GDAŃSKI TEATR SZEKSPIROWSKI
FUNDACJA THEATRUM GEDANENSE
esfn EUROPEAN SHAKESPEARE FESTIVALS NETWORK

[SHAKESPEARE DAILY]

GAZETA FESTIWALOWA NR 4 3.08.2022

fot. Dawid Linkowski

Zuzanna Murdzek

Mezalians nocy letniej, czyli tragedia do śmiechu

Sen nocy letniej, reż. Rafał Szumski, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, Polska

Pierwsza sierpniowa noc tegorocznego Festiwalu Szekspirowskiego wywołała nie lada gwar i szum. Wszystko z powodu przygotowanej przez Rafała Szumskiego inscenizacji *Snu nocy letniej*, która prowokuje do zadania nurtujących pytań dotyczących współczesnych tendencji w odczytywaniu dzieł angielskiego dramatopisarza. Zatem, czy Szekspir powinien być takim, jakim przedstawia go reżyser gdyńskiego widowiska – głośny, rozbuchany i niespójny? Czy godzi się, by cenione dzieło elżbietańskiego mistrza upodabniało się do współczesnych skeczy – efektownej, lecz niezbyt głębokiej rozrywki dla mas?

Podejmując się interpretacji gdyńskiego spektaklu, nie sposób uniknąć wrażenia, iż jego kompozycja opiera się na wielopoziomowym, strukturalnym mezaliansie. Sztuka Williama Szekspira, ukazująca miłosne perypetie niepokornych bohaterów – pożądających uczucia wzbronionego przez prawo i starszyznę (Hermia, Helena, Lizander i Demetriusz) czy związku niezgodnego z konwenansami (jak przelotny romans Tytanii i przemienionego w osła Podszewki) – zostaje ujęta przez Szumskiego w bogatą szatę stylistycznych oraz gatunkowych napięć i przeciwstawności.

W spektaklu gdyńskiego teatru dochodzi do swobodnego łączenia komizmu z elementami tragedii. Obraz Szumskiego nabiera cech swoistej tragikomedii, a niekiedy – przywołując osobliwy oksymoron, którym bohaterowie dramatu opisują zamkniętą w Szekspirowskim dziele parodię *Pirama i Tyzbe* – przedziwnej „tragedii do śmiechu"[1]. Pomimo rubasznego nastroju w inscenii-

zacji wyraziście wybrzmiewają tony bólu i rozpaczy. Twórca widowiska niejednokrotnie koncentruje uwagę odbiorcy na przeżyciach wyszczególnionych postaci – zwłaszcza kobiet doświadczających instytucjonalnej, emocjonalnej czy fizycznej przemocy. Tym samym styl niski przenika styl wysoki, a to, co prostackie czy wulgarne, wywiera stały wpływ na sprawy ważne i subtelne.

Szekspirowska komedia w ujęciu Szumskiego wymusza także zaskakujący mezalians gatunkowy. Ów szczególny zabieg można dostrzec w specyficznym doborze podkładu muzycznego. W gdyńskim przedstawieniu usłyszymy zarówno muzykę poważną – reprezentowaną przez podniosłą, barokową fanfarę, podkreślającą splendor ateńskiego dworu – a także zgoła odmienne, nowoczesne aranżacje i musicalowe piosenki. Muzyczna różnorodność nie stanowi zabiegu przypadkowego. Szumski posługuje się nią do zbudowania efektu dialogowości czy raczej kakofonicznego współistnienia obcych głosów, dźwięków i języków.

Metodyka twórcza gdyńskiego reżysera z pewnością nie wszystkim przypadnie do gustu. Stosując modny obecnie stylistyczny synkretyzm – wiążąc elementy sztuki w sposób niespójny i umowny – Szumski nie unika efektu przerysowania czy przesady. Jego *Sen nocy letniej* to jednak mezalians świadomy. Reżyser umiejętnie odczytuje i uwydatnia ukryte w tekście źródłowym pułapki – atrapy, podszewki i niespoistości – a także, co istotne, dostosowuje go do wymogów obecnej kultury. Dzięki staraniom twórcy spektakl nie nuży – charakteryzująca go plastyczna scenografia i dynamiczna narracja doskonale zaspokajają potrzeby współczesnej publiczności, przywykłej do zróżnicowanych efektów i wartkiej akcji.

Szekspir Szumskiego to nie Szekspir hamletyczny, funeralny, salonowy. Reżyser na krótką chwilę odbiera słynnemu Anglikowi utrwalony w kulturze nimb podniosłości i patosu. Ale czy wielbiony mistrz parodii i błyskotliwych gier słownych winien się kojarzyć jedynie z powagą? Doświadczenie gdyńskiego *Snu nocy letniej* poddaje ten sąd w wątpliwość i skutecznie oddaje żartobliwy geniusz Szekspira, udowadniając, że w jego dziełach każdy odnajdzie coś dla siebie.

[1] W. Szekspir: *Sen nocy letniej*, tłum. Stanisław Barańczak, akt V, scena I.

fot. Dawid Linkowski

Pod płaszczykiem śmiechu

Z Rafałem Szumskim, reżyserem *Snu nocy letniej* Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, rozmawia Aleksandra Haberny

***Sen nocy letniej* nie jest pierwszym spotkaniem Teatru Miejskiego w Gdyni z Szekspirem, ale pierwszym w Pana reżyserii. Dlaczego akurat ten tytuł?**
Kiedyś *Sen nocy letniej* był jednym z utworów, które mnie nudziły – mimo że zawiera wiele efektownych momentów, to w moim odbiorze było to romansidło przeplatane scenkami rzemieślników. Ale po czasie, kiedy mnie i mojej żonie urodziło się dziecko, a nasza relacja weszła na trochę inny etap, powtórzyłem sobie *Sen nocy letniej* i wszystko zaczęło mi się w nim zgadzać. Ważnym aspektem był także podcast Marty Niedźwieckiej *O zmierzchu*, w którym poruszała temat romantycznej miłości w kulturze i sztuce. Ona zwróciła moją uwagę na to, że wyobrażenie i kult romantycznej miłości może być czymś niebezpiecznym. *Sen nocy letniej* istnieje w ludzkiej świadomości jako utwór ikoniczny ze względu na to, że opowiada właśnie o tej romantycznej miłości – ale ja zacząłem odczytywać go inaczej.

Wspomniał Pan o prywatnej pobudce prowadzącej do wyboru właśnie tej sztuki – czy w spektaklu można w takim razie odnaleźć elementy personalne?
Myślę, że zawsze można odnaleźć pewne prywatne ślady. Takie było moje założenie, żeby spektakl oddawał różne odcienie i etapy relacji romantycznej. Mamy tutaj do czynienia z ludźmi stosunkowo młodymi, ich pierwszymi inicjacjami miłosnymi, mamy dojrzałą parę – Oberona i Tytanię – którzy mają za sobą tysiące lat związku, a także parę, która od początku wydawała mi się przemocowa – Tezeusza i Hipolitę. Na pewno pojawiają się zatem nawiązania do własnego doświadczenia, ale też wyobrażenia na temat przyszłości. Nasz *Sen nocy letniej* to opowieść o tym, że na dobrą, dojrzałą relację trzeba sobie zasłużyć. A można to zrobić, tylko poznając wiele różnych oblicz tego, jak może ona wyglądać.

***Sen nocy letniej* zazwyczaj kojarzy się z rozbudowaną scenografią. Tutaj natomiast jest ona dość minimalistyczna, bogatsza jest natomiast strona muzyczna. Jaka koncepcja za tym stoi?**
Zarówno ja, jak i scenografka Aleksandra Grabowska nie lubimy przepychu na scenie. Na scenie najważniejszy jest dla mnie aktor, więc scenografię ograniczam do minimum. Jest to też zabawa z wyobrażeniem o *Śnie nocy letniej* – chcieliśmy zostawić widzom pole dla wyobraźni. Nasz las, którego nie widać na scenie, to las emocji – jest on dość surowy, mimo że zakrywany płaszczykiem śmiechu.

Jeśli chodzi o muzykę, staram się robić spektakle, w których pełni ona ważną, uzasadnioną rolę. Wychodzimy

od Henry'ego Purcella, kompozytora z tamtych czasów, łączymy to z brzmieniem gitarowym, a później kierujemy się w stronę remiksów utworów klasycznych. Ściśle określone fragmenty muzyczne są też przypisane do konkretnych postaci. Łączenie wysokiego z niskim, klasyki z popkulturą – to jest właśnie to, co z Szekspirem powinno się robić i co ja staram się robić, bo daje on na to przestrzeń. Z jednej strony naszym celem było dekonstruowanie Szekspira, a z drugiej – zachowanie jego ducha.

W spektaklu zachowany został oryginalny tekst, przy jednoczesnym wykorzystaniu współczesnych kostiumów i scenografii. Jakim czasom jest on najbliższy?

To, co wytwarzamy, to wyobrażenie jednego z widzów – a mianowicie Puka, który w naszej wersji rozpoczyna z poziomu widowni. Naszym pomysłem było to, że on przechodzi przez tę historię już po raz któryś z kolei. Nie wiemy po raz który, ale domyślamy się, że czas w tym świecie jest połamany. To uzasadnia bawienie się wyglądem kostiumów oraz równoczesne zachowanie oryginalnej Szekspirowskiej formy.

Tę zabawę widać również w pomysłach na postaci. Przykładowo paź, o którego kłócą się Tytania i Oberon, ulega przemianie z dziecka w muskularnego młodzieńca. Czy widz powinien doszukiwać się w tym komentarza do otaczającego nas świata, w tym przypadku na przykład zdominowanego przez patriarchat?

Pewne tematy poruszamy, ale ich nie kończymy. Szekspir daje taką przestrzeń, że o każdej postaci można opowiedzieć osobną historię. My weszliśmy w całą galaktykę postaci, więc możemy jedynie rzucać widzowi tropy interpretacyjne do jego wyobrażeń. Paź pełni w spektaklu dwie funkcje – po pierwsze jest uosobieniem kultu ciała, służy do skonfrontowania starożytnego boga, jakim jest Oberon. To metafora ciągłego poszukiwania ideału, a także element świadczący o etapie relacji, na jakim są Oberon i Tytania. Wreszcie pełni on także funkcję bytu nadludzkiego. Kiedy paź spotyka się z wróżką, są jedyną parą, która się romantycznie kocha. Ale mamy w tej miłości do czynienia z dwoma bytami boskimi, co nasuwa pytanie – czy dobrze może być tylko u bogów? No i w końcu – czy na pewno tak jest?

Klaudia Popielska

(Nie)poskromienie (nie)złośnicy

Poskromienie złośnicy, reż. Jacek Jabrzyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, Polska

Szekspir zaczyna *Poskromienie złośnicy* wątkiem Christophera Sly'a, pijanego do nieprzytomności kotlarza, który padł ofiarą żartu Pana. Wracający z polowania bogacz projektuje sytuację w taki sposób, aby hulaka uwierzył, że jest zamożnym właścicielem dworu. Tak oto autor zasygnalizował podstawowe zagadnienie dramatu: tożsamość. Na początku inscenizacji Teatru Zagłębia podobnej manipulacji doświadczyli widzowie. Spektakl rozpoczęła krótka medytacja, która starała się zadać pytania krążące wokół tej samej kwestii, jakiej podjął się Szekspir. Zaraz potem zobaczyliśmy obraz, którego fragmenty zastąpiły krzycząco puste białe plamy w miejscach, gdzie powinny znajdować się postaci kobiece, a trzy aktorki zgodnie stwierdziły, że nie chcą brać udziału w wystawieniu tego dramatu. Taki początek, choć nieco banalny, daje nadzieję na herstoryczne odczytanie szesnastowiecznego tekstu. Nic takiego się jednak nie stało.

We właściwej sztuce bierze udział wyłącznie męski skład, czyli dokładnie tak jak podczas premiery w teatrze Globe, co oprócz nabudowanej wcześniej narracji na temat tożsamości płciowej mogłoby otworzyć pole do szukania punktów wspólnych dla okresu, w którym powstał dramat i współczesności. Oczekiwania podsyca nawiązująca do renesansu muzyka i charakterystyczne dla tej epoki elementy kostiumów na tle dyskotekowej, kiczowatej scenografii z przyczepą campingową. Nie jesteśmy jednak ani tam, ani tu, a elementy z różnych okresów historycznych okazują się tworzyć jedynie niepotrzebny miszmasz.

Fabuła jest uproszczona do minimum: nie ma ani poskromienia, ani złośnicy. Katarzyna bardzo często rezygnuje ze swoich partii dialogowych, od początku właściwie reprezentując milczącą uległość. Postać nie rozwija się ani nie zmienia, właściwie jest po prostu starym pewniakiem polskiego kabaretu – cismężczyzną przebranym w kostium kobiecy, naśladującym zachowania przypisane kulturowo płci żeńskiej. Zresztą obaj mężczyźni, odtwórcy ról Katarzyny i Bianki, budują swoje postaci na bazie stereotypów i żartów patriarchatu o wrednych babach. Ten zabieg zostaje potraktowany nieco po macoszemu, bo zamiast podkreślać abstrakcyjność społecznych mechanizmów odgrywania płci, powiela frazesy przepełnione uprzedzeniami, po raz kolejny przypomina przemocowe etykiety. Mamy co prawda świadomość, że to, co widzimy, wydaje się śmieszne, bo jest odgrywane przez ciało nieprzypisane kulturowo do takiej sytuacji. Ta sama historia z ciskobietami w żeńskich rolach nie byłaby zabawna w ogóle; pełna przemocy i niesprawiedliwości mogłaby wywołać raczej smutek lub gniew. Ani ten, ani żaden inny klucz nie zostaje jednak wystarczająco przez autorów pod-

fot. Dawid Linkowski

kreślony – dekonstrukcja mechanizmu zachowań społecznych eksponuje jego toksyczność tylko po to, żeby zaraz zrobić z niej kolejny kiepski żart. Śmiech z tego, co szkodliwe, zdaje się lekceważyć problem, zamiast pogłębiać pole do refleksji nad nim. Nadzieja rodzi się razem z pojawieniem się jednego z najpopularniejszych polskich artystów queerowych w roli Krawca. Maciej „Gąsiu" Gośniowski jako draq queen na chwilę otwiera nowe drogi prowadzenia narracji, na przykład w stronę pogłębionej myśli o tożsamości. Krawiec wykonuje krótką choreografię, przemyca dwa zdania o wolności, którym konstrukcja dramaturgiczna nie pozwala wystarczająco wybrzmieć, po czym po prostu znika, zupełnie jakby ta kraina stereotypowych mechanizmów nie była w stanie go pomieścić. Echa zmarnowanego potencjału tego występu słychać w końcowym monologu Katarzyny. Marcin Gaweł czyta od niechcenia porady dla „idealnej kobiety" zapisane w *Poskromieniu*, co co po raz kolejny podkreśla odgrywanie zachowań związanych z rolą płciową, ale to dalej są bardzo płytko sięgające myśli, które nie wnoszą nic nowego do debaty publicznej.

Jedynym walorem spektaklu pozostaje jego komediowy charakter, choć dalej humor bywa czasami wątpliwej jakości. Zresztą nie każdy gag się sprawdza, jak na przykład umieszczenie postaci przebranej za Stephena Hawkinga dla samego faktu umieszczenia w sztuce postaci przebranej za Stephena Hawkinga. Uznając kabaretowy styl inscenizacji można jednak założyć, że nie wszystko musi bawić czy mieć sens. Łatwo jest też dostrzec w tej konwencji równie stereotypowe obrazy polskości (wesele, disco polo, piłka nożna, koperta dla księdza w czasie ślubu). Narodowościowy komentarz powielił jedynie kilka klisz i zniknął, również nie wykorzystując swojego potencjału.

Nie było poskromienia, nie było złośnicy; fabuła została zmniejszona do minimum, intryga również. Tekst Szekspira stracił swój polot, a postaci zostały spłaszczone i potraktowane stereotypowo. Spektakl powielił kilka mniej lub bardziej krzywdzących klisz. I to tyle. Szkoda, bo w okresie coraz intensywniejszego rozwoju gender studies, spektakle poruszające kwestie tożsamościowe są szczególnie ważne i potrzebne, a *Poskromienie złośnicy* mogłoby być doskonałym pretekstem do poruszenia tego zagadnienia.

Różnorodność ról społecznych

Z Jackiem Jabrzykiem, reżyserem spektaklu *Poskromienie złośnicy*, rozmawia Iga Szczodrowska

W 2013 roku wyreżyserował Pan inny utwór Szekspira, *Wieczór Trzech Króli*, który otrzymał wyróżnienie na ówczesnej edycji Festiwalu Szekspirowskiego. Jaka jest Pana relacja z tym Festiwalem?
Nie ukrywam, że bardzo lubię i szanuję ten Festiwal. Po pierwsze dlatego, że dotyczy on Szekspira. A po drugie, coraz bardziej podoba mi się jego formuła. Tegoroczne umiędzynarodowienie Festiwalu pasuje w kontekście Szekspirowskim, ale także działa na korzyść samego wydarzenia, bo dodaje mu rangi i świeżego powiewu.

W Pańskim *Poskromieniu* role kobiece odgrywane są przez mężczyzn. To z jednej strony powrót do tradycji elżbietańskiej, a z drugiej – zabieg, który pozwala na bardziej zdystansowany komentarz na temat męskiej dominacji w społeczeństwie. Co Pana zmotywowało do podjęcia takiej decyzji?
Za czasów Szekspira była to obowiązująca konwencja w teatrze, kobiety nie miały za bardzo wstępu na scenę, na której grali sami panowie. A teraz zabieg ten rzeczywiście nabiera innego znaczenia i staje się kluczem do interpretacji. Jest to gest wykonany wobec tego tekstu. Warto dodać, że ta decyzja nie była zamierzona od samego początku. Pierwotnie role kobiece miały być grane przez aktorki. Jednak podczas czytania tekstu na próbach, okazał się on tak brutalny, mocny, ostry w swoim wyrazie, że dziewczyny, ale także my jako cała obsada, poczuliśmy ogromny dyskomfort. Stwierdziliśmy, że jakkolwiek byśmy nie zrobili tego spektaklu, to te kobiety zawsze będą uczestniczyć w mechanizmie przemocowym. Jedynym wyjściem z sytuacji było rozdanie ról mężczyznom, tak żeby to oni zbudowali sobie swój świat i o nim opowiedzieli, grając wszystkie role. Nie wykluczyliśmy jednak dziewczyn. Spektakl w oryginale ma budowę szkatułkową, to jest posiada prolog, który całkowicie oddaliśmy dziewczynom. To preludium do spektaklu jest wkluczające, włączające, empatyczne, ciepłe. Mógłbym użyć tu wielu innych epitetów.

Ważną częścią scenografii na scenie jest kamper. Korzysta Pan też z multimediów, między innymi umieszczając kamerę wewnątrz pojazdu i projektując obraz widzom. Czy jest to ukłon w stronę wspomnianej szkatułkowej budowy sztuki?
Dokładnie tak. Korzystamy z takich znaków, gramy teatrem. Gramy elementami sceny, nie udajemy cudów, obnażamy teatralną rzeczywistość. Wszystkie rekwizyty, które są użyte w spektaklu pozwalają nam bawić się tym teatrem, a nie wyczarowywać świat i tworzyć cuda.

Czy mężczyźni są w stanie oddać doświadczenie kobiet na scenie? Czy kryje się za tym jakiś proces przygotowawczy dla aktorów?
Ale my nie idziemy w kierunku: chłopaki grają dziewczyny. Role społeczne są bogate i różnorodne. Mężczyźni też są różni. Mamy na scenie chociażby występ drag queen. To też jest jakaś prezentacja męskości. Ukazujemy cały szeroki wachlarz tego, co kryje się pod definicją bycia mężczyzną. Wcale nie chodzi nam o to, by role kobiece były grane przez chłopaków. Chcemy natomiast ukazać pewne mechanizmy, które determinują zachowania, jakąś hierarchię, układ społeczny. Sprawdzić, jak to działa i skąd się bierze ta przemocowość, którą w końcu zaczynamy nazywać i mówić o niej publicznie.

Pomimo trudności tematów, które Pan eksploruje, nie pozbywa się Pan komediowego charakteru sztuki. Czy to właściwy kierunek do rozmowy o równouprawnieniu?
Uważam, że jest to jedna z wielu dróg rozmowy i według mnie jest ona jak najbardziej na miejscu. My nie uciekamy od komizmu, wręcz przeciwnie – staramy się prowokować sytuacje komediowe. Myślę, że to dodaje ostrości wypowiedzi. Zaraz za tym śmiechem idzie refleksja i ona uwydatnia niektóre tematy, powoduje, że są bardziej widoczne. O to nam w gruncie rzeczy chodziło. Komedie Szekspira generalnie nie są stricte komediowe. To właśnie zderzenie „serio" i „buffo" sprawia, że są one wspaniałą teatralną zabawą, a zarazem ich pocisk tematyczny ze zdwojoną siłą dochodzi do celu.

Potrzeba opowiadania

Z Johnem Stanisci – artystą komiksowym, dramaturgiem, pisarzem, aktorem, producentem teatralnym i członkiem jury tegorocznego Festiwalu – rozmawia Viktoria Dulak

Rysujesz, piszesz, jesteś aktorem, producentem, masz własną grupę teatralną, a teraz uczestniczysz w Festiwalu Szekspirowskim jako członek jury. Zacznę więc od pytania: kim tak naprawdę jesteś?
Od dziecka czułem, nadal czuję, że pisanie to coś, do czego zostałem powołany. Moje dzieciństwo nie było jednak proste. Miałem to szczęście, że trafiłem do szkoły z bardzo silnie rozwiniętym programem artystycznym, co pokierowało mnie w stronę branży komiksowej, w której zostałem na długo i zrobiłem niezłą karierę. Przyszedł jednak taki moment, kiedy zdałem sobie sprawę z tego, że nie chcę umrzeć, nie zająwszy się wcześniej tym, do czego czuję, że zostałem stworzony. Zacząłem trafiać na odpowiednie okazje i ludzi pracujących w filmie czy telewizji. To wszystko umożliwiło mi zawodowe zajęcie się pisaniem.

Aktualnie łączysz wszystkie wspomniane profesje. Każde medium ma jednak swoją specyfikę. Ciekawi mnie, jakie widzisz paralele między komiksem, pisaniem a twoją pracą w teatrze?
To bardzo dobre pytanie. Jedno z tych, na które najpierw odpowiadasz, a później budzisz się o pierwszej w nocy z olśnieniem, co powinieneś był powiedzieć. Kluczowe hasło to chyba jednak: opowiadanie historii. Teatr jest jedną z najtrudniejszych form. Dostajesz pustą, ciemną przestrzeń i od ciebie zależy, co z nią zrobisz. Jestem aktorem, a doświadczenie sceny bardzo wiele zmienia w życiu. W teatrze można też obserwować ludzi, zobaczyć jak reagują, czy zasypiają w trakcie pokazu – wtedy to wyraźny znak jakości sztuki. Jeśli teraz, pisząc, tworzę dobre dialogi, to bierze się to z praktyki. Wiem, jak język układa się na scenie, więc mogę tę wiedzę wnieść do mojego pisania. Praca w teatrze nauczyła mnie wiele na temat konstruowania opowieści.

A jak rysowanie i komiks wpłynęły na twoje rozumienie teatru? Zdaje się, że te media wymagają zupełnie innej percepcji.

fot. Dawid Linkowski

Ja zawsze wracam do Arystotelesa i jego *Poetyki*. Pisząc o dramacie, opisał on tak naprawdę uniwersalną sztukę tworzenia historii. Poza tym wszystko sprowadza się do celu – po co my to w ogóle robimy i dla kogo. Bo nie dla siebie. Żebyś mnie dobrze zrozumiała – to nie tak, że robię cokolwiek „pod publiczkę". Nie chodzi o to, aby ludziom się podobało. Chodzi o to, żeby ich poruszyć, przekazać to, co wyjściowo zainspirowało mnie do opowiedzenia im historii.

Czy mógłbyś coś opowiedzieć o plakacie tegorocznej edycji Festiwalu, którego jesteś autorem? Skąd pomysł na taką formę?
Nie lubię o tym mówić, ale pomysł na plakat nie był mój. Kiedy Agata Grenda po raz pierwszy poprosiła mnie o wykonanie projektu, narysowałem coś zupełnie innego. Wtedy ona opowiedziała mi o motcie tegorocznego Festiwalu – „Między niebem a sceną. Po burzy?". Zasugerowała też postać aktora stojącego samotnie na scenie. Stąd wziął się ten protagonista – osamotniony podróżnik, na krawędzi sceny, ale jednocześnie nad wzburzonym morzem. Kolory ukraińskiej flagi to też była świadoma decyzja. Przyznam, że artystycznie ułatwiła mi też zadanie. Nie musiałem martwić się o to, że przekombinuję coś na etapie nakładania koloru.

***Burza* kojarzy się z wątkami postapokaliptycznymi i science-fiction – zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, że to ostatnie z dzieł Szekspira. Myślisz, że chcemy tego typu historii – nierealistycznych, tajemniczych, niepokojących? Jak według ciebie to wygląda?**
Nie powiedziałbym, że chcemy. Ale z jakiegoś powodu ich potrzebujemy. Ta potrzeba jest wpisana w ludzką naturę. Egipcjanie tworzyli hieroglify, piramidy… Wiele jest tajemniczych zjawisk, które jednak porządkują nam świat. To właśnie badał Joseph Campbell. Mit – on wszystko określa, formuje, wyjaśnia bieg historii. Cała późniejsza analiza Campbella, wszystko co powiedział o konstruowaniu historii, ma swój początek właśnie w micie.

A jak ty odczytujesz *Burzę*? Co w niej widzisz, czego szukasz?
Przyznam ci się, że nie jest to moja ulubiona sztuka. Nie wiem dlaczego, bo jest bardzo dobra. Emocjonalnie jednak zawsze bardziej mnie ciągnęło do *Otella* czy *Makbeta*. To, za co ja uwielbiam Szekspira, to jego umiejętność prowadzenia postaci. Nigdy na przykład nie dowiadujemy się, dlaczego właściwie Jagon nienawidzi Otella – nie ma żadnego monologu, w którym wyszedłby i mówił „O, okropny Otello, zrobił mi to, to i to". Szekspir opowiada historie bardzo dynamicznymi i oszczędnymi środkami. Wielu rzeczy nie wyjaśnia, a jednak działa to bez zarzutu.

A co sądzisz o współczesnych inscenizacjach klasycznych dzieł? W tym także Szekspira.
Odstawmy na chwilę Szekspira na bok. Możemy spojrzeć choćby na *Śmierć komiwojażera*. Jeżeli autor osadza akcję w konkretnych czasach, nie ma potrzeby tego uwspółcześniać. Na Broadwayu istnieje teraz trend odczytywania na nowo starych, klasycznych musicali. Uwspółcześniają je i zupełnie przerabiają. Po co? Większość z nich jest okropna. Wszystko traci swoją moc i nie sprawia już takiej przyjemności.

Moje ostatnie pytanie to: co dalej? Co się stanie po twojej wizycie w Polsce? Wracasz do rysunku, pisania?
Dzień przed naszym wylotem z żoną do Polski dostałem telefon z propozycją pracy nad scenariuszem dla dużego producenta filmowego w Hollywood. Oprócz tego kontynuuję pracę nad swoją powieścią science-fiction. Te dwie sprawy czekają na mnie i planuję zająć się nimi od razu po powrocie do domu. A oprócz tego, zobaczymy, co jeszcze się wydarzy. Może kolejna wycieczka do Polski.

Michał Cierzniak

Szukanie Antoniusza

Antoniusz, reż. Krystian Łysoń, Polska

Antoniusz Krystiana Łysonia to dramatyczno-taneczne studium tragicznej postaci, zbudowanej na podstawie kilku wybranych wątków ze sztuk Szekspira, między inymi *Ryszarda III* i *Romea i Julii*. To również syntetyczna opowieść o losie przegranego mężczyzny, który stając wobec swojej klęski, odwraca wzrok ku utraconej władzy.

Punktem wyjścia i rdzeniem spektaklu, zagranego przez duet złożony z Zheni Doliak i Krystiana Łysonia, jest scena, w której Antoniusz prosi swojego wiernego przyjaciela Erosa o to, aby ten zadał mu zabójczy cios, kładący kres udręce po stracie Kleopatry i hańbie przegranej wojny. Moment, w którym triumwir, fałszywie przekonany o samobójstwie jego kochanki, prosi o śmierć, powraca u Łysonia wielokrotnie. Pomiędzy tymi powtarzającymi się scenami akcja przenosi się do minionych wydarzeń, które doprowadziły Antoniusza do tego tragicznego końca. Retrospekcje sygnalizowane są poprzez zmianę oświetlenia i oszczędnej warstwy muzycznej. Aktor i aktorka wygłaszają kwestie dotyczące między innymi ucieczki po przegranej bitwie morskiej pod Akcjum, ale najistotniejszą częścią tych scen jest ciekawa choreografia, wyrażająca wewnętrzne zmagania bohatera.

Łysoń osadza swój spektakl w prostej, lecz nasyconej symboliką scenografii. Jej centralnym elementem jest srebrna kula zawieszona nad niebieskim granulatem. To nią Eros (w tej roli Doliak, chociaż należy zaznaczyć, że postać stworzona przez tę aktorkę jest dość wieloznaczna) ma zgładzić Antoniusza na jego rozpaczliwą prośbę. Element ten wykorzystywany jest też w układach choreograficznych. Bohater kreowany przez Łysonia zderza się z wirującą kulą, uchyla się przed jej lotem, wprawia ją w ruch i zatrzymuje w dłoniach. Można ten rekwizyt interpretować jako alegorię utraconej władzy lub widzieć w nim niszczący młot buldożera albo obraz fatum. Nie sposób jednak rozstrzygnąć jednoznacznie, czym on dokładnie jest.

W spektaklu Łysonia powraca jak refren najsławniejszy ustęp z *Antoniusza i Kleopatry*. Triumwir porównuje w nim gwałtowne zmiany kształtów chmur do swojego położenia, w którym musi porzucić własną tożsamość naznaczoną klęską, przekształcić się, diametralnie odmienić. Zdaje się to mieć intrygujące odzwierciedlenie w choreografii, w której nieustanna metamorfoza zachodzi na naszych oczach poprzez plastyczność i płynność ruchów tancerza-aktora.

Spektakl Łysonia jest opowieścią o zagubionym bohaterze, niegdyś potężnym Antoniuszu, który próbuje na nowo określić siebie po hańbie porażki. Aktor ciekawie łączy wybrane przez siebie wątki jednego z najdłuższych dramatów Szekspira i buduje z nich wieloznaczną, choć nieskomplikowaną formalnie opowieść, zamkniętą w kilkudziesięciominutowej miniaturze dramatyczno-tanecznej, której siłą napędową jest wyjątkowa wrażliwość twórców oraz minimalizm przyjętej formy.

fot. Dawid Linkowski

Viktoria Dulak

„Czyliż mnie jeszcze widzisz?"

Antoniusz, twórcy Zhenia Doliak, Wojciech Faruga, Krystian Łysoń, Polska

Widownia ustawiona jest po dwóch stronach sali. Wchodząc, mijamy dwie postaci. On nerwowym krokiem chodzi po scenie, mamrocząc coś pod nosem, ona siedzi z boku, powoli przeżuwając kolejne kęsy zawiniętej w srebrną folię kanapki. Światło jest jasne, ale sztuczne, bardziej chłodne, niebieskie – wręcz nieco laboratoryjne. Na środku wyspa z granatowego piasku i zawieszona u sufitu kula, przypominająca sprzęt do wyburzania budynków. Nad nią słup czerwonego światła.

Reżyser sięgnął po jeden z mniej znanych dramatów Szekspira i jeszcze mniej znaną postać – schowaną zwykle w cieniu za Juliuszem Cezarem i Kleopatrą. W przestrzeń teatralną wchodzimy jako niezapisana tablica. Kto jest kim? Gdzie wszystko się dzieje? Adaptację której ze sztuk tak naprawdę oglądamy? To postawienie widza w sytuacji zdezorientowania początkowo działa na korzyść projektu, który stopniowo, z biegiem akcji, daje nam kolejne poszlaki, z których mamy stworzyć własną układankę. Szkoda jednak, że ta nigdy nie powstaje, a my zatrzymani zostajemy w sferze domysłów.

Nie można jednak mówić o porażce, bo wiele tu było elementów udanych. Zaczynając od pomysłu z kulą, która spełniła swoje zadanie zarówno scenograficznie (nie da się ukryć, że przestrzeń – choć oszczędna w środkach – satysfakcjonowała wizualnie), jak i inscenizacyjnie. W zależności od potrzeby zmieniała się z pocisku w zabawkę, a następnie w wirującą planetę. Była osobnym bohaterem i centrum tworzonego wszechświata. Tym bardziej więc szkoda olbrzymiej niekonsekwencji aktorów w jej użyciu, zwłaszcza w drugiej części spektaklu. Na początku każdy jej ruch i zetknięcie z ciałami artystów były wyraźne i istotne, ale z czasem zaczęło się to rozmywać, używano jej zbyt często, osłabiając jej siłę przekazu.

Na szczególną uwagę zasługuje wykorzystanie przez aktorów ruchu jako środka ekspresji artystycznej. Układy nie były bowiem precyzyjnymi choreo-

grafiami, a bardziej sprawiały wrażenie tworzonych na bieżąco, zupełnie zmiennych z każdym kolejnym pokazem, co nadawało im lekkości i naturalności. Momenty taneczne, zwłaszcza w chwilach, kiedy kula wprawiona była w ruch, były jednymi z bardziej emocjonalnych.

fot. Dawid Linkowski

Na osobną wzmiankę zasługuje Zhenia Doliniak – ubrana w ciężką, czarną suknię z trenem, sztywniejsza w postawie, oszczędniejsza w słowach niż jej partner. Stała ona na straży wydarzeń rozgrywających się przed widzem, kreowała iluzję, jak gdyby to ona trzymała w ręku wszystkie losy – była panią życia i śmierci. Sama mianowała się antreprenerką zdarzeń i mimo wspomnianych niekonsekwencji, jakie wdarły się w całość projektu, utrzymała tę pozycję do końca.

Wiele ciekawego ma do zaoferowania polski teatr offowy, a jeszcze więcej do opowiedzenia. Wychodzi do nas bowiem z propozycjami świeżymi i niebanalnymi, czego przykładem jest *Antoniusz*. Nie walczy z głównym nurtem, a uzupełnia go, podkreślając te obszary, na które teatr instytucjonalny zbyt często się zamyka. W tym wszystkim brakuje czasem jednak konsekwencji i zdolności spojrzenia na gotowe dzieło holistycznie, oczami widza. To właśnie tych elementów zabrakło *Antoniuszowi*.

Aleksandra Kuś

Mr. Weakling, I've a feeling we're not in Stratford anymore…

Szekspir Fight Show Arena, reż. Jakub Kasprzak i Zespół, Teatr Układ Formalny, Polska

O tym, że dzieła Szekspira przetrwały próbę czasu, nie trzeba nikomu wspominać. Z tego powodu zbieramy się co roku, żeby oglądać, jak jego sztuki rezonują ze współczesnymi twórcami. Zespół Teatru Układ Formalny, poza próbą uzyskania esencji z Szekspirowskiego dramatu, postanawia pójść o krok dalej i przenieść literacki pierwowzór do realiów XXI wieku.

Głównym bohaterem historii jest Olek, do bólu stereotypowy, młody chłopak o ambitnym pomyśle na siebie – postanawia zostać sławnym youtuberem. Początki bywają trudne, a niechętne środowisko nie sprzyja samorealizacji. Doświadczając jednego dnia katastrof życiowych w postaci: zwolnienia z pracy, odrzucenia uczuć i perspektywy utraty dachu nad głową, Olek decyduje się na zakończenie swojego żywota i wyemitowanie tego na swoim kanale. Niestety, samobójstwo się nie udaje, a desperacka próba zostaje viralem w internecie. Wątek, nazwijmy go, stricte szekspirowski, pojawia się dopiero po jakimś czasie, kiedy zrozpaczony Olek poszukuje pomocy i pokrzepienia serca przed nadchodzącą walką z patostreamerem. W tym momencie, niczym czarodziejska wróżka, pojawia się bezdomny-teatrolog, wręczający chłopakowi (za niewielką opłatą) egzemplarz *Hamleta*.

Na każdym etapie fabuły w wypowiedzi bohaterów zostają wplecione (czasem odpowiednio zmodyfikowane) cytaty z Szekspirowskich dramatów, jednak funkcjonują one bardziej jako wzbogacenie spektaklu niż jego sedno lub podstawa. Zaryzykowałabym wręcz stwierdzenie, że nawiązania do pierwowzoru literackiego nie przeszkadzają twórcom w opowiadaniu własnej historii. Na początku swojej recenzji zaznaczyłam, że teksty Szekspira są w stanie obronić się same – tutaj poddano w wątpliwość tę tezę i postawiono „upchnąć" do spektaklu dosłownie wszystko.

Krytyka współczesnej młodzieży – jest. Zawiedzione marzenia i niewykorzystane potencjały – są. Przemiana bohatera w antybohatera – odhaczona. Skłamałabym, gdybym powiedziała, że spektakl nie miał ambicji. Widać to było zwłaszcza w trakcie rozwoju fabuły w pierwszej połowie widowiska, jednak dodawanie kolejnych warstw intertekstualnych do coraz bardziej rozdmuchanej historii z kategorii „od zera do milionera" stworzyło chaos i zabiło wyjściową koncepcję. Lepszym rozwiązaniem byłoby skupienie się na jednym konkretnym aspekcie wszystkich dramatów Szekspira i jego konsekwentnej eksploatacji.

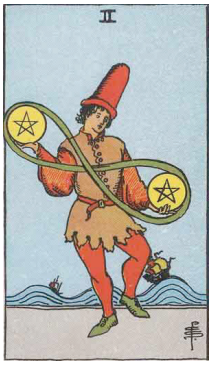
Tym, co przykuło największą uwagę, były zdecydowanie rekwizyty. Wykorzystanie plastikowych czaszek zastępujących telefony komórkowe, kamery oraz inne urządzenie elektroniczne to pomysł nowatorski i bardzo symboliczny – w końcu to właśnie pogoń za sławą prowadzi bohatera do zguby. Na pochwałę zasługuje również praca świateł, która w odpowiednich momentach sygnalizowała pojawiający się dystans społeczny między bohaterami.

fot. Dawid Linkowski

Reasumując, *Szekspir Fight Show Arena* miał niewątpliwy potencjał. Perspektywa zsyntezowania ze sobą większości dramatów Szekspira brzmi jak spore wyzwanie, jednak nie jest to rzecz nieosiągalna i w niektórych przypadkach taki eksperyment odnosi sukces (na przykład w *Hamletelii*). Wykorzystanie komediowej konwencji, aby stworzyć (dosłownie) szekspirowskie Fame MMA mogło być czymś nowym, oryginalnym i wartym eksplorowania. Ostatecznie mamy jednak do czynienia tylko z próbą „nadpisania" Szekspira. Czy udaną? Sami oceńcie…

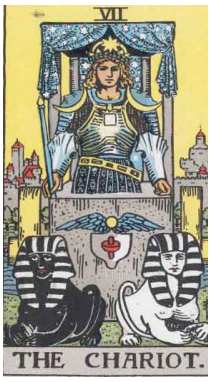
Katarzyna Pawlicka

Shakespeare w kartach tarota



Dwójka Monet – Król Lear. Postać na karcie nie potrafi wypuścić tego, co, przynajmniej w jej mniemaniu, wydaje się najcenniejsze. Tak jak stary władca, uparcie trzymający się wyobrażenia na temat miłości swoich starszych córek, traktujący pochlebstwa i puste frazesy jak walutę, określającą wartość jego dzieci, tkwi w swojej pozycji nieruchomy i związany przez własne złudzenia.

Księżyc (18) – Lasek Ateński w czasie nocy świętojańskiej. Księżyc to karta tego, co tajemne i magiczne, zupełnie jak czarowny lasek ze *Snu nocy letniej*. Podobnie jak to miejsce staje się jednak też sceną, na której ujawnia się to, co groźne, znajdujące się na granicy podświadomości, poza kontrolą racjonalnego postrzegania świata.



Rydwan (7) – Koriolan. Rydwan to karta zwycięstwa pełnego chwały, osiągniętego przez pełną kontrolę. Któż, jeśli nie dumny Koriolan po pokonaniu Aufidiusza i zdobyciu swego honorowego miana, oddaje lepiej figurę triumfującego wojownika? Gdy bohater przyłącza się do wojsk Wolsków, szykując atak na Rzym, jego wolę złamać może jedynie następna karta…

Siła (8) – Wolumnia. Jednym z ciekawszych aspektów ewolucji ikonografii tarota jest zmiana, jaką przeszła karta oznaczająca Siłę – z potężnego wojownika pokonującego lwa przekształca się w kobietę obłaskawiającą tą samą bestię. Żaden z mężczyzn nie byłby w stanie pokonać w walce nieugiętego Koriolana, do zmiany zdania przekonuje go dopiero interwencja jego rodziny, szczególnie matki, Wolumni, tej samej, która zaszczepiła w swym synu ideały, które tak trudno mu odrzucić. Tylko ona, w swej pokorze, mogła go pokonać.

Diabeł (15) – Makbet i Lady Makbet. Ciemne odbicie karty Kochanków ukazuje dwie postaci, skute wspólnym łacuchem przed diabelską figurą. Choć więza są luźne – wyrwanie się z nich to zaledwie kwestia wyboru – to ucieczka wydaje się niemożliwa. Te więza mogą symbolizować wszelkie pragnienia – władzy, prestiżu, bogactwa… Opętują one bohaterów, aż ci dopuszczą się kolejnych zbrodni, połączeni w równym stopniu uczuciem, co winą.

Mag (1) – Prospero. Stwórca świata i rzemieślnik. Czarodziej i pisarz. Prospero łączy w sobie dwa wcielenia tej samej karty, korespondujące z popularnym odczytywaniem bohatera jako odbicia Shakespeara żegnającego się ze sceną czy szerzej z samym archetypem Artysty.

REDAKCJA
AUTORZY I AUTORKI: Michał Cierzniak, Joanna Dąbrowska, Viktoria Dulak, Aleksandra Haberny, Aleksandra Kuś, Zuzanna Murdzek, Maria Magdalena Ożarowska, Katarzyna Pawlicka, Klaudia Popielska, Iga Szczodrowska, Aleksandra Wojciechowska, Jan Ziętara **REDAKCJA:** Aleksandra Wach **KOREKTA I SKŁAD:** Katarzyna Lemańska **PROJEKT:** Beata Pastuszko
KONTAKT: wach.aleksandra@gmail.com

organizatorzy
GDAŃSKI TEATR SZEKSPIROWSKI
organizatorzy gts
SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO
GDAŃSK
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
sponsor
GDAŃSK LECH WAŁĘSA AIRPORT
partnerzy
Uniwersytet Gdański
metropolitalna Karta do Kultury
patroni medialni
TOKE
wyborcza.pl
wysokieobcasy.pl
trojmiasto.pl
KULTURA
TEATR
teatralny
didaskalia
prestiż
festiwalszekspirowski.pl