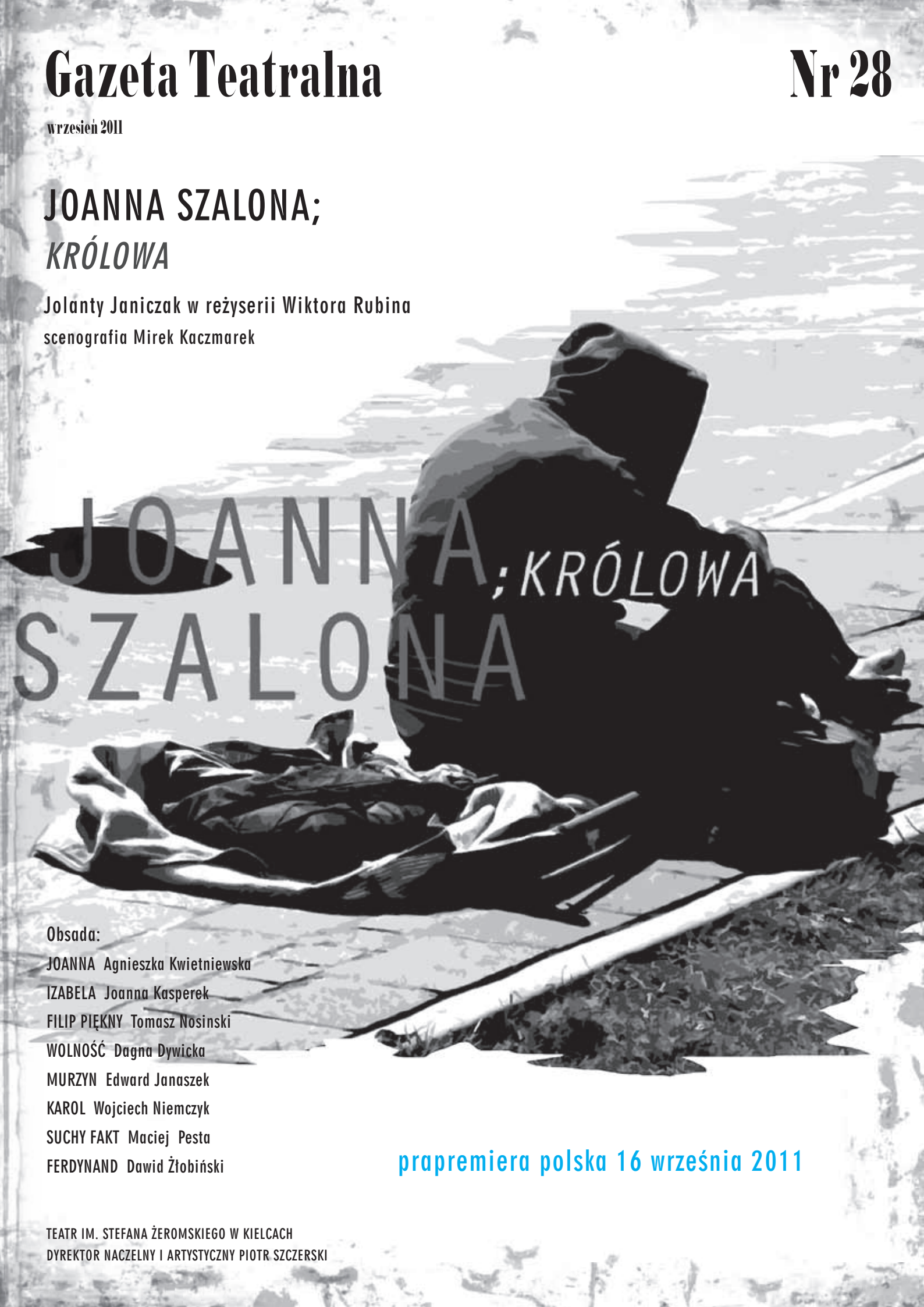


wrzesień 2011

JOANNA SZALONA; *KRÓLOWA*

Jolanty Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina
scenografia Mirek Kaczmarek



JOANNA SZALONA;
KRÓLOWA

Obsada:

JOANNA Agnieszka Kwietniewska

IZABELA Joanna Kasperek

FILIP PIĘKNY Tomasz Nosinski

WOLNOŚĆ Dagna Dywicka

MURZYN Edward Janaszek

KAROL Wojciech Niemczyk

SUCHY FAKT Maciej Pesta

FERDYNAND Dawid Żłobiński

prapremiera polska 16 września 2011

Wiktor Rubin, reżyser teatralny, rocznik 1978; absolwent socjologii na UJ i reżyserii w krakowskiej PWST, studiował również filozofię.

Realizacje:

- „Mojo Mickybo” Owena McCafferty’ego, Teatr Krypta, Szczecin 2006
- „Tramwaj zwany pożądaniem” wg Tennessee Williamsa, Teatr Polski, Bydgoszcz 2006
- „Terrordrom Breslau” wg Tima Stafefela, Teatr Polski, Wrocław 2006
- „Drugie zabicie psa” wg Marka Hłaski, Teatr Polski, Bydgoszcz 2007
- „Lilla Weneda” wg Juliusza Słowackiego, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 2007
- „Przebudzenie wiosny” Franka Wedekinda, Teatr Polski, Bydgoszcz 2007
- „Cząstki elementarne” Michela Houellebecqa, Teatr Polski, Wrocław, 2008
- „Lalka” Bolesława Prusa, Teatr Polski Wrocław 2008
- „Orgia” P. Paolo Pasoliniego, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 2010
- „James Bond: – Świnie nie widzą gwiazd” Jolanty Janiczak, Teatr Dramatyczny, Wałbrzych 2010
- „Emigranci” Sławomira Mrożka, Teatr „Łaźnia Nowa”, Kraków 2011



– Są trzy powody, dla których sięgnąłem do historii Joanny Szalonej: pierwszy – to fascynująca opowieść, oparta na domysłach, obrosła w ciągu wieków legendami; drugi – domniemany obłęd Joanny był przedmiotem politycznej gry; trzeci powód jest taki, że mówienie o drugim, z perspektywy kilku wieków, jest świetną materią do recyklingu historycznego. Interesuje mnie konkretny przypadek, jednostka, człowiek schowany pod historią, a jednocześnie będący jej twórcą. Ja te historie-histerie opowiadam od siebie, zbieram strzępy prawdy (tylko takimi dysponuję), buduję raczej własne wyobrażenia z odprysków pamięci, zapisków, z tego, co stykowe, nieoczywiste, pomiędzy... Bo historię zapamiętujemy wyrywkowo – nie ma „całej prawdy”, są jej przebliski, wierzę w możliwość zbliżania się do niej, ale nie „odkrywanie jej”. Choć może mogę tylko wymyślać i marzyć. W spektaklu, który tworzymy, mówimy raczej o montażu postaci niż o aktorskich kreacjach; jest on bliższy instalacji niż klasycznej sztuce teatralnej. Zresztą temat ciała uwikłanego obsesją, ciała, jako bólu, ciała opuszczonego przez duszę, borykającego się ze swoją materialnością, ze swoim ciężarem, pozostawionego na pastwę samego siebie od dawna mnie niepokoi. Teatr to ciało i przedmiot i to, co sobie widzi domysli. Mój teatr to przestrzeń do wypełnienia, przestrzeń pytań, na które sam nie umiem odpowiedzieć, i z którymi sam w przerażeniu się zmagam.

Wiktor Rubin

Jolanta Janiczak, autorka scenariusza „Joanny Szalonej; Królowej”, z wykształcenia psycholog, zajmuje się pisaniem tekstów scenicznych, dramaturgią w działaniu, adaptacją tekstów.

Realizacje:

- „Przebudzenie wiosny” Franka Wedekinda, Teatr Polski, Bydgoszcz 2007 (adaptacja)
- „Drugie zabicie psa” wg Marka Hłaski, Teatr Polski, Bydgoszcz 2007 (adaptacja)
- „Cząstki elementarne” Michela Houellebecqa, Teatr Polski, Wrocław, 2008 (adaptacja i dramaturgia)
- „Lalka”, Teatr Polski Wrocław 2008 (adaptacja i dramaturgia)
- „Orgia” P. Paolo Pasoliniego, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 2010 (dramaturgia)
- „James Bond: – Świnie nie widzą gwiazd” Jolanty Janiczak, Teatr Dramatyczny, Wałbrzych 2010 (autor i dramaturgia)
- „Emigranci” Sławomira Mrożka, Teatr „Łaźnia Nowa”, Kraków 2011 (dramaturgia, scenografia, kostiumy).

Interesują mnie historie kobiet, które swoimi zachowaniami przekraczały ustalony porządek, oswajone konwencje i bezkrytycznie nienaruszalne schematy myślowe. Konsekwencjami tych przekroczeń były zakłady psychiatryczne, więzienia, odosobnienia, samobójstwa, banicje. Traktowane, być może, jako wyzwolenie albo przynajmniej manifest, wykrzywienie „Nie zgadzam się”. Pierwszą z takich historii, które postanowiłam opisać, napisać, zmyślić jest los Joanny, królowej kastylijskiej, która spędziła pięćdziesiąt lat w twierdzy Tordesillas, odcięta od świata zewnętrznego, a przede wszystkim od swej korony, która była przedmiotem walki pomiędzy jej ojcem Ferdynandem Katolickim, jej mężem Filipem Pięknym, i synem Karolem V.

W moim przekonaniu, sztuka może jedynie stawiać pytania, wydobywać problemy – w taki też sposób pisałam tekst: bez tezy, bez założenia, bez odpowiedzi. W historii Joanny (przez Historię zwaną Szaloną) zainteresował mnie najbardziej jej protest, wojna, którą wypowiedziała śmierci swojego ukochanego Filipa. Historia Joanny dotyka istoty funkcjonowania ciała w kulturze, ciała poddanego torturom namiętności, choroby, śmierci, rozpadu, nie dającej się kontrolować obsesji. Ciało głodne, wymagające, szarpnięte się gwałtownie w kłębowisku innych istnień, żyć i padliny. Ciało ogarnięte obsesją kontra ciało pozbawione biologicznego życia, zimne, twarde, uśpione. Joanna nie godzi się na ten twardy chłód, chce zachować namiętność, fizyczne łaknienie mimo śmierci, mimo rozpadu. Żyje z ciałem, w którym nie ma życia, nie ma potrzeb, nie ma odrzucenia, może je sobie zupełnie podporządkować, kochać do bólu, do kości, ciało martwe nie ma granic, nie ma końca. Swoją niemą nieskończonością poraża. Martwe ciało jest otwartym polem znaczeniowym, przyjmie wszystko, można je wypełnić każdą miłością, nie zaprotestuje, jeszcze bardziej czysta kartka niż noworodek. Martwe ciało nie istnieje w naszych higienicznych warunkach, jest tabu, jest skandalem, może za bardzo przypomina, jak szybko kurczy się czas. A może nie musimy go oswoić, póki nie jest jedynym, ukochanym, bezwzględnie koniecznym.

Jolanta Janiczak

Mirek Kaczmarek, scenograf, kostiumograf i twórca video. Od debiutu w 2002 r. zrealizował scenografię i kostiumy do 56. przedstawień, głównie we Wrocławiu, Wałbrzychu, Bydgoszczy, Gdańsku i Poznaniu. We wrocławskim Teatrze Współczesnym pracował przy spektaklach „Odejście Głodomora” (reż. P. Kruszczyński, 2002), „Uciekający samolot” (reż. J. Tumidajski, 2006), „Produkt” (reż. J. Kamiński, 2008), wraz z Janem Klatą zrealizował „Lochy Watykanu” (2004), „Nakręcaną pomarańczę” (2005) oraz „Transfer!” (2006). Krystyna Meissner zaprosiła go do współpracy przy „Balladynie” (2006) i „...np. Majakowski” (2008). Jest twórcą scenografii do „Klaus der Grosse” (reż. M. Prusak, 2010), do spektaklu „Trans-Atlantyk” (reż. J. Tumidajski, 2010). Współpracuje także z Mają Kleczewską, Pawłem Łysakiem i Wiktorem Rubinem, z którym m.in. przygotował na scenie kieleckiego teatru spektakl „Joanna Szalona; Królowa”

Recycling w teatrze

Oczywiście w pierwszej chwili nie wiedziałem, co to jest teatralny recycling, wezwałem więc na pomoc małą Abi ze Szkoły Wrózek. Przyleciała Abi z różdżką w rączce i mówi:

Abi: Recycling? To bardzo proste! Bo jeśli już masz przy sobie coś używanego, to zawsze możesz to zmienić w rzecz, którą da się użyć jeszcze raz.

Ja: Czyli coś starego zamieniam w coś nowego? To jak odzyskiwanie surowców wtórnych!

Abi: Dokładnie tak, głąbie.

Ja: A po co wróżko miła, recyclingować stare teksty w teatrze? Nie lepiej stworzyć nowe?

Abi: Ano, wścibski człowieku, nie zawsze da się i nie zawsze trzeba znaleźć „nowe”. Czasem w starym tekście rzeczywistość ponazywana jest akurat tak, jak tego potrzebujemy dziś w teatrze. Można tylko podać te rozpoznania w świeżym opakowaniu.

I wtedy przypomniło mi się, że jednym z wczesnych przykładów recyklingu teatralnego musi być sztuka „Kean”. Jean Paul Sartre wziął na warsztat tak zwaną sztukę dobrze skrojoną Aleksandra Dumasa-syna opowiadającą o słynnym angielskim aktorze. Zostawił fabułę bez zmian, tylko bohaterom dopisał egzystencjalne monolog. Ramota zmieniła się w fascynujący współczesny (podówczas) dramat. Abi miała rację! Nie poprzestała jednak na tym i tłumaczyła mi dalej:

Abi: Rozróżniamy teatralny recycling zewnętrzny i recycling wewnętrzny. „Zewnętrzny” polega na przerabianiu utworów cudzych, a wewnętrzny jest przetwarzaniem pomysłów własnych, już raz użytych. Teatralnym recyklingiem wewnętrznym będzie „Kartoteka rozrzucona” Różewicza a teatralnym recyklingiem zewnętrznym to, co Paweł Demirski zrobił z Brechtem („Opera gospodarcza”), Czechowem („Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty”) czy Mickiewiczem („Dziady. Ekshumacja”). Nie należy mylić teatru recyklingowego ze spektaklami złożonymi z autocytatów, pełnych koincydencji albo motywów powracających. Bo w przypadku cytatu scena, tekst lub bohater pojawia się



z próby

świadomie w postaci dobrze nam znanej, po to by został natychmiast rozpoznany przez widza. Koincydencja zachodzi wówczas, gdy to takiej identyczności lub zbieżności dochodzi przypadkiem. Z motywem powracającym mamy do czynienia wtedy, gdy jakiś element widowiska jest używany nieustannie na tej samej zasadzie, ale detale są inne i kontekst też. Kilkakrotne robienie tej samej sztuki przez jednego reżysera wedle wypracowanego wcześniej formatu też nie jest recyklingiem. Bo wtedy „ze starego” nie powstaje nic „nowego”. Recycling jest używany po to, by podstawa spektaklu teatralnego – tekst lub inny spektakl – odzyskała aktualność i nośność problemową. By to co martwe zmieniło się w żywe. Rene Polesch, niemiecki twórca chyba najbardziej przywiązany do tej metody, poddaje recyklingowi stare konwencje teatralne, na przykład schemat komedii bulwarowej czy format telewizyjnej soap-opery. Zostawiając sztafpowe zwroty i reakcje bohaterów, dokonuje ich kompromitacji, zderza z naukowymi lub autotematycznymi monologami aktorów. Pojęcie „recycling” jest jeszcze szersze – obejmuje także użycie gotowej, ale niewykorzystanej wcześniej przez twórcę sceny, sytuacji, tematu. Szkoda pomysłu, więc czyni się go częścią nowego projektu: „co by się nie zmarnowało”. Istnieją przedstawienia zbudowane wyłącznie z takich outake’ów, czyli odrzutów („The best of” Teatru Porywacze Ciał). Mówi się też o tuningowanie dramatu – czyli pod-

rasowywanie jednej sztuki fragmentami z innych, „przyśpieszeniu” jej zaskakującą, zewnętrzną estetyką. Niżej od recyklingu w teatrze jest tylko „trash theater” czyli teatr śmieciowy, w którym spektakl powstaje ze ścinków konwencji, kwestii, które nie załapały się nawet do najgorszej sztuki, z motywów zgranych do cna, odrzutów, śmieci, które pozornie nie nadają się do niczego, sztuki z tego nie będzie. Nie ma przetwarzania i ratowania materiału wyjściowego – jest robienie sztuki z rzeczy, które nie nadają się już do niczego. Są literackimi śmieciami, teatralnymi sztafpami, na pozór nowej jakości z tego nie będzie. Zły smak jest złym smakiem, ale właśnie do niego dążono. Jak Grzegorz Jarzyna w „Zaryzykuj wszystko” z TR Warszawa...

Ja: Abi, Abi, jak ty wszystko wiesz! Ale wystarczy już, bo nie zapamiętam. Powiedz mi tylko, czy widz powinien mieć świadomość, że ogląda dzieło będące rezultatem teatralnego recyklingu?

Abi: A chcesz wiedzieć, z czego się robi parówki?

Ja: Chcę, ale znam takich, co wolą nie wiedzieć.

Abi: Z recyklingiem tak samo. Pa! Lecę. I poleciała.

Łukasz Drewniak, krytyk teatralny

TEATR

Z PIOTREM SZCZERSKIM, dyrektorem kieleckiej sceny, u progu nowego rozmawiamy trochę o tym, co za nami, a co przed nami.

– Podsumujmy ubiegły sezon. Niewątpliwie największym wydarzeniem był „Hamlet” w reżyserii Radosława Rychcika: spektakl zdobył uznanie widzów, żurnalistów (nie tylko miejscowych), wysoko ocenili go jurorzy XV Festiwalu Szekspirowskiego Gdańsk 2011.

– Dyrektor jednego z niemieckich festiwali, który zaklinał się, że nigdy więcej żadnego Hamleta nie zaprosi – po obejrzeniu spektaklu Rychcika zmienił zdanie: dostaliśmy zaproszenie do udziału w niemieckim projekcie szekspirowskim w Neuss, który będzie się odbywał w czerwcu w przyszłym roku. Ale poza „Hamletem” w ubiegłym sezonie widzieliśmy spektakle, które jak zauważył krytyk Grzegorz Cuper ułożyły się w pewną, logiczną sekwencję pod hasłem „rodzina”: nie ta święta, wymyślona i wymarzona – jak z obrazka... Rodzina, w której kipią emocje, nie zawsze pozytywne; rodzina, która, zamiast dodawać skrzydeł – podcina je. Tak jest w „Milczeniu” Shelagh Stephenson w reżyserii Katarzyny Deszcz, w „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza, które wyreżyserowała Weronika Szczawińska, ale także w spektaklu „W imię ojca i syna” Szymona Bogacza, polskiego dramaturga młodego pokolenia, i, oczywiście, w „Hamlecie”. Warto przy okazji wspomnieć, że spektakl „W imię ojca i syna” otrzymał rekomendację Instytutu Teatralnego w Warszawie i bierze udział w projekcie „Teatr Polska”. (Szczegóły dotyczące projektu – s.10. przyp. red.) No i była komedia współczesna Dell'arte „Śługa dwóch Panów” w reżyserii Bartłomieja Wysockiego.

– Nowy sezon rozpoczyna spektakl, który stanowi jakby ciąg dalszy scenicznego kursu o rodzinie...

– Spójrzmy na to z innej perspektywy: to ekstremalna forma teatralnego języka, który funkcjonuje we współczesnym teatrze. Opowiadanie o średniowiecznej królowej z zaburzeniami osobowości jest dla reżysera jest pretekstem do zaprezentowania innego języka scenicznego, niż ten, do którego przywykliśmy, który znamy, rozumiemy i jest nam bliski.

– Ten nowy sceniczny język jest obecny w naszym, kieleckim teatrze już od kilku sezonów. Niektórzy uważają, że w nadmiarze...

– Zawsze tak jest, że młodzi reżyserzy mówią swoim własnym językiem, z którym się widz oswaja lub nie... Inaczej mówi Szczawińska w „Białym małżeństwie”, trochę inaczej Rychcik w „Samotności pół bawelnianych” czy „Hamlecie”, jeszcze inną formę dialogu z widzem proponuje Piotr Sieklucki w „Nocą na pewnym osiedlu” czy w „Karierze Nikodema Dyzmy”, a odmiennie widzi to Rubin, prezentując swój punkt widzenia na teatr w „Joannie Szalonej; Królowej”. Czasami można odnieść wrażenie, że oni między sobą prowadzą sceniczną rozmowę – ale są to zjawiska obecne we współczesnym polskim teatrze, podobnie jak w Europie, czy na świecie; najlepszym dowodem na uniwersalizm tego języka jest sukces naszego przedstawienia sprzed dwóch sezonów „Samotność pół bawelnianych” Rychcika wg tekstu Koltesa, świetnie przyjętego w Stanach, Kanadzie i Chile.

Scena, którą kieruję, jest otwarta na młodych, na ich widzenie i świata, i sztuki. Nie jest też tak, że lekceważę widza, który ma intelektualny i emocjonalny opór wobec języka młodych twórców; widza, który lubi przyjść do teatru i zobaczyć spektakl w wydaniu klasycznym: ze stosowną

scenografią, kostiumami, z uszanowaniem didaskalii autora. Zawsze w repertuarze znajdują się spektakle, które będą satysfakcjonować publiczność wybierającą formy klasyczne.

Mówiąc krótko: nie jesteśmy teatrem eksperymentalnym, ale nasza scena jest otwarta również na ekstremalne wydarzenia artystyczne.

– Na tle spektakli młodych reżyserów w ubiegłym sezonie ekstremalnie innym wydarzeniem wydaje się spektakl, który zaprezentujemy w październiku w Pokoju Becketta...

– Istotnie, to „Kpiny i kpinki”, sztuka oparta na twórczości klasyków, Mariana Załuckiego i Wojciecha Młynarskiego, z piosenkami, do których lubimy wracać – bo są o czymś, mają swój nieco nostalgiczny klimat i nutki poukładane w innym rytmie niż rap. W sam raz na jesienne wieczory... W roli reżysera zadebiutuje Mirosław Bieliński, którego znamy jako znakomitego aktora, cieszącego się dużą sympatią i popularnością wśród naszych widzów.

EIK

sezonu artystycznego

– **Co jeszcze zobaczymy w sezonie artystycznym 2011/2012?**

– Nie zdradzę wszystkiego, ale ciekawie zapowiada się „Dracula” Brama Stokera w reżyserii Piotra Siekluckiego oraz „Niebezpieczne związki” Choderlosa de Laclos według Radosława Rychcika. Będzie również prapremiera spektaklu „Moja Abba” polskiego dramaturga Tomasza Mana w jego reżyserii.

– **A reżyserski come back Piotra Szczerskiego? Czy możemy go oczekiwać?**

– Tak, wracam. Uchylając rąbka tajemnicy powiem, że otrzymałem piękny prezent od Pań: Elżbiety Manthey, szefowej Agencji ADiT z Warszawy, i Bogusławy Plisz-Góral, tłumaczki. To tekst angielskiej komedii autorstwa Rosemary Friedman „Dobra partia”. Wszystkie trzy Panie zapowiedziały się na premierze, którą sprezentuję widzom na Mikołaja. Mam nadzieję, że spektakl wywoła uśmiech i wzruszenie. Tak jak u mnie, podczas pierwszej lektury.

– **Dziękuję za rozmowę.**

Justyna Żukowska

STRE MÓW

MIKOSA ELEMENTARZ TEATRALNY

Ł JAK Łut (doskonałości)

„nieheblowany”, obdarzony nawet jakimś wyraźnym mankamentem, cieszyć się może teraz o wiele większym uznaniem i wzięciem wśród reżyserów, krytyków, a także publiczności niż aktor ułożony i ustawiony w każdym wymiarze, piękny, z donośnym głosem i nienaganną dykcją. Umówiliśmy się po cichu, że aktor, choćby nawet celebryta, to jeden z nas i że każdy z nas, jakby się tak bardziej postarał, odpowiednio spał, a następnie rozluźnił, to aktorem zostać może.

Tworzony według tego modelu aktor prawdziwy i rozluźniony nie może rzecz jasna być żadnym wzorcem z Sèvres, zaś wszystko, co robi, powinno mu przychodzić mimochodem, a najlepiej od niechcenia. Ubocznym efektem takiego procesu bywa sytuacja, że aktora słychać najwyżej do czwartego rzędu, że wiersz mówi tak, jakby swoją edukację poetycką zakończył na rymowankach Brzechwy, a rozmaite role gra na jedną, sprawdzoną metodą prób i błędów modłę. Gdy mamy z czymś takim do czynienia, zaczynamy wdychać za łutem doskonałości w aktorstwie. Bo łut doskonałości, podobnie jak łut szczęścia, każdemu się przyda.

Dociekliwi, a pozbawieni stałego dostępu do internetu zapytają pewnie, co to takiego łut. Druga grupa dociekliwych - ta z dostępem - przeczyta w sieci, że to miara masy, jeszcze dawniejsza niż epoka, w której w teatrze i „w życiu” wagę przykładało się do „ł” przedniojęzykowo-zębowego. W zależności od stulecia i miejsca, łut to 10-50 gramów, w Polsce 12, 65625 grama. Tę miarę od średniowiecza do XIX wieku stosowano do określania masy monet i probierczej wagi srebra.

Łut doskonałości w aktorstwie to w moim przekonaniu właśnie owo tajemnicze minimum, a jednocześnie w sam raz. Nie zawsze jest to tyle samo, ale wśród ludzi nawzajem rozumiejących się dokładnie wiadomo, ile. Dziś, gdy mówię o łucie doskonałości aktora, do którego się

odwołuję, łucie mającym swoją wagę, a jednocześnie nieuchwytnym, chcę zwrócić baczenie na kilka istotnych jego wyznaczników.

Niech aktor będzie niedoskonałym człowiekiem (któż jest doskonały?), niech nie będzie równy Bogom (był już taki, który bardzo chciał i źle skończył), ale niech do tej doskonałości dąży ze wszystkich swoich sił. Mozolne dążenie do ideału niech już nie objawia się może w przedniojęzykowo-zębowym „ł”, ale w towarzyszeniu nam, widzom, w nieustającej próbie odnalezienia i zrozumienia siebie. W nieustającej próbie uchwycenia wirującego wokół nas świata. Niech aktor próbuje wyrazić nawet to, czego nie rozumie, ale co wyrwa się na powierzchnię, jeszcze nie mogąc nabrać kształtu.

Takiego aktora, niedoskonałego, ale noszącego w sobie łut doskonałości, podziwiam. Przykładów są tu setki albo tysiące, ale po pewnym namyśle wykreśliłem z tekstu wybrane pięć, by nie narażać siebie i innych na próbę próżności, która jak świat światem jest cechą artystów i potrafi z równą mocą przejawiać się u uhonorowanych i pominiętych.

Domagając się łutu doskonałości stanowczo zaznaczam, że nie lubię aktora doskonałego albo przekonanego, iż doskonałość jest jego udziałem. Taki aktor nie chce ze mną rozmawiać, tylko użycza mi swojej doskonałości, zdaje się mruścić ze sceny: „Patrz, ja wszystko wiem i trochę z tego Wszystkiego sypnę ci w oczy. Choć szczerze powiedziawszy nie wiem, czy na to zażyłeś”.

Kiedy takiego aktora widzę w akcji, wierzę się niespokojnie w fotelu, czuję się nieswojo, a w skrajnych wypadkach rumienię się albo dostaję wysypki. Na tę przypadłość najlepszym lekiem jest łut pokory, o który widzowi siłą rzeczy oceniającemu ludzi występujących na scenie równie trudno, jak aktorom o łut doskonałości.

Marek Mikos, krytyk teatralny

Powolne acz konsekwentne wypychanie pięknego „ł” ze świątyni teatru więcej mówi o przemianach tej świątyni niż całe tomy uczonych analiz.

W pierwszej połowie dwudziestego wieku aktor, który nie artykułował przedniojęzykowo-zębowego „ł” nie miał czego szukać na scenach szanujących się teatrów. Nieco później to samo „ł” było najbardziej rzucającym się w uszy przejawem aktorskiej doskonałości i elegancji. Dziś jest już tylko cechą wymowy aktorów najstarszej daty, ewentualnie ozdobą ról charakterystycznych i może jeszcze ekscentryczną zabawą jakiejś garstki dziwaków. Co się stało?

Najprostsza odpowiedź – zmieniła się wymowa. Przedniojęzykowo-zębowe „ł”, podobnie, choć pewnie w większym stopniu niż śladowe „ę” wypowiedziane na końcu wyrazów, wyszło już prawie całkiem z codziennego użycia. Dla wielu może się kojarzyć z patosem, a nie zwykłą mową, a więc jego obecność w języku aktora mogłaby wpłynąć na wiarygodność przekazu. Tymczasem - co tu dużo gadać – wiarygodność artysty sceny nie wiąże się dziś zbyt ściśle z doskonałością. Talent

Joanna I Trastámara-d'Aragona królowa Kastylii, Leonu i Grenady, Aragonii i Hiszpanii; „Szalona, Obłąkana”; urodzona w Toledo, w Kastylii, 6 listopada 1479 roku, zmarła w Tordesillas (Hiszpania) 11 kwietnia 1555 roku, córka Ferdynanda III, króla Aragonii, i Izabeli I, królowej Kastylii.

TYTULARIA: JEJ WYSOKOŚĆ KRÓLOWA HISZPANII, KRÓLOWA KASTYLII, KRÓLOWA LEONU, KRÓLOWA ARAGONII, KRÓLOWA JERUZOLIMY, KRÓLOWA NAWARRY, KRÓLOWA GRANADY, KRÓLOWA TOLEDO, KRÓLOWA WALENCJI, KRÓLOWA GALICJI, KRÓLOWA SARDYNII, KRÓLOWA KORDOBY, KRÓLOWA KORSYKI, KRÓLOWA MURCJI, KRÓLOWA JAEN, KRÓLOWA ALGECIRAS, KRÓLOWA WYSP KANARYJSKICH, KRÓLOWA WYSP FILIPIŃSKICH, KRÓLOWA HISZPAŃSKIEGO WSCHODU I INDII ZACHODNICH, ARCYKSIĘŻNA AUSTRII, KSIĘŻNA BURGUNDII, KSIĘŻNA BRABANCJI, KSIĘŻNA MEDIOLANU, KSIĘŻNA ATEN I NEOPATRII, HRABINA HABSBUURG, HRABINA FLANDRII, HRABINA TYROLU, HRABINA ROUSILLON, HRABINA BARCELONY, SENIOR BISKAJÓW, SENIOR MOLINY, SUWERENNA WIELKA MISTRZYNI ORDERU ŻŁOTEGO RUNA, WIELKA MISTRZYNI KRÓLEWSKIEGO ORDERU IZABELI KATOLICKIEJ, WIELKA MISTRZYNI KRÓLEWSKIEGO ORDERU Ś. HERMENEGILDO, WIELKA MISTRZYNI KRÓLEWSKIEGO ORDERU ŚWIĘTEGO FERDYNANDA, WIELKA MISTRZYNI ZAKONU MONTESA, WIELKA MISTRZYNI ZAKONU ALCÁNTARA, WIELKA MISTRZYNI ZAKONU CALATRAVA, WIELKA MISTRZYNI ZAKONU SANTIAGO, WIELKA MISTRZYNI ZAKONU MARII LUDWIKI, WIELKA MISTRZYNI POZOSTAŁYCH ZAKONÓW RYCERSKICH.



12 listopada 1496 roku Joanna poślubiła Filipa I Habsburga „Pięknego”, króla Kastylii, regenta Hiszpanii. Źródła mówią, że namiętność połączyła ich od pierwszego spojrzenia, choć celem małżeństwa było połączenie imperiów i wzrost potęgi królewskiego rodu Habsburgów.

Filip był dziedzicem rozległych włości w całej Europie. Nazywano go „Filipem Pięknym”, chociaż równie odpowiednie byłoby określenie „Filip Łajdak”. Ich pierwsze spotkanie wypadło tak pomyślnie, że Filip nakazał, by uroczystość ślubna odbyła się od razu, aby bez zbędnej zwłoki mógł ciągnąć oblubienicę do alkowy. Filip był typem królewskiego samca i nie odczuwał szczególnej skłonności do wierności małżeńskiemu łożu. Natomiast Joanna dla niego tylko żyła i oddychała. Uzależnienie Joanny ujawniło w Filipie wrodzoną złośliwość: skąpił czułości swojej wdzięcznej małżonce, przeplatając miłość groźbami przemocy, by podporządkować ją sobie jeszcze bardziej. Joasia i Fil stworzyli jeden z najbardziej patetycznych związków w historii europejskiej monarchii - związek, w którym seksualna dominacja i nieustępliwa obsesja przetrwały aż do grobowej deski – a nawet dłużej.

Filip zmarł nieoczekiwanie w wieku dwudziestu ośmiu lat. Pograżona w rozpacz Joanna nie chciała opuścić zmarłego męża. Zazdrosna o inne kobiety, zabroniła, by jakakolwiek zbliżyła się do ciała. Co jakiś czas kazała otwierać wieko trumny, by móc objąć jego rozkładające się szczątki. Uznawszy w końcu, że ciało należy przewieźć na miejsce stałego pochówku, pograżona w żalobie nowa królowa rozkazała, by wyruszył kondukt pogrzebowy. Mógł się on jednak poruszać wyłącznie w nocy, Joanna bowiem uznała, że „wdowa, która utraciła słońce swojej duszy, nie powinna wychodzić na światło dnia”. Jakiś mnich powiedział pograżonej w żalobie królowej, że jej ukochany mąż zmartwychwstanie po czternastu latach. Uwierzywszy mu, Joanna czekała cierpliwie, lecz gdy wyznaczony czas minął, a Filip nadal znajdował się w grobie, pograżyła się w jeszcze większym obłędzie. W końcu miara szaleństwa przebrała się i Joanna została uwięziona w jednym z hiszpańskich zamków, gdzie pozostała do swej śmierci w 1555 roku.

KILKA NIEMĄDROŚCI O Joannie

Czym jest tekst dramatu Jolanty Janiczak? Na to głębokie, bo sięgające istoty problemu pytanie, postaram się odpowiedzieć pokrętnie. Spróbuję ustalić, czym ten gubiący tropy i wprowadzający raz za razem czytelnika na manowce tekst, nie jest.

Ponieważ, przynajmniej z tytułu, rzecz jest o szaleństwie, warto mierząc się z nią działać w sposób logiczny i uporządkowany. Stąd wprowadzenie numerycznego układu w poniższym zestawieniu niemądrości o Joannie Szalonej udratyzowane.

I Czym nie jest „Joanna Szalona”

1. Nie jest dramatem historycznym...

...bo choć bohaterami są postaci historyczne: Ferdynand II Aragoński, jego żona Izabela I Kastylijska, Filip Piękny, tytułowa królowa Joanna Szalona, jej syn Karol V Habsburg, to nie o XVI-wieczną historię tutaj chodzi. Niech nas nie zwodzi Głos, który przekazuje w sztuce historyczne informacje na temat bohaterów i zdarzeń. Cała ta otoczka jest inkrustacją, a prawdziwy sens dramatu, jeśli w ogóle gdzieś jest, to z pewnością nie w przekazie, czy drażnieniu faktów historycznych, które są w „Joannie Szalonej” potraktowane

nader swobodnie, służąc co najwyżej za podniętę dla wyobraźni. Sama Joanna podchodzi do sprawy z dużą swobodą: „Za niedługo, albo za paręset lat będą o mnie najwybitniejsi filmy robić, książki pisać, obrazy malować... Będę uryną historii, ale pozłacaną. A wiesz, dlaczego, bo ja to wszystko mam w dupie.”

2. Nie jest dramatem władzy...

...choć w jej fabule intrygi władzy odgrywają niepoślednią rolę. Gdyby jednak chcieć wysnuć z tej scenicznej opowieści historie o władzy, to wnioski z niej nie byłyby przebogate. Że władzę zdobywają ludzie nie przebijając w środkach? Że władza deprawuje? Że może służyć podniesieniu własnego ja, eksperymentowaniu na żywych organizmach, zabijaniu lęku przed śmiercią? To zaledwie garść luźnych spostrzeżeń na temat władzy, a nie dramat władzy, próba uchwycenia jej mechanizmów.

3. Nie jest opowieścią o szaleństwie.

Gdyby to była opowieść o szaleństwie, to któryś z jej bohaterów, nie tylko za sprawą nadanego przez potomnych imienia, winien okazać się wariatem. Tymczasem Joanna Szalona niekoniecznie jest taka znowu nienormalna, jak ją pokazują ludziom konkurenci do rządzenia krajem i jak ona sama siebie stylizuje. Może w ogóle nie jest szalona, może nikt w tej sztuce nie zwariował, tylko kiedy próbujemy sobie wytłumaczyć rzeczy i zjawiska w ludzkim świecie powszechne, to z braku wytłumaczenia nieraz posługujemy się kategorią obłądu.

4. Nie jest dramatem psychologicznym.

Doszukiwać się psychologii w postępowaniu postaci tej sztuki można, bo to przecież niezabronione. Tyle jednak w niej psychologicznej prawdy, co fałszu, postaci są zarysowane niekonsekwentnie, postrzępione, pozlepiane z nie zawsze do końca pasujących do siebie kawałków. Choć jak z dramatu psychologicznego albo rodzinnego rodem, wygląda wyznanie złożone Joannie przez jej ojca, Ferdynanda: „Kochałem tylko ciebie, najmniej udaną, jak ja”.

Nie jest dramatem metafizycznym...

Niech nas nie zwiodą filozoficznie brzmiące kawałki: „Ja nie jestem, Mną jest bycie”. W tym świecie nie ma żadnego meta-, panuje tu i teraz, a potem rozkład, zgnilizna i pustka albo strach. Zresztą, w jakim dramacie metafizycznym na pytanie miotanej rozterkami córki: „Kim jestem? Skąd jestem?”, padnie tak banalna odpowiedź matki, jak właśnie w tej sztuce: „Ze mnie, choć patrząc na te twoje marne losy, jakoś uwierzyć w to nie mogę”.

5. ...ani brutalistycznym.

Sporo w tej sztuce obrazków, które prowadzą na taki trop, ale i to jest niekonsekwentne, incydentalne, brutalizm nie jest więc tu porządkującą zasadą, tylko jednym z możliwych sposobów opisu.

foto. J. Borkiewicz



z próby

Szalonej PAPIEROWEJ



fol. J. Borkiewicz

z próby

6. Nie jest sztuką dobrze skrojoną.

Snuje się jakaś opowieść, poznajemy jakieś historie, ale ich opowiadanie nie jest wcale żywiołem sprawcy dramatu. Można by rzec, że autorka zrazu obiecuje nam opowieść, ale potem się rozmyśla i przywołuje tylko jej kawałki wraz z garścią przyczynków wyrostych wokół.

II Jest więc Joanna...

Jest więc „Joanna...” Jolanty Janiczak takim dziwadłem, jakim stał się po trosze człowiek XX i XXI wieku, którego z wszystkich stron otacza sztuczność i obawa przed sztucznością, patosem:

Mówi ni z tego, ni z owego Joanna: „Marzec, przerwa na ślub”, po czym zaraz didaskalia instruują, jak ten ślub pokazać: „Ślub, jako upiorna próba ślubu. Kilka razy sztuczne przejścia środkiem sceny, sztuczne spojrzenia, sztuczne uśmiechy”, a bohaterowie podejmują pokręcony dialog-nie dialog ludzi wyobcowanych z wszystkiego: „FILIP: Oboje pogrążeni w sobie. JOANNA: Oboje odczuwają obcych ludzi, jako dzielących ich mur. FILIP: Nie pamiętam, na co przysięgać. JOANNA: Na mnie, na siebie, na nasze.”

Temu dziwadłu (człowiekowi) wydaje się też, że wciąż można przekraczać jakieś tabu, jakieś granice, choć te granice dawno, pewnie znacznie dawniej niż za czasów Joanny Szalonej, przekroczone.

III Sprawa dla reżysera

Co z tym dziwadłem zrobi Wiktor Rubin? Po pierwsze pewnie zderzy je z pytaniami, które sam sobie zadaje jako człowiek prywatny i jako reżyser. Po drugie: chcąc nie chcąc zamknie w teatralnej formie, która pewnym znakom nada cielesnego wymiaru. Po trzecie, mam nadzieję, da szansę nam, widzom, żebyśmy w tej teatralnej fantazji mogli odnaleźć realny punkt odniesienia dla wielu nieuświadomionych niepokojów i rozterek, które dzięki teatrowi zostaną nazwane i stracą moc działających z ukrycia, bezkształtnych demonów.

Jan Kazimierz Kossek



Teatr Polska - nasz udział w projekcie

Spektakl „W imię ojca i syna” Szymona Bogacza w reżyserii Piotra Ziniewicza, ze scenografią Izzy Toronie-wicz i muzyką Pawła Kolendy został wybrany do udziału w projekcie Teatr Polska; jesienią będą go mogli obejrzeć także miesz-kańcy innych miast w województwie świętokrzyskim.

W spektaklu występują:

JA Andrzej Plata

ŻONA Aneta Wirzinkiewicz

OJCIEC Edward Janaszek

MAMA Beata Pszeniczna

SIOSTRA Zuzanna Wierzbńska

PRZYJACIEL OJCA Marcin Brykczyński



fol. M. Żurawiecki

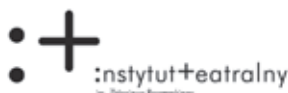
W tegorocznej edycji biorą udział:

Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego z Koszalina, Białostocki Teatr Lalek, Grupa Coincidentia z Wasilkowa, Fundacja Działań Twórczych w Kulturze i Edukacji Paideia – Teatr Figur z Krakowa, Fundacja Kresy 2000 – Dom Służebny Polskiej Sztuce Słowa Muzyki i Obrazu z Nadrzecza, Państwowy Teatr Wybrzeże z Gdańska, Stowarzyszenie Artystów „Bliski Wschód” z Lublina, Stowarzyszenie Ogrody Teatru – Teatr Gry i Ludzie z Katowic, Stowarzyszenie Teatr Nowy z Krakowa, Stowarzyszenie Studio Teatralne Koło z Warszawy, Teatr im. Juliusza Osterwy z Gorzowa Wielkopolskiego, Teatr im. Stefana Żeromskiego z Kielc, Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” z Łodzi, Teatr „Maska” z Rzeszowa, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki z Bydgoszczy, Teatr Wierszlin z Supraśla.

Projekt Teatr Polska - atrakcyjna oferta teatralna skierowana do środowisk pozbawionych kontaktu z twórczością teatralną. Inspiracją dla projektu były objazdy teatralne organizowane w okresie międzywojennym przez Redutę Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, które przybliżały mieszkańcom małych miasteczek najważniejsze osiągnięcia kultury polskiej tamtego okresu. Teatry biorące udział w projekcie "Teatr Polska" prezentują ciekawe przedstawienia szerszej publiczności, mają możliwość poznania innego typu odbiorcy i nawiązania współpracy z ośrodkami kultury. "Teatr Polska" odbędzie się w tym roku w okresie między czerwcem a grudniem 2011 roku.

Projekt **Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego** jest koordynowany przez **Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie**.

ORGANIZATORZY:



PARTNERZY MEDIALNI:



www.polska.e-teatr.pl

e-teatr.pl

Kamienie milowe dla kieleckiej sceny

Irena i Tadeusz Byrscy zapisali jedną z najciekawszych i najważniejszych, a kto wie czy nie najważniejszą kartę w historii kieleckiej sceny. Ich teatrowi poświęcony był wieczór 10 września, obchodzony w ramach Dni Dziedzictwa Kulturowego, pod hasłem „Kamienie milowe”. Dla kieleckiej sceny takimi „kamieniami milowymi” były lata 1952-1958, kiedy sceną kierowali Irena i Tadeusz Byrscy. Bardzo świadomie kształtowali repertuar grający na trzech scenach (kieleckiej, radomskiej i wojewódzkiej-objazdowej) i wywołując często ogólnopolskie dyskusje przedstawieniami, takimi jak „Uciekła mi przepióreczka” Żeromskiego, „Sceny z „Dziadów” Mickiewicza, „Pluskwa” Majakowskiego, „Kaligula”, Camusa czy „Policja” Mrożka. W latach 1955-1958 prowadzili, założone przez siebie, Studium Teatralne – szkołę aktorską z nowoczesnym, nawet z dzisiejszej perspektywy, programem kształcenia i wychowania. Skupili wokół teatru kielczan w Klubie Przyjaciół Teatru. Proponowali określone widzenie świata, którego źródła szukać trzeba w etyczno-estetycznym programie Norwida, Reducie Juliusza Osterwy i rozumieniu rzemiosła przez Aleksandra Zelwerowicza, a także w kulturalnej atmosferze przedwojennego Wilna.

To wszystko tworzy zjawisko Teatru Byrskich, który Jerzy Grotowski, z perspektywy lat, określił jako wybitny, źródło natchnienia i siły „dla wszystkich, którzy patrzą na sztukę z perspektywy wartości wyższych”. Swoje Laboratorium nazywał „bratnim teatrem Byrskich”. Czesław Miłosz nazywał ich przyjaźń darem niebios. Prawie każdy, kto ich spotkał, ulegał ich urokowi: przyciągali bezpośredniością, uczciwością, intelektualną dyscypliną, szacunek budził ich stosunek do teatru i widza, którego traktowali jak partnera w dyskusji. A Irena Byrska była nie tylko reżyserem, aktorką, dyrektorem, pedagogiem, niezwykle gą-

wędziarzem, ale i wielką damą polskiego teatru. To dla nich w lutym 1992 roku z różnych stron Polski przybyli do naszego miasta teatrolodzy, współpracownicy-aktorzy, słuchacze Studium, widzowie... To dla nich foyer teatru 10 września tego roku było wypełnione tak, że młodzi uczestnicy zasiedli na schodach półpiętra.

Teatr Byrskich to już legenda, ale, jak wiadać, legenda wciąż w Kielcach żywa. I oby tak zostało.

Magdalena Helis-Rzepka

autorka scenariusza spotkania z Teatrem Byrskich i współprowadząca wieczór



fol. Paweł Maltczewski

Miała być z nami...

... Pani Regina Redlińska, słuchaczka Studium Teatralnego Byrskich, aktorka. Zmarła 12 sierpnia 2011, w wieku 74 lat. Przez wiele lat związana była z naszą sceną, zagrała dziesiątki ról, m.in. Rież Obliwie, główną rolę kobiecą w „Aby podnieść różę” Andrzeja Trzebińskiego w reżyserii swojego nauczyciela i mistrza Tadeusza Byrskiego (1985), Adę w „Seansie” Bogusława Schaeffera w reżyserii Piotra Szczerskiego (1992).

Następna premiera: październik

KPINY



oparty na tekstach
Wojciecha Młynarskiego i Mariana Załuckiego

reżyseria Mirosław Bieliński

Opracowanie muzyczne i akompaniament

Jerzy Szczyrba

ruch sceniczny Kazimierz Knol

opieka pedagogiczna Teresa Stokowska-Gajda

Występują: Teresa Bielińska, Mirosław Bieliński,
Łukasz Pruchniewicz, Artur Staboń, Michał Węgrzyński

dyrektor naczelny i artystyczny PIOTR SZCZERSKI » zastępca dyrektora ELŻBIETA PĘDZIK » dział literacki JUSTYNA ŻUKOWSKA, JERZY SITARZ » koordynator pracy artystycznej HALINA ŁABĘDZKA » kierownik Impresariatu WŁADYSŁAW JANKOWSKI » inspicjentki: RENATA GŁASEK-KĘSKA, BARBARA SOBCZYK » kierownik techniczny HENRYK DUBOWIK » światło RYSZARD ZAJĄC, MARIUSZ CIESIELSKI » realizacja akustyczna PAWEŁ MALCZEWSKI, GRZEGORZ KACZMARCZYK » brygadier sceny IGNACY ABRAM » rekwizytor DOROTA KOZERA » garderoba damska AGATA RADEK » garderoba męska AGNIESZKA OZIMINA » prace perukarskie IDALIA LANG, ANNA KARCZ, KRYSZYNA WOLAŃCZYK » pracownia krawiecka damska TERESA KARYŚ » pracownia krawiecka męska KRZYSZTOF ŚLUSARCZYK » pracownia plastyczna TOMASZ SMOLARCZYK, IWONA JAMKA » pracownia stolarska LESZEK MACIAS, KRZYSZTOF JUSZCZYK » prace ślusarskie JAN MISZTAŁ » prace tapicerskie JACEK POMARAŃSKI » obsługa sceny EDWARD GOLA, WIESŁAW JAS, LECH SOBURA

SPONSORZY

CUKIERNIA

Ewa i Maciej Chmielewscy
Kielce, ul. Duża 8



ul. Paderewskiego 47
tel. 41 335 82 93

MECENAS
TEATRU



PATRONAT MEDIALNY



Redagują: Justyna Żukowska, Jerzy Sitarz, tel. 504 037 772, e-mail: literacki@teatr-zeromskiego.com.pl,
Projekt graficzny i skład komputerowy: Studio Reklamy 300 dpi - Rafał Urbański, Druk: O.P. APLA
Teatr im. Stefana Żeromskiego, 25-507 Kielce, ul. Sienkiewicza 32, centrala tel. 41 344 60 48, kasa i Impresariat 41 344 75 00,
www.teatr-zeromskiego.com.pl, biuro@teatr-zeromskiego.com.pl