SEN NOCY LETNIEJ

William Shakespeare
SEN NOCY LETNIEJ
(A Midsummer Night's Dream)

TEATR POLSKI T[pl WROCŁAW

przekład » STANISŁAW BARAŃCZAK
reżyseria » MONIKA PĘCIKIEWICZ
dramaturgia » BARTOSZ FRĄCKOWIAK
scenografia » MIREK KACZMAREK FEAT. FELLINI
kostiumy » MIREK KACZMAREK i MAŁGORZATA MATERA
reżyseria światła i wideo » WOJCIECH PUŚ
muzyka » KRZYSZTOF KALISKI
choreografia scen walki » GRZEGORZ MIKOŁAJCZYK

obsada:
Tezeusz » MICHAŁ CHOROSIŃSKI
Hipolita » MARTA ZIĘBA
Lizander » MARCIN CZARNIK/BŁAŻEJ MICHALSKI
Demetriusz » MIROSŁAW HANISZEWSKI
Hermia » ANNA ILCZUK
Helena » DAGMARA MROWIEC
Oberon » ADAM CYWKA
Tytania » EWA SKIBIŃSKA
Puk » MARCIN PEMPUŚ
Mikołaj Podszewka » ADAM SZCZYSZCZAJ
Franciszek Piszczała » MICHAŁ OPALIŃSKI
Piotr Kloc » RAFAŁ KRONENBERGER

dyrektor
naczelny i artystyczny
KRZYSZTOF MIESZKOWSKI

premiera na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego
19 marca 2010

asystent reżysera » MIROSŁAW HANISZEWSKI
konsultacja choreograficzna » TOMASZ WYGODA
koordynator projektu » HANNA FRANKOWSKA
inspicjent » EWA WILK
sufler » MAGDALENA KABATA
rekwizytor » MAREK IWANASZKO
realizacja światła » DARIUSZ BARTOŁD, WOJCIECH BRATOS
realizacja wizji » KAZIMIERZ BLACHARSKI, MAREK MATYSIAK
obsługa kamery » DARIUSZ RABSKI
realizacja dźwięku » TOMASZ ZABORSKI, RAFAŁ DUDEK, MAREK ZABORSKI
montaż nagrań » TOMASZ ZABORSKI
realizacja nagrań » RAFAŁ DUDEK

www.sennocyletniej.teatrpolski.wroc.pl

dodatkowe efekty dźwiękowe są zamierzone

dziękujemy Marcinowi Markowiczowi za muzyczny sen

licencjodawca – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa

Piotr Rudzki

ZACZAROWAĆ ODCZAROWANE – COLLAGE

Pokój 312 w gmachu głównym Teatru Polskiego we Wrocławiu, 5 marca 2010 roku. Rozmawiam najpierw z Bartoszem Frąckowiakiem, później ma dojść Wojciech Puś.

» *Piotr Rudzki*: Po co dzisiaj sięgać po *Sen nocy letniej*, wczesną komedię Williama Shakespeare'a, napisaną, jak chcą niektóre źródła, z okazji ślubu bogatej pary albo dla królowej, jak przekonują inne? O czym chcecie opowiedzieć, inscenizując tę swoistą „baśń o miłości"?

» *Bartosz Frąckowiak*: Nie traktujemy tego tekstu jak baśni. Powiedziałbym nawet, że warstwa fabularna, zapisana przez Shakespeare'a, zostaje w jakimś sensie na drugim planie. Interesuje nas rodzaj czy struktura doświadczenia – bardzo radykalnego doświadczenia. Gdy myślę o *Śnie nocy letniej* i jego scenach, widzę w nim radykalizm niemal z Sarah Kane. To może niezbyt oryginalne porównanie, odwoływał się do niego Krzysztof Warlikowski, niemniej jednak doskonale pokazuje perspektywę, w jakiej możemy rozważać ten tekst. Chodzi o pewien typ granicznego doświadczenia: miłosnego, seksualnego, ale i doświadczenia wspólnotowego czy związanego z byciem w relacji wobec drugiej osoby. Mieści się w nim i skrajne upokorzenie, i ostateczny dar złożony z siebie samego. To wszystko Shakespeare pokrył sztafażem metafor i figur poetyckich, niekiedy niezwykle dotkliwych, jeśli spojrzy się na metaforę jak na coś realnego.

» *P.R.*: Odzieracie Shakespeare'a z decorum?

» *B.F.*: W jakimś sensie tak, ale to nie znaczy, że go brutalizujemy. To się nie odbywa poza formą, bo za każdym razem szukamy formy, która ma służyć doświadczeniu, a nie historyjce o dwóch parach zaczarowanych w tajemniczym lesie przez Puka na prośbę Oberona. Nie ulegamy utopii bezpośredniości przekazu.

» *P.R.*: Czytając po raz kolejny *Sen nocy letniej*, miałem wrażenie, że w gruncie rzeczy czar rzucany na młodych kochanków został wykorzystany jako zabieg, po to, żeby pokazać coś, o czym nie można było wtedy mówić wprost ze względów obyczajowych. Przestrzegania obyczajności pilnowała przecież ówczesna cenzura, czyli Master of the Revels, któremu podlegały wszystkie teatry publiczne w Anglii od roku 1581.

» *B.F.*: Rozpoznając zapisaną w tekście głęboką gorycz, można odnieść wrażenie, że tak naprawdę tam wszystko już się dokonało. Napięcia, które istnieją, wytwarzane są przez stare prawa, sytuacje przeszłe, doświadczenia już zrealizowane, o których nie można mówić, ale które wszyscy doskonale czują. One pulsują podskórnym życiem sytuacji. Dla nas to ważny trop, ponieważ w gruncie rzeczy chcemy opowiedzieć o „świecie post". To świat jeszcze o krok dalej niż ten znany z prozy Michela Houellebecqa, choć nie tak ostro pokazany, jeśli chodzi o formę. Świat, który nazywam postseksualnym.

» *P.R.*: Aseksualnym?

» *B.F.*: Raczej świat, gdzie zostały już zrealizowane wszystkie scenariusze, świat ludzi immunizowanych na bodziec. Co nie znaczy, że w tym świecie nie generują się napięcia między ludźmi; one są. Istnieje natomiast taki rodzaj podstawowego napędu, który sprawia, że ci ludzie działają w sposób ekstremalny. Przychodzi mi do głowy słowo „rozpacz", ale nie chciałbym tego domykać.

W mojej pracy z Agnieszką Olsten nad *Otellem* w Teatrze Narodowym w Warszawie bardzo zajmowała nas percepcja. Jak postrzegamy rzeczywistość, jaki to ma związek z naszymi emocjami, jak struktura doświadczania pewnych stanów wynika ze sposobu widzenia drugiej osoby, relacji, rzeczywistości. Iago był taką osobą, która mówi: „Dobrze, patrzysz na wprost, ale spójrz na to trochę z ukosa; jak spojrzysz z ukosa, zobaczysz to, co tak naprawdę istnieje, a czego teraz nie dostrzegasz". Oczywiście owo „tak naprawdę" jest wyłącznie zabiegiem manipulacyjnym.

» *P.R.*: A co znaczy „tak naprawdę" we *Śnie nocy letniej*?

» *B.F.*: Zaraz do tego przejdę, tylko najpierw odniosę się jeszcze do ważnej dla Shakespeare'a figury złudzenia optycznego, czyli anamorfozy. Pojawia się ona bezpośrednio w *Ryszardzie II*. Znamy ją też z *Ambasadorów* Hansa Holbeina: kiedy patrzysz na obraz wprost, widzisz rozmazaną plamę, a gdy spojrzysz z ukosa, nagle okazuje się, że ta plama staje się czaszką, przybiera kształt. Rodzaj triku związanego ze skrajnym zastosowaniem perspektywy linearnej. We *Śnie nocy letniej* coś takiego mamy u Puka. Można powiedzieć, że sok, który on wyciska na oczy kochanków, oczy Tytanii, to element baśniowego czaru. Ale w gruncie rzeczy ten czar jest czymś realnym. Sytuacja, w której osoba kochająca kogoś w jakimś niezwykłym mgnieniu oka zmienia obiekt swojego zainteresowania, obiekt miłości, jest realna. Takie rzeczy się dzieją. Miłość w mgnieniu oka staje się czymś realnym, to nie tylko czar. Realność jednak nie ma trwałego charakteru, wbrew nawykowi myślenia o niej, lecz płynnie

zmienia stany i formy, podlega ciągłym metamorfozom, jak sen. Realność, która ma status snu, nie tracąc niczego ze swojej realności.

» *P.R.*: Platońska opowieść o dwóch połówkach, które się mają znaleźć, w tym kontekście jawi się jako kulturowy mit, kulturowa nadbudowa na coś, co jest bardzo zmienne.

» *B.F.*: To stanowi punkt wyjścia do naszego myślenia o *Śnie nocy letniej*. Tak naprawdę wesele, ślub, czyli happy end, mają charakter pozorny. Zdajemy sobie sprawę z tego, że wszystko opiera się na fałszu polegającym na ingerencji zewnętrznej siły, czyli Puka. W ogóle nie ma mowy o czymś takim jak naturalność tego stanu. Dokonujemy jeszcze innej interpretacji tego dramatu w całkowicie antyplatońskim stylu. W dramacie Shakespeare'a kompletnie nie ma wiary w mit dwóch połówek, które są sobie przeznaczone i szukają się w kosmosie, a kiedy wreszcie się spotkają, dochodzi do ponownego zespolenia rozerwanej istoty, dzięki czemu fundamentalny brak zostaje przekroczony. Shakespeare nie pozostawia złudzeń, że istnieje możliwość przekroczenia tego braku. W związku z tym relacja miłosna staje się czymś arbitralnym: może być tak, ale może być też inaczej. Dzieje się to w sposób arbitralny i przypadkowy. Nie ma czegoś takiego jak naturalna relacja. Tu mamy kwestię arbitralności połączeń w świecie.
Istnieje natomiast jeszcze jeden element organizujący ramy naszego myślenia o *Śnie nocy letniej*, który wprowadza współczesny kontekst filmowo-medialny. Budujemy inscenizację na dwóch poziomach. Wszystko dzieje się na planie filmowym. Tutaj bardzo ważne było dla nas odniesienie do Federica Felliniego. Mamy rzeczywistość planu filmowego, gdzie coś, co jest scenariuszem – fikcją graną, próbowaną, prowokowaną na planie między aktorami „wcielającymi" się w postacie – nagle zaczyna przenikać się z rzeczywistością pozafikcyjną. Relacja między fikcją a realnością ulega całkowitemu zachwianiu, zaburzeniu. Plan filmowy we *Śnie nocy letniej* nie jest normalnym, wyraźnie oddzielonym planem – tu mamy fikcję, scenariusz, a tu mamy real poza planem. To raczej przestrzeń eksperymentu, którego dokonują Oberon z Pukiem. Oni są tak naprawdę jego prowokatorami. Sytuacja wygląda trochę analogicznie do kontekstu powstania *Idiotów* Larsa von Triera. Mamy sytuację intymną i nagle orientujesz się, uczestnicząc w niej, że była ona lub jest filmowana. Jej wyeksponowanie na zewnętrzny ogląd prowokuje w tobie jakiś rodzaj reakcji emocjonalnej. Ta reakcja za chwilę zahacza o kolejną i w końcu okazuje się, że coś, co było prywatne, staje się publiczne, wyeksponowane. Mamy w tym sytuację metaforyczną naszej dzisiejszej rzeczywistości, w której nigdy nie wiadomo, co jest autentyczne, a co na pokaz; co jest performance'em, który odgrywamy wobec innych. Oczywiście są też sytuacje, w jakich aktorzy będący na planie...

» *P.R.*: ...aktorzy grający aktorów.

» *B.F.*: Oni pewne sceny grają ze świadomością tego, że są podpatrywani, podglądani. Co nie oznacza, że te sceny nie mają waloru realnego, odnoszącego się do relacji pomiędzy konkretnymi ludźmi znajdującymi się na tym planie.

» *P.R.*: To podglądanie będzie piętrowe, wielopiętrowe, jeśli będziemy pamiętali o publiczności siedzącej w teatrze.

» *B.F.*: Publiczność obserwuje, w jaki sposób relacje, które są zapisane przez Shakespeare'a jako relacje bezpośrednie, są tak naprawdę zapośredniczone przez kolejne piętra ekspozycji. Nagle okazuje się, że pewne sytuacje zostały sprowokowane na zasadzie eksperymentu na ludziach, tylko po to, aby uzyskać jakiś fantastyczny efekt filmowy. Ci, którzy w tym tkwią, nie mają natomiast tej świadomości. W pewnym momencie rzeczywistość zaczyna się totalnie przekrzywiać i zawalać. Ludzie tracą poczucie, gdzie zaczyna się rzeczywistość, a gdzie fikcja. I w tym sensie mamy odpowiednik snu. Mimo że uciekamy od oniryczności teatralnej, znajdujemy się w rzeczywistości snu.

» *P.R.*: Dlaczego uczyniliście Oberona prowokatorem? W kontekście teatru Moniki Pęcikiewicz, w którym ważne miejsce zajmują kobiety i który w jakiś sposób wpisuje się w dyskurs feministyczny, to Tytania mogłaby ten świat reżyserować. Albo może Puk?

» *B.F.*: To duży problem fabularny, który tam istnieje, rodzaj hierarchii ważnej w dramacie Shakespeare'a. Puk jest na usługach Oberona, chociaż u nas zacieramy ten element. W gruncie rzeczy Puk działa mocno z własnej inicjatywy, Tytania natomiast funkcjonuje trochę jak była, odrzucona żona Oberona. Niechciana, wtrąca się w rzeczywistość planu. Przychodzi na casting kompletnie nieproszona i niejako mówi: „Teraz ja ci zrobię taką scenę, że spadniesz z krzesła".

» *P.R.*: W sztuce konkurują o „chłopaczka", z którego Oberon chce uczynić swego pazia.

» *B.F.*: Konkurują o pazia, ale na tym etapie pracy postanowiliśmy z tego elementu zrezygnować. Bo z tym paziem jest tak, idąc tropem oczywistym i trochę banalnym, że to chłopiec indyjski, który ma zostać paziem. Skoro dzisiaj wiemy, że *Sen nocy letniej* silnie odnosi się do sfery seksualnej bez względu na to, jak o niej opowiadamy, od razu narzuca się myśl, że to dziecko przypomina te, które zamożni przedstawiciele zachodniego świata mogą dzisiaj kupić za dolary w Bangkoku, by realizować swoje chore fantazje seksualne. To dość „gruba" interpretacja. Ale można też podążyć czysto psychologiczną interpretacją i dostrzec problem braku potomstwa w związku. Stąd można o nim pomyśleć jak o adoptowanym dziecku z Afryki u pary, która nie może mieć własnego.

» *P.R.*: Albo jak o jakiejś kolejnej podniecie, kolejnym bodźcu dla pary, która od dawna niczego już do siebie nie czuje.

» *B.F.*: W wypalonej emocjonalnie parze dochodzi do poszukiwania elementu jakiejś intensyfikacji. Takich rzeczy mamy bardzo wiele w naszym przedstawieniu. Pary są ciekawe w dynamice emocjonalnej. Oglądamy niesamowity rodzaj graniczności, jaki one sobie fundują, żeby jeszcze coś odczuwać. Na to wszystko nałożono poziom performatywny, o którym mówiłem, istotny, wynikający z niewiary w autentyczność, bezpośredniość, stałą tożsamość, czyli doświadczenie bardzo współczesne. Mówimy „miłość", ale czym jest ta miłość, gdzie jej szukać, gdzie znajduje się esencja miłości?

» *P.R.*: Socjobiolog by powiedział, że nie ma żadnej miłości – mamy do czynienia tylko z tworem kulturowym, który przykrywa ładnie to, co instynktowne, czyli potrzebę rozmnażania.

» *B.F.*: Emocje, uczucia, instynkty są czymś historycznym i kulturowym.

» *P.R.*: Instynkty może nie, ale formy ich realizacji.

» *B.F.*: Ale to podstawowe pytanie, czy one w ogóle istnieją poza formami realizacji. To pytanie o esencję, które jest ważne i dla naszego *Snu nocy letniej*, i dla teatru, dla myślenia o teatrze. Shakespeare miał tego świadomość. W *Hamlecie* mamy dwa monologi na temat bólu. Jeden znajdujemy już na samym początku, kiedy książę rozmawia z Klaudiuszem i Gertrudą. Drugi pojawia się w momencie, kiedy Hamlet komentuje grę aktora. Nagle mówi mniej więcej tak: „Teraz patrzę na jego grę, maski, przebrania bólu i tak naprawdę to jest wiarygodne, bardzo prawdopodobne, a ja, który czuję ten ból niby naprawdę, jakby w ogóle nie działam, nie mam żadnego wyrazu na zewnątrz, żadnej ekspresji; oczywiście chodzi o scenariusz zemsty, ale ja nie idę żadnym tropem, do niczego mnie to nie prowokuje. Gdzie jest prawda tej emocji?". W teatrze nie przedstawimy bezpośrednio bólu. Nawet jeśli nazwiemy to, co się dzieje z ciałem aktora, symptomem stanu wewnętrznego, to ten symptom kształtował wcześniej reżyser. W efekcie powstanie zawsze forma sztuczna. Nawet w teatrze, który rości sobie pretensje do autentyczności, zawsze mamy rodzaj formy.
To także świat związany z niemożnością zrealizowania utopii czy fantazji sławy. Ale poza wszystkim to świat aktorski, miejsce planu filmowego, w którym nigdy nie wiadomo, co jest realem, a co performance'em. W gruncie rzeczy każdy rodzaj relacji ma element performance'u, a tutaj zostanie ona jeszcze zintensyfikowana przez bezustanny ogląd, istniejącą możliwość oglądu przez sztuczne oko – kamerę.
Jeśli się odwoływać do jakichś autorów, to do Judith Butler. Pytamy o to, czy w ogóle istnieje w nas jakikolwiek rodzaj esencji. Czy wszystko w gruncie rzeczy nie jest efektem pewnego performance'u? Pozory autentyczności, głębi, miłości, nawet jeśli przekonywające czy też nie, są tylko efektami złudzenia, efektami performance'u. U Shakespeare'a pojawia się kobieta grana przez mężczyznę.

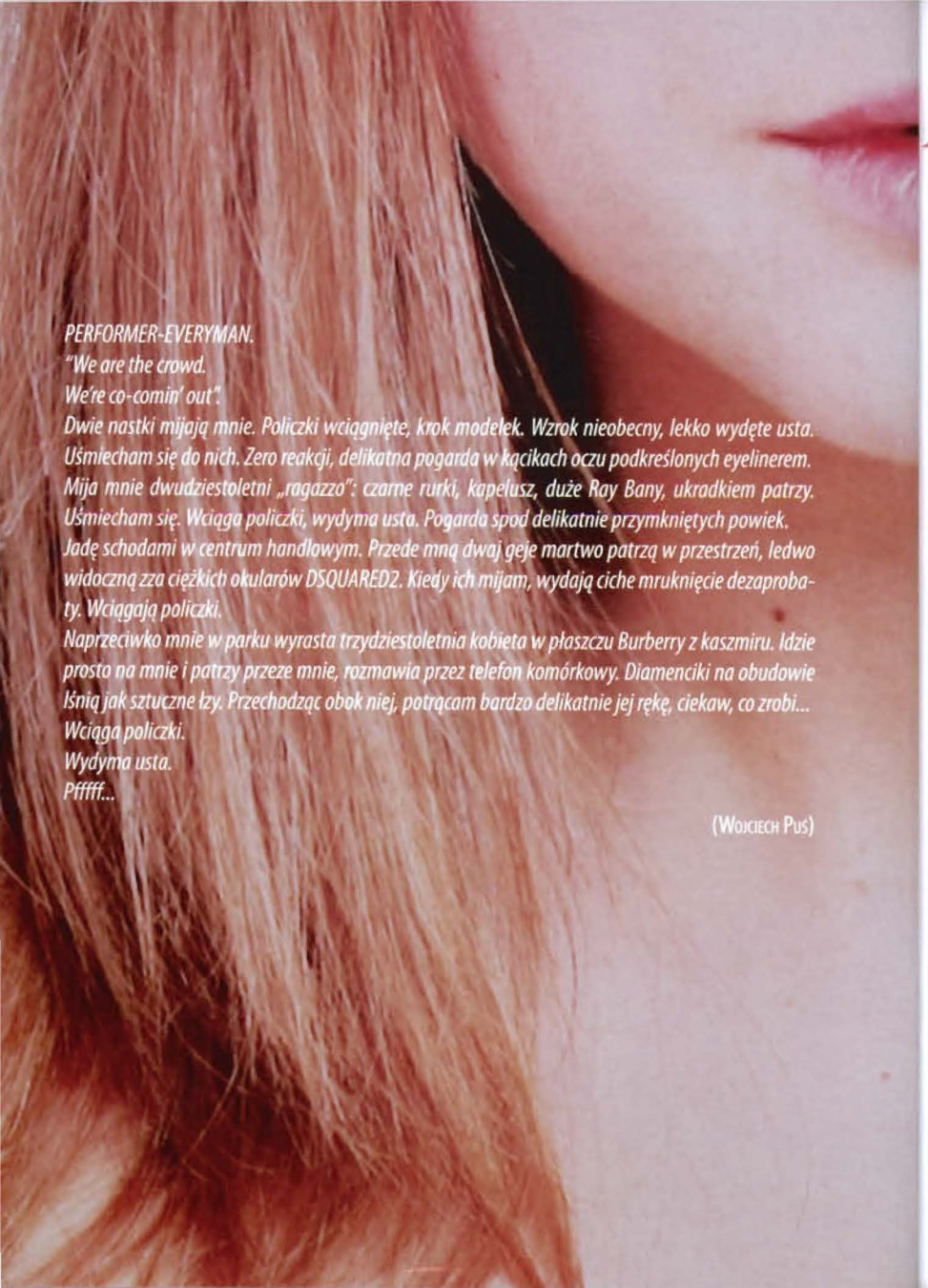
» *P.R.*: Która, pamiętając o konwencji teatru elżbietańskiego, może jeszcze grać kobietę udającą mężczyznę.

» *B.F.*: Piętrowość, ale i podstawowa kwestia – chcemy mieć w teatrze kobietę graną przez mężczyznę. Jak to zrobić, jakim znakiem? Co stanowi esencję kobiecości? Zewnętrzne atrybuty, sposób poruszania się? Bardzo łatwo wpaść w banał i kliszę myślenia o kobiecości. Można to zrobić innymi środkami, ale czy wtedy zbudujemy kobietę dla widza?

» *P.R.*: Ale w teatrze szekspirowskim wystarczyły kostium i informacja w tekście, żeby mężczyzna stał się kobietą. Esencjonalność czy znaki tej esencjonalności, choć dla mnie esencjonalność to bardzo podejrzana kategoria, zależą od konwencji kultury, w której akurat funkcjonujemy.

» *B.F.*: Tropy szekspirowskie są dzisiaj znacznie silniejsze, radykalniejsze. Ale myślę, że struktury doświadczenia, o które nam chodzi, są u niego zapisane pod sztafażem metafor i bajkowości.

* * *



PERFORMER-EVERYMAN.
"We are the crowd.
We're co-comin' out".
Dwie nastki mijają mnie. Policzki wciągnięte, krok modelek. Wzrok nieobecny, lekko wydęte usta. Uśmiecham się do nich. Zero reakcji, delikatna pogarda w kącikach oczu podkreślonych eyelinerem. Mija mnie dwudziestoletni „ragazzo": czarne rurki, kapelusz, duże Ray Bany, ukradkiem patrzy. Uśmiecham się. Wciąga policzki, wydyma usta. Pogarda spod delikatnie przymkniętych powiek. Jadę schodami w centrum handlowym. Przede mną dwaj geje martwo patrzą w przestrzeń, ledwo widoczną zza ciężkich okularów DSQUARED2. Kiedy ich mijam, wydają ciche mruknięcie dezaprobaty. Wciągają policzki.
Naprzeciwko mnie w parku wyrasta trzydziestoletnia kobieta w płaszczu Burberry z kaszmiru. Idzie prosto na mnie i patrzy przeze mnie, rozmawia przez telefon komórkowy. Diamenciki na obudowie lśnią jak sztuczne łzy. Przechodząc obok niej, potrącam bardzo delikatnie jej rękę, ciekaw, co zrobi...
Wciąga policzki.
Wydyma usta.
Pffffff...

(Wojciech Puś)

* * *

» *P.R.*: Czym jeszcze oprócz Felliniego otwieracie sztukę Shakespeare'a? Rozmawialiśmy kiedyś między próbami o performansie codziennożyciowym.

» *Wojciech Puś*: Próbujemy na pewno razem otwierać cały tekst, ale dochodzi do tego też moje doświadczenie z ostatnich miesięcy, zupełnie pozateatralne. Zacząłem patrzeć na świat i na ludzi jako na zbiorowość, która non stop wytwarza pewne napięcia. Można je odczytać właśnie jako performance'y, „odtwarzane, zachowane zachowania" – jak to się ładnie nazywa. Ale też dzisiaj wykształciła się w ludziach potrzeba ciągłego występu. Niezależnie od tego, gdzie się znajdujemy, widzimy ludzi, którzy cały czas występują.

» *P.R.*: Kiedyś w latach osiemdziesiątych spacerowałem ulicą Piotrkowską w Łodzi, jeszcze brudną i nieodbudowaną. Szedł obok mnie mężczyzna po sześćdziesiątce, śpiewając jakąś arię operową czy operetkową. Niewielu ludzi w ogóle zwracało na niego uwagę, chyba był to rodzaj codziennego rytuału. Śpiewając, podszedł do drzwi kamienicy, w której - być może - mieszkał, ukłonił się i wszedł w bramę.

» *W.P.*: Tylko że dzisiaj ta potrzeba występu się zwulgaryzowała. Przenosi się na zewnętrzność – gesty, których już nie kodujemy jako gesty performatywne, lecz mające swoje zakotwiczenie w popkulturze. Dziewczyny są jakimiś kopiami samych siebie – wciągnięte policzki, wysokie kozaki.

» *P.R.*: Oryginały są w MTV.

» *W.P.*: Niestety. Ale myślę, że ta ciągła potrzeba występu jest interesująca. Fantazja społeczeństwa, które uważa się za celebrytów. Przeczytałem gdzieś, że w Stanach Zjednoczonych spora część ludzi chodzi na terapię „odcelebrytowania", gdyż wierzą, że są sławni, choć nie są sławni. Rozmawialiśmy też z Moniką o pewnej rzeczywistości pokazywanej w MTV: nastolatki mają robione przyjęcia przez bogatych rodziców na szesnaste urodziny. Przyjęcia polegają na tym, że im się kupuje leksusa za sto tysięcy dolarów, brylantowy pierścionek, zaprasza zespół rockowy, który bierze pół miliona dolarów za czterominutowy występ, i tak dalej. Wydaje mi się, że bardzo łatwo w dzisiejszym świecie uwierzyć w to, że jest się kimś wyjątkowym.
Chodzi o czystą zewnętrzność. W moim projekcie *Dane są:.../Given:...* przygotowanym dla Entropii i galerii Leto w Warszawie śledzę proces, który zresztą rozpocząłem performance'em tu, w Teatrze Polskim, w czerwcu 2009 roku. W moim projekcie przewija się wątek dziewczynki, Madeleine McCann, która przez fakt zaginięcia stała się sławna, co jest absurdem naszych czasów. Ktoś ginie i staje się dzięki temu sławny. Dostrzegam potrzebę społeczeństwa, które chce wytworzyć kolejnego idola, a jego tak naprawdę nie ma. Chodzi mi też

o zrównanie tego z zewnętrznością migotliwości sławy gwiazdy pop. Mówię o rzeczach w niej rajcujących: kostiumie, świetle, jasności, blasku, glamie. Myślę, że każdy przez moment chciałby się w czymś takim znaleźć.

» *P.R.*: Czy świat *Snu nocy letniej* będzie światem takich osób, czy osób pretendujących do takiego życia?

» *W.P.*: Moim zdaniem to świat osób, które nie mają na to zupełnie szansy i nigdy nie są wybrane, bardzo by natomiast chciały.

» *P.R.*: Twoja rola w przedstawieniu nie ograniczy się tym razem tylko do reżyserii światła i przygotowania wideoprojekcji. Po raz pierwszy od czerwcowego performance'u na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego wystąpisz w przedstawieniu.

» *W.P.*: Dostanę kostium. Strasznie się tego boję.

» *P.R.*: Ale to się zdarzy czy raczej nie?

» *W.P.*: Mam nadzieję, że tak, ponieważ to wynika z mojej potrzeby działania. Tylko musi ono mieć sens w tym, co robią Monika i Bartek, to raz. A dwa, przede wszystkim powinno mieć nieprawdopodobną jakość. Jakość teleportacji Lady Gagi z koncertu na Wembley. Potrafimy zrobić może przez minutę, pół minuty rodzaj takiego flesza – zobaczymy.

» *P.R.*: Dlaczego Lady Gaga? W czerwcowym performansie była Madonna.

» *W.P.*: Uważam, że totalnie nie doceniamy Lady Gagi. Bardzo lubię teksty jej piosenek, one wyrażają świat, o którym rozmawialiśmy, gdzie nie ma żadnego zaskoczenia w relacjach uczuciowych.

» *P.R.*: Bartek mówił o świecie postseksualnym.

» *W.P.*: Ale i świecie w ogóle postuczuciowym. Nic nas nie rozczaruje. To, czy partner, partnerka zdradzi nas, z kim, ile razy, wszystko już było, wiemy, jesteśmy na to przygotowani.

» *P.R.*: Za Zygmuntem Baumanem można powiedzieć o dzisiejszych związkach jako o krótkoterminowych kontraktach.

» *W.P.*: Chodzi raczej o związki, które potrafią żyć w układzie, udając, że go w ogóle nie ma, trwać latami. Jak to się ma do Lady Gagi, by skończyć ten temat? Mamy dwudziestoczterolatkę, gwiazdę pop, która odwołuje się do popartu i Andy'ego Warhola. Ostatnio została dyrektorem kreatywnym Polaroida. Bardzo się z tego cieszę, bo dzięki niej zaczną znowu produkować filmy instant. I ta dwudziestoczterolatka śpiewa piosenkę do mężczyzny: „I want your psycho, your vertigo stick, I want you in my room when your baby is sick", czyli „chcę twojej psychozy, twojego zakręconego kutasa, pragnę cię w sobie, kiedy twoje dziecko choruje". Ten tekst brzmi może kiczowato, ale gdyby ktoś mi go przeczytał, nigdy bym tego nie kodował popowo. Nigdy bym nie przypuszczał, że w piosence popowej, gdzie dominuje umca, umca, ktoś mi zaproponował taki tekst, takie żądanie. Dlatego Lady Gaga. Dlaczego go pisze? Dlaczego to jest takie przykre?

» *P.R.*: Ale odpowiedziałeś sobie na te pytania. Tylko po to, aby zwrócić uwagę odbiorcy, dla sławy. Może nie ma się tam czego specjalnie doszukiwać?

» *W.P.*: Gdybyś miał rację, napisałaby zdanie typu: „chciałabym twojego uwielbienia dzień w dzień i noc w noc". Teksty Lady Gagi nigdy nie były wydrukowane, spisywali je fani. Wszedłem kiedyś na jakąś nieoficjalną stronę i właśnie tam było *Want Your Psycho*. Później pojawiła się oficjalna wersja na stronie Lady Gagi, totalnie złagodzona: „I want your psycho, your vertigo stick, I want you in my rear window, baby you're sick", czyli: „ chcę twojej psychozy, twojego zakręconego kutasa, pragnę cię w moim oknie na podwórze, kochanie, jesteś chory".

» *P.R.*: W tekście Lady Gagi widać fascynację kinem Alfreda Hitchcocka. Mówiliśmy o otwieraniu Shakespeare'a Fellinim, performance'em, światem postseksualnym, światem ludzi, których nic już nie zaskoczy, otwieraniu popkulturą. Co jeszcze stanowi dla was inspirację, która nie musi się wprost wyrazić w przedstawieniu?

» *W.P.*: Mamy świat filmowy, w którym wszystko znajduje się na zewnątrz. Widzimy efekt i to, co go tworzy. Właściwie wprowadzamy totalną deziluzję, pokazujemy rzeczywiście wszystko. Dla mnie to interesujące z punktu widzenia techniki i mojej działki, mówię o wideo i świetle. Widz zobaczy, jak tworzy się każdy efekt. Nie ma kompletnie zaskoczenia. Kiedy nagle całą salę zalewa czerwień i widz myśli: „Skąd ona się bierze?" i „Ach, jesteśmy w teatrze", po prostu widzimy naświetlacze LED-owe, ktoś może podejść, przeczytać sobie ich nazwę, kupić do domu. Nie ma czarowania. Niestety, wiemy, jak to jest robione.

» *P.R.*: Dlaczego nie chcecie czarować, zaskakiwać?

» *W.P.*: Dlatego, że jak mówimy o postseksualności, to dwudziesty pierwszy wiek wygenerował postczłowieka, który niczemu się nie dziwi. Zdziwi się może właśnie tym, że nikt nie chce go wprowadzić w iluzję, tylko podaje mu efekt na tacy i jeszcze mówi: „Możesz to sobie zrobić w domu, jeżeli masz kasę". Doszliśmy do jakiegoś makabrycznego momentu, kiedy nic nas już nie zaskakuje.

* * *

» *W.P.*: Coś nas jeszcze jednak szokuje. Kiedy trzy dni temu kupiliśmy poświęcone modzie czasopismo „Pop", zobaczyliśmy modelkę, która chyba dwa dni po sesji umarła. Nie mówiąc o tym, że wyglądała, jakby miała trzynaście lat, i ważyła chyba trzydzieści pięć kilo. Miała podkrążone oczy i sprawiała wrażenie, jakby wypaliła całą cysternę cracku. Ale założyła na siebie Moschino, Versace i Armaniego. Widać było koronkowe majtki spod poprutych dżinsów.

» *P.R.*: Na tym chorobliwym ciele?

» *B.F.*: Wyeksponowano i walor seksualny. Na tym wszystkim buduje się sferę współczesnej fantazji. To rodzaj hipokryzji. Z jednej strony generowane są takie przestrzenie fantazji, a z drugiej mamy dyskurs dyscyplinująco-karzący. Ciekawe, jak się te dwie sfery spotykają na poziomie medialnym, bo tak naprawdę jedna i druga ulega dzisiaj rozmnożeniu. Ten rodzaj dziwnych fantazji seksualnych, ten rodzaj dyskursu prawniczego po prostu mnoży się i karmi sobą wzajemnie. Być może istniej jakiś rodzaj połączenia i symbiozy między nimi.

» *P.R.*: Czy to znaczy, że w przedstawieniu będą elementy krytyki świata kapitalistycznego – przecież jakby nie było popytu, to nie byłoby też podaży na tego typu wyobrażenia?

» *W.P.*: Marzyłbym o spektaklu, który mówiłby po prostu: „Idźcie w to gówno na maksa". Aby ludzie po wyjściu ze *Snu nocy letniej* Moniki jeszcze bardziej chcieli brnąć w gówno, którym się totalnie karmią. Cały cynizm z mojej strony polegałby właśnie na tym, że bardzo bym tego chciał.

» *P.R.*: Ale oczekiwałbyś, że ten nadmiar spowoduje, iż publiczność z tego wyjdzie, czy ma w tym utonąć?

» *W.P.*: Bardzo bym chciał, aby było jakieś nawrócenie do prostoty. Chociaż nie – chciałbym, aby wyszli stąd i jeszcze bardziej utonęli.

» *P.R.*: To niewychowawcze.

» *W.P.*: Na maksa nieetyczne.

» *B.F.*: Dla mnie ciekawsze jest to, co powiedziałeś o pragnieniu prostoty. Czy z tego skrajnie negatywnego doświadczenia granicznego można się odbić od dna do jakiegoś rodzaju jasności? Trochę jak u gnostyków. Coś trzeba zniszczyć po to, by coś można było zbudować, skonstruować. Tak naprawdę zbawienie staje się możliwe dopiero po zniszczeniu stworzenia.

» *P.R.*: Z drugiej strony każda droga, nawet nadmiaru, ekscesu, służyć może do osiągnięcia wyzwolenia, do oświecenia, jak to widać u niektórych wspólnot heretyckich czy tych ze Wschodu.

» *B.F.*: Metamorfozy odbywają się co chwilę, to są rytuały przejścia, jak mówił Arnold van Gennep. One są bardzo mocno zapisane we *Śnie nocy letniej*. Van Gennep uważał, że wszystko odbywa się w fazie liminalnej, która wiązał z wykluczeniem, izolacją, byciem poza.

» *P.R.*: W momencie zawieszenia między jednym a drugim bytem, tą i następną rolą społeczną.

» *B.F.*: W dzisiejszej rzeczywistości ryty przejścia odbywają się w pełnej ekspozycji. Metamorfoza nie przebiega w izolacji.

» *P.R.*: Chcesz powiedzieć, że ciągle tkwimy w tym stanie zawieszenia?

» *B.F.*: Tak. Do tego dochodzi jeszcze kamera, która intensyfikuje metamorfozy, co się wiąże z przemieszaniem wymiarów prywatne-publiczne. Przemiana dokonuje się w blasku fleszy i w świetle reflektorów.

» *P.R.*: Van Gennep opisywał konieczność przejścia odpowiednich rytuałów, przygotowujących do wejścia w stan zawieszenia, i innych, przygotowujących do wyjścia z niego w nową rolę społeczną.

» *B.F.*: Jeszcze jedno ma charakter niewątpliwie polityczny. Doświadczenie negatywne może stać się impulsem do przemiany u widza, bo przecież o to chodzi w doświadczeniu teatralnym. Wymiar polityczny wiąże się z tym, że rzeczywistość, o której opowiadamy, to znaczy rzeczywistość eksperymentu filmowego dokonywanego na samych parach, które są realnymi parami, bo tak założyliśmy, w jakimś sensie jest związana z dynamicznym tworzeniem utopii wspólnotowej. Coś takiego się wydarza w fikcyjnej rzeczywistości ateńskiej, w rzeczywistości planu filmowego. Tworzą się dziwne konfiguracje międzyludzkie, przedziwny rodzaj wspólnoty. Niewątpliwie realizowane są utopijne projekty. W tym sensie, kiedy mówimy o wspólnocie, wynurza się temat polityczny. Takie polityczne interpretacje *Snu nocy letniej* już opublikowano. Moim zdaniem kwestia polityczna coraz bardziej wiąże się z kwestią estetyczną, kwestią percepcji. I tutaj znajduje się moment ujawnienia źródła efektu, o której mówił Wojtek. *Sen nocy letniej* jest niewątpliwie polityczny, ponieważ oznacza generowanie pewnego doświadczenia poznawczego u widza: jak to jest zrobione, jak to jest tworzone. Jak wytwarzane są fikcje, które pożeramy i które stają się cielskiem naszego życia.

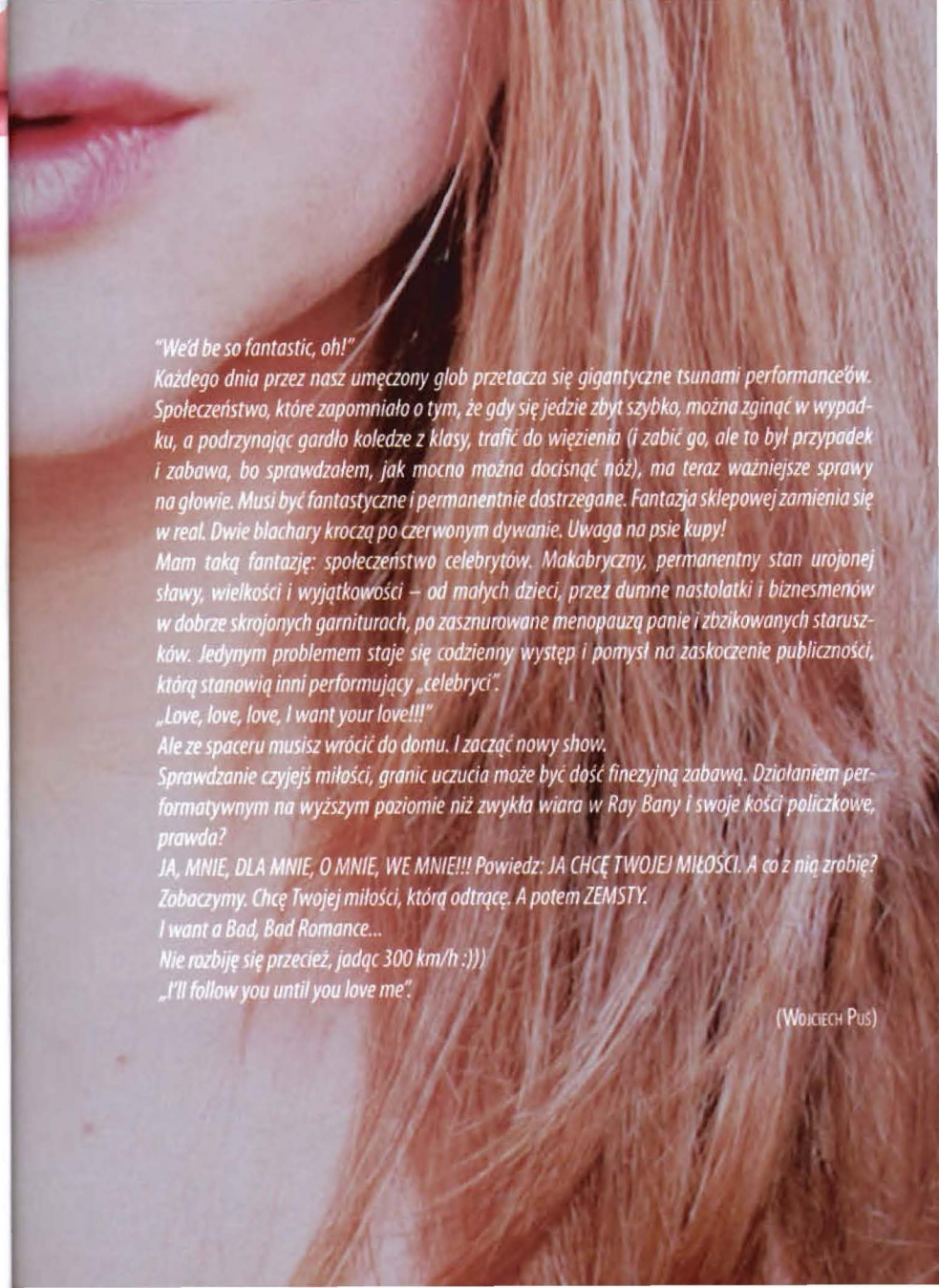
» *W.P.*: Marzyłbym o tym, ze generujemy rodzaj takiego okrucieństwa braku zaskoczenia, kiedy wszystko już wiesz. Głęboko wierzę, ze widz, mimo ze widział juz wszystko i uczestniczył we wszystkim, nadal ma naiwną potrzebę oglądania magii. Po to się przychodzi na *Sen nocy letniej*. Wciąga nas ten czar. A tutaj nie.

» *P.R.*: Obnazycie źródło pięknego światła.

» *W.P.*: Jego migotliwość nie emanuje z postaci, tylko bierze się z odpowiedniej częstotliwości czterech diod LED, i to jest fantastyczne. Dzisiaj technologia moze determinować efekt, w teatrze współpracuje z aktorem Do świadomości decydentów bardzo trudno przebija się komunikat, ze nowoczesne technologie są niezbędnym oprzyrządowaniem współczesnego teatru. Świat, kreowany przez twórcę wideo, rezysera światła, jest coraz bardziej uzależniony od technologii. W tym kontekście myślę o sobie jako o dramaturgu wizualnym przedstawienia. We *Śnie nocy letniej* uzywam obrazu wideo live, budując choreografię w obrazie wideo. Proponuję widzowi kilka optyk jednocześnie, coś, do czego przyzwyczaił się, obcując na co dzień z nowoczesnymi mediami, ale kojarzy je powierzchownie: „Jak LED-y, to Doda". Słabo toleruję to, ze w Polsce tak mocno kopiuje się najbardziej płaskie, popkulturowe schematy po społeczeństwach zachodnich. Mało tego, artyści tutaj muszą zdobyć nie wiadomo ile nagród, nie wiadomo kim być, aby uzywać nowoczesnych technologii.

» *B.F.*: Cały problem ze zbudowaniem dramaturgii polega na tym, ze zakładając brak zaskoczenia, zależy nam na stworzeniu intensywnego doświadczenia estetycznego, teatralnego. Kwestia ujawnienia wiąze się tez z działaniem. Światła nie traktuje się jak czegoś niezauważalnego przez aktora, czegoś niewpływającego na świat. Kamera działa, prowokuje, nie służy wyłącznie generowaniu efektu. Chodzi nie tylko o źródło efektu, ale o to, co kamera czy lampa robią w tym świecie, jak stymulują relacje między jednym a drugim człowiekiem. Interesujące są tropy metamorfoz ludzko-zwierzęcych, rozmycia granic międzygatunkowych. Dyskutuje się dzisiaj o tym w filozofii politycznej czy myśli o ekologii, naturze. Toczy się debata o budowaniu wspólnoty mieszanej, w której znajdują się ludzie i nieludzie. Taki rodzaj dziwnych przemieszań międzygatunkowych. We *Śnie nocy letniej* chodzi oczywiście o tego sławetnego osła, którym staje się Podszewka. Oberon mówi do Puka: „Zaczaruj Tytanię, jak się obudzi, zakocha się w pierwszej istocie, którą ujrzy". I Oberon wylicza nazwy zwierząt: „niedźwiedzia, lwa, wilka, byka, pawiana, goryla". Jakby wyjąć to ze świata *Snu nocy letniej* i zrozumieć dosłownie, okazuje się, ze najbliższą osobę ktoś chce skazać na największe upokorzenie. To przestaje juz być metafora poetycka. Tytania kocha się w potworze.

***



"We'd be so fantastic, oh!"
Każdego dnia przez nasz umęczony glob przetacza się gigantyczne tsunami performance'ów. Społeczeństwo, które zapomniało o tym, że gdy się jedzie zbyt szybko, można zginąć w wypadku, a podrzynając gardło koledze z klasy, trafić do więzienia (i zabić go, ale to był przypadek i zabawa, bo sprawdzałem, jak mocno można docisnąć nóż), ma teraz ważniejsze sprawy na głowie. Musi być fantastyczne i permanentnie dostrzegane. Fantazja sklepowej zamienia się w real. Dwie blachary kroczą po czerwonym dywanie. Uwaga na psie kupy!
Mam taką fantazję: społeczeństwo celebrytów. Makabryczny, permanentny stan urojonej sławy, wielkości i wyjątkowości – od małych dzieci, przez dumne nastolatki i biznesmenów w dobrze skrojonych garniturach, po zasznurowane menopauzą panie i zbzikowanych staruszków. Jedynym problemem staje się codzienny występ i pomysł na zaskoczenie publiczności, którą stanowią inni performujący „celebryci".
„Love, love, love, I want your love!!!"
Ale ze spaceru musisz wrócić do domu. I zacząć nowy show.
Sprawdzanie czyjejś miłości, granic uczucia może być dość finezyjną zabawą. Działaniem performatywnym na wyższym poziomie niż zwykła wiara w Ray Bany i swoje kości policzkowe, prawda?
JA, MNIE, DLA MNIE, O MNIE, WE MNIE!!! Powiedz: JA CHCĘ TWOJEJ MIŁOŚCI. A co z nią zrobię? Zobaczymy. Chcę Twojej miłości, którą odtrącę. A potem ZEMSTY.
I want a Bad, Bad Romance...
Nie rozbiję się przecież, jadąc 300 km/h :)))
„I'll follow you until you love me".

(Wojciech Pus)

* * *

» *P.R.*: Jak wygląda praca dramaturga przy powstawaniu tej inscenizacji?

» *B.F.*: Poza bezustannymi rozmowami koncepcyjnymi jest to wspólna praca z Moniką nad montażami, nad konstrukcją rzeczywistości, nad ciągłym poszukiwaniem zasad scen i zasady organizującej całość. Tym, w jaki sposób zasada organizująca, czyli w naszym przypadku zasada planu filmowego, jest realizowana, jak ją wyartykułować. Rozmawiamy też wspólnie z Wojtkiem o dramaturgii świetlnej. Co jeszcze – część scen, szczególnie sekwencje z rzemieślnikami, powstała z improwizacji aktorskich. Później je preparowałem, powstawała z nich materia literacka, elementy dopisane. Praca dramaturga oznacza działanie na kilku poziomach: koncepcyjno-inscenizacyjnym, tekstowym i najważniejszym – teatralnym: w tym mieści się i sfera dźwiękowa, i świetlno-wizualna.

» *P.R.*: Dramaturgia wydarzenia.

» *B.F.*: Tak. Ale przede wszystkim dramaturgia doświadczenia. Zapis tekstowy podporządkowuje się tym wszystkim teatralnym dramaturgiom.

» *P.R.*: Ale reprezentujesz też tych, którzy usiądą na widowni.

» *B.F.*: Oczywiście. Szukamy dosyć trudnej i w jakimś sensie nieteatralnej formy. Ciekawa jest struktura doświadczenia zapisana u Shakespeare'a w ramach pewnej formy, to znaczy jakiejś fabularnej bajki. W efekcie pracujemy nad takim rodzajem dramaturgii, który ma inną strukturę niż klasyczne wydarzenie teatralne. Brak tu momentów puentowania sceny, jej domykania. Rzeczywistości dramaturgiczne przechodzą w siebie płynnie.

Piotr Rudzki
Rozmowy spisała SZA

TEATR MONIKI PĘCIKIEWICZ

Ponieważ „teatr powinien przekształcić tekst w zmysłowe doświadczenie"[1], musi to robić, łamiąc przyzwyczajenia i kusząc nieznanym. W centrum zainteresowania twórcy stają wtedy wszystkie znalezione z trudem niepewności, odszukane niewiadome, wykarmione niedookreślenia, podtrzymywane przy życiu otwartości. Co prawda na scenie zyskują one status materialny, konkretnej scenografii, wykonanych gestów, zaistniałych dźwięków, już zawsze jednak, na długo po scenicznym zaistnieniu, będą lękliwie patrzeć na siebie nawzajem (kolor, dźwięk, obraz, głos, ciało) w ciągle obowiązującym zobowiązaniu „stawania się". Nigdy nie wiadomo, co wydarzy się po wyjściu z domu, co będzie tego dnia za rogiem, na horyzoncie. Chociaż to dobrze znany róg i oswojony horyzont. Tak jak nigdy nie wiadomo, co się wydarzy po wejściu do teatru. Chociaż to znany tekst i oswojony temat. „Do teatru nie wchodzi się bezkarnie" – mówił Tadeusz Kantor i wiedział, co mówi.

Zachowanie „czujności" aktora na scenie wymaga od reżysera uważności w śledzeniu łatwych rozwiązań i nieproblemowych ścieżek. Tych ścieżek, którymi wszyscy wolimy iść, a na których nie może stanąć aktor. Jak linoskoczek, pierwszy aktor, ten dzisiejszy również stoi na linie i ryzykuje, wystawiony na łakome spojrzenia widzów i kamer. Powinien więc wyostrzyć zmysły. Półludzie-półzwierzęta nasłuchują, żeby móc zareagować, nie kłamią i nie boją się, jeśli trzeba będzie znowu o coś zawalczyć. Ważne jednak, że doświadczenie sceny, w odróżnieniu od doświadczenia lasu, niczego nie niszczy. Reżyser, aktor, widz karmią się przeżyciami nawzajem.

Opisując, nadając nazwy i klasyfikując teatr, który programowo tego unika, warto spojrzeć na spektakl w kontekście poprzednich, przeczytać już napisane opisy i zdeklarowane idee. Być może już zagęszcza się siatka pojęć tworząca ten teatr.

M.F.

1 Tego określenia używa E. Walerich-Szymani, opisując dramaturgię H. Müllera (*Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*, Kraków 2004). Chociaż autorka różnicuje pojęcie doświadczenia i przeżycia, w niniejszej notatce pozostają one tożsame.

KLASYKA [podjąć dialog i poprowadzić rozmowę dalej]

Uwspółcześniające odchylania inscenizacji od odpowiednich tekstów dramatycznych nie tylko są zgodne z naturą dramatu i jego prawem do żywotności poza czasem jego powstania, ale także konieczne z punktu widzenia sztuki teatralnej. Tekst dramatyczny apeluje przecież o swą wizję teatralną do sobie współczesnego teatru – do jego konwencji, do jego możliwości technicznych, do jego artystycznego stylu, do jego publiczności w określonym kontekście historyczno-społecznym[2].

Stefania Skwarczyńska

Monika Pęcikiewicz chętnie mierzy się z utworami klasyków. Jej wybory repertuarowe wydają się spójne i konsekwentne. [...] Nie można tego nazwać programowym unikaniem literatury współczesnej (ma na swoim koncie debiutancką *Leworęczną kobietę* według Petera Handkego oraz realizację dramatu Przemysława Nowakowskiego *Twój, Twoja, Twoje*). Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że dramat najnowszy nie jest obecnie reżyserce potrzebny. W jej scenicznej lekturze diagnozy Shakespeare'a i Czechowa głęboko tną tkankę współczesności, brzmią aktualnie i drapieżnie. Reżyserka mocno przebudowuje klasyczne utwory, przesuwa akcenty i punkty kulminacyjne, często rozświetla postacie pozornie mniej istotne i wycisza pierwszoplanowe, wiele ważnych scen bierze w nawias, manifestacyjnie odsłaniając ich teatralność. Jednak jej strategia, jak najdalsza od pietyzmu i naiwnie rozumianej wierności, nie jest grą przeciwko tekstowi, jest celowym rozbiciem zapisanej w nim wizji świata, diagnozą niemożności powrotu do utrwalonych przez pisarza wartości.

M. Żółkoś, *Wzruszenie i dystans*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Dużo większym szacunkiem wobec dzieła jest opowiadać je na nowo, bo to nauczy, że jest w nas żywe, ciągle do czegoś inspiruje. Wszyscy, przynajmniej taką mam nadzieję, znamy w jakimś stopniu *Hamleta* i od wiedzy o jego fabule ważniejsze jest to, co w nas się odkłada po tej lekturze, co dzisiaj myślimy i czujemy w związku z tym tekstem. Żeby to zobaczyć, trzeba może odnieść się do innych dziedzin sztuki, na przykład zastanawiając się, po co malować kopie znanych obrazów. Czy kopia jakiegoś obrazu mówi coś o jego sensach, znaczeniu dzisiaj? Ważniejsze jest to, co do tamtej historii, myśli, wyobraźni, zostało dodane.

2 S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 255.

Co poruszyło się dalej. Zarzuty dotyczące „szargania świętości" są idiotyczne również dlatego, że wielkie dramaty są tak naprawdę nienaruszalne, już nie można ich zmienić, one już są.

M. Pęcikiewicz [w rozmowie M. Sadochy], *Na krawędzi*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Gdy sięgamy do tekstów, które już widzieliśmy, to siłą rzeczy wchodzimy w dyskusję. [...] Teksty dramatyczne w swoim zapisie przypominają partyturę muzyczną; gdy mamy ją przed sobą, to osoba z wykształceniem muzycznym usłyszy muzykę, a ktoś bez takiego wykształcenia zobaczy tylko nuty. Reżyserowanie jest właśnie próbą wydobycia muzyki z suchego zapisu. Szukamy też tego, co jest poza tekstem dramatu, między wierszami.

M. Pęcikiewicz [w rozmowie R. Pawłowskiego], *Rzeź na scenie*, „Gazeta Wyborcza" – „Wysokie Obcasy" 2006 nr 30.

SHAKESPEARE [kochać i kontestować]

Od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku traktowany przez mała sto pięćdziesiąt lat jako dogmat uniwersalizm sztuk Szekspira i prezentowanej w nich wizji świata zaczął być coraz bardziej radykalnie kwestionowany przez kilka nowych, rozwijających się dynamicznie i wewnętrznie zróżnicowanych nurtów badań uniwersyteckich[3].

Małgorzata Sugiera

Pęcikiewicz stara się być lojalna wobec tekstu, przymierza go do aktualnych dyskursów i do zasobów współczesnej „garderoby duszy". Nie traci jednak z pola widzenia efektywności samego medium, skuteczności scenicznego przekazu. Świat przedstawiony jest tu półprzezroczysty, co rusz odsłaniając sprężyny teatru, role szekspirowskie „leżą" na aktorach jak niedopasowane kostiumy, tu i ówdzie odklejając postać od wykonawcy. Co ciekawe, ów dystans zaznacza się również w języku, tekst szekspirowski brzmi tu jak zdezelowana matryca, znane frazy przelatują bezbarwnie, wzloty retoryczne, które niegdyś podnosiły ciśnienie publiczności, tu blakną i więdną, zanim ożywi je najmizerniejszy rumieniec emocji. Nie ma wątpliwości, jesteśmy w świecie cytatów, luster, jałowych gestów i refleksów zdezelowanej tradycji. Teatr w szekspirowskim lustrze ogląda własną bezsilność. Można też

3 M. Sugiera, *Inny Szekspir*, Kraków 2009, s. 13. Autorka wymienia najważniejsze nurty „nieufności" wobec uniwersalizmu Shakespeare'a i „neutralności" sztuki: 1. Krytykę feministyczną, a następnie studia gejowskie, maskulinistyczne i queer studies, 2. Krytykę postkolonialną, 3. New Historicism.

spojrzeć na ten spektakl jak na palimpsest. Na szekspirowskim tekście reżyserka i jej aktorzy kreślą swój osobisty komentarz.

J. Kowalska, *Hamlet wśród symulakrów*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Uważam, że jako reżyserka nigdy nie sprzeniewierzam się tekstowi. Nawet jeśli interpretuję go odważnie, na swój własny sposób, albo wycinam spore fragmenty sztuki. Nie kastruję jej, ale nadaję nowe życie. Na tym polega sens teatru. Jestem przekonana, że my, twórcy, naprawdę kochamy inscenizowane przez nas teksty.

M. Pęcikiewicz [w rozmowie M. Szczyrby], *Hamlet intymnie*, www.kulturaonline.pl, 20 V 2008.

Monika Pęcikiewicz ściąga dramat Szekspira z koturnów i macza go w sosie popkultury, nie gubiąc przy tym jego sensów. Świętokradztwo? Skądże – przecież tak naprawdę utwory Anglika powstawały jako rozrywka dla tłumu. Reżyser gładko ogrywa teatralne konwencje. Bohaterowie spektaklu są chwilami tylko o krok od odkrycia, że tak naprawdę są scenicznymi postaciami.

M. Baran, *Szekspir popkultury*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto" 2006 nr 148.

Obcowanie z Szekspirem jest jak powrót na uniwersytet. Nie chce się z tej nauki rezygnować. Szekspir jest do bólu prawdziwy i dzięki temu tak dotkliwy. Jest niepodważalny.

M. Pęcikiewicz [w rozmowie J. Wakara], *W Szekspirze posiedzę dłużej*, „Dziennik" 2006 nr 85.

TEATR [rozebrać, żeby zbudować]

Wieloletni spór o prawa teatru do literatury został praktycznie rozstrzygnięty. Pojęcie „wierności autorowi" uznano za skompromitowane, teatr uzyskał całkowitą swobodę w posługiwaniu się tekstem utworu dramatycznego. Reżyserowi wolno właściwie wszystko. Jego prerogatywy i kompetencje są nieograniczone: może burzyć kolejność scen, dopisywać, inkrustować utwór cudzymi i własnymi tekstami, zmieniać tytuł itp., czyli naruszać to, co Ingarden określał jako polifonię całości[4].

Janusz Degler

4 J. Degler, *Pomiędzy literaturą a teatrem*, pierwodruk: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995, tu cyt. za: *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 54.

Tak jak pisanie Müllera to nieustanna próba wyzwolenia się od totalizującego wizerunku autora, tak w obu omawianych spektaklach Pęcikiewicz dochodzi do odsłonięcia mechanizmów używanych do kreacji teatralnych konwencji, które przyjmujemy jako constans. Reżyserka namawia do zajrzenia pod podszewkę tych sytuacji. Głos oddaje nie tylko każdej postaci z osobna, ale też każdemu aktorowi. I zdaje się, że już sprawą aktora jest to, czy będzie umiał ten głos odpowiednio wykorzystać. Zasadą organizującą świat sceniczny jest bowiem wolność, w tym wolność improwizacji i szukania nowych środków. Dlatego oba spektakle szekspirowskie, a w szczególności *Hamlet*, to właściwie modele do samodzielnego złożenia, propozycje gry. I albo ktoś zechce tę grę, często dość erudycyjną, podjąć, albo wyjdzie z teatru z błogim przeświadczeniem obcowania z bełkotem. To do decyzji widza należy, czy wyjdzie poza tę nieznośną lekkość bytu i łatwość interpretacji. On też jest wolny. Reżyserka uwalnia go od totalizującej perspektywy autora, ujawniając mechanizmy jego tekstu, a przez ciągłe obnażanie konstrukcji postaci uwalnia widza również od iluzyjnego zawierzenia każdej z nich.

P. Sztarbowski, *Shakespeare, Müller and Pęcikiewicz Co.*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

W spotkaniach Pęcikiewicz z dramatami Shakespeare'a nie ma nic z przypadku. Nie tylko dlatego, że inscenizacje *Tytusa Andronikusa* i *Hamleta* tak dobrze rymują się z jej spektaklami czechowowskimi, a wydobycie kobiecych narracji odsłania osobisty wymiar tego teatru. [...] W obu dramatach szekspirowskich reżyserka odnajduje niezwykłą intensywność odczuwania, a także pasjonującą opowieść o naturze teatru. Jej język sceniczny nie daje się ująć w opozycyjne ramy iluzji i deziluzji. Ten teatr nieustannie mówi sam o sobie, a jednocześnie nie jest czystą grą, dekonstrukcją, rozpisanym na szereg scen autokomentarzem. Pulsuje prawdziwą emocją.

M. Żółkoś, *Wzruszenie i dystans*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

To nie jest łatwy teatr. Nie ma w nim miejsca na konformistyczne oglądanie. Kolejne środki, które pozwalają doszukiwać się inspiracji Müllerem, to niebywałe okrucieństwo (mimo że przeprowadzone czysto teatralnie), śmiała erotyka, która staje się zapowiedzią umierania, komiksowy charakter opowiadania, który staje się jedną z możliwości müllerowskiego „fragmentu syntetycznego", oraz władza ideologii nad człowiekiem, która sprawia, że jedynie możliwym bohaterem staje się człowiek ułomny, potrzaskany, rozbity. Właśnie ta cecha teatru Pęcikiewicz jest charakterystyczna – mimo rozbicia i fragmentaryzacji jej spektakle to nie postrzępione kolaże, ale fragmenty syntetyczne, a więc zakomponowane ruiny, w których odgrzebać należy sens.

P. Sztarbowski, *Shakespeare, Müller and Pęcikiewicz Co.*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Krytyczna refleksja na temat języka teatru pojawia się nie po raz pierwszy w spektaklach Pęcikiewicz. Ten trop był już czytelny w gdańskim *Tytusie Andronikusie*. Jest to głos w nieco szerszej dyskusji na temat relacji między rzeczywistością a sztuką oraz adekwatności opisujących je kategorii pojęciowych. Tempo zmian języka sztuki zdecydowanie wyprzedza język jej opisu i jest to problem nie tylko teatru. Wciąż jednak warto pytać, czym ma być sztuka sceniczna w kulturze kolejnych kopii, znaków bez odniesienia, nieodsyłających do niczego poza samymi sobą. Czy teatr wciąż jeszcze jest wiarygodny jako model opisowy świata? Warto pytać, nawet jeśli nie będzie oczywistych odpowiedzi. I warto wciąż przymierzać kostium Hamleta, nawet jeśli będzie zbyt obszerny jak na mizerne gabaryty bohaterów współczesnych, dotkniętych niedojrzałością. Chorobą naszych czasów.

J. Kowalska, *Hamlet wśród symulakrów*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Dla Pęcikiewicz, podobnie jak dla Müllera, teatr to miejsce eksperymentu. W teatrze nie ma świętości, nie ma żadnych ograniczeń poza wyobraźnią. A tym, co najbardziej budujące, jest ciągłe poszukiwanie antagonizmów na wszelkich możliwych polach. Dlatego konieczne jest zacieranie granicy między tym, co estetyczne, a tym, co refleksyjne, między sztuką a życiem, utopią a rzeczywistością czy wreszcie formą a treścią. bo jak pisał Müller w *Anatomii Tytusa*: „WIDZIEĆ TO ZNACZY ZABIJAĆ OBRAZY"[5]. Dopiero wtedy bowiem teatr może stać się społecznym laboratorium – miejscem, które wybija z równowagi i w którym dochodzi do ciągłego kwestionowania przekonań widzów co do natury otaczającej ich rzeczywistości. Bo przecież bycie w kulturze nie jest bezkarne i musi służyć badaniu jej krwawych korzeni. Teatr Pęcikiewicz z pewnością podejmuje taki gest artystyczny i społeczny jednocześnie.

P. Sztarbowski, *Shakespeare, Müller and Pęcikiewicz Co.*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

5 H. Müller, *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przeł. J. St. Buras, E. Jeleń i M. Muskała, red. M. Sugiera i A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2000, s. 121.

GATUNKI [wesoła tragedia i smutna komedia]

W świecie ponowoczesnym wszystkie podziały stały się płynne, granice uległy rozmyciu, a każda rzecz może się równie dobrze okazać swoim przeciwieństwem[6].

Harvie Ferguson

Przedstawienie Pęcikiewicz nie jest ani komedią, ani komiczną tragedią. Reżyserka ani nie współczuje temu światu, ani się z niego nie śmieje. Przede wszystkim buduje do niego dystans, bierze w nawias przeżycia bohaterów, rozbija iluzję tworzoną przez teatr. Wprowadza na scenę inspicjenta, który ruchem ręki uruchamia grę, puszcza w ruch teatralną maszynę. Snuje się po scenie z kartkami, z narzędziami, coś tam mierzy, sprawdza... Jest jak dość obojętny demiurg, a może tylko udający, że nie ma nic wspólnego z tym światem. W końcu nic tu nie dzieje się na serio.

E. Mikiciuk, *Nuda wieczna*, „Didaskalia" 2005 nr 64.

Reżyserka inscenizuje nie tyle rozpad tragedii, co rozpad życia wystylizowanego na tragedię, wpisanego w jej strukturę, nasyconego sensem ostatniego gestu i słowa. Porzucenie figury całości na rzecz poetyki fragmentu zaznacza się nie tylko w teatralnej estetyce tej reżyserki, ale przede wszystkim w jej widzeniu ludzkiego losu.

M. Żółkoś, *Wzruszenie i dystans*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Ogołocenie bohaterów ze wzniosłości i trywializacja wiążących ich relacji to echa lekcji Czechowa. Rozpoczęła się ona asystenturą u Jerzego Jarockiego. Później fascynacja wypranym z tragedii czechowowskim światem znalazła spełnienie nie tylko w inscenizacjach *Wujaszka Wani* oraz *Trzech sióstr*, ale wpłynęła też na jej spektakle szekspirowskie. Zarówno *Tytus Andronikus*, jak również pozbawiony metafizyki *Hamlet* to spektakle, w których słychać wielkie tematy Czechowa: rozmijanie się rytmu życia z rytmem tragedii, ludzka potrzeba ważnych gestów i słów, osuwających się w zwyczajność i banał, pozbawione znaczenia trwanie, którego rewersem jest nieuchronność utraty.

M. Żółkoś, *Wzruszenie i dystans*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

6 Cyt. za: Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 134.

Pęcikiewicz unieważnia tragedię, bo podważa teatr jako taki, kompromituje bohaterów, sceny, efekty. Kpi z obowiązku odgrywania najsłynniejszej sztuki świata. [...] Jednocześnie jednak ocala ważne dla niej detale, rozpoznania, psychologiczne tropy. Trzyma uwagę widza.

Ł. Drewniak, *Łże-Hamlet*, „Przekrój" 2008 nr 34.

To ciekawe, kiedy podczas tej samej sceny widzowie przeżywają ją w zupełnie inny sposób. Nie wartościuję tego i lubię te reakcje między śmiechem i powagą. Nie chcę mówić widzom, w którym momencie mają płakać, a kiedy mogą się bawić. I jeśli czytam w recenzji, że jakaś scena miała być poważna, a publiczność się śmiała, jestem ciekawa, skąd autor wie, jaka miała być. Od twórców oczekuje się, że wskażemy palcem sensy, tematy i obszary gatunkowe, wyjaśniając, czy to jest komedia czy tragedia, żeby widz mógł spokojnie spełnić swój widzowski obowiązek. A przecież w człowieku „obszary gatunkowe" się przenikają. Nie jesteśmy w stanie planować naszych reakcji i gatunku, w którym rozegra się jakaś sytuacja.

M. Pęcikiewicz [w rozmowie M. Sadochy], *Na krawędzi*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Komfort bycia w teatrze nie polega dziś na pewności, że aktor nagle nie wyciągnie na scenę, nie wejdzie w agresywną interakcję, nie ośmieszy. Kontrkulturowe działania, niegdyś nośne i rewolucyjne, wydają się obecnie zamkniętą konwencją. Bezpieczeństwo widza polega raczej na czytelności kanału odbioru. Tymczasem Pęcikiewicz odbiera publiczności pewność emocji. Budzi grozę widokiem okaleczonych ciał, a za chwilę wzbudza śmiech, pokazując, że wszystko to sztuczne i nieprawdziwe. Buduje ironiczny, metateatralny dystans, ale za moment nieoczekiwanie znosi go i pozwala wzruszyć się przejmująco odegraną emocją.

M. Żółkoś, *Wzruszenie i dystans*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

EKRANY [nasze lustra, nasz krajobraz]

Od samego początku swego istnienia teatr używał scenicznej maszynerii, efektów świetlnych i rozmaitych trików dla wywołania magicznych przemian. [...] W XIX wieku pojawiła się na scenie panorama, diorama i inne wczesne formy „popularnych mediów". [...] Jednocześnie takie jedynie sąsiadujące z teatralnymi efektami zjawiska, jak podświetlenie obrazów na przezroczystym płótnie [...] czy sztuczne oświetlenie publicznych uroczystości u progu

XIX wieku, najlepiej pokazują, jak ścisły związek zawsze łączył teatr z tymi sztukami, które wykorzystywały możliwości maszyn i technologii'.

Hans-Thies Lehmann

Monika Pęcikiewicz montuje na scenie płaski, komiksowo ilustracyjny świat, w którym każde złamanie konwencji jest jak skok w trzeci wymiar. [...] Cała dekoracja to projekcje na ekranie. Te zapętlone wideoobrazy, komputerowe zabawy z ciałami bohaterów, wyświetlanie zdarzeń rzeczywistych i wariacji na ich temat nie tworzą jednak wizualnej tapety, ale są impulsami dla aktorów. Animowane kadry tworzą kontekst dla słów i działań bohaterów, zmieniają się w dowcipne dygresje, plastyczne kontrapunkty.
To granie z ekranem, do ekranu i wobec ekranu tworzy świat sztuczny i skompresowany, ale w jego wnętrzu dalej kotłuje się życie. Teatr Polski upomniał się o największe zaniechanie młodego teatru ostatnich lat – brak poszukiwań formalnych. Tu forma rozpycha się i panoszy, wyłazi z tekstu w przestrzeń gry i woła: Pójdźcie za mną, o dziatki, pójdźcie wszystkie razem! Chciałbym, żeby młodzi reżyserzy potraktowali to wezwanie bardzo poważnie.

Ł. Drewniak, *Forma się rozpycha* [w:] Ł. Drewniak, J. Sieradzki, *Zobaczone, przegapione*, „Przekrój" 2006 nr 31.

Przedstawienie sprawdziło się w warstwie wizualnej, dawno na polskich scenach nie oglądałem tak precyzyjnego, pełnego pomysłów, nowoczesnego widowiska. Pęcikiewicz umie korzystać z techniki (scenografię stanowią oryginalne projekcje wideo), potrafi też reżyserować tłum. W spektaklu uczestniczy pół setki statystów, którzy grają senatorów, żołnierzy i lud Rzymu. Ten rozwibrowany tłum skandujący hasła, żądający zemsty, wynoszący jednych polityków i pogrążający innych jest jednym z bohaterów przedstawienia.

R. Pawłowski, *Krwawy Tytus żegna dyrektora*, „Gazeta Wyborcza" 2006 nr 149.

Rzecz dzieje się w kosmopolitycznej przestrzeni wielkomiejskiej, rozwibrowanej światłami reklam, neonów i różnojęzycznego zgiełku. Puls tego miasta odciska swój rytm na ekranach, gdzie w powtarzalnych strzępach ujęć, pochwyconych obojętnym okiem przemysłowych kamer, wdziera się obraz anonimowych twarzy, fasad, ulic. Ale jest to też przestrzeń symboliczna. Karolina Benoit skonstruowała oszczędną scenografię za pomocą lustrzanych powierzchni, pleksi i wielkiej płaszczyzny ekranu zamykającego pudełko sceny, gdzie na przemian z motywami miejskimi pojawiają się naiwne, prosto animowane ornamenty,

7 H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009, s. 287.

rodem ze świata mieszczańskiego kiczu, z biegiem wydarzeń coraz bardziej wyrodniejące, kalekie, odrealnione. Światło autorstwa Wojciecha Pusia kroi w tej przestrzeni kontrastowe, mocno zrytmizowane strefy jasności i cienia, czasem zalewając scenę zimną halogenową poświatą.

J. Kowalska, *Piekło kobiet z Hamletem w tle*, „Teatr" 2008 nr 9.

Nadekspresyjny styl, wyolbrzymione detale, nielicząca się z literą dramatu narracja. W ciągu surrealistycznych obrazów, z których zbudowała swój najnowszy spektakl Monika Pęcikiewicz, znajdziemy wszystkie charakterystyczne elementy kina spod znaku Luisa Buñuela i Davida Lyncha. A gdy do tego wszystkiego dodamy jeszcze drastyczną przemoc, perwersyjną erotykę oraz absurdalny humor, nie ma wątpliwości, że najnowszy spektakl Pęcikiewicz to raczej na wpół realny sen niż konwencjonalna realizacja teatralna. Wszystko w tym teatrze zostaje zintensyfikowane do granic wytrzymałości. Najpierw na pustej ścianie pojawia się napis „Motel". Zaraz potem, niczym w horrorze klasy „b", którego akcja rozgrywa się gdzieś na amerykańskich peryferiach, wkraczamy w rzeczywistość osobliwego koszmaru – irracjonalną, dziwną, niebezpieczną. Każdy kolejny element scenicznego świata wydaje się potęgować to wrażenie – klaustrofobiczna szklana klatka, w której w oparach dymu piętrzą się nagie ludzkie ciała, hektolitry rozlanej krwi, wreszcie olbrzymie wizualizacje, na których, niczym na obrazach Salvadora Dalego, złudzenia optyczne wydłużają ramiona świecznika, góry wyświetlane są zaś do góry nogami.

J. Świerczyńska, *Hamlet: gdzie jest król?*, www.trojmiasto.pl, 5 VIII 2008.

CIAŁO [między płcią i światem]

Akt pokazywania to z zasady proces społeczny. Podlega on historycznym przemianom, które aktualizują ukryte możliwości społecznych struktur. Teatr dramatyczny ukrywa cielesność pod maską roli, postdramatyczny natomiast kładzie nacisk na demonstracyjne pokazywanie ciała i cielesności, w tym także procesu zniszczenia i rozpadu, który nie pozwala prosto i bez żadnych wątpliwości oddzielić sztuki od rzeczywistości[8].

Hans-Thies Lehmann

8 H.-T. Lehmann, op.cit., s. 283.

Kiedy słyszę, że ktoś nie może znieść nagości w teatrze, myślę, że równie dobrze mógłby powiedzieć, że nie może znieść nagości w życiu. Nieważne, czy możemy ją znieść czy nie, bo ona po prostu jest. Twierdzenie, że nagość w teatrze jest niestosowna, znaczy, że widzi się w niej tylko jeden wymiar. W życiu dostrzegamy różnice między nagością macierzyńską i nagością ludzi w obozie koncentracyjnym. Jako zupełnie różne sytuacje czytamy nagość człowieka, który umiera, i nagość człowieka, który prowokuje do seksu. Nie można się skupiać tylko na gołej dupie. Ważny jest kontekst opowiadania.

M. Pęcikiewicz [w rozmowie M. Sadochy], *Na krawędzi*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Pęcikiewicz jako jedna z nielicznych polskich reżyserek przyznaje, że tworzy spektakle z kobiecej perspektywy. To wyznanie, przywołane w kontekście jej inscenizacji, znosi łatwe opozycje, zawiesza binarny porządek, w którym przenikliwość widzenia, gorzkie rozpoznania, mocne środki artystycznie niekoniecznie rymują się z kobiecą twórczością. Nie idzie jednak o zwykłe przesunięcie znaczeń. Najważniejsze wydaje się manifestacyjne zerwanie ze złudzeniem uniwersalności reżyserowania, odbywającego się poza płcią. Świadomość miejsca, z którego się tworzy, łączy się w jej spektaklach z wrażliwością na kobiece postacie. Jej teatr uwalnia bohaterki z tradycji inscenizacyjnej, szuka ich podmiotowego głosu, na nowo ogląda obudowujące je relacje.

M. Żółkoś, *Wzruszenie i dystans*, „Notatnik Teatralny" 2008 nr 49–51.

Hamlet Moniki Pęcikiewicz jest przede wszystkim pytaniem o teatr. Teatr w szekspirowskim rozumieniu lustra świata, o którym Heiner Müller pisał: „Szekspir to lustro przez wieki. Nasza nadzieja to świat, którego ono już nie odbija". Dlatego też naszym zadaniem jest szukanie różnicy, która oddzielałaby nas od szekspirowskiego świata. Wrocławski *Hamlet* wydaje się nasiąknięty *HamletMaszyną* Müllera i poprzez wyrwy, puste miejsca, gry i przesunięcie akcentów skupiony jest na szukaniu różnicy. Niestety, lustro Szekspira przyłożone do naszego świata wciąż pasuje idealnie. Ale w tym świecie jest też cząstka nadziei. Tą nadzieją jest zdolna do aktywnego życia kobiecość.

P. Sztarbowski, *Aktorzy przyjechali*, „Opcje" 2008 nr 3.

Oryginalny *Hamlet* Moniki Pęcikiewicz wydobywa z cienia Ofelię i kobiet zaplątane w brutalne sprawy mężczyzn, teatru i polityki.

J. Cieślak, *Życiowy koszmar Ofelii*, „Rzeczpospolita" 2008 nr 128.

To prawda, że jest nas coraz więcej, ale czy kobiecość to wszystko, co wnosimy do teatru?

M. Pęcikiewicz [w rozmowie R. Pawłowskiego], *Rzeź na scenie*, „Gazeta Wyborcza" – „Wysokie Obcasy" 2006 nr 30.

Opracowała M.F.

SEN NOCY LETNIEJ

WILLIAMA SHAKESPEARE'A WE WROCŁAWIU PO ROKU 1945

» SEN NOCY LETNIEJ

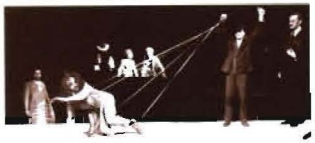
Przekład: Stanisław Koźmian
Przeróbka: Jerzy Walden
Inscenizacja i reżyseria: Marian Godlewski
Ilustracja muzyczna: Felix Mendelssohn-Bartholdy
Choreografia: Zygmunt Patkowski i Józef Matuszewski
Scenografia: Aleksander Jędrzejewski i Wiesław Lange
Kostiumy: Jadwiga Przeradzka
Obsada [najważniejsze role]:
Tezeusz – Wacław Zdanowicz
Hipolita – Maria Naglerowa-Godlewska
Lizander – Zenon Burzyński
Demetriusz – Bogusław Kozak
Hermia – Łucja Burzyńska
Helena – Anna Jakowska
Oberon – Marian Godlewski
Tytania – Olena Królikowska
Puk – Nina Czerska
» Premiera 14 V 1947 w Teatrach Dolnośląskich [dziś Teatr Polski] na scenie Teatru Wielkiego [dziś Opera Wrocławska]

» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Stanisław Koźmian
Inscenizacja i reżyseria: Wilam Horzyca
Dekoracje: Leonard Torwirt
Kostiumy: Jadwiga Przeradzka
Muzyka: Felix Mendelssohn-Bartholdy
Choreografia: Sylwia Swen
Dramaturg: Irena Bołtuć-Staszewska
Obsada:
Tezeusz – Artur Młodnicki, Władysław Pawłowicz
Hipolita – Halina Dzieduszycka
Lizander – Bernard Michalski
Demetriusz – Stanisław Jasiukiewicz
Hermia – Ewa Szumańska
Helena – Elżbieta Luxembourg
Oberon – Adolf Chronicki
Tytania – Maria Mincerówna
Puk – Łucja Burzyńska, Maria Zbyszewska-Benoit
» Premiera 15 I 1953 w Państwowych Teatrach Dramatycznych [dziś Teatr Polski] na Dużej Scenie

» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Konstanty Ildefons Gałczyński
Reżyseria: Jan Biczycki
Scenografia: Kazimierz Wiśniak
Muzyka: Andrzej Kurylewicz
Obsada:
Tezeusz – Igor Przegrodzki
Hipolita – Barbara Jakubowska
Lizander – Marek Dąbrowski, Erwin Nowiaszak
Demetriusz – Piotr Kurowski
Hermia – Halina Piechowska
Helena – Łucja Burzyńska
Oberon – Marian Wiśniowski
Tytania – Irena Szymkiewicz
Puk – Zygmunt Hobot, Andrzej Mrozek
» Premiera 19 VII 1963 w Państwowych Teatrach Dramatycznych [dziś Teatr Polski] na Dużej Scenie



» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Maciej Słomczyński
Reżyseria i scenografia: Jerzy Grzegorzewski
Współpraca reżyserska: Bolesław Nowak
Muzyka: Zygmunt Konieczny
Plastyka gestu: Zbigniew Papis
Peruki i nakrycia głowy: Zofia Hejne-Bregulla
Obsada:
Tezeusz – Zbigniew Lesień, Jerzy Dominik
Hipolita – Ewa Kamas
Lizander – Aleksander Kalinowski, Krzysztof Globisz
Demetriusz – Zdzisław Sośnierz
Hermia – Maria Czyżówna, Monika Rasiewicz
Helena – Ewa Lejczakówna, Małgorzata Dobrowolska
Oberon – Andrzej Wojaczek
Tytania – Danuta Kisiel, Elżbieta Czaplińska
Puk – Zbigniew Papis
» Premiera 27 III 1980 w Teatrze Polskim na Dużej Scenie

» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Leon Ulrich
Układ tekstu i reżyseria: Krzesisława Dubielówna, Andrzej Hrydzewicz
Scenografia: Jacek Zagajewski
Obsada:
Tezeusz – Dariusz Liput
Hipolita – Anna Janiak, Ewa Krępa
Lizander – Bogdan Michalewski
Demetriusz – Cezary Ilczyna
Hermia – Irmina Annusewicz, Violetta Uryga-Śliwińska
Helena – Grażyna Baranowska, Aleksandra Leszczyńska-Jakubas
Oberon – Andrzej Jakubas
Tytania – Małgorzata Kwapisz, Irena Wójcik
Puk – Zbigniew Baranowski
» Premiera III 1983 w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej na scenie w Wytwórni Filmów Fabularnych (dyplom Wydziału Lalkarskiego)

» AKCJA – SEN NOCY LETNIEJ

Scenariusz, reżyseria i choreografia: Henryk Tomaszewski
Scenografia: Zofia de Ines Lewczuk
Muzyka: Jean Michel Jarre, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ralph Lundsten, Jan Sibelius, Lars-Erik Larsson, Bogdan Dominik
Obsada:
Tezeusz – Ryszard Choroszy
Hipolita – Elżbieta Słoboda
Lizander – Leszek Rosołek
Demetriusz – Mariusz Zalejski
Hermia – Elżbieta Sulecka
Helena – Aldona Andrulewicz
Oberon – Marek Oleksy
Tytania – Urszula Hasiej
Puk – Aleksander Sobiszewski
» Premiera 20 VI 1986 we Wrocławskim Teatrze Pantomimy na Dużej Scenie Teatru Polskiego

» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Leon Ulrich
Opracowanie tekstu i prowadzenie: Krzesisława Dubielówna, Andrzej Hrydzewicz
Scenografia: Jadwiga Mydlarska-Kowal
W spektaklu wykorzystano muzykę Ferenca Liszta i zespołu Dutch Swing
Obsada:
Lizander – Mariusz Pogonowski
Demetriusz – Cezary Jankowski
Hermia – Kamila Calińska
Helena – Agnieszka Kwietniewska
Oberon – Michał Kaleta
Tytania – Katarzyna Radochońska
Puk – Michał Paszczyk, Jarosław Strzała, Michał Taran, Marek Tynda, Artur Zawadzki
» Premiera 27 III 2000 w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (dyplom Wydziału Aktorskiego)

» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Stanisław Barańczak,
Konstanty Ildefons Gałczyński
Opracowanie tekstu i reżyseria: Rudolf Zioło
Scenografia: Andrzej Witkowski
Muzyka: Bolesław Rawski
Obsada:
Tezeusz – Miłogost Reczek
Hipolita – Halina Rasiakówna
Lizander – Mariusz Drężek, Marek Ryter
Demetriusz – Adam Cywka
Hermia – Joanna Pierzak
Helena – Beata Rakowska, Ilona Ostrowska
Oberon – Miłogost Reczek
Tytania – Halina Rasiakówna
Puk – Mariusz Kiljan
» Premiera 14 IV 2000 w Teatrze Polskim na Dużej Scenie

» SEN NOCY LETNIEJ

Przekład: Stanisław Barańczak
Adaptacja: Josef Krofta, Miroslav Klíma
Reżyseria: Josef Krofta
Scenografia: Dalibor Bača
Kostiumy: Jana Kroftová-Bačová
Muzyka: Zbigniew Karnecki
Choreografia: Jacek Gębura
Obsada:
Lizander – Marek Koziarczyk
Demetriusz – Ryszard Kaczmarek
Hermia – Kamila Chruściel
Helena – Edyta Skarżyńska
Oberon – Józef Frymet
Tytania – Anna Bajer
Puk – Radosław Kasiukiewicz
» Premiera 21 XII 2003 we Wrocławskim Teatrze Lalek

Do powyższego zestawienia należałoby jeszcze dopisać dwa spektakle dyplomowe Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, przy czym pierwszy (w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego) pokazano 26 III 1988 w Teatrze im. C. Norwida w Jeleniej Górze i tam był później grany, drugi zaś (w reżyserii Gabriela Gietzky'ego) nie doczekał premiery zaplanowanej na X 2005 – nie zgodziła się na nią rada wydziału.

» zastępca dyrektora naczelnego: REMIGIUSZ LENCZYK, dyrektor ds. finansowych – główna księgowa: JADWIGA ZGRZEBNICKA, kierownik literacki: PIOTR RUDZKI, sekretarz literacki: JAROSŁAW MINAŁTO, czynne poniedziałki: KASIA MAJEWSKA, kierownik działu marketingu: HANNA FRANKOWSKA, edukacja teatralna: MARTA KUŹMIAK, ALEKSANDRA DZIURA (urlop wychowawczy), główny specjalista ds. organizacji pracy artystycznej: ALEKSANDER RUDKOWSKI, specjalista ds. impresariatu: EWA SIWEK, specjalista ds. organizacji wyjazdów zagranicznych: KATARZYNA MARKOWICZ, grafika i strony internetowe: NATALIA KABANOW, MICHAŁ MATOSZKO, PIOTR SARAMA, asystentka dyrektora: ANNA WOJCIECHOWSKA, sekretariat: EWA KOZŁOWSKA, główny specjalista ds. kadr: JOLANTA KLIER, specjalista ds. zamówień publicznych: ANNA KOZIOŁ, radca prawny: EUGENIA FRANIECZEK, archiwum i biblioteka: ELŻBIETA MAŁECKA, kierownik działu administracyjnego: TADEUSZ TWOREK, kierownik działu technicznego: ANDRZEJ FIUTEK, zastępca kierownika działu technicznego ds. produkcji kostiumów i obsługi sceny: JADWIGA ZIEMIŃSKA, kostiumy i rekwizyty: KRZYSZTOF CICHOCKI, specjalista ds. technicznych: JACEK CIMICKI, kierownik sekcji garderobianych: ANNA DOBOSZ, zaopatrzenie: MAREK KURC, główny brygadier scen Teatru Polskiego: ADAM BURACZEK, brygadier Sceny Kameralnej: MAREK STAPKIEWICZ, brygadier Sceny na Świebodzkim: MIECZYSŁAW PASKA, inspektor widowni Sceny im. Jerzego Grzegorzewskiego: JÓZEF OGONOWSKI, inspektor widowni Sceny Kameralnej: BEATA KURZYCA, inspektor widowni Sceny na Świebodzkim: MARZENA ZAJĄC

» kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: EWA ZDANIEWICZ, krawieckiej męskiej: GRZEGORZ RAGAN, perukarskiej: MATEUSZ STĘPNIAK, szewskiej: JERZY PORZYCZEK, modelatorskiej i malarskiej: PIOTR DYBNER, stolarskiej: TOMASZ JASZCZYŃSKI, tapicerskiej: JERZY RAGAN, ślusarskiej: LESZEK NOWAK, elektroakustycznej: TOMASZ ZABORSKI, elektrotechnicznej: DARIUSZ BARTOŁD

» specjalista ds. public relations: KINGA WOŁOSZYN-ŚWIERK
tel. kom. (+48) 502 52 29 77
kinga.woloszyn@teatrpolski.wroc.pl

TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU

» SCENA IM. JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO
ul. Zapolskiej 3, 50-032 Wrocław
centrala – tel. (71) 316 07 00
sekretariat – tel. (71) 316 07 01–02
faks (71) 316 07 03
kasa – tel. (71) 316 07 80
sekretariat@teatrpolski.wroc.pl
www.teatrpolski.wroc.pl

» SCENA KAMERALNA
ul. Świdnicka 28
tel. (71) 316 07 52

» SCENA NA ŚWIEBODZKIM
pl. Orląt Lwowskich 20c
tel. (71) 341 29 54

kasy biletowe czynne od wtorku do soboty w godzinach: 11:00–14:00 i 15:00–19:00
w niedziele i święta dyżury kasowe dwie godziny przed spektaklem
kasa biletowa Sceny na Świebodzkim czynna tylko dwie godziny przed spektaklem

informacje o repertuarze i rezerwacja biletów: dział marketingu
czynny od poniedziałku do piątku w godzinach 9:00–17:00
tel. (71) 316 07 77–78
e-mail: marketing@teatrpolski.wroc.pl
bilety@teatrpolski.wroc.pl

redakcja programu – JAROSŁAW MINAŁTO, PIOTR RUDZKI
opracowanie graficzne programu i projekt plakatu – NATALIA KABANOW
zdjęcia – ROLAND OKOŃ, NK, PS i archiwum

organizatorami Teatru Polskiego we Wrocławiu są:

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Samorząd Województwa Dolnośląskiego

teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów