

ZAIKS.TEATR

biuletyn informacyjny | nr 22 | 2021

- 3 **Teatr na huśtawce /**
- 8 **Się śpiewa, się nie mówi –
rozmowa z Dorotą Sawką /**
- 13 **Książka musi zacząć się śnić –
rozmowa z Tomaszem Śpiewakiem /**

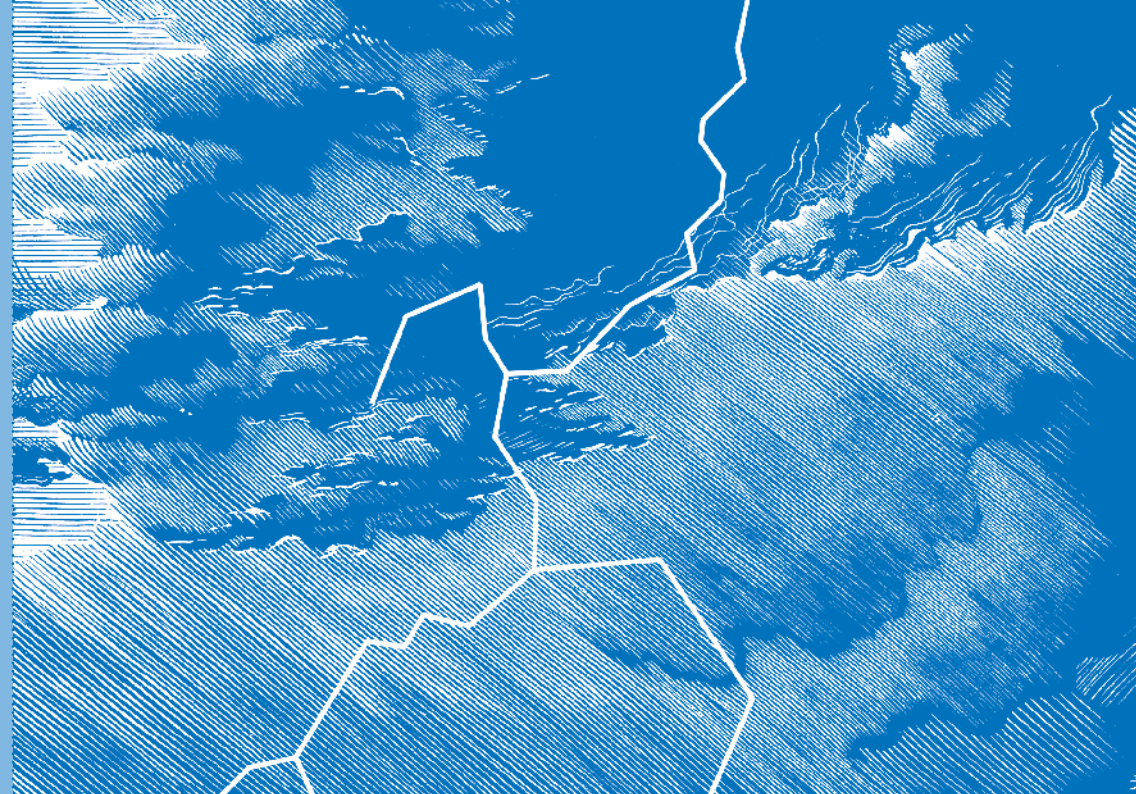
zaiks
sprzyjamy wyobraźni

Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Burza*, ilustracja do sztuki
„Pericles, Prince of Tyre” Williama Shakespeare’a
1937 | źródło: Biblioteka Narodowa (Polona.pl)

Szanowni Państwo,

zapraszamy do lektury 22. numeru biuletynu „ZAiKS. Teatr”. Numer poświęcamy podsumowaniu ostatnich miesięcy: piszemy o premierach naszych twórców (online i na żywo) oraz wracamy do konkursu dramatycznego ZAiKS-u „Pod pretekstem” w związku z czytaniem online nagrodzonych sztuk. Rozmawiamy też z Tomaszem Śpiewakiem o jego ostatnich premierach i z Dorotą Sawką o specyfice zawodu tłumaczki librett operowych.

Życzymy wszystkim przyjemnej lektury
i zapraszamy na naszą stronę
www.zaiksteatr.pl



Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Burza*, ilustracja do sztuki
„Pericles, Prince of Tyre” Williama Shakespeare’a
1937 | źródło: Biblioteka Narodowa (Polona.pl)

Teatr na huśtawce

Agnieszka Lubomira Piotrowska

Początek roku w polskim teatrze można określić parafrazą tytułu sztuki Williama Gibsona – „teatr na huśtawce”. Przez cały styczeń i do 12 lutego życie teatralne toczyło się online. 12 lutego z dnia na dzień teatry otwarto, zaś od początku marca zaczęto zamykać regionalnie, by 20 marca zamknąć je w całym kraju.

Premiery styczniowe

W pierwszym miesiącu nowego roku odbyły się jedynie cztery premiery naszych członków (wszystkie online): w Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach *Kraina śpiorców* Marty Guśniowskiej (była to zarazem prapremiera); w Teatrze Polskim we Wrocławiu *Zmierzch świtem* z librettem Jana Szurmieja; w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi *Róbmy swoje* – muzyczna premiera ze słowami Wojciecha Młynarskiego i librettem Jacka Bończyka, zaś w Teatrze KTO w Krakowie *Weselicho*

Bronisława Maja na motywach *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

W tym samym czasie odbyły się też cztery premiery radiowe, wszystkie oparte na tekstach klasycznych: *Bal w operze* Juliana Tuwima, *Proces o cień osła* Friedricha Dürrenmatta w przekładzie Jacka Fruehlinga, *Epifanie* Jamesa Joyce’a w przekładzie Macieja Słomczyńskiego i *Głosy* Ireneusza Iredyńskiego.



Trzy siostry / Teatr Narodowy, Warszawa | fot. Krzysztof Bieliński

Licencje

W styczniu udzieliśmy **105** licencji teatrom:

- w Warszawie – **26**,
- w Szczecinie, Gorzowie Wlk, Wrocławiu i Zielonej Górze – **18**,
- w Lublinie – **1**,
- w Łodzi i Bydgoszczy – **8**,
- w Krakowie, Rzeszowie, Tarnowie i Zakopanem – **19**,
- w Katowicach, Sosnowcu i Bytomiu – **10**,
- w Gdańsku, Gdyni i Olsztynie – **9**,
- w Poznaniu i Gnieźnie – **14**.

W kolejnym miesiącu udzieliśmy **101** licencji.

Premiery lutego

Szczęśliwie, 12 lutego teatry w całym kraju zaczęły grać dla publiczności. Odbyło się zatem kilka wyczekiwanych i ważnych dla polskiego teatru premier.

Teatr Nowy w Poznaniu wystawił *Czerwone nosy* Petera Barnesa w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka i reżyserii Jana Klaty.

To szósta realizacja tej sztuki przełożonej na zamówienie Teatru Nowego w Poznaniu dla Eugeniusza Korina, który w kwietniu 1993 roku zrealizował jej prapremierę.

Teatr Polski w Warszawie dał prapremierę MG Pawła Demirskiego. Przeniesiono ją z wiosny ze względu na pandemię i zamknięcie teatrów. Krytycy podkreślali, że to jedna z najlepszych sztuk Demirskiego. „Jest w pisarstwie Demirskiego coś, co pozwala mu z błyskotliwą lekkością łączyć schematy narracyjne, którymi globalna wioska raczy się z Netflixa, z cytatami z polskiej kultury elitarno-kanonicznej z Wyspiańskim, Różewiczem i Gombrowiczem na czele – i z najbardziej siemiężnymi, plebejskimi, telewizyjnymi i bliskimi nam wszystkim odniesieniami. Jest tu więc spotkanie elity z ludem jak z *Wesela*, jest niespodziewany powrót do krajobrazów dzieciństwa, jest wypadek, który sprawia, że główne bohaterki błądzą po lesie jak w serialu czerpiącym z *Twin Peaks* i poetyki grozy” – pisał po premierze Witold Mrozek w „Gazecie Wyborczej”.

Po ubiegłorocznej premierze *Aktorów prowincjonalnych. Sobowtóra* w Starym Teatrze w Krakowie, wrocławski Teatr Polski w Podziemiu dał w lutym premierę *Aktorów prowincjonalnych. Autobiografii* (pierwotnie premiera miała się odbyć w listopadzie) – oba scenariusze stworzył Tomasz Śpiewak

(rozmowa z autorem w dalszej części naszego biuletynu).

Teatr Narodowy w Warszawie dał premierę *Trzech sióstr* Antona Czechowa w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej (premiera była planowana na listopad). Przekład pochodzi z antologii Anton Czechow *Dramaty*, wydanej w grudniu 2019 roku w wydawnictwie Officyna. Co rzadkie, w recenzjach zwracano uwagę na tłumaczenie. Piotr Zaremba w „Tygodniku TVP” napisał: „Englert wybrał przez niektórych uważane za kontrowersyjne tłumaczenie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej”, zaś Grzegorz Kondrasiuk w „Do rzeczy” dodał, że „Najnowszy spektakl Teatru Narodowego pokazuje potencjał drapieżnego tłumaczenia Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, zainteresowanej bolesną, brutalną stroną pisarstwa Antona Czechowa. Bo Englert wyreżyserował nie tylko sam dramat, lecz także jego tłumaczenie, napisane językiem współczesnym, komunikatywnym, uciekającym od kolorytu epoki [...]”.

W teatrach lalkowych odbyły się dwie premiery online: w Teatrze Lalki i Aktora w Wałbrzychu *Chłopcy z Placu Broni* Ferencza Molnara w przekładzie Tadeusza Olszańskiego, zaś w Teatrze Lalka w Warszawie *Rycerz gwiazdy wigilijnej* w adaptacji Jarosława Kiliana.



Aktorzy prowincjonalni. *Autobiografie* / Teatr Stary, Kraków | fot. Natalia Kabanow

Tylko Olsztyński Teatr Lalek zdążył zagrać premierę na żywo – *Trzy świnki* Sergieja Michalkowa w przekładzie Elżbiety i Eugeniusza Koterłów.

Teatry w lutym sięgały najczęściej po teksty znane i wielokrotnie wystawiane. Teatr Polski we Wrocławiu dał premierę online *Kroniki wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego, Warszawska Opera Kameralna zaproponowała widzom *Kwartet* Ronalda Harwooda w przekładzie Michała Ronikiera (jedenasta realizacja w kraju), Teatr KTO *Słonecznych chłopców* Neila Simona w przekładzie Miry Michałowskiej (ósma

realizacja); zaś Teatr im. Jaracza w Olsztynie *Jak wam się podoba* Shakespeare w przekładzie Stanisława Barańczaka, a Teatr Wybrzeże w Gdańsku *Sztukę* Yasminy Rezy w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej (to już 30 realizacja w Polsce).

Teatr Miejski w Gdyni sięgnął po sztukę *Arszenik i stare koronki* Josepha Kesselringa w przekładzie Antoniego Marianowicza, Janusza Minkiewicza i Andrzeja Konarka (to 9 realizacja tej sztuki), zaś Teatr Mały w Tychach zagrał premierę online *Emigrantów* Sławomira Mrożka.

Warto przy okazji wspomnieć, że niedawno odbyła się premiera *Emigrantów* w Moskwie (w przekładzie Leonarda Buchowa). Gwiazdorska obsada i jeden z najciekawszych reżyserów młodego pokolenia Jurij Murawicki oraz znany dom producencki ArtPartner (spektakl grany gościnnie na scenie Teatru im. Puszkina) zagwarantowali sukces przedstawienia. Sztuka napisana w 1974 roku była w ZSRR zakazana, przez rosyjską scenę została odkryta dopiero w latach 90.

W lutym tylko Teatr Korez w Katowicach sięgnął po nową dramaturgię i dał prapremierę *Observatora* Tomasza Jachimka („*Observator* nie powstał li tylko dla śmiechu. Tam jest dużo pytań o cenę sukcesu, o skrywane tajemnice, o granice prywatności i granice poświęcenia. Tam jest dużo pytań o nas samych w coraz bardziej skolowanym i dziwnym świecie” – napisał autor w programie przedstawienia) zaś Narodowy Stary Teatr w Krakowie dał prapremierę online *Tonącej dziewczyny* wg scenariusza na podstawie tekstów m.in. Tadeusza Różewicza, Tadeusza Borowskiego i Heinerja Muellera w przekładzie Jacka St. Burasa. W tym samym teatrze odbyła się również premiera online *Savannah Bay* Margueritte Duras w przekładzie Jolanty Sell (to dopiero druga realizacja tej sztuki).

Odnotowaliśmy również dwie premiery operowe: w Operze Bałtyckiej w Gdańsku *Fidelio* Ludwiga van Beethovena, a w Operze Śląskiej w Bytomiu *Napój miłosny* Gaetana Donizettiego (libretto Felice Romani). W obu przypadkach przekładu libretta i opracowania przekładu do wyświetlania na tablicy świetlnej dokonała Dorota Sawka (rozmowa z tłumaczką w dalszej części numeru).

W lutym obchodziliśmy 90. urodziny Thomasa Bernharda. 9 lutego Austriackie Forum Kultury zorganizowało z tej okazji debatę online. Do rozmowy zaproszono czołowych polskich tłumaczy tego autora, którzy w większości są związani z ZAiKS-em. Jacek St. Buras i Monika Muskała opowiedzieli o swojej pracy translatorskiej i współpracy z teatrami. W naszych zasobach bibliotecznych można odnaleźć również przekłady Danuty Żmij-Zielińskiej, Grzegorza Matysika, Wandy Sieradzkiej oraz Bogdana Dutkiewicza-Danowicza. Warto dodać, że ZAiKS reprezentuje też spadkobierców Thomasa Bernharda. Tego dnia zaprezentowano również czytanie *Placu Bohaterów* w tłumaczeniu Grzegorza Matysika w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w ramach cyklu „Czytania Laboratorium Dramatu”. Po czytaniu odbyła się dyskusja o twórczości austriackiego autora, w której uczestniczyli m.in. tłumacze Grzegorz Matysik i Monika Muskała.



Pisarz / czytanie online w Laboratorium Dramatu | fot. Katarzyna Bąba

Czytania i debaty

1 marca na Scenie Pod Ratuszem Teatru Ludowego w Krakowie odbyła się na żywo dyskusja „Kobiety Czechowa”. Dyskusja była elementem działań promocyjnych zaplanowanej na 28 marca (przesuniętej z powodu zamknięcia teatrów) premiery *Wujaszka Wani* Antona Czechowa w reżyserii dyrektorki teatru Małgorzaty Bogajewskiej. W rozmowie wzięli udział: Małgorzata Bogajewska, Sylwia Frołow – biografka Czechowa, Agnieszka Lubomira Piotrowska – tłumaczka Czechowa i Roksana Lewak,

aktorka grająca w spektaklu rolę Jeleny. Spotkanie poprowadził Łukasz Wojtusik. Całość została zarejestrowana i zaprezentowana online na stronie teatru 8 marca.

W marcu w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, w ramach cyklu czytań online Laboratorium Dramatu odbyły się premierowe czytania trzech sztuk autorów wyróżnionych w konkursie dramaturgicznym ZAiKS-u „Pod pretekstem”. W poniedziałek 8 marca jako pierwsza została zaprezentowana sztuka *Pisarz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, w reżyserii Justyny Celedy.

Pisarz to kolejny tekst dramatyczny Sikorskiej-Miszczuk inspirowany biografią znanej postaci. Autorka stworzyła wcześniej teksty o księdzu Popiełuszcze, Jacku Kuroniu, Katarzynie Kobro czy Ulrike Meinhof. Podczas rozmowy online, która odbyła się po czytaniu dramatu (uczestniczyły w niej, oprócz dramatopisarki, Justyna Celeda i krytyczka literacka Justyna Sobolewska, a prowadził Wojciech Majcherek), Sikorska-Miszczuk wyjaśniała między innymi, dlaczego sięgnęła po postać autora *Sztański-wersetów*, nieco już zapomnianą i nie będącą dziś tematem gorących dyskusji. Historię pisarza i wyrok śmierci za napisanie książki odczytuje ona w kontekście dzisiejszej sytuacji politycznej i społecznej w Polsce, w kontekście walki o wolność słowa w czasach politycznej cenzury. Dramatopisarka postrzega Rushdiego jako swojego brata duchowego, czytając jego utwory ma poczucie, że jest jej (oraz jego widzenie świata, jego realizm magiczny) dojmująco bliski, niczym ktoś z rodziny. Temat procesu tworzenia się opresyjnego państwa religijnego autorka nosiła w sobie od dawna, zaś impulsem do pracy było ogłoszenie konkursu „Pod pretekstem”. W prologu dramatu pojawia się deklaracja autorki/bohaterki o końcu ironii w sztuce. „To nie jest czas na dyskurs ironiczny, to jest ohydny czas w Polsce, ta ohyda jest realna” powtarzała podczas dyskusji Sikorska-Miszczuk.

W kolejny poniedziałek, 15 marca, przeczytano *Point de rêveries, messieurs!* Wojciecha A. Drózdza w reżyserii Michała Zdunika. Sztuka zajęła II miejsce w konkursie „Pod pretekstem”. Wojciech A. Drózdź znany jest głównie jako autor licznych słuchowisk radiowych. Sztuka teatralna napisana na konkurs jest jego drugą w dorobku. W rozmowie, jaka odbyła się po czytaniu sztuki, autor przyznał, że tekst powstał bezpośrednio z inspiracji konkursu ZAiKS-u i jego tytułu „Pod pretekstem”. Od razu miał pewność, że musi to być sztuka polityczna (warto podkreślić, że wszystkie trzy nagrodzone w konkursie sztuki mają wymowę polityczną): przedstawił w niej dylematy moralne obywatela wobec władzy, uwikłanie człowieka przez władzę, która nie pozostawia wyboru. Tak jak w przypadku sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, przyczyną napisania *Point de rêveries, messieurs!* jest obecna sytuacja w Polsce. Drózdź, podobnie jak autorka *Pisarza*, postanowił nie opowiadać wprost o otaczającej rzeczywistości, dlatego też opisuje mechanizmy władzy, przedstawiając zastosowanie brutalnej siły i gróźb oraz hipokryzję w polityce na tle historii Niemiec w 1938 roku. Na przykładzie losów swojego bohatera, profesora prawa Antoniego Weinbergera, zastanawia się, jak można zachować przyzwoitość w sytuacji zewnętrznej presji, pokazuje poszczególne etapy zmuszania do uległości



Point de rêveries, messieurs! / czytanie online w Laboratorium Dramatu | fot. Katarzyna Bąba

i poddawania się władzy. Widz obserwuje gradację opresji i reakcji na opresję. W dyskusji prowadzonej przez Wojciecha Majcherkę oprócz autora uczestniczyli Michał Komar – wiceprzewodniczący Zarządu ZAiKS-u oraz Michał Zdunik.

W poniedziałek 22 marca cykl prezentacji zakończyło premierowe czytanie sztuki, laureatki konkursu „Pod pretekstem”, *Król w środku nocy* Roberta Urbańskiego, w reżyserii Magdaleny Małeckiej-Wippich. Robert Urbański, dramatopisarz i kierownik literacki Teatru im. Modrzejewskiej w Legnicy, autor ponad dwudziestu utwo-

rów, opisał w nagrodzonej sztuce porwanie Stanisława Augusta 3 listopada 1771 roku. Autor dogłębnie przestudiował literaturę publicystyczną okresu Oświecenia oraz historię czasów stanisławowskich. To kolejna sztuka w konkursie opowiadająca pośrednio o dzisiejszej Polsce. Opisuje ludzkie postawy, mechanizmy życia politycznego, zderzenie polskości z Zachodem – wiele ze zdarzeń widzimy zdziwionymi oczyma przybyłej do Warszawy madame Geoffrin, przyjaciółki króla prowadzącej jeden z najlepszych salonów Paryża. Autor dość dawno dostrzegł potencjał dramaturgiczny w tej historii. Dzięki konkursowi



Król w środku nocy / czytanie online w Laboratorium Dramatu | fot. Agnieszka Górnicka

ZAiKS-u wrócił do niej, zaskoczony, że pomimo upływu lat kontekst współczesny się nie zmienił. Według słów autora, ta jedna noc, jedno zdarzenie i jego bohaterowie odzwierciedlają Polskę, pokazują jej esencję. Sztuka nie przytłacza powagą, przez humor przedziera się sedno, pod groteską kryją się śmiertelnie poważne diagnozy. Możemy się przejrzeć w tej historii: to spierające się odwiecznie dwie Polski, nieskończone dyskusje trwające do dziś. Autor podczas odbywającej się po czytaniu dyskusji, w której udział wzięła reżyserka, a także Maciej Wojtyszko, pisarz, reżyser i juror w konkursie

„Pod pretekstem” oraz historyk dr hab. Piotr Ugniewski (rozmowę tradycyjnie poprowadził Wojciech Majcherek) podkreślał, że studiując literaturę piękną i publicystyczną okresu Oświecenia zauważył, że Polacy wciąż spierają się o to samo, używają w tym celu tych samych argumentów, formuł, zdań. Tamten sposób rozumowania okazał się wciąż żywy w czasach współczesnych i wciąż kształtuje groteskowość naszej myśli politycznej oraz odwiecznego sporu tendencji modernistycznej i konserwatywnej. Profesor Ugniewski wskazał też na element groteski w realnym wydarzeniu historycznym: ponad 40 osób porwało

króla Stanisława Augusta, jednak spiskowcy zgubili się w ciemnym lesie i królowi, z pomocą jednego z pilnujących go, udało się zbiec. Motto do sztuki zaczerpnięte z *Listów do Pani Z. Kazimierza Brandysa* „A godność proszę Pani, często polega na odwadze zrozumienia własnej sytuacji” jest kluczem do zrozumienia postaci. Sztuka Urbańskiego jest wypowiedzią o polskim DNA, mówi dużo o nas współczesnych, ale nie podaje jednoznacznych recept. Daje natomiast szansę na różnorokie interpretacje reżyserskie.

Premiery marca

12 marca, tuż przed zamknięciem warszawskich placówek, Teatr Studio dał premierę *Kraszu* – adaptacji scenicznej powieści Kraksa J. G. Ballarda przygotowanej przez reżyserkę Natalię Korczakowską.

19 marca – dzień przed zamknięciem teatrów w całym kraju odbyły się dwie premiery: w Teatrze im. Osterwy w Lublinie *Nora* Ibsena (w przekładzie Anny Marciniakówny) w reżyserii Kuby Kowalskiego. Warto podkreślić, że Anna Marciniakówna od lat tłumaczy na nowo Ibsena. W latach 2014-2015 jej dwutomową edycję *Dramatów Wybranych* wydał Czuły Barbarzyńca.

W tomie pierwszym mieszczą się: *Dom lalki (Nora)*, *Upiory*, *Wróg ludu*, *Dzika kaczka*, *Rosmersholm*, a w tomie drugim miejsce znalazły: *Pani z morza*, *Hedda Gabler*, *Budowniczy Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Gdy wstaniemy z martwych*. Wszystkie sztuki są dostępne w bibliotece ZAiKS-u i znajdują się pod naszą ochroną.

Druga premiera tego dnia odbyła się w Teatrze Śląskim w Katowicach. Dyrektor teatru i reżyser Robert Talarczyk sięgnął po *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza, sztukę z 2002 roku.

20 marca teatry w całym kraju zostały zamknięte. O pozostałych marcowych premierach będziemy pisać w kolejnym numerze biuletynu.



Się śpiewa, się nie mówi

z **Dorotą Sawką**

rozmawia Agnieszka Lubomira Piotrowska

Agnieszka Lubomira Piotrowska: Specjalizuje się pani w przekładzie literackim librett operowych, skąd właśnie taki wybór?

Dorota Sawka: To nie ja wybrałam, a życie. Kiedy zaczynałam pracę w operze, w Polsce zaczynał się już odwrót od wykonywania oper w polskich tłumaczeniach, czyli zaczynało wracać do tego, co Pan Bóg przykazał, a kompozytor napisał. Powodów zapewne było wiele, ale jeden bardzo istotny i stale aktualny: przekład, choćby i najlepszy, nigdy nie pozostaje bez wpływu na wykonanie, jest więc ingerencją w pierwotny kształt dzieła muzycznego. Artyści nie zawsze i nie każdym z języków, w których przyszło im śpiewać, posługują się na tyle swobodnie, by na etapie przygotowań do wykonania nowej partii obyć się bez drobnej, ale istotnej pomocy tłumacza. Zaczęłam więc przekładać oryginalne libretta na nowo, tym razem z niewolniczą wręcz wiernością wobec tekstu oryginalnego, bo moim celem nie było ćwiczenie stylistyczne, lecz pomoc w interpretacji partii wokalne. Jednak opera śpiewana po włosku, niemiecku czy francusku mocno oddaliła się od przeciętnego widza, któremu czasami, bądźmy szczerzy, trudno jest zrozumieć nawet śpiewającego po polsku Jontka w *Halce*. Powstał więc pomysł, by polską listę dialogową wyświetlać w trakcie spektaklu, podobnie jak to się robi w kinie. A że miałam już wtedy sporą biblioteczkę własnych przekładów, dość szybko zaczęłam przerabiać je na napisy (w gruncie rzeczy tłumacząc je po raz drugi, całkiem na nowo) i tak już zostało. Pozwolę sobie zacytować wybitnego skrzypka, który na pytanie o swoje zainteresowania muzyczne odpowiedział: „Gram to, co u mnie zamawiają”.



Czym wyróżnia się tłumaczenie libretta? Jaką ma specyfikę? Jakich umiejętności wymaga?

Oczywista różnica między librettem operowym a tekstem sztuki teatralnej jest taka, że „się śpiewa, się nie mówi”. W operze – już na pewno w repertuarze klasycznym – tekst nigdy nie powinien wychodzić na pierwszy plan, zwłaszcza gdy mowa o napisach. Trzeba w nich zachować dyskrecję i umiar, żeby, jeśli to możliwe, wręcz niezauważalnie towarzyszyły temu co najważniejsze – spektaklowi. Kluczem do osiągnięcia takiego efektu jest nieustanne odwoływanie się do muzyki. Na każdym etapie pracy słucham, słucham, słucham. I możliwie długo pozostaję przy tekście oryginalnym – to ten tekst poddaję selekcji i dzieleniu na pojedyncze napisy. Przyjemność pisania zaczyna się dopiero po całej obróbce technicznej.

Tłumaczy pani z wielu języków, to rzadkie w zawodzie tłumacza. Czy to utrudnia pracę?

Wiedza nigdy nie szkodzi, więc znajomość kilku języków zawsze się przydaje. Ostatecznie i tak okazuje się, że tłumacz najlepiej powinien znać język polski.

Przetłumaczyła pani ponad sto librett. Czasami jeden tytuł po kilka razy (na przykład *Fausta* aż pięciokrotnie). Czy to ze względu na odmiennie wymagania reżyserów, czy warianty libretta? Mam na swoim koncie trzy warianty libretta *Borysa Godunowa*, oraz dwa różne przekłady jednego z wariantów dla zupełnie innych reżyserów – Mariusza Trelińskiego i Iwana Wyrpajewa, którzy mieli całkiem rozbieżne oczekiwania stylistyczne. Czy pani też w ten sposób pracuje?

Popularne tytuły często wracają na scenę, wracają też więc jako temat zamówień. Mam tę, często chwaloną, ale męczącą cechę, że nigdy nie jestem zadowolona z tego, co napisałam. Powrót do jakiegos tytułu dla mnie zawsze oznacza pracę od nowa. Styl inscenizacji ma bardzo duże znaczenie i powinien oczywiście wpłynąć na ostateczną formę napisów, ale nie zawsze mam szansę uczestniczyć w próbach i przesiąknąć tym, co moźolnie przeistacza się w nowy świat, bo tym jest dla mnie każdy spektakl. Nie zawsze też mogę zachować styl oryginalnego tekstu. I nie chodzi wcale o to, że spora część operowych librett dziś trąci myszką. To akurat prawda, ale nawet te dobre i bardzo dobre trzeba interpretować na nowo, jeśli Traviata zrzuca krynolinę i bierze do ręki telefon komórkowy lub, nie daj Boże, pejcz.

Czyli przed przystąpieniem do pracy musi pani odbyć spotkanie z reżyserem, który przybliży swoją koncepcję inscenizacyjną, opowie, w jakiej epoce ją umieszcza i jakiego stylu od pani oczekuje? Dlatego jeden utwór może mieć niezliczoną ilość przekładów – a w zasadzie wariacji stylistycznych?

Wstępna rozmowa z reżyserem to byłoby rozwiązanie idealne, ale – z braku czasu lub możliwości – zdarza się rzadko. Zawsze jednak udaje mi się uzyskać odpowiedź na sakramentalne pytanie o styl i epokę. Na początek to musi wystarczyć. I zwykle wystarcza, bo reżyser zachowuje przecież możliwość ingerencji w gotowy tekst. A jeśli mowa o wariacjach stylistycznych: nie bez powodu Anglicy zazdroszczą innym nacjom wciąż nowych interpretacji Szekspira, który dla nich staje się z upływem lat coraz trudniejszy w odbiorze. Osobną sztuką i źródłem ogromnej satysfakcji jest dla mnie tworzenie napisów do oper komicznych. Największą przyjemność czerpię z rozśmieszania widzów kawałami z dwustuletnią brodą.

Do większości swoich przekładów opracowuje pani tablice świetlne. Tylko czasami robi to ktoś inny. Na czym to polega? Co trzeba opracowywać? Jak to się robi?

Mówiąc szczerze, nie lubię oddawać komuś dziecka na wychowanie. Tekst to noworodek, jeśli się go niewłaściwie potraktuje, na przykład źle podzieli albo zbyt długo wyświetla, wyrośnie z niego tyran, który, zamiast pomagać widzowi, niepotrzebnie go rozprasza, wypychając się na pierwszy plan. Jak już wspomniałam, wołam do ostatecznego etapu pracy pozostawać przy tekście oryginału, dzięki czemu łatwiej mi korzystać z zapisu nutowego – wyciągu fortepianowego albo partytury. Zwykle zaczynam od końca: słucham, przeglądam nuty i dzielę. Potem podzielony już tekst tłumaczę, a przed ostateczną akceptacją robię to, co każda elegantka przed wyjściem z domu: patrzę w lustro i zdejmuję najbardziej krzykliwy element garderoby.

Czy przy opracowaniu tekstu jest obecny reżyser, a może dramaturg, czuwający nad spektaklem?

Napisy powstają etapami i na długo przed terminem premiery, zwykle więc przekazuję reżyserowi do akceptacji gotowy tekst, a potem, stosując się do jego uwag, wprowadzam poprawki.

Książka musi zacząć się śnić

z **Tomaszem Śpiewakiem**

rozmawia Agnieszka Lubomira Piotrowska

Agnieszka Lubomira Piotrowska: *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór, Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie. Jeden autor, jeden reżyser. Dwa teatry: Narodowy Stary Teatr w Krakowie i Teatr Polski w Podziemiu we Wrocławiu. Czy to są dwa różne spektakle i dwie różne sztuki/scenariusze (niepotrzebne skreślić), czy jeden tekst zagrany z różnymi zespołami aktorskimi?*

Tomasz Śpiewak: Są to dwa różne spektakle i dwa różne scenariusze, ale skonstruowane palimpsestowo. Spektakle zostały tak pomyślane, by mogły być grane oddzielnie lub razem. Dyptyk miał być pokazany na festiwalu Boska Komedia w grudniu 2020, ale nasze plany pokrzyżowała pandemia. Wielka szkoda. Niemniej jednak widz ma w dalszym ciągu możliwość zobaczyć oba spektakle oddzielnie. W obu przedstawieniach pojawiała się formuła – „a w tym czasie, na innej scenie, ale w tej samej reżyserii, w tej samej scenografii, ale z innym zespołem i inną muzyką”. Widz oglądając spektakl ma poczucie, że w tym czasie w innym miejscu odbywa się inne przedstawienie i dialoguje z tym, co oglądamy. Bliźniak, rodzeństwo, sobowtór wpisane były w proces twórczy od początku, a ja pierwszy raz pracując nad jednym scenariuszem doświadczyłem przedziwnego uczucia, że pod tekstem wyświetla się tekst innego przedstawienia. Tworzenie w tym echo było bardzo inspirujące.

Skąd pomysł na taką dylogię i dlaczego wybraliście właśnie te dwa teatry?

To jeden z radykalnych pomysłów Michała Borczucha, który śmiertelnie znudzony jest konwencjonalnym teatrem i lubi sobie i nam, realizatorom i aktorom, ambitnie



Tomasz Śpiewak
fot. Wojciech Sobolewski

utrudniać życie. Słuszniej jest powiedzieć, że wybraliśmy nie tyle dwa teatry, co dwa zespoły teatralne, które przez konflikt z władzą dezorganizującą i niszczącą ich pracę, uruchomiły dwie różne strategie, aby ocalić to, co cenne. Zapłaciły też za to różną cenę, choć oba zespoły wyszły z tego starcia pokiereszowane lub nawet doszczętnie zniszczone. Nie planowaliśmy jednak przedstawień dokumentalnych, w których wspomnienia aktorów, improwizacje i dodatkowe teksty jeszcze raz opowiedzą historię o tym, jak dwie prestiżowe instytucje kultury znalazły się pod ścianą bez możliwości dialogu, o tym, jak bezbronni w gruncie rzeczy aktorzy i pracownicy byli zwalniani z pracy, szukali nowej, prowadzili sądowe batalie i walczyli o przetrwanie. Ich emocje na ten temat są już emocjami nasyconymi refleksją płynącą z dystansu. My chcieliśmy się w tej historii zakorzenić, inspirować nią, ale ruszyć dalej w coś mniej dosłownego. Oba zespoły poszły różnymi drogami i, co ważne, w pewnym stopniu poróżniły się. O tym sprowokowanym przez władzę konflikcie również chcieliśmy opowiedzieć jako o smutnym konflikcie w rodzinie. Jeszcze raz zacytuję scenariusz, tym razem wrocławskiego przedstawienia: „fakt że wybuch jest jeden ale miasta są dwa / oba zasypane a każde inaczej / fakt jedno pokrył wulkaniczny pył pumeks i żwir / drugie zalała lawa”.

Tytuł sugeruje inspirację filmem Agnieszki Holland. Część obu spektakli to jednak osobiste wypowiedzi aktorów. Jak powstały teksty? Oba mają jedną konstrukcję, bazę, którą obudowywałeś improwizacjami konkretnych aktorów, czy też oba wychodzą z zupełnie różnych podstaw i zamierzeń artystycznych?

Z filmem Holland łączy nas tytuł, to, że opowieść dotyczy środowiska aktorskiego i polityki, oraz *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, które i u nas się pojawia. Dużo a zarazem mało. Nie opieramy się na żadnym historycznym materiale, nie miałyby to większego sensu, choć można zrobić przecież dobry spektakl w oparciu o scenariusz filmu Holland. Naszej rzeczywistości było za dużo, była za współczesna i za gorąca, żeby wtłaczać ją w tamten materiał. Tekst powstawał w trakcie prób i między próbami, które rozpoczęły się w styczniu 2020 w Krakowie, następnie przeniosły do Wrocławia. Ostatnia próba zbiegła się z dniem ogłoszenia pandemii. Wróciliśmy do prób we Wrocławiu w sierpniu, potem pracowaliśmy w Krakowie, gdzie w październiku udało się zagrać premierę z widownią. Premiera wrocławska miała natomiast miejsce w lutym 2021 roku. Mówimy zatem o projekcie, który od początku zakładał długi, wielofalowy

proces oparty na wzajemnych inspiracjach płynących z tych dwóch zespołów, ale przez pandemię uległ wydłużeniu. Projekt był naszym pierwszym przedstawieniem po *Księciu Niezłomnym* zrealizowanym w Bazylei, po którym Borczuch kategorycznie zapowiedział, że nigdy nie zamierza realizować już klasycznego, gotowego tekstu. Scenariusz *Aktorów prowincjonalnych* powstawał z inspiracji, z improwizacji i z mojego literackiego materiału. Oba scenariusze od początku szły konsekwentnie w różnych kierunkach. Spektaklowi krakowskiemu przyświecało hasło sobowtór, pytanie, kim bym była/był, gdybym nie była sobą, czy marzyłabym, że robię to, co robię, znając ciemne i jasne strony tego zawodu, także w kontekście wpływu polityki kulturalnej na teatr. Czyli była to droga fantazji. Wrocław szedł inną drogą – opowieści o sobie, która w rodzinie teatralnej jest podchwytywana, przekazywana dalej, komentowana – czyli podlega pasożytnictwu. W tym sensie można mówić o dwóch strategiach. Jeśli chodzi o tematy, krążyły one wokół podobnych rdzeni, scenariusze wzajemnie się zarażały. I tak metaforykę wybuchu Wezuwiusza, dwóch zaspanych miast, uruchomiła Urszula Kiebzak swoją improwizacją na temat brata i siostry pogrzebanych w Pompejach, których pośmiertny uścisk błędnie interpretuje się jako uścisk kochanków. Do Wrocławia przyjechalśmy po próbach w Krakowie z tym dziwnym odkryciem, na którym dalej pasożytowaliśmy aż doprowadziło to do stworzenia takich wspaniałych teatralnych dziwactw jak scena Agnieszki Kwietniewskiej oparta na improwizacji na temat: „w jaki sposób wizerunek Meryl Streep pojawia się na ekraniku mojego telefonu w świetle teorii Lukrecjusza w *O wizerunkach* lub prościej *O rzeczywistości* – coś, co Borczuch określa „chorą wiedzą” i to określenie bardzo mi się podoba. Moja kolejna praca na tekście i scenariuszu polegała na szukaniu w tych rozprzestrzeniających się historiach dramaturgicznych pomostów i kontrapunktów, czyli tworzenie kompozycji. Tekstowo najbardziej jestem zadowolony z tego, że udało mi się zrobić to, co zawsze mnie interesowało, czyli opisać w scenie scenografię. Nie było to specjalnie trudne, bo scenografia Doroty Nawrot (która *Stację benzynową* Edwarda Hoppera rozstrzeliła w obraz 3D) sama prosiła się o to, by ją opisać. Ale jestem zadowolony z literackiej formy, którą udało mi się znaleźć. Brawurowym monologiem „fakt, że” Romana Gancarczyka rozpoczyna się krakowski spektakl i tak też kończy spektakl wrocławski Halina Rasiakówna, która jest jedną z moich największych muz. [śmiech]

Piszesz czasami sztuki „w zaciszu gabinetu” i przynosisz gotowy materiał reżyserowi, czy też zawsze tworzysz na scenie, opierając się na tym, co proponują

i budują aktorzy z reżyserem? I czy tak powstałe sztuki mają szansę na drugą, trzecią premierę, czy też twoje sztuki są ściśle przypisane do konkretnej realizacji scenicznej i dajesz im szansę tylko na jedno życie?

Moja praca nigdy nie odbywa się albo w zaciszu gabinetu, albo na scenie, zawsze się to przenika, ale wiem o czym mówisz. Specyfika mojej pracy przy spektaklach Borczucha polega na tym, że jego teatr żywi się nie tylko tekstem, który wychodzi albo może wyjść od autora, lecz jest organicznie na aktorach oparta. Ale i w takiej formule dbam o to, żeby samego siebie umieścić w tekście na poziomie, który określam jako osobisty. Jeśli udaje mi się go znaleźć, jestem zadowolony. Natomiast w przeszłości więcej pisałem sam, samemu, o sobie, o tym, co mnie i tylko mnie interesowało i tym zarażałem ludzi. Była to najczęstsza formuła pracy z Remigiuszem Brzykiem, który zawsze zostawiał mi duże pole do popisu. Stęskniłem się za tym modelem pracy, powiedzmy, bardziej pisarza niż dramaturga, i cieszę się, że to obecnie powraca. Lockdown i izolacja sprzyjają pracy w samotności.

A czy dla tych „bardziej twoich” sztuk, pisanych choćby dla Brzyka, widziałbyś szansę na kolejne wystawienia przez zupełnie innych twórców, czy one też są zbyt mocno przypisane do konkretnego reżysera i aktorów?

Dlaczego miałyby to być niemożliwe? Nawet te teksty, które mocno zakorzenione są w procesie i osobach, dla których zostały napisane, nie wykluczają takiej możliwości. Kiedy pracowaliśmy dwanaście lat temu z Brzykiem nad *Brygadą szlifierza Karhana* nie była to inscenizacja sztuki Vaška Káňi. Bardziej interesował nas Dejmek i jego zespół, który tę sztukę wystawił w Teatrze Nowym w Łodzi kilkadziesiąt lat wcześniej, i od której zaczęła się historia tej sceny. A więc wszystko jest możliwe. Ale jeśli ktoś będzie kiedyś robić w Kielcach sztukę o pogromie kieleckim i będzie chciał wejść w dialog z moim tekstem 1946 sprzed kilku lat, życzę mu i trzymam kciuki, żeby ten tekst zmiażdżył bez sentymentów, choć bardzo dobrze wspominam i samo pisanie, i przedstawienie w Teatrze Żeromskiego, i proces, i zespół, i absolutny szal inspiracji, jakiego dostarczyła mi powstająca wtedy książka profesor Joanny Tokarskiej-Bakir i rozmowy z nią.

Ostatnio pracowałeś w nowej (tak mi się wydaje) funkcji – konsultanta dramaturgicznego przy premierze *Kraszu* w Teatrze Studio. Adaptację powieści napisała reżyserka Natalia Korczakowska. Na czym polegała funkcja konsultanta?

Z Natalią mieliśmy długą przerwę we współpracy reżysersko-dramaturgicznej, choć moje pierwsze przedstawienia były przecież z nią: *Elektra* w Jeleniej Górze, *Nelly* w Wałbrzychu, *Pasażerka* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, *Lenz* w Operze Narodowej w Warszawie. Tym razem Natalia potrzebowała kogoś, kto krytycznie spotka się z jej koncepcją i napisanym materiałem, z kimś, kto rozumie jej język. Dołączyłem do zespołu w trybie dla mnie niezwykłym, bo na miesiąc przed premierą. To jest czas, kiedy w pracy dochodzi do specyficznego przechylania się, pewne rzeczy zaczynają się zbierać, perspektywa się weryfikuje, otwierają się nowe drogi, czemu może pomóc dramaturg. Bylem pod dużym wrażeniem materiału i pracy wykonanej przez Natalię i aktorów. To jest świetny, twórczy zespół, dlatego zupełnie nie dziwiłem się, że oto jednego dnia jestem świadkiem dwóch chyba najbardziej organicznych improwizacji aktorskich, jakie kiedykolwiek widziałem w pracy w teatrze, jedna po drugiej – Eweliny Żak, Roberta Wasiewicza i Pawła Smagały. W twórczym porozumiewaniu się z aktorami i reżyserką widzę swój największy wkład w pracę nad premierą. Dla mnie *Krasz* był świetnym spotkaniem.

Niedługo będziesz miał premierę *Żab* na VOD w Teatrze Studio. To również spektakl Borczucha, ale tym razem opierałeś się na tekstach literackich, komediach Arystofanesa. To zupełnie inny rodzaj pracy niż w przypadku *Aktorów prowincjonalnych*?

Żaby tekstowo i koncepcyjnie są tak bogate, że niektórzy gubią linię dramaturgiczną, ale ich bogactwo i zwariowanie to siła. Mamy tam wszystko, podział spektaklu na przód, wewnątrz i tył wazy, bohaterów – jeden heteroseksualny i piękny, drugi homoseksualny i dobry; mamy tam społeczeństwo w kryzysie i utopijnym marzeniu, mamy polityczny gest mówienia władzy prawdy w twarz. Tekstowo jest tam Arystofanes, są osobiste opowieści, improwizacje i piosenki aktorów, są nasze filmy z wakacji, są fragmenty powieści Niemczyka *Kurtyzana* i *piskłeta*, są wreszcie moje teksty, które wewnątrz tej całej zwariowanej struktury są mikroutworkami, bez których nie

widziałbym *Żab*. Jest to rzeczywiście przedstawienie reżyserskie w tym sensie, że Borczuch stworzył otwartą przestrzeń przyjazną opowieści i ekspresji, przez którą wyłania się to, co osobiste, co dotyczy seksualności, pożądania i miłości, ale kompletnie bez sentymentu. Jest pokrewieństwo pracy reżysera, dramaturga i zespołu w *Żabach* i *Aktorach*, tyle że temat jest radykalnie inny, gdzieś indziej jest w nim ulokowana czułość i zadra, wściekłość, potrzeba mówienia i bycia wysłuchanym.

Od kilku sezonów jesteś kierownikiem literackim w Teatrze Osterwy w Lublinie. Na czym dzisiaj polega praca kierownika literackiego? Wspominałeś mi, że byłeś ostatnio zajęty przy premierze *Nory Ibsena*. Co dokładnie robiłeś przy tym spektaklu?

Praca kierownika literackiego, zakres jego obowiązków określa umowa i relacja z dyrektorem artystycznym. Do Osterwy w Lublinie zaprosiła mnie ówczesna dyrektorka tej sceny Dorota Ignatjew, a moim zadaniem było współtworzenie teatru, repertuaru, w formule: jesteś tu dla mnie, dla siebie, dla reżyserów, dla realizatorów, dla aktorów. Kierownik literacki zajmuje się tworzeniem programów i odbiera premiery, jak w przypadku *Nory* Kuby Kowalskiego, którą zdążyliśmy pokazać przed lockdownem. Przedstawienie jest bardzo dobre, zwłaszcza aktorsko, dlatego zachęcam do odwiedzenia nas w Lublinie.

Na koniec opowiedz, proszę, o tajemniczym nowym projekcie, o którym mi ostatnio wspominałeś.

Nowy projekt, nad którym obecnie pracuję nie jest tajemnicą. Przygotowuję adaptację czy raczej własną opowieść inspirowaną *Solaris* Stanisława Lema dla Grzegorza Jarzyny, którą będziemy wystawiać w Teatrze Narodowym w Wilnie, premiera planowana jest na wrzesień 2021. *Solaris*, również za sprawą filmów Tarkowskiego i Soderbergha, jest tak powszechnie znane, że aż chce się je opowiedzieć na nowo albo z innej perspektywy. Pierwszy raz pracuję z Jarzyną i pierwszy raz pracuję, porozumiewając się z reżyserem wyłącznie przez okno zooma, które otwiera się, a po godzinie albo dwóch zamyka i dalej jest się samemu w domu z nauką fantazją Lema. Korczakowska przy *Kraszu* powiedziała mi świetne zdanie o pisaniu adaptacji: książka, którą adaptujesz, musi ci się zacząć śnić. I twoja adaptacja to jest ten sen. Bardzo mnie to zainspirowało. *Solaris* mi się śni, ale wciąż umyka.

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

ul. Hipoteczna 2
00-092 Warszawa
tel. 22 555 72 86
zaiks.org.pl

licencje na wystawienie

Małgorzata Stańczyk

Wydział Wielkich Praw
ul. Nalewki 8
00-158 Warszawa
tel. 22 530 53 35
małgorzata.stanczyk@zaiks.org.pl

wydział ds. komunikacji

komunikacja@zaiks.org.pl

redakcja biuletynu

Agnieszka Lubomira Piotrowska

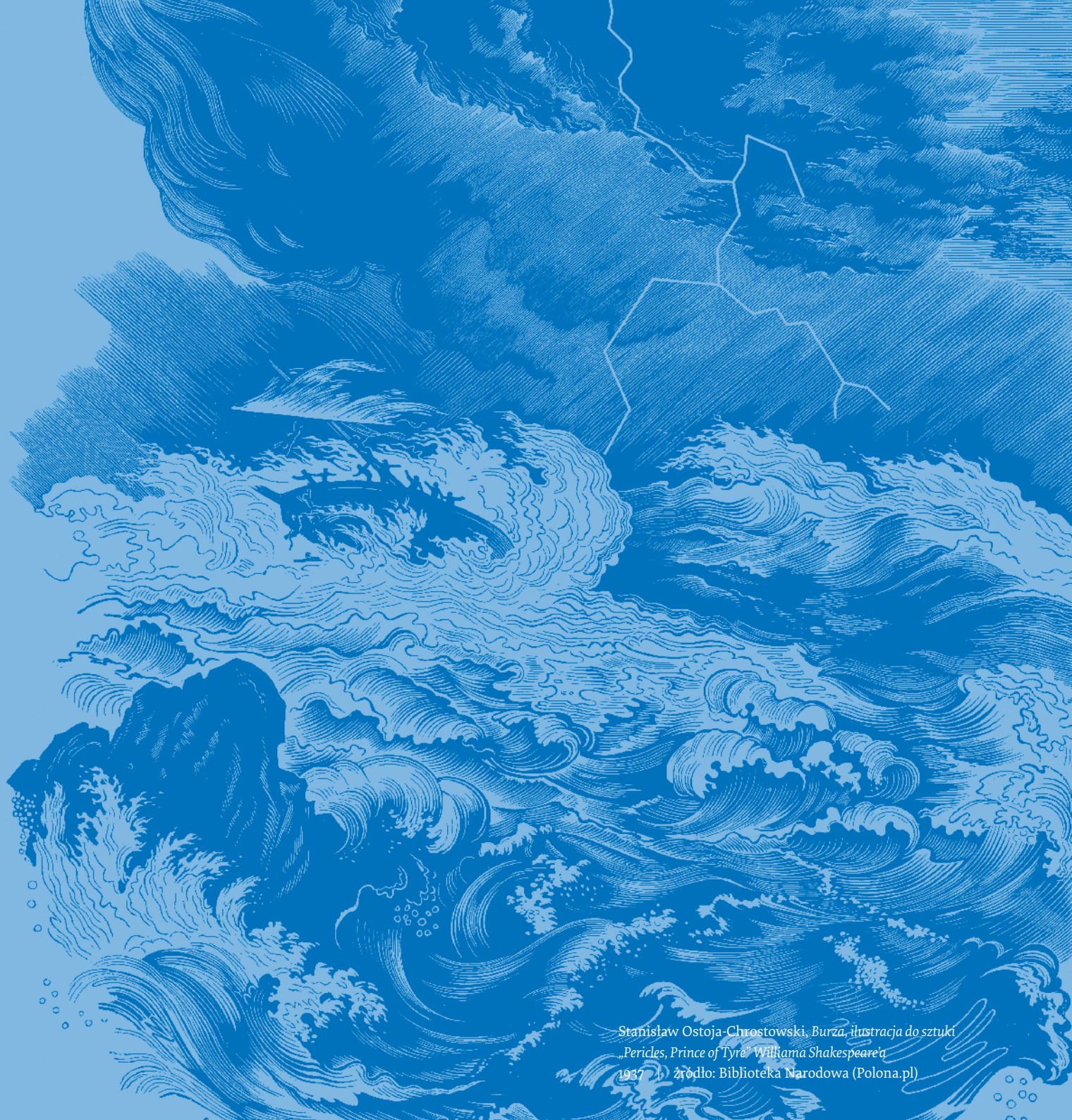
zaiks.teatr@zaiks.org.pl

opracowanie graficzne / skład

beton

zaiksteatr.pl

zaiks
sprzyjamy wyobraźni



Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Burza*, ilustracja do sztuki
„Pericles, Prince of Tyre” Williama Shakespeare’a
1937 | Źródło: Biblioteka Narodowa (Polona.pl)