didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-odczytana-na-nowo-w-dramaten

/ ZAGRANICA

Klasyka odczytana na nowo w Dramaten

Jan Balbierz

Kungliga Dramatiska Teatern, Sztokholm

William Szekspir

Król Lear

adaptacja i reżyseria: Falk Richter, scenografia: Wolfgang Menardi, kostiumy: Zana Bosnjak, projekcje wideo: Stefano Di Buduo, muzyka: Daniel Freitag, światło: Carsten Sander

premiera: 7 października 2024

August Strindberg

Pelikan

adaptacja: Lucas Svensson, Emil Graffman, scenografia i reżyseria: Emil Graffman, kostiumy: Helle Carlsson, muzyka: Fredrik Möller, światło: Tobias Hagstöm Ståhl

premiera: 6 lutego 2025

Sztokholmskie teatry od dawna zapraszają do współpracy najlepszych

reżyserów niemieckich. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych Frank Castorf zdekonstruował na scenie Stadsteatern satyryczną powieść Strindberga *Czarne chorągwie*, później Michael Thalheimer zaprezentował na głównej scenie Królewskiego Teatru Dramatycznego swoje wersje *Wiśniowego sadu* i *Woyzecka*. Teatry z niemieckiego obszaru językowego są też stałymi gośćmi Festiwalu Bergmana, międzynarodowego biennale teatralnego organizowanego przez Królewski Teatr Dramatyczny. W sezonie 2024/2025 do pracy nad *Królem Learem* Dramaten zaprosił hamburczyka, czy też raczej – jak on sam to widzi – wywodzącego się z Hamburga Europejczyka Falka Richtera, jedną z najciekawszych postaci w od dekad witalnym niemieckim pejzażu teatralnym.

Zagraniczni twórcy zapraszani do sztokholmskiego teatru wkraczają na terytorium obciążone legendą i tradycją teatralną; to tutaj przez dekady działał Alf Sjöberg, autor wizjonerskich scenicznych *Gesamtkunstwerk*, ponadto zaś promotor dramatopisarstwa Gombrowicza i Witkacego, to tutaj reżyserował – a przez kilka lat również dyrektorował – Ingmar Bergman. Tak jak *Woyzecka* Thalheimera niechybnie porównywano do Bergmanowskiej inscenizacji z roku 1969, w której młody Thommy Berggren z zespołem występował na scenie przypominającej cyrkową arenę, tak inscenizacja Richtera wchodzi w dialog z pierwszym przedstawieniem, jakie Bergman wyreżyserował w Dramaten po powrocie z emigracji w Monachium, ascetycznym wizualnie *Królem Learem*, w którym główną rolę oszalałego władcy grał jeden z najważniejszych aktorów swojego pokolenia Jarl Kulle, w role córek zaś wcielały się trzy dobrze znane z innych inscenizacji i filmów Bergmana aktorki: Margaretha Byström, Eva Fröling i Lena Olin.

Richer przybył do Sztokholmu z własnym, międzynarodowym, ale działającym zwykle w Berlinie, zespołem: scenografem (Wolfgang Menardi),

projektantką kostiumów (Zana Bosnjak), artystą wideo (Stefano Di Buduo) i kompozytorem (Daniel Freitag).

Scenariusz sztokholmskiego przedstawienia jest radykalnym przepisaniem tragedii Szekspira; Richter dopisał do niej własny, osadzony we współczesności tekst: oto młoda reżyserka Karin Lindt (Ana Gil de Melo Nascimento) dostaje zadanie dokończenia inscenizacji *Króla Leara*, którą reżyserować miał jej ciężko teraz chory rodzic, światowej sławy artysta teatru. Ojciec leży w szpitalu po zawale serca i kontaktuje się z córką za pomocą Skype'a. Gil znakomicie odtwarza rolę znerwicowanej, biegającej z telefonem komórkowym, przytłoczonej ogromem zadania artystki. Karin musi nie tylko walczyć z zespołem, który kontestuje jej propozycje zmiany akcentów w sztuce i wyeksponowania ról kobiecych, ale również w licznych rozmowach rozliczyć się z własnym ojcem. Ich i tak już trudnej relacji nie ułatwia fakt, że Karin wydała niedawno autofikcyjną powieść *Dziedzictwo emocjonalne*, opowiadającą o stłamszonej, dorastającej w cieniu ekscesywnego ojca-artysty córce. Richter uniknął szczęśliwie plakatowości w budowaniu postaci reżyserki; jest ona nie tylko ofiarą domowego tyrana, ale również beneficjentką sytuacji rodzinnej, którą kontestuje, bezpardonowo korzystającą z przywilejów dostępnych celebryckim dzieciom.

Fani twórczości Richtera rozpoznają tu zapewne wątki z jego wcześniejszych przedstawień, przede wszystkim z mającej premierę rok przed sztokholmskim *Learem The Silence* w berlińskiej Schaubühne z rewelacyjną rolą debiutującego na scenie teatralnej Dimitrija Schaada (w Sztokholmie odnajdziemy zresztą prawie dosłowne cytaty z tej inscenizacji). W tamtym przedstawieniu również obserwowaliśmy splot toksycznych związków rodzinnych, skomplikowaną relację dziecka – w tym przypadku syna – z ojcem, w której podległość i agresja mieszają się z zależnością i

niemożliwością odcięcia się od znienawidzonego rodzica. *The Silence*, osnuta wokół wątku coming outu homoseksualnego syna, to przede wszystkim opowieść o przemilczaniu przeszłości. Zarówno ojciec, jak i matka (nieobecni na scenie, a widoczni jedynie na ekranie w czasie projekcji wideo) są nie tylko sprawcami rozpadu rodziny (przemocowy ojciec wpisuje się we wzorzec apodyktycznego rodzica, rozpaczająca matka proponuje w dobrej wierze synowi leczenie z przykrej, jej zdaniem, dolegliwości), ale i ofiarami traum wojennych, o których kolejnemu pokoleniu niczego nie mówią i których to domyślać się może jedynie pośrednio, przyglądając się z osłupieniem ich dziwacznym zachowaniom i śledząc wszechobecne w ich życiu mechanizmy wyparcia.

W sztokholmskim *Learze* historia współczesna przeplata się z Szekspirowskim pratekstem, ograniczonym do kluczowych scen; to, co pozostało z dramatu, to znakomicie zagrane i wizualnie atrakcyjne *highlights*. Grający oszalałego władcę Peter Andersson wrócił na scenę Dramaten po kilkunastoletniej przerwie. Andersson jest aktorem szekspirowskim z długim stażem, grał między innymi w *Hamlecie*, *Makbecie*, *Ryszardzie III*, pojawił się też w epizodycznej roli w Bergmanowskiej wersji *Leara*. Popularność przyniosły mu również liczne role w sztukach Larsa Noréna wystawianych w Dramaten w latach dziewięćdziesiątych. Aktor gra tu z pełnym wykorzystaniem warsztatu, jego Lear z abdykowanego władcy z goryczą wspominającego dawne, świetne czasy i łatwo wpadającego w gniew w końcowych scenach zmienia się w budzącego już tylko litość i wzruszenie starego, przegranego człowieka. W scenicznej wersji Falka na scenie pojawia się w kostiumie dyskretnie nawiązującym do tradycji romantycznej, kwiaty we włosach zastępuje powyginana czarna metalowa korona.

Już Jan Kott zwracał uwagę na to, jak istotną rolę w inscenizacjach *Leara*

odegrały ulepszenia w technice scenicznej. W Sztokholmie obficie wykorzystywana scena obrotowa i wielkoformatowe projekcje wideo nadają przedstawieniu filmową dynamikę, a w jednej z finałowych scen pozwalają widzom na utożsamienie postaci dwóch ojców. Lear umiera w krwawej bitewnej łaźni, ojciec Karin w szpitalnym łóżku; ich umęczone, zroszone potem twarze zlewają się w jedno w projekcji na muślinowej kurtynie. Umowna, utrzymana w czerniach i szarościach scenografia ogranicza się do kilku symbolicznych elementów: statuy władcy, chorągwi, białego, neonowego okręgu w roli słońca, zwęglonych czaszek poniewierających się na ziemi.

Szekspirowska sztuka traktuje o dziedziczeniu, o przywiązaniu córek do ojców, przede wszystkim jednak o żądzy władzy. Dla Richtera było rzeczą oczywistą, że sztuka o „niedorzecznej tyranii starców" i o paranoicznym królu, który „nawet w swoich najlepszych latach, w pełni sił, był narwany", dziś zaś składa się wyłącznie z „zaskorupiałych przywar i nawyków, lecz także dziwactw, jakie niesie z sobą choleryczna i gorzka starość" (*Król Lear* w przekładzie Jerzego S. Sity) wykazuje analogie z lokalną i globalną polityką trzeciej dekady XXI wieku. W wywiadach reżyser mówił o tym, że starał się przygotować szekspirowski kondensat na nasze czasy i że widzi swoją sztukę jako komentarz do najnowszej niemieckiej i światowej polityki.

W demenciejącym tyranie Richter dostrzegł jednak również indywidualny dramat starego, odnoszącego przez całe życie sukcesy mężczyzny, który – niedołężny i zapominalski – musi zejść ze sceny władzy politycznej oraz rodzinnej i ustąpić miejsca młodszym. Lear-Lear i Lear współczesny, nie król, ale reżyser, to bezsilni, zgorzkniali mężczyźni; jeden dogorywa w szpitalnym łóżku, drugi wygnany, udaje się na wędrówkę przez usłane czaszkami ludzkimi wrzosowiska prowadzącą go do bezdomności, osamotnienia,

wreszcie żałosnej śmierci. Zarazem sztuka o dziecinniejącym rodzicu jest też historią o dorośleających, dojrzewających do władzy, okrucieństwa, ale i samodzielności córkach (Victoria Dyrstad, Elektra Hallman, Karin Franz Körlof).

***

Tymczasem na scenie kameralnej Dramaten jeden z najciekawszych współczesnych reżyserów szwedzkich Emil Graffman przekształcił *Pelikana* Augusta Strindberga w parodię wczesnego Hitchcocka. Graffman od lat zajmuje się klasyką teatralną, już jako dwudziestokilkulatek wystawiał Strindberga w założonym przez siebie teatrze alternatywnym. Reżyser – absolwent łódzkiej Filmówki – jest też autorem krótkometrażówek, teledysków i filmów dokumentalnych. W swoich wystylizowanych inscenizacjach często korzysta z chwytów klasycznego kina i nawiązuje do gatunków takich jak *film noir.*

Strindberg napisał swoją jednoaktówkę dla założonego przez siebie Teatru Intymnego, gdzie też miała premierę w 1907 roku; rzecz zakończyła się krytyczną i frekwencyjną klęską i sztuka na długie lata przepadła. Literatura teatralna od Sofoklesa obfituje w postaci złych matek, trudno jednak znaleźć w niej czarniejszy obraz czegoś, co szwedzki dramatopisarz we wstępnych szkicach do sztuki nazwał „humbugiem macierzyństwa". Oto nieludzka, chciwa matka regularnie kradnie pieniądze męża i wydaje je na własne potrzeby, głodzi swoje dzieci i przetrzymuje je w lodowatych, nieogrzewanych pokojach; w swej obłudzie przyrównuje się przy tym do legendarnej samicy pelikana, ofiarnie karmiącej potomstwo własną krwią. W eksplozywnym połączeniu naturalizmu w ukazaniu ekonomicznych i eksploatacyjnych aspektów małżeństwa i atmosfery koszmaru sztuka

Strindberga w oczywisty sposób nawiązuje do jego wcześniejszych tekstów dramatycznych, takich jak *Ojciec*. Poprzez doprowadzone do groteski, balansujące między realnością a halucynacją opisy zła, obłudy i chciwości zmierza jednak również w stronę uprawianej przez niego od początku XX wieku poetyki gry snów.

Strindberg, prezentujący się chętnie jako „syn służebnicy" (tak brzmi tytuł jego autobiografii, naprawdę pochodził z dosyć zamożnego mieszczaństwa) przez całe życie złym okiem przyglądał się społeczeństwu klasowemu i z upodobaniem obnażał hipokryzję kryjącą się w komfortowym futerale burżuazyjnego życia.

Graffman radykalnie skrócił tekst oryginalny i zręcznie poprzesuwał akcenty. W centrum sztokholmskiej inscenizacji stoi milcząca kuchta Margaret (Anneli Martini). U Strindberga pojawia się ona tylko raz, na początku sztuki, w długiej rozmowie z Matką półgębkiem ujawniając jej pazerność; potem znika, sugerując, że po śmierci Pana kończy pracę w niegościnnym domu i nie powraca więcej na scenę. Graffman uczynił z niej centralną postać sztuki; Margret staje się obserwatorką zdarzeń scenicznych, z przerażeniem i osłupieniem przyglądającą się makabrycznym ekscesom „państwa" i ostro wyrażającą swoją opinię o nich.

Strindberg umieścił swoją tryskającą żółcią jednoaktówkę w mieszczańskim salonie, tymczasem na scenie kameralnej Dramaten wszystko rozgrywa się w kuchni, gdzie w małej wnęce ozdobionej jedynie krucyfiksem i fotografiami rodziców śpi Margret. Wszystko toczy się w półmroku, bo pazerna matka oszczędza na rachunkach za światło. Graffman, będący też autorem wysmakowanej scenografii, efektywny scenicznie ascetyzm swoich inscenizacji wywodzi z doświadczeń lat studenckich w Łodzi, gdzie – jak opowiada – studenci mieli do dyspozycji bardzo niewiele taśmy filmowej;

redukcja środków była więc wynikiem niedoboru narzędzi.

Dysfunkcjonalna rodzina ustylizowana została w sztokholmskim przedstawieniu na klan Addamsów, spektakl stanowi parodię obfitującego w elementy komediowe thrillera. Malachitowe lampy zapalają się i gasną same z siebie w najmniej spodziewanych momentach, skrzypiące drzwi otwierają się złowieszczo, zza kulis dobiegają potworne krzyki; od czasu do czasu pojawia się w kuchni ponury duch zmarłego pana domu.

Aktorstwo stoi tu najwyższym poziomie. Znana polskim widzom między innymi z głównej roli w filmie Liv Ullmann *Wiarołomni* Lena Endré gra monstrualną matkę na granicy groteski, bez przerysowania jednak; kreowana przez nią postać manipuluje całą rodziną, wyciskając przy każdej okazji finansowe korzyści. Peter Viitanen snuje się po kuchni jako apatyczny, zmęczony, nadużywający alkoholu Syn, Torkel Petersson wciela się w rolę cynicznego Aksela, męża Gerdy, który pojął ją za żonę dla rodzinnych pieniędzy i romansuje otwarcie z własną teściową. Przypomina on Jeana z *Panny Julii*, pozbawionego skrupułów i gotowego na każde świństwo wspinacza po drabinie klasowej. W farsowych scenach ukrywa za pazuchą młotek, którym otworzyć chciał szufladę z pozbawiającym go majątku testamentem, by chwile potem mamić panią domu planami wspólnej ucieczki z rodzinnym majątkiem. Electra Hallman (wcielająca się też w Goneril w *Królu Learze*) wreszcie gra niepanującą nad swoim ciałem, targaną nerwowymi tikami Gerdę.

Graffman zachował zakończenie znakomicie zaznajomionego z tradycją teatru Strindberga. W ostatniej scenie zbliżamy się do czegoś w rodzaju *katharsis*; matka wyskakuje przez okno, podpalony przez syna dom płonie, dzieci czekają na ogień, który je strawi. Oczyszczenie z tego pozbawionego miłości rodzinnego koszmaru może przyjść tylko w formie destrukcji, poprzez

niszczący wszystko ogień.

Wzór cytowania:

Balbierz, Jan, *Klasyka odczytana na nowo w Dramaten*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-odczytana-na-nowo-w-dramaten.

Autor/ka

Jan Balbierz

Jan Balbierz – profesor literaturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, skandynawista, komparatysta i krytyk literacki. Wydał między innymi *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki* oraz *À propos inferna. Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego*. Stypendysta Fundacji Fulbrighta i Fundacji Kościuszkowskiej, laureat nagrody Akademii Szwedzkiej za działalność naukową w zakresie skandynawistyki.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/klasyka-odczytana-na-nowo-w-dramaten*