

William Shakespeare

Sen nocy letniej

reżyseria
Michał Zadara

Teatr Komedio #niepoważninaserio

Wyobraźcie sobie...

Wyobraźcie sobie opowieść pełną tajemnic – autentyczną i dziką. Może być o miłości, o wpływach, ludzkich namiętnościach, udawaniu, prawdzie albo o obsesji.

Wyobraźcie sobie opowieść niebezpieczną, bo odsłaniającą ciemne zakamarki ludzkiej natury. Kusicielską i zachęcającą, bo prowadzącą do miejsca, w którym można zobaczyć to, co ukryte. Nie damy Wam wiele: niemal pustą scenę, a na niej cztery kanapy – białe płótno dla Waszej wyobraźni. Tak jak chciałby Shakespeare.

Wyobraźcie sobie, że zanurzacie się w czymś, co nie istnieje, ale dla Was jest niezwykle realne i logiczne. Macie czas tylko dla swojej wyobraźni. Jak przed snem. A może nawet: że zasypiacie w teatralnym fotelu, podczas spektaklu. I nikt nie ma do Was o to pretensji. Zapamiętujecie sceny, które się nie wydarzyły, i słowa, których nikt nie wypowiedział. Ale Wy jesteście ich pewni. Tak pewni, że moglibyście na nie wiele postawić i wiele od nich uzależnić.

Wyobraźcie sobie świat uporządkowanego miasta, którego zasady znacie doskonale. I zderzcie z nim świat nieuporządkowanego lasu – miejsca psychologicznej zagadki – w którym tamte zasady nic nie znaczą. Wszystko, co znane, staje się obce, a to codzienne i zwyczajne – niezwykle i niewytłumaczalne. A jeśli coś pójdzie nie tak, przypomnijcie sobie, że jesteście w teatrze i korzystajcie z rady Puka:

*Jeśli my – cienie – was obraziliśmy
Pomyślcie tylko to i wszystko się naprawi:
Że wy tylko przysnęliście tu
Gdy te wizje się przewijały.
A z tej słabej i lichej sztuki
Nic więcej nie wynika niż ze snu.*

Wyobraźcie sobie, co tylko jeszcze chcecie.

Bo siła wyobraźni – pozwalająca kreować widzom światy ukryte w zapisanych słowach – to najważniejsze, co musicie wiedzieć o teatrze Shakespeare'a.

Wyobraźcie więc sobie...

Teatr Komedia w Warszawie
ul. Juliusza Słowackiego 19a
01-592 Warszawa
widownia@teatrkomedia.pl

Kasa Teatru
tel. (22) 833 68 80
bilety@teatrkomedia.pl

Godziny pracy kasy
wtorek – piątek 12:00–18:00
sobota – niedziela 14:00–18:00
oraz zawsze godzinę przed spektaklem

www.teatrkomedia.pl

zajrzyj do nas!



Już pora na sen

William Shakespeare

Sen nocy letniej

REŻYSERIA
Michał Zadara

PRZEKŁAD SCENICZNY
**Maksymilian Nowak,
Michał Zadara**

DRAMATURGIA
Maksymilian Nowak

SCENOGRAFIA
Robert Rumas

KOSTIUMY
Pola Gomółka

RUCH SCENICZNY
**Ewelina Adamska-
-Porczyk**

REŻYSERIA ŚWIATŁA
Artur Sienicki

ASYSTENT REŻYSERA
Filip Płuciennik

ASYSTENTKA
KOSTIUMOGRAFKI

**Marta Osiecimska-
-Pawlik**

WYSTĘPUJĄ

Olga Bołądź
(Hermia, Ryjek,
Wróżka, Lew, Mur)

Arkadiusz Brykalski
(Tezeusz, Oberon)

Michał Czernecki
(Puk, Egeusz)

Paulina Holtz
(Helena, Dmuchałka,
Wróżka)

Bartosz Porczyk
(Spodek, Lisander,
Pyramus)

Barbara Wysocka
(Hipolita, Tytania,
Pigwa, Tyzbe)

Mariusz Zaniewski
(Demetriusz, Mizera,
Wróż, Księżyc)

KIEROWNICZKA PRODUKCJI
Justyna Pankiewicz

REALIZACJA AUDIO/VIDEO
**Marcin Bociński
Mateusz Bagiński
Olga Rojek**

KIEROWNIK TECHNICZNY
Marcin Gajewski

KIEROWNIK OBSŁUGI SCENY
Paweł Stefaniak

MONTAŻYŚCI SCENY
**Krzysztof Iwański
Tomasz Drozdowski
Mikołaj Gurdek-Szkudlarek
Hubert Gurdek-Szkudlarek**

PRODUKCJA
**Marta Kostoń
Ewa Piórek**

REALIZACJA ŚWIATŁA
**Donald Klepczarek
Marek Klepczarek**

GARDEROBIANE
**Katarzyna Adamczyk
Irmína Kurowska
Magdalena Walędzia**

KOORDYNACJA PRACY
ARTYSTYCZNEJ, INSPICJENT
Robert Ostolski

INSPICJENTKA
Martyna Mielnik

REKWIZYTOR
Łukasz Kubiak

W spektaklu wykorzystano fragmenty tłumaczeń Konstantego Ildefonsa Gálczyńskiego, Leona Ulricha i Stanisława Koźmiana.

ZDJĘCIA PROMOCYJNE **Marek Zimakiewicz**

PLAKAT zdjęcie **Marek Zimakiewicz** · identyfikacja **Elipsy**

KOMUNIKACJA I PROMOCJA **Anna Andracka · Agnieszka Butowska**

Anna Hautz · Łukasz Orłowski · Justyna Piliszek

PROGRAM SPEKTAKLU redakcja **Anna Andracka · Łukasz Orłowski** · skład **Elipsy**

Wykonanie scenografii: Piotr Szczygielski

Machina obłącznicza w gotowości, mierniczy i technologowie uwijają się. Wysiłki podejmowane są przez całą dobę. Za murami ostatniej niezdobytej twierdzy kłębią się sny. Bez wyraźnego początku i końca, te nieuchwytnie przeobrażenia, którym nie sposób przypisać własności ani celu. Bezzapachowe i niekształtne, istnieją uparcie. Nie wymagają karmienia ani paliw kopalnych, jakoś sobie radzą bez administracji i prawa międzynarodowego. Piękne i bezczelne, niezdiagnozowane i tajemne, rzucają wyzwanie – i koło ratunkowe – nadmiarowi rzeczywistości.

Już po nie idą inteligentne systemy i maszyny liczące, wezwani z odległych zakątków eksperci, gotowi zinterpretować, logicznie uzasadnić na poziomie komórkowym albo psychologicznym. Idą sprzedawcy czasu, którym zawsze mało. Idą ideologowie zdrowia i mędrzy wschodu przez małe w.

Podgryzanie sfery snu odbywa się metodycznie ze wszystkich stron naraz.

Na froncie kultury i ekonomii trwa pieczołowite psucie sennej waluty. Bo to, co śpi, nic nie robi. Nie wykorzystuje potencjału, służy za synonim pasywnego i biernego. Marnuje się. Nie pozwala się wykorzystywać, a więc musi zostać jawnie odrzucone jako bezproduktywne i nic niewarte. A skoro tak, zostaje prędko wzięte w obronę przez kapłanów efektywności biologicznej, poddane naukowej pragmatyce i ocalone argumentami o tym, iż to w czasie snu wydarza się istota życia: procesy regeneracji i odnowienia, oczyszczenia i uprządkowania. Nie tylko konieczne, ale posiadające najwyższy priorytet. Jedyne w stanie mięśniowego paraliżu, w pozycji horyzontalnej cielesna fabryka idzie pełną parą. Śpimy więc, ach jak my śpimy, w imię jutra i wskaźników wyrastających poza skalę.

Śpimy szybko i mocno, nie roniąc ani chwili. Są już gotowe do zaaplikowania recepty. Spać należy średnio osiem godzin na dobę, nie wcześniej niż trzy godziny po ostatnim posiłku, w pomieszczeniu ciemnym, cichym i wychłodzonym, opróżnionym z urządzeń elektronicznych i zanieczyszczeń dnia, w sypialni zmienionej w sanktuarium. Można przedtem poczytać, to ureguluje tętno, obniży poziom kortyzolu. Pisarze i pisarki nie pogniżają się, jeśli zaśnieć w pół zdania. To, że w ogóle macie dla nich chwilę, przyjmą z wdzięcznością. Poezja i proza chętnie ofiarują się w roli pomostowych – między pędem jawy a spowolnieniem. Polecają się także ćwiczenia oddechowe i krótkie medytacje, powszechnie dostępne zespoły wsparcia naszej dobowej dawki snu.

Wszystko to indywidualne – i umiarkowanie skuteczne – środki samoobrony przed szturmem technologicznym. Już nie śnimy,

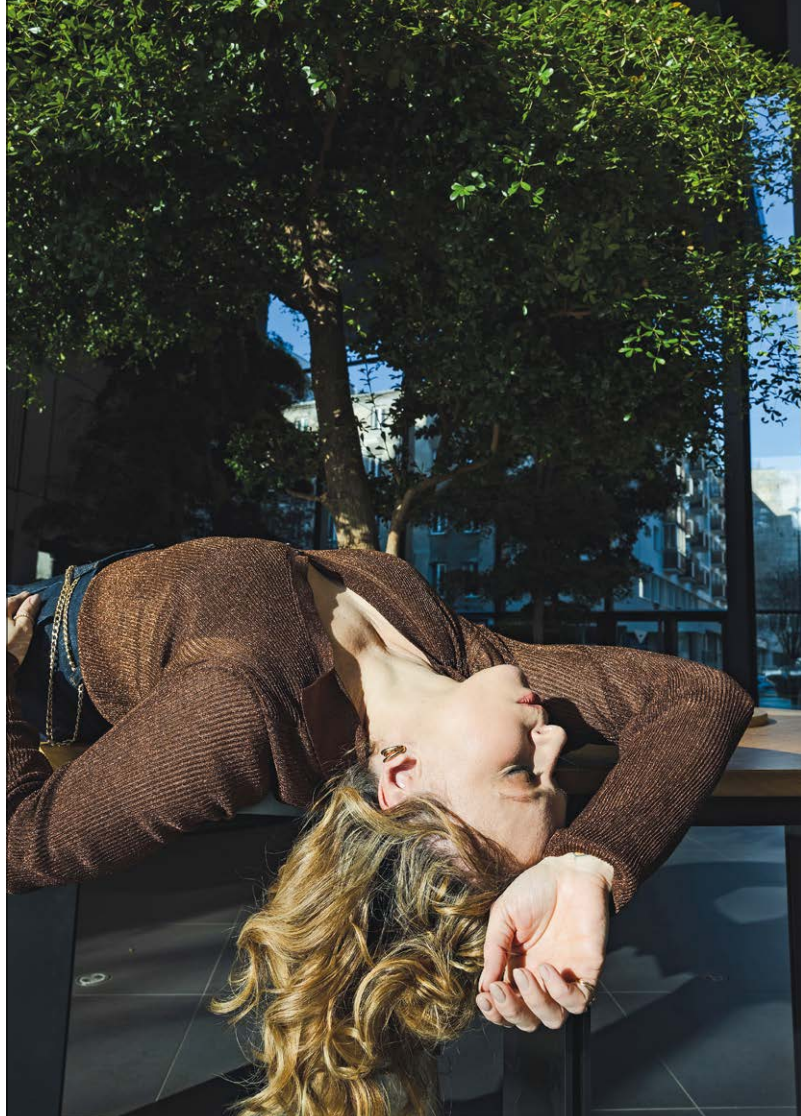
tak jak nie żyjemy samotnie. Są przy nas urządzenia. Je ostatnie muskamy przed zaśnięciem, ku nim kierujemy pierwsze spojrzenia dnia. Gdy śpimy, one czuwają. Jeśli tylko zechcemy, i kiedy wcale nie chcemy, przerwą nasz sen na jedno ciche piknięcie, na trwające sekundę rozświetlenie ekranu. Przypomną o sobie, rujnując delikatne stelaże snienia. Skorzystają z okazji, by pokazać, w czym są od nas lepsze – nigdy nie rezygnują z trybu stand-by, doskonale udają życie bez przerwy i końca. Podmywają sen niepostrzeżenie, co noc wybierając pojedyncze cegielki z murów naszych marzeń sennych. A wszystko to za przyzwoleniem. Kto się nie boi, niech pierwszy wyłączy telefon na noc.

Śpimy coraz płycej i krócej, niezupełnie świadomi prawdziwej natury tej morderczej rywalizacji. Nasze najintymniejsze chwile nazywamy ładowaniem baterii. I to narzędziom, chętniej niż samym sobie, umożliwiamy przejście w tryb spoczynku. Chcielibyśmy jak one – mieć sto procent mocy, pobierać aktualizacje na bieżąco. Uciekamy się do nich pod opiekę, by mierzyły parametry snu. To one wzywają nas na jawę o poranku, natychmiast gotowe złożyć raport z minionej nocy. Wcisnąć się w kolejkę przed pierwszą myślą, jaka mogłaby się w nas pojawić. Gdyby nie one.

Zapamiętany po przebudzeniu sen zjawia się coraz rzadziej, niczym pocztówka z wysnionej niepodległości. Pozdrowienia przesłane z subtelnych peryferii do historycznego centrum, z odległego terytorium obiecującego jeszcze prawo do sekretów i niewyjaśnionych zdarzeń. Pewnego dnia resztki naszych snów zostaną zagnane do rezerwatu i poddane ścisłej ochronie. Większość pójdzie na sprzedaż albo stanie się nielegalna. Póki co – śpimy, czasami śniąc. Jeszcze nie wzięli nas całych.

Paulina Wilk

Autorka książek i felietonistka, opublikowała m.in. *Lalki w ogniu*.
Opowieści z Indii oraz *Pojutrze. O miastach przyszłości*.
Współpracuje z „Polityką” i miesięcznikiem „Znak”.



Jestem, dopóki śnię...

W erze deep fake'ów i ustawicznego przeglądania się w zakrzywionych lustrach mediów społecznościowych coraz trudniej przychodzi nam samopoznanie. Gdzie kryje się granica między prawdą a złudzeniem? Czy są jeszcze miejsca, w których nie musimy udawać? Czy zwykły człowiek potrafi wyjść poza teatr odgórnie przydzielonych ról?

Mimo że *Sen nocy letniej* powstał czterysta trzydzieści lat temu, gdzieś między rokiem 1594 a 1595, jak chyba żaden inny z Szekspirowskich utworów nadaje się do tego, żeby tego typu pytania zadawać – i szukać na nie własnej teatralnej odpowiedzi. Bohaterowie i bohaterki tej sztuki wędrują między miastem i lasem, w swojej wędrówce starają się ciągle coś (kogoś) znaleźć, przed czymś (kimś) ciągle uciekając, a myślą się przy tym koncertowo i komediowo. Porządek miasta – i to miasta nie byle jakiego, bo Aten – i porządek lasu ateńskiego łatwo (niektórzy powiedzą: zbyt łatwo) da się rozpisnąć na dwa przeciwieństwa: kulturę i naturę, przestrzeń prawa i miejsce bez-prawa, królestwo rozumu i królestwo namiętności. To do lasu uciekają z Aten Hermia i Lisander – kochankowie, którym na przeszkodzie do udanego związku staje ojcowski zakaz oraz królewskie prawo; to do lasu podążają za nimi kochający Hermię bez wzajemności Demetriusz i zapatrzona w niego Helena. W „zielonym świecie” rozrywki na polowaniu szukają królewscy oblubieńcy: Tezeusz i Hipolita. Na leśnych polanach objawiają się sprawujące rząd nad naturą istoty nadprzyrodzone ze skłóconym elfim małżeństwem Tytania i Oberona na czele. W lesie wreszcie schodzą się zacni rzemieślnicy ateńscy, ogarnięci chęcią sprostania arcytrudnemu wyzwaniu, jakim jest wystawienie najprawdziwszej sztuki teatralnej z okazji królewskich zaślubin. Tak oto poza miastem, w lesie, dochodzą do głosu skryte pragnienia. To w lesie splatają się losy na pierwszy rzut oka całkiem odrębne: śmiertelników i istot nadprzyrodzonych; szlachetnie urodzonych i pospólstwa. Las jest miejscem, w którym zapada się w sen i ze snu budzi, nie wiedząc, czy śni na jawie, czy roi się we śnie: gdzie w takim lesie rozum, a gdzie wyobraźnia?

Nadmiar wyobraźni i jej niedostatek to cechy dwóch teoretycznie drugoplanowych postaci Szekspirowskiego dramatu: sługi Oberona oraz ateńskiego tkacza.

Pierwszy z nich to Puk-obieźyświat, włóczęga z nawyku, *voyeur* z usposobienia. Ten „Robin-koleżka” na leśnej scenie może zagrać złośliwego chochlika albo smętnego Mefista. Na zawołanie swego elfiego pana Puk użyje wyciągu z kwiatu miłości i na królowej elfów, Tytania, i na ateńskich kochankach, ale nie będzie za bardzo przejmować się tym, kto tak naprawdę padnie ofiarą jego zabiegów i tylko na rozkaz Oberona podejmie próby naprawienia swojego błędu.

Drugi to ateński rzemieślnik, dobroduszny safandula z zadatkami na potężnego bufona – ale Spodek równie dobrze może okazać się najbardziej przejmującą z postaci dramatu, jako że jest jedynym ze śmiertelników, który przez chwilę będzie przebywał w świecie elfów i zakosztuje czaru elfiego życia. Czy go to jednak odmieni?

Puk i Spodek, Spodek i Puk – są niczym dwie strony monety, którą bawi się los, każąc jednym wiecznie gnać do przodu, a innych skazując na mozolną wędrówkę w kieracie codzienności. Na Puku i Spodku przeciwieństwa (a może dopełnienia?) wcale się jednak w sztuce Szekspira nie kończą. Władca ateński, Tezeusz, zdobywa sobie panią swego serca, Hipolitę, i ma zamiar wyprawić królewskie gody. Do z-gody dąży też jego nadnaturalne elfie *alter ego*, Oberon. Jednak i jeden, i drugi wyobrażają sobie i gody, i zgodę całkiem podobnie: jako podporządkowanie wybranki. Rozgoryczona Tytania ma Oberonowi do powiedzenia równie dużo, co uciemiężona Hipolita do przemilczenia. Bohaterki kolejnego z gorących sporów, Helena i Hermia, zrywają przyjaźń, gdy Puk myśląc ich ukochanych, wypełnia rozkaz Oberona na opak: Lisandrowi każe odrzucić dotąd ukochaną Hermię i szukać względów Heleny. Obie śmiertelniczki na szali uczucia stawiają całą swoją przyszłość – na szczęście po swojej stronie mają samego autora sztuki, który co prawda każe im pokonywać przeszkody (surowość ojca, zawiść kochanków, miłość bez wzajemności, psoty Robina-koleżki, wreszcie sam las ateński, w którym w nocy rojno od widziadeł), ale ostatecznie daje komediowe, czyli pogodne, rozwiązanie wszelkich perypetii.

Szekspirowski las ateński jest miejscem, w którym postaci dramatu mają szansę wyrwać się z miastowego teatru narzuconych ról. Gdy już znajdują się poza obszarem działania ludzkiego prawa – i rozumu – do głosu dochodzą ukryte pragnienia, skrywane namiętności. Las uwodzi, tumani i przestrasza – w lesie czyha niebezpieczeństwo i można się w nim z łatwością zgubić. Nie bez przyczyny las bywa metaforą nieświadomości, w którą wkracza się we śnie. Helena w akcie pierwszym jeszcze pokłada wiarę w rozum, ale po daremnym błędzeniu za kochankiem w akcie trzecim już chce wyzwolenia, jakie przychodzi z zaśnięciem. Ze snu w lesie ateńskim budzi się Tytania, ale jej „Śniłam, że osieł był moim kochankiem” wcale nie musi brzmieć smutno czy rozpaczliwie tylko dlatego, że śniła na jawie pod wpływem soku z kwiatu miłości. Czym w końcu różni się miłosny obłąd od gorączkowej logiki snu?

Sen nocy letniej, który na strudzonych wędrówców czeka w lesie ateńskim, może być zarówno dawcą rozkoszy, jaką jest zapomnienie, jak i sprawcą nieszczęścia, jakim bywa koszmar błędzenia bez celu zesłany przez bogów, elfy albo i mroki nieświadomości. Jednocześnie jednak to za jego sprawą może przyjść na nas samo-rozpoznanie. Jestem, dopóki śnię? Błądzą, więc jestem? „Człowiek jest tylko ośmą, jeśli próbuje wyjaśnić taki sen”. Chyba nie bez przyczyny na samo zakończenie sztuki Puk prosi teatralną publiczność, by potraktowała właśnie obejrzone przedstawienie niczym nieszkodliwą drzemkę...

Anna Kowalcze-Pawlik

Uniwersytet Łódzki, Polskie Towarzystwo Szekspirowskie





Wyobraźnia i wdzięk

Rozmowa z Michałem Zadarą

Kamila Paprocka-Jasińska: Po Williama Shakespeare'a sięgasz dopiero po raz drugi w swojej długoletniej karierze. Sześć lat temu zrealizowałeś *Romea i Julię* w Teatrze Studio i to była właściwie Twoja pierwsza Szekspirowska realizacja. Stratfordczyk chyba nie jest Twoim ulubionym autorem?

Zawsze bliżej było mi do bardziej przejrzystych konstrukcji. Stendhal, porównując w książce *Racine i Shakespeare* obu tytułowych pisarzy, opowiedział się za tym drugim. U Shakespeare'a ceni wszystko co dzięki, nieuporządkowane i pełne fantazji, Stendhal woli to niż przejrzyste, kryształowe struktury i regularne metrum Racine'a. Zgadzam się z tą analizą, tyle że wartościuję te kategorie odwrotnie. Zawsze wolałem klarowne konstrukcje od dzikich krzaków – Mickiewicz to ładnie ujął na końcu wiersza *Upiór* – „...pasożytne ziele/ Które śród gmachu starego po głazach/ Rozpierzchłe gałązki ściele”. Natomiast *Sen nocy letniej* jest inny: ma matematyczną konstrukcję i jest minimalistyczny w swojej klarowności. Są cztery płaszczyzny, które nawzajem dopełniają się: poziom Aten, poziom leśnych wrózek, poziom aktorów i poziom spektaklu *Pyramus i Tyzbe*.

W *Śnie nocy letniej* wszystko jest przetworzeniem tematu wyobraźni i miłości. Podobnie jak w muzyce bywają kompozycje, w których temat ujawnia się tylko przez kolejne wariacje, tak i tu każda z płaszczyzn uwypatnia temat współgry wyobraźni, i stwarzania czegoś z niczego. Helena mówi, że miłość używa wyobraźni, by przetworzyć obiekt miłości w coś wyobrazonego. W ten sposób miłość stwarza coś, czego nie ma. I ten temat realności tego, czego nie ma, przekłada się na wszystkie płaszczyzny sztuki. Wróżki przecież są czymś, czego nie ma, a jednak istnieją w wyobraźni i odegrały istotną rolę w historii ludzkości, podobnie jak bogowie. I na koniec sztuki widzimy, jak powstaje spektakl z niczego: *Pyramus i Tyzbe*. Całość *Sen nocy letniej* to logiczny wywód na temat siły wyobraźni, która realizuje się w miłości, poezji i szaleństwie. Kiedy zrozumiemy, że każda scena jest dokładnie o tym, to nagle ten tekst zmienia się z romantycznego i nieokiełzanego dzieła w szalenie zdyscyplinowany i logiczny utwór.

Twoim artystycznym credo jest poszukiwanie prawdy. W *Romeo i Julii*, które to przedstawienie zrealizowałeś w autorskim przekładzie, poszukiwałeś prawdy, rozumianej jako wierność autorowi, poprzez zaangażowanie do głównych ról nastoletnich aktorów. Gdzie tutaj będziesz jej poszukiwał?

Staram się kotwiczyć dzieło, nad którym pracuję, w jakiejś bezsprzecznej prawdzie. W teatrze dramatycznym zawsze chodzi o autentyczność tekstu, i pewną magię tekstu. *Sen nocy letniej* jest

fort. Paulina Holtz

kulturowym artefaktem: zbiorem słów przekazywanym od pokoleń. I ta archaiczna rzecz ma pewną siłę duchową, była scenariuszem spektaklu przez tyle lat, i jest bezpośrednim łącznikiem między nami a Shakespeare'em. Najbardziej mnie napędza ten luksus, że możemy spędzić pół roku, pławiąc się w tym zbiorze słów i zgłębiając, co to jest za rzecz. Chcielibyśmy podzielić się tym doświadczeniem z widzami, ale oni nie powinni już wykonywać z tego tytułu pracy, tylko zrelaksować się i wrażliwość odbierać *Sen nocy letniej*. To jest szalenie trudne zadanie: dać Tobie-widzce przyjemność z niezobowiązującego obcowania z czymś, co napisała super mądra i dziwna osoba, z czymś, do czego nie masz na co dzień dostępu, bo nie masz na to czasu i skupienia.

Czyli chodzi o pewien rodzaj zanurzenia.

Tak, my, twórcy, jesteśmy całkowicie zanurzeni! Nie chcemy niczego przekazywać, tylko w tej materii zanurkować i się nie wynurzać. *Sen* jest przy tej sztuce najwłaściwszą metaforą. Chodzi o to, żebyś jako widzka mogła przyjść i relaksując się, zaakceptować tę dziwną zbitkę czterech rzeczywistości, nie do końca rozumiałych, ale dziwnie magnetycznych.

Nie jestem pewna, czy teatr jest miejscem, w którym można się zrelaksować.

Będziemy do tego dążyć! Ja na przykład mam odwrotnie: często śpię w teatrze na dobrych sztukach. Jestem widzem gotowym doświadczyć czegoś, czego nigdy nie widziałem, zastanawiać się, czy to, co zobaczyłem, wydarzyło się naprawdę, czy mi się przyśniło. Już jako nastolatek, gdy chodziłem do teatru, nie byłem w stanie odróżnić rzeczy, które mi się przyśniły, od tego, co naprawdę miało miejsce w teatrze. Na przykład widziałem *Tango Mrożka* w świetnej inscenizacji Burgtheater w Wiedniu. I tam jest taki cudowny tekst, Ala krzyczy: „To nie moja wina, że mam to ciało!”. To był absolutnie wspaniały moment. Wiele lat później czytałem tę sztukę i okazało się, że tam nie ma takich słów. Nie sądzę, by je ktoś dopisał, pewnie to mi się przyśniło. Tak samo w *Bziku tropikalnym*, to była wspaniała inscenizacja Grzegorza Jarzyny: fundamentalny, pokoleniowy dla polskiego teatru spektakl. Był tam taki moment, że wszystko na scenie zwolniło, łącznie z mową aktorów. 10 lat po premierze poszedłem jeszcze raz na to przedstawienie i takiej sceny nie było.

Potem opowiadałem Mai Ostaszewskiej, która grała jedną z głównych ról, że uwielbiam tę scenę, i ona twierdziła, że w ogóle czegoś takiego nie było. Teatr to jest sztuka wyobraźni, jak poezja. Nie chodzi o napisane słowo, tylko o wszystko to, co odbiorca zrobi z tym słowem. Zupełnie odwrotnie niż w filmie, gdzie naprawdę musisz wszystko pokazać. U Shakespeare'a Makbet wychodzi na scenę i mówi: zobacz, to jest mój piękny zamek, ptaki pięknie śpiewają. I jeżeli nie ma zamku na scenie i nie są puszczone nagrania ptaków, to jest cudownie, bo wtedy pracuje moja wyobraźnia. Filmowy *Makbet* z Fassbenderem jest straszliwie nudny, bo gdy Makbet mówi: zobacz, jaki ładny zamek, to ten zamek naprawdę tam jest. Wówczas ten tekst jest po nic.

Shakespeare ten imaginacyjny aspekt teatru podkreśla w *Śnie* wiele razy. Dlatego też nie przenosimy tego spektaklu do żadnej konkretnej rzeczywistości. Dajemy aktorom narzędzia na scenie – w naszym przypadku są to kanapy – by mogli zainscenizować spektakl w wyobraźni widzów.

Czyli z ardeńskiego lasu zostaną tylko kanapy? Trudno mi sobie wyobrazić tę inscenizację bez lasu i całej baśniowej otoczki.

Las musi wyrosnąć w Twojej wyobraźni. Aby baśniowość się tam pojawiła, nie może jej być na scenie.

A zatem każdy będzie miał swój własny las.

Gdyby ten las się ukonkretnił, byłaby to jedna, dosłowna przestrzeń. Ale ten tekst nie jest pomyślany dosłownie. To jest jeden z powodów, dla których wszystkie filmy na podstawie *Snu*

nocy letniej są naprawdę bardzo nudne. *Sen nocy letniej* z Calistą Flockhart, Dominikiem Westem i Christianem Bale'em jest nużący, gdyż ten świat lasu jest tam (siłą rzeczy) pokazany dosłownie.

Tak naprawdę najbardziej zainspirowali cię Szekspirowscy rzemieślnicy, którzy udają mur czy księżyc.

Postaci rzemieślników – czyli aktorzy – mają problem ze zrozumieniem teatru. Myślą, że jak wejdzie człowiek przebrany za lwa, to ludzie się go wystraszą, bo pomyślą, że to prawdziwy lew. I to jest oczywiście komiczne, bo nikt w teatrze tak nie pomyśli. Wręcz odwrotnie: widziałem kiedyś spektakl, w którym aktor naprawdę zjadł szklany kufel. Ale to na nikim nie zrobiło wrażenia, bo to teatr i widzowie odbierają wszystko jako iluzję. Prawdziwe jedzenie kufła odebrali jako kiepskie oszustwo. Prawdziwy lew w teatrze by nie przeraził nikogo, wyglądałby sztucznie. Wybitny reżyser Wojtek Ziemiński wyjaśnił mi kiedyś, że nie kupuje spektaklu, w którym każą mu się wzruszyć losem księżniczki, bo on wie, to nie jest księżniczka i to nie jest jej los. Chyba że ona wyjdzie na początku i powie, że tak naprawdę nie jest księżniczką i będzie ją tylko odgrywać – wówczas Ziemiński jest w stanie się przejść losem fikcyjnej księżniczki. I dokładnie to robią rzemieślnicy w *Śnie nocy letniej*: tłumaczą nam, że lew nie jest lwem, a mur nie jest murem. W jakiś niesamowity sposób Shakespeare obsługuje potrzeby Wojtki Ziemińskiego, który jest postbrechtowskim, konceptualnym artystą szukającym prawdy w teatrze. Rzemieślnicy realizują coś, czego domagał się Brecht – żeby nie było dosłownej magii i wszystko było totalnie jawne: „Szanowni Państwo, to nie jest mur, ale będziemy przez chwilę udawać, że jest, żeby odegrać naszą historię”. Ja rozumiem tę potrzebę prawdy – ale Shakespeare przypomina nam też, że przyjemność w teatrze polega na tym, że aktorzy udają sytuację, której nie ma, a my widzowie wierzymy w nią, wiedząc, że to nieprawda.

Mnie to wszystko bardziej kojarzy się z radiem, z sytuacją słuchania. Zastanawiam się, na ile to jest możliwe w teatrze, gdzie zmysł wzroku właściwie jest ciągle angażowany. Nie da się go wyłączyć, chyba że rzeczywiście zaśniesz. Oczywiście mnie również zdarzyło się zapaść w sen w teatrze. Natomiast widz co do zasady krępuje się zasnąć w teatrze, bo uważa to za niewłaściwe.

Dlatego na początku spektaklu zachęcamy do tego, aby zasnąć. Zresztą Puk na końcu mówi, że jeśli wam się nie podobało, pomyślcie, że to wszystko był sen. Podobno Szyfman uwielbiał drzemać w filharmonii. Spanie w teatrze jest jednym ze sposobów wspólnego oglądania.

Ale czy to nie jest zniewaga wobec wysiłku artystów?

Nie. Jeśli dzieło uspokoi widzów na tyle, że pozwolą sobie na drzemkę – to cudownie. Odkąd nosimy elektronikę ze sobą, teatr stał się azylem: wyłączamy telefony i nie patrzymy na trzy ekrany naraz. Jesteśmy tu i teraz i nigdzie więcej. Być może Netflix obecnie jest ważniejszy od teatru, ale zarazem konkuruje z każdym innym obrazem. Oglądam Netflixa, ale za chwilę włączę Kurosawę na Apple albo newsy z grudnia '72 na YouTube. W Teatrze Komedia mamy około 500 osób tu i teraz. Treść na scenie nie konkuruje z niczym innym. Widzowie nie muszą cały czas patrzeć na scenę, ja tego nie wymagam. Ważne jest, że razem przechodzimy przez ten sen i każdy widzi co innego. Teatr wciąż ma powodzenie, co oznacza, że zaspokajamy jakąś wielką potrzebę ludzkości, powiązaną z potrzebą snu i wyobraźni, i jako ludzie teatru musimy zdać sobie z tego sprawę. Telefon czy komputer są narzędziami, które wymagają aktywności, interakcji, a teatr wymaga właściwie tylko jednego: żebyś tam była. Zwłaszcza bycie w operze wymaga wyłączenia krytycznej świadomości i odpłynięcia w sen.

Czyli będziecie dążyć do prawdy snu i wyobraźni. Chciałam jeszcze zahaczyć o śmiech i wątek komediowy. Co cię bawi w tej komedii i czy to śnienie będzie kończyło się śmiechem?

Gatunkowo jest to komedia romantyczna, która ma nieco inne zasady niż zwykła komedia: jest realistyczna. Nie chodzi tu o nadmiar gagów, ale o wzruszenie, śmiech i uśmiech. *Sen nocy letniej* w oryginale ma wielki wdzięk. „Love looks not with the eyes, but with the mind,/ And therefore is winged Cupid painted blind”. („Miłość nie patrzy oczami tylko rozumem / I dlatego skrzydlaty Amor przedstawiany jest jako ślepy”). Ta myśl ma wdzięk. Jak pracowaliśmy nad tekstem, zauważyliśmy, że to nie był priorytet tłumaczy w przeszłości, żeby ten tekst miał wdzięk. Ale skąd się bierze ten wdzięk? Shakespeare posługuje się nieoczywistością szyku i konstrukcji, łamaniem gramatyki, niekompletnymi zdaniami, niepoprawnościami – i staraliśmy się to oddać w tłumaczeniu.

Będzie tutaj także miejsce na improwizację?

Bardziej na logikę i lekkość komedii improwizowanej. W samym spektaklu nie ma improwizacji.

Jak widzisz rolę komedii w życiu społeczeństwa?

Pracuję obecnie nad tekstem o polityce komedii, o tym, że jest ona zupełnie inna niż polityka tragedii. Polityka tragedii była obecna w polskiej kulturze jako rodzaj rozgrzeszenia czy zadośćuczynienia po katastrofach. Tragedia podkreśla, że mimo że bohater został zniszczony, wartości trwają. To było Polakom potrzebne, więc może dlatego ważny teatr PRL był tragiczny: Dejmek, Grotowski, Kantor. Fredro nie był najważniejszym autorem w teatrze.

Polityka komedii mówi z kolei o tym, że jak tylko przestaniemy tak histeryzować, dogadamy się. Ta polityka wydaje się dużo bardziej dzisiaj potrzebna – gdyż jest to polityka demokracji. Gdy się zdystansujemy i każdy zrezygnuje z czegoś w sporze, będziemy w stanie się dogadać i jakoś obok siebie żyć. Żadna ze stron nie zrealizuje swojego celu w 100%: nie zrealizuje całkowitego zakazu aborcji ani kompletnej liberalizacji aborcji, ale może jesteśmy w stanie sprawić, że połowa naszych obywateli nie będzie przeżywała totalnej męki, a ci, którzy chcą zakazu, będą mogli mieć satysfakcję, że on jest od jakiegoś tam momentu. Jeśli moja córka będzie mogła godnie żyć w tym państwie, bez lęku o swoje podstawowe prawa człowieka – to już dużo. To państwo nie musi zrealizować wszystkich moich marzeń lewicowego publicysty (mimo tego, że są słuszne!).

Moja praca w Teatrze Komedia wynika z jednej strony z wyjątkowej synergii z obecną dyrekcją, a z drugiej z głębokiego przekonania, że właśnie komedia jest nam, obywatelom, dzisiaj potrzebna. Nie tragedia, ciężar ani wytykanie przywar narodowych, ale wieczór w teatrze, podczas którego pośmiejemy się. Komedia to forma demokratyczna, której domaga się dojrzałe, inteligentne społeczeństwo.

Przełożyście *Sen nocy letniej* na nowo, korzystając także z istniejącego przekładu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

W idealnym dla sztuki świecie nie byłoby praw autorskich i każdy spektakl dałoby się złożyć na nowo z tego, co już jest, by uzyskać zadowalający efekt. W takim świecie tworzyli swoje dramaty Shakespeare czy Brecht. Natomiast oczywiście własność intelektualna istnieje, i bardzo dobrze dla twórców, że tak jest.

Podstawą inscenizacji jest oryginalny, renesansowy tekst angielski. Był on głównym punktem odniesienia na próbach. Jestem native speakerem, całe moje wykształcenie było po angielsku – od czwartej klasy podstawówki do ukończenia studiów w Stanach, więc literacki angielski jest dla mnie językiem bardziej oczywistym niż polski. Przekładamy wraz z tłumaczem Maksem Nowakiem na polski, odwołując się cały czas do Shakespeare'a, patrząc, jak to jest u niego wykręczone, jaki daje efekt. Żeby jednak nie zaczynać od poziomu zero, zaczęliśmy od istniejącego przekładu Gałczyńskiego, który nie jest już objęty prawami autorskimi – po to, by aktorzy mogli od razu zrozumieć fabułę. Kiedy okazywało się, że u Shakespeare jest jednak inny punkt ciężkości, proponowaliśmy własne wersje. Potem aktorzy weryfikowali, czy to brzmi dobrze

po polsku. Często zmieniamy tekst, by było tak, jak aktorki i aktorzy proponują. Po czym znowu wracamy do angielskiego tekstu, i najczęściej stwierdzamy, że jednak to nie jest to, co u Shakespeare'a. Nawet jeśli uznamy, że Gałczyński miał to świetnie wyrażone, to i tak zmieniamy kilka słów – żeby być bliżej oryginału. Gałczyński i Barańczak zawsze bardzo starali się, żeby było jedenaście sylab (jak w wielu polskich poematach), ale u Shakespeare'a jest zupełnie inne metrum. Poezja Shakespeare'a nie jest oparta na równej liczbie sylab, tylko na liczbie stóp. Jest to pentametr jambiczny, który jest dużo swobodniejszy i polega na akcentacji. W polskim sylabotonizmie akcentacja nie jest tak ważna jak arytmetyczna liczba sylab. Gdy analizowałem angielską poezję w liceum czy na studiach, nikt nie wpadłby na pomysł, żeby liczyć sylaby. Dzieli się wersy na stopy. Poprzedni tłumacze bardzo trzymali się polskich reguł wersyfikacji, my się aż tak bardzo nie trzymamy, po to, żeby być bliżej szyku i melodii Shakespeare'a. Czasem jest nam trudniej, bo w angielskim mamy więcej monosylab do wykorzystania. To jest długi, dialogiczny proces.

Koniec końców mamy teraz tekst, który jest zrozumiały dla widzów, przejrzysty, ale też zachowuje trochę szekspirowskiej chropowatości i dziwności. To, co najbardziej gubi się w istniejących przekładach, to właśnie owa dziwność. Są poprawne, bo Polacy przykładają dużo większą wagę do poprawności niż Anglicy.

Mówisz o poprawności językowej czy obyczajowej?

Każdej. Można się zdziwić, że Puck u Shakespeare'a robi żart o jednodometrowej kupie wypadającej z tyłka służącej. W polskich przekładach jest to zawsze stołek o trzech nogach, ale „three foot stool” oznacza także stolec o długości trzech stóp. Nie ma tego w tłumaczeniach i my to też skreśliliśmy, bo wiemy, że byłoby to nie do przyjęcia dla polskiego widza, pomyślałby, że to jakieś głupie uwspółcześnienie.

Co prawda nie jestem szekspirologiem, ale czytałam ich analizy i zdecydowanie nie jest prostą sprawą oddanie oryginału Szekspirowskiego tekstu, a jednocześnie sprawienie, aby by był on zrozumiały dla współczesnego widza.

W szczególności, że tekst Shakespeare'a nie jest zrozumiały dla dzisiejszego angielskiego czytelnika.

Oraz dlatego, że współczesne słowniki są niewystarczające, nie dają możliwości przełożenia tamtego języka na dzisiejszy.

Ekwiwalentem może być Jan Kochanowski, tzn. jeśli myślimy Kochanowskim, zbliżamy się do Shakespeare'a. Szczególnie Kochanowski z *Odprawy posłów greckich*. Są tam fragmenty całkowicie zrozumiałe, np. monolog Kassandry, ale są frazy kompletnie niezrozumiałe, np. „O białoskrzydła morska pławaczko, wychowanico Idy wysokiej!”. Jak się tego nie analizowało, nikt nie wie, co to znaczy – Kochanowski tak to napisał, żebyśmy tego nie zrozumieli. Jego zabawność, poczucie humoru to jest renesans. Ale my nie piszemy w stylu Kochanowskiego, tylko znając go i podziwiając, wchodzimy w jego mentalność, ciągną wariację między zrozumiałością i niezrozumiałością, zabawnością i serio. Shakespeare wymyślił chyba pięć tysięcy słów, które używane są do dzisiaj, tak jak Kochanowski wymyślił polską poezję. To było totalnie świeże, jak słuchanie Fisha czy Paktofoniki w ich najlepszych momentach czy czytanie *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej. Taki właśnie jest Shakespeare i nijak się to ma do rozumienia jego dramaturgii jako klasycznej i umiarkowanej.

Jestem zatem bardzo ciekawa, jak uda wam się pogodzić wierność z tym, aby to było zrozumiałe.

Mogę ci zagwarantować, że w wielu przypadkach ponieśliśmy klęskę. Czasem widać, że Shakespeare dopisał coś tylko po to, żeby stworzyć rym. Więc jak tłumacząc na polski, pójdziemy po sensie, to rym się zgubi, a jak zostawimy rym, to będzie głupio, bo trzeba stworzyć inny sens.

Jednym z przykładów może być ten przytoczony przez Jerzego Limona, gdy Tyzbe wzdycha do Muru: „My cherry lips have often kissed thy stones”. Jeden z tłumaczy przełożył to jako „głazy, które pieściły me wiśniowe wargi”. Jednak jest tu dwuznaczność, bo w języku potocznym „stones” to także „jądra”.

Jak się myśli o tej sztuce, to trzeba pamiętać, że grali w niej sami faceci. To jest tradycja chłopięcych aktorów, którzy powiązani są z queerową kulturą, crossdressingiem. Teatr był w Anglii – i do dzisiaj jest – azylem dla osób nieheteroseksualnych. Cały ten teatr jest z ducha queerowego, szczególnie komedie: mężczyzna przebiera się za kobietę, i z innym mężczyzną rozmawiają o miłości. Trzeba pamiętać o tym, że postaci kobiece były lekko przegięte, że to nie były dziewczyny, które grały dramat, ale że to byli chłopcy, którzy grali dziewczynkość.

To też rodzaj gry w wyobraźnię.

Czasami to jest tematyzowane, ale rzadko. Czasem jesteśmy w stanie uwierzyć, że to kobieta, ale innym razem wyraźnie widać, że nie. Mówię o tym, żeby uświadomić, jak wyrafinowana, dziwna i ekstrawagancka jest to forma literacka. Lekka, szorstka, nieoczywista.

Chciałem jeszcze zapytać o zróżnicowanie postaci.

U Shakespeare’a są aż 23, u ciebie gra ich kilkoro aktorów. Dzielą się na trzy kręgi: arystokrację ateńską, rzemieślników i elfy. Czy również będziesz chciał pozostawić te kręgi czy będzie to jedna zbiorowość?

W tradycji grania tej sztuki przyjęło się, że Oberona i Tytanię grają ci sami aktorzy co Tezeusza i Hipolitę. Wydaje się, że tak było u Shakespeare’a, a na pewno u Petera Brooka, który przekonująco pokazał, że to jest możliwe, że jeden świat odbija się w drugim. Pyramus i Tyzbe są uproszczoną wersją *Snu nocy letniej*, a tak naprawdę *Romea i Julii*, ale to już jest dla wyjątkowo zorientowanych widzów, którzy wiedzą, że tragedia *Romeo i Julia* była pisana dokładnie w tym samym czasie co *Sen nocy letniej* i jest oparta na *Pyramusie i Tyzbie*. Więc to, że te światy się w sobie przeglądają, wzmacnia nasz zabieg. Oczywiście to jest wyzwanie, bo musi być jasne dla widzów, kto kogo gra. Mam nadzieję, że to odbijanie się wszystkiego we wszystkim, krystaliczna struktura, uwydatni się w 7 aktorach na scenie.

Postaci będą zróżnicowane również w języku?

Odrobinę, bo Shakespeare na tym poziomie też niewiele różnicuje, nie jest to pierwszoplanowe. Nasze wróżki więcej mówią Gałczyńskim. On jest o tyle lepszym poetą od nas, że słucha się go bez wysiłku. Natomiast słuchając Shakespeare’a w oryginale, trzeba ten wysiłek włożyć, skupić się. Więc jak chcemy dać trochę ulgi widzom, wtedy pojawia się Gałczyński albo Koźmian. A kiedy chcemy wyrazić bardziej złożoną, bardziej Szekspirowską myśl, to jest to oryginalne tłumaczenie.

Kamila Paprocka-Jasińska

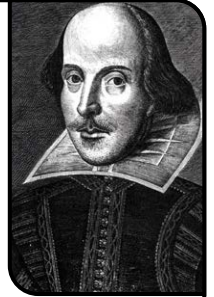
Teatrołóżka z socjologicznym biglem. Studiowała między Miodową a Krakowskim Przedmieściem, pracuje w Instytucie Teatralnym na Jazdowie, mieszka na Żoliborzu.





William Shakespeare

Dramaturg, poeta i aktor czasów Elżbiety I i Jakuba I. Uważany za jednego z najwybitniejszych dramatopisarzy. Reformator teatru. Przyjmuje się, że jest autorem 37 sztuk i 154 sonetów.



O jego życiu wiadomo niewiele, a informacje, które są znane, bywają sprzeczne. Pierwszą nie do końca sprawdzoną daną jest data jego urodzin.

Urodził się w 1564 roku w środkowej Anglii, w łączącym szlaki handlowe Londynu i Szkocji miasteczku Stratford nad rzeką Avon w hrabstwie Warwick (nieдалeko Birmingham) jako trzecie z ośmiorga dzieci. Za datę jego urodzenia przyjęto dzień 23 kwietnia na podstawie dokumentów potwierdzających, że 26 kwietnia odbył się jego chrzest, a chrzczono wówczas dzieci około czwartego dnia życia.

Jego ojciec, John, wywodził się z rodziny chłopskiej, później zajął się handlem (był kupcem bławatnym, handlował wełną, plotki mówią, że był też rękawicznikiem, handlarzem skór, a nawet rzeźnikiem). Dzięki swej przedsiębiorczości dorobił się pokaźnego majątku, co pozwoliło mu zostać ławnikiem (sędzią pokoju) i burmistrzem Stratfordu. Matka, Mary, wywodziła się z bogatej, szlacheckiej rodziny Ardenów.

W rodzinnym mieście Szekspir zdobył podstawy wykształcenia, którego najprawdopodobniej potem nie uzupełniał. W 1571 roku rozpoczął naukę w gimnazjum humanistycznym (grammar school), które dzięki zatrudnieniu jako nauczycieli absolwentów Oksfordu słynęło z wysokiego poziomu kształcenia. Stamtąd wyniósł znajomość retoryki, języka francuskiego, łacińskiej gramatyki i literatury klasycznej. Lata 1574–1588 są okresem pełnym niejasności w jego biografii.

Jest możliwe, że lata 1578–1581 spędził u swojego protektora Aleksandra Houghtona w Lea Hall, gdzie najprawdopodobniej wstąpił do trupy aktorskiej, zdobywając pierwsze doświadczenia z prawdziwym teatrem. Następnie w latach 1581–1588 pełnił funkcje sekretarza lub nauczyciela u baroneta Thomasa Hesketha w Rufford, prawdopodobnie tam również zetknął się ze sztuką sceniczną, będąc członkiem zespołu muzycznego.

W listopadzie 1582 roku ożenił się ze starszą o osiem lat Anną Hathaway, która pół roku po ślubie urodziła mu córkę, Zuzannę, a trzy lata później bliźniaki: Judytę i Hamneta. Jedyńy syn pisarza zmarł w roku 1596.

Okolo 1588 roku Szekspir opuścił żonę i dzieci i przeniósł się do Londynu, gdzie związał się z teatrem. Jedną z hipotez głosi, że wykorzystał okazję, gdy jeden z aktorów występującego w Stratfordzie zespołu teatralnego Queen's Man zginął w pijackiej bójce, i dołączył do grupy w jego zastępstwie. Początkowo jego pobyt w stolicy nie układał się pomyślnie.



Twórczynie i twórcy

Podejmował się słabo płatnych zajęć, pojawia się wersja, że zaczynał od pilnowania koni widzów przybywających do teatru. Próbował też handlu, inwestycji w nieruchomości, a nawet lichwy. Rzeczywista kariera Szekspira rozpoczęła się od wystawienia przez zespół Lorda Strange'a w marcu 1592 jego sztuki zatytułowanej *Król Henryk VI*. Dramat cieszył się tak ogromnym powodzeniem u szerokiej publiczności, że Szekspirowi przyniósł stały angaż jako „dostawcy tekstów”. Niestety w 1593 roku w Londynie wybuchła zaraza, która pochłonęła 11 000 ofiar i spowodowała, że wszelkie życie publiczne zamarło. Ponieważ zamknięto wszystkie teatry, nie było też zapotrzebowania na nowe sztuki. Szekspir wyjechał wówczas z Londynu na rok. W tym czasie powstały jego poematy *Wenus i Adonis* oraz *Lukrecja*. Wrócił do stolicy w 1594 roku, kiedy minęło zagrożenie zarazy. Oba poematy przypadły do gustu nowym rzeszom odbiorców, a Szekspir pozyskał możnego protektora w osobie lorda Southamptona i związał się z trupą o nazwie Słudzy Lorda Szambelana, występującą przed obliczem królowej Elżbiety I. Na wznowienie ich działalności napisał pierwszą w historii tragedię romantyczną – *Romeo i Julia*. W roku 1603, kiedy na tronie zasiadł Jakub I, trupa została przemianowana na Sługi Jego Królewskiej Mości.

Szekspir nie zrobił kariery jako aktor (jego najwybitniejszą rolą był duch w *Hamlecie*), ale wielką popularność zdobył jako poeta i autor dramatów. Pisał poświęcone miłości, przyjaźni i nicości życia wiersze i sonety, upowszechniając i modyfikując tak zwany sonet elżbietański (pierwsze wydanie *Sonetów* wyszło w 1609 roku), a przede wszystkim intensywnie sztuki teatralne – średnio dwa utwory sceniczne rocznie, które szybko zaczęły odnosić sukcesy.

W 1596 rodzinie Szekspira przyznano herb, przyjmując ją tym samym do stanu szlacheckiego. W 1597 roku Szekspir kupił okazałą siedzibę i posiadłość w rodzinnych stronach i stał się najbogatszym człowiekiem w Stratfordzie. W 1599 został głównym dramatopisarzem, aktorem i jednym z udziałowców teatru The Globe. Przedstawieniem inauguracyjnym jego działalność był *Henryk V*.

Około 1612 roku wrócił do rodzinnego miasteczka. Zmarł 23 kwietnia 1616 roku i został pochowany w prezbiterium kolegiaty Świętej Trójcy, w tym samym kościele, w którym otrzymał chrzest.

Po jego śmierci rozpoczęły się spory, czy rzeczywiście był autorem wszystkich przypisanych mu dzieł. Niektórzy badacze podejrzewają, że część z nich mógł napisać ktoś inny – Francis Bacon lub Christopher Marlowe. Nie ma na to jednak bezpośrednich dowodów.

Dzieła Szekspira:

- poetyckie: cykl sonetów obejmujący 154 utwory z lat 1592-94, poematy *Wenus i Adonis* (1593), *Lukrecja* (1594)
- dramatyczne: dramaty historyczne dotyczące wydarzeń z historii Anglii: *Król Henryk IV* (1590), *Król Henryk VI* (1591), *Król Henryk VIII* (1613), *Król Ryszard II* (1595), *Król Ryszard III* (1592); komedie – *Komedia omyłek* (1593), *Poskromienie złościcy* (1593), *Stracone zachody miłości* (1594), *Dwaj panowie z Werony* (1594), *Sen nocy letniej* (1596), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1597), *Kupiec wenecki* (1597), *Wiele hałasu o nic* (1599), *Jak wam się podoba* (1599), *Wieczór Trzech Króli* (1600), *Miarka za miarkę* (1603), *Opowieść zimowa* (1610), *Burza* (1611); tragedie – *Titus Andronicus* (1592), *Romeo i Julia* (1595), *Juliusz Cezar* (1599), *Hamlet* (1601), *Otello* (1604), *Król Lear* (1606), *Makbet* (1606), *Koriolan* (1607), *Antoniusz i Kleopatra* (1608).



fol. Marek Zimkiewicz

Michał Zadara

Reżyser. Uznawany za jednego z najwybitniejszych inscenizatorów polskich dramatów klasycznych. Jego unikalne podejście do klasyki i nowatorskie metody reżyserskie niosą świeże spojrzenie na dzieła klasycznych dramatopisarzy. Jest pierwszym reżyserem, który wystawił w całości

Dziady Adama Mickiewicza, prezentując je jako głębokie, wielowarstwowe dzieło o ogromnym znaczeniu kulturowym i historycznym, wyrwując je z kontekstu patriotyczno-martyrologicznego. Pracował na najważniejszych scenach w Polsce, takich jak: Narodowy Stary Teatr w Krakowie, Teatr Narodowy i Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Teatr Powszechny w Warszawie, Teatr Polski we Wrocławiu oraz Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Jego międzynarodowa kariera obejmuje również projekty w HaBimah w Tel Awiwie, Schauspielhaus w Wiedniu, Maxim Gorki Theater oraz Komische Oper w Berlinie. Z sukcesem inscenizował także międzynarodową klasykę, w tym dzieła Schillera, Shakespeare'a, Brechta, Eurypidesa i Sofoklesa, co potwierdza jego wszechstronność jako reżysera. Jest także współtwórcą Centrali, zespołu tworzącego innowacyjne dzieła przekraczające granice dziedziny sztuki. Założył Instytut Prawa Performatywnego – zespół łączący analizę i interwencję prawną z performansem. Regularnie pisze teksty o polityce i kulturze dla portalu krytykapolityczna.pl. Wykładał tragedię grecką na Wydziale Filologii Klasycznej w Swarthmore College, a obecnie prowadzi zajęcia w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie oraz na Uniwersytecie Warszawskim. Jego prace, charakteryzujące się głębią analizy i wizualną innowacyjnością, ciągle wpływają na kształt sztuki teatru w Polsce.

Robert Rumas

Artysta, kurator, projektant przestrzeni wystawienniczych i scenicznych w galeriach i muzeach, scenograf teatralny. Urodzony w 1966 roku w Kielcach, w 1991 roku ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa oraz w pracowni multimediów. Zainteresowany problematyką społeczeństwa jako obiektu manipulacji w kontekście pojęć dotyczących ekonomii, religii, narodu czy rasy. Od początku twórczości poddaje krytyce polski katolicyzm, jego powierzchowność i obłudę. W wielu wypadkach jego język artystyczny oparty jest na kiczu,



fol. Jania Rumas

który łączy z symboliką „narodową”. Religia jest tu jedynie elementem skomplikowanej struktury, równie ważnym, co ekonomia, polityka czy dysfunkcje społeczne. Innym wątkiem jego twórczości i poszukiwań jest eksploracja i projektowanie alternatywnych modeli społecznych. Odważne gesty, które podejmuje, polegają często na kreowaniu tymczasowych przestrzeni indywidualnej wolności, w czym przejawia się anarchistyczny rys jego działań. Uważany jest obok Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego, Pawła Althamera i Zbigniewa Libery za jednego z najważniejszych przedstawicieli nurtu sztuki krytycznej w Polsce lat 90. XX wieku. Prezentował swoje prace w znaczących galeriach w Polsce m.in.: w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Brał udział w wielu ważnych wystawach międzynarodowych, m.in. w Kunst- und Ausstellungshale w Bonn, Moderna Musset w Sztokholmie, Centrum Sztuki Współczesnej w Moskwie, Kunsthalle w Wiedniu, Berlinie, Hamburgu i Bochum, Muzeum Sztuki w Zagrzebiu oraz Ludwig Muzeum w Budapeszcie. Jego prace znajdują się w wielu kolekcjach sztuki współczesnej w Polsce i poza jej granicami. Jest autorem wielu aranżacji i organizacji przestrzeni prezentacji sztuki współczesnej. Współpracował z wieloma polskimi i zagranicznymi kuratorami i kuratorkami m.in.: Dorotą Monkiewicz, Andą Rottenberg, Jarosławem Suchanem, Hanną Wróblewską, Danielem Muzyczukiem, Joanną Zielińską i Bojaną Pejć w najważniejszych instytucjach w Polsce m.in.: w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Ośrodku Dokumentacji Twórczości Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie, Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi a także z m.in.: Ludwig Muzeum w Budapeszcie, Kunsthalle w Bochum, Muzeum Sztuki Współczesnej w Zagrzebiu. Równoległe do swojej twórczości artystycznej od 2004 roku zajmuje się organizacją przestrzeni i scenografią w spektaklach multimedialnych, teatralnych i operowych. Na stałe współpracuje z reżyserami: Michałem Zadarą i Pawłem Łysakiem oraz reżyserką Martą Górnicką. Scenografie i organizacje przestrzeni teatralnych wg swoich projektów realizował w: Teatrze Narodowym, Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Teatrze Powszechnym i Nowym Teatrze w Warszawie, Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Polskim i Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, Teatrze Polskim w Poznaniu, Teatrze Polskim w Bydgoszczy, Teatrze Wybrzeże w Gdańsku oraz w Maxim Gorki Theater i Komische Oper w Berlinie i Staat Theater – Braunschweig, W roku 2015 roku otrzymał prestiżową Nagrodę im. Katarzyny Kobro za całokształt twórczości przyznawaną przez Akademię Artystów Polskich w Muzeum Sztuki w Łodzi. W roku 2020 był kuratorem wystawy „Zmiana ustawienia – polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku”, w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. O scenografii mówi: „Scenografia nie jest sztuką autonomiczną – jest częścią inscenizacji, wydarzenia, performansu – niezależnie od tego, czy powstaje w gmachu teatralnym, galerii, kościele, czy na ulicy”. Mieszka w Nowej Wsi pod Warszawą.

Pola Gomółka

Kostiumografka z wieloletnim doświadczeniem filmowym. Absolwentka dziennikarstwa w Wyższej Warszawskiej Szkole Humanistycznej. Tworzy kostiumy do spektakli, filmów, reklam. W 2023 roku otrzymała tytuł Kostiumografa Roku przyznawany przez Media Marketing Polska. Jest autorką kostiumów do spektakli Macieja Kowalewskiego: warszawskich *Wąsów* w OCH-Teatrze i *Kredytu* w Teatrze Polonia oraz *Żeglarza* w Teatrze Dramatycznym w Płocku. Tworzyła kostiumy do filmów: *Za duży na bajki* w reżyserii Christofera Russa, *Szczęścia chodzą parami* w reżyserii Bartka Prokopowicza, *Miało cię nie być* w reżyserii Kubby Michalczuka, a także do serialu *Klara* w reżyserii Łukasza Jaworskiego oraz wielu innych produkcji i projektów. Pasjonuje się modą i podróżami, w pracy ceni dbałość o szczegóły oraz zabawę formą.



Ewelina Adamska-Porczyk

Aktorka, tancerka i choreografka. Od 2006 do 2018 roku aktorka Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu, obecnie współpracująca gościnnie z tą sceną. Debiutowała w spektaklu *Piotrus Pan* w reżyserii Janusza Józefowicza. Ma na swoim koncie ponad 70 realizacji, głównie na scenie



foto: Marek Zimakiewicz

Teatru Capitol we Wrocławiu, w tym m.in.: koncerty i gale w ramach Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Zagrała m.in.: Albertynkę w *Operetce* w reżyserii Michała Zadary, Connie w *A Chorus Line* w reżyserii Michaela Bennetta, Hellę w *Mistrzu i Małgorzacie* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka, w spektaklach autorskich Agaty Dudy-Gracj – Ariela w *Po Burzy Szekspira* i Żabę w *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, braci swoich i wszystkich sąsiadów swoich...*, Kitty w *Trzech muszkieterach* w reżyserii Konrada Imieli, France Gall w *Kocham cię. Ja ciebie też nie. Serge Gainsbourg* w reżyserii Cezarego Studniaka czy Roxie Hart w *Chicago* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka. Współpracowała również przy spektaklach tanecznych z Jarkiem Stańkiem (*Swing*) oraz Izadorą Weiss-Grzesińską (*Eurazja*). W 2016 roku została wyróżniona w corocznym „Subiektywnym spisie aktorów teatralnych” Jacka Sieradzkiego. Jest autorką choreografii do spektakli Wojciecha Kościelniaka: *Gali Przeglądu Piosenki Aktorskiej Tak jest na podstawie piosenek Jacques’a Brela*, *Operetki* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, *Chłopów* w Teatrze Muzycznym w Gdyni, *Chicago* i *Pretty Woman* w Krakowskim Teatrze Variété, *Błaszanego bębenka* w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu, *Śpiewaka jazzbandu* w Teatrze Żydowskim w Warszawie, *Kapitana Żbika i złotego saturatora* w warszawskim Teatrze Syrena, *Kombinatu* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu czy dyplomu studentów Akademii Teatralnej w Warszawie zatytułowanego *Przybysz*. Przygotowała również choreografię do wyreżyserowanej przez Jacka Mikołajczyka *Rodziny Addamsów* w Gliwickim Teatrze Muzycznym oraz spektakli w reżyserii Cezarego Studniaka *Kocham cię. Ja ciebie też nie. Serge Gainsbourg* w Teatrze Capitol we Wrocławiu i dyplomu studentów wrocławskiej Filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie *Believe me you fool*. Podjęła współpracę choreograficzną przy *Dziadach*

części trzeciej w reżyserii Michała Zadary, dla którego przygotowała również choreografię do *Krakowiaków i Górali* w Teatrze Muzycznym w Gdyni i *Zemsty nietoperza* w Teatrze Narodowym w Warszawie. W 2023 roku w Teatrze Syrena w Warszawie wyreżyserowała spektakl *SIX*, w którym jest też autorką choreografii. W 2021 roku Kapituła Nagrody im. Aleksandra Bardinięgo na 41. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej przyznała jej dyplom mistrzowski. Między próbami do kolejnych produkcji poświęca czas dwóm wspianiałym synom i relaksuje się przy dobrych książkach.

Marta Osiecimska-Pawlik

Absolwentka socjologii na Uniwersytecie Gdańskim, Sopotckiej Szkoły Fotografii oraz podyplomowych Studiów Latinoamerykańskich na Uniwersytecie Warszawskim. Od 20 lat zawodowo zajmuje się tworzeniem stylizacji i kostiumów. Jest autorką stylizacji do licznych sesji, spotów i programów telewizyjnych, współpracowała przy produkcjach fabularnych, sztukach teatralnych Och-Teatru i Teatru 6. piętro. Gdańszczanka, fanka literatury faktu i kryminałów, zainteresowana związkami trendów społecznych z modą.



Artur Sienicki

Urodzony w 1975 roku w Warszawie absolwent Wydziału Psychologii, Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawskiej Szkoły Fotografii oraz Wydziału Operatorskiego Państwowej Szkoły Filmowej, Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi. Projektuje światło i wideo w teatrach w Polsce i za granicą – m.in.:

w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Operze Wrocławskiej, Staatsoper w Berlinie, Komische Oper w Berlinie, Teatrze Narodowym w Warszawie, Teatrze Polskim we Wrocławiu, Teatrze Polskim w Bydgoszczy, Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Powszechnym w Warszawie, Maxim Gorki Theater w Berlinie. Współpracuje z uznanymi reżyserami m.in.: Barbarą Wysocką, Michałem Zadara, Agnieszką Błońską, Martą Górnicką. Jest autorem zdjęć do nagradzanych filmów krótkometrażowych, fabularnych i dokumentalnych oraz teledysków.

phot. Ruby Yeo

Maksymilian Nowak

Filolog włoski, reżyser, dramaturg, student reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Współpracował między innymi z Teatrem im. Kochanowskiego w Opolu, Teatrem im. Modrzejewskiej w Legnicy oraz Teatrem Powszechnym w Warszawie. Uwielbia literaturę skandynawską, seriale komediowe i psy.



phot. Kamila Brodacka



Filip Płuciennik

Członek Fundacji „Kultura nie boli” Instytutu Prawa Performatywnego. Studiuje na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Współautor scenariuszy spektakli *Odpowiedzialność* (Teatr Powszechny w Warszawie) i *Cisza* (Muzeum Powstania Warszawskiego). Współtworzył cykl Big Books Live. Książka na żywo, brał udział w organizacji Big Book Festival w 2023 roku. Prywatnie zapalony gitarzysta, miłośnik książek i kawy oraz – od czasu do czasu – sportowiec.

phot. Alicja Michalska



Aktorki i aktorzy



foto: Łukasz Filipowski

Olga Boładź

Aktorka filmowa i teatralna. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, uczyła się również na Wydziale Ruchu w Institut del Teatre w Barcelonie oraz w Stela Adler Academy of Acting & Theatre w Los Angeles. Zaraz po studiach wystąpiła w wielu krakowskich spektaklach. W Narodowym

Starym Teatrze zagrała u czeskiego reżysera Petra Zelenki w jego sztuce *Oczyszczenie*, a u Mikołaja Grabowskiego w realizacji Molirowskiego *Tartuffe'a* rolę Marianny. Obecnie możemy ją oglądać w spektaklach *Dobry wieczór państwu*, *Dobrze się kłamię w dobrym towarzystwie* oraz *Pozytywni i Nienasyceci* w warszawskim Teatrze Garnizon Sztuki. Ma na swoim koncie role w takich produkcjach filmowych jak: *Wolka* (w reż. Arni Asgeirsson), *Służby specjalne* (reż. Patryk Vega), *Volta* (reż. Juliusz Machulski) czy *Człowiek z magicznym pudełkiem* (reż. Bodo Kox). W 2020 roku jej krótkometrażowy film *Alicja i Żabka* zdobył główną nagrodę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W 2024 na dużym ekranie oglądaliśmy ją w filmie *Simona Kossak* (reż. Adrian Panek).

Arkadiusz Brykalski

Urodzony w 1971 roku aktor teatralny, filmowo-telewizyjny i muzyczny. Polonista i mechanizator rolnictwa. Absolwent Państwowego Policealnego Studium Wokalno-Aktorskiego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni. Był aktorem Teatru Muzycznego w Gdyni, Teatru Wybrzeże w Gdańsku, Narodowego Teatru Starego w Krakowie, obecnie na stałe w zespole Teatru Powszechnego w Warszawie. Finalista Przeglądów Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Na stałe współpracuje z Centralą, Teatrem Atelier w Sopocie, Teatrem Muzycznym Roma i Teatrem Rampa w Warszawie.

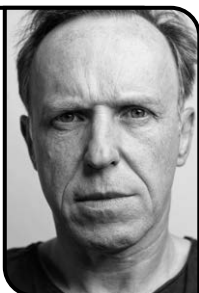


foto: Magda Hueckel

Michał Czernecki

Aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Prywatnie – mąż i ojciec dwóch synów. Absolwent krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Zadebiutował główną rolą w znanej ekranizacji *Hamleta* Łukasza Barczyka u boku m.in. Janusza Gajosa i Zbigniewa Zapasiewicza. Współpracował m.in. z Andrzejem Wajdą, Krystianem Lupą, Mają Kleczewską i Ondrejem Spišakiem. Aktualnie występuje na deskach Teatru Garnizon Sztuki oraz Teatru Kamienica w Warszawie. Zagrał w ponad 30 serialach i filmach. Stworzył charyzmatyczne role w najpopularniejszych polskich produkcjach (*Skazana*, *Algorytm miłości*, *EmigracjaXD*, *Diagnoza*, *Ślepnąc od świateł*, *Wojenne dziewczyny*, *Ucho Prezesa*, *Motyw*, *Znaki*). Jest współautorem sukcesów takich filmów jak: *25 lat niewinności*, *sprawa Tomka Komendy*, *Planeta singli*, *Podatek od miłości*, *Wojna polsko-ruska*, *Każdy wie lepiej*, *Polowanie*, *Skołowani*, *Kos*, *Miłość jak miód*, *Niebezpieczni dżentelmeni* czy *Skrzyżowanie*. Gościnnie występuje w programach kabaretowych. W 2018 roku ukazała się poruszająca książka zatytułowana *Wybrałem życie*, będąca biograficznym wywiadem-rzeką, którą przeprowadziła z nim Monika Sobień.

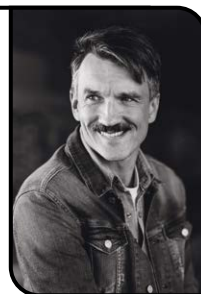


foto: Marek Zimankiewicz

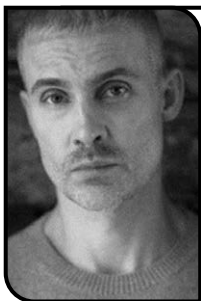


foto: Anna Powalowska

Paulina Holtz

Aktorka teatralna, telewizyjna i filmowa. Debiutowała jako kilkulatka w telewizyjnym spektaklu *Małżeństwo Marii P.* w reż. Piotra Cieślaka, a na scenie (Teatr Powszechny) jako dziesięciolatka w spektaklu *Romeo i Julia* w reżyserii Andrzeja Wajdy rolę Pazia. Jako dziesięcioletka zaczęła pracę w telenoweli *Klan*. W 2002 roku ukończyła

Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, a następnie przez wiele sezonów była etatowo związana z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, gdzie miała okazję pracować z Piotrem Cieplakiem, Michałem Zadarą, Anną Augustynowicz, Iwoną Kempą, Małgorzatą Bogajewską, Grzegorzem Wiśniewskim, Waldemarem Śmigasiewiczem, Robertem Glińskim, Markiem Fiedorem i innymi wybitnymi twórcami i twórczyniami. Laureatka „Feliksa Warszawskiego” za najlepszy „debiut teatralny do 5 lat po dyplomie”. Od kilku lat z wyboru nie jest związana z żadnym teatrem etatowo. Miała przyjemność występować na wielu warszawskich scenach: w OCH-Teatrze, Teatrze Polonia, Teatrze Kamienica, Capitol, Młyn i w licznych niezależnych spektaklach na scenach w całej Polsce. Jej głosem mówią w polskiej wersji językowej m.in. filmowe *Gamora* i *Ahsoka*, a nadto *Królowa Meve* w grze komputerowej *Wojna krwi: wiedźmińskie opowieści* czy *Czarodziejka w grze Diabło IV*. Jako lektorka nagrała ponad 100 audiobooków i została wyróżniona nagrodą magazynu „Pocisk” dla najlepszej lektorki audiobooków kryminalnych, nagrodą Best Audio serwisu Empik Go, a wydawcy na gali Pick a voice przyznali jej miano „Złotego głosu”. Prywatnie jest instruktorką strzelectwa i treningu siłowego, a jej pasją jest fotografia.



Bartosz Porczyk

Aktor. Absolwent Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (2003). Karierę zawodową zaczął na deskach Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. W latach 2003–2006 był aktorem Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu pod kierownictwem

artystycznym Wojciecha Kościelniaka. Po zdobyciu Grand Prix na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2006 roku został zatrudniony we wrocławskim Teatrze Polskim pod dyrekcją Krzysztofa Mieszkowskiego, gdzie pracował przez 10 lat. W 2010 roku powstała jego solowa płyta pt. *Sprawca*. W 2016 roku rozpoczął współpracę ze stołecznymi scenami: Teatrem Powszechnym i Teatrem Syrena. W latach 2013–2016 prowadził działalność dydaktyczną w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie Filii we Wrocławiu na Wydziale Aktorstwo Lalkarskie (interpretacja piosenki aktorskiej). W 2016 roku wyreżyserował dyplom aktorski tego wydziału – *Amadeusza* Shaffera. W tym samym czasie został wykładowcą Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od 2016 roku jest aktorem warszawskiego Teatru Studio pod dyrekcją Natalii Korczakowskiej. Przez 17 lat pracy zawodowej rozwijał się, współpracując z takimi reżyserami jak: Waldemar Zawodniński, Wojciech Kościelniak, Natalia Korczakowska, Jan Klata, Agnieszka Olsten, Wiktor Rubin, Jerzy Bielunas, Konrad Imiela, Łukasz Twardowski, Michał Zadara, Krzysztof Garbaczewski, Ewelina Marciniak, Jan Machulski, Jan Komasa, Wojciech Smarzowski, Marek Fiedor, Antoni Krauze, Weronika Migoń, Ryszard Bugajski. Jest laureatem licznych nagród, m.in.: Nagrody Aktorskiej na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi za rolę Ekarta w spektaklu *Baal* Bertolta Brechta w reżyserii Marka Fiedora oraz Nagrody Marszałka Województwa Łódzkiego (2003); Złotego Tukana – Głównej Nagrody Konkursu, Tukana Dziennikarzy i Tukana Publiczności na 27. Konkursie Aktorskiej Interpretacji Piosenki we Wrocławiu (2006), Nagrody za Najlepszą główną rolę męską na XIII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Dublin Fringe Festival za rolę w spektaklu *Smycz* w reżyserii Natalii Korczakowskiej. Za rolę w *Smyczy* otrzymał też m.in.: Nagrodę Aktorską „Jajco festiwalu” na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2007), Nagrodę za Najlepszą Rolę Męską na 38. Jeleniogórskich Spotkaniach Teatralnych (2008) i Nagrodę Specjalną Prezydenta Miasta Wrocławia na 42. Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora. Laureat Nagrody Grand Prix 48. Kaliskich Spotkań Teatralnych – Festiwalu Sztuki Aktorskiej za najlepszą pierwszoplanową rolę męską w spektaklu *Sprawa Dantona* w reżyserii Jana Klaty (2008), nagrody aktorskiej na Opolskim Festiwalu Teatralnym Klasyka Polska za rolę Stanisława Wokulskiego w spektaklu *Lalka* w reżyserii Wiktora Rubina. W 2011 roku został odznaczony Brązowym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. W 2014 roku był nominowany do Paszportu „Polityki” w kategorii Teatr za rolę Gustawa w *Dziadach* w reżyserii Michała Zadary. Prywatnie jest mężem tancerki, aktorki i choreografki Eweliny Adamskiej-Porczyk oraz tatą dwóch synów, Oskara i Gustawa. W wolnych chwilach komponuje muzykę, pisze teksty piosenek, maluje obrazy i jeździ konno.

foto: Marcin Rodzaj

Barbara Wysocka



Aktorka i reżyserka. Absolwentka Wydziałów Aktorskiego i Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Wcześniej studiowała grę na skrzypcach w Hochschule für Musik we Freiburgu w Niemczech. W latach 2004–2014 związana z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, obecnie w zespole aktorskim Teatru Powszechnego w Warszawie. Wielokrotnie nagradzana za swoje role i spektakle (*Judyta w Księdzu Marku*, *Agnieszka w Ósmym dniu tygodnia*, *Kassandra w Odprawie posłów greckich*, *Aleksandra Billewiczówna w Trylogii*, *Idalia w Fantazym*, *Lilla w Lilli Wenedzie*, *Szapocznikow*, *Stan nieważkości*, *Chopin bez fortepianu*, *Bieguni*). Współpracowała z Maxim Gorki Theater oraz Schaubühne am Lehniner Platz w Berlinie. Reżyserowała m.in. w Kammerspiele oraz w Bayerische Staatsoper w Monachium, Staatsoper w Berlinie, Volkstheater w Wiedniu, w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Teatrze Narodowym i Teatrze Powszechnym w Warszawie, w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, Grand Teatre del Liceu w Barcelonie oraz dla Bregenzer Festspiele. Instalacje audio i video tworzyła dla Schauspielhaus w Wiedniu oraz Komische Oper w Berlinie. W roku akademickim 2019/20 jako Cornell Distinguished International Visiting Professor wykładała na Wydziale Teatru Swarthmore College w Filadelfii, USA. Nagrodzona m.in. Złotym Yorickiem, Paszportem „Polityki” za rok 2009, główną nagrodą aktorską Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” za rolę Idalii w spektaklu *Fantazy*, główną nagrodą aktorską Konkursu na Wystawienie Sztuki Współczesnej za rolę w spektaklu *Bieguni*. Współtworzy grupę artystyczną Centrala.

foto: Paulina Holtz



Mariusz Zaniewski

Aktor teatralny, telewizyjny i filmowy, urodzony w 1977 roku w Szczecinie. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie w roku 2003, pracował w Teatrze Polskim we Wrocławiu (2006–2009), Nowym w Poznaniu (2011–2022), współpracował z teatrami Narodowym Starym i STU w Krakowie,

Powszechnym w Warszawie. Swoich sił próbował również jako dramaturg i reżyser, jego sztuka *Dziza/przyszłość boli tylko raz* znalazła się w półfinale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej i jest obecnie w repertuarze Teatru Nowego w Poznaniu. Uprawia sport namiętnie, choć nie jest dobry w żadnej dyscyplinie. Mieszka po sąsiedzku z Teatrem Komedia i odczuwa jego humorystyczną emanację.

foto: Paulina Pawłowska

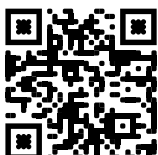
Uśmiech w prezencie miejcie na względzie!



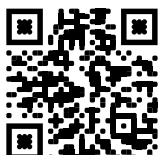
Teatralny voucher to świetny pomysł na upominek!

Obdarowani voucherem sami decydują,
co chcą obejrzeć na scenie Komедии,
a Ty dostarczasz im okazji do śmiechu,
relaksu i wzruszeń.

Dowiedz się więcej
o komediowych
voucherach:



Sprawdź
komediowy
repertuar:



TworzyMY Komedię

Krzysztof Wiśniewski
dyrektor Teatru

Aneta Groszyńska
zastępczyni dyrektora
ds. artystycznych

Łukasz Orłowski
zastępca dyrektora ds. rozwoju
i komunikacji

Lidia Truszkowska
główna księgowa

Monika Jakubczyk
zastępczyni głównej księgowej

Danuta Pszczołkowska
specjalistka ds. płac

Joanna Piliszek
specjalistka ds. rozliczeń
z kontrahentami oraz Vat

Marta Dudek
radczyni prawna

Małgorzata Kondracka
specjalistka ds. obsługi sekretariatu

Milena Chodowicz
kierowniczka Działu Administracji

Anna Andraga
kierowniczka Działu Komunikacji,
Marketingu i Sprzedaży

Agnieszka Butowska
zastępczyni Kierowniczki Działu
Komunikacji, Marketingu i Sprzedaży

Justyna Piliszek
starsza specjalistka ds. sprzedaży
i rozwoju publiczności

Anna Hautz
specjalistka ds. komunikacji i ePR

Beata Ptak
specjalistka ds. sprzedaży
indywidualnej i grupowej/kasjerka

Wioletta Stelmaszczyk
specjalistka ds. sprzedaży, kasjerka

Robert Ostolski
kierownik Działu Koordynacji Pracy /
inspicjent

Aleksandra Maron
koordynatorka Małej Sceny,
inspicjentka

Martyna Mielnik
inspicjentka

Justyna Pankiewicz
kierowniczka Działu Produkcji

Marta Kostoń
producentka

Ewa Piórek
producentka

Marcin Gajewski
kierownik techniczny

Paweł Stefaniak
kierownik obsługi sceny

Donald Klepczarek
kierownik pracowni oświetleniowej

Marcin Bociński
kierownik pracowni audiowizualnej

Marek Klepczarek
starszy specjalista realizator światła

Mateusz Bagiński
starszy specjalista realizator
audio/video

Olga Rojek
realizatorka audio/video

Krzysztof Iwański
zastępca kierownika sceny, rzemieślnik
teatralny, montażyista sceny

Tomasz Drozdowski
rzemieślnik teatralny, montażyista sceny

Łukasz Kubiak
rekwizytor

Irmina Kurowska
garderobiana

Katarzyna Adamczyk
garderobiana

Andrzej Milewski
starszy portier informator

Waldemar Pilich
starszy portier informator

Piotr Skrzypczyk
starszy portier informator

Cezariusz Zieliński
starszy portier informator

Piotr Szulęcki
portier informator

Agnieszka Grabowska
pracowniczka gospodarcza

Alina Laskus
pracowniczka gospodarcza

Ilona Czeladka
pracowniczka gospodarcza

Anna Wójcik
pracowniczka gospodarcza

K

JESTEM
DOPÓKI ŚNIĘ



Teatr Komedia

teatrkomedia.pl

#niepoważninaserio



instytucja kultury
miasta stołecznego
Warszawy

Mecenas



100 lat

Partner Teatru

