
Numer 173(224)

12 października, 2023



Opis wydania:

Od redakcji 173(224), czyli Nobel dla Fossego i strach.
12 października 2023

Tydzień temu, 5 października 2023, Akademia Szwedzka ogłosiła, że Literacką Nagrodę Nobla przyznała norweskiemu dramaturgowi, od dłuższego czasu właściwie nieobecnemu na polskich scenach. Trudno się dziwić tej absencji, skoro noblista Jon Fosse uparcie pisze dramaty, starając się wyrazić niewypowiedziane, a na dodatek od czasu religijnego nawrócenia jest rzymskim katolikiem. Sylwetkę i dorobek Jona Fossego omawia w swym felietonie Ewa Millies-Lacroix. Przypomina wszystkie telewizyjne, ale także sceniczne realizacje jego sztuk w Polsce.

Ja stosunkowo późno obejrzałem dramat norweskiego dramaturga i na dodatek po niemiecku. W październiku 2005 na festiwalu Dialog-Wrocław Münchner Kammerspiele w jednej z hal filmowych na Sępolnie zaprezentował Sen o jesieni w reżyserii Luka Percevala, skądinąd Belga. Właśnie po spektaklu Percevala, docenionym przez festiwalową publiczność, Paweł Miśkiewicz zrealizował Sen o jesieni w Łodzi i w Teatrze Telewizji.

Ponadto publikujemy cztery recenzje. W nieomal wszystkich powraca motyw katastrofy grożącej naszej cywilizacji, strach przed nadciągającą wojną.

Adam Domalewski z pewną zwłoką napisał o Śnie nocy letniej Williama Shakespeare'a w inscenizacji Jana Klaty, powstałym w Teatrze Nowym w Poznaniu w scenerii post-apokaliptycznej. Recenzent też polemizuje z progresywnymi recenzentami, którzy usiłowali zdyskredytować Klatę za prowokacyjne naruszenie reguł politycznej poprawności i ośmieszenie metod mających doprowadzić do wyeliminowania przemocy z teatru.

Aleksandra Wach omawia wystawiony we wrocławskim Capitolu przez Wojciecha Kościelniaka musical oparty na nakręconym w 1983 filmie Federica Felliniego A statek płynie. Kolejna wizja społeczeństwa tuż przed katastrofą, wybuchem Wielkiej Wojny. Film ten odegrał już pewną rolę w polskim teatrze. Jego kulminacyjna sekwencja – pogrzeb śpiewaczki operowej Edmei Tetui – zainspirowała Krzysztofa Warlikowskiego do zdmuchiwania prochów Tugatego, wysypanych z urny na blat okrągłego stołu przez uczestników stypy, w warszawsko-krakowskim Krumie Hanocha Levina.

Karol Rawski analizuje Antygonę Sofoklesa w nowym przekładzie Antoniego Libery graną w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Piotra Kurzawy na tle antycznych ruin, lecz we współczesnych kostiumach. Konflikt, który niszczy państwo.

Magdalena Mikrut-Majeranek komentuje, rozgrywający się w Berlinie tuż przed styczniem 1933, musical Johna Kandery Kabaret zainscenizowany przez Małgorzatę Warsicką w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, jako przestrozę przed nawrotem do narodowego socjalizmu.

Karol Zimnoch pisze o Przemianie Franza Kafki zrealizowanej przez Marcina Bikowskiego w Białostockim Teatrze Lalek. Ze spektaklu wyłania się obraz świata jako koszmaru wywołanego chorobą.

W zapowiedziach polecamy wieczór poetycki Didaskalia Wyspiańskiego, przygotowywany na 16 października przez Szymona Kuśmidra (grającego Kreona w omawianej w tym numerze „Teatrologii.info” Antygonie) w Teatrze Królewskim w Starej Oranżerii w Łazienkach.
rw.

Autorzy:

„Teatrologia.info(pl)” jest tygodnikiem teatralnym zarejestrowanym w rejestrze czasopism. Od listopada 2019 roku wydawcą portalu jest Polska Kompania Teatralna (<https://www.polskakompaniateatralna.pl>), zaś redakcję sprawuje obecny zespół.

Pismo publikuje recenzje przedstawień teatralnych i książek, eseje, wywiady i felietony. Prezentuje także dramaty i ich zarejestrowane na wideo performatywne czytania, których jest producentem.

Teatrologia.info zarejestrowana jest w międzynarodowym systemie informacji o wydawnictwach ciągłych i oznaczona symbolem:
ISSN 2956-7580

Siedziba redakcji znajduje się w Warszawie.

kontakt do redakcji:

redakcja@teatrologia.pl

tel. mobile: (48) 573 521 446

redakcja:

Adam Domalewski / SWEET DREAMS (ARE MADE OF THIS)

By teatrologiainfo

12 października 2023

Kategorie: recenzja



fot. Jakub Wittchen

Sen nocy letniej **William Shakespeare'a**, reżyseria **Jan Kłata**, **Teatr Nowy w Poznaniu**.

Sen nocy letniej rozpoczyna się od wejścia na scenę trupy aktorskiej ubranej w pluszowe kostiumy. Z czasem plusz zostanie zamieniony na lateks, ażury i przezroczystą folię. Jan Kłata wyreżyserował w Teatrze Nowym spektakl zjadliwy i bezkompromisowy, daleki od jednoznaczności, za który już mu się dostało, bo nie wpisuje się w chór tak samo brzmiących głosów. Gdy znaczna część środowiska teatralnego w Polsce rozmarzyła się, jak to pięknie i wspaniale będzie żyć w świecie przedstawień (i nie tylko) pozbawionym hierarchii, przemocy i dawnych mistrzów, Kłata przybywa wybudzić ich z utopijnego snu. Uderza celnie i boleśnie, z istic rockową dezynwolturą, ale i z rzemieślniczą precyzją.



fot. Jakub Wittchen

Zarzuty postawione przez postępowych recenzentów pod adresem nowego poznańskiego przedstawienia *Kłata* skupiają się na ironicznym obśmianiu równościowego języka i antyprzemocowych, demokratyzujących proces twórczy praktyk teatralnych, o jakich od jakiegoś czasu zrobiło się głośno w naszym okołoteatralnym dyskursie. W *Śnie nocy letniej* są one rzeczywiście ukazane karykaturalnie – trupa rzemieślników pod przewodnictwem Łukasza (Chruszcza – aktorzy odtwarzający postaci należące do tej grupy występują pod własnymi imionami) rozpoczyna pracę nad sztuką o *Pyramie i Tyzbe*, czemu od początku towarzyszy szereg wątpliwości: kto powinien decydować o kształcie przedstawienia, jakie kryteria mają przesądzić o obsadzie ról i – nade wszystko – jak uniknąć dyskomfortu, który odczuć mogliby zarówno aktorzy, jak i widzowie. Kłata rozdyma rozterki niewprawnych komediantów do rozmiarów absurdałnych, żartobliwie ośmieszając polityczną hiperpoprawność chcącą uchodzić za nową, nie tylko teatralną, normę. Niektóre żarty brzmią lepiej, są błyskotliwe i sytuacyjne, inne wydają się słabsze, nieco wysilone czy

zwyczajnie chybione. Ale nie w tym rzecz. Fakt, że odmawia się takiemu artyście prawa do wyrażenia sprzeciwu (a może tylko wątpliwości?), do krytyki choćby i najbardziej wzniosłych haseł wygłaszanych w imię powszechnej równości i szczęśliwości, z miejsca ośmiesza całą historyczną teatralnocentryczną rewolucję.

Najwyraźniej ja widziałem inny spektakl, bo – po pierwsze – *Sen nocy letniej* nie skupia się wyłącznie na sprawach teatralnego środowiska, jego wydźwięk jest dużo bardziej uniwersalny – o czym za chwilę. Po drugie, zgryźliwe potraktowanie antyprzemocowego dyskursu nie musi przecież oznaczać (i jestem przekonany, że nie oznacza) pochwały przemocowych praktyk. *Kłata* wyraża raczej swój dalece idący sceptycyzm i z przekąsem spoziera na świętoszków, którzy gotowi są obłudnie strzec słuszności sprawy, otwarcie lub skrycie pogardzając tymi, którzy choć trochę się od nich różnią. W swoim nieprzejednanym stanowisku stawiania sztuki ponad ideologicznym naporem, rewolucyjnym zapałem i kryterium światopoglądowej oznaczoności wydaje się dziś Kłata jednym z ostatnich obrońców przegranej sprawy. Wszakże z mojej perspektywy, zapewne nie dość oświeconej, ironiczne obśmianie to niekoniecznie frontalny atak i nie musi wyrażać sądu przeciwstawnego; to raczej wyraz niewiary w cnotliwość i bezinteresowność proklamowanej przemiany obyczajów. To zamierzona próba powiedzenia: „sprawdzam”.

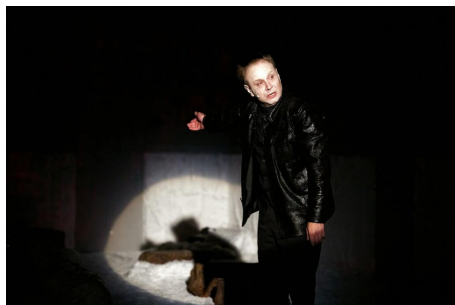


fot. Jakub Wittchen

No i bęc. Okazuje się, że istnieją jednak interpretacje dramatu, które wykraczają poza dopuszczalną skalę reżyserskiej adaptacji (!!!), będące „instrumentalnym wykorzystaniem Szekspira” (!!!). Doprawdy? Bo gdy podobne sygnały wysyłają środowiska konserwatywne wobec wielu głośnych i nagradzanych przedstawień głównego nurtu polskiego teatru, nikt z nurtu progresywno-empatycznego się ich głosami nie przejmując, milcząco uznając je za wyraz obskurantyzmu i wąskich horyzontów. Czy nie stoi za tym rzeczywista pogarda? Postawa pod tytułem: „oni nie są ideowi, ideowi jesteśmy tylko my”? Tę bolesną prawdę, nową „etykę” – a raczej etykietę – inkluzywnego teatru, będącą wcieleniem starej dobrej moralności Kalego, niejako przy okazji obnaża poznański spektakl Jana Klaty. Zabawne, jak szybko kończy się tolerancja dla spektakli naruszających nawyki, przekonania i idee, ale tylko – oczywiście – te głoszone po własnej, czytaj „właściwej” stronie. (Żeby była absolutna jasność: nie bronię tym samym bzdurnych prób cenzurowania sztuk/i, jakie miały miejsce w ostatnich latach w Polsce od Wrocławia, przez Poznań, po Warszawę).

Wróćmy do przedstawienia. „Koszmar”, jaki wyśnili jego twórcy, jest wysoce symboliczny i – w istocie – subwersywny (choć nie wprost i nie tak, jak życzyliby sobie zatroskani, patronizujący Klacie rodzice). Inscenizując opowieść o miłosnych perypetiach czwórki młodych atenczyków, reżyser uruchamia język przemocy (oczywiście umownej), ale nie uczuciowości i erotyki. Może

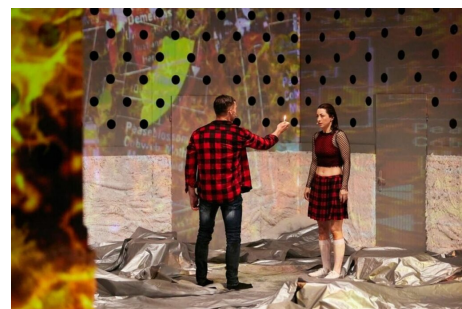
brzmieć to dziwnie w odniesieniu do Szekspirowskiej komedii, w dodatku spektaklu przewidzianego dla widzów od 16 roku życia, w którym – zdawałoby się – roi się od seksualnych odniesień i znaków. Tyle tylko, że one wszystkie pozostają erotycznymi substytutami, perwersyjnymi rekwizytami negacji seksualnej wymiany i przyjemności. Można by tu odesłać do Michela Foucaulta i tego, co sądził o sadomasochizmie. Albo przywołać Pasoliniego, z filmami którego skojarzyła mi się scena z udziałem Egeusza (Waldemar Szczepaniak), wymuszającego w obecności Tezeusza (znakomicie odnajdujący się w estetyce przedstawienia Ildefons Stachowiak) na swej córce Hermii (Marta Herman) posłuszeństwo w wyborze męża. Grupa młodych dziewcząt i chłopców klęczy, nisko pochylona w stronę widowni, z głowami ukrytymi w dłoniach, wypinając obnażone pośladki w stronę bacznie oglądających ich mężczyzn symbolizujących patriarchalną przecież władzę. Czy to jest obraz nie dość krytyczny? A to dopiero początek.



fot. Jakub Wittchen

Świat elfów, wrózek i czarów przybiera u Klaty formę mroczną, perwersyjną i groteskową. Ale ta perwersja i groteska odnoszą się do nowego wspaniałego świata: postseksualnej ery hiperpoprawności i cynizmu, w której nie ma miejsca na żadne uczucia i nawet na żaden seks. Taki *Sen nocy letniej* to właściwie dystopia, a całość nabiera tym bardziej ironicznego wydźwięku, im bardziej w spektaklu przypomina się

o wszystkich pięknych hasłach walki z nierównościami, dyskryminacją i odzyskiwaniem sprawczości (obecnych także na efektownych, krzykliwych projekcjach na początku przedstawienia). Kłata ukazuje świat całkowicie wyprany z autentycznych relacji, pozbawiony tożsamości, wykastrowany i zdziżały. Najważniejszym bodaj utworem wybrzmiewającym w spektaklu jest rytmiczne, elektroniczne *Supernature* autorstwa włoskiego muzyka Cerrone. Ta zadziwiająca kompozycja, będąca połączeniem disco i apokaliptycznego przesłania, dobrze oddaje ducha tego spektaklu, a mówi o odpowiedzialności ludzi za katastrofę (w domyśle: ekologiczną), której będzie się trzeba teraz przeciwstawić: „Better watch out / There's no way to stop it now / You can't escape, it's too late / Look what you've done / There's no place that you can run / The monster's made, we must pay”.



fot. Jakub Wittchen

Oprócz oczywistych, budzących konsternację scen upodlenia Hipolity i zaraz potem Tytanii (świetna, doprawdy znakomita Antonina Choroszy) odpowiednio przez Tezeusza i Oberona czy gwałtu Lizandra (Andrzej Niemyt) na Hermii i jej absolutnego poniżenia przez (symulowane oczywiście) obsikanie, chciałbym zwrócić uwagę na rozwiązania subtelniejsze. Tuż przed wspólną ucieczką Hermia i Lizander oblewają się benzyną, jednak Lizander rezygnuje z użycia wyciągniętej zapalniczki (choć z głośników słyszymy *Set Me on Fire*). Zaraz potem nie odpala jego motor – maszyna pojawia się na scenie, ale

tylko jako substytut, pozbawiony zapłonu obiekt podziwu. Las ardeński jest ścięty do pni i w dodatku pokryty śniegiem. Taniec elfów (zasilonych odmienionymi czeladnikami) to upiorny *freak show*. W kilku znakomitych układach choreograficznych androginiczne postaci poruszają się w miejscu w szkaradnej choreografii. Ich kostiumy, złożone ze lateksowej bielizny, ażurowych pończoch, metalowych łańcuchów i innych elementów garderoby, ostrych makijaży i butów na wysokich obcasach wprost odsyłają do seksu z kręgu BDSM. Oberon paraduje po scenie w futrzanej sukience i butach z podwyższoną podeszwą. To nie są tylko efektowne kostiumy. W pewnym momencie między młodymi bohaterami wywiązuje się następujący dialog: On: „Co myślisz o miłości?”. Ona: „Właściwie nic o niej nie myślę”. To właśnie zdanie tchnie największą grozą ze wszystkich wypowiedzianych w spektaklu. Oto utopia spełniona, ukończony projekt postpłciowego, acz wielce tolerancyjnego społeczeństwa.

Cały ten dziwny, niepokojący, prowokacyjny i wypełniony przemocą sceniczny świat przypomina coś, co od dawna istnieje na muzycznej niwie, tak bliskiej wrażliwości Klaty jako reżysera. Podobne strategie artystyczne z wielkim powodzeniem stosowała w czasach świetności choćby grupa Marilyn Manson. W połowie lat 90. cover zespołu Eurythmics przyniósł jej sławę, ugruntowaną później trzema klasycznymi albumami. Manson objawił wówczas swój androgyniczny, estetycznieszokujący i obrazoburczy projekt, będący w gruncie rzeczy genialną prowokacją wymierzoną w pogrążone w konsumpcjonizmie amerykańskie społeczeństwo wkraczające w cyfrową erę. W spektaklu tego utworu akurat nie słyszymy, choć pojawiają się inne industrialne dźwięki, ale bez wątplenia Kłata „uczył się” artystycznej prowokacji i z tego źródła.



fot. Jakub Wittchen

W *Śnie nocy letniej* zauważyłem, choć może to być czysta koincydencja, wiele rozwiązań wizualnych podobnych do tych wykorzystanych w Mansonowskim teledysku do piosenki *Sweet Dreams*. W obu dziełach oglądamy więc welony przypięte do męskich głów (u Klaty ślubny orszak i węzeł upostaciowiony zostaje przez... podwieszenie na linach Hermii, Heleny, Lizandra i Demetriusza głowami w dół), folię na twarzy (tu u Dariusza Pieróga grającego Pyrama, brutalnie zamienionego jednak w ośła), mocne, mroczne makijaże i cały wspomniany sztafaż BDSM. W teledysku Mansona pojawia się świnią (która jest nawet przez muzyka dosiadana); u Klaty nad sceną przez większą część spektaklu wisi realistyczna figura ośła. Groteskowy *freak show* osiąga apogeum w scenie z udziałem Pyrama-ośła i leśnych elfów, podczas której to Pyram zostaje tym razem poniżony (leśne duszki uderzają go kolejno w doczepionego monstrualnego, czarnego członka), przerwanej kolejną świetną choreografią z udziałem wielu postaci. Manson wykrzywia usta i całe ciało w makabrycznych pozach, ale czujemy, że to on sam jest na granicy wyczerpania (podobnie jak jego łamiący się głos). Udręczeni bohaterowie w spektaklu Klaty padają kolejno na ziemię, choć wcześniej oglądamy chłapiącą jatkę z udziałem pił łańcuchowych oraz zapiekłą furie Hermii, która w szokujący sposób dosłownie masakruje głowę Heleny, uderzając nią o pień. Słowem – piekło, wynaturzenie, zgroza, którym towarzyszą śmiechy trzech

chochlików. Postać Puka została bowiem zmultiplikowana, co daje zresztą świetny rezultat sceniczny. Trzy ubrane na czarno postaci w różnym wieku (grane przez Michała Grudzińskiego, Łukasza Schmidta i Bartosza Włodarczyka) to dość upiorne i złowieszcze wcielenia tej postaci, przypominające momentami psychopatycznego Jokera z filmów o Batmanie.



fot. Jakub Wittchen

Błąd popełniają ci, którzy widzą w *Śnie nocy letniej* wyłącznie głos we własnej sprawie. Zaryzykowałbym przypuszczenie, że akurat Kłata ma taką pozycję jako reżyser, również za granicą, że mógłby z powodzeniem wystawiać kolejne sztuki przez najbliższą dekadę i nawet bardziej opłacałoby mu się nie wchodzić w strefę zwarcia. Tym bardziej docenić należy jego nonkonformizm i prowokacyjny cios, perfekcyjnie wymierzony przy udziale aktorów Teatru Nowego w Poznaniu. Nawiasem mówiąc, o klasie reżysera świadczy również to, z jaką energią zespół aktorski wciela w życie jego pomysły. A aktorzy Nowego, i to na każdym planie, wznoszą się na wyżyny swoich umiejętności – praktycznie wszyscy, bez wyjątku. Dawno nie widziałem pokazu takiej siły na poznańskiej scenie, ostatnio chyba zdarzyło się to w 2017 roku na *Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk* Agaty Dudy-Gracz (innej nie dość dziś silnie wyznającej jedynie słuszną wizję sceny reżyserki).

Jak dotąd, na szczęście, wszystkich nieprawomyślnych, bo nie dość postępowych, twórców i spektakli zagłuszyć się nie da. Jak

dotąd.



fot. Jakub Wittchen

Sen nocy letniej Williama Shakespeare'a; reżyseria, opracowanie tekstu, opracowanie muzyczne: Jan Klata; scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Justyna Łagowska; choreografia: Maćko Prusak; wideo: Natan Berkowicz; przygotowanie akrobatyczne: Tomasz Rodak. Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu (Duża Scena), premiera 15 września 2023.

Aleksandra Wach / STATEK „CYWILIZACJA”

By **teatrologia.info**
12 października 2023
Kategorie: **recenzja**



fot. Krzysztof Bieliński/materiały teatru

A statek płynie na podstawie

filmu Federica Felliniego, reżyseria Wojciech Kościelniak, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu.

Historia lubi zataczać koło – niedawno Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu obchodził dziesięciolecie otwarcia po gruntownej przebudowie, a z tej okazji spektaklem premierowym był wówczas *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka (okrzyknięty zresztą przez widzów w ramach rocznicowego plebiscytu najlepszym spektaklem wystawianym w nowej siedzibie). Dekadę później wrocławska publiczność może cieszyć się nowym musicaliem autorstwa tego reżysera, biorącym tym razem na warsztat słynny film Federico Felliniego *A statek płynie* z 1983 roku. I choć materiał źródłowy wydaje się być niezwykle wymagający w obliczu próby zaadaptowania tego filmu na potrzeby teatru muzycznego, głównie przez dość powolny rozwój tempa opowieści i mnogość jej bohaterów, to Kościelniak udowadnia, że dla jego niesamowitej wyobraźni nie ma zadań niemożliwych.

A statek płynie to historia o arystokratkach związanych z włoskim środowiskiem operowym, którzy wypływają w rejs transatlantykiem z Neapolu, aby spełnić ostatnie życzenie wybitnej śpiewaczki Edmei Tetui i rozsypać jej prochy podczas ceremonii pożegnalnej u wybrzeży wyspy, z której pochodziła. Momentem zwrotnym opowieści jest pojawienie się na statku grupy serbskich uchodźców, zmuszonych do ucieczki w wyniku przeprowadzonego w Sarajewie zamachu na księcia Franciszka Ferdynanda, następcę tronu Austro-Węgier. Film Felliniego od początku naznaczony jest widmem zbliżającej się katastrofy. I Wojna Światowa nie tylko wyróci do góry nogami świat znany arystokratycznym elitom, ale także stanie się symbolem końca epoki, z której wywodzą swoje przywileje. Podobnie jest także w scenicznej adaptacji Kościelniaka. Widz wchodzący w przestrzeń teatralną może podziwiać pełną eleganckiego przepychu scenografię

autorstwa Mariusza Napierały, nawiązującą do bogatych draperii i kurtyn operowych, jednak oznaki zepsucia i nadchodzącej katastrofy także są obecne na scenie, chociażby w postaci delikatnego zabarwienia na morsko-zielony kolor dołów kostiumów większości postaci, sugerującego, że bohaterowie już jakby brodzili po kostki w wodzie. Zresztą tym, co najbardziej urzeka, jest wierność adaptacji i szacunek twórców wobec filmowego pierwowzoru. Kościelniak, pytany w wywiadach o źródła inspiracji w swojej pracy twórczej, niejednokrotnie deklarował się jako wielbiciel twórczości Felliniego, i tę miłość oraz włożone serce zdecydowanie czuć w jego najnowszym projekcie. Przygotowanie scenariusza adaptowanego wymagało pieczołowitej dekonstrukcji oryginalnego tekstu, a następnie ponownego złożenia jego elementów w całość, która odpowiadałaby formatowi musicalowemu. W wyniku tego z opowieści wyłoniło się aż dziewiętnaście postaci, każda z nich wymagająca choć szczątkowej prezentacji, stąd spektakl cechuje się dość długim czasem trwania, podobnie zresztą jak film Felliniego. Warto jednak na początku wykazać się odrobiną cierpliwości, ponieważ dzięki temu niespiesznemu rozruchowi twórcom udaje się osiągnąć efekt immersyjności, pozwalający widzom odnieść wrażenie, że również uczestniczą w tym przedziwnym rejsie.

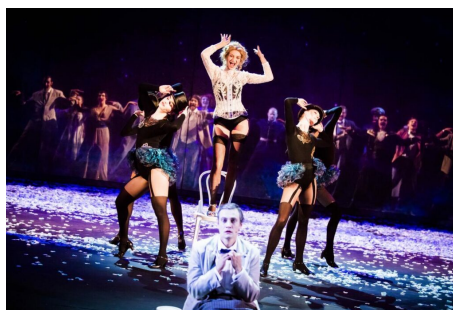


fot. Krzysztof Bieliński/materiały teatru

Fellini w swoim dziele

eksperymentował z konstrukcją „filmu w filmie” – sekwencja otwarcia, w której pasażerowie przybywają do portu i wchodzą na pokład statku, jest utrzymana w konwencji czarno-białego kina niemego, natomiast scena finałowa ujawnia fragment planu filmowego, z widocznym operatorem kamery oraz reżyserem. Dzięki temu udało mu się zbudować nowy kontekst interpretacyjny, w którym *A statek płynie* jest nie tylko opowieścią o końcu pewnej epoki historycznej, ale także o pewnych bezpowrotnych przemianach zachodzących w kinie, stanowi subtelne rozliczenie mistrza z dziesiątą muzą. I choć wśród rekwizytów pojawiających się na deskach Teatru Muzycznego Capitol można dostrzec także starodawne kamery filmowe, które towarzyszą relacjonującemu rejs dziennikarzowi Orlando (w tej roli gościnnie Marek Nędza), to Kościelniak decyduje się na odwzorowanie poziomu „meta” poprzez odwołanie się do historii i tradycji teatru muzycznego. Fantastycznym pomysłem było metaforyczne splecenie losów niektórych postaci z historiami z klasycznych oper (są to m.in. *Tosca*, *Turandot* i *Madame Butterfly* Pucciniego, *Rigoletto* Verdiego, *Holender tułacz* Wagnera, *Carmen* Bizeta czy oczywiście *Gioconda* Ponchiello), których afisze wyświetlano jako projekcje na ogromnym, półprzezroczystym ekranie w trakcie wykonywania przez aktorów partii solowych. W ten zbiór dzieł zaplątał się także jeden tytuł musicalowy, wyjątkowo istotny dla rozwoju gatunku, co w symboliczny sposób dowodzi korzeni współczesnego teatru muzycznego w operze. Dużo nawiązań można odnaleźć także w rewelacyjnej choreografii autorstwa Mateusza Pietrzaka, która prześlizguje się zarówno przez stylistykę wodewilową i burleskową (błyskotliwy układ w stylu Boba Fosse’a w wykonaniu Ewy Szlemko-Kruszyńskiej i towarzyszących jej tancerek), jak i elementy tańca ludowego (sekwencja taneczna z udziałem uchodźców serbskich), towarzyskiego (tango w

wykonaniu Małgorzaty Walendy i Krzysztofa Suszka) czy nowoczesnego. Układy grupowe są dobrze przemyślane przestrzennie i cechują się świetną synchronizacją całego zespołu. Szczególne wrażenie robi choreografia z wykorzystaniem chorągiewek sygnalizacyjnych, która pojawia się w momencie rozpoczęcia negocjacji ze statkiem austro-węgierskim. Wreszcie końcowa sekwencja z działem armatnim, której nie będę tutaj szczegółowo opisywać, żeby nie zepsuć doświadczenia osobom wybierającym się dopiero na spektakl, ma siłę rażenia i ciężar dramaturgiczny godne finałowego wykonania *One Day More* z musicalu *Les Misérables*.



fot. Krzysztof Bieliński/materiały teatru

Choć całość estetyki spektaklu utrzymana jest w kluczu nawiązującym do początku XX wieku, to muzyka autorstwa Mariusza Obijalskiego jest współczesna. Konstrukcyjnie widz ma tak naprawdę do czynienia z dwoma ciągłymi utworami muzycznymi, rozdzielonymi antraktem, w ramach których występują poszczególne songi, a pewne motywy muzyczne powtarzają się lub w odpowiednich okolicznościach zmieniają ton. Przez taki zabieg trudno jest wskazać na konkretny utwór, który widzowie mogliby nucić pod nosami, wychodząc z teatru, mający potencjał na zostanie wizytówką spektaklu. Wszystkie piosenki są natomiast niezwykle sprawnie osadzone w dramaturgii widowiska, a teksty autorstwa Kościelniaka świetnie oddają charakter całych scen z filmu Felliniego. Oczywiście zadbano także

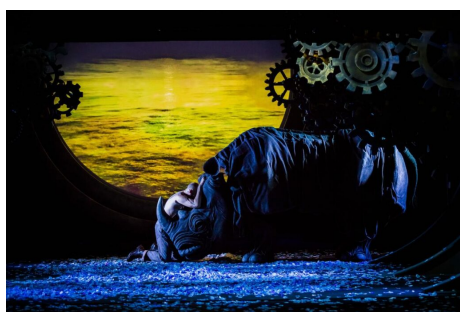
o obecność partii wokalnych, w których soliści i solistki z Teatru Muzycznego Capitol mogliby popisać się swoimi zdolnościami. Kościelniak w pełni zna możliwości zespołu aktorskiego, z którym pracuje i ma pełną kontrolę nad każdą postacią pojawiającą się w spektaklu. Mozaika osobowości końca epoki może rozbłysnąć pełnią barw właśnie dzięki precyzyjnej reżyserii, w ramach której aktorzy kreują wyraziste i charakterystyczne postaci.



fot. Krzysztof Bieliński/materiały teatru

Wreszcie bardzo mocną stroną musicalu *A statek płynie* jest jego widowiskowość i rozmach inscenizacyjny. Wspomnianą już scenografię Napierały dopełniają stylizowane na początek XX wieku kostiumy autorstwa Martyny Kander. Ubiór każdej z postaci jest nieco przerysowany i świetnie uwypukla jej cechy charakterystyczne, niejednokrotnie będąc źródłem komizmu. Dwupoziomowa, ruchoma scena zostaje w pełni wykorzystana, kiedy z jej głębin wyłania się kotłownia z ubrudzonymi węglem robotnikami i widocznymi w tle turbinami i piecami. Tymczasem z sufitu na górnym pokładzie zwisają złote żyrandole. Na wielkim, okrągłym ekranie, mającym przypominać okrętowe okno, wyświetlane są projekcje z aktualnym widokiem ze statku, dzięki czemu widz może obserwować zmiany pory dnia i przelatujące mewy. Podczas wywoływania ducha Edmei w salonie połączonym z biblioteką zza kulis wyjeżdżają dwa pełnowymiarowe regały na książki. Nie można oczywiście zapomnieć o

pojawiającym się na scenie ogromnym nosorożcu, animowanym przez studentki i studentów Studium Musicalowego Capitol. Lalki zostały wykorzystane także w słynnej sekwencji usypiania kury, z wykorzystaniem basowego głosu Zilojewa (w tej roli Dawid Suliba), a jeden z bohaterów nosi na plecach kukłę przedstawiającą jego matkę, co symbolicznie ilustruje uzależnienie od rodzicielki. Różnorodność stosowanych narzędzi teatralnych jest jedną z sił napędowych widowiska, niepozwalającą publiczności oderwać wzroku od sceny.



fot. Krzysztof Bieliński/materiały teatru

Najnowszy spektakl Kościelniaka zapewne nie mógłby zaistnieć bez wszystkich wymienionych wyżej elementów składowych. Jednak tym, co mnie osobiście w nim najbardziej porusza i zachwyca, jest jego niezwykła aktualność. Co warto podkreślić, Kościelniak nie wprowadza do scenariusza na siłę kontekstów współczesnych. Bardzo konsekwentnie trzyma się on ram czasowych obranych także przez Felliniego – wszystko dzieje się w 1914 roku, nawet serbscy uchodźcy nie zmieniają swojej narodowości. Reżyser wykorzystuje natomiast potencjał obecny wyjściowo w podtekście materiału źródłowego, eksplorując głębiej niektóre wątki i szukając wyrazistych połączeń przyczynowo-skutkowych dla zilustrowanych w pierwowzorze wydarzeń. W ten sposób zaistniało wiele najmocniejszych scen widowiska: romans pomiędzy Edmą a Tetuą a Teresą Valegnani,

spuentowany poruszającą balladą w spektakularnym wykonaniu Justyny Szafran; konflikt o władzę pomiędzy niewidomą księżniczką Herminą (Agnieszka Oryńska-Lesicka) a Wielkim Księciem von Herzogiem (Filip Karaś), który ostatecznie prowadzi do tragicznego zakończenia; buntownicza piosenka Moniki (Klaudia Waszak), córki śpiewaczki Ildebrandy Cuffari (Justyna Woźniak), w której dziewczyna wypomina matce, że nie otrzymała od niej odpowiednich wzorców postępowania i przez to wyrośnie na złego człowieka, przepełnionego nihilizmem wobec świata. Warstwa metaforyczna opowieści buduje się sama w głowach publiczności. Pieśń dozorca o cierpieniu nosorożca zamkniętego pod pokładem w niewoli staje się niezwykle aktualnym protest songiem w obronie praw zwierząt. Toksyczne i szkodliwe zachowania pasażerów statku niepokojąco przypominają portrety współcześnie uprzywilejowanych elit. Przedstawiony w musicalu obraz kryzysu uchodźczego nie potrzebuje żadnej szerszej metafory w obliczu informacji nadciągających z granicy białoruskiej i ukraińskiej, a zwłaszcza z włoskiej Lampedusy – jest przerażająco aktualny. Podobnie jak widmo czyhającej za rogiem wojny. Kryzys wartości ukazany w spektaklu jest czymś, co przeżywamy także obecnie.



fot. Krzysztof Bieliński/materiały teatru

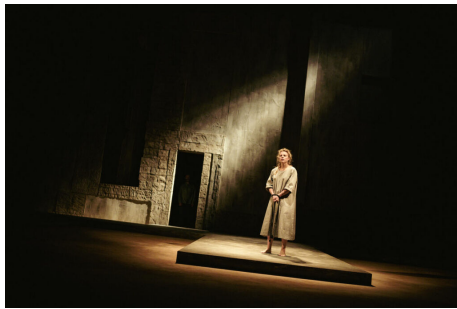
A statek płynie jest musicaliem, który potrafi zachwycić zarówno swoją widowiskowością i rozmachem, jak i spójną oraz

precyzyjną wizją artystyczną. To także świetny pokaz umiejętności zespołu aktorskiego Teatru Muzycznego Capitol, który pod sprawną reżyserią Wojciecha Kościelniaka tworzy niezwykle portret zbiorowy przedziwnych osobowości minionej epoki. Przedstawiona historia stanowi niezwykle pojemną metaforę czasów współczesnych i choć jest dość pesymistyczna w wydźwięku, to pozostawia odbiorców z isierką nadziei. Koniec pewnej epoki zawsze zwiastuje narodziny kolejnej. To, czy okaże się ona lepsza, pozostaje jednak tajemnicą.

A statek płynie na podstawie filmu Federica Felliniego *E la nave va*, oryginalny scenariusz filmu: Federico Fellini, Tonino Guerra; scenariusz adaptowany i reżyseria: Wojciech Kościelniak; teksty piosenek: Wojciech Kościelniak; muzyka: Mariusz Obijalski; scenografia i rekwizyty: Mariusz Napierała; kostiumy: Martyna Kander; choreografia: Mateusz Pietrzak; kierownictwo muzyczne: Adam Skrzypek; charakteryzacja i peruki: Magdalena Chabrowska-Oleksiak, Agnieszka Jasiniecka, Zuzanna Sak; reżyseria światła: Tadeusz Trylski; reżyseria dźwięku: Sara Agacińska; projekcje video: Veranika Siamionawa, Zachariasz Jędrzejczyk. Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu, premiera 7 października 2023.

Karol Rawski / WIDMA I RUINY

By [teatrologia.info](#)
12 października 2023
Kategorie: recenzja



fot. Karolina Jóźwiak

Antygona Sofoklesa, reżyseria Piotr Kurzawa, Teatr Polski w Warszawie.

Antygonę Sofoklesa zna chyba każdy, kto brał choćby mimowolny udział w systemie edukacji. Jej liczne wystawienia obejmują realizacje zarówno szkolne (np. powstały pod opieką Jerzego Trela spektakl krakowskiej PWST na podstawie *Króla Edypa* i *Antygony* z 1996 roku), jak i wybitnych reżyserów (w 1984 mierzył się z nią Andrzej Wajda w Starym Teatrze w Krakowie). Wielkie osiągnięcie starożytnej tragedii jest nie tyle nawet kulturowo ugruntowane, co kanoniczne, a zatem stanowi ogromne wyzwanie inscenizacyjne, mierząc się bowiem z utworami tak dobrze opracowanymi, łatwo popaść w banał, powierzchowność i wtórność.



fot. Karolina Jóźwiak

Oś konfliktu będącego podstawą akcji, może być odczytywana na różnych płaszczyznach – religijnej, moralnej i społecznej. W wielu przypadkach na pierwszy plan wysuwa się tu przede wszystkim temat sprzeciwu jednostki wobec autorytaryzmu. Jako odbiorcy często w sposób naturalny stajemy po stronie tych, którzy zostali pokrzywdzeni – Antygona,

przecierpiawszy samobójstwo matki i śmierć ojca na samowygnanie, musi teraz zmierzyć się z konsekwencjami bratobójczej walki o władzę Eteoklesa i Polinejesa – pierwszy ginie jako bohater, drugiego – jako zdrajcy – nawet nie można pochować. Wierność bogom oraz miłość do brata są zarzewiem zatargu z nowym królem Teb, jej wujem, Kreonem. Konflikt tragiczny kończy się wypełnieniem fatum, bilans trupów – jak to w antycznej tragedii – wzrasta, a my wcale nie żałujemy Kreona, którego zgubiła *hybris*. Antygona, choć w obronie konserwatywnych wartości, słusznie staje się bohaterką feministyczną, rzucającą wyzwanie opresyjności i tyranii. Tylko czy to na pewno takie proste?



fot. Karolina Jóźwiak

Rozmawiając z dyrektorem Januszem Majcherkiem o reżyserowanej w Teatrze Polskim w Warszawie realizacji, Piotr Kurzawa zaznacza, że podczas prac nad spektaklem istotną wskazówką interpretacyjną okazała się być relacja dwóch sióstr, a także próba uchwycenia prywatnych motywacji bohaterów, wypływających z ich dotychczasowych doświadczeń. Czy rzeczywiście kieruje nas to w stronę eksploatacji tematu sumienia, jak chciałby tego reżyser? Wydaje mi się, że w pewnie nieoczywisty sposób tak – wystarcza to bowiem do rozłożenia ciężaru znaczących gestów inaczej, a w każdym razie zdecydowanie subtelniej niż chcielibyśmy, przyzwyczajeni do znanych odczytań, zwłaszcza przy obcowaniu z wiernymi adaptacjami tragedii, a taką jest wersja przygotowana przez

Kurzawę.



fot. Karolina Jóźwiak

Pomocna w organizacji znaczeń okazuje się wspaniała scenografia i kostiumy przygotowane przez Małgorzatę Pietraś. Scena zmienia się w plac przed tebańskim pałacem. Tył sceny zostaje zamknięty i całkowicie wypełniony frontową ścianą, w której centrum znajduje się wejście, po lewej stronie w olbrzymim oknie widoczna jest popękana i nieco ukruszona kolumna. Przed samym wejściem, po dwóch stronach równolegle bieżą niewysokie podesty, wyznaczające oś podziału. Proscenium pozostaje wolne – to na nim i na schodach do niego prowadzących będzie zasiadał schodzący z widowni chór w początkowych partiach utworu. Takie ułożenie przestrzeni daje uczucie monumentalności, a jednocześnie rekwizyty i dekoracje pozostają surowe, proste, utrzymane, podobnie jak kostiumy, w różnych odcieniach brązu, beżu, szarości, czerni i zieleni. Fronton pałacu jest raczej znakiem ewokującym antyk niż jego realnym przedstawieniem, ma na celu jedynie podkreślenie związku niż czasowe osadzenie akcji – byłoby to zresztą trudne. Praca Pietraś bardziej przypomina ruinę aniżeli królewski ośrodek. Koresponduje to przede wszystkim z sytuacją państwa, nad którym rządy obejmuje Kreon, a także – co chyba istotne z punktu widzenia inscenizacji Kurzawy – kondycję mieszkającej w nim rodziny.



fot. Karolina Jóźwiak

Podążając bowiem za odpowiednio dobranym tempem akcji, to tragedia rodzinna wychodzi na pierwszy plan i choć jest ona wpisana w utwór bezpośrednio, zdaje się zazwyczaj mniej kusząca niż obraz nieustępliwego buntu przeciw niesprawiedliwości. To, co niezwykle oddziałuje, to wpisanie w realizację milczenia. Bohaterowie rzecz jasna mówią, kłócą się, krzyczą, lamentują – milczy ktoś inny.



fot. Karolina Jóźwiak

Wykorzystane przez Kurzawę najnowsze spolszczenie Sofoklesowej tragedii, dokonane przez Antoniego Libere, zdaje się być o wiele bardziej dosadne niż poprzednie, co w połączeniu ze scenografią i kostiumami tworzy przejmujący efekt. Warto zwrócić uwagę na pojawiające się w spektaklu urny, zwłaszcza dwie, w których spoczęły ciała Eteoklesa i Megareusa. To ważne, ponieważ drugi syn Kreona raczej nie pojawia się zbyt często w świadomości widza, będąc jedynie mgliście wspomnianym przez Pośłańca i Tyrezjasza.



fot. Karolina Jóźwiak

Kurzawa nie łamie decorum, nie pokazuje nam scen śmierci, jednak wprowadza w obręb inscenizacji szczątki czy to w formie znaku (urny), czy też za pomocą relacji postaci opowiadających o losach niepochoowanych zwłok Polinejesa, w końcu także poprzez wprowadzenie na scenę martwego ciała Hajmona. Szczątki te nie są jedynie efekciarstwem, biorą wręcz aktywny udział w przebiegu akcji, co dobitnie podkreśla odwiedzający króla Teb wróżbita – ołtarze skalane są przez zwierzęta żerujące na ciele Edypowego syna. Kontakt z bogami nie jest możliwy, tak samo jak nie jest już możliwy kontakt członków rodziny.



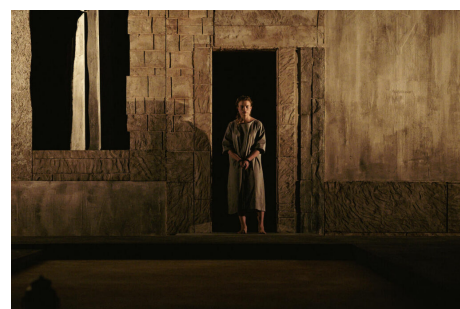
fot. Karolina Jóźwiak

Urnę wyznaczają dwudzielność akcji. Pojawiają się wspólnie w momencie objęcia rządów przez nowego władcę. Tę, w której spoczął Megareus wnosi jego matka i brat Hajmona, tę, w której spoczął Eteokles - przewodnik chóru, i stawia ją w centrum sceny. Odtąd szczątki brata będą towarzyszyły zmaganiom sióstr oraz wuja i wraz z ich końcem znikną zastąpione przez urnę Megareusa. Wtedy też rozpoczyna się dramat Kreona - dosięgają go konsekwencje jego decyzji. Naczynie

z prochami syna staje się wzmocnieniem wysuwanego przez Eurydykę oskarżenia o dzieciobójstwo.



fot. Karolina Jóźwiak



fot. Karolina Jóźwiak

Mam nieodparte wrażenie, że Kurzawa kieruje swoją realizację w stronę dramatu widm, czego wielkimi sojusznikami są współczesne kostiumy. Widoczne to jest choćby w zmianie sukni Antygony niezwykle ekspresyjnie granej przez Bernadettę Statkiewicz. Na początku bohaterka ubrana jest na czarno, by chwilę przed spełnieniem wyroku pojawić się w szarościach i boso. To kolejny znak wspaniale wpisujący się koncepcyjnie w inscenizację. Poza podziałami przestrzeni i czasu wyrażonymi w rekwizytach i budowie dekoracji, podziałowi na widma i żywych ulegną postaci, a elementem różnicującym będzie obuwie. Ci należący już do innego porządku, a zatem chór (jednak bez swojego przewodnika), później Antygona, Eurydyka i Hajmon, w finałowej scenie boso będą błąkać się przed tebańskim pałacem. Gest ten zdaje się jasno wskazywać na ich silny związek z ziemią, do której pozostają przywiązani, stąpając po niej bez żadnej osłony. Wszystko zostaje

zdeponowane w ziemi, bo ostatecznie to o pochówek toczy się spór bohaterów. To ona jest łącznikiem między tymi, którzy są, i tymi, którzy byli, a przecież nie zniknęli bez śladu i wciąż oddziałują na obecnych.



fot. Karolina Jóźwiak

Realizacja Piotra Kurzawy jest świetnie dopracowana, zaczynając od zahaczenia w tekście punktów wyjściowych przy próbach nowego odczytania, przez spójne funkcjonowanie scenografii, kostiumów, muzyki Pawła Szamburskiego i wspaniałe dopełniające je światła reżyserowanego przez Jarosława Wardaszkę. W takich warunkach aktorzy z dużą wiarygodnością odgrywają postaci i pozwalają narastać napięciu aż do sceny finałowej.

Szczególnie warto zwrócić uwagę na niezwykle dynamiczne interakcje, które są siłą napędową tragedii, zwłaszcza między Antygoną (Bernadetta Statkiewicz), Ismeną (Dorota Bzdyla), Kreonem (Szymon Kuśmider), Hajmonem (Jakub Kordas) i Przewodnikiem chóru (Dominik Łoś). Z pewnością wyróżnia się także rola Pawła Kurcza, którego Strażnik – przerażony i znerwicowany, wydaje się momentami zabawny w swojej nieporadności. Duże wrażenie robi epizodyczna postać Eurydyki (Eliza Borowska), której niemy krzyk poprzedzający samobójstwo, dopełnia obraz zmęczonej, zrezygnowanej i zrozpaczonej matki.



fot. Karolina Jóźwiak

Wszystko to oczywiście zmierza do punktu kulminacyjnego, wprowadzony na scenę przez jednego z członków chóru (Michał Kurek) Tejrezjasz (Henryk Niebudek) ostrzega króla przed jego upadkiem, mimo ślepoty wodząc za nim wzrokiem. Poprzez synchronizację ruchów, scena ta w pełni pokazuje chór (Marta Alaborska, Hanna Skarga, Katarzyna Skarżanka, Maksymilian Rogacki i Michał Kurek) jako jeden dopełniający się organizm, którego wiedza daleko wykracza poza ludzki horyzont. Niestety na ratunek jest już za późno.



fot. Karolina Jóźwiak

Posłaniec (Tomasz Błasiak) przynosi informację o śmierci żony władcy Teb i samobójstwie jego syna, a zdruzgotany ojciec wciąga na scenę zwłoki swojego dziecka, które niebawem dołączą do widmowego pochodu. Kreon zawiódł jako ojciec, mąż, a przede wszystkim człowiek. Kuląc się w spazmach płaczu na podłodze, pozostaje sam. A jednak to nad nim się litujemy.



fot. Karolina Jóźwiak

Zgodne jest to zresztą z Arystotelesowską ideą katharsis. Widz nie lituje się nad tym, kto jest mu podobny, ale nad tym, od kogo jest oddzielony. Tylko takie uczucie ma sens, bo zmusza nas do wyjścia poza siebie i otwarcia się na innego, którego wcale nie musimy ani lubić, ani się z nim zgadzać. Zespół Teatru Polskiego powraca tym samym do sensów wpisanych przez Sofoklesa w jego dzieło – *hybris* przynosi nie tylko zgubę, ale także oczyszczenie.

Realizacja Kurzawy rzeczywiście przywraca *Antygonie* nie tylko równorzędność racji, ale przede wszystkim – cierpienia. Staje się więc tym, czym w swojej istocie jest grecka tragedia. Nie ma żadnego ratunku, żadnego wyjścia. Na koniec sami musimy zmierzyć się z własnym życiem i niezależnie od wiary w fatum czy nie - i tak poniesiemy konsekwencje.

Antyгона **Autor:** Sofokles;
przekład: Antoni Libera; **reżyseria:** Piotr Kurzawa; **scenografia i kostiumy:** Małgorzata Pietraś;
muzyka: Paweł Szamburski;
reżyseria światła: Jarosław Wardaszką; **efekty pirotechniczne:** Tomasz Pałasz. Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, premiera 5 października 2023.

**Magdalena Mikrut-
Majeranek /
KABARETOWE**

DANCE MACABRE

By teatrologiainfo

12 października 2023

Kategorie: recenzja



fot. Doroty Koperskiej

Kabaret **Johna Kandra**, reżyseria **Małgorzata Warsicka**, Teatr Polski w Bielsku-Białej.

Nowy sezon w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej zainaugurował *Kabaret* w reżyserii Małgorzaty Warsickiej. W spektaklu czuć atmosferę lat 30. XX wieku, więc wśród wesołych tańców i szału uniesień przebrzmiewają zapowiedzi nadchodzącej apokalipsy.

Kabaret to kultowy amerykański musical, który miał swoją premierę na Broadwayu w listopadzie 1966 roku, a na West Endzie pojawił się w lutym 1968. Widzowie na całym świecie oglądali jego ekranizację dokonaną przez Boba Fosse'a w 1972 roku, z głównymi rolami Lizy Minnelli i Michaela Yorka, która zdobyła aż osiem Oskarów. Jej scenariusz powstał na podstawie libretta musicalu *Cabaret* Joe Masteroffa, wcześniejszej sztuki *I Am a Camera* Johna Van Drutena oraz zbioru opowiadań Christophera Isherwooda *Pożegnanie z Berlinem*.

Kabaret od dawna znajduje się w repertuarze Teatru Rozrywki w Chorzowie. Premiera w reżyserii Marcela Kochańczyka z choreografią Henryka Konwińskiego miała miejsce w 1992 roku. W 2019 powstało wznowienie w reżyserii Jacka Bończyka z choreografią Ingi Pilchowskiej.

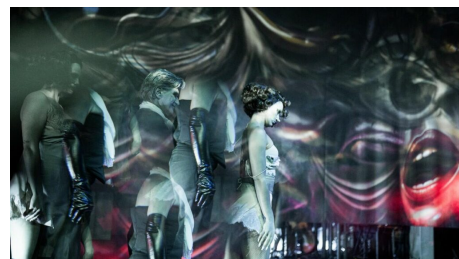


fot. Doroty Koperskiej

Spektakl bielski wyreżyserowała Małgorzata Warsicka, znana publiczności Teatru Polskiego z takich realizacji, jak *Mistrz i Małgorzata* Bułhakowa czy *Krum* Levina, nagrodzonych Złotymi Maskami. Zmierzenie się ze słynnym musicaliem to duże wyzwanie, ale Warsicka koncertowo sobie z tym poradziła. W bielskiej inscenizacji *Kabaretu* nie znajdziemy przepychu i rozmachu typowego dla innych realizacji tego musicalu. Jest skromniej, ale nie umniejsza to wagi przedstawienia.

Akcja rozgrywa się przed 1933 w podrzędnym berlińskim kabarecie, czyli w czasie, kiedy Republika Weimarska zaczyna chylić się ku upadkowi. Przypominają o tym proste, ale sztywne kostiumy Konrada Parola, szyte na miarę tych z dwudziestolecia międzywojennego, gdy królowała moda „czasów niedoboru” - skutek wielkiego kryzysu gospodarczego. Stylizacji zgodnej z epoką, w której rozgrywają się wydarzenia, dopełniają fryzury - fale w stylu retro, przywodzące na myśl *finger waves*. Pewien zgrzyt wywołuje jedynie pojawiający się na scenie samochód, pochodzący nie z tej epoki, ale to niuans. Młody Amerykanin Cliff Bradshaw przemierza nim Europę w poszukiwaniu inspiracji do napisania powieści. Przypadkiem poznaje pewnego mężczyznę (Grzegorz Sikora jako Ernst Ludwig) i wraz z nim trafia do świata *Kabaretu Kit-Kat*. Choć kosmopolityczny Berlin nigdy nie zasypia, bawiąc się bez umiaru, pojawiają się jaskółki zwiastujące zmianę, sygnały, które odczytują tylko niektórzy. W społeczeństwie dojrzewają nacjonalizm i antysemityzm, lecz niewielu podejrzewa, że znany świat niebawem zniknie. Czuje to Cliff,

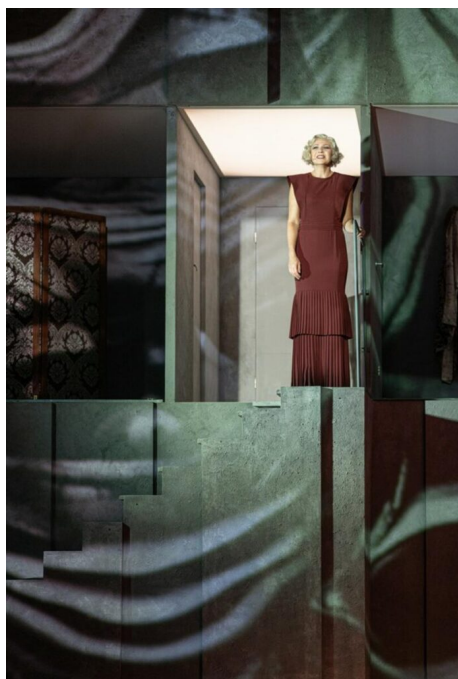
który decyduje się na powrót do USA.



fot. Doroty Koperskiej

Historia szalonego życia berlińskiej socjety przeplata się z wydarzeniami politycznymi, mającymi wpływ na dalsze losy Europy. Kolorowe światła, futra czy żywiołowy taniec nie przysłaniają jednak *clue* musicalu. Sztuka mówi bowiem o niepokojących zjawiskach, jak kryzys gospodarczy i jego długotrwałe efekty, radykalizacja polityki czy wzrost znaczenia narodowych socjalistów i antysemityzm. Berlin bawi się, nie zważając na nadchodzący „koniec świata”. Nastrój zdecydowanie zmienia się, kiedy bohaterowie przywdziewają czerwone opaski ze swastyką, a stojący na balkonach Mistrzowie Ceremonii hailują. Mowa jest też o miłości w cieniu swastyki. Poznajemy bowiem dwie pary, które połączyło uczucie, jednakże żadnej z nich nie będzie dane szczęście. Zmieniająca się rzeczywistość pokazana zostaje z perspektywy dwóch pokoleń, które zarazem reprezentują także dwie grupy społeczne. Sally (Wiktoria Węgrzyn-Lichosyt) - gwiazda podrzędnej estrady i Cliff (dysponujący świetnym, mocnym głosem Grzegorz Margas) spotykają się w kabarecie. Po kilku upojnych nocach dowiadują się, że zostaną rodzicami. W obliczu zmieniającej się sytuacji politycznej w Berlinie mężczyzna decyduje się na powrót do Ameryki, lecz Sally ma odmienne zdanie. Marzy o rozwoju kariery. Inny wymiar miłości obserwujemy, przyglądając się ewolucji znajomości statecznej Fraulein Schneider (Anna Guzik-Tylka – znakomita w tej roli, posągowa, powściągliwa w emocjach i uczuciach) i Rudolfa Schultza

(Tomasz Lorek uroczo zakochany). Duety te zostały świetnie dobrane – także pod względem wokalnym. W pamięci mocno zapada szczególnie partia Guzik-Tylki i Lorka. Wolnym elektronem symbolizującym nocne berlińskie życie jest budząca zgorszenie Frazlein Kost i świetna w tej roli Anita Jancia. Towarzyszą jej zawsze marynarze, którzy na parkiecie wspierają także kabaretowe fordanserki.



fot. Doroty Koperskiej

Niewątpliwym atutem spektaklu jest muzyka grana na żywo. Kwartet (Marcin Żupański, Eugeniusz Kubat, Seweryn Piętka, Jacek Obstarczyk) pod kierownictwem Jacka Obstarczyka został nawet „wkomponowany” w scenografię, zajmując jedno z mieszkań domu wynajmowanego przez Fraülein Schneider. Oczywiście po polsku śpiewane są najbardziej znane piosenki: *Money, Money* (Marta Gzowska-Sawicka, Grzegorz Margas, Jan Gruca) i *I Don't Care Much* (Gzowska-Sawicka). Siłą bielskiego musicalu jest z kolei trafna interpretacja songów i dobra praca nad rolami, dzięki czemu aktorom udało się stworzyć pełnokrwistych bohaterów i odtworzyć barwny świat Berlina sprzed 1933. Na wyróżnienie

zasługuje żywiołowa Wiktoria Węgrzyn-Lichosyt, czyli musicalowa Sally, która w finale śpiewa, że „życie kabaretem jest”, ale jej interpretacja i mowa ciała zdradzają coś zupełnie innego. Zwiewne fatałaszkę w jasnych kolorach zastąpiła skromna, długa, czarna suknia, a szeroki uśmiech i pewność siebie zniknęły. Ona już wie, że świat, jaki znała, zmienia się. Jej przeciwieństwem jest Fraülein Schneider, stara panna wynajmująca pokoje, w którą wcieliła się Anna Guzik-Tylka. Aktorka zbudowała postać intrygującą, spokojną, opanowaną, wręcz posagową, podszytą odrobiną dulszczyzny, ale i humoru.



fot. Doroty Koperskiej

Kluczowy jednak dla spektaklu jest Mistrz Ceremonii, a w Bielsku-Białej zdecydowano się na interesujące rozwiązanie. W filmie Fosse'a Mistrza Ceremonii gra nagrodzony Oskarem Joel Grey, w chorzowskiej wersji *Kabaretu* - Kamil Franczak, a w Bielsku-Białej bohater został zduplikowany, bowiem w roli tej obsadzono dwoje aktorów – Martę Gzowską-Sawicką i Adama Myrczka. To niczym yin i yang, dwie strony monety, świadomość i podświadomość. Jak wyjaśnia reżyserka, zabieg ten odpowiada

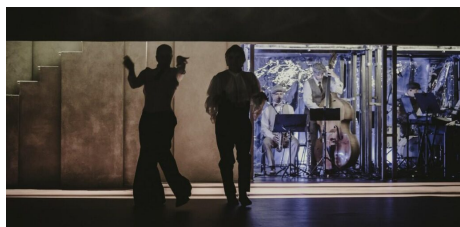
jungowskiej zasadzie Persony i Cienia. O ile Persona będąca kompromisem pomiędzy jednostką a społeczeństwem zwrócona jest ku światu zewnętrznemu, o tyle Cień jest nierozłączną częścią Psyche, to część naszej nieświadomości zawierająca stłumione pragnienia, moralnie niskie instynkty czy resentymenty. Bohaterowie wykreowani przez Gzowską-Sawicką i Myrczka posiadają dodatkowo pierwiastek diaboliczny. Doskonale się uzupełniają, dopełniają. Towarzysząca spektaklowi czerwieni i czerni dodatkowo podkreśla piekielne asocjacje, wszak akcja rozgrywa się w „świętyni rozpusty”.



fot. Doroty Koperskiej

Na uwagę zasługuje choreografia Anny Godowskiej – dobrze osadzona w muzyce i świetnie zatańczona. Jednakże taniec ten daleki jest od kabaretowej lekkości, frywolności. Zalotne fordanserki z Kit-Kat ubrane są w białą bieliznę, a ich twarz zdobi mocny makijaż. Nadają kabaretowi wyrazu, zapraszając do świata niekończącej się przyjemności. Życie bohaterów pędzi, nie mają czasu na refleksję, ale ich ciała ciążą bardziej ku *dance macabre* niż afirmacji życia. Jest i akcent humorystyczny, czyli taniec Mistrzów Ceremonii w kapeluszach wypełnionych owocami. A scenografia? Skromna, ale absolutnie czarująca. Składa się m.in. z przekroju betonowej kamienicy z potężnymi schodami oraz luster i kurtyny pokrytej obrazami przedstawiającymi karminowe usta. Obrazy budowane konsekwentnie przez Natalię Mleczak przypominają malarstwo epoki art déco (zwłaszcza

scena, w której Fraulein Schneider stoi samotnie w jednym z mieszkań swojej szarej kamienicy). Dodatkowych znaczeń warstwie wizualnej dodaje reżyseria światła Jędrzeja Jęćkowskiego (np. w pamięci zapada moment, kiedy dwa snopy światła krzyżują się na czerwonym tle).



fot. Doroty Koperskiej

Choć oglądamy *Kabaret*, atmosfera nie jest isticie kabaretowa, a pełna napięcia, niepokoju. Diaboliczne kreacje Mistrzów Ceremonii zwiastują nadchodzącą apokalipsę. Niepokój przebrzmiewa także w dźwiękach piosenek i sposobie ich wykonania przez aktorów. Z rozterkami wewnętrznymi mamy do czynienia w protest songu *Co byś zrobił* Fraulein Schneider Anny Guzik-Tylki, która pomna słów Cliffa, obserwując zmieniającą się rzeczywistość, rezygnuje z małżeństwa z żydowskim przedsiębiorcą - właścicielem owocarni. Używając wielkiego, różowego neonu, twórcy spektaklu pytają: „Was it real?”. To przestroga, artystyczne napomnienie w czasach odradzających się ruchów nacjonalistycznych, wszak historia lubi się powtarzać.

Kabaret Muzyka: John Kander; **teksty piosenek:** Fred Ebb; **libretto:** Joe Masteroff; **tłumaczenie:** Kazimierz Piotrowski, Wojciech Młynarski; **reżyseria:** Małgorzata Warsicka; **scenografia:** Natalia Mleczak; **kostiumy:** Konrad Parol; **choreografia:** Anna Godowska; **reżyseria światła:** Jędrzej Jęćkowski; **aranżacje i kierownictwo muzyczne:** Jacek Obstarczyk. **Teatr Polski w Bielsku-Białej, premiera 7 października 2023.**

Ewa Millies-Lacroix / SAMI RAZEM

By teatrologiainfo
12 października 2023
Kategorie: Felieton



1.

Dramatopisarzom na wieść o tegorocznym wyborze Akademii Szwedzkiej laureata literackiej Nagrody Nobla zabiło mocniej serce. Jon Fosse nieoczekiwanie wzbudził jesienną radość, motyle w brzuchu w wielu środowiskach literackich, teatralnych i okołoteatralnych. Poczuliśmy siłę jego słów, z którymi pozostajemy sami, podobnie jak jego bohaterowie, ale przez tę chwilę razem.

Bardzo lubię Jona Fossego. Przyglądam się jego zdjęciom, staram się wyczytać z pisania i rozmawiania o nim informacje nie dotyczące li tylko jego literatury, ale narysować jego portret na prywatny użytek. Pisarza, który budzi się wcześniej rano, raz na fiordzie, czasem w prestiżowym miejscu Oslo, Grotten, tuż obok Pałacu Królewskiego, czasem pod Wiedniem. Jest niewymuszenie skromny. Przeszedł alkoholową traumę. Odbywa podróż religijną z kilkoma stacjami, choć pewnie większość napisałaby, że to podróż duchowa. Píše w języku nynorsk, który jest dowodem norweskiej demokracji i potwierdza od ponad stu lat prawo do własnego języka, tym samym do własnego świata.

Fosse tą nagrodą otrzymał jeszcze raz własne imię, nie po Ibsenie, Beckecie, Bernhardzie, Bergmanie. Jest pisarzem o zasięgu światowym, tłumaczonym na około 50 języków, mającym w dziejach scenicznych swych dramatów blisko 1000 realizacji. Jest poetą i muzykiem w każdym rodzaju literackim, który uprawia. Dzisiaj Jon Fosse, czwarty Norweg doceniony literackim Noblem, po *Bjørnstjerne Bjørnsonie* (1903), Knucie Hamsunie (1920) i Sigrid Undset (1928), ma 64 lata. Stąd prawie rówieśnicza ciekawość odczytania w jego dziele śladów i tropów do własnych zmagani codziennych, poszukiwanie w jego drodze znaków albo tylko częściowego potwierdzenia, samorozumienia.

Jego twórczość jest egzystencjalna i przepełniona duchowością, piszą zgodnie krytycy i publicyści różnych proveniencji badawczych. Czasem zwracają uwagę na specyfikę odczytania jego dzieła w swoim kraju, na przykład w laickiej Francji; Noa Liev (*Pamięć i głos umarłych* w teatrze Jona Fossego) uważa, że mistyczny wymiar jego dzieła został we Francji źle rozumiany. Porównywany do Becketta w minimalizmie swojego języka, jest jednak mniej zdesperowany, twierdzi Liev, ponieważ ma związek z duchowością i śmiercią, związek, który nie jest nihilistyczny.

Fosse usuwa zasady między czasem a przestrzenią, usuwa granice między życiem a śmiercią. Usuwa też zasady interpunkcji. Tym samym przestrzeń i czas mieszczą się w słowach.

Język nas stwarza i językiem się bronimy, rani i pozwala uniknąć ran, a milczenie, nienazwanie staje się naszym najskuteczniejszym orężem.

Jon Fosse zdaje się odmierzać swój indywidualny czas i wybiera słowa jeszcze czytelniej. Wybiera i pozwala stać się wybranym. Przyznaje, że nie rozpoczyna procesu pisania z pełnym strukturalnym zamysłem kompozycji, pozwala nieść się swojemu pisaniu, które rządzi się i nieznanym czy niepoznanym,

tajemnicą aktu twórczego, do którego jest potrzebne jeszcze coś więcej, niż wydobywanie ze swojego strumienia świadomych myśli i nieświadomych przeczuć – słów, potrzebna jest transmisja nieuchwytnego.

Chcę wierzyć, że radość z tego wyróżnienia łączy nas nie dlatego, że Jon Fosse nie jest pisarzem politycznym. To literackie babie lato przywiało także docenienie jego teatru intymnego, przede wszystkim dlatego, że równo z nim stajemy przed tymi samymi pytaniami i przed tą samą próbą. Choć próby przecież nie będzie.

2.

To, które nie przyjdzie

Norweski pisarz wszedł do polskiego krwioobiegu przez szklany ekran. Pierwszą polską inscenizacją jego dramatu było *Dziecko* w reżyserii Mariusza Fronta, reżysera i malarza, pokazane w ramach telewizyjnego cyklu *Pokolenie 2000*. Samo przedstawienie powstało w 1999 roku dla Studia Teatralnego Dwójki (niedzielnego późnowieczornego pasma, którego już nie ma) i było drugą realizacją Mariusza Fronta w Teatrze Telewizji, po udanym debiucie w 1998 roku: polskiej prapremierze *Wariacji enigmatycznych* Érica-Emmanuela Schmitta z duetem aktorskim Wojciecha Pszoniaka i Jana Frycza.

Jon Fosse był wówczas autorem mało znanym, a może należy napisać nieznanym w Polsce, chociaż w 1999 roku miał już w swoim dorobku powieści, poezję i sztuki teatralne. Od jego norweskiego teatralnego debiutu utworem *I nigdy się nie rozstaniemy* minęło 5 lat. *Dziecko*, sztuka z 1997 roku, połączyła młodych, startujących twórców – reżysera Mariusza Fronta i aktorów Elżbietę Piekacz i Piotra Starzyńskiego, by mogli wspólnie opowiedzieć w pastelowym stylu o tajemnicy bliskości, rodzącej się miłości, opisać stratę i zmierzyć się z rozpaczą. *Dziecko* zostało przeniesione w okolice i scenerię polskiego blokowiska. Powstał diariusz czasu oczekiwania i nienadejścia, pokazany filmowo, niemal dokumentalną kamerą (zdjęcia Andrzeja Musiała), która

rejestrowała, obserwowała mikrozachowania, z pozoru nieznaczące reakcje bohaterów. Intymność tego świata nie stała się ani pretensjonalna, ani ekshibicjonistyczna. Kolorystyka telewizyjnego obrazu została zredukowana do gamy szarości i błękitów, kadry czasem przeświecone, czasem z ostrym światłem słonecznym. Dynamika kamery i faktura ujęć imitowały amatorski film wideo, z szybkimi zmianami pozycji obiektywu, „nieporadnościami”, przypadkowymi „wejściami” w kadr, tym samym powiększając złudzenie autentyczności i naturalności przeżyć postaci. Sekwencje *Dziecka* wypełnione zostały szumami ulicy, zlepanymi odgłosów domowej codzienności, szpitalnymi ciągami dźwięków. W tej ciszy bez dialogów, z pauzami na myśli i emocje, słowa, które padają, znaczą więcej. Zapis zwyczajności tragicznego doświadczenia bohaterów *Dziecka* w spotkaniu Fosse - Front, stwarza ich niezwykłość.

Najbliżsi obcy

Cztery lata później, już dla sceny poniedziałkowej Teatru Telewizji, powstał spektakl *Matka i dziecko*, sztuka Jona Fossego badająca inną bolesną rodzinną relację. Była to ostatnia artystyczna wypowiedź fabularna Stanisława Różewicza. Spektakl może bardziej klasyczny w formie telewizyjnej od *Dziecka*, ale równie przejmujący i dotkliwy. Postaci tytułowe reżyser powierzył Dorocie Segdzie (Matka) i Dariuszowi Wnukowi (Syn).

Obcy sobie najbliżsi: matka i syn. Niewiele o sobie wiedzą, właściwie nie znali się. Matka wyjechała na studia do Oslo i poświęciła się karierze. Zostawiła syna pod opieką swojej matki i męża. Teraz, po latach, pokaleczeni, próbują się poznać i zrozumieć powody porzucenia. Oskarżają się i bronią. Syn chce dowiedzieć się od Matki, czy dokonałaby aborcji, gdyby miała zezwolenie władz. Dzisiaj jest dorosły i wykształcony, ale podczas spotkania z Matką mówi monosylabami. Matka zalewa Syna

słowotokiem banalnych pytań. Nie znają języka emocji, nie radzą sobie z nimi w komunikacji, a może ich również nie mają, skoro nie potrafią ich wyrazić. Stanisław Różewicz mówił o sztuce Jona Fossego: „To sztuka o samotności i potrzebie miłości. Sztuka o czasach pośpiechu. Matka nie ma czasu dla dziecka. Odpowiada za jego narodzenie. Szkoda, że w dzisiejszych czasach żyjemy płycej, powierzchowniej”. Telewizyjny spektakl jest przykładem idealnego dopasowania wrażliwości reżysera do tekstu dramatu. Za Stanisławem Różewiczem stoi całe jego filmowe i literackie doświadczenie, również doświadczenie całego życia, niosące głęboko wyjątkowość i rozpoznanie twórczości brata Tadeusza. Bez jego dramatopisarstwa nie powstałby teatr Fosse - Różewicz, teatr najwyższego artystycznego głosu.

„Nie możesz odejść”

Paweł Miśkiewicz w „Rozmowach po zmroku” w radiowej Dwójce, poświęconych rozważaniom o dziele noblisty (9 października 2023), podzielił się smutną refleksją. Reżyser wątpi, czy dzisiaj podjąłby się realizacji dramatów Jona Fossego, ponieważ obawia się, że nie znalazłby do nich aktorów tej klasy i świadomości w budowaniu roli, jak miało to miejsce przy podwójnej realizacji *Snu o jesieni* w 2006 roku, w Teatrze im. Jaracza w Łodzi w kwietniu i w Teatrze Telewizji w listopadzie. Dzisiaj poziom wymagań, jakie stawia Fosse współcześnie kształconemu aktorowi, zdaje się – mówi Miśkiewicz – nie być dla niego osiągalny, jak było to możliwe w przypadku starej szkoły aktorskiej. Z obsady telewizyjnego *Snu o jesieni* Miśkiewicz żyje dzisiaj tylko Barbara Marszałek (Żona). Odeszli Piotr Machalica (Mężczyzna), Halina Skoczyńska (Kobieta), Mirosława Dubrawska (Matka), Ignacy Gogolewski (Ojciec), co po siedemnastu latach od premiery daje temu spektaklowi pozateatralny kontekst, nadając mu jeszcze więcej przejmujących sensów i nie tylko metaforycznych znaczeń. Te sensy pomaga też budować niezwykle

telewizyjna scenografia Barbary Hanickiej. *Sen o jesieni* zapętlą czas i tym samym przesuwają granice między światem żywych i już umarłych.

3.

Polskie sceniczne realizacje sztuk Jona Fossego, w znakomitych przekładach Haliny Thylwe, Elżbiety Frątczak-Nowotny, Ewy Partygi, miały szczęście do reżyserów. *Imię* wystawili Agnieszka Glińska, Tomasz Man, Anna Augustynowicz, *Matkę i dziecko* oraz *Letni dzień* - Izabela Cywińska, *Dziewczynę na kanapie* - Natalia Sołtysik, *Odwiedziny* - Paweł Szkotak, *Sen o jesieni* - Paweł Miśkiewicz, Mariusz Wojciechowski, Jan Maciejowski, Tomasz Hynek, *Zimę* - Grażyna Kania, *Ktoś tu przyjdzie* - Katarzyna Łęcka.

Fosse jest z powodzeniem grany na świecie, po jego dzieła sięgają najwięksi. Wspomnijmy inscenizację *Trylogii* w reżyserii Luca Percevala w Teatrze Norweskim w Oslo (Det Norske Teatret) w 2019, spektakl nagrodzony i uznany przez krytykę za wybitny. W 2020 Perceval otrzymał nagrodę Heddaprisen za adaptację i inscenizację powieści. Jako najlepszą aktorkę uhonorowano Gjertrud Jynge, która gra główną bohaterkę, również nagrodą krytyków.

Doskonałą inicjatywą Teatru Norweskiego w Oslo jest też międzynarodowy festiwal jego twórczości Den Internasjonale Fosse Festivalen, który we wrześniu tego roku odbył się po raz trzeci. Program festiwalu stara się spojrzeć na dzieło Fossego z różnych perspektyw. W tegorocznej edycji, pojawiło się przedstawienie z Teatru Baj w Warszawie w reżyserii Ewy Piotrowskiej *Dziewczynka ze skrzypcami* (premiera w kwietniu 2023), oparte na filozoficznej powieści dla dzieci. Spektakl jest obecny w repertuarze teatru i dzisiaj jest jedynym dostępnym opartym na utworze Fossego na scenach polskich. Wskazuje on, jak wiele teatralnych możliwości stwarza dzieło nagrodzonego pisarza.

Czy pojawiające się w recenzjach przedstawień z dramatów Fossego opinie o percepcyjnej trudności w obcowaniu z nimi, dające się wyłowić

wątpliwości dotyczące powolności rytmu, braku akcji i klasycznego scenicznego działania się, minimalistyczne, refreniczne dialogi otworzą, czy raczej zamkną drogę tej dramaturgii do polskich teatrów?

Może ten dobry czas dla autora *Septologii* pozwoli twórcom na podjęcie się wystawień jego niegranych w Polsce dramatów czy adaptacji wychodzącego w polskim przekładzie (jest pierwszy tom) *opus magnum*.

Polsko-norweski reżyser Piotr Chołodziński, który w ubiegłym roku wystawił sztukę Fossego *Ktoś tu przyjdzie* we włoskim Teatrze Manini di Narni (Teatr Miejski Umbrii), starał się znaleźć w tym utworze przestrzeń dla groteski i ironii, zastosował dla poetyckiego minimalistycznego dialogu – rap. Włoscy aktorzy z tak odmiennymi przyzwyczajeniami mówienia dialogu niż to, które proponuje autor sztuki, dodatkowo zostali skonfrontowani z obcym; Mężczyznę zagrał fiński aktor Samuli Nordberg.

Na szczęście nie ustalili się kanon grania Jona Fossego, o czym najlepiej zaświadcza jego telewizyjne, tak odmienne inscenizacje, podporządkowane charakterom pisma i wrażliwości reżyserów. Nie ustalili się też katalog pytań, które pisarz nam stawia, tym bardziej nie ma prawidłowych odpowiedzi, poukrywanych w różnorodności możliwych interpretacji jego dzieła.

"DIDASKALIA WYSPIAŃSKIEGO" W TEATRZE KRÓLEWSKIM W ŁAZIENKACH 16 X 2023

By **teatrologiainfo**

12 października 2023

Kategorie: **zapowiedź**



Zapraszamy na spektakl, podczas którego znakomici aktorzy czytać będą wierszowane didaskalia z trzech dramatów Stanisława Wyspiańskiego. Reżyserem wyjątkowego wieczoru poetyckiego jest Szymon Kuśmider.

Wierszowane didaskalia aktorzy czytać będą przy akompaniamencie współczesnej muzyki. Spektakl otworzy liryczny i autobiograficzny wiersz Stanisława Wyspiańskiego "U stóp Wawelu miał ojciec pracownię...". Utwór napisany został w 1901 r., już po śmierci rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego. Wiersz jest znakomitym wprowadzeniem do twórczości Stanisława Wyspiańskiego; wydobywa związki jego liryki z wierszowanymi didaskaliaми.

Następnie usłyszymy fragmenty: "Akropolis" (1904), dramatu toczącego się "na Wawelu w Noc Wielką Zmartwychwstania", "Nocy listopadowej" (1904), rozgrywającej się głównie w Łazienkach Królewskich w momencie wybuchu antyrosyjskiego powstania w 1830 r., oraz "Wyzwolenia" (1902), dziejącego się "na scenie teatru krakowskiego". Spektakl zwieńczy pierwotna wersja zakończenia

"Wyzwolenia", zapowiadająca uwolnienie Konrada z "Dziadów" Adama Mickiewicza i podjęcie przez niego walki o odzyskanie niepodległości.

Scenariusz i reżyseria: Szymon Kuśmider

Obsada: Dorota Landowska,

Anna Ułas, Paweł Krucz, Krzysztof Kwiatkowski, Marek Walczak

Muzyka: Konrad Gwiżdż, Wojciech Kłodziński, Michał Szewczyk

Kurator projektu: Joanna Szumańska (Muzeum Łazienki Królewskie)

Szymon Kuśmider - aktor, reżyser, pedagog; absolwent Wydziału Aktorskiego Krakowskiej PWST oraz reżyserii na Max Reinhard Seminary w Wiedniu. Od 1991 r. związany z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; współpracował m.in. z Teatrem STU w Krakowie, Teatrem Polskim w Bielsku-Białej, Teatrem Studio w Warszawie, Och-Teatrem w Warszawie, Teatrem Śląskim w Katowicach, Teatrem im. S. Jaracza w Olsztynie. Jest wiceprzewodniczącym GKR Związku Artystów Scen Polskich. Debiutował jeszcze jako student w "Ślubie" W. Gombrowicza w reż. J. Jarockiego; na krakowskiej scenie wystąpił m.in. w "Weselu" S. Wyspiańskiego w reż. A. Wajdy, "Śmierci Iwana Iljicza" wg L. Tołstoja w reż. J. Grzegorzewskiego, "Peer Gynta" H. Ibsena w reż. M. Fiedora. Jest stypendystą Miasta Krakowa (1996) oraz laureatem nagrody "Złota Maska" 2001 w plebiscycie najsłynniejszego krakowskiego aktora; ma za sobą także role filmowe, m.in. w "Śmierć jak kromka chleba" w reż. Kazimierza Kutza.

Spektakl czytany na podstawie didaskaliów dramatów Stanisława Wyspiańskiego przygotowany został w ramach projektu "Proces badawczy potencjału Muzeum Łazienki Królewskie w kontekście stworzenia cyklu multimedialno-widowiskowego opartego o »Noc listopadową« S. Wyspiańskiego", realizowanego w programie "Rozwój Sektorów Kreatywnych 2023" Centrum Rozwoju Przemysłów Kreatywnych, finansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Karol Zimnoch / GEOMETRIA SKAZY

By teatrologia.info

12 października 2023

Kategorie: recenzja



fot. Krzysztof Bieliński

Przemiana **Franza Kafki,**
reżyseria **Marcin Bikowski,**
Białostocki Teatr Lalek.

Nowy sezon repertuaru dla dorosłych Białostockiego Teatru Lalek otworzyła premiera *Przemiany* Franza Kafki w reżyserii Marcina Bikowskiego. Był to efekt współpracy Teatru Malabar Hotel oraz najmłodszej generacji aktorów BTL-u (Agaty Stasiulewicz, Magdaleny Ołdziejewskiej, Macieja Zalewskiego). Reżyser – jak podkreślał w wywiadach – starał się wpisać *Przemianę* zarówno w metaforę innych utworów Kafki, jak i problemy współczesnych ludzi, na przykład depresję czy wykluczenie.

Marcin Bikowski oraz wspomagający go Marcin Bartnikowski z Teatru Malabar Hotel, znanego w Polsce jako teatr formy, nie kryli swego artystycznego stylu. *Przemiana* to przedstawienie, które od samego początku intryguje, kusi oraz zniewala swoją fascynującą formą. Liczne kształty, linie, symetrie i asymetrie biją ze sceny, hipnotyzując odbiorcę. Reżyser wprowadził na deski BTL-u bardzo ciekawe rozwiązania i wykorzystał pełen potencjał noweli Kafki pod względem doboru formy oraz możliwości posłużenia się sztuką

lalkarską, której adepci, reprezentujący najmłodsze pokolenie białostockich lalkarzy, spisali się znakomicie. Sam Gregor Samsa w swojej robaczej formie ukazany był poprzez wielobarwny kłębek nici i przędzy. Potencjał nawiązań do *Procesu* (do czego odniosę się w dalszej części tekstu) również został w pełni wykorzystany przez reżysera i scenarzystę. Bardzo trafione wydało mi się wykorzystanie architektonicznego rzutu planu mieszkania Samsów, aby streścić w kilka minut fragmenty *Przemiany*, które na papierze zajmują solidną część opowiadania. Również powracające rozpinanie sieci z włóczki symbolizującej rozpadające się więzi rodzinne oraz wieszanie na niej maskotek i fotografii bohaterów ukazały poziom skupienia reżysera na formie przedstawienia.



fot. Krzysztof Bieliński

Przemiana nie jest tekstem łatwym, podobnie zresztą jak cały dorobek Franza Kafki. Bezdenne metafory i oniryzm zderzony z brzytwą groteski oraz absurdu, często okrutnego humoru, to coś, z czym zmierzyć się musi każdy czytelnik Kafki. Dla reżysera jest to szczególne wyzwanie, gdyż szalenie trudno oddać ową głębię na scenie. Często wiąże się to więc z dokonaniem wyboru, zogniskowaniem uwagi na pewien konkretny wydzźwięk, o bardziej lub mniej drastycznych konsekwencjach dla parabol Kafki. Może się wydawać, że Bikowski i Bartnikowski skupili się przede wszystkim na relacjach pomiędzy członkami rodziny Samsów. Na pierwszym planie umieścili stosunek rodziców i

siostry do „chorego” brata, ale bez stosunku Gregora do nich. Widać było pewną różnicę pomiędzy taką wizją *Przemiany*, a treścią utworu, gdzie Kafka poświęcił *gros* uwagi rozpadającej się wizji świata człowieka-robaka, którego rzeczywistość ulega entropii, a raczej przemianie. Czy to źle? Nie, ale zmienia to geometrię utworu, przenosząc jego środek ciężkości na coś – zdawać by się mogło – pobocznego. W wywiadach Bikowski oraz Bartnikowski wszak podkreślali, że chcieli nadać *Przemianie* współczesne znaczenie. Miało to się stać za pomocą przedstawienia tytułowej metamorfozy Gregora Samsy jako metafory skazy, choroby bądź depresji. Podkreślali również inspirację lekturą eseju *Choroba jako metafora* Susan Sontag. Oczywiście, jest to jedynie jedna z wielu warstw (czy też możliwości) interpretacji utworu Kafki. W inscenizacji Bikowskiego, która kondensuje *Przemianę* do 60 minut, doszło więc do skrótów interpretacyjnych i dla miłośnika prozy autora *Procesu* są to skroty odczuwalne.



fot. Krzysztof Bieliński

Reżyser, we współpracy z dramaturgiem Marcinem Bartnikowskim, nie szczędził w swoim przedstawieniu licznych nawiązań do innych utworów Kafki. Spektakl rozpoczyna się od bardzo określonego zarysowania czasu i przestrzeni: trójka świetnych aktorów młodego pokolenia BTL-u – Agata Stasiulewicz, Magdalena Ołdziejewska, Maciej Zalewski – przedstawia się jako geometrzy z *Zamku*. Następnie zwracają się bezpośrednio do publiczności:

„wyobraźcie sobie, że grupa geometrów próbuje za pomocą linii i przyrządów różnego rodzaju opowiedzieć wam historię i wyobraźcie sobie, że te linie nie są tylko na papierze, ale rozrastają się również w przestrzeń”. I rzeczywiście treść *Przemiany* opowiedziana jest z perspektywy geometrów. Co jednak ciekawe, nałożona została na to kolejna intertekstualna warstwa, ponieważ jest to opowieść zbliżona swoją formą i retoryką do przemowy obrońców z rozprawy sądowej. Świadczą o tym pewne wyrażenia przypominające o dystansie narratorów do odtwarzanej przez nich treści, jak np.: „Wiem, Wysoki Sądzie, konfabuluje”, wyznane nieoczekiwanie w trakcie dialogu między postaciami. Uważam jednak, że miało to więcej wspólnego z hollywoodzką wizją sądu i adwokata (np. *JFK* Olivera Stone’a czy *Lęk pierwotny* Gregory’ego Hoblita) niż z *Procesem* Kafki, do którego z pewnością miało to być nawiązaniem. Przykłady intertekstualności przedstawienia Bikowskiego można mnożyć. *Par exemple*, w pewnym momencie Maciej Zalewski, wcielający się za pomocą lalki w głowę rodziny Samsów, gestykulował kartonowymi rycinami rąk. Były one pozbawione skóry, przedstawiając nagie mięśnie. Mogło to być nawiązaniem do maszyny tortur z *Kolonii karnej* Kafki, która przecież właśnie m.in. pozbawiała skóry skazanych. Ale właściwie co z tego? Intertekstualność przedstawienia z pewnością ucieszyła tę część widowni, która zaznajomiona była z dorobkiem praskiego pisarza. Odniesienia te nie posiadały jednak pointy, nie prowadziły do zapowiadanej, obiecannej (jak geometrze K. kontakt z przedstawicielami tytułowego *Zamku*) konkluzji, a raczej tonęły (niczym narrator opowiadania *Wyrok* Kafki, skoro już bawimy się w intertekstualność) w odmętach i tak już zawilej wymowy *Przemiany*.



fot. Krzysztof Bieliński

Przedstawienie Bikowskiego cechowało się wprowadzeniem na scenę wielu ciekawych rozwiązań, które nie wykraczały jednak poza funkcję form przykuwających uwagę. Pojawiały się one na scenie, a następnie znikały, odrzucone w kącie niczym graty w pokoju zmienionego w robaka Gregora Samsy. Szczególnie rozczarowujące okazało się zakończenie. Rozrośnięty do potężnych rozmiarów Gregor postawiony został na statywie od geodezyjnego tachimetru. Następnie wymachiwał żałośnie swymi odnóżami, dopóki nogi statywu nie rozjechały się. W ten sposób cała konstrukcja z łoskotem spadła na ziemię i tak oto Gregor Samsa „zdechł”, jak skonstatowała jego siostra (Agata Stasiulewicz). Zapewne miało wyjść groteskowo oraz żałośnie jednocześnie. Niestety, wyszło trochę nijak. Spektakl po prostu się zakończył, bez echa, bez oszałamiającej ciszy oraz bez pustki wieńczącej smutne i absurdałne dni „choroby” Gregora Samsy. O ile więc reżyser świetnie poradził sobie z ograniem formy *Przemiany*, o tyle dokonał ostrych cięć interpretacyjnych, które podziały na niekorzyść przedstawienia. Uważam, że potencjał *Przemiany* nie został przez Marcina Bikowskiego wyczerpany. Trudno się jednak dziwić, ponieważ potencjał prozy Kafki jest niewyczerpywalny.



fot. Krzysztof Bieliński

Przemiana **Autor: Franz Kafka;**
tłumaczenie: Juliusz Kydryński;
reżyseria i scenografia: Marcin
Bikowski; dramaturgia: Marcin
Bartnikowski; muzyka: Anna Stela.
Białostocki Teatr Lalek, premiera 6
października 2023.
