Lalka przegląda opasły podręcznik od biologii. Przyjmuje kolejne role – konia, słonia, skorpiona, zupełnie jakby poszukiwała własnej tożsamości. *Czterem porom życia* towarzyszy muzyka Vivaldiego. Atrybutem aktorki staje się... koszyk, do którego trafiają kolejne jabłka. Życie przemija jednak błyskawicznie. *Kręci się* jest następną historią miłosną, opowiedzianą przy użyciu szprych od roweru – kochankowie doczekują się nawet dziecka. W *Świętej rodzinie* dziewczyna musi skonfrontować swoją nagość z obserwującym ją sakralnym obrazkiem. Warto też wspomnieć o *Pomocnej... broni*, w której aktor mierzy się ze swoją własną szpadą. W tej etiudzie mocno odznaczają się elementy pantomimy. Każda z etiud jest świadectwem pomysłowości i osobistej inwencji. A przecież każdy warsztat jest bezużyteczny, jeśli brakuje tych dwóch ostatnich rzeczy.

Autor: Szymon Spichalski (AT WoT / TdW)

THE GREAT THIRTEEN

Puppet theatre actor does not have to animate only a stick or rod puppet. Their tools can be

hands, arms, or individual objects as well. *Puppeteer's alphabet* is a collection of etudes, in which students of the 1st year prove that thesis to be right. The performance is divided into thirteen small parts showing the diversity of animation techniques. The first – *Entangled* – here hands are the tool. Each of the young actress' hands is a person in love. The movements of fingers, tightening the hands tell the story of maturing love. In the *Anatomy Lesson* the main character is... a little skeleton. The puppet is browsing a thick biology encyclopedia and takes roles of a horse, elephant, scorpion, as if it searched for its own identity. *Four seasons of life* is accompanied by Vivaldi's music and the animated object is ...a basket, to which apples are thrown. Life passes instantly, though. *Let's roll* is another love story told with the use of bicycle's spokes – the lovers eventually become parents. In the *Holy Family* the girl has to confront her nakedness with the sacral painting that observes her. It is also worth mentioning about *Helping arms*, in which the actor measures his strength with his own spade. Here the elements of pantomime are present. Each etude is the proof of creativity and personal invention. And it is a common knowledge that the technique is useless, if both of the mentioned elements are missing.

Autor/Author: Szymon Spichalski (AT WoT / TdW)



FORMA BEZ FORMY

Etiudy studentów lalkarstwa z Tel Avivu rozmywają się w taktach głośnej muzyki, która stanowi ich tło. *Marzenia Miotły* budziły pewną ciekawość i oczekiwania co do pomysłów na ożywianie przedmiotu i ogrywanie tytułowego sprzętu. Tymczasem zestaw okazał się klasyczny – kukielka z miotły, jawałka, pacynka, etiuda z rękami, maska. Wszystko bez konkretnej atmosfery, której to brak próbowano zagłuszać muzyką. Jeśli towarzyszył jej taniec aktorów, był niedopracowany, wręcz prywatny. Również treściowo etiudy okazały się dość banalne i niezaskakujące, na miano najciekawszej zasługując *Symfoniczna Fantazja* – o procesie tworzenia dzieła muzycznego.

Autor: Karolina Rospondek (AT WoT)

FORM WITHOUT FORM

The etudes of puppetry students from Tel Aviv blur in tacts of loud music, which should serve as their background. *Broom Ballad* evoked interest and expectations concerning the play with an object from the title of the presentation. However, it turned out to be a very classical approach – stick puppet made of a broom, rod puppet, hand puppet, hand theatre, and a mask. All of that without a specific atmosphere, the lack of which was supposed to be covered by loud music. If it was accompanied by actors' dance, but it made an impression of not enough worked out. As far as their content, the etudes also seemed quite trivial and unsurprising. The best of them - *Symphonic Fantasy* – describes the process of creation of music composition.

Autor/Author: Karolina Rospondek (AT WoT)

DLACZEGO DZIECI GOTUJE SIĘ W MAMAŁYDZE/WHY THE CHILD IS COOKING IN THE POLENTA
AKADEMIA SZTUK SCENICZNYCH/ ACADEMY OF PERFORMING ARTS
Bratysława SŁOWACJA/Bratislava SLOVAKIA

TO WŁAŚNIE NIEBO?

Kłaśnieć! – zapada mrok. Jeden ruch ręką – scena rozświetla się z wolna. Spektakl Akademii Sztuk Scenicznych przypomina o dziecięcej wierze w to, że można animować rzeczywistość za pomocą imaginacji. Owa kreacyjność nie jest jednak manifestacją siły, lecz przejawem lęku. W działaniach bohaterki przejawia się myślenie magiczne, w którym wykonanie określonej czynności implikuje pomyślny skutek. Jeżeli wstrzymam oddech, matka, powieszona za włosy pod kopułą cyrku, uniknie upadku. A jeżeli uniknie upadku, uda się ocalić świat po raz kolejny.

Aktorka Klára Jediná celnie odtwarza specyfikę dziecięcej logiki. W odgrywanej przez nią postaci zawiera się ujmująca prostolinijność, podszyta jednak utajonym okrucieństwem – a może, częściowo, spleenem (warto pamiętać, że autorka powieści, Aglaja Veteranyi, cierpiała na depresję)? Nie można wykluczyć, że stereotypowe obrazy dzieciństwa, ukształtowane przez laurkowe wizerunki a'la fotografie Anne Geddes, przesłaniają fakt, że w lata adolescencji jest wpisana pewna doza wywrotowości. Bohaterka jednym ruchem ukręca łeb wyliniałej kwoce, po cichu jednak wciąż spogląda ku górze – w sensie dosłownym, gdzie obserwuje kolejne numer powieszony za włosy matki, jak i w sensie metaforycznym. Być może w niebie jest cyrk. W końcu Jezus Chrystus też jest artystą.

Słowacki spektakl odciąża nieco niepokojącą prozę Veteranyi. Tutaj kompilacje obrazów rodem z dziecięcego brulionu zyskują dynamizm i pewien esprit. Miejsce akcji – cyrk – stwarza niemałe możliwości. Pojawia się przede wszystkim blond peruka, wyobrażająca matkę z całą jej niedostępnością wobec dzieci i kokieterią względem widzów. W podświetlonym chińskim lampionie odbija się cień tancerki, by za moment stać się becikiem tulonym przez rodzicielkę. Jest również wymoszczony lampkami kufer – kadz, w którym matka myje swoje sięgające ziemi włosy. Z iluminowanym uniwersum cyrku kontrastuje dom rodzinny – wtedy kufer staje się mieszkalną klitką, a chińskie lampiony zastępuje prozaiczny emaliowany garnek. Magia cyrku przeistacza się w magię filmowego obrazu – biały parasol staje się projektorem, na którym wyświetlono migawki z życia rodziny. Niby błahostka – lecz niepokoi bardziej niż połykanie noży i ukręcanie głów ptactwu. Na nagraniu rodzice bohaterki nieustannie drą ze sobą koty, i choć bohaterka banalizuje awantury słowami „to u nas normalne”, to jednak później stwierdza, że „ojciec umarł na nieobecność”, a ona sama „dzieci mieć nie będzie”. Dziewczynka odcina się od wizji dorosłości, zarzeka się, że nigdy nie zapuści włosów (będących przecież atrybutem kobiecości). Wybiera tym samym zasklepienie w świecie dziecięcości; niezadługo przyjdzie refleksja, że z rzeczywistością nie można igrać w nieskończoność, lecz wypada kiedyś stawić jej czoła.

Autor: Agata Tomasiewicz (AT WoT / TdW)



IS IT HEAVEN?

Clap! – the darkness. One movement with a hand – the stage slowly brightens. The performance of the Academy of Performing Arts reminds us of a childlike faith that we are able to animate reality with use of imagination. However, such creation is not the manifestation of power, but rather a symptom of fear and anxiety. In the character's actions magical thinking occurs, in which the act of doing a specific activity implies satisfactory effect. If I hold my breath, my mother hung on her hair under the circus copula, will not fall down. And if she avoids falling down, I will save the world one more time.

The actress - Klára Jediná accurately reconstructs the specificity of children's logic. In her character, there is charming straightforwardness, filled, however, with cruelty – or perhaps with the spleen? (it is worth to remember that the author of the story, Aglaja Veteranyi, suffered from depression). One cannot exclude that those stereotypical images of childhood, shaped by perfect images a'la Anna Geddes, cover the fact that in the years of adolescence an element of subversiveness is ingrained. The girl kills the mangy hen with one movement, but at the same time silently looks up – in a literary sense and observes mother's subsequent circus tricks – in a metaphorical sense. Perhaps, there is a circus in heaven. Eventually, Jesus Christ is also an artist.

Slovakian performance lightens Veteranyi's anxious prose. Here, the compilations of images straight from child's notebook gain dynamics and a kind of esprit. Place of action – circus – creates huge expressive possibilities. A blond wig appears – the image of a mother with all her unapproachability towards children and coquetry towards the audience. In a Chinese lantern, a shadow of a dancer emerges and in a moment, it becomes a baby blanket held by the mother. There is also a trunk filled with lamps – a tub, in which the mother washes her long hair. The circus is contrasted with the family house – then, the tub turns into a housing cubbyhole, and Chinese lanterns are replaced by a simple enamel pot. The magic of circus changes into the magic of a film picture – white umbrella becomes a projector, where scenes from family life are screened. A trifle – but it worries more than swallowing knives or wringing birds' necks. On the recordings, the character's parents argue all the time, and although she trivializes those quarrels with word 'it is a normal thing', she later states that 'her father died from absence', and she herself 'will not have children'. The girl cuts herself from the adult world and claims that she will never grow her hair (hair being an attribute of womanhood). In that way, she chooses to stay in the world of childhood; shortly, a reflection will come that one cannot play with reality forever, but there comes a time to face it.

Autor/Author: Agata Tomasiewicz (AT WoT / TdW)



GRANICE PARADOKSU

Paradoks rządzi światem i nauką, nawet najtęższe umysły nie potrafią się przed nim obronić. Zwłaszcza kiedy świat wpada w ręce szalonego psychiatry. Jeśli upadają instancje coraz wyższe (począwszy od pielęgniarek, a skończywszy na królu Salomonie), to kto ma prawo orzekać o szaleństwie innych? Przed kim należy ratować teorię wszystkiego? Do wniknięcia w klasyczną groteskę Friedricha Dürrenmatta studentom ATB posłużyła formalna gra aktorska – niezwykle precyzyjna w swoich założeniach budowania nerwowego chaosu, oraz lalki wykonane z ubrań i masy papierowej (wyobrażające rozszczerzone osobowości znanych fizyków). Na scenie aż bucha od obłąkańczej energii, zwłaszcza w wykonaniu Einsteina i Newtona, a kolejne piętra suspense otwierają się przed bohaterami niczym zapadnie. Świetnie ograżane są także rekwizyty – mikrofon, meble i narzędzia zbrodni. Śmiałości i poczucia humoru młodych twórców dowodzi wykorzystanie jako podkładu muzycznego do przerażającego psalmu króla Salomona *Marszu Imperialnego z Gwiezdných Wojen*.

W natłoku środków wykorzystanych w spektaklu, lalki zaczynają się jednak przesuwac na dalszy plan. Niekoniecznie jest to zarzut – studenci świetnie pracują także nad słowem. Twierdzenie Möbiusa (to co zostało pomyślane, nie może zostać cofnięte) wywołuje autentyczne ciarki na plecach, zwłaszcza w kontekście fałszywego morderstwa na pielęgniarkach. Jeśli „sprawca” uwierzył w morderstwo, dokonało się ono w jego wyobraźni, i odcisnęło na niej piętno, to czy nie odbyło się naprawdę? W tym paradoksie znajduje się przecież fragment teorii dramatu Dürrenmatta i doświadczenie teatralne. Taka mała teoria wszystkiego.

Autor: Karolina Rospondek (AT WoT)

THE BORDER OF PARADOX

The paradox rules the world and science, even the greatest minds were not able to protect themselves from it. Especially, when the world falls into the hand of an insane psychiatrist. If higher instances fall into pieces (starting from nurses to end with King Solomon), who has the right to pass judgments about insanity of others? From whom should we protect the theory of everything? In order to go deeper into Friedrich Dürrenmatt's classic grotesque, the students made use of formal acting – extremely precise in building the atmosphere of a nervous chaos, and the puppets made of clothes and paper mache (describing split consciousness of well-known physicists). The energy of insanity seems to explode from the stage, especially the one presented by Einstein and Newton. The following suspense stages open themselves in front of the characters as trapdoors. The props are also well used – the microphone, furniture and instruments of crime. The boldness and sense of humour of the artists are proved by their choice of music used in the performance – a horrifying psalm of King Solomon from *The Imperial March from Star Wars*.

In the abundance of means of expression used in the play, puppets seem to shift to the background, but it does not have to be objection. Students also work well with the spoken word. Möbius' thesis (what was imagined, cannot be retracted) evokes authentic creeps, especially in the context of false murder committed on nurse(s). If the 'culprit' believed in murder, in a way it was committed in his imagination and left a stamp on it. So perhaps it was made for real? In this paradox, we can find a fragment of Dürrenmatt's theory of drama and theatrical experience. A little theory of everything.

Autor/Author: Karolina Rospondek (AT WoT)



Zmiany w programie Festiwalu / Changes in the Festival's programme SUNDAY

9:30 – ATB TEATR
Budapeszt WĘGRY / Budapest HUNGARY
UNIWEKSYTET TEATRU I SZTUKI FILMOWEJ
UNIVERSITY OF THEATRE AND FILM ART
ETIUDY / ETUDES

17:00 – RYNEK
Budapeszt WĘGRY / Budapest HUNGARY
JÁNOS PÁLYI
VITÉZ LÁSZLÓ

18:00 – ATB 214
Kijów UKRAINA / Kiev UKRAINE
KIJOWSKI NARODOWY UNIWEKSYTET TEATRU,
FILMU I TELEWIZJI IM. I. K. KARPENKO-
KAROWA/ KIEV NATIONAL I. K. KARPENKO-
KARYI UNIVERSITY OF THEATRE, CINEMA AND
TELEVISION

21:00 – ATB 214
Kijów UKRAINA / Kiev UKRAINE
KIJOWSKI NARODOWY UNIWEKSYTET TEATRU,
FILMU I TELEWIZJI IM. I. K. KARPENKO-
KAROWA/ KIEV NATIONAL I. K. KARPENKO-
KARYI UNIVERSITY OF THEATRE, CINEMA AND
TELEVISION