

**Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego
w Krakowie**

Rozprawa doktorska

Mgr Katarzyna Deszcz

Tytuł: „Romeo i Julia” Williama Szekspira w wersji online.

Promotor: Dr hab. Iwona Kempa

Kraków 2023

Spis treści.

- I. Wstęp str. 2.
- II. Przedmiot pracy doktorskiej str.4.
- III. Założenia interpretacyjne str.6.
- IV. Realizacja. Idea Actors Net Acting str.13.
- V. Prolog. Akt 1, opis i analiza procesu realizacji str.15.
- VI. Akt 2, opis i analiza procesu realizacji str.39.
- VII. Akt 3, opis i analiza procesu realizacji str. 53.
- VIII. Akt 4-5, opis i analiza procesu realizacji str.66.
- IX. Podsumowanie, str. 80.
- X. Załączniki.
 - 1. Bibliografia str.85.
 - 2. Wywiad z Katarzyną Deszcz, reżyserką spektaklu Romeo i Julia w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, nagrany w dniu 22 marca 2016 roku. str.86.
 - 3. Nagranie spektaklu będącego przedmiotem pracy doktorskiej. Płyta DVD.

I. Wstęp.

Z dramatem Szekspira „Romeo i Julia” zmierzyłam się trzykrotnie. Dwie realizacje miały miejsce w polskich teatrach dramatycznych, w Teatrze im Jana Kochanowskiego w Radomiu w 2009 r. oraz Teatrze Dramatycznym im Aleksandra Węgierki w Białymstoku w 2014 r. Trzecia realizacja była dyplomem aktorskim na Wydziale MA GSA (Master in Acting), Guildford School of Acting University of Surrey w 2020 r. Proces powstawania spektaklu odbywał się w języku angielskim i ze względu na restrykcje pandemiczne spektakl był realizowany online.

Wybuch pandemii był dla mnie, podobnie jak dla wielu innych twórców, momentem trudnym i niepewnym. Pod znakiem zapytania stanęło większość projektów, w tym zaplanowana na jesień 2020 r. współpraca z GSA. Współpraca dla mnie wyjątkowa, gdyż od 2013 roku corocznie reżyserowałam dyplomy studentów Master in Acting. Jak wiele osób, liczyłam na szybkie zakończenie tego stanu zawieszenia. Niestety pandemia trwała, próby planowania czegokolwiek były bezsensowne a końca tego stanu niepewności nikt nie był w stanie przewidzieć

Mimo to, kiedy dziekan wydziału aktorskiego GSA, Jaq Bassel, zadzwoniła do mnie z propozycją wyreżyserowania „Romeo i Julii” w systemie online, w pierwszej chwili uznałam to za bezsensowny pomysł. Zrodziło to wiele pytań. Reżyserować przez internet? „Romeo i Julia”? Po angielsku? Poprosiłam o kilka dni do namysłu. Pewnie gdybym wiedziała wtedy, że studenci będą uczestniczyć w projekcie, korzystając z prywatnych nośników elektronicznych o bardzo różnej jakości oraz że będą nie tylko rozdzieleni, ale też będą przebywać na różnych kontynentach, co powodowało dodatkowe komplikacje techniczne, odmówiłabym podjęcia się tego zadania. Ponadto nigdy wcześniej nie uczestniczyłam w żadnym spotkaniu online. Nie posiadałam także wystarczających wtedy umiejętności obsługi programu Zoom, w którym realizowany był projekt. Nie miałam pojęcia ani o technologii, ani o sposobie organizowania i moderowania spotkań online. Jednak stan zawieszenia wszystkich zaplanowanych realizacji w teatrach na nieprzewidywalnie długi okres oraz wynikające z tego faktu niepokoje, dotyczące możliwości dalszego uprawiania zawodu reżysera teatralnego, skłonił mnie do rozważenia tej propozycji.

Jednakże ostatecznym powodem podjęcia się tego wyzwania było uświadomienie sobie konieczności zmierzenia się z nowymi technologiami, a być

może poszukania alternatywnego sposobu reżyserowania spektaklu teatralnego. Od początku intuicyjnie czułam, że na każdym etapie tego projektu będę się zderzać z trudnościami, które będą wymagały znajdowania rozwiązań i wymuszają na mnie posługiwanie się narzędziami, których będę się musiała nauczyć. Postanowiłam „wskoczyć do tej głębokiej wody” i spróbować nie utonąć.

Zaczęłam od intensywnego skróconego kursu korzystania z platformy Zoom. Kurs trwał po kilka godzin dziennie. Stopniowo pozbywałam się stanu paniki i lęku przed technologiami, których funkcjonowania wtedy nie rozumiałam na rzecz opornie, acz sukcesywnie, rosnącego przekonania, że „wszystko jest dla ludzi”.

II. Przedmiot pracy doktorskiej.

Spektakl „Romeo i Julia” W. Szekspira, w wykonaniu studentów Master in Acting, Guildford School of Acting University of Surrey, zrealizowany w czerwcu 2020 r.

Praca doktorska oparta jest o doświadczenie reżyserii online przedstawienia „Romeo i Julia” W. Szekspira. Był to spektakl dyplomowy studentów Wydziału Aktorskiego GSA.

Spektakl dyplomowy planowany początkowo, jako praca realizowana metodą tradycyjnej reżyserii w kilkutygodniowym ciągu prób stacjonarnych w sali prób Uniwersytetu, ze względu na niespodziewany wybuch pandemii został zrealizowany online. Jedną z podstawowych trudności był fakt, iż studenci przebywali w różnych miastach, a nawet na kilku kontynentach, a co za tym idzie w różnych strefach czasowych. Z uwagi na międzynarodowy charakter grupy trudność stanowił również język angielski, który dla wielu młodych aktorów był drugim językiem. Także nośniki elektroniczne (komputery, tablety, telefony), za pomocą których odbywała się komunikacja były bardzo różne, zarówno pod względem możliwości technicznych, jak i ich jakości. Największym jednak wyzwaniem było znalezienie rozwiązań artystycznych, wynikających z konieczności korzystania z mediów elektronicznych, które stwarzają własny, odrębny język dla projektu. Dla wszystkich realizatorów była to całkowicie nowa sytuacja, a praca polegała na ciągłym eksperymentowaniu i szukaniu sposobów dla przekazania założeń interpretacyjnych i emocji postaci. Osiągnięty efekt oraz analiza procesu dochodzenia do niego będą przedmiotem niniejszej pracy.

Konspekt:

Założenia interpretacyjne

Nowe okoliczności realizacji spektaklu (izolacja wynikająca z pandemii)

Komunikacja online, jako narzędzie kreacji artystycznej

Korekta założeń inscenizacyjnych w związku ze sposobem realizacji spektaklu

Poszukiwanie ekwiwalentnych rozwiązań dla scen, które w teatrze żywym wymagają kontaktu fizycznego (sceny miłosne, bójki etc.)

Konfrontacja języka komunikacji elektronicznej a „żywej”

Wykorzystywanie symboli graficznych języka elektronicznego dla przekazania poszczególnych znaczeń i emocji w spektaklu

Premiera w czasie rzeczywistym, a nagranie spektaklu.

Elementy wymagające dalszego szukania rozwiązań artystycznych i technologicznych.

III. Założenia interpretacyjne.

Niezależnie od sposobu realizacji, reżyseria dramatu „Romeo i Julia” wiąże się z szeregiem decyzji wstępnych, które będą miały zasadniczy wpływ na późniejszy efekt końcowy.

Przyjmując założenia interpretacyjne, należy w pierwszej kolejności uświadomić sobie, w jakim tempie rozegrała się cała historia Romea i Julii. Jest to historia młodych kochanków, którzy znali się zaledwie dobę, w trakcie, której poznali się, uknuli plan małżeństwa, pobrali się, Romeo popełnia morderstwo, jest wygnany z Werony, bohaterowie spotykają się potajemnie na noc poślubną i rozstają na zawsze. W ciągu tych samych godzin zamordowany zostaje najbliższy przyjaciel Romea, niepokojeni przecuciami rodzice Julii postanawiają wydać ją za mąż bez miłości i wbrew jej woli, zakonnik Laurenty ma plan zażegnania odwiecznej waśni rodów przy pomocy młodych zakochanych, piastunka Marta rajfurzy na prawo i lewo, ojciec Julii odgrywa się na żonie za swoje frustracje, przyjaciele Romea zarzucają mu zdradę wzajemnej przyjaźni itd. Słynna finałowa scena śmierci kochanków w krypcie dzieje się zaledwie kilkadziesiąt godzin później. Często zadaję osobom spoza środowiska teatralnego, kilka zasadniczych pytań na temat tego dramatu. Ile trwa akcja, jak długo znają się Romeo z Julią, ile trupów pada w ciągu tych zaledwie kilkadziesiąt godzin? Rzadko udaje mi się usłyszeć odpowiedzi choćby trochę zgodne z fabułą zapisaną w dramacie przez autora. Najczęściej słyszę stwierdzenia na temat nudnego i ekliwego romansidła. Wystarczy policzyć postaci dramatu, które tracą życie w niewiarygodnie krótkim czasie, a są to Romeo, Julia, Parys, Tybalt, Merkucjo, Matka Romea (o jej śmierci ze zgryzoty dowiadujemy się z ust ojca), aby uświadomić sobie jak bardzo ta obiegowa opinia daleka jest od treści utworu.

Jak wspomniałam we wstępie, z dramatem Szekspira w swojej karierze zmierzyłam się trzykrotnie. Wielokrotnie spotykałam się z pytaniami ze strony dziennikarzy i krytyków o to, jaki jest sens w dzisiejszych czasach realizować tę nudną i banalną historię. Osobiście nigdy nie podzielałam tego poglądu, a entuzjastyczne reakcje widowni jedynie utwierdziły mnie w przekonaniu, iż jest to historią wciąż żywą, aktualną i potrzebną.

Wracając do tekstu, to przecież samo zestawienie ilości wydarzeń, które dzieją się na przestrzeni zaledwie kilkadziesiąt godzin, wymusza gęstą, intensywną i pełną

dramatycznych zwrotów akcję. Mnogość tragicznych zdarzeń oznacza dla mnie postrzeganie tego utworu bardziej jako krwawy dramat, niż romantyczną opowiadkę miłosną. Wiele brutalnych scen, jak choćby „męska” rozmowa Laurentego z Romeo po zabiciu krewniaka Julii, Tybalta, podczas której zakonnik używa słów i czynów, zapewne niekojarzących się z grzecznym językiem osoby konsekrowanej, jest tego przykładem.

LAURENTY(akt 3 sc.3)¹

(...) twój rozum

Wybucha z winy twej własnej głupoty,

(...)

Weź się w garść! Życie chcesz sobie odbierać

Z powodu Julii? Twoja Julia żyje

I ciesz się z tego. Tybalt chciał cię zabić,

Ale ty jego zabiłeś. Też dobrze.

Nie lekceważę wątku miłosnego, który jest przecież kanwą dramatu, ale staje się on zarazem przyczyną szeregu nieszczęść.

Jako jaskrawy przykład mylnej, w mojej ocenie, interpretacji zwykle podaję znaną powszechnie scenę nocy poślubnej Romea i Julii. Zawsze wydawało mi się, że rozgrywanie nocy poślubnej Romea i Julii, jako ckliwej historyjki miłosnej, jest potwornym fałszem. Julia ma przecież 14 lat.

Pani Capuletti(akt 1 sc.3)²

do Marty

„ Wiesz, w jakim wieku jest Julia.

Już wkrótce skończy czternaście lat”

Romeo zapewne ma 16 lat. Parę godzin wcześniej zamordował Tybalta i to nie przypadkiem, ale zaślepiiony wściekłością i żalem w odwecie za zamordowanie Merkucja.

¹ W.Shakespeare. *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*. Przełożył S. Barańczak. Wydawnictwo Znak 2006

² Tamże

Zostaje skazany na banicję, gdyż dzięki łaskawości władcy Werony i wstawiennictwu zakonnika Laurentego, uchylono mu karę śmierci, będącą wyrokiem za morderstwo, a zastąpiono ją przymusowym wygnaniem. Musi przed świtem opuścić miasto, ponieważ inaczej zginie. Romeo i Julia są zdruzgotani sytuacją, w jakiej się znaleźli; muszą się ukrywać przed rodzicami Julii i całym światem. Przedstawianie w różnych realizacjach tego spotkania, jako beztroskiego, niewinnego miłosnego baraszkowania jest dla mnie fałszem, zaprzeczającym jakiegokolwiek logice i podstawowemu rozpoznaniu stanów emocjonalnych bohaterów. To przecież para przerażonych nastolatków, którzy czują wiszące nad nimi fatum.

JULLA(akt 3 sc.5)

do odchodzącego Romeo

Boże, dlaczegoż ja mam złe przeczucia!

Gdy widzę cię tam w dole, zdaje mi się,

Jakbym widziała umarłego w grobie.

Albo mi słabnie wzrok, albo ty zbladłeś.

ROMEO

Ja także widzę bladość w twojej twarzy

Smutek wysysa z nas krew. Zostań z Bogiem!

Bardziej widzę tytułowych bohaterów jako dwa zaszczute szczeniaki, niż upajających się aktem miłosnym kochanków. Ten przytoczony końcowy fragment sceny nocy poślubnej zwiera również jedno ze znaczeń, które oceniam jako kluczowe dla interpretacji dramatu, czyli przeczucia bohaterów, które się spełniają

ROMEO (akt I sc.5)³

przed balem, na którym zobaczy Julię po raz pierwszy

(...)

Bo moja dusza przeczuwa, że jakiś

Łańcuch wydarzeń, wśród gwiazd jeszcze skryty,

Będzie miał pierwsze złowrogie ogniwo

W tym dniu, w dzisiejszej beztroskiej zabawie,

³ Tamże

*I że mojemu nieznośnemu życiu
Położy wkrótce kres przedwczesny zgon.*

Otóż ten zabieg zapowiedzi zdarzenia poprzez przecucie, powtarza autor bardzo często. Tak jakby tragiczny epizod miał swoją wersję wstępną, bardzo ogólną, opisaną słowami, a następnie przecucie materializowało się w ciągu następujących po sobie przypadków i zdarzeń, przeważnie tragicznych. Nadaje to utworowi cechy nadrealistyczne, odczucie czegoś „ponad”, ciężącego fatum, jednocześnie nie pozbawiając dzieła literackiej lekkości.

Kolejnym aspektem tegoż dramatu, wartym szczególnej uwagi, zwłaszcza w kontekście realizacji, jest akcja równoległa, kiedy Romeo i Julia przeżywają takie same rozterki, w tym samym czasie, często używając tych samych słów, acz nie będąc ze sobą w kontakcie. Interpretuję to jako dowód wyjątkowości ich uczucia oraz potwierdzenie nadzwyczajnej więzi. Na przykład rozpacz obojga przed nocą poślubną, powtarzanie słowa „wygnanie” przez Julię w monologu po otrzymaniu wiadomości od Marty o morderstwie Romea, a przez Romea w monologu w scenie w celi Laurentego:

JULIA (akt 3 sc.2) ⁴

do Marty w swojej sypialni

(...) „Romeo wygnany” —

Śmierć, która kryje się w tym zdaniu, nie zna

Końca, wytchnienia, miary ani granic.

To dno rozpaczy; słowa tutaj na nic.

ROMEO (akt 3 sc.3) ⁵

do Laurentego w celi zakonnika

I mówisz, że wygnanie to nie śmierć?

Banicja stąd jest banicją ze świata,

A być wygnanym ze świata to umrzeć

Ten zabieg autora jest szczególnie ciekawy, gdyż próba zdefiniowania uczucia, jakie wybuchło pomiędzy parą tytułowych bohaterów, skazana jest na porażkę. Nie udało

⁴ Tamże

⁵ Tamże

się to żadnemu z literaturoznawców, badających twórczość stradfortczyka, choć wielu próbowało, a ilość poświęconego temu tematowi papieru zapełniłaby niejedną bibliotekę. Wydaje się, że najbliższym określeniem jest angielski zwrot „spur of the moment”, czyli w wolnym tłumaczeniu, niepohamowany napad miłości

Elementem szczególnym, zapisanym w utworze, jest precyzyjnie określony czas trwania poszczególnych zdarzeń poprzez podanie dokładnej godziny niemal w każdej scenie. Ma to ścisły związek z szalonym tempem akcji, o którym pisałam powyżej, ale służy również pokazaniu, w jaki sposób bohaterowie postrzegają upływ czasu, w zależności od stanu emocjonalnego postaci.

MARTA (akt 2 sc.4)⁶

Dzień dobry panom. Piękny ranek, prawda?

MERKUCJO

Dzień dobry szanownej pani. Raczej południe.

MARTA

To już tak późno?

MERKUCJO

*A owszem, jest dokładnie południe;
wskazówka zegara sterczy nieprzyzwoicie pionowo
i wpycha się między dwie cyfry dwunastki.*

JULIA (akt 2 sc.5)⁷

W tym samym czasie, w którym rozgrywa się powyższa scena

*Zegar dziewiątą bił, gdy ją posłałam;
Przyrzekła, że za pół godziny wróci. (...)
Słońce w tej chwili jest w najwyższym punkcie(...)
Już trzy godziny, trzy długie godziny
Zdażyły minąć — a jej ciągle nie ma.*

Kolejny przykład odczuwania upływu czasu znajdujemy w przytaczanej już wcześniej scenie nocy poślubnej:

JULIA (akt 3 sc.5)⁸

⁶ Tamże

⁷ Tamże

⁸ Tamże

Musisz już odejść? Do rana daleko.

To nie skowronek przecież, ale słowik (...)

ROMEO

Nie, to skowronek, ten zwiastun poranku,

Nie słowik. (...)

W tej scenie słowik, czyli ptak słyszany wieczorem oraz skowronek, ptak śpiewający o świcie, zastępują określanie godzin zegarowych. Oczywiście taki sposób ukazania upływu czasu nadaje tej scenie dodatkowego dramatyzmu. W czasach Szekspira, ludzie nie mieli zegarków i ta metafora była oczywista w swym znaczeniu dla widzów z epoki. Niestety w wielu realizacjach kanonicznego dramatu, sprowadzana jest do poetyckiego ozdobnika.

Jeszcze kilka słów o tłumaczeniu. Pomimo że praca ze studentami odbywała się w języku angielskim, wielokrotnie posługiwałam się polskim tekstem, aby lepiej i pełniej zrozumieć niuanse dramatu.

Jeśli chodzi o tłumaczenia dramatów W. Szekspira to najlepsze doświadczenie mam z przekładami S. Barańczaka. We wszystkich moich realizacjach utworów szekspirowskich, korzystałam z tłumaczeń tego autora („Romeo i Julia”, „Wesołe Kumaszkę z Windsoru”, „Poskromienie Złośnicy”, „Makbet”). Zdarzało mi się konfrontować fragmenty tłumaczenia z oryginałem w razie wątpliwości, co do znaczenia tekstu. Jednak język oryginalny autora jest często zbyt trudny i przekracza moje umiejętności językowe. Wyjątkowo sięgałam porównawczo do innych tłumaczeń. Jednakże to właśnie Barańczak, w mojej opinii, znakomicie wychwytuje nie tylko znaczenia, ale i humor autora. Z wielką klasą tłumaczy sprośności i wulgaryzmy oraz znakomicie znajduje ekwiwalenty językowe dla poszczególnych fragmentów tekstu, które w tłumaczeniach innych autorów (zwłaszcza starszych, jak np. Leon Ulrich), starających się niemal dosłownie przetłumaczyć frazy Szekspira, są nieznośnie ciężkie i często niezrozumiałe.

Znakomicie o tych walorach języka Szekspira, które z niebywałym wyczuciem potrafi wychwycić Barańczak, pisze Jerzy Limon w książce „Szekspir bez cenzury”⁹. Wreszcie to język Barańczaka w mojej ocenie najlepiej poddaje się interpretacjom aktorskim, najlepiej „leży” w ustach wykonawców ról szekspirowskich. Wyjątek

⁹ J.Limon. *Szekspir bez cenzury*. Wydawnictwo słowo/obraz /terytoria.2018

stanowią przekłady wybranych sonetów Szekspira, autorstwa Jerzego Sito, które są konkurencyjne w stosunku do tłumaczeń Barańczaka.

W niniejszej pracy posługuję się tłumaczeniem S. Barańczaka, wydawnictwo Znak 2006 r.

Nie jest przedmiotem niniejszej pracy analiza literacka dramatu oraz analiza psychologiczna bohaterów utworu, jednak opisanie podstawowych założeń interpretacyjnych wydaje mi się być konieczne, gdyż przeprowadzenie prób i doprowadzenie projektu do końca, w oparciu o wyżej wymienione założenia, w procesie pracy online, w języku angielskim oraz ze studentami, przebywającymi w różnych krajach i na różnych kontynentach (m. in. Wielka Brytania, Maroko, Kanada, Szwecja) okazało się niezwykle trudnym wyzwaniem.

Załączam do tej pracy wywiad, jaki przeprowadziły ze mną studentki teatrologii w Białymstoku w marcu 2016 roku. Pomijając pewną naiwność pytań oraz niezręczności językowe wynikające z bezpośredniego zapisu nagrywanej rozmowy, bez koniecznych korekt, a także pomijając odpowiedzi na pytania bezpośrednio odwołujące się do realizacji w Teatrze im A. Węgierki w Białymstoku, dzisiaj udzieliłabym, takich samych odpowiedzi.

IV. Realizacja. Idea Actors Net Acting.

A zatem: fabuła, tempo wydarzeń, zaanonsowane przyszłe zdarzenia poprzez przecucie, równoległe w czasie rozgrywające się epizody, ambiwalentne, zależne od emocji odczuwanie upływającego czasu. Pozostało jedynie wcielić w życie te założenia. Przystępując do pracy ze studentami, więcej wiedziałam na temat tego, czego brakuje, niż tego, co jest. Nie było jednolitej przestrzeni, scenografii i kostiumów. Nie było również przykładów internetowej realizacji tekstu klasycznego w takiej formie. Od początku wiedziałam, że nie będzie to rejestracja gotowego spektaklu, czy też przygotowanych podczas prób ze studentami scen, nie będzie to również próba imitacji produkcji filmowej, gdyż ze względu na możliwości technologiczne te dziedziny dzielą lata świetlne. Nie miałam również wpływu na obsadę. Szczęśliwie mogłam powierzyć obsadzenie aktorów w poszczególnych rolach dziekan wydziału aktorskiego, którą znam z szeregu prac, zrealizowanych ze studentami, a zatem mogłam polegać na jej wyborach. Jak to zwykle bywa w realizacjach dyplomów aktorskich, konieczna była ingerencja w tekst poprzez dopasowanie postaci dramatu do obsady. Konieczność ta wynikała z liczebności grupy oraz z niedopasowanej do tej konkretnie sztuki ilości kobiet i mężczyzn.

Na pewnym etapie pracy ze studentami zaczęła się pojawiać idea, którą nazwałam ActNetAct, skrót od Actors Net Acting (aktorstwo internetowe). Zadawałam sobie pytanie, czy jest możliwe wypracowanie szczególnego rodzaju języka aktorskiego i reżyserskiego, tworzącego własną, unikalną, jakość, wynikającą z grania spektaklu online.

Moje doświadczenie z pracą online nad tym tekstem Szekspira utwierdziło mnie w przekonaniu, że dotychczasowe, znane mi realizacje "teatru w internecie" są tak naprawdę próbą przeniesienia wcześniej zrealizowanych przedstawień do sieci, z ogromną stratą dla istoty teatru. Inne realizacje, to bardziej lub mniej udane próby "filmowanego" teatru, też moim zdaniem zabijające jego istotę. Sama protestowałam przeciwko udostępnieniu w sieci nagrania jednego z wyreżyserowanych przeze mnie spektakli, gdyż celem rejestracji była dokumentacja przedstawienia do archiwum teatralnego bez jakiegokolwiek próby uatrakcyjnienia zapisu. Rozumiem, że w czasie pandemii teatry próbowały tworzyć namiastkę repertuaru, ale nagranie wieloobsadowego przedstawienia na dużej scenie, („Makbet” Teatr im J.

Kochanowskiego w Radomiu), zrealizowane w trakcie grania spektaklu z publicznością rejestrowane przez jedną, kiepskiej jakości i źle usytuowaną kamerę, nie było przeznaczone do oglądania przez szeroką publiczność. Mimo iż bardzo żałowałam, że pandemia uniemożliwiła normalną eksploatację tego przedstawienia, nie uważałam tego rozwiązania za trafne.

Oczywiście znam ciekawe rejestracje spektakli teatralnych dla potrzeb np. telewizji, ale są to spektakle specjalnie opracowane bądź rejestrowane dla tego celu.

Nie da się zastąpić żywego teatru. Istotą i fenomenem teatru jest żywy, w czasie rzeczywistym, kontakt widza z aktorami. Pracując nad opisywaną tu realizacją, zadawałam sobie pytanie, w jakim stopniu da się ocalić tę wyjątkową wartość.

Idea ActNetAct to próba poszukiwania języka organicznie wynikającego z medium, jakim jest Internet. Nie teatr, nie film, tylko unikalny nowy język. Być może wymagający stworzenia nowej platformy przez fachowców, zajmujących się tworzeniem takich programów? Moja realizacja nie spełnia w pełni tych założeń, ze względu na ograniczenia techniczne i brak wystarczających doświadczeń, ale momentami mam wrażenie, że dotykam sedna tego pomysłu.

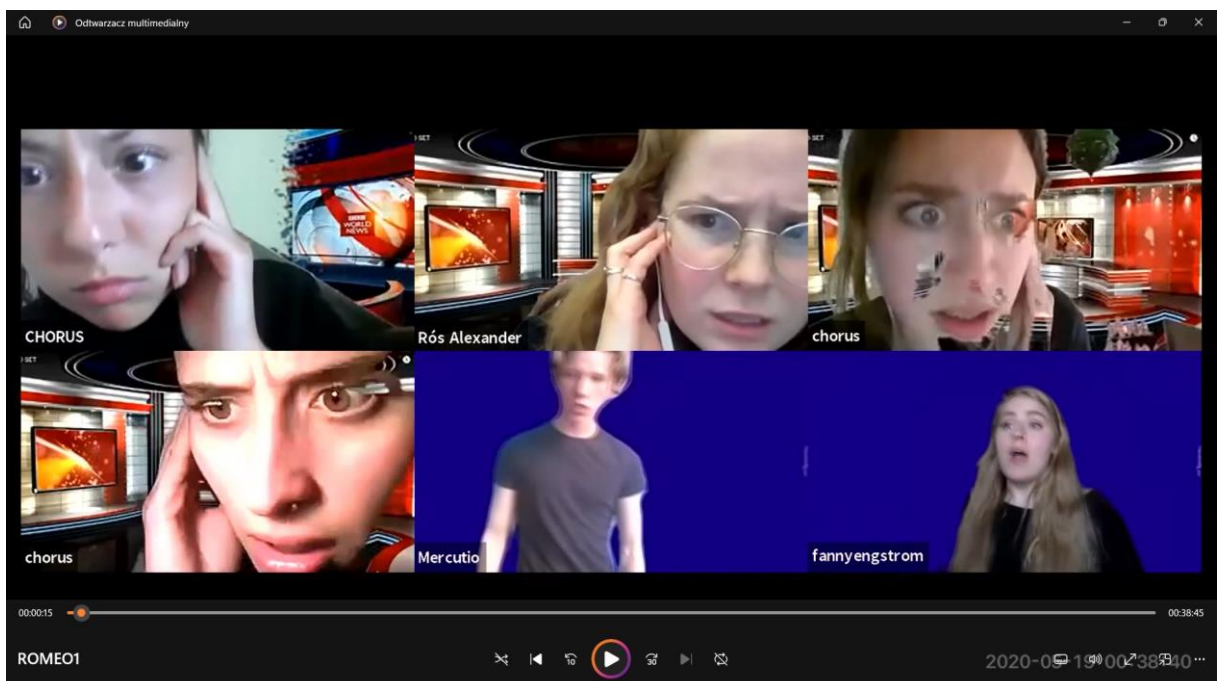
Realizując kolejne sceny spektaklu, starałam się eksperymentować w tym obszarze. Jakie aspekty fenomenu teatru da się utrzymać? Żywego, bezpośredniego kontaktu aktorów z widzami na pewno nie da się ocalić, ale może jego namiastkę poprzez przekaz w czasie rzeczywistym bez późniejszej edycji, cięć i poprawek? Niektóre próby dawały przekonanie, że jest możliwe znalezienie nowych rozwiązań, zaś inne były rozczarowujące.

Spróbuję na bazie kolejnych etapów pracy nad tym spektaklem zrelacjonować przebieg tych poszukiwań i doświadczeń.

V. Prolog. Akt 1, opis i analiza procesu realizacji.

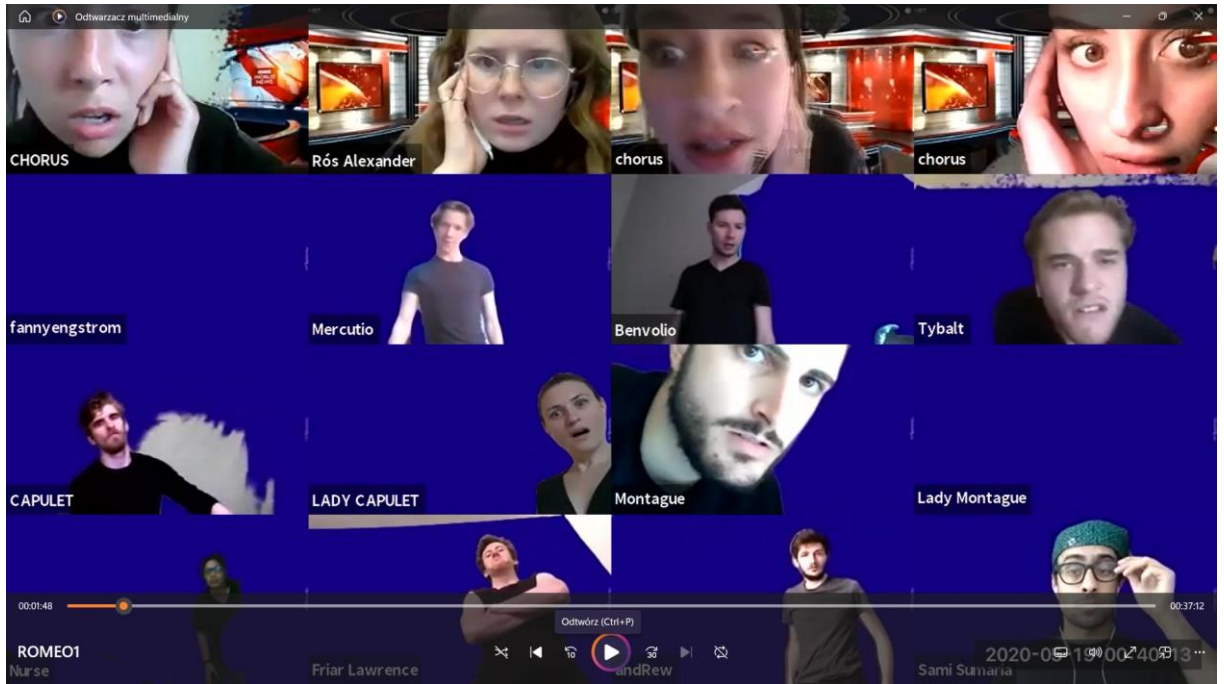
Ten akt składa się z wielu scen w większości wieloosobowych, rozgrywających się w różnych miejscach. Wraz ze studentami szukałam rozwiązań, które wprowadzają w atmosferę dramatu, dają posmak dręczącego Weronę konfliktu, a przede wszystkim definiują język naszej realizacji. Aby od pierwszej sceny nie udawać, że nie jesteśmy w rzeczywistości innej, niż komunikacja za pomocą internetowego łącza, postanowiłam pierwszą scenę, czyli prolog, potraktować, jako transmisję na żywo z wydarzeń dziejących się w Weronie, czyli konfliktu między przedstawicielami rodów Montecchi i Capuletti. Rozmowa, a właściwie kłótnia pomiędzy Samsonem i Grzegorzem była symultanicznie komentowana przez grupę korespondentów bezpośrednio z kilku studiów radiowych. Były to pierwsze miesiące pandemii i bardzo wiele najnowszych wiadomości było przekazywanych właśnie w taki sposób, za pomocą transmisji internetowych, co nadawało im często sensacyjnego charakteru.

Tu pojawiła się potrzeba pierwszych decyzji, co do zabiegów wizualnych. Jeśli chodzi o „korespondentów” to wybór był oczywisty, mianowicie wirtualnym tłem było charakterystyczne ujęcie studia telewizyjnego BBC. Pozostały również wszystkie elementy ekranu komputera tj. ikonki aplikacji, znaczniki czasu nagrania, czas realizacji, znaczniki techniczne.

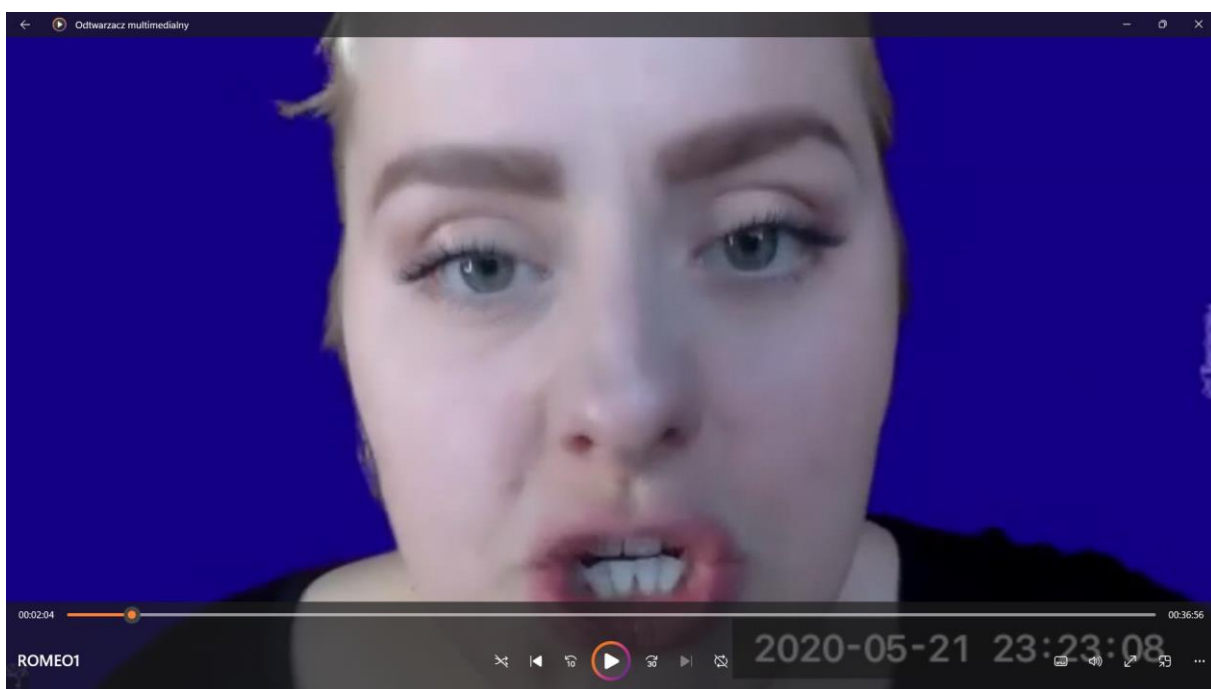
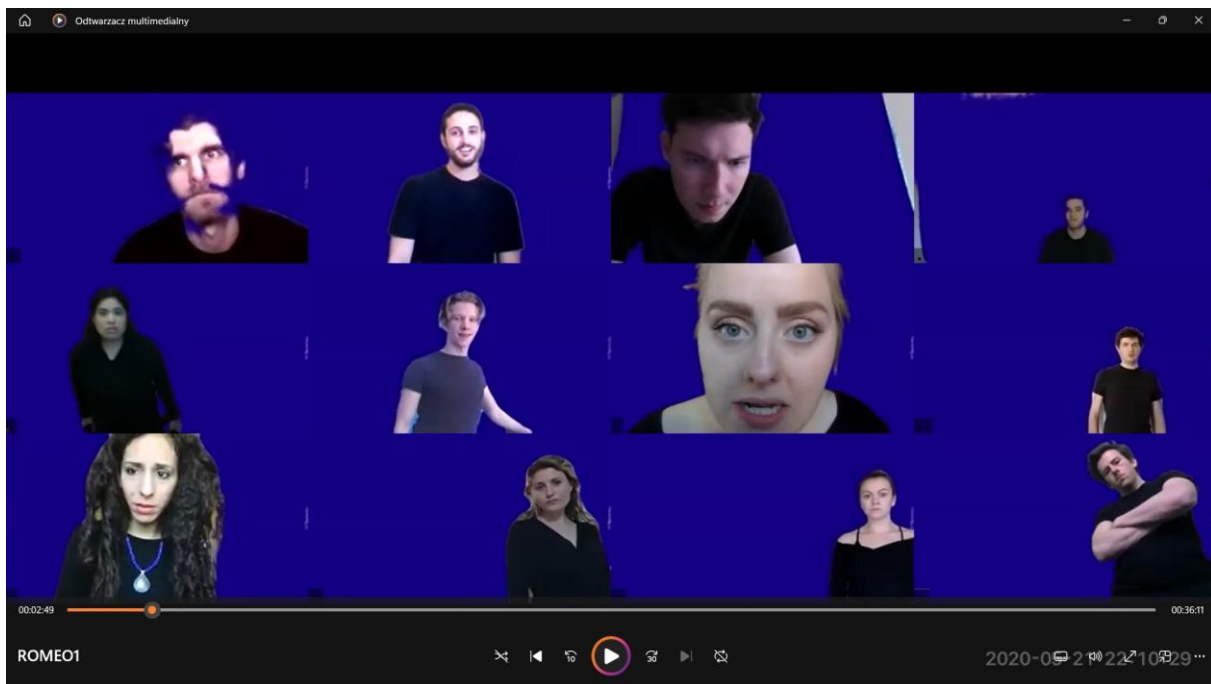


Co do postaci Samsona i Grzegorza (akt 1 sc.1) to postanowiłam pozbawić ich jakiegokolwiek elementu, charakteryzującego miejsce, w którym są. Ponieważ studenci przebywali w wielu lokalizacjach, również w różnych strefach czasowych, zaczęliśmy się borykać, z jakością połączeń i przekazu. Np. student, który był w Kanadzie, zaczynał nasze spotkania o czwartej rano, gdy my startowaliśmy o dziesiątej. Jeszcze inaczej ze studentami, którzy uczestniczyli w pracy ze Szwecji, czy Maroka. Dziwacznie wyglądało również obserwowanie studentów w ich prywatnych mieszkaniach, skąd łączyli się z nami. Niestety czasem przekaz był opóźniony, a często bardzo złej jakości. Pojawiał się efekt echa. Studenci korzystali z własnych urządzeń, czasem były to po prostu telefony komórkowe, nawet nie tablety, o komputerach już nie mówiąc. Na ile się dało, postanowiłam nie walczyć z tymi trudnościami technicznymi, tylko je wykorzystać. Jeśli zaś chodzi o tło, to poprosiłam wszystkich o uczestnictwo w sesjach online, na tle zielonej tkaniny, tak, aby można było moderować wirtualne tło. Najtrudniejszy do opanowania dla mnie był fakt, że układ poszczególnych „okienek”, czyli osób biorących udział w spotkaniu, był inny na moim ekranie, a inny u każdego z nich. Kilka ładnych dni zajęło znalezienie sposobu, aby układ poszczególnych okienek odpowiadał zaplanowanemu przebiegowi sceny.

Pierwsza scena została skomponowana z tekstów postaci, występujących w dramacie, przy czym cztery „reporterki” w studiu BBC, co wynikało z zastosowanego wirtualnego tła, komentowały zdarzenie tekstem z prologu, podzielonym na wszystkie cztery aktorki. Wykorzystałam fakt, że wyraźnie widać, że mają kłopoty z dźwiękiem i obrazem, co utrudnia im zorientowanie się w przyczynie awantury. Dzięki temu zabiegowi jesteśmy od początku we współczesności, w której porozumiewamy się i informujemy za pomocą nośników elektronicznych. Zamiast Grzegorza pojawia się Merkucio, który szydzi ze swojego oponenta, granego przez kobietę. Pojawiają się wszyscy bohaterowie dramatu, stopniowo wypełniając ekran. Tutaj zastosowałam jednolite intensywne granatowe tło, z którego „wyłaniają się” postaci. Ważne jest to, że wyraźnie kierują swoje kwestie i gesty do kamery.



Widać nawet, jak kolejni uczestnicy awantury, włączają swoje komputery. W przeciwieństwie do reporterek, które są w statycznych oddzielonych od siebie kadrach i widać duże zbliżenia ich twarzy, aktorzy grający w scenie awantury na ulicach Werony są w ciągłym ruchu. Pojawiają się z różnych stron, a odchodząc wtapiają się w tło, które się zlewa w jednolitą tapetę. Dzięki temu scena jest dynamiczna, wyraźny jest podział na „studio” i „ulicę w Weronie”. Ciemny granatowy kolor tła daje wrażenie nasycenia intensywnymi napięciami w relacjach pomiędzy osobami dramatu. Postać księcia, który nakazuje wszystkim zwaśnionym stronom natychmiast zaprzestać awantur pod karą śmierci, jest grana przez aktorkę, której twarz wypełnia cały ekran (00: 01: 55) zamykając w ten sposób ruchliwą i krzykliwą sekwencję i pokazując pozycję mówiącej postaci, której nikt nie odważy się przerwać



Koncepcja tej sceny narodziła się w trakcie prób z aktorami. Zależało mi na znalezieniu takiego sposobu zagrania i pokazania tej sceny, który wprowadza widza w język realizacji, którym będziemy się konsekwentnie posługiwać. Chciałam żeby było jasne od początku, że komunikujemy się za pomocą kamerek i mikrofonów w urządzeniach elektronicznych, że każdy jest w innym miejscu, że jest to związane z niedociągnięciami technicznymi, które są nieodłączną częścią tej przestrzeni.

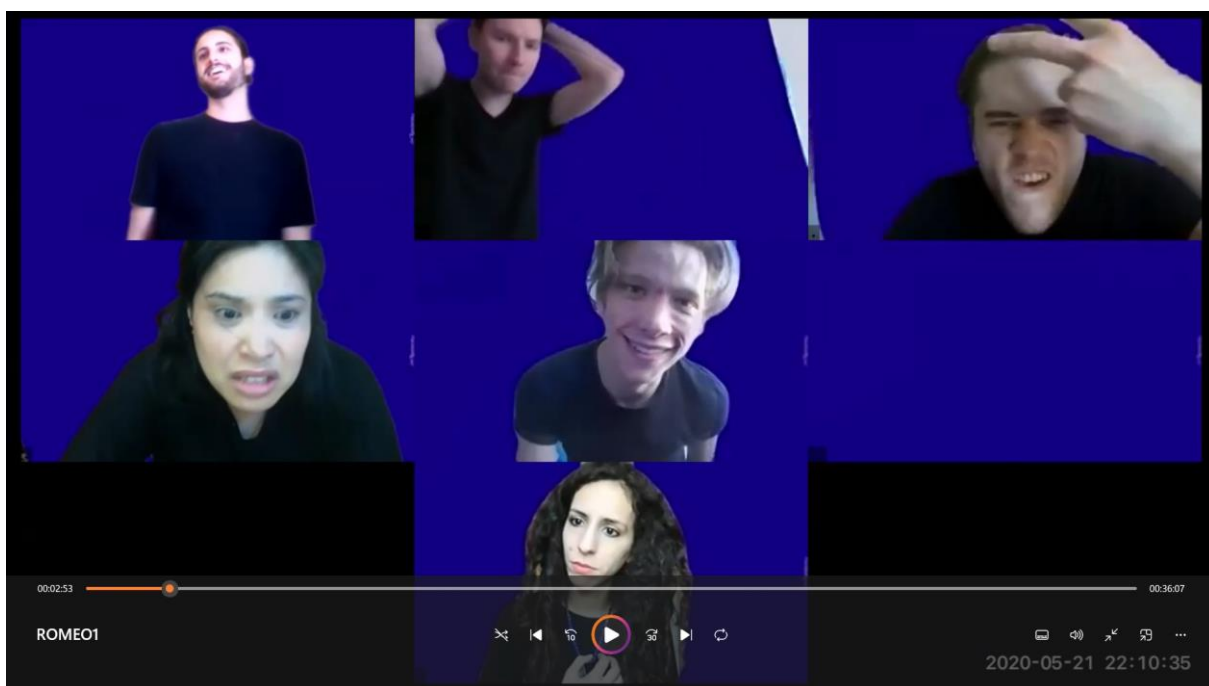
Kiedy ponownie pojawiają się bohaterowie dramatu (00: 02: 43) na tym samym tle, przez moment są statyczni, potem kolejno znikają, wtapiają się w tło.

Po słowach księcia (akt 1.sc.1)¹⁰

„(...) all men depart”¹¹

(Raz jeszcze żądam od wszystkich obecnych

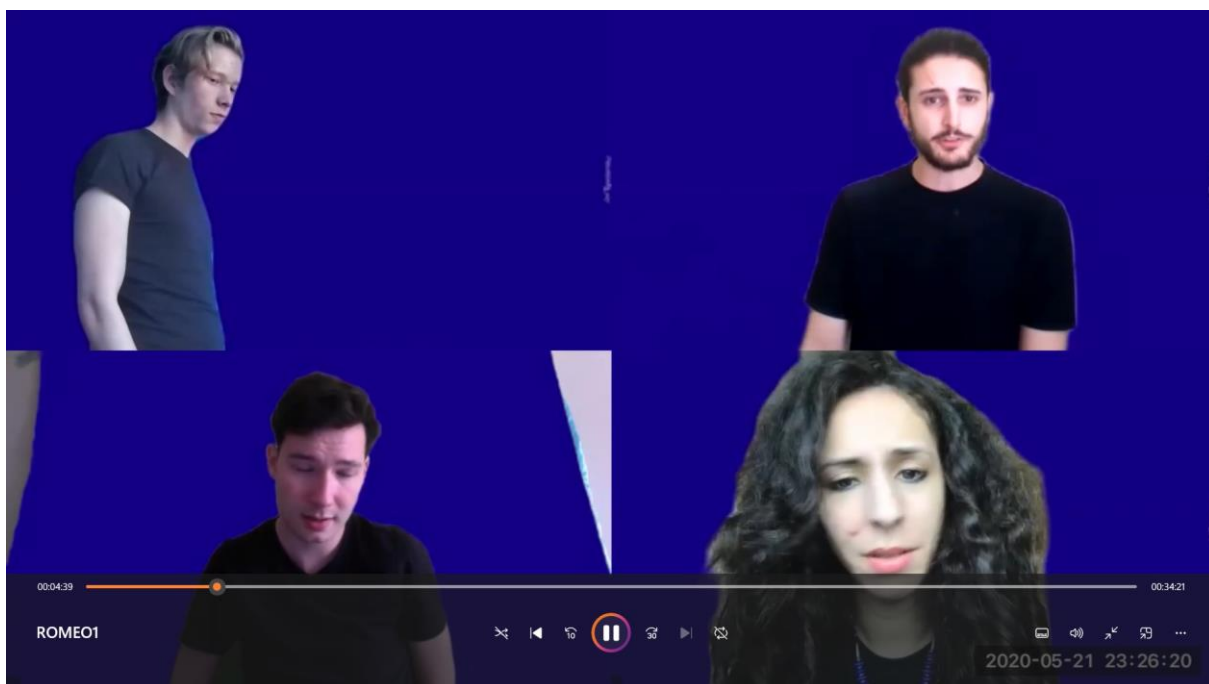
Pod groźbą śmierci, aby się rozeszli”),



Widzimy, jak aktorzy wyłączają swoje kamery. Zostają rodzice Romea i jego przyjaciele, nie ma już studia BBC, a rozmowy mają nieco spokojniejszy charakter. Jest mniej osób i można śledzić przebieg rozmowy.

¹⁰ W.Shakespeare. *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*. Przełożył S. Barańczak. Wydawnictwo Znak 2006

¹¹ W.Shakespeare *"The Complete Works"* p.245. The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford 1988

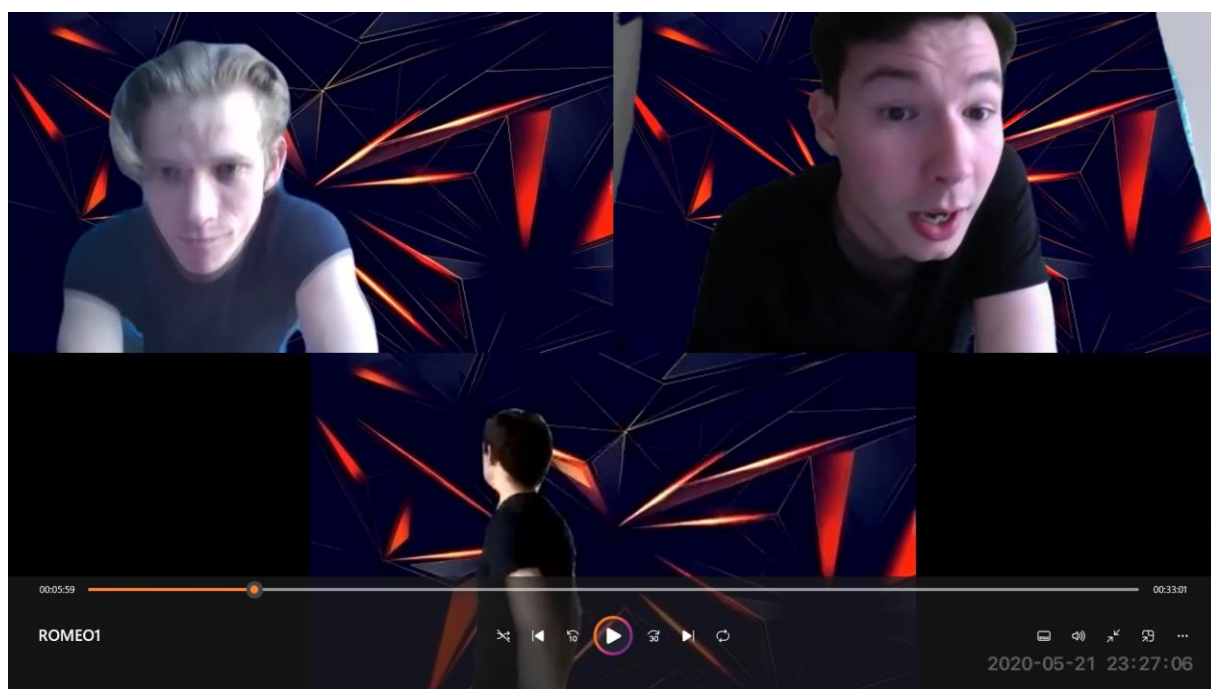


Ku mojemu zaskoczeniu, kontakt z aktorami stawał się coraz bliższy. Dogłębne analizowanie postaci, wnikliwe rozmowy, dotyczące mechanizmów zachowań bohaterów, wytwarzały więź zaufania i swoistej bliskości, jaką często nawiązuje reżyser z aktorami, pracując w tradycyjny sposób. Coraz więcej było prób o spotkanie w węższym gronie, bądź tylko jednego wykonawcy ze mną, w celu zwierzenia się z osobistych doświadczeń i obserwacji w związku z grana postacią.

Na szczęście platforma Zoom dawała możliwość podzielenia grupy na tzw. osobne pokoje, rozdzielenie zadań i spotkanie w wybranym gronie osób.

Jedna z takich rozmów dotyczyła dylematu ciemnoskórej, a właściwie latynoskiej studentki, której powierzyłam rolę Marty. Początkowo była urażona faktem, że gra służącą, uważając, że poddałam się stereotypowi obsadzania aktorek ciemnoskórych w rolach pokojówek, kucharek, sprzątaczek. To bardzo ciekawa i zdolna studentka, o ile pamiętam, pochodząca z Kolumbii. Odbyłyśmy sporo rozmów, w trakcie, których zobaczyła ogromny potencjał granego charakteru. Ostatecznie z wielkim entuzjazmem włączyła się w cały proces ze znakomitym skutkiem, pomimo trudności w jej prywatnym życiu w tym czasie. Nie będę oczywiście pisać o tym, co działo się w jej życiu, ale fakt, że chciała o tym ze mną rozmawiać równoległe z pracą nad rolą, a często zestawiając doświadczenie życiowe z poszukiwaniami interpretacyjnymi dla postaci, jest dla mnie potwierdzeniem jej zaangażowania i wiary w sens naszych poszukiwań.

Kolejny epizod sceny 1, (00: 05: 57) to rozmowa Romea z Merkucjo i Benvolio o miłości Romeo do Rozalindy. W tej scenie Romeo pojawia się po raz pierwszy. Tutaj radykalnie zmienia się wirtualne tło. Jest intensywne, agresywne, wieloelementowe, wprowadzające niepokój. Ten zabieg zostanie powtórzony w wielu kolejnych scenach. Starłam się poszczególnym wątkom fabularnym, związanym z postaciami, przyporządkować określony „background”, który wspomagałby klimat i znaczenie sceny. To tło zawiera również kolory, które pojawią się później, czyli złote pobłyski, które zobaczymy w scenie balu, czerwone, gdy uruchomi się ciąg tragicznych zdarzeń, a także czarny zapowiadający śmierć. W ten sposób staram się w ramach ActNetAct znaleźć sposób na przeprowadzenie, wspomnianego we wstępie, wątku przeczuć, które się potem spełniają.



Decyzje, co do efektów wizualnych podejmowałam wspólnie ze studentami, którzy proponowali różne rozwiązania. Z uwagą oglądałam i słuchałam ich propozycji. Staraliśmy się zrobić spektakl współczesny, dziejący się w obecnych czasach. Zależało mi na tym, aby pomimo całego dystansu, jaki stwarzały okoliczności naszej pracy, aktorzy czuli się współrealizatorami i kreatywnymi twórcami projektu. Aktorzy w sposób jawny mówią do kamerek w urządzeniach elektronicznych. Podchodzą, oddalają się, gestykują w zależności od intencji. Wyłączają swoje urządzenia kiedy chcą opuścić spotkanie.

Sposób poruszania się aktorów, też wymagał trochę eksperymentów i ćwiczeń. Musieliśmy wypracować maksymalną możliwą odległość, choćby ze względu na rejestrację dźwięku. Przy czym ta odległość była różna dla różnych wykonawców. Nikt nie posiadał niezależnego od kamerki mikrofonu. Te poszukiwania były bardzo ciekawe, czasem zabawne. Wiele rozwiązań pojawiało się przez przypadek. Analizowaliśmy kierunki spojrzeń, sposoby wyjść z ekranu/kadru itd. Pewnie bardziej to przypomina pracę operatora. Nasze poszukiwania rozwiązań wizualnych i ruchowych nie służyły oczywiście nadmiernemu estetyzowaniu poszczególnych scen, a skupiały się jedynie na wzmocnieniu znaczeń.

Wyraźnie to widać w radykalnej zmianie klimatu sceny, wirtualnego tła i sposobu interpretacji tekstów przez aktorów w kolejnym epizodzie. Jest to dopisana scena pomiędzy Parysem a Panią Capuletti. Przy całym moim uwielbieniu dla Szekspira, czasem mam pretensje o nazbyt lakoniczne potraktowanie niektórych postaci kobiecych. W „Romeo i Julii” mam niedosyt, dotyczący postaci matki Julii. To młoda kobieta, ma dwadzieścia osiem lat.

Pani Capuletti (akt 1 sc.3)¹²

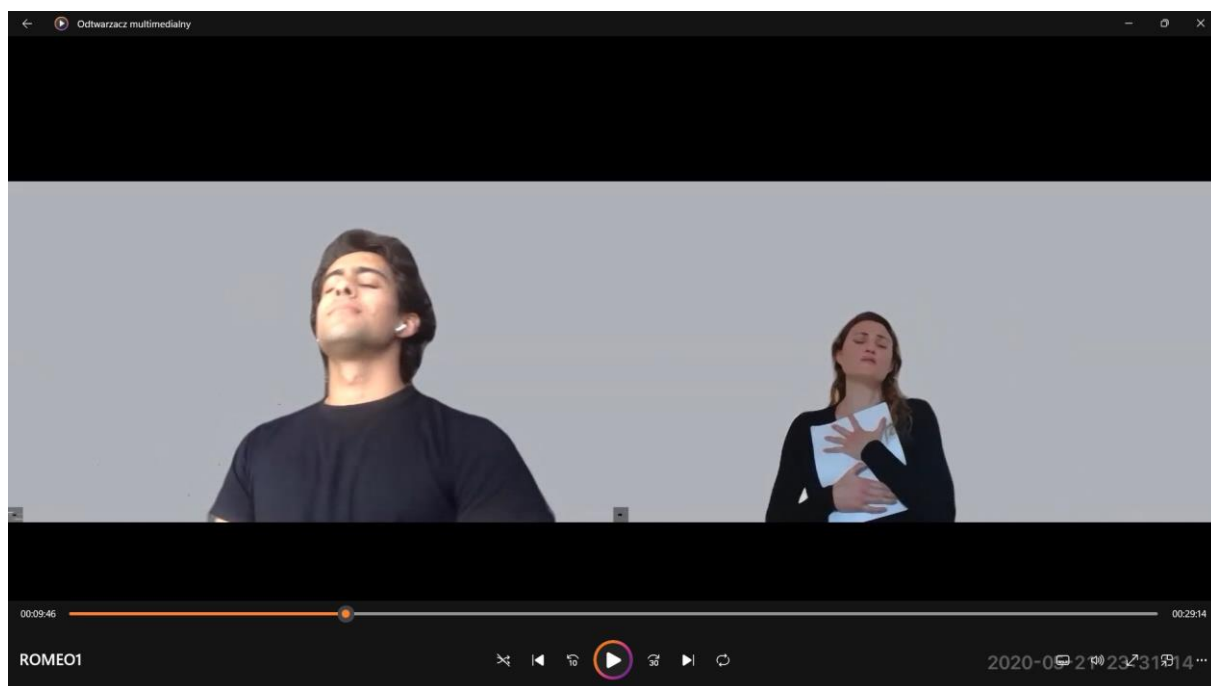
*„ Ja sama stałam ci się matką w wieku,
W którym wciąż jesteś panną”*

Z bardzo oszczędnych dialogów z mężem można domniemywać, że nie jest to szczęśliwe, dające spełnienie małżeństwo. Założyłam również, że mąż jest znacznie od niej starszy. Dlatego matka Julii wydaje mi się być zagubioną i nieszczęśliwą kobietą, która szuka ukojenia w ramionach Parysa. Chce go mieć pod własnym dachem i dlatego próbuje go ożenić z Julią. To dość radykalne założenie, ale wnikliwa analiza tekstu, a zwłaszcza relacji małżonków Capuletti, pozwala na takie potraktowanie tej postaci. Nie zależało mi na tym, aby z matki Julii zrobić złą, cyniczną stręczycielkę. Postrzegam ją raczej, jako ofiarę zaaranżowanego związku, który nie pozwolił jej na dojrzałość i radość z życia. Jest raczej zagubioną samotną kobietą w nieprzyjnym świecie, która chce zafundować córce podobny do swojego los, bo być może nie umie sobie wyobrazić innego życia.

¹² W.Shakespeare. *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*. Przełożył S. Barańczak. Wydawnictwo Znak 2006

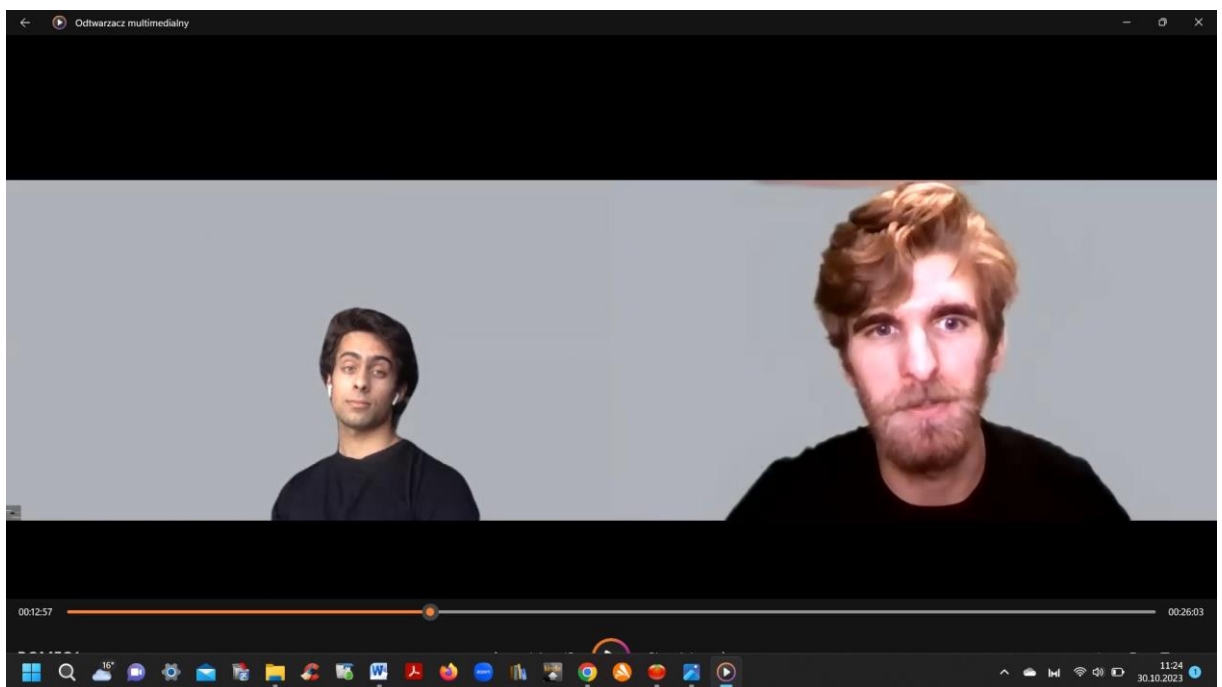
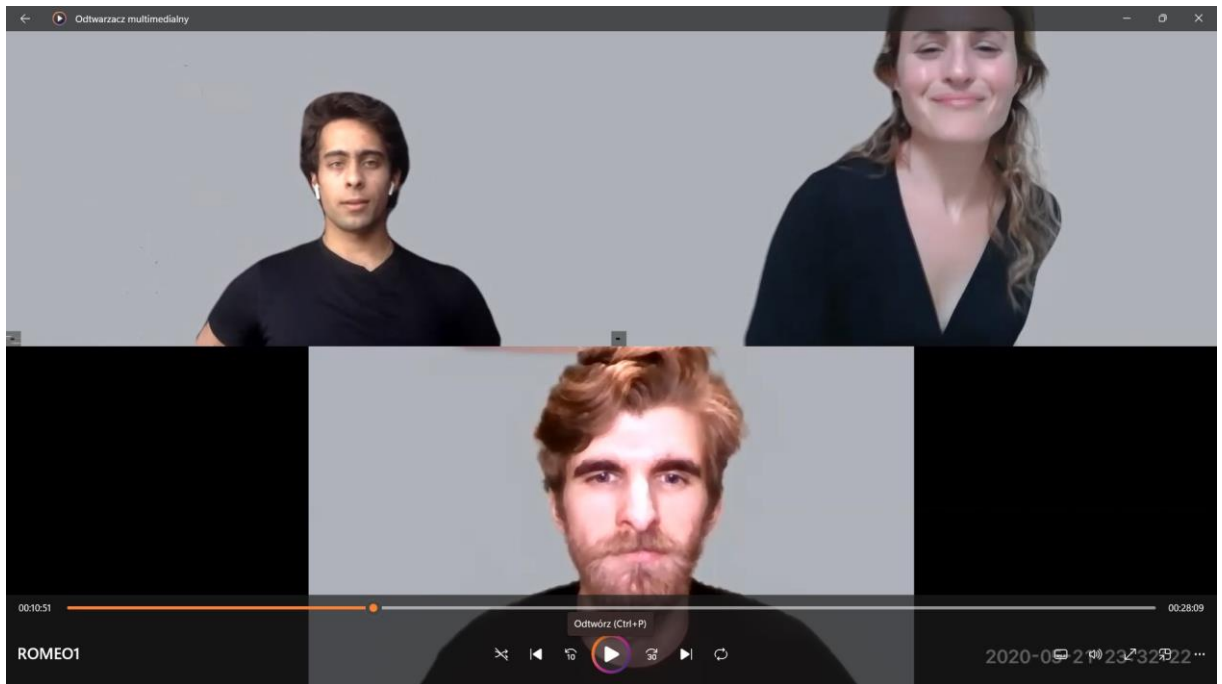
Ten świat wyrachowanych układanek małżeńskich, zapewne charakterystycznych dla czasów Szekspira, jest ważnym tłem dla nieposkromionego, spontanicznego uczucia, jakie w kolejnych scenach zapanuje w sercach tytułowych bohaterów.

Wspomniana dopisana scena pomiędzy Panią Capuletti a Parysem(00: 09: 30 – 00: 10: 50) rozgrywa się na zimnym białym tle, otoczonym czarnym obramowaniem.

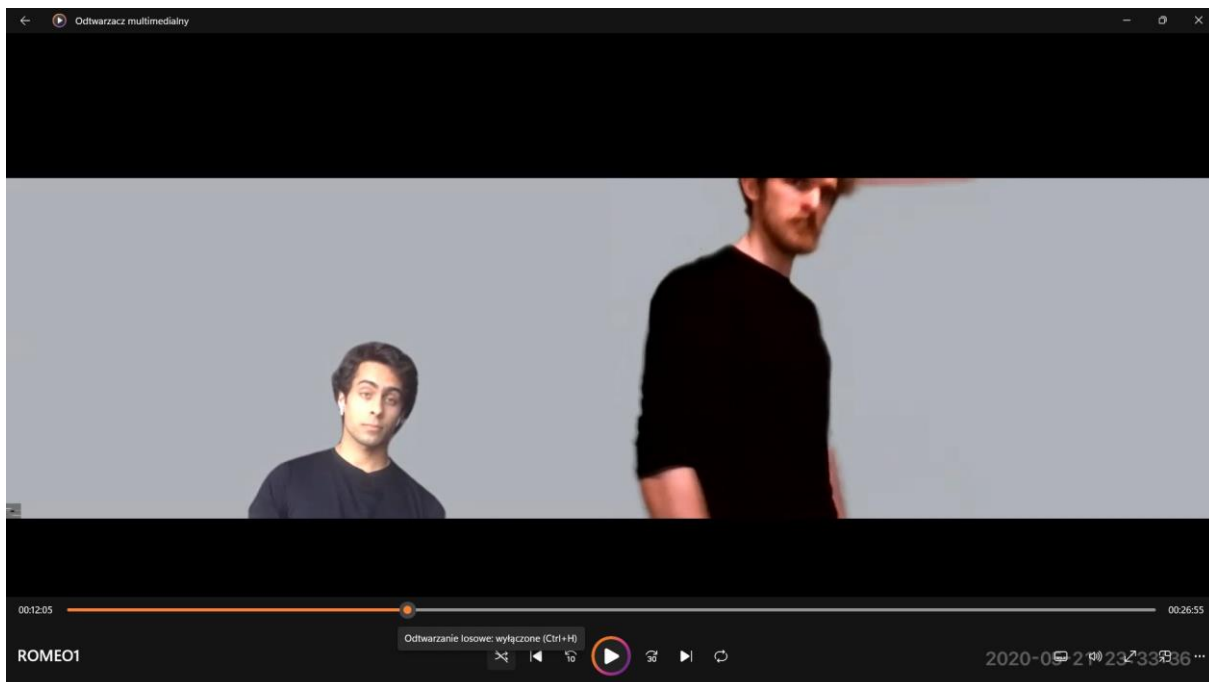


Aktorka i aktor, stojąc przed kamerami komputerów kiwają się w jednym rytmie, nie patrząc w kamery. Aktorka wyznaje miłość Parysowi słowami 95 sonetu Szekspira, a on jej odpowiada słowami tego samego sonetu.¹³ Wspólny ruch daje informacje o łączącej ich więzi, a zamknięte oczy sugerują stopień miłosnego zaangażowania. Słowa zaś mówią o tym, że są świadomi niestosowności swojego romansu, ale nie potrafią i nie chcą się z niego wyzwolić. Nagle, jako trzecia postać na ekranie, pojawia się Pan Capuletti. Inaczej mówiąc, dołącza on do webinaru i przez chwilę obserwuje „zakochanych”, którzy mają zamknięte oczy. Kiedy Pani Capuletti orientuje się, że nie są sami, w popłochu wyłącza kamerę. (00:10:50)

¹³ W. Shakespeare *"The Complete Works"* p.1237. The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford 1988

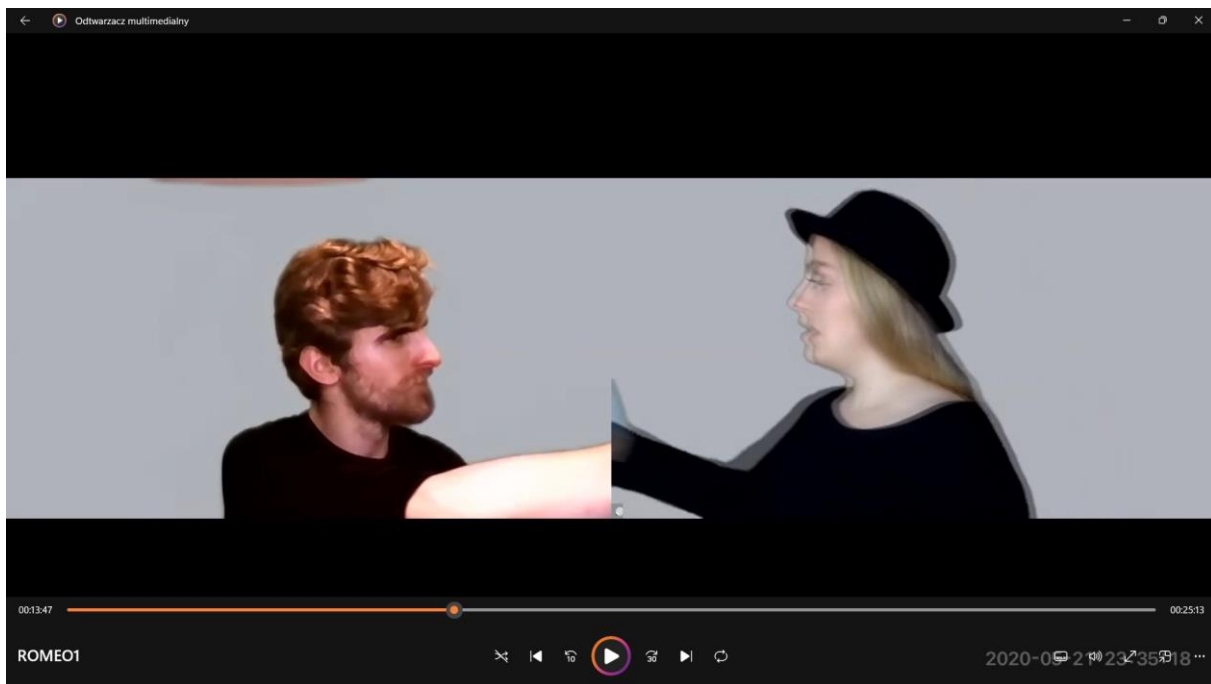


Przez chwilę panowie patrzą na siebie, przy czym Capuletti z ironicznym uśmiechem obserwuje Parysa, wyraźnie dając mu do zrozumienia, że jest świadom jego relacji z własną żoną. Dlatego dalsza rozmowa mężczyzn, kiedy Parys obłudnie pyta o Julię, jako przyszłą żonę, a Capuletti odpowiada uprzejmymi słowami, ale ostentacyjnie lekceważąc zalotnika i właściwie odmawiając mu ręki córki, nabiera szczególnego znaczenia, mającego swoje konsekwencje w późniejszych scenach, kiedy ojciec radykalnie zmienia zdanie.



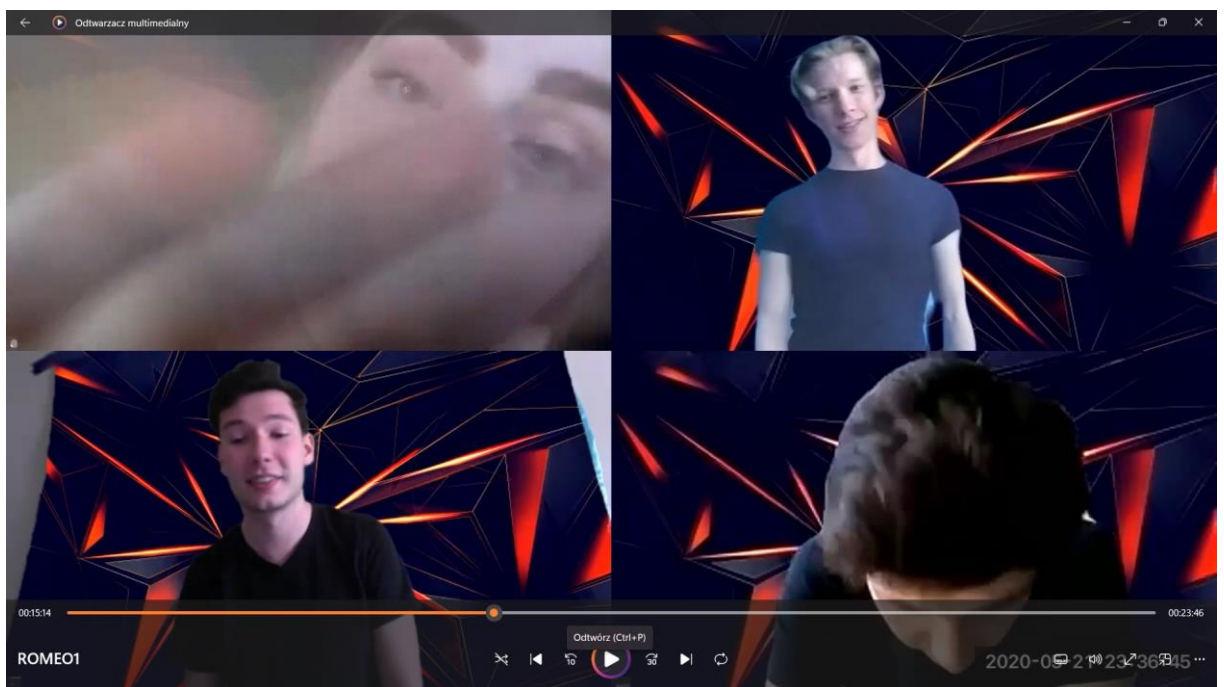
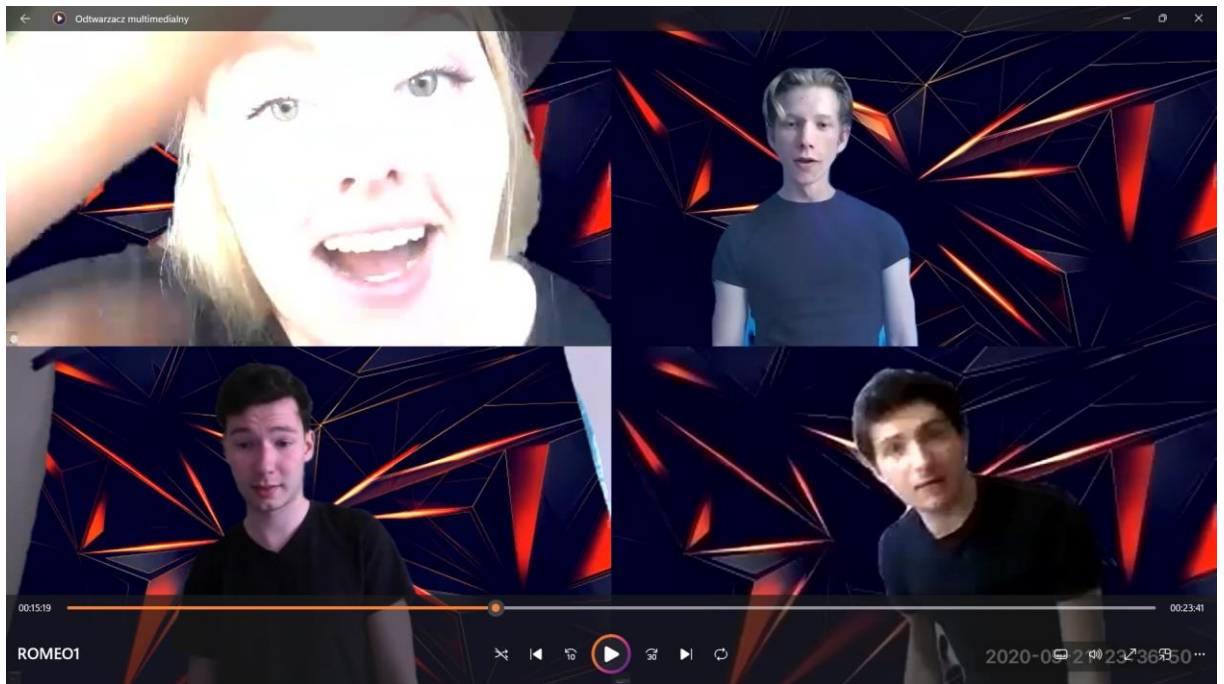
Warto w tym miejscu wspomnieć, że w kwestiach ruchu miałam spore wsparcie ze strony pedagoga, która w normalnych warunkach prowadzi zajęcia z plastyki ciała w GSA. Sporo czasu poświęciła analizowaniu ze studentami mowy ciała poszczególnych postaci. Dużo uwagi poświęciła wypracowaniu u studentów świadomości tego, co widzi kamera internetowa. Prowadziła również regularne rozgrzewki przed sesjami, co może wydawać się dziwne w kontekście warunków, w jakich realizowaliśmy spektakl, niemniej taka rozgrzewka studentów przed wielogodzinną pracą przed komputerem, głównie w pozycji siedzącej, wyraźnie podnosiło ich aktywność i nie pozwalało zapomnieć o obowiązkowych rozgrzewkach przed każdymi zajęciami w salach prób. Ten zwyczaj wspólnych rozgrzewek przed próbami oceniam, jako znakomitą praktykę, integrującą grupę, aktywizującą, podnoszącą gotowość do pracy. Próbuję tę praktykę wcielić w obecnej pracy akademickiej, niestety z różnym skutkiem.

Wreszcie Capuletti wzywa służącego (00: 13: 28) i podaje mu listę gości, którzy są zaproszeni na bal. Tu pojawił się pierwszy dylemat, dotyczący konieczności przekazania przedmiotu. Utrzymując zasadę komunikacji na odległość, aktor grający Capuletiego przeniósł kartkę poza ekran w swoje lewo, a aktorka grająca Piotra odebrała ją jakoby ze swojej prawej strony, spoza kadru. Pół żartem, pół serio. Ten zabieg został powtórzony w kilku późniejszych scenach.

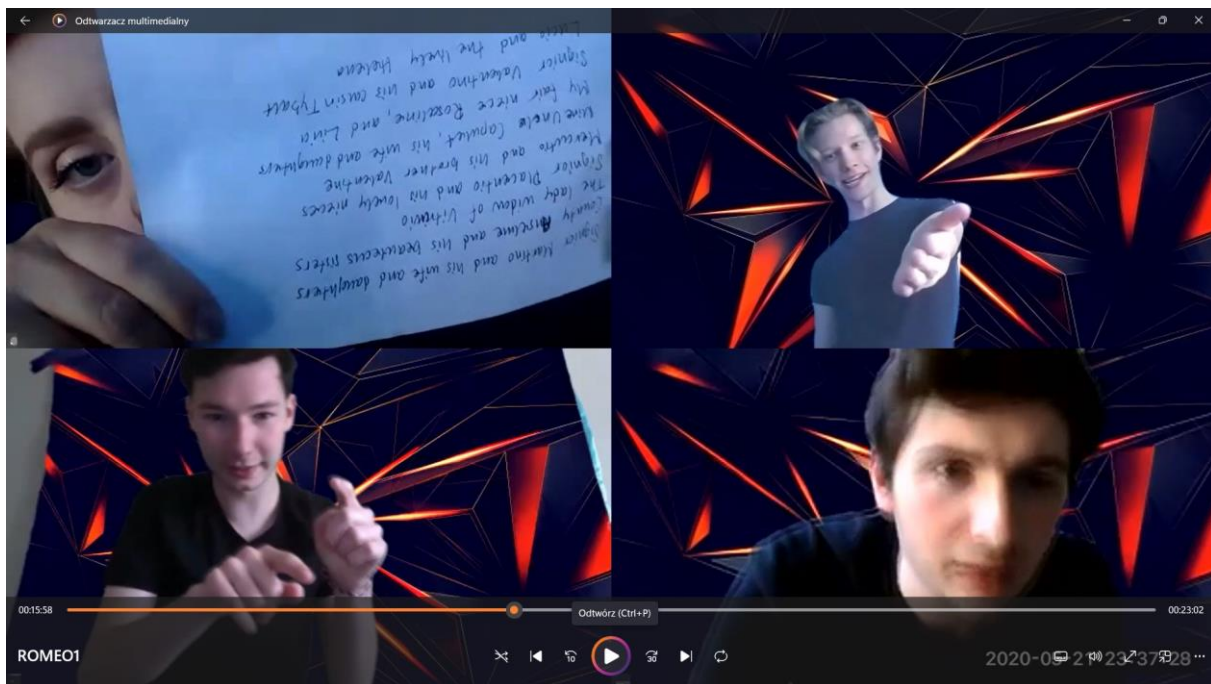


Takie pomysły nadawały całości pewnej lekkości i przymrużenia oka. Potrzebnego tu tym bardziej, że następujący w tym miejscu monolog służącego świadczy o jego tępym umyśle i analfabetyzmie. W trakcie realizacji tej sceny, aktorce, grającej postać Piotra, zadzwonił telefon, co uznałam za oczywiste zdarzenie w tego typu komunikacji, i postanowiłam nie udawać, że nie tego nie było.(00:14:23)

W kolejnym fragmencie sceny (00: 14: 30 – 00: 17: 20) szukaliśmy rozwiązania dla sytuacji, w której trójka przyjaciół, Romeo, Merkucjo i Benvolio kontynuują wymianę argumentów w sprawie beznadziejnego zauroczenia Rozalindą i kompletnie nie zwracają uwagi na będącego obok nich służącego. Pierwszy efekt to powtórzenie wirtualnego tła z poprzedniej sceny z tymi postaciami, a drugi to pokazanie, że służący próbuje się „dobić” do pozostałych, gdyż ktoś mu wyłączył dźwięk. Na podzielonym na cztery prostokąty ekranie widzimy trójkę przyjaciół i pukającego w kamerkę, gestykulującego, aby zwrócić na siebie uwagę służącego, czekającego aż Romeo dopuści go do webinaru.

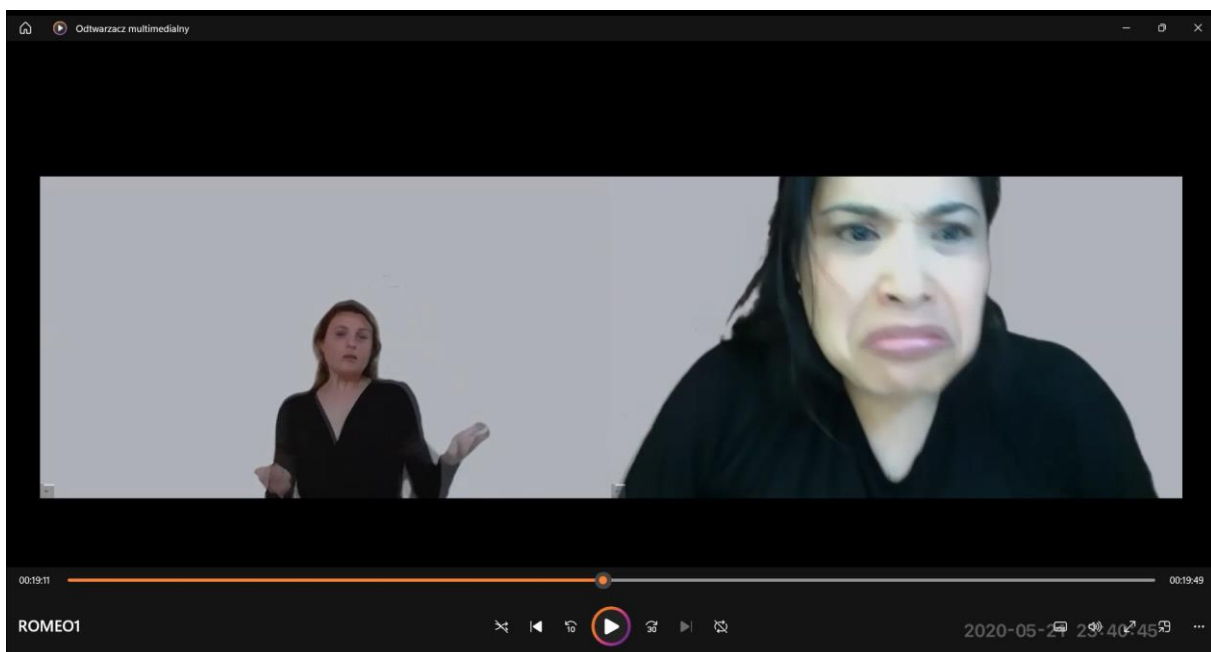


Służący pokazuje do kamerki listę gości, a ponieważ nie umie czytać prezentuje ją do góry nogami albo bokiem. W trakcie prób powstało kilka gagów, wynikających z tego, że żaden z aktorów nie może wziąć listu fizycznie do ręki.



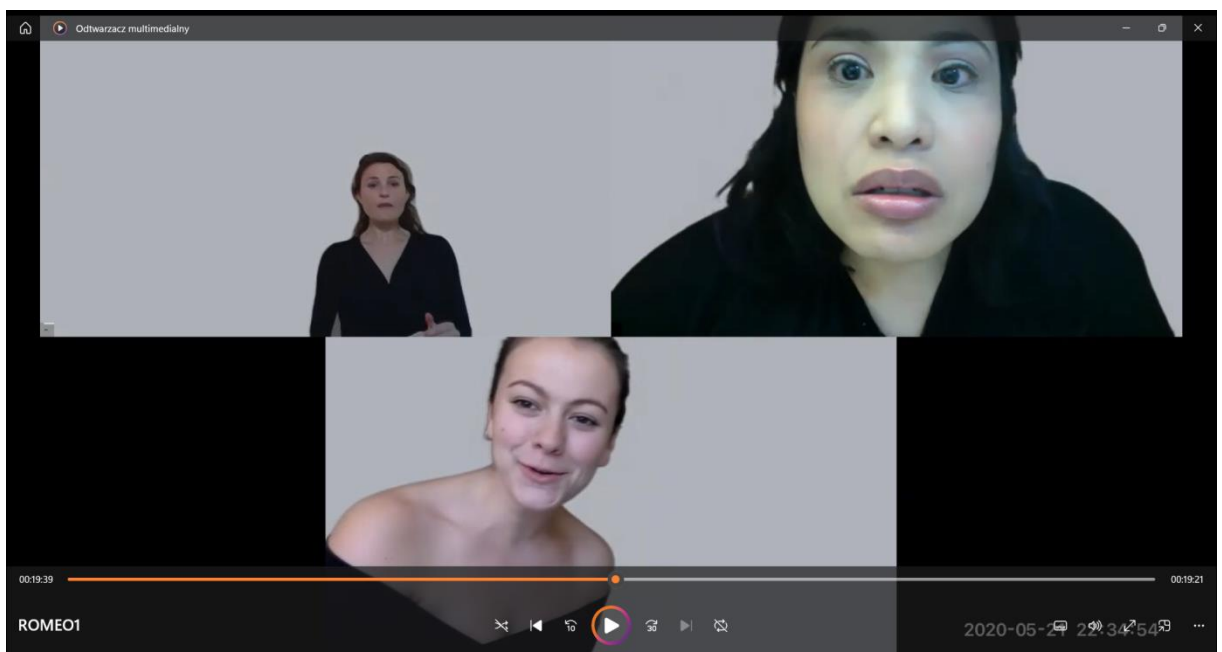
Po wyjściu służącego przyjaciółom udaje się namówić Romea do pójścia na bal, a następnie rozstają się na krótko, kiwając sobie rękami do kamerek (00:18:30)

Kolejny epizod to rozmowa kobiet: Pani Capuletti i piastunki Marty i Julii. Wracamy na jednolite, zlewające się dla obu postaci, brudnobiałe, zimne tło, charakterystyczne dla atmosfery panującej w domu Capulettich. (00:19:40-00:27:00).

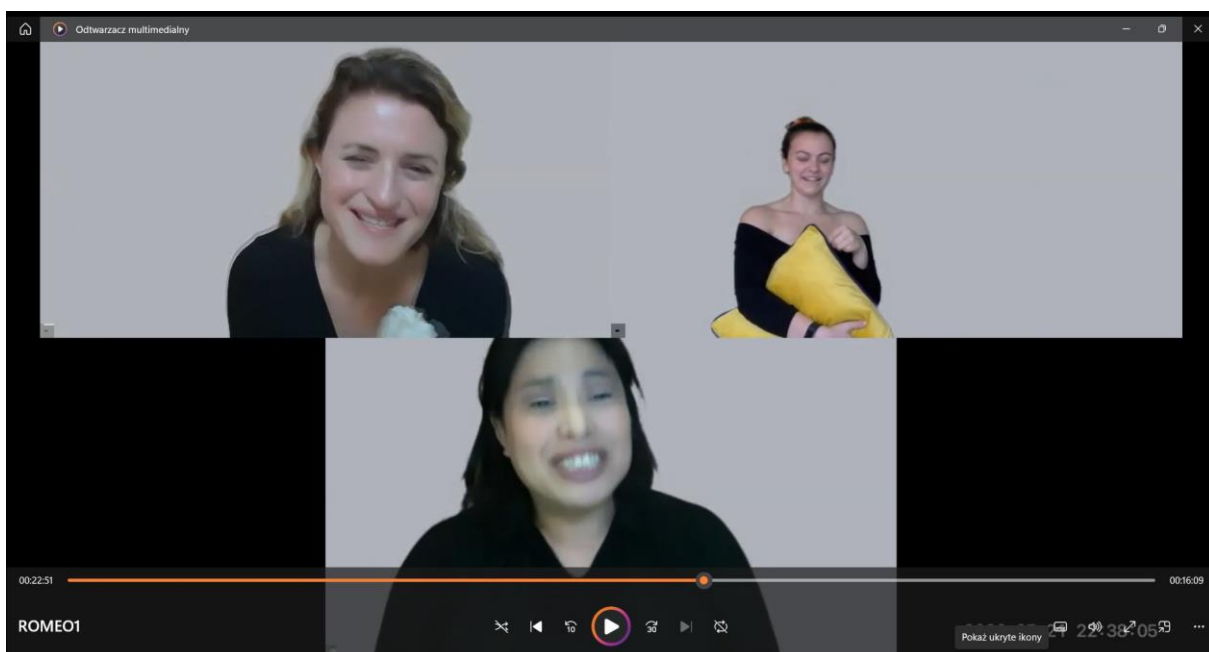
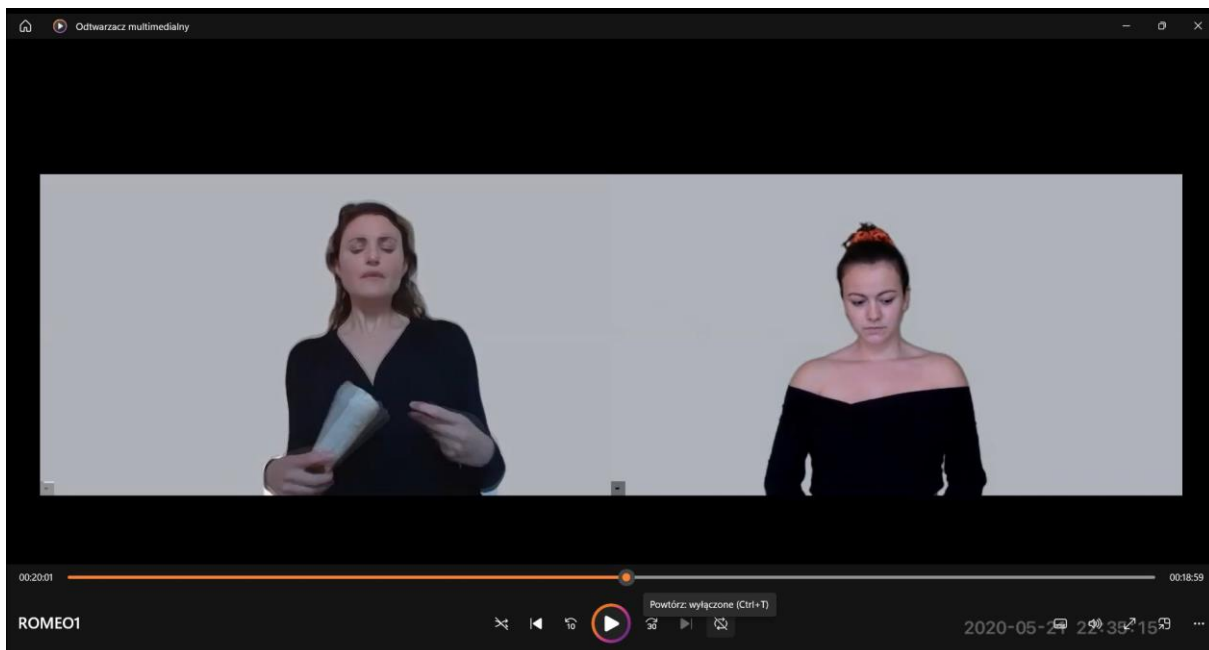


Matka pyta piastunkę o Julię, ale pełna jest rozterek wynikających z jej relacji z Parysem, którego chce zarekomendować Julii, jako przyszłego męża. Epizod jest zbudowany wizualnie w ten sposób, że matka jest w ciągłym, niespokojnym ruchu, oddalona od kamery, natomiast jakby nie chciała pozwolić komukolwiek na przyjrzenie się wyrazowi jej twarzy. Marta jest prawie statyczna, widzimy ją w dużym zbliżeniu. Ten kontrast ruchliwej, małej sylwetki Pani Capuletti i dużej statycznej twarzy Marty wyraziście pokazuje stan emocjonalny bohaterek.

Wreszcie pojawia się Julia (00:19:40). Mamy trzy sylwetki kobiet, których intencje i emocje wynikają z tematu rozmowy.



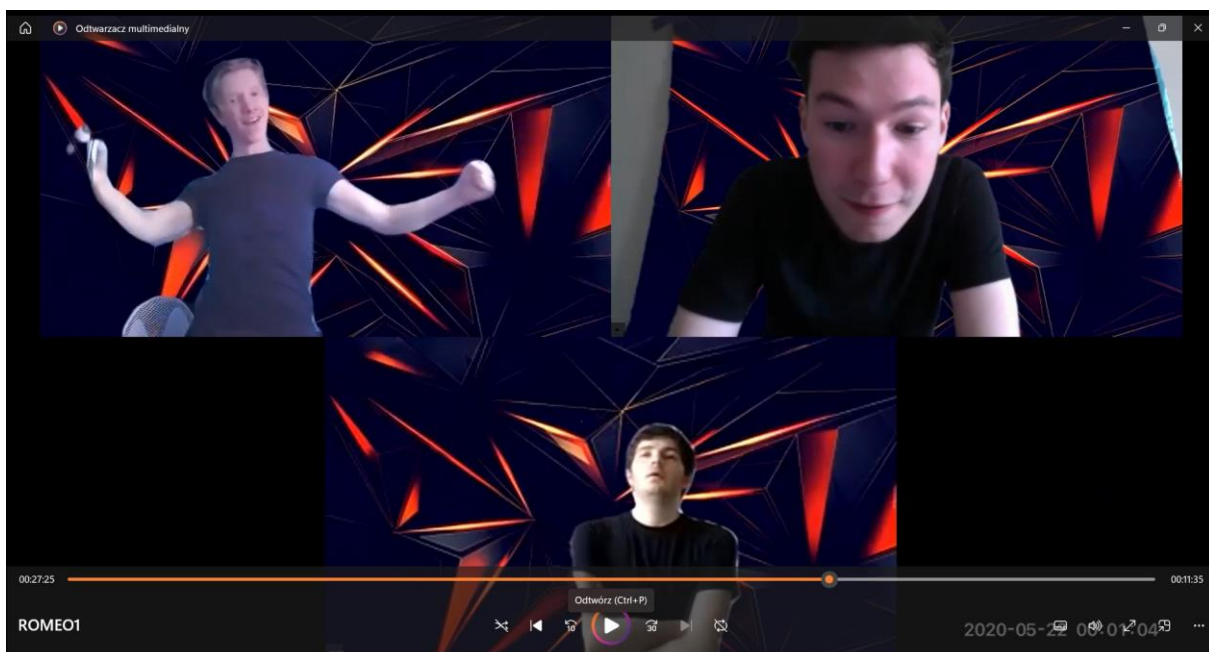
Poprzez ciągły ruch aktorek, polegający na zbliżaniu się i oddalaniu od kamery, patrzenia prosto w obiektyw albo unikanie takiego ujęcia, zwłaszcza przez matkę, udało się zbudować dynamiczną scenę, w której wyraźnie widać serdeczną i ciepłą relację pomiędzy Julią i jej piastunką, w kontraście do pozbawionej ciepła i empatii relacji matki z córką

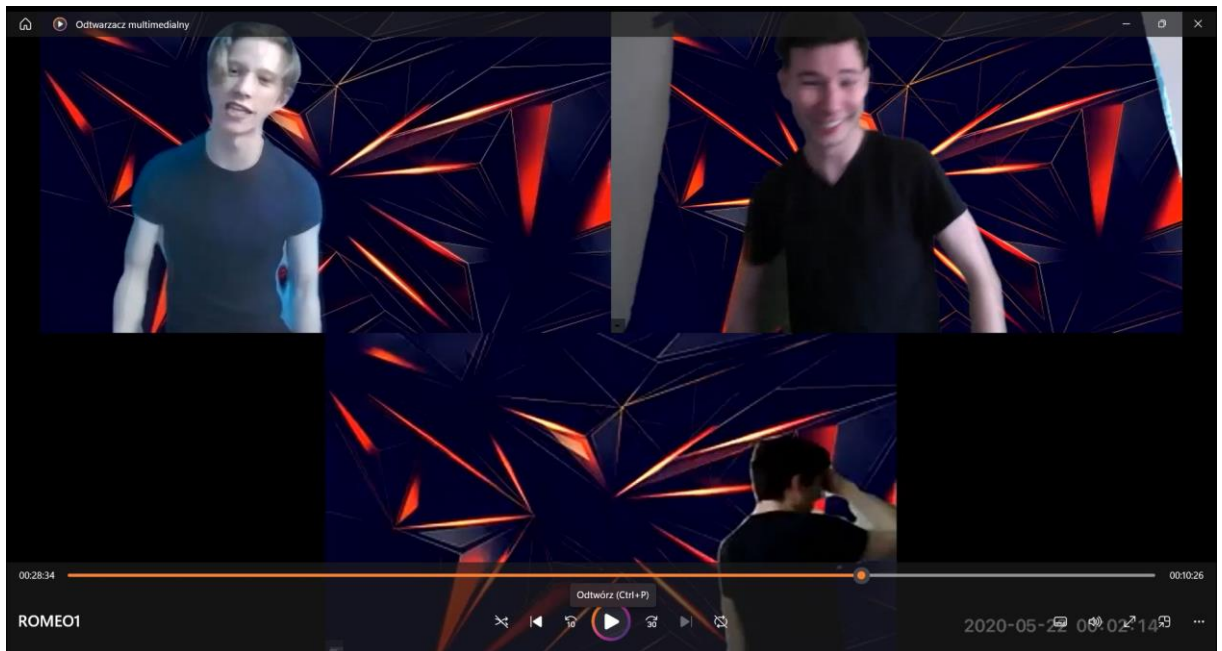


W tej scenie pojawia się po raz pierwszy rekwizyt w kolorze, żółta poduszka. Wszystkie poprzedzające ujęcia były konsekwentnie realizowane według zasady: aktorzy ubrani na czarno, a kolorem operujemy poprzez zmieniające się wirtualne tło. Miałam wątpliwość, co do tego pomysłu aktorki grającej Julię, ponieważ obawiałam się wprowadzenia mało czytelnych znaków wizualnych, które mogą zaburzyć jednolity język spektaklu, który staraliśmy się budować. Jednak po długiej rozmowie ze studentką, doszłam do wniosku, że pojawienie się Julii stosunkowo późno, a będącej przecież kluczową postacią dramatu, uprawnia wprowadzenie nowego,

odróżniającego postać, elementu. Wreszcie studentka grająca Julię była tak przywiązana do swojego pomysłu użycia żółtej poduszki, że postanowiłam zaakceptować ten pomysł.

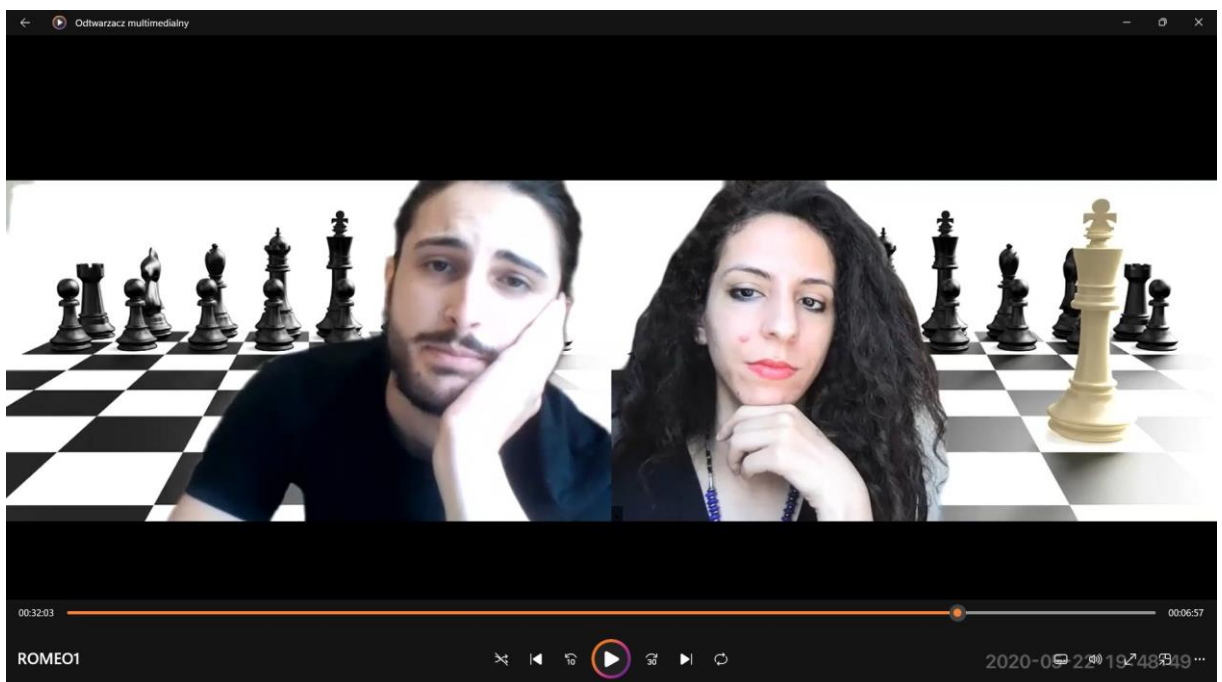
Kolejna scena(00: 27: 00-00: 31: 57) to rozmowa, a właściwie emocjonalny dyskurs przyjaciół: Romea, Benvolio i Merkucjo. Przyjaciele usiłują nakłonić Romeo do pójścia na bal do domu Capuletti bez zaproszenia, jako wygłup i złośliwość wobec wiecznych nieprzyjaciół. Ale przede wszystkim mają nadzieję, że Romeo spotka tam Rozalindę, będącą obiektem jego nieodwzajemnionych westchnień i „przejrzy na oczy”, gdy zobaczy, że nie jest zjawiskiem nadprzyrodzonym na tle innych dziewcząt. Wreszcie nadzieja na darmowe drinki wydaje się chłopakom całkiem pociągająca. W kontrze do nich Romeo nie ma ochoty na tego typu wygłupy. Jest zirytowany ich pokpiwaniem z niego, lekceważeniu dręczących go przeczuć. Ten kontrast pomiędzy rozrywkowym humorem Benvolio i Merkucjo, a ponurym nastrojem Romeo budujemy ponownie poprzez ruch postaci: dynamiczny zwłaszcza u Merkucjo, który aż podskakuje na myśl o imprezie, a statycznym Romeo, który obserwuje przyjaciół, nie poddając się ich nastrojom. Wracamy do wirtualnego tła, które już znamy z poprzedniej sceny między przyjaciółmi: wieloelementowego, kolorowego, agresywnego.





Ważne dla mnie w tej scenie było nie tylko zróżnicowanie bohaterów i odróżnienie tej sceny od poprzedniej, ale przede wszystkim wyraziste pokazanie, jak bardzo przecucia Romeo, które okażą się prorocze, są lekceważone i wykpiwane przez przyjaciół. Ten aspekt utworu jest dla mnie szalenie istotny, o czym pisałam we wstępie do niniejszej pracy, przedstawiając podstawowe założenia interpretacyjne.

Kolejna scena to scena balu(00; 31: 57), która w naszej realizacji została poprzedzona krótką scenką, rozmową pomiędzy rodzicami Romea.



Kwestie wypowiedziane przez aktorów w tej scenie są dopisane z innych utworów autora,¹⁴ a cała scena rozgrywa się na tle ogromnej szachownicy z figurami. Wprowadzenie tej scenki wynikało z potrzeby rozwinięcia wątku rodziców Romeo i oczywiście z praktycznego wymogu zaangażowania wszystkich studentów. Znamy te postaci z epizodu pierwszej sceny, gdy wszyscy bohaterowie skonfliktowanych stron pojawiają się na ekranie oraz ze sceny rozmowy z przyjaciółmi syna, gdzie rodzice bardzo zaniepokojeni są losem Romeo. Tutaj są „graczami” i obserwatorami losów syna, niepewni, co do jego przyszłości. Według takiego klucza będą pojawiać się w kolejnych epizodach. Ten fragment rozgrywa się na tle muzyki balu, a wirtualne tło zimnej, czarnobiałej szachownicy jest stopniowo, wraz z pojawianiem się kolejnych postaci, wypierane przez żółtopomarańczowe, ciepłe przypominające rozpięte w tle tkaniny, jak w sali balowej.

Tutaj pozwoliłam sobie na żart wynikający z miejsca i czasu, w jakim znalazłam się wraz z grupą młodych wykonawców. Ponieważ jest to bal maskowy, wszyscy pojawiają się maseczkach charakterystycznych dla ochrony ust w czasie pandemii.

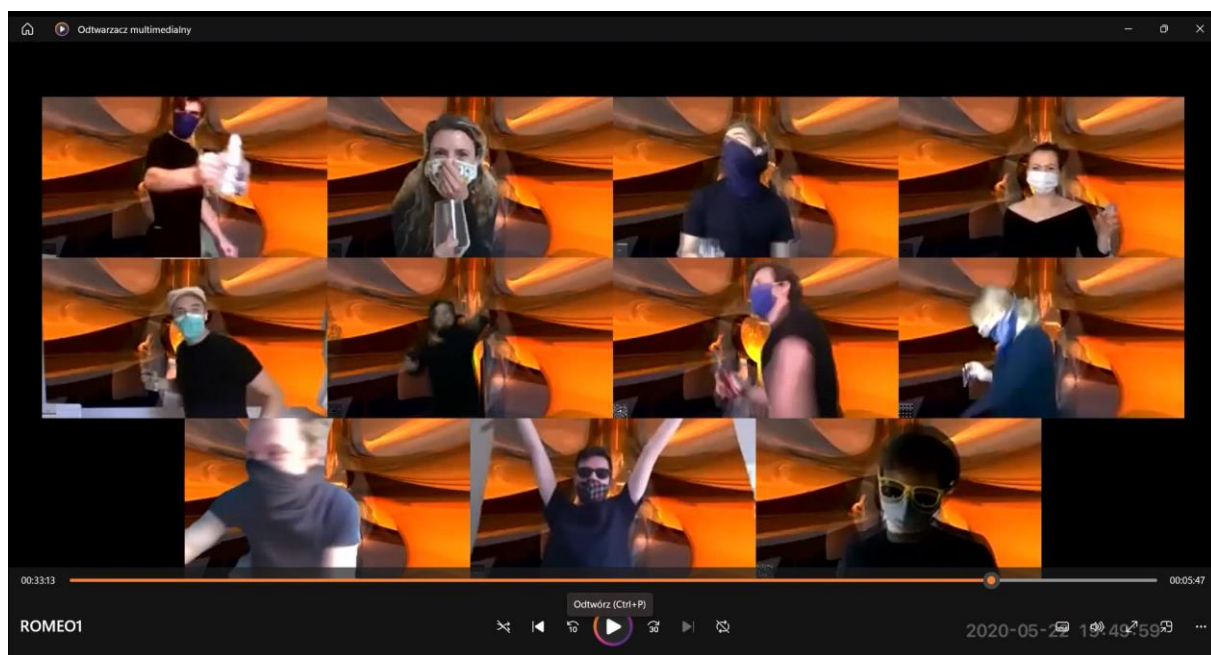


Studenci zabawili się w różne wzory tkanin, z jakich uszyte są maseczki. Również naczynia, z których popijają i wnoszą toasty świadczą o ich wyobraźni. Pojawiły się

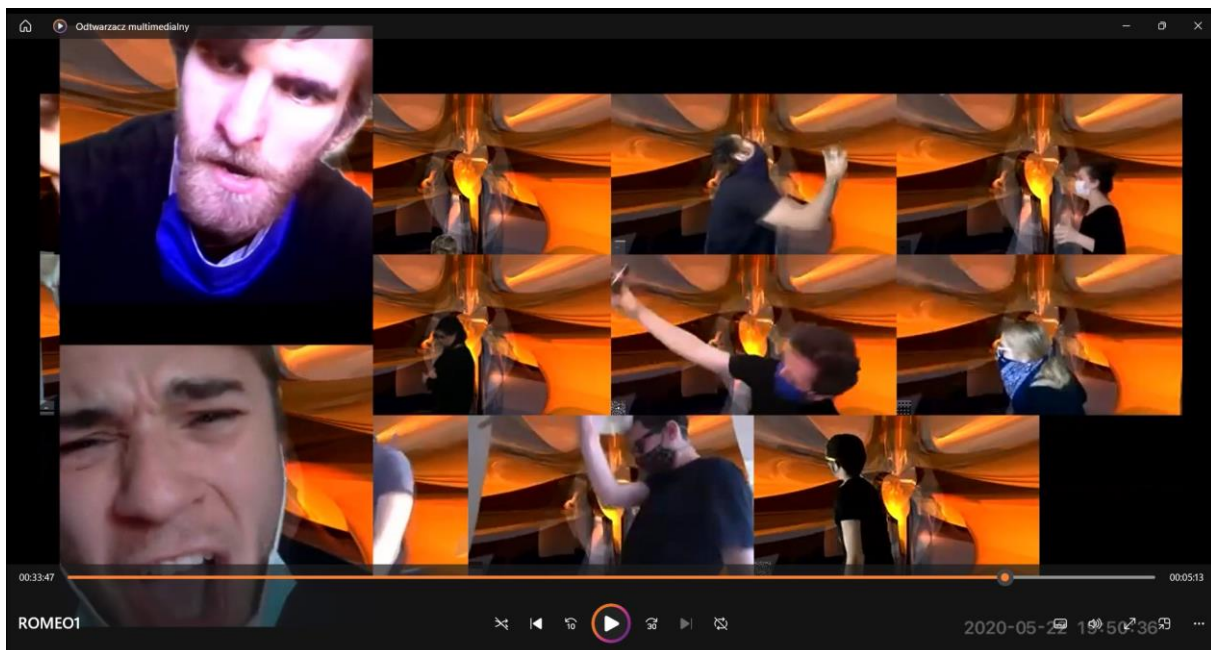
¹⁴ W. Shakespeare *"The Complete Works"*. The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford 1988

różnorodne kieliszki, szklanki, piersiówki Sądzę, iż takie zastosowanie rekwizytów było dobrym rozwiązaniem problemu brak kostiumów.

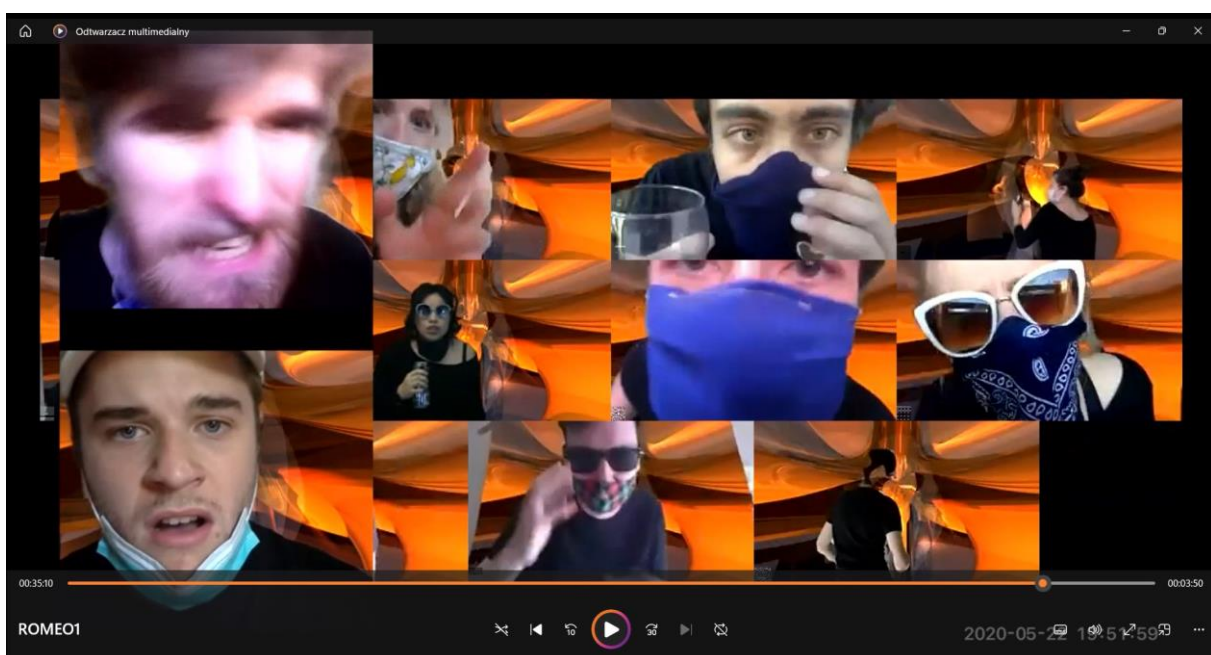
Muzyka jest dość klasyczna; dobrze zinstrumentowany walc, do którego tańczą uczestnicy balu. W pewnym momencie (00: 33: 13) do tańczących dołączają Merkucjo z głośnym okrzykiem, a także Benvolio i Romeo, zmieniając klimat balu i wprowadzają nową agresywną muzykę, będącą przeciwieństwem wcześniejszego eleganckiego walca. Goście natychmiast i z ochotą zaczynają szaleńczo tańczyć w rytm nowej muzyki.



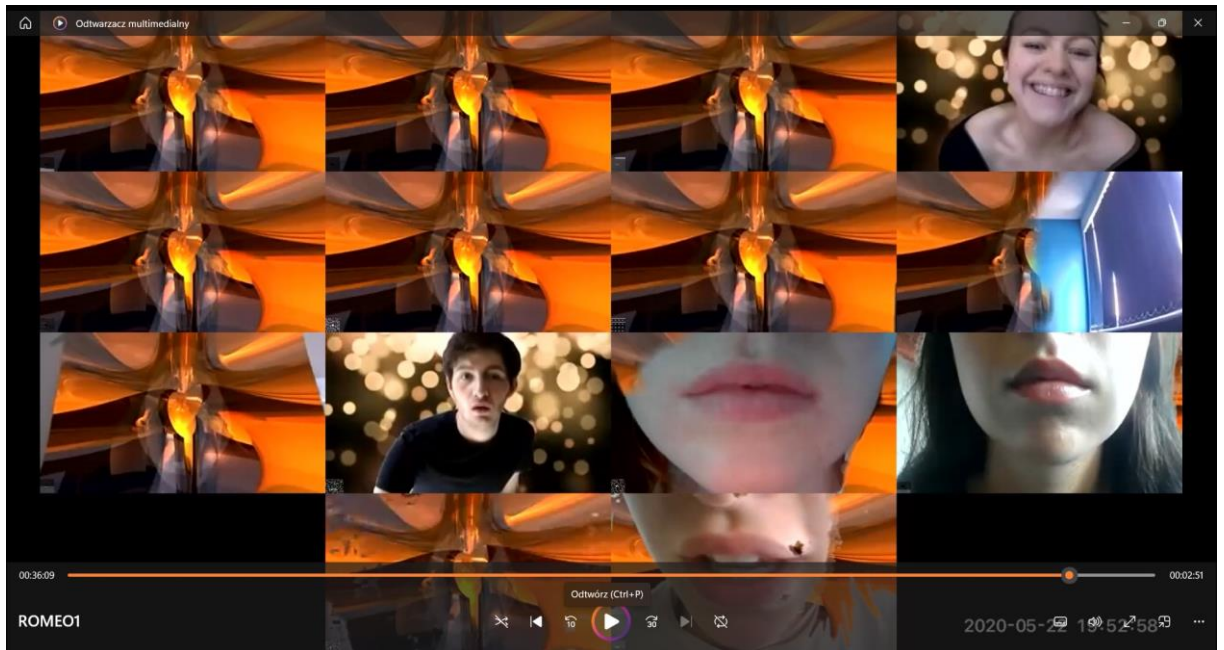
Ten utwór muzyczny przygotowali studenci, gdyż nie miałam wątpliwości, że to oni powinni zdecydować, do jakiej muzyki tańczą na imprezach. Aby pokazać i usłyszeć rozmowę Capulettiego i Tybalta w trakcie balu (00: 33: 21-00: 35: 30), twarze tych dwóch pojawiają się w dużym powiększeniu z boku ekranu, a obok nich nadal trwa zabawa w szalonym narzuconym przez nieproszonych gości tempie.



Dwoje rozmówców zdejmuje maski. Widzimy więc ekspresję na twarzy wściekłego Tybalta i mitygującego go Capulettiego. Pozostali nie są świadomi tej wymiany zdań i, aby spotęgować to wrażenie, wszyscy szaleńczo tańczący aktorzy oddaleni są od kamer i nie patrzą w nie bezpośrednio. W trakcie końcówki tego fragmentu, kiedy po reprimendzie udzielonej Tybaltowi odchodzi Capuletty i widzimy i słyszymy tylko pogroźki tego drugiego, stopniowo znikają uczestnicy balu.

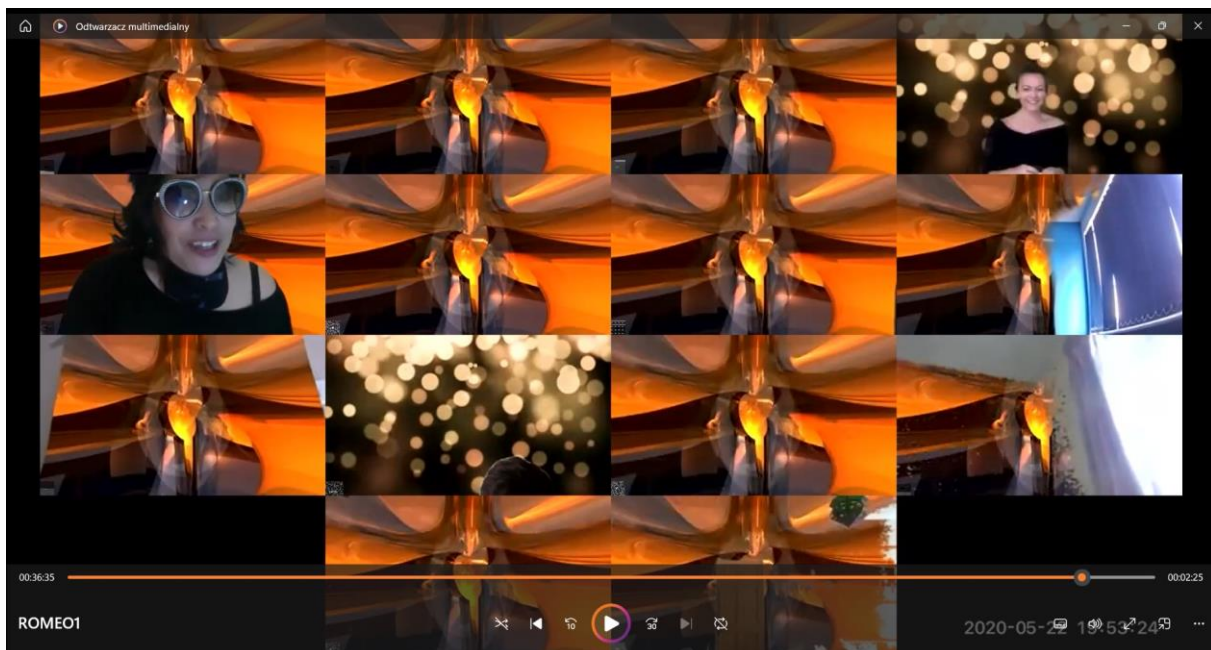


Zostają puste kadry, z których dwa okienka: Romea i Julii mają swoich aktorów. Po chwili pojawiają się dodatkowo cztery kadry wypełnione ustami.

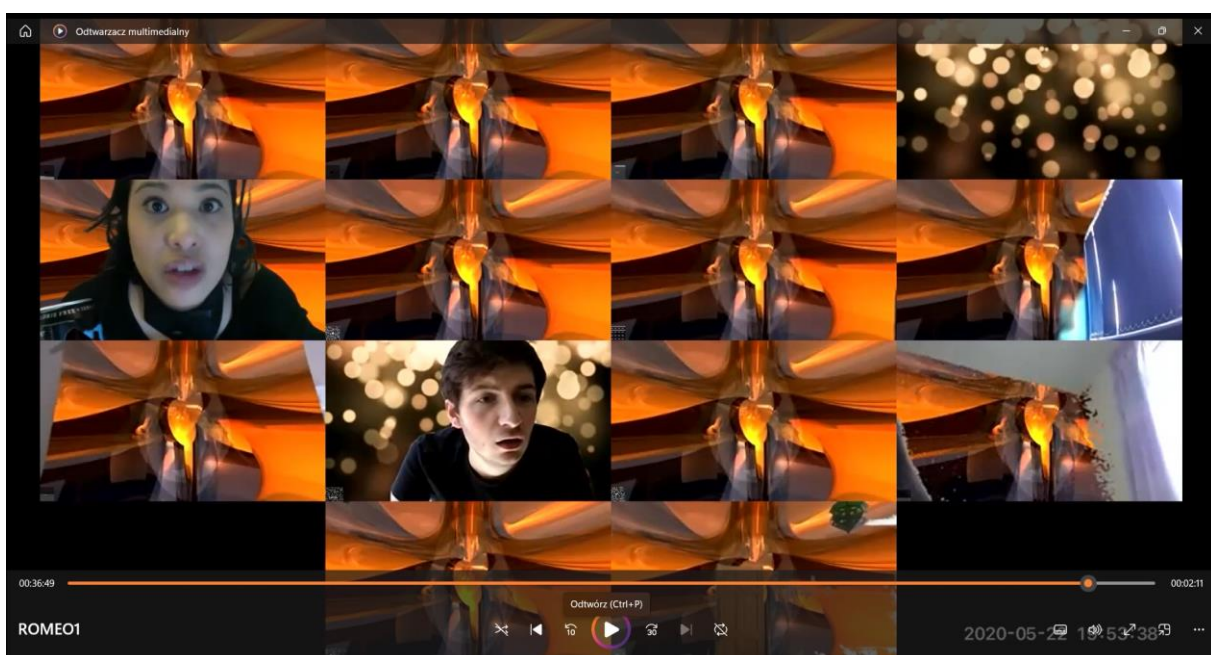


Usta wypowiadają słowa sonetu 23¹⁵, mówiącego o paraliżu kogoś, kto pod wpływem nagłego uczucia, nie jest zdolny nawet do wyznania miłości z obawy przed odrzuceniem. Ten sonet zastępuje rozmowę zakochanych i pocałunek. Mamy więc tło balu, który opustoszał i pozostali tylko rażeni nagłym uczuciem tytułowi bohaterowie oraz ich myśli personifikowane tutaj przez „gadające usta”. Realizując wcześniej ten utwór, miałam poczucie, że „zagadanie” tej sceny, niszczy jej wyjątkowość. Że młodziutkich zakochanych stać tylko na wzajemny zachwyty i nieśmiałość wynikająca z tego, co rodacy autora nazywają nieprzetłumaczalnym zwrotem „spur of the moment”. Stosując opisane wyżej środki, starałam się uchwycić ten szczególny moment. Dodatkowo zmienia się tło, na którym ich widzimy. Jest nasycone migotającym światłem, jakby przepełnione połyskującymi drobinami złota. Pozostałe „puste okienka”, nadal mają tło balu, który przecież trwa, ale dla Romea i Julii wszyscy przestali istnieć. Ten stan zawieszenia przerywa pojawienie się piastunki (00: 36: 33), która widząc, co się święci, chrząknięciem przywołuje Julię do rzeczywistości.

¹⁵ W.Shakespeare” *The Complete Works*”p.1228.The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford 1988



Romeo „znika”, zostaje tylko jego puste „okienko” nadal wypełnione złotą poświatą. Potem wymiennie Romeo pojawia się, gdy na moment znika Julia i też widzimy jej okienko identycznie wypełnione złotą poświatą. Gdy na krótkie chwile pojawiają się inne postaci, tło Romea i Julii pozostaje niezmienione. Ten wizualny zabieg spełnił swoją funkcję pokazania, że choć bohaterowie nie mają ze sobą kontaktu, to czasoprzestrzeń nadal nasycona jest ich miłością.



A zatem w pierwszej części projektu udało się stworzyć wyrazisty język tej realizacji. Poszczególne wątki dramatu mają przypisane sobie tło. Jednak sposób grania do kamery wszystkich postaci bywa momentami nużący, choć stwarza wyrazisty sposób realizacji przedstawienia. Rozwiązania w scenie balu (maseczki covidowe) czy też wysuwanie ręki „poza” ekran (przekazanie listy gości) są żartem i wyraźną informacją, spełniająca swoje zadanie, ale trudno je traktować, jako oryginalne rozwiązania. Ciekawe są zabiegi związane z ruchem aktorów, ale kierunek spojrzeń zawsze jest do „oka” kamery. Techniczne niedociągnięcia wzmacniają wrażenie bezpośredniego kontaktu z aktorami. Scena, w której służący puka w ekran próbując dołączyć do rozmowy trójki przyjaciół oraz fragmenty, w których jedna z postaci orientuje się, że dzieli webinar z niezapowiedzianym gościem są najbliższe idei ActNetAct w tej części projektu.

VI. Akt 2, opis i analiza procesu realizacji.

Struktura drugiego aktu jest inna niż poprzedniego. Składa się z kilku dłuższych scen, w których przeważnie jest tylko dwoje bohaterów. Szukałam tu rozwiązań i sposobów, rozwijających pomysły z poprzedzającej części, a zarazem odróżniających je od siebie. Wszystkie epizody tego aktu obracają się wokół jednego tematu, czyli szaleńczej, niekontrolowanej wzajemnej fascynacji młodych bohaterów. Prawie cały akt jest pogodny, naszpikowany dowcipnymi sytuacjami i masą żartobliwych powiedzonek. Nieco wyłamuje się z tej lekkości środkowa część, czyli scena 4 aktu 2, ale i ten fragment nie zapowiada przyszłych dramatycznych wydarzeń, a jedynie sygnalizuje drobne kłopoty. Tempo zdarzeń jest zawrotne, a w przeważającej części bohaterowie całkowicie tracą poczucie czasu. Szekspir dla każdej sceny określa tutaj godzinę dnia, w której dzieje się dany epizod oraz zdziwienie i kompletne zaskoczenie poszczególnych postaci długością czasu, który upłynął.

Marta (akt 2 sc.4)¹⁶

(...)Piękny ranek, prawda?

Merkucjo

(...)Raczej południe

Marta

To już tak późno?

Merkucjo

*A owszem, jest dokładnie południe,
wskazówka zegara sterczy nieprzyzwoicie pionowo
i wpycha się między dwie cyfry dwunastki.*

albo

Julia (akt 2 sc.2)¹⁷

O której godzinie przysłać posłańca?

Romeo

O dziewiątej rano

Julia

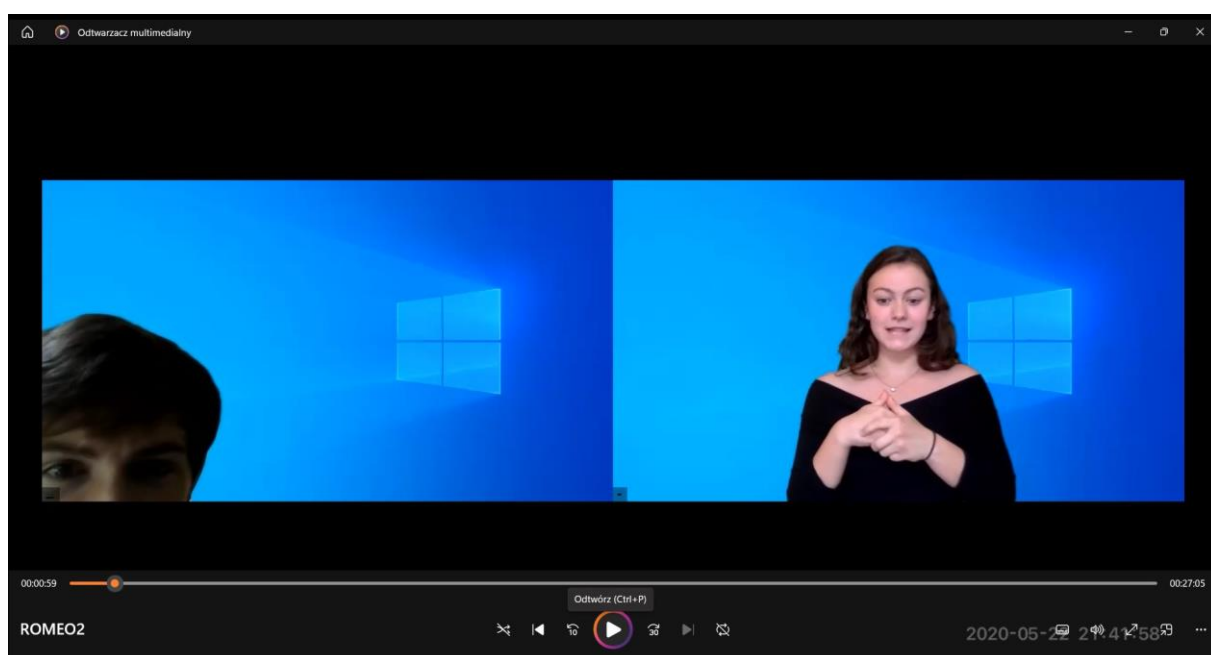
Przyślę. Do rana jeszcze ze dwadzieścia lat...

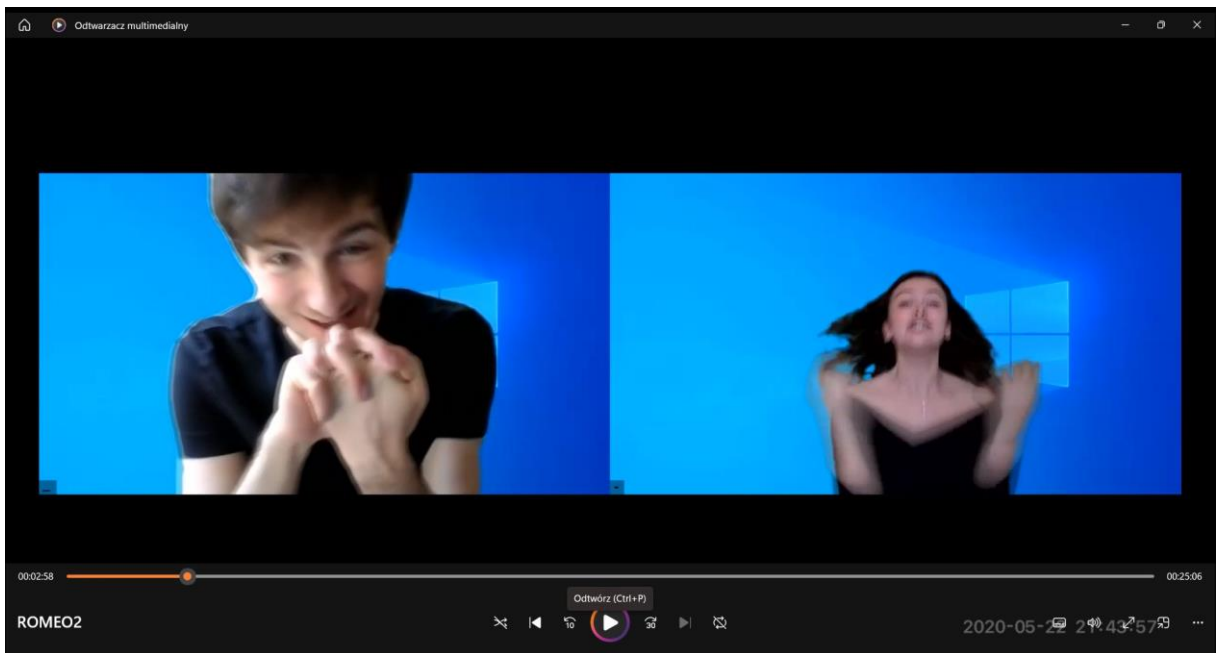
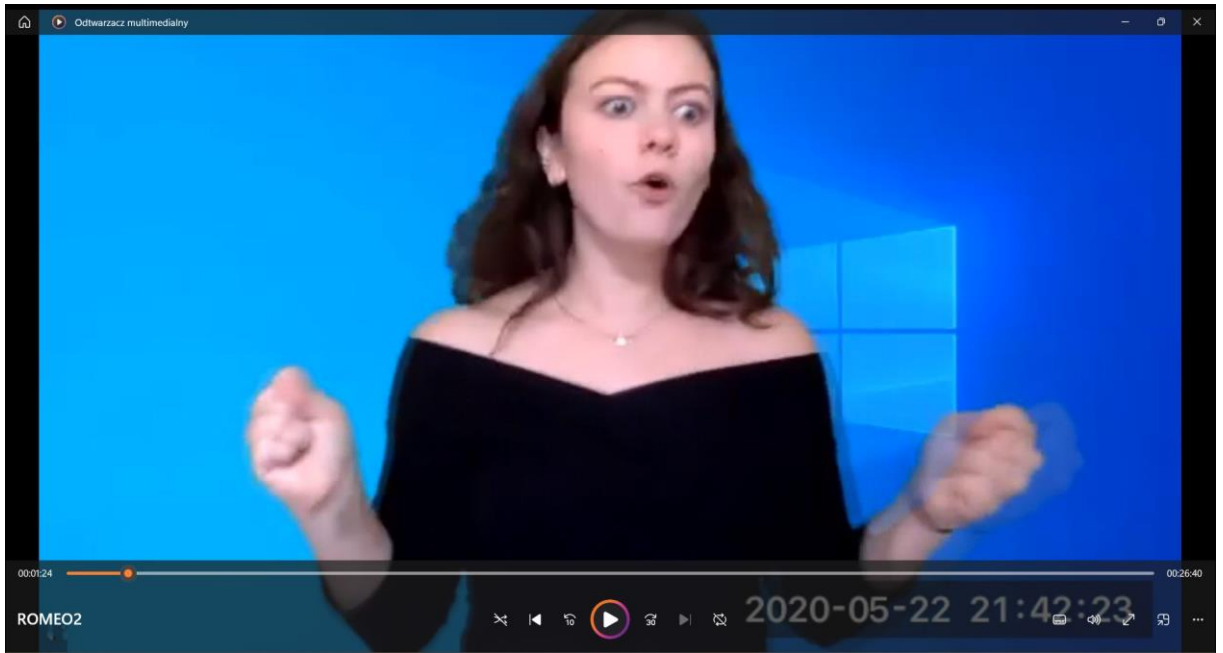
¹⁶ W.Shakespeare „Romeo i Julia, Makbet, Hamlet”. Przełożył S. Barańczak. Wydawnictwo Znak 2006

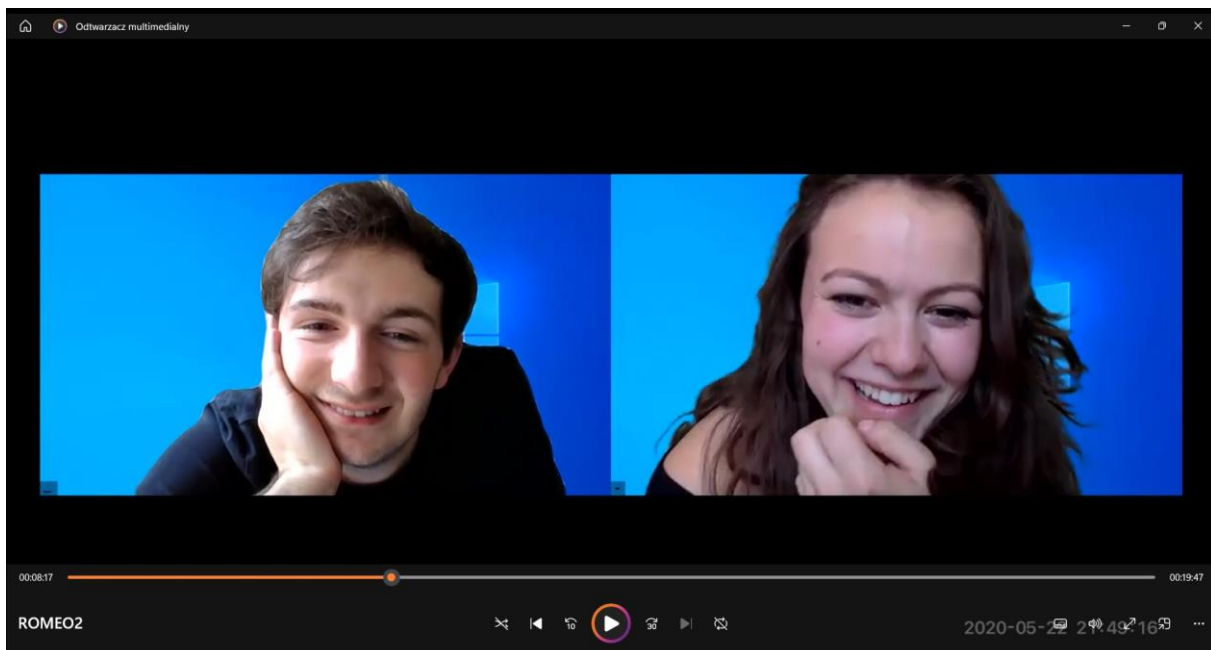
¹⁷ Tamże

Realizacja tego aktu wymagała między innymi znalezienia sposobu na przedstawienie ikonicznej sceny balkonowej. Ta scena jest bodaj najbardziej znaną sceną utworu w różnych realizacjach, zarówno teatralnych jak i filmowych, realizowana w sposób esencjonalny dla przyjętej koncepcji reżyserskiej. Jest sceną nasyconą wielką rozterką Julii, która nie może pogodzić się z faktem, że chłopak, którym zachwyciła się zaledwie kilka chwil wcześniej jest z rodu odwiecznie skłóconego z jej rodziną. Ten sam dylemat ma Romeo, który ukrywa się w krzakach pod jej oknem. Warunki pracy online wymusiły na mnie zastosowanie, być może naiwnego zabiegu, ale dającego oczywisty autokomentarz, co do sposobu realizacji projektu. Otóż scena rozgrywa się na tle najbardziej chyba znanego symbolu witryn internetowych, a mianowicie okienka Windows, wyłaniającego się z charakterystycznego niebieskiego „ekranowego” tła (00:00:14 – 00:09:30). W tej scenie jednak, „okienka” się nie zlewają i wyraźnie widać, że młodzi kochankowie są w innych przestrzeniach. Zależało mi na tym wyraźnym znaku, ponieważ oczekiwanie na spotkanie i na fizyczny dotyk oraz podniecenie, wynikające z tej emocji, jest motorem napędowym kolejnych działań tytułowych bohaterów.

W konsekwencji zdecydowałam się na ciepły i jasny kolor niebieski, jako podstawowe tło całego aktu, z wyłączeniem sceny pomiędzy Romeo i jego przyjaciółmi, która konsekwentnie rozgrywa się na tle przypisanym temu wątkowi tematycznemu.





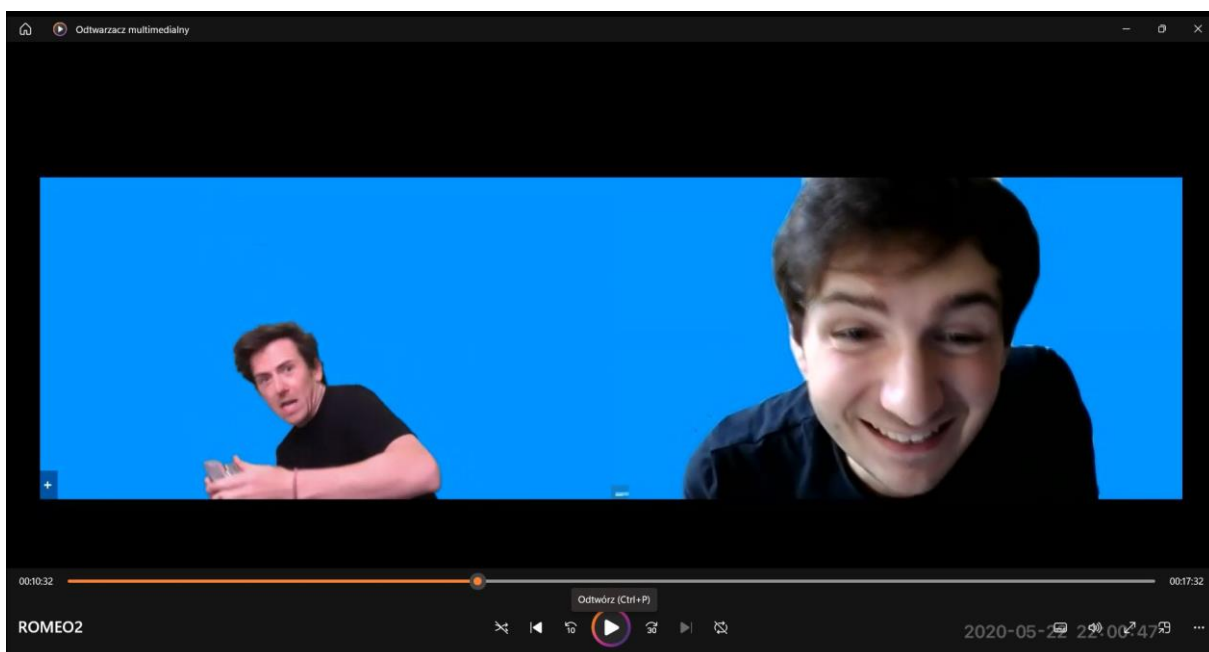


Kolejna scena to spotkanie Romea z Laurentym. Początkowo widzimy samego Laurentego, który na ciepłym jasnym tle wygłasza tyradę pochwalną na temat stworzonych przez Stwórcę cudownych ziół, przygotowując sobie z wielką przyjemnością skręta z „zioła” (00:09:30 – 00:10:30).



Laurenty to nie fajtlapowaty, oderwany od świata dobroduszny ojczulek, ale młody i mądry, świadom otaczającego świata współczesny zakonnik, który szuka szansy na pomaganie dobru, rozumie młodych ludzi, rozmawia z nimi, i nie wygłasza utartych

komunałów. Jak bardzo jednak potrafi być radykalny, o tym Romeo przekona się w kolejnych scenach. Pokazanie Laurentego, który ironicznie dialoguje sam ze sobą, mówiąc o zaletach i wadach ziół, skręcając jednocześnie jointa, pozwala zrozumieć, dlaczego to właśnie do niego kieruje swoje kroki Romeo z prośbą o wsparcie w kontaktach z Julią i o ślub (00:10:30 – 00:14:00). I choć w pierwszej chwili czuje się przyłapany na paleniu „trawki”, co rozbawiło Romea,



to z sympatią dla młodego przyjaciela podejmuje rozmowę, żartobliwie napominając rozgorączkowanego chłopca. Klimat rozmowy pokazuje zażyłość między nimi.

Laurenty do Romea(akt2sc.3)¹⁸

*Synu...albo Cię z posłania
Zwlokła rozterka nie do wytrzymania,
Albo też twoje niewyspane ciało
Łóżka w ogóle w nocy nie zaznało.*

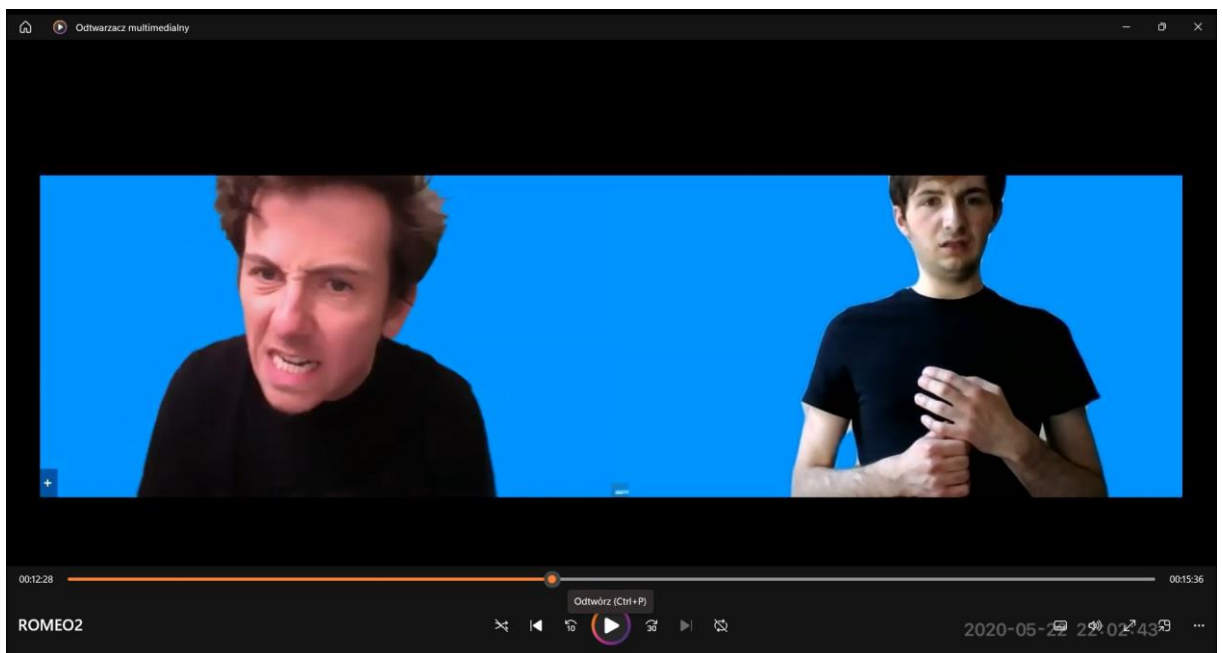
Romeo

Zgadłeś. Nie spałem dziś- choć słodko śniłem.

¹⁸ Tamże

Cała scena odbywa się na ciepłym, niebieskim tle, wcześniej wprowadzonym w scenie balkonowej, tyle, że tutaj zarówno Laurenty, jak i Romeo, są na tle, które się zlewa w jedno. I choć mówią do oddzielnych kamer, to ten zabieg daje wrażenie bycia w jednej przestrzeni (inaczej, niż w scenie balkonowej).

Rozmowa przebiega w przyjaznej, ale burzliwej atmosferze, co aktorzy oddają poprzez naprzemienne przybliżanie się i oddalanie od kamery. Widzimy zatem przybliżające się i oddalające się portrety postaci na ekranie.



Scena kończy się obietnicą pomocy i pobłogosławienia ślubu przez Laurentego. Romeo, oszołomiony miłością i perspektywą zaślubienia i dotknięcia Julii, niepomny na ostrzeżenie zakonnika pędzi przed siebie, nie mogąc sobie znaleźć miejsca do czasu spotkania z Julią.

Laurenty (akt 2sc.3)¹⁹

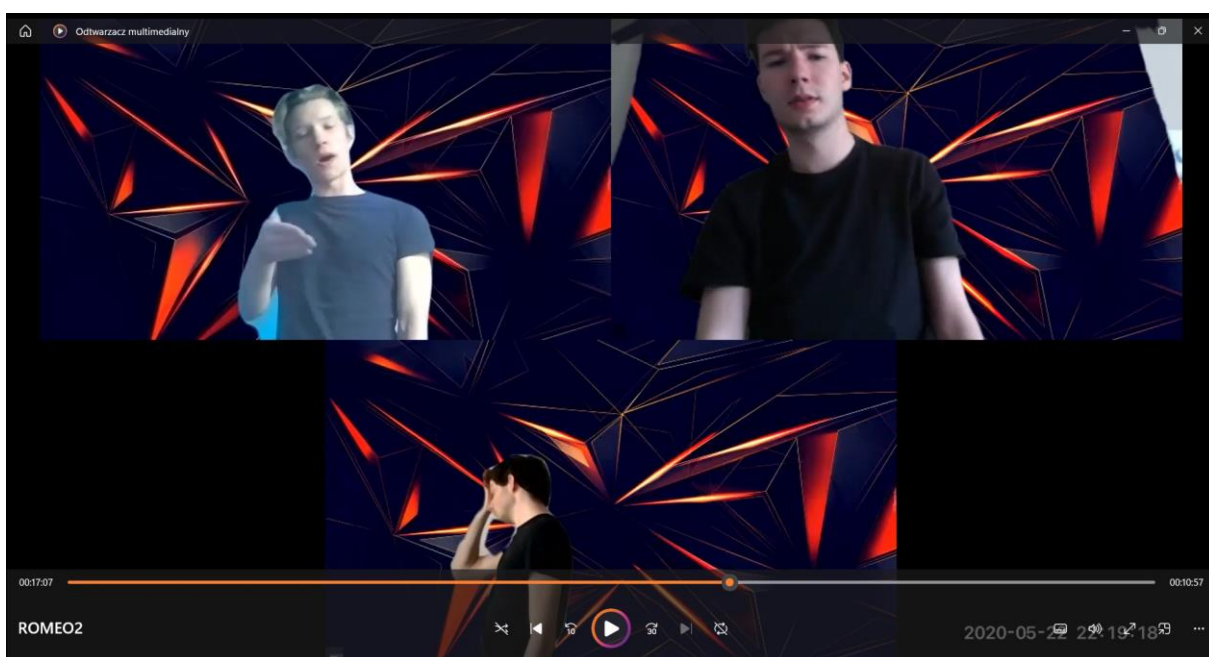
Co za niecierpliwość dzika!

Kto gna na ośle, łatwo się potyka.....

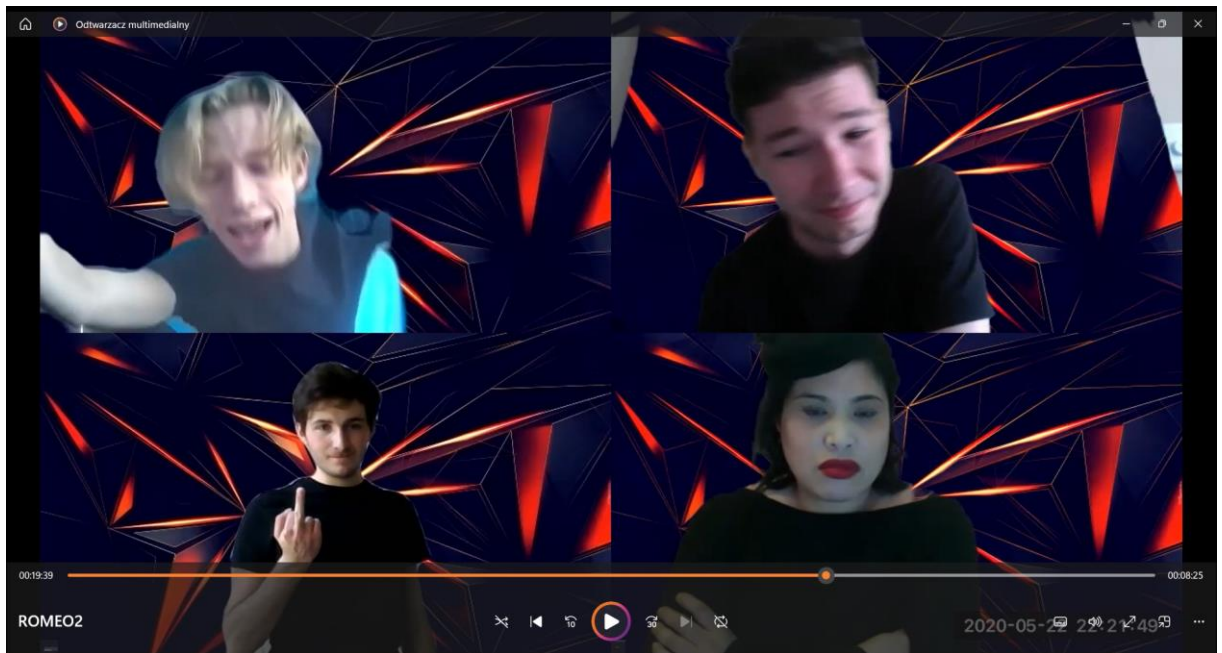
Napotyka swoich najbliższych przyjaciół, Merkucja i Benvolia, którzy są rozdrażnieni brakiem wieści od Romea, po jego tajemniczym zniknięciu w nocy (00:14:20). Są

¹⁹ Tamże

poirytowani, bo mają poczucie przyjacielskiej zdrady, jakiej dopuścił się Romeo, tym bardziej, że z domu Capulettich przyszła wiadomość, że Tybalt, który nie może przełknąć zniewagi, jaka spotkała go na balu, postanawia się zemścić i wyzywa Romea na pojedynek. Tu zastosowałam gwałtowną zmianę tła. Po ciepłym niebieskim, towarzyszącym miłosnemu rozgorączkowaniu Romea, powraca agresywne czerwono-czarne tło scen trójki przyjaciół z pierwszego aktu. Ten przeskok jest nieprzyjemny, drażniący, jakby coś, co już dawno odeszło w zapomnienie przez Romea, nagle przywoływało go do rzeczywistości.



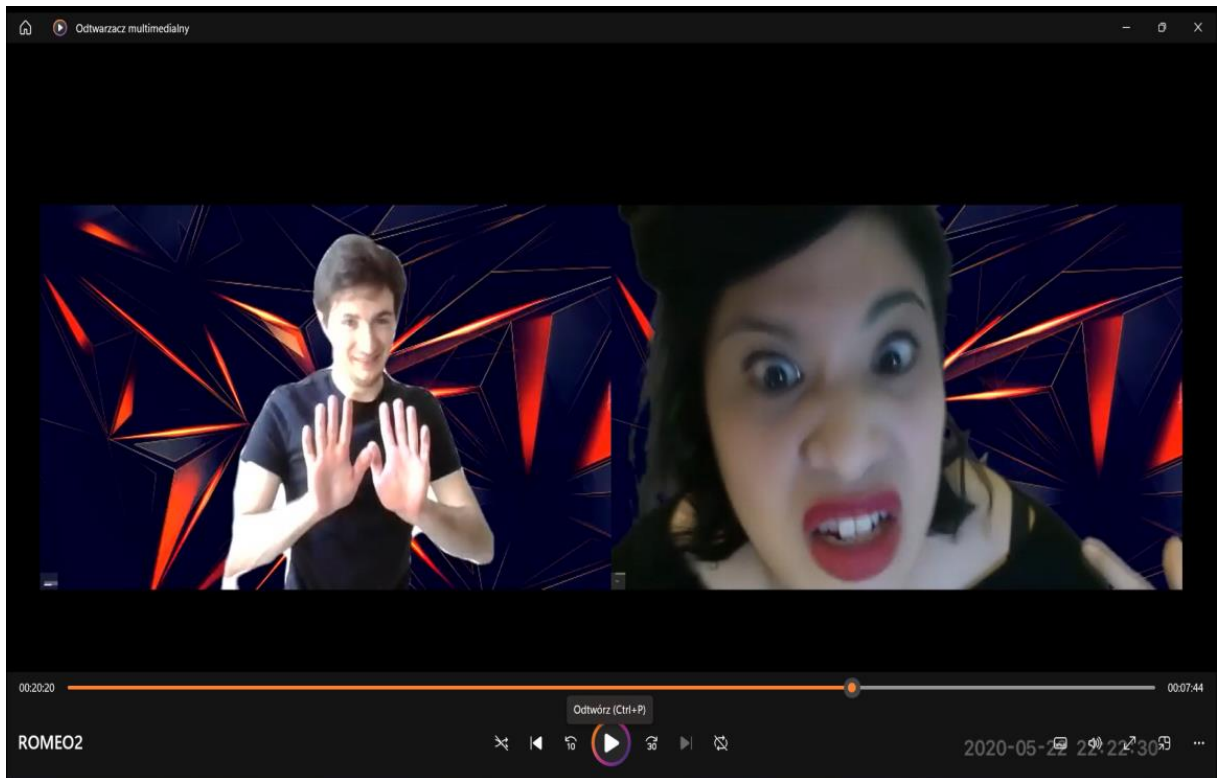
Rozmowa z przyjaciółmi jest pełna przytyków i wzajemnych złościwości. Romeo chce ją załagodzić, jak najszybciej odejść z tego miejsca, i cieszyć się perspektywą spotkania z Julią, ale przyjaciele mu na to nie pozwalają, prowokując kolejną wymianę zdań, coraz ostrzejszą i bardziej dotkliwą. Szczęśliwie pojawia się Marta, piastunka Julii, która chce porozmawiać z Romeo w cztery oczy, gdyż ma dla niego wiadomość. Merkucjo i Benvolio nie dają się jednak szybko spławić, co powoduje wściekłość Marty i irytację Romea, który nie może się doczekać przekazania treści wiadomości od Julii (00:19:00- 00:19:40).



Gdy wreszcie przyjaciele dają spokój i odchodzą, Marta długo się wścieka, wystawiając niecierpliwego i rozgorączkowanego Romea na niezłą próbę cierpliwości. Jej gadatliwość i głośność niemal nie dają szansy na przebicie się. Wreszcie udaje mu się zmusić Martę do wysłuchania wiadomości dla Julii.

Piastunka nawet nie wysłuchuje wiadomości do końca, a już daje się ponieść i wygłasza pochwały przyszłej żony i ostrzeżenia dla przyszłego męża.

Temperaturę tej rozmowy próbowałam oddać przy pomocy dynamicznego ruchu na ekranie, oddalając i przybliżając aktorów i utrzymując stałe tło sceny.



Następny obraz to „przeskok” do przestrzeni Julii. Widzimy ją ponownie na jasnym, ciepłym niebieskim tle, które jest charakterystyczne dla scen głównych bohaterów, kiedy jeszcze są pełni wiary w szczęśliwą przyszłość, napelnieni idealistycznymi marzeniami. Zanim pojawi się Marta z wiadomością od Romea, Julia jest przez chwilę sama, zaniepokojona nieobecnością niańki,. Każda chwila czekania, wydaje się dziewczynie nieznośnie długa.

Julia (akt 2 sc.5)²⁰

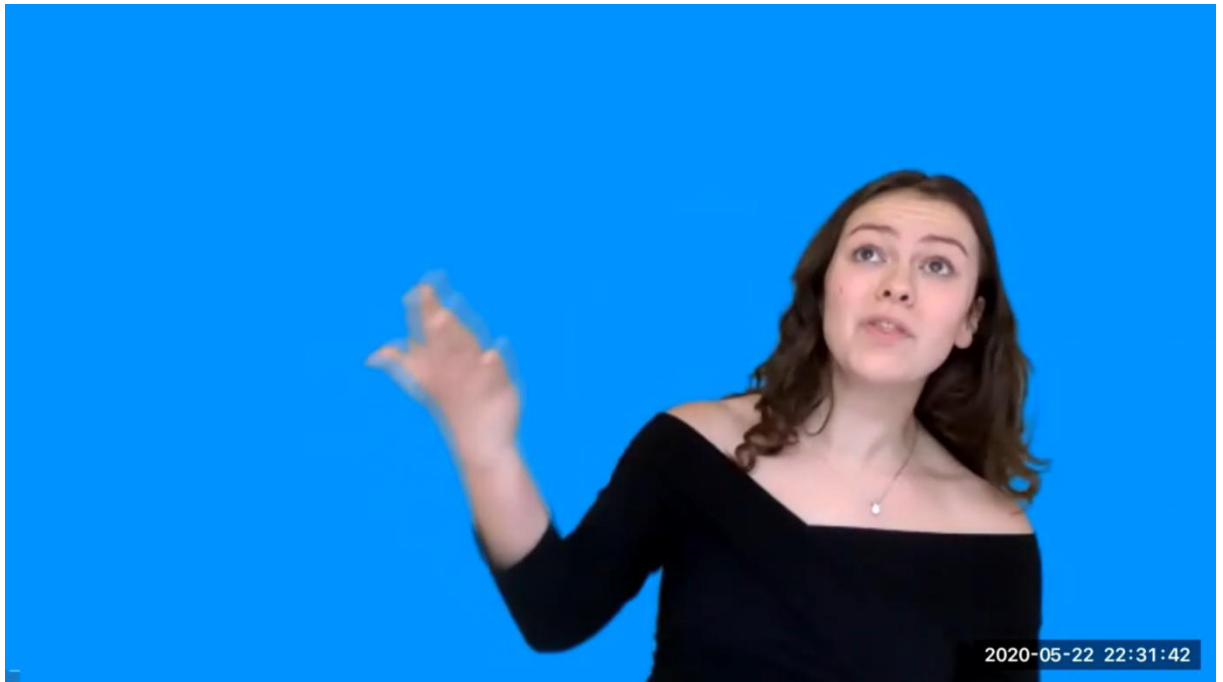
Zegar dziewiąta bił, gdy ją posłałam

(...)

Już trzy godziny, trzy długie godziny

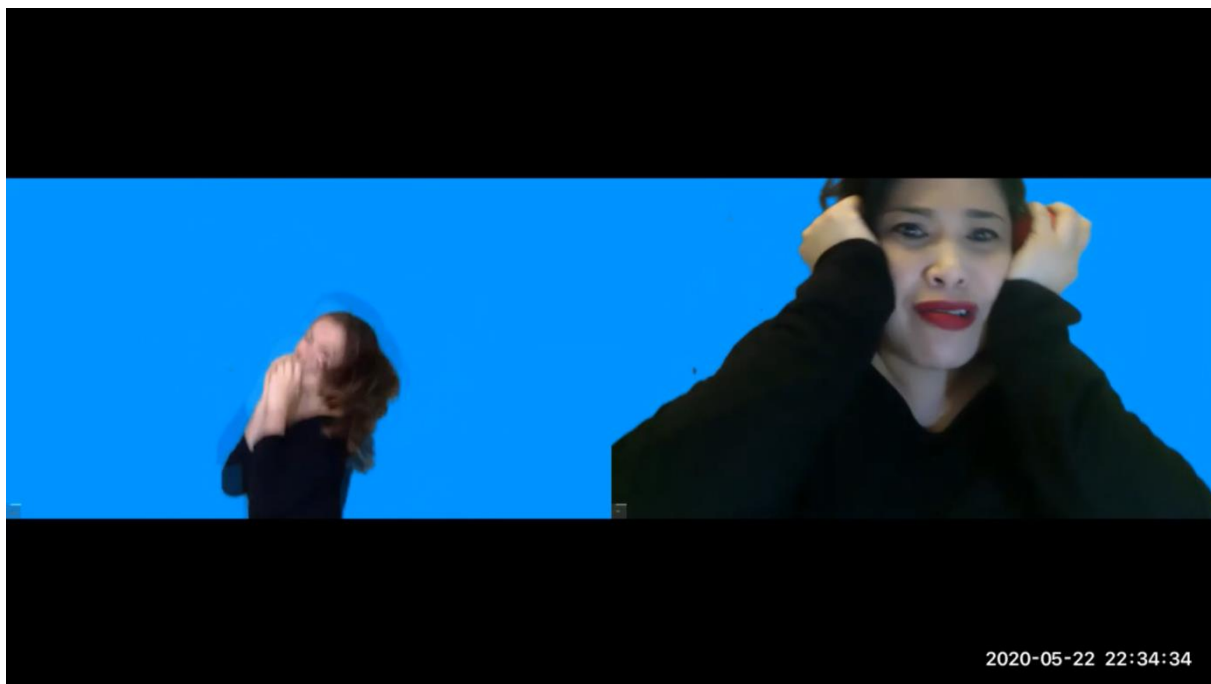
Zdążyły minąć.....

²⁰ Tamże

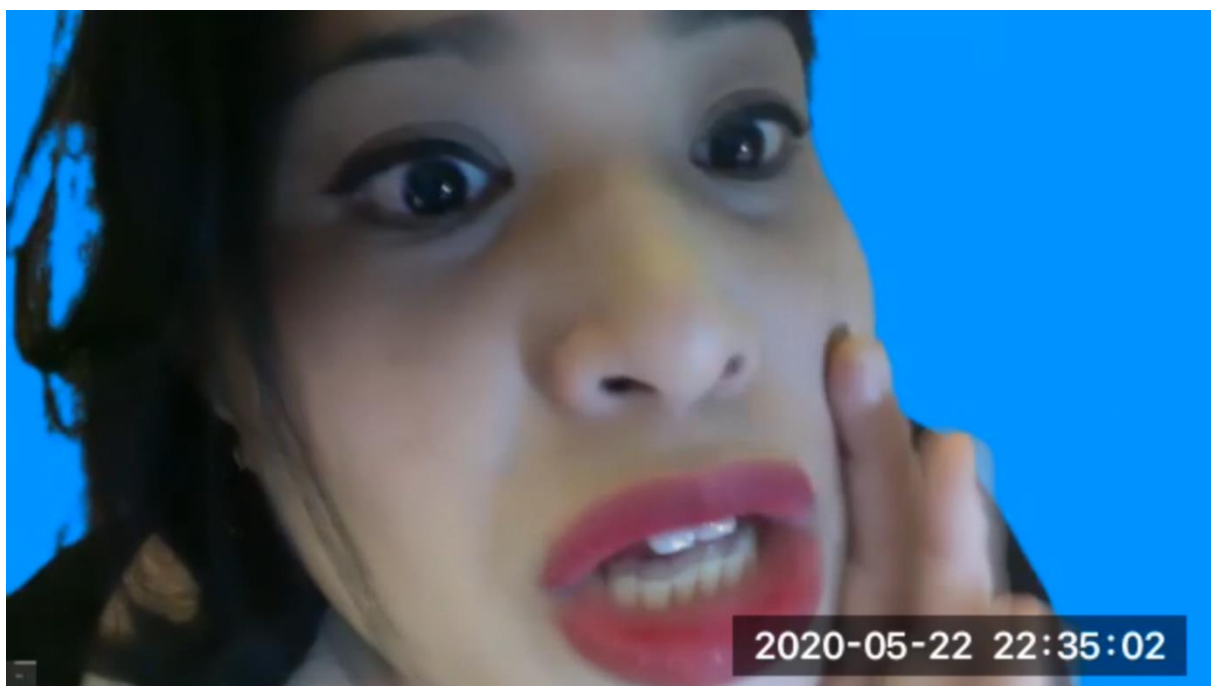


Po intensywnym nasyceniu ciemnymi i ciężkimi kolorami czerwieni oraz czerni poprzednich scen, widok pojedynczej sylwetki na „czystym” tle daje oddech.

Wreszcie zjawia się Marta, która odwleka najdłużej jak może przekazanie Julii wiadomości o planowanym ślubie. Być może bawi ją podniecenie dziewczyny, a być może zaczyna rozumieć swoją rolę w tym spisku. Tak, jak poprzednio w stosunku do Romea, tak i tu cierpliwość rozmówczyni wystawiona jest na trudną próbę. Jednakże nadal pozostajemy w pogodnym, żartobliwym klimacie.



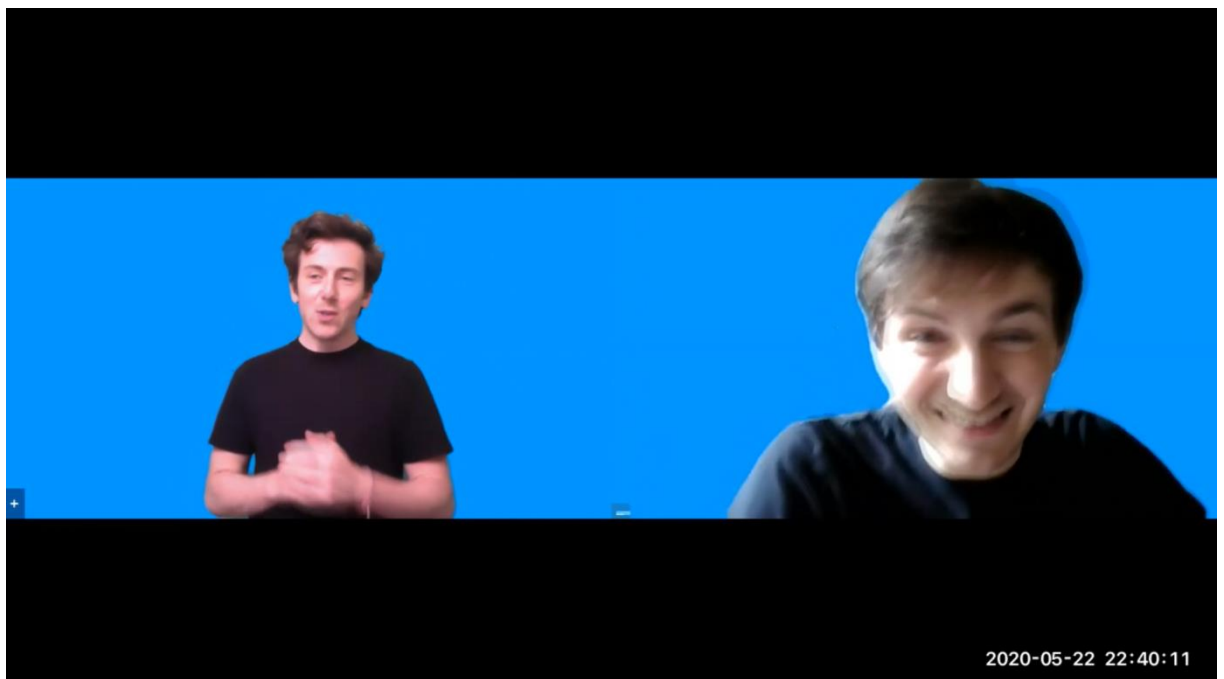
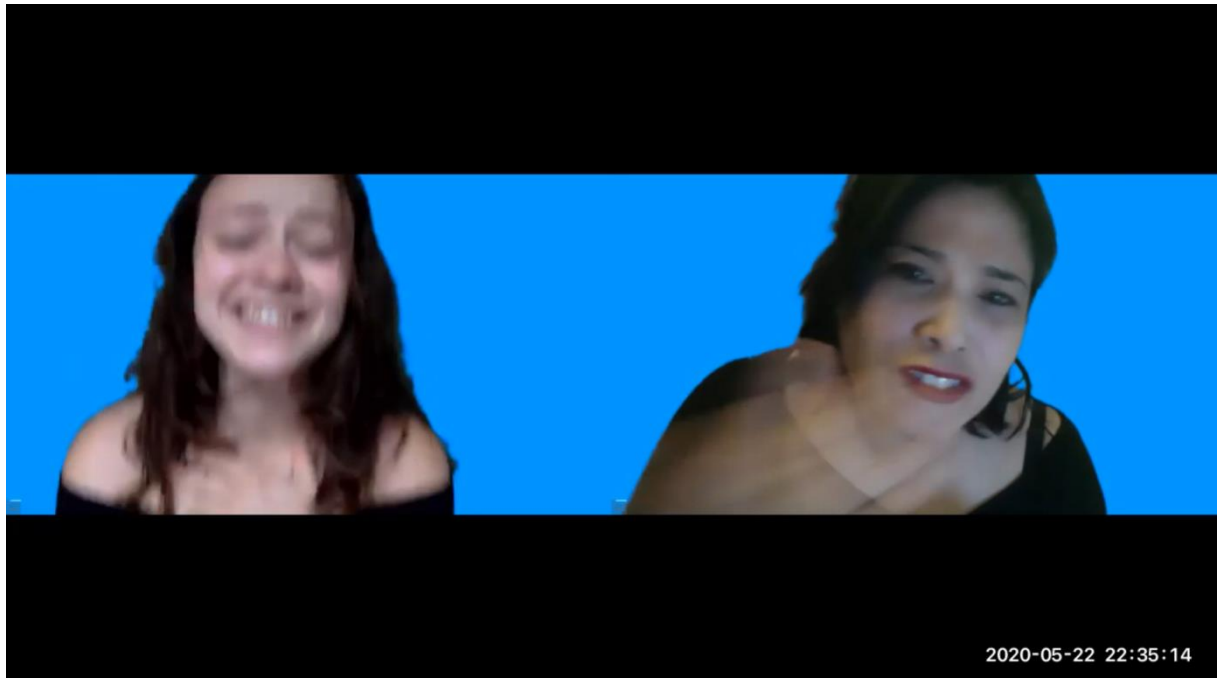
Pozostaje Marcie jeszcze jeden obowiązek, czyli uświadomienie Julii, co ją czeka w noc poślubną.



Aby mocno podkreślić, opisywany we wstępie, zabieg autora, polegający na obdarzeniu dwójki głównych bohaterów stanami emocjonalnymi, przeżywanymi w tym samym czasie, pomimo przebywania w różnych miejscach, kolejna scena/ kadr

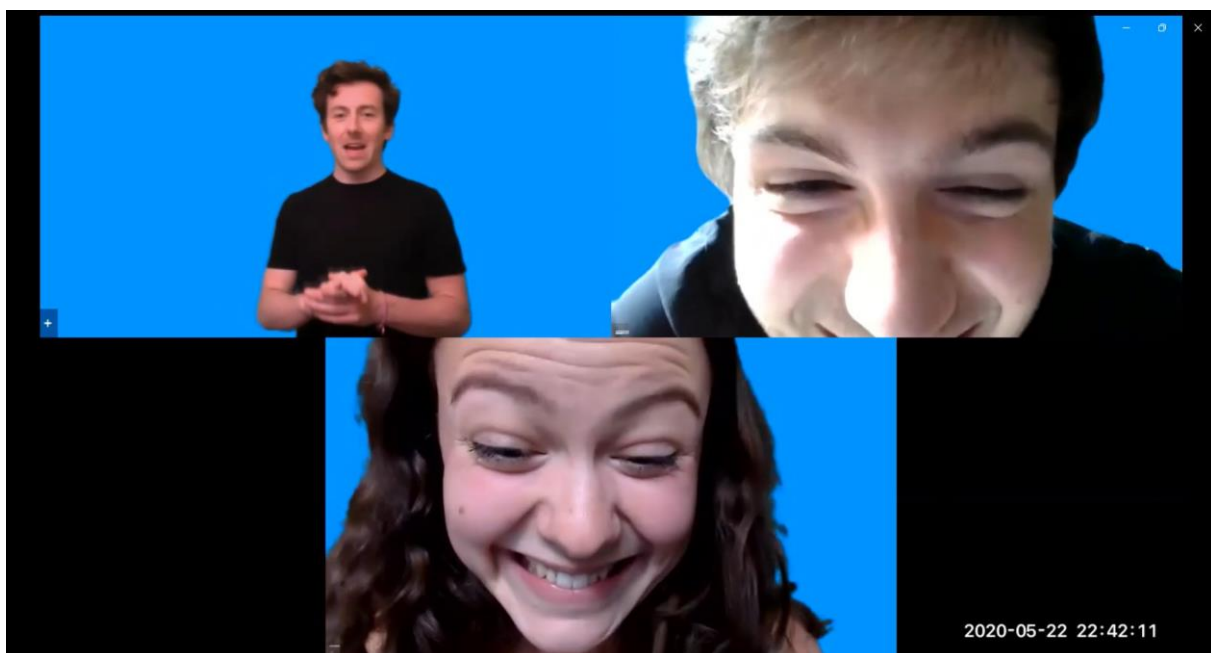
jest kopią poprzedniego.

W miejscu Julii i Marty pojawiają się Romeo i Laurenty w niemal identycznym ustawieniu na ekranie.



Romeo usiłuje wysłuchać przestrog Laurentego, ale myślami jest zupełnie gdzie indziej. Intensywnie wpatruje się w ekran, oczekując pojawienia się Julii. Wyraźnie

daje się odczuć, że oczekiwanie na ukochaną zajmuje go całkowicie. Kiedy wreszcie zjawia się Julia, oboje są tak podekscytowani, że chcą jakoby wyjść z ekranu.

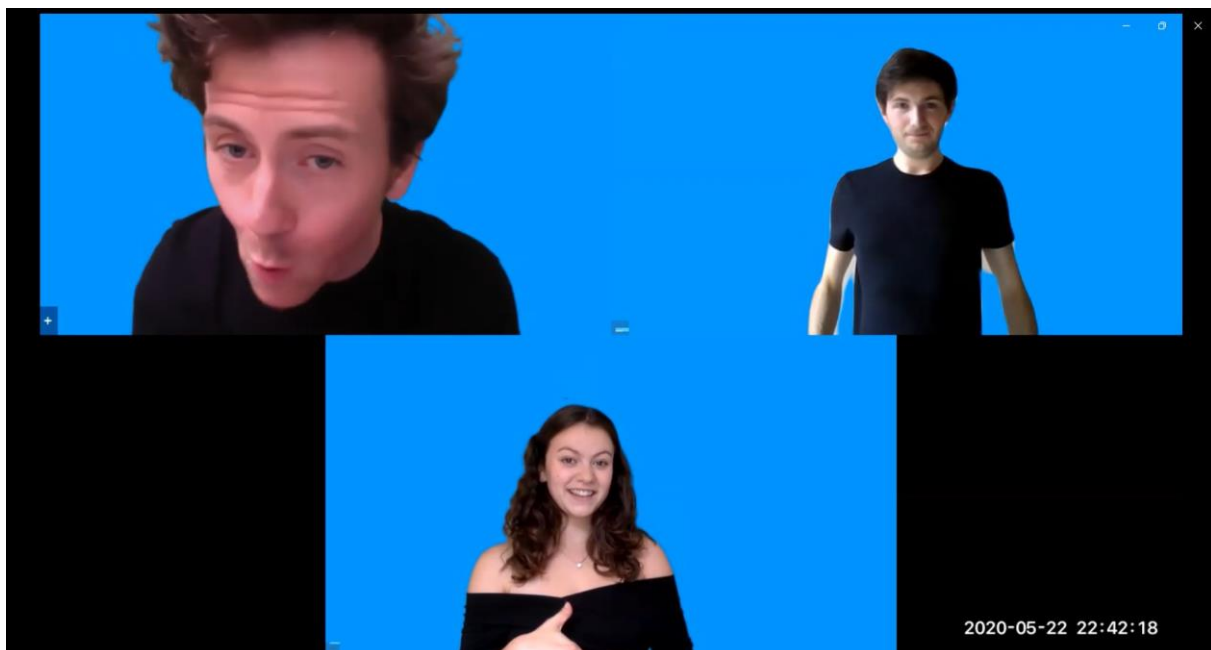


Laurenty (akt 2 sc.6)²¹

*Dalejże, chodźcie ze mną-, bo was samych
Tu nie zostawię. Niech najpierw w świątyni
Sakrament jedność z was dwojga uczyni*

Laurenty tymi słowami usiłuje ostudzić pożądanie młodożeńców, zapraszając przed ołtarz.

²¹ Tamże



W tej części potwierdziło się doświadczenie z wcześniejszych prób, czyli budowanie dynamiki poprzez odległość aktora od kamery, kierunki spojrzeń, stwarzanie klimatu sceny poprzez dopasowanie wirtualnego tła. Wyraźniej i bliżej idei ActNetAct zadziałały zabiegi łączenia postaci w jakoby jednej przestrzeni za pomocą złączenia ekranów i poprzez zatarcie linii podziału w kontrze do scen, gdzie aktorzy są osobno np. w scenie balkonowej. Ciekawy okazał się również zabieg „kopiowania kadru” w celu uwydatnienia szczególnej więzi emocjonalnej Romea i Julii. Pisałam o tej niezwyklej relacji we wstępie. Ten zabieg wizualny jest kolejnym elementem, tworzącym język ActNetAct. Szkoda, że zabrakło czasu i umiejętności, aby nad tym elementem wnikliwiej popracować.

VII. Akt 3, opis i analiza procesu realizacji.

Ten akt jest zapisem szeregu tragicznych zdarzeń. Jest przeciwieństwem lekkiego, „jasnego” aktu II. Jest najdłuższy ze wszystkich aktów, trwa prawie 50 min i jest nasycony dramatycznymi zwrotami akcji.

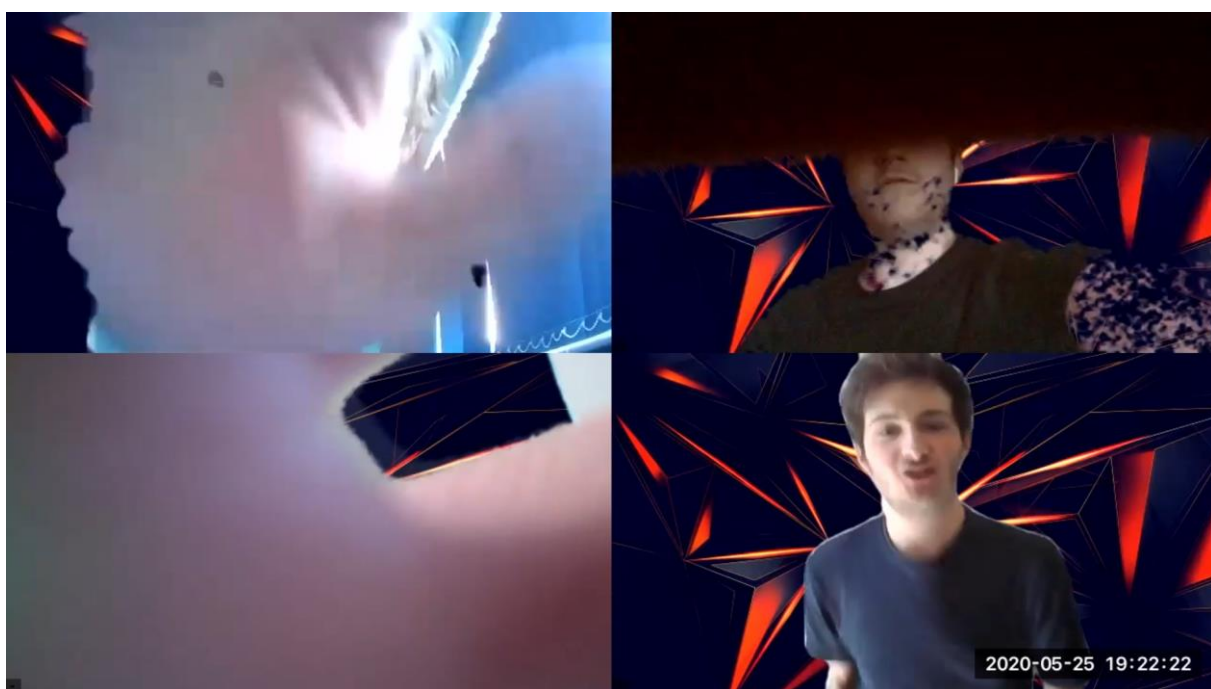
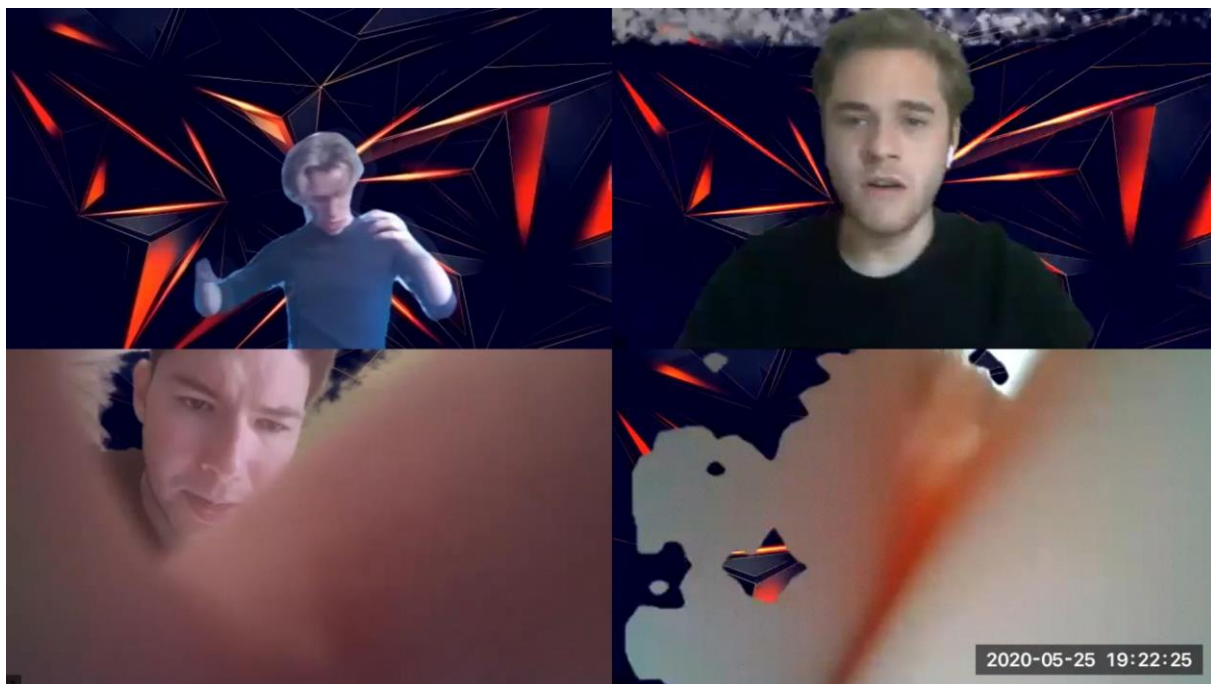
Wiele sprawdzonych wcześniej sposobów i pomysłów na interakcje postaci za pomocą internetu na platformie Zoom stosowaliśmy również w tym akcie. Opisując ten etap pracy, skupię się na nowych rozwiązaniach, których nie było w akcie 1 i 2. Bazując na doświadczeniach poprzednich części, szukałam wraz ze studentami rozwiązań dla takich m.in. scen jak bójki i morderstwa, czyli scen wymagających kontaktu fizycznego.

Akt zaczyna się od sceny ulicznej. Na znanym już tle pojawiają się przyjaciele Romea, zaniepokojeni i rozdrażnieni jego nieobecnością i zlekceważonym wezwaniem na pojedynek, na który wyzwiał go Tybalt (akt 2. sc. 4).

Sam Tybalt pojawia się po chwili, nadal kipiący wściekłością po upokorzeniu na balu. Zgodnie zapisanym przez Szekspira przebiegiem akcji, od balu minęło zaledwie kilkanaście godzin, a zatem emocje jeszcze nie opadły.

Cała trójka nie może się opanować, zwłaszcza zapalczywy Merkucjo. Prowokują się wzajemnie, aż dochodzi do bójki, która kończy się śmiertelnym zranieniem Merkucja przez Tybalta.

Pokazanie fizycznego starcia postaci było oczywiście niemożliwe. Postanowiłam się tu odwołać do wyobraźni widza i poprzez chaos na ekranie, momentami wyglądający jak zakłócenia techniczne, próbowałam oddać niepokojący charakter sceny (00:03:00). „Chaos” na ekranie zostanie powtórzony w kolejnej scenie, w której Romeo, zaślepiony żalem po stracie przyjaciela, zabija Tybalta



Jeśli zaś chodzi o pokazanie osoby, która straciła życie sposobem, który okazał się najbardziej komunikatywny i niewątpliwie naturalnie związany z przekazem wizualnym, jest pokazanie trupa poprzez umieszczenie jego nieruchomego portretu na czarnym tle i przekreślenie go czerwonym znakiem X. Ponownie odwołałam się tutaj do powszechnie znanych symboli graficznych, często stosowanych w tabloidach, a cytowanych przez media elektroniczne.



Kolejnym zabiegiem jest zestawianie tła postaci, która jest już w nowej sytuacji z tłem postaci, która nie ma jeszcze wiedzy o zaszłych zdarzeniach.

W ten sposób wątek Romea i jego przyjaciół traci „swoje tło”, które jest stopniowo wypierane przez krwawą czerwień (00:03:00- 00:06:30).

Założyłam, że po ok. 55 minutach trwania spektaklu wprowadzenie agresywnego i nachalnego czerwonego koloru będzie mocnym znakiem. Stare tło zostanie natomiast

dla tych, dla których nic się jeszcze nie zmieniło. Tło będzie widoczne tak długo, aż dotrze do nich, co się w międzyczasie zdarzyło. Ten zabieg jest powtórzony kilkakrotnie w późniejszych scenach.

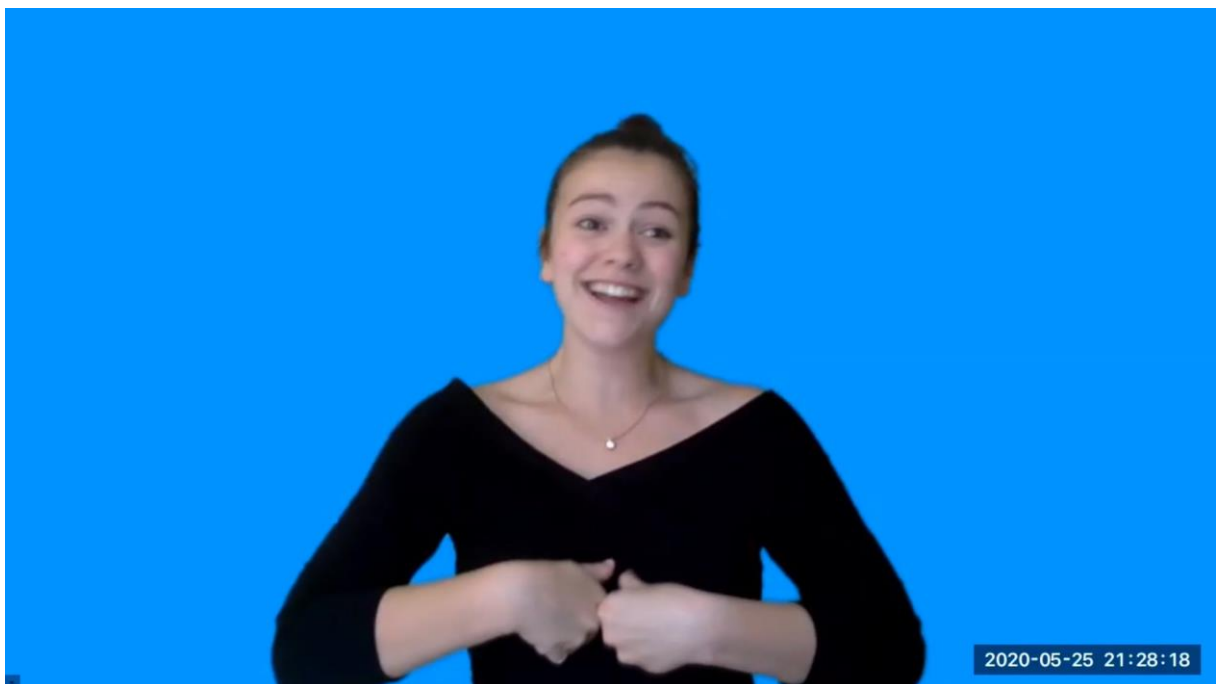


Poszukiwanie języka ActNetAct dla tego projektu oparłam na przekonaniu, że raz zastosowany znak bądź symbol, taki jak np. przypisane wątkom tematycznym tło albo duże czerwone X na czarnym tle, przy ponownym zastosowaniu nie będzie już stwarzał trudności ze zrozumieniem jego znaczenia.

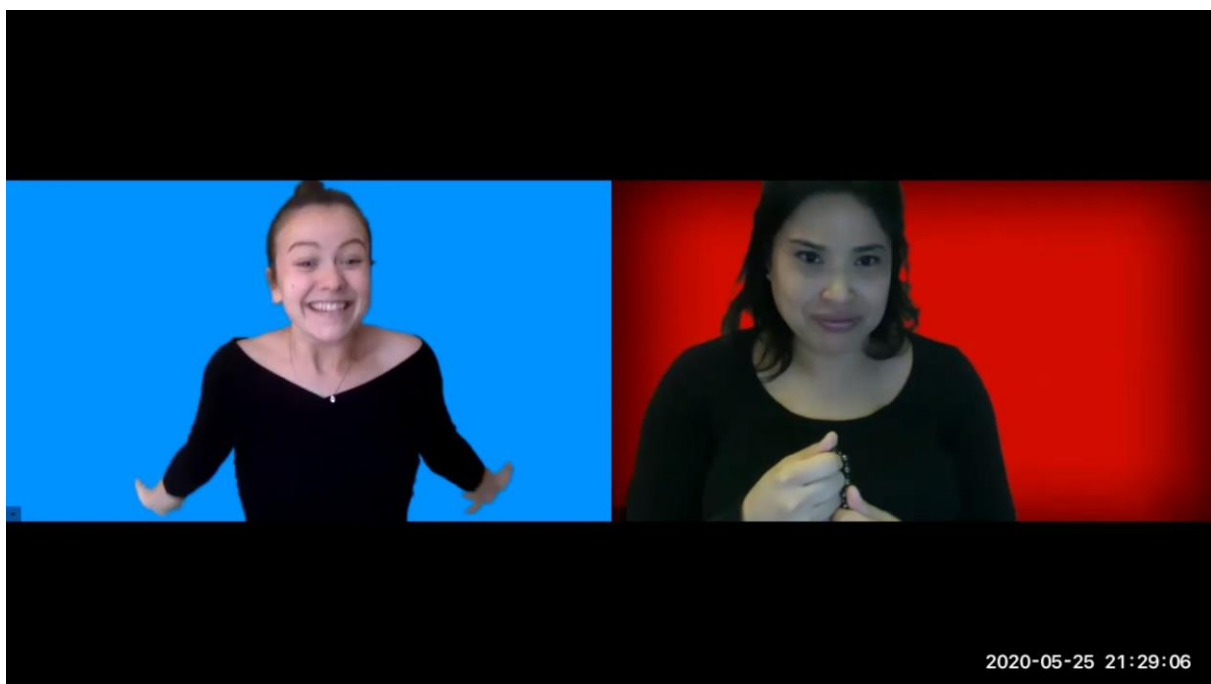
Kolor czerwony stał się dominującym kolorem, jako tło dla kolejnych scen w których pojawiają się pozostałe postaci dramatu (00:06:44 – 00:08:00). Od tego momentu wszystkie postaci są na czerwonym tle. Jednak każde z okienek, przypisanych postaciom, ma delikatną czarną obwódkę. Chciałam w ten sposób zaznaczyć, że każdy będzie indywidualnie realizował swój zamysł, pomimo że przyczyna tragedii jest wspólna dla wszystkich. Czarna obwódka daje również bezpośrednie skojarzenie z klepsydrą, a motyw śmierci będzie „wisiał” nad kolejnymi zdarzeniami.



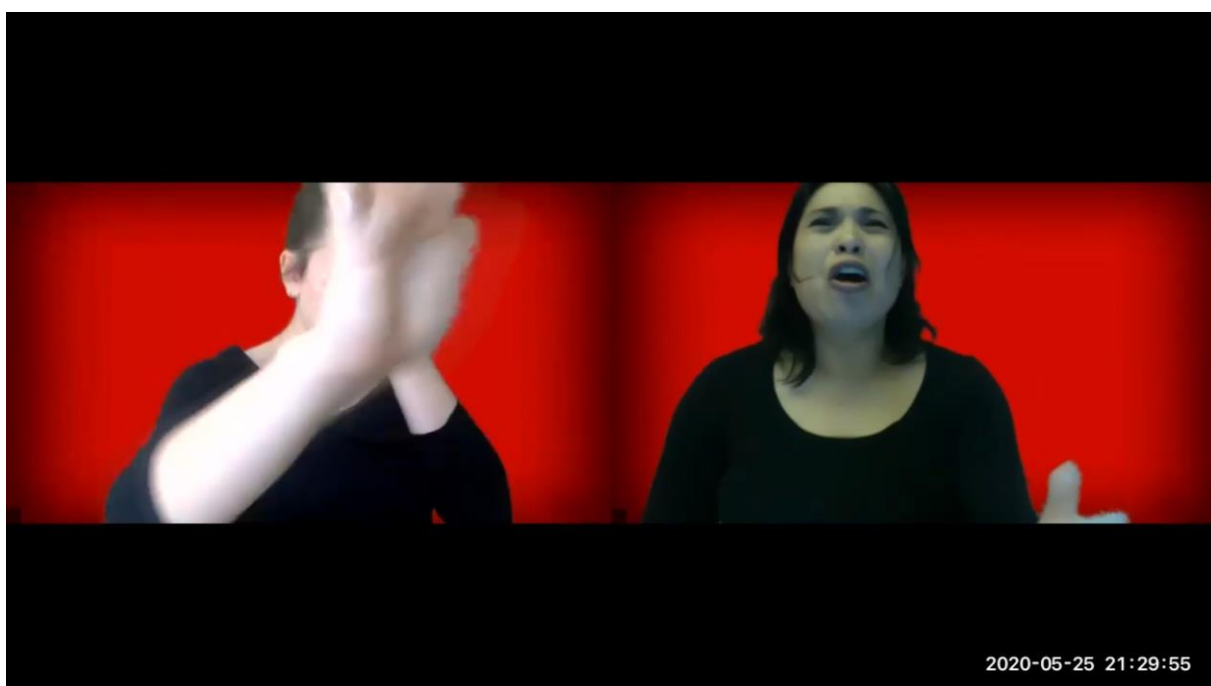
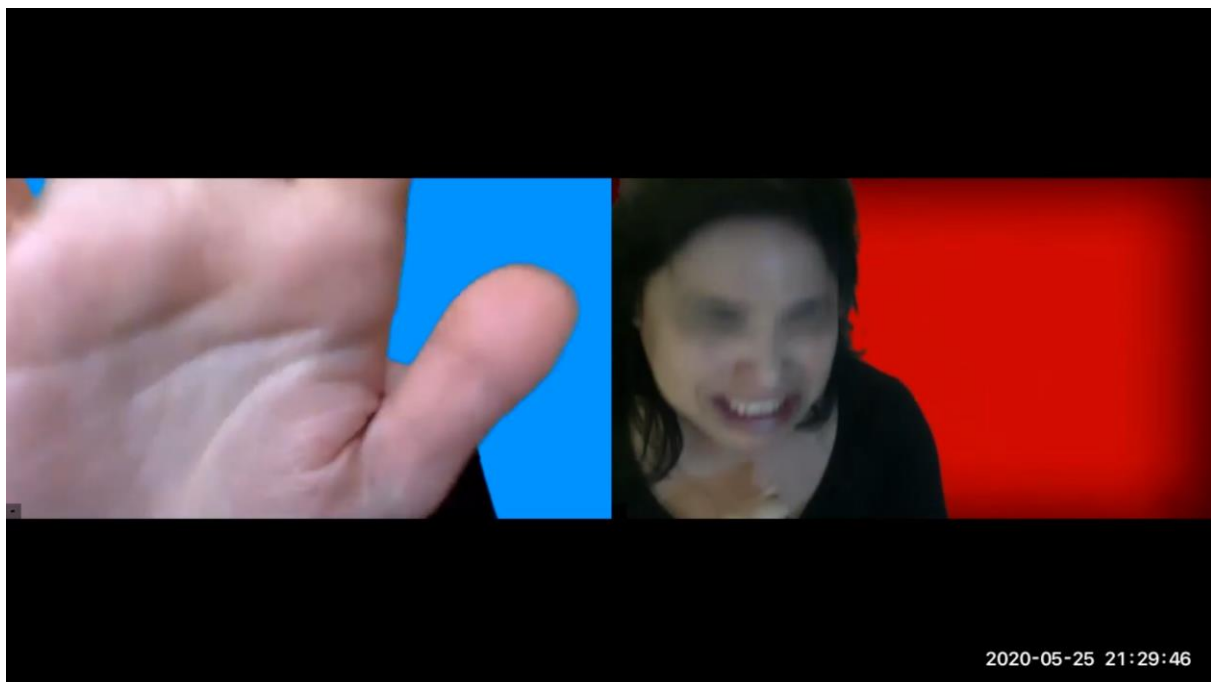
Aby pokazać, jak bardzo Julia nieświadoma szeregu tragicznych zdarzeń, jest podekscytowana zbliżającą się nocą poślubną, pokazałam ją na niebieskim tle, charakterystycznym dla scen miłosnego uniesienia młodych bohaterów (00:11:00). Ten przeskok aż razi w oczy, a zatem spełnia swoje zadanie.



Kiedy zaś pojawia się Marta z tragicznymi wieściami, widzimy obie kobiety na skrajnie kontrastowych tłach; jasnoniebieskim i krwistoczerwonym (00:10:00).

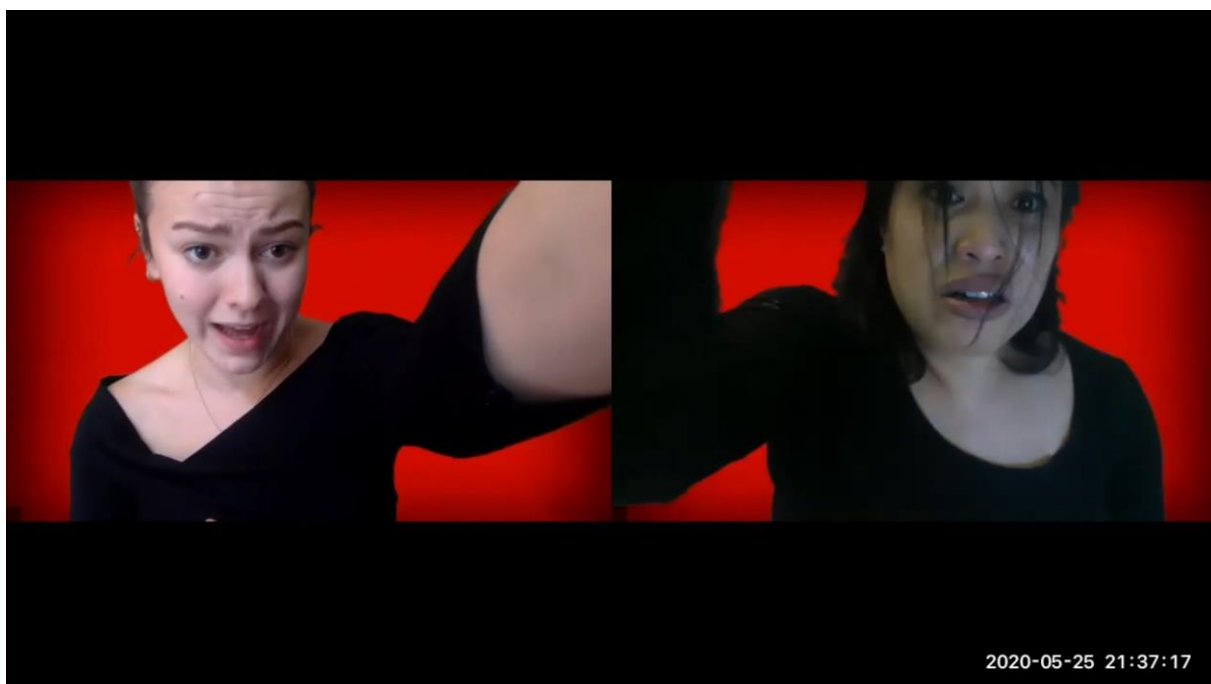


Kiedy w trakcie rozmowy Julia dowiaduje się o nieszczęśliwych zdarzeniach i dociera do niej, co się stało, zasłania dłonią oko kamery, jakby chciała zatrzeć swoje wcześniejsze uniesienia. Po chwili wraca jakoby odmieniona. Pokazałam tę diametralną zmianę w Julii za pomocą „cofnięcia” gestu, czyli ręka odsłania oko kamery i ukazuje Julię już na czerwonym tle (00:13:25).



Tu również musiałam znaleźć sposób na „fizyczne” przekazanie pierścionka, znaku miłości, który Julia daje Marcie, aby go zaniósła Romeo. Nie chciałam powielić zastosowanego wcześniej w akcie 1 gagu z wysuwaniem ręki poza kadr. Tam miało to charakter żartobliwy, a tutaj mamy do czynienia z cierpiącą z rozpaczczą dziewczyną. Wręczenie pierścionka jest jednocześnie z gestem wyłączenia kamery i zakończenia w

ten sposób sceny. Tym samym zatem ponownie odniosłam się do wyobraźni widza (00:17:25).



Następna scena jest również dwuosobowa i ma miejsce w celi zakonnika Laurentego, gdzie ukrył się Romeo (00:21:02 – 00:24:00). Przed chwilą zakończona scena Marty z Julią oraz opisywana scena w celi Laurentego w zamyśle miały być kopiami jedna drugiej. Po raz kolejny mamy do czynienia z zabiegiem autora, polegającym na umieszczeniu każdego z kochanków w odrębnych miejscach, ale przyzywających te same rozterki. Tu Szekspir nawet powtarza słowa, których używają Romeo i Julia. Ponownie przytaczam cytaty, przywołany już w założeniach interpretacyjnych.

Julia (akt 3 sc.2)²²

*(...) „Romeo wygnany” —
Śmierć, która kryje się w tym zdaniu, nie zna
Końca, wytchnienia, miary ani granic.
To dno rozpacz; słowa tutaj na nic*

Romeo (akt 3 sc.3)²³

I mówisz, że wygnanie to nie śmierć?

²² W. Shakespeare „Romeo i Julia, Hamlet, Makbet” Przełożył S. Barańczak. Wydawnictwo Znak 2006

²³ Tamże

*(...) wszystko będzie lepsze
Niż zabijanie mnie słowem „banicja”!*



Ten zabieg nie do końca się udał. Zabrakło czasu oraz doświadczenia młodych aktorów. Musielibyśmy odbyć szereg prób, aby wyćwiczyć identyczność gestów i ustawień w stosunku do kamery. Być może również mnie zabrakło inwencji, aby znaleźć zabieg inscenizacyjny, przypisany przekazowi online, który by w sposób szczególny wyróżniał ten aspekt relacji bohaterów. Sceny mają wspólne tło, ale nie jest ono zarezerwowane tylko dla tej dwójki. Nie chciałam też wprowadzać nowego elementu tła, żeby nie zaburzyć konsekwentnego komponowania „backgroundu” według klucza tematycznego. Eksperymentując z ActNetAct można się zastanowić nad zabiegami technicznymi, urozmaicającymi przekaz wizualny. Np. falowanie sylwetek, zmiana natężenia koloru, wirowanie i nakładanie obrazu itp. Pozostaje jednak pytanie, czy nie jest to ustępstwo na rzecz atrakcyjności przekazu w zamian za utratę wrażenia bezpośredniego „tu i teraz” kontaktu z aktorami. Starając się stworzyć własny język ActNetAct dla tego projektu ciągle miałam na uwadze ten właśnie element, jako warunek utrzymania „teatralności” przedstawienia.

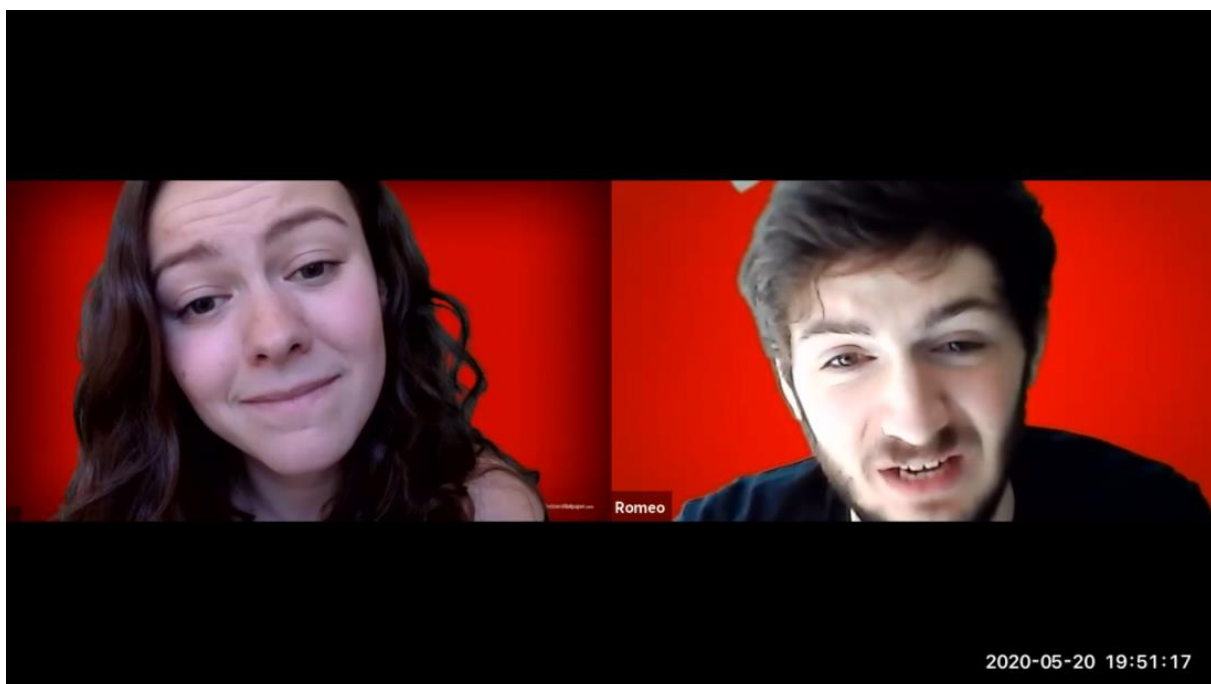
Kolejne sceny dzieją się nadal na czerwonym tle i właściwie nie pojawiają się tu nowe pomysły. Są tu najprostsze rozwiązania, jak podanie dłoni na pożegnanie (00:30:16), pokazane za pomocą gestu otwartej, „nieuzbrojonej” dłoni. Dynamika i

tematyka scen jest podkreślana ruchem aktorów w stosunku do kamery, skierowaniem wzroku „do i od” innej postaci, będącej na ekranie no i oczywiście interpretacją aktorską.



Dla słynnej sceny nocy poślubnej, o której pisałam w założeniach inscenizacyjnych, zastosowałam maksymalną bliskość aktorów do kamery, tak, że twarze, oświetlone światłem ekranu, wypełniają niemal w całości ekran (00:38:15). Szukałam sposobu na pokazanie intymności tej relacji, bliskości przerażonych nastolatków. Tu również zabrakło pomysłu na wyodrębnienie tego epizodu z ciągu pozostałych. Nie udało się też wypracować z aktorami odpowiedniej „temperatury” tej sceny, która powinna być odarta z wszelkiego sentymentalizmu, mieć charakter gorzki i bardzo dynamiczny, szarpany rytmicznie. Niestety studenci nie byli w stanie pozbyć się szampańskiego wyobrażenia o relacji młodych zakochanych, którzy w moim odczuciu nie byłiby zdolni w takiej chwili do spełnienia fizycznego. Scena kończy się słowami, mówiącymi o złych przeczuciach, które, jak się wkrótce dowiemy, niestety się spełnią. W zamyśle ponownie powinna się tu znaleźć lustrzana kopia gestów i spójność reakcji dwóch postaci, aby wyraźnie zaakcentować ów aspekt interpretacyjny. Nie udało się tego zrealizować. Zastanawiam się, czy nie należało realizować tej sceny, szukając wyraźnego znaku, ukazującego jak bardzo bohaterom przeszkadza bariera stwarzana

przez ekran? Może należało położyć akcent na rozpaczliwą próbę bliskości, niemożliwą do spełnienia w przypadku kontaktu online?



Szczególną sceną w dramacie jest dla mnie rozmowa matki z Julią, tuż po desperackiej ucieczce Romea z sypialni Julii (akt 3. sc. 5.). Uważam, że ta scena jest kluczowa dla odczytania dalszych zdarzeń, zapisanych w dramacie. Ku mojemu zdumieniu w wielu znanych mi realizacjach została skreślona. Osobiście uważam wręcz, że pani Capuletti podsłuchuje bądź wręcz podgląda noc poślubną córki. Wcześniejsze sygnały, że Julia coś ukrywa, skłoniły zaniepokojonego Capuletta do decyzji o oddaniu Julii Parysowi za żonę oraz do ekspresowej organizacji ślubu. Zaskakującym jest, że wcześniej odmawia Parysowi ręki Julii, a teraz nieoczekiwanie sam proponuje mu ślub z córką, nazywając go przyjacielem. Jedynym sensownym powodem takiej decyzji może być przekonanie ojca, że ślub z Parysem oddali córkę od nieszczęsnego zauroczenia Romeo, który nie tylko jest mordercą, ale także nie może zostać mężem Julii ze względu na wzajemną nienawiść rodów. Wiedząc, co się dzieje z córką, matka pod pretekstem przekazania informacji o rychłym ślubie z Parysem, ostrzega Julię przed związkiem z Romeo. Mówi jej, że Romeo, który jest mordercą Tybalta, sam za karę poniesie śmierć z rąk Capulettów. Tym samym mówi jej, że wie o jej relacji z Romeo. Ani jedna informacja nie pada wprost z ust obu kobiet, a jednak obie doskonale

wiedzą, o czym mówią. Ten dialog jest absolutnym majstersztykiem literackim (00:40:20- 00:43:35). Cytuję tu fragment tej rozmowy:

Pani Capuletti(akt 3 sc.5)²⁴

Żałujesz tego, że morderca żyje?

Julia

Tego, że nie mam go w zasięgu rąk.

Modłę się o to, aby całą pomstę

Pozostawiono mnie jednej.

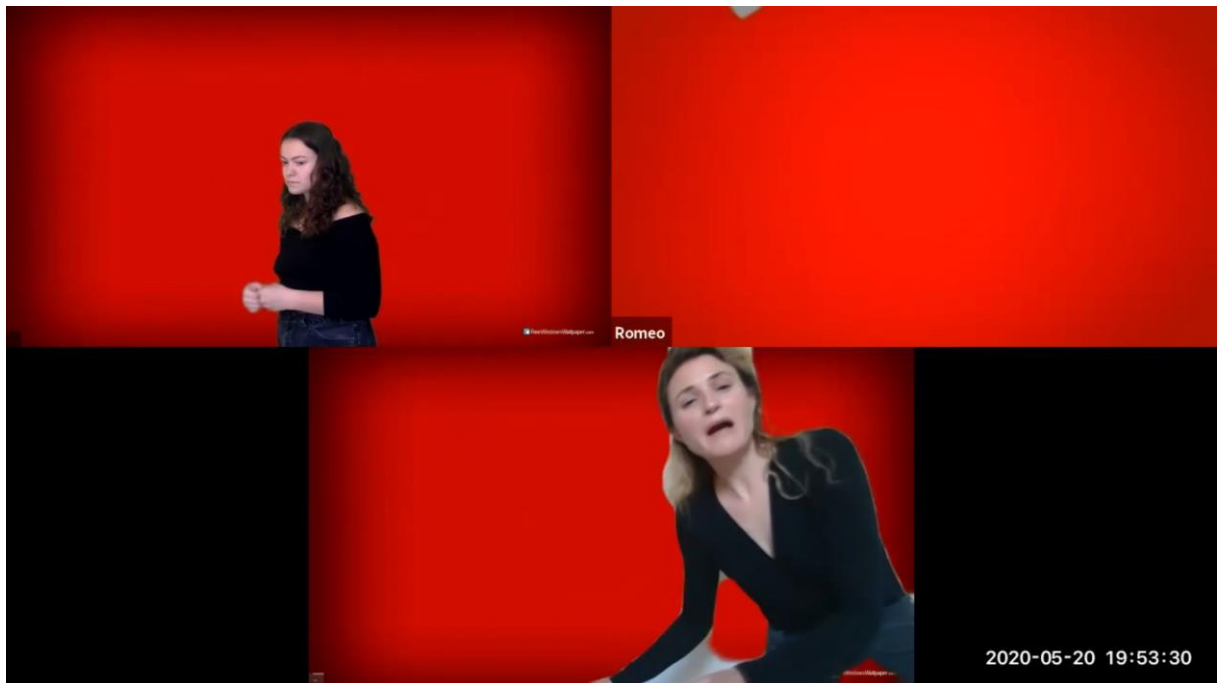
Pani Capuletti

O pomstę

Już ty się nie troszcz; my się tym zajmiemy

(...) Romeo pośpieszy

W ślad za Tybaltem. Wtedy znajdziesz spokój



Aby pokazać, że wszystkie zachowania postaci są sprowokowane przez ukrywaną relację Julii z nieobecnym Romeo, w tej i następujących scenach postanowiłam utrzymywać w kadrze jedno puste „okienko”. Ten zabieg pojawia się po raz pierwszy

²⁴ Tamże

w całym przedstawieniu i zgodnie z tematami kolejnych scen jest utrzymany do końca.



Podsumowując akt trzeci, to za ciekawe rozwiązania w ramach ActNetAct uważam znalezienie symboli graficznych na pokazanie zamordowanych osób, wypieranie przyjaznego znanego tła na rzecz groźnej czerwieni i ponurej czerni oraz pusty kadr, sugerujący mentalną obecność Romea. Nie udało się natomiast znaleźć nowego rozwiązania na interakcje bohaterów poprzez kamerę. W wypadku scen Romea i Juli dotkliwie brakuje elementów pokazujących „równoczesność przeżywania”, o których pisałam powyżej. Jest ponadto sporo fragmentów banalnej i naiwnej interpretacji aktorskiej. W wielu fragmentach te sceny nużą monotonią. Przyczyn tego rezultatu upatruję w braku czasu na wnikliwą analizę postaci i pracę nad warsztatem z aktorami.

VIII. Akt 4-5, opis i analiza procesu realizacji.

Akty 4. i 5. zostały połączone ze sobą ze względu na duże skróty w tekście i razem trwają 28 min. Tak radykalne skreślenia wynikają z kilku powodów. Oprócz oczywistego braku czasu na pracę ze studentami uważam, że nadmiar słów osłabia dramatyzm końcowych zdarzeń. Przegadanie niektórych scen zabija ich intensywność i osłabia poczucie, że wszystko dzieje się w niewiarygodnie krótkim czasie. O tym założeniu interpretacyjnym pisałam we wstępie.

Konstrukcja dramaturgiczna aktów 4 i 5 oparta jest na fakcie niemożności dostarczenia listu, przebywającemu w Mantui banicie Romeo. Misję tę powierza ojciec Laurenty bratu Janowi. List zawiera wiadomość na temat pozornej śmierci Julii i plan ocalenia młodych małżonków. Jednakże na przeszkodzie w realizacji tego planu staje zaraza.

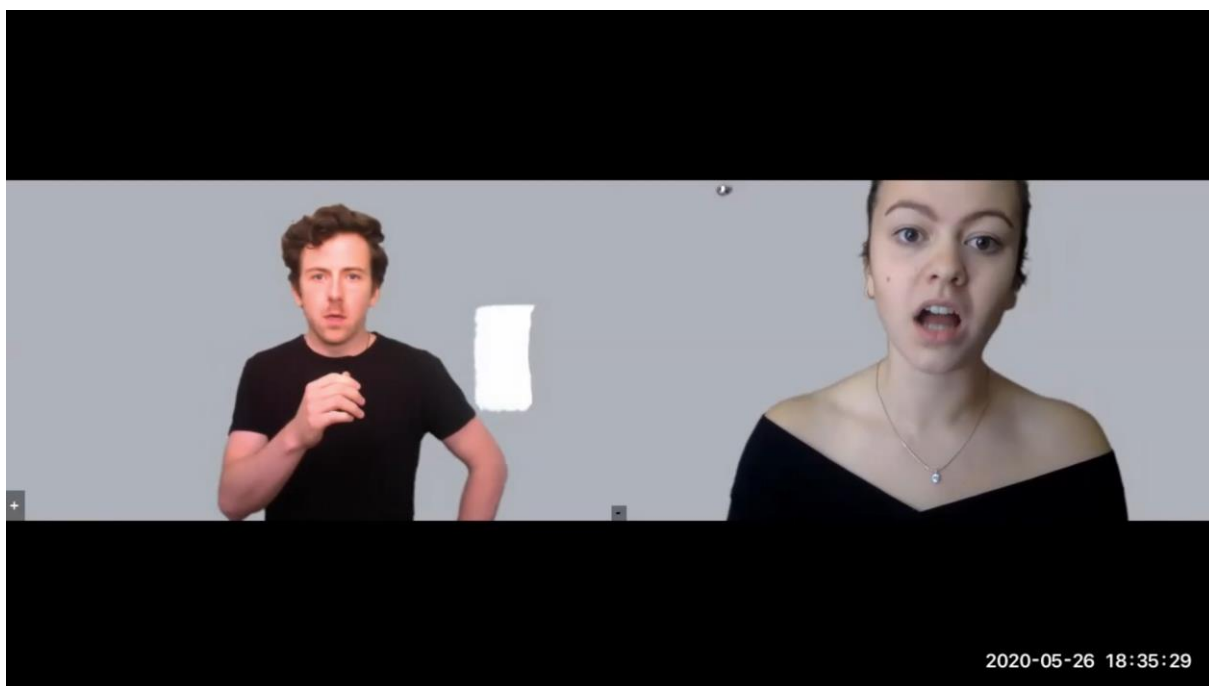
We wcześniejszych moich realizacjach dramatu „Romeo i Julia” zawsze starałam się maksymalnie uprościć ten wątek, zwłaszcza, gdy spektakl realizowany był w realiach choćby częściowo współczesnych. Wcześniej też wydawało mi się, że wprowadzenie przez autora wątku zarazy jest pomysłem naciąganym i mało wiarygodnym dla współczesnego widza. Jak czas pokazał niestety nie miałam racji. Wiele się zmieniło od czasów Szekspira, ale chyba nic tak bardzo, jak sposoby komunikacji. Dlatego cały wątek listu został skreślony w aktach 4 i 5 (cała scena 2.).

Ciągle eksperymentując z ideą ActNetAct, starałam się konsekwentnie kontynuować te pomysły, które sprawdziły się przy pracy nad wcześniejszymi aktami. Niestety coraz trudniej było odkryć nowy sposób interakcji aktorów z kamerą.

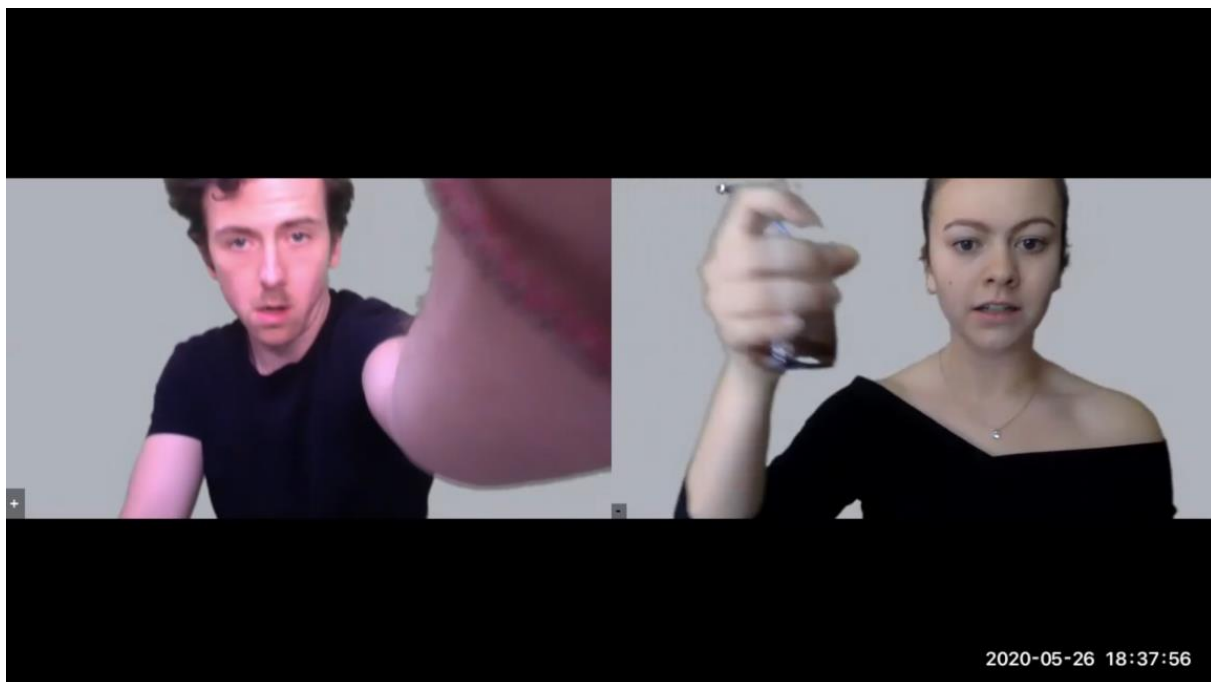
Ta część zaczyna się od rozmowy Laurentego z Parysem w celi zakonnika. Po krwawej czerwieni aktu 3., jako dominujący kolor tła wybrałam ciemną szarość. Było to nawiązanie do scen w domu Capulettich. Jednak w przeciwieństwie do wrażenia chłodu z wcześniejszego aktu, tu ciemna szarość miała wprowadzić bardziej ponurą i przygnębiającą atmosferę.

W trakcie pracy nad tą sceną zupełnie przypadkowo w tle celi Laurentego pojawił się biały prostokąt. Prawdopodobnie student powiesił w swoim mieszkaniu, z którego odbywał próby, zieloną tkaninę ze sporą dziurą, dlatego wirtualne tło nie rozłożyło się jednolicie. We wcześniejszych scenach, kiedy stosowaliśmy inne kolory, taki efekt się nie pojawiał, więc być może był to jedynie skutek usterki technicznej. Niezależnie od

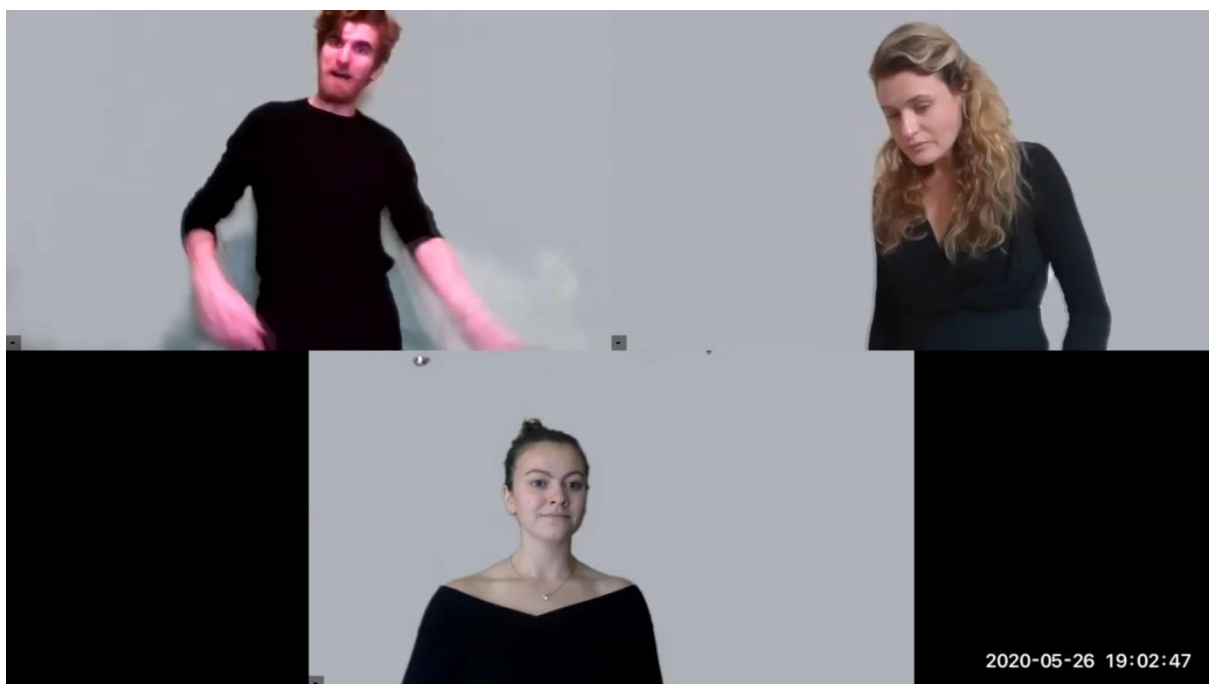
przyczyny, ucieszył mnie ten widok, gdyż sugeruje światło w tunelu, swoistą odrobinę nadziei, jaką Laurenty usiłuje rozpalić w Julii, która po chwili dołączyła do rozmówców. (00:01:43) Uważnemu obserwatorowi może również skojarzyć się ze sceną balkonową, gdzie także jest „okienko” (symbol Windows) w tle.



Bardzo żałowałam, że takich przypadków nie pojawiło się więcej na wcześniejszym etapie pracy. Być może udałoby się znaleźć kilka ciekawych rozwiązań interakcji aktorów z przestrzenią w ramach poszukiwań ActNetAct. Efekt światła w tunelu znika wraz z „odebraniem” przez Julię buteleczki ze specyfikiem, mającym ją uspić na 42 godziny snem, przypominającym śmierć. Tu ponownie zastosowałam zabieg „przejmowania” przedmiotu (00: 04: 32) poprzez wysunięcie rąk aktorów poza kadr, tak, aby dawanie/branie, było z tego samego kierunku. Nie udało się znaleźć ciekawszego sposobu pokazania przekazania przedmiotu.



Kolejne sceny utrzymane są nadal na ciemnoszarym tle. Matka i ojciec Julii są we „wspólnej” przestrzeni, czyli ich kadry nie są oddzielone od siebie. Inaczej jest w przypadku „okienka” Julii (00:05:00- 00:07:00). Relacje pomiędzy bohaterami są tu budowane poprzez tradycyjne sposoby interpretacji aktorskich. Dużo uwagi przywiązywałam do uciekania wzrokiem poszczególnych postaci, od patrzenia wprost w kamerę, aby wyraźnie pokazać, że używając tych samych słów, mają na myśli coś przeciwnego, a starają się nie skłamać.



Szare tło jest konsekwentnie utrzymane w kolejnych scenach, tj.: samotne rozterki Julii oraz wypicie, otrzymanej od ojca Laurentego mikstury, mającej pomóc jej upozorować własną śmierć. (00:08:10).

Kolejna scena, to "picie do lustra", czyli Pani Capuletti i Marta, dręczone wyrzutami sumienia i niewidzące szansy na wyjście z sytuacji, postanawiają zapisać swoje niepokoje. Irytacja Capuletta, który widzi je w takim stanie, tylko dodatkowo je rozśmiesza. Wyjątkowo w tej scenie fakt, że jesteśmy online i między aktorami nie ma rzeczywistego kontaktu fizycznego pomaga w interpretacji. Alkohol i wymuszony brak osobistego kontaktu dodaje kobietom odwagi i mogą paść słowa, których w innych okolicznościach prawdopodobnie żadna z kobiet nie miałaby śmiałości powiedzieć.

Marta:(akt 4 sc.4)²⁵

A idź pan do łóżka;

Też coś- będzie się bawił w gospodynię!

Jutro pan będziesz chory z niewyspania.

Capuletti

Gdzież tam! Zdarzało mi się zarwać noc

Dla spraw mniej ważnych, a czułem się świetnie.

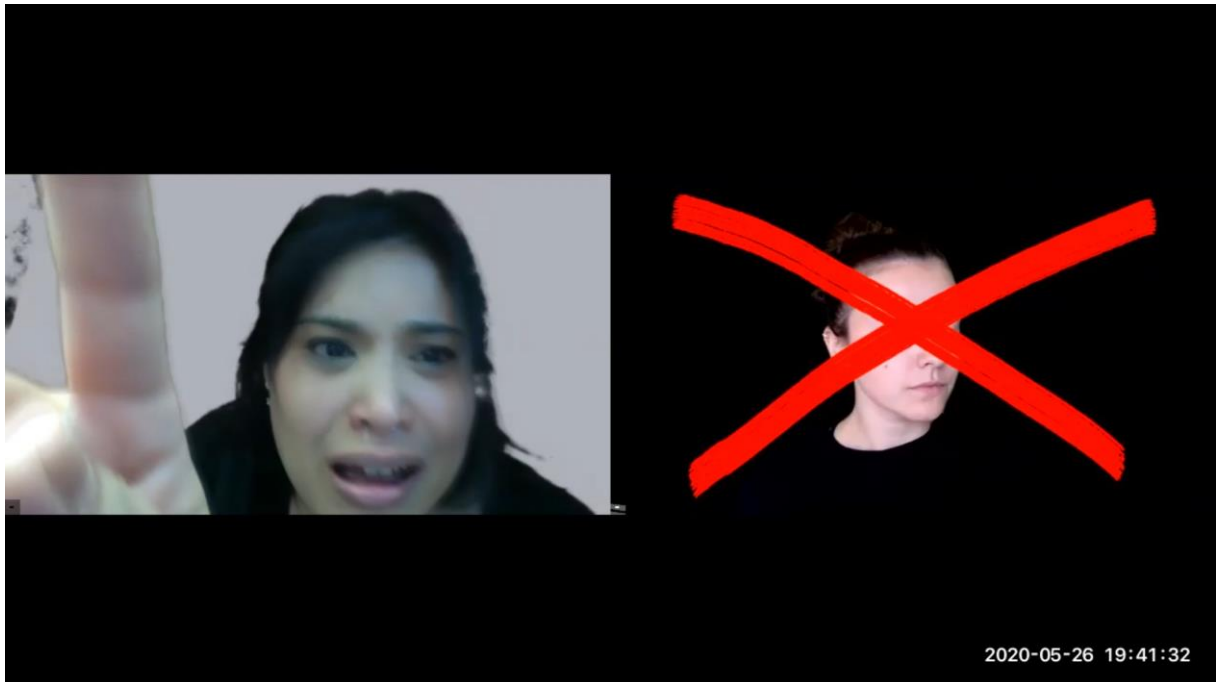
²⁵ W. Shakespeare „Romeo i Julia, Hamlet, Makbet”. Przełożył S. Barańczak Wydawnictwo Znak 2006

Pani Capuletti

*Prawda, że w swoim czasie wiele nocy
Przelajdaczyleś; lecz teraz ja czuwam,
Żeby nie było takiego czuwania.*



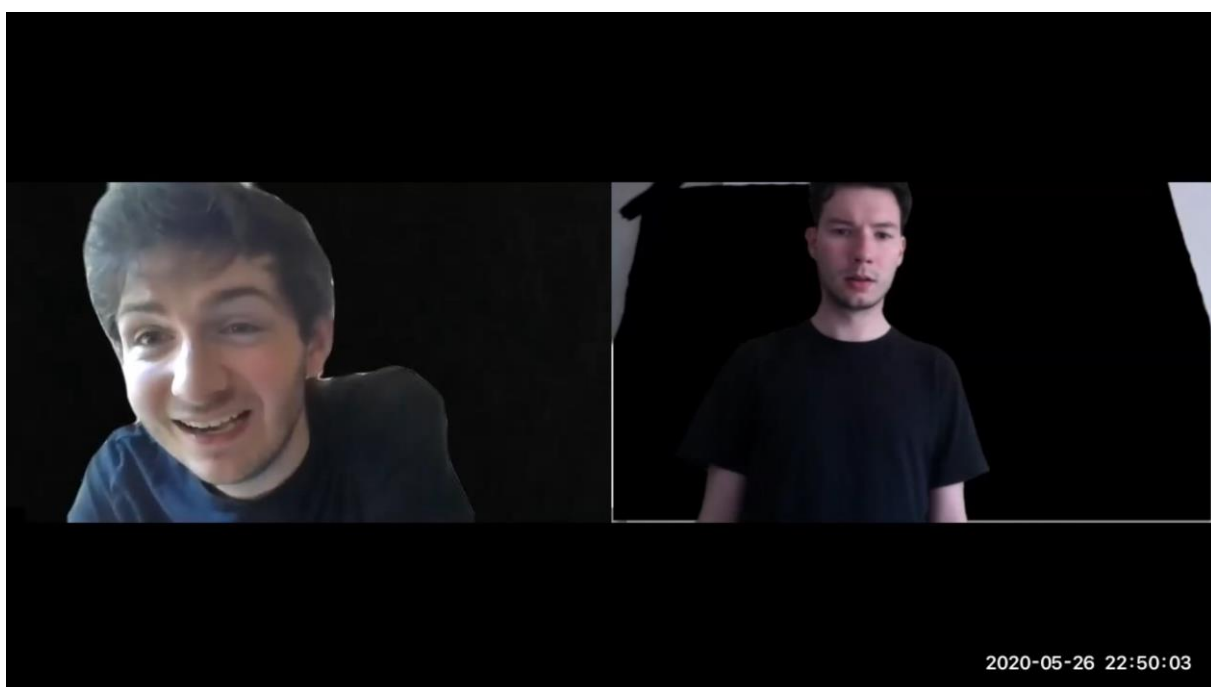
Próbie obudzenia Julii pokazuję tu za pomocą pukania Marty w ekran aż do momentu, kiedy na czarnym tle ukazuje się portret Julii, przekreślony dużym czerwonym znakiem X. Jest to zabieg wizualny użyty w akcie 3. Pojawia się tylko na chwilę, bo przecież Julia żyje, a jej śmierć jest pozorna. (00:11:34) Niemniej jej bezruch jest odczytywany przez Martę jako rzeczywista śmierć. Kiedy przybywają rodzice Julii i pozostałe postaci, znak X znika, gdyż Julia nie dołączyła jeszcze do grona martwych.



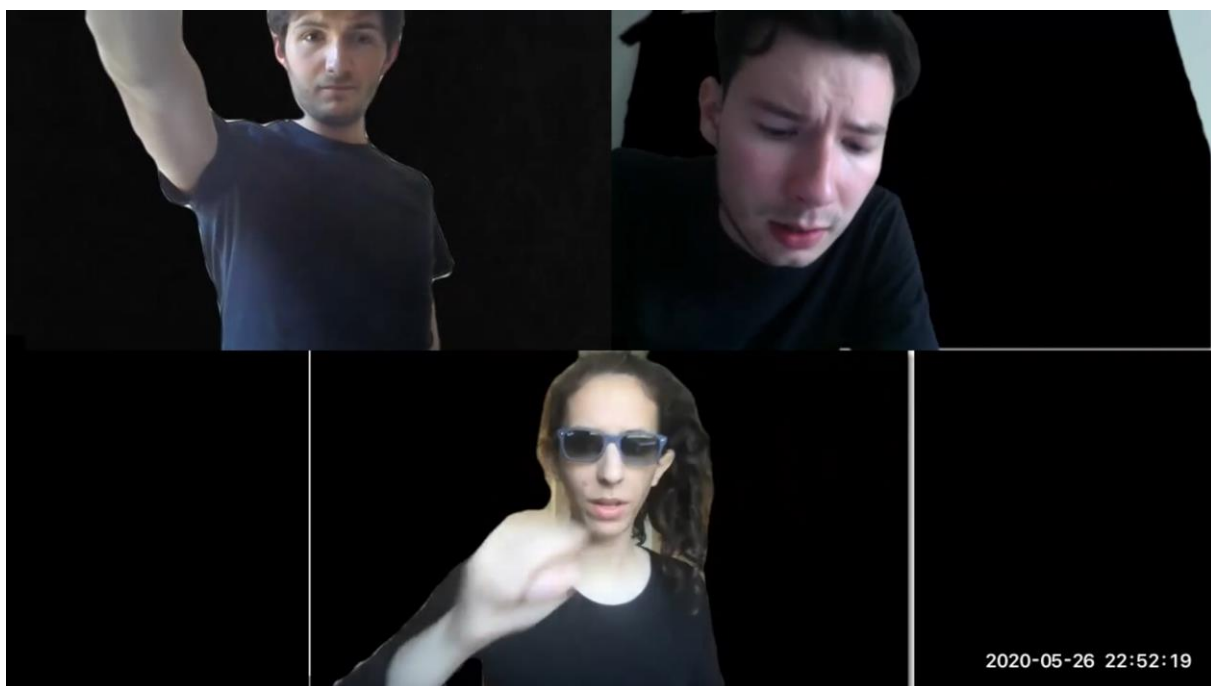
Zastanawiałam się, czy nie powinniśmy tu, w ramach poszukiwania rozwiązań dla ActNetAct, ponownie zastosować któregoś z wcześniej wykorzystanych zabiegów. Jednym z nich to „puste” okienko. Uznałam jednak, że spowoduje to zamieszanie w konsekwentnym sposobie wykorzystywania wirtualnego tła. W scenach aktu 3. rozmówcy ukrywają prawdziwe intencje nie przyznając się, że mówią o nieobecnym Romeo, tutaj zaś mówią o Julii otwarcie.

Rozpoczyna się akt 5. (00: 17: 17), który w całości jest rozegrany na czarnym tle. Wszystkie wcześniej użyte kolory zostają wyparte przez żalobną czerń oraz przybywające czerwone X. Wyjątkiem jest scena finałowa.

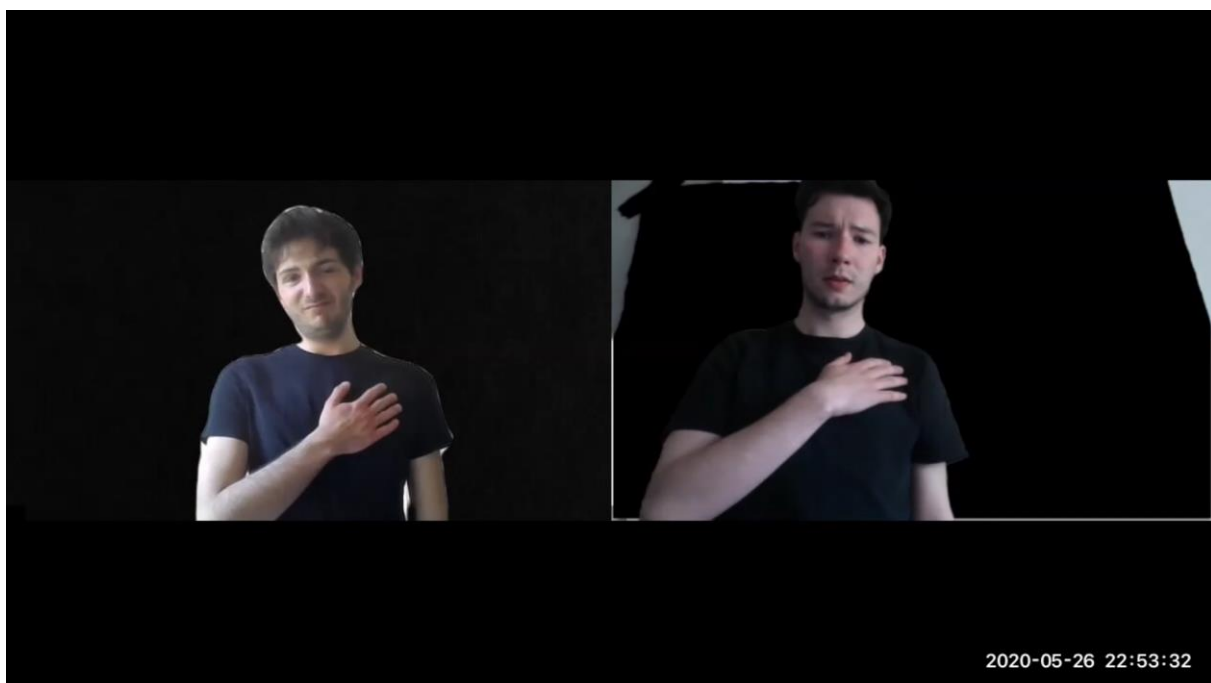
W sc.1 aktu 5 Romeo, wbrew gnębiącym go przeczuciom, wmawia sobie wiarę w przyszłe szczęśliwe zakończenie. To samookłamywanie postaci pokazałam za pomocą dynamicznego ruchu aktora, który unika spojrzenia wprost do kamery, tak jakby nie chciał spojrzeć prawdzie w oczy, ani poddać się ponuremu nastrojowi wynikającemu z czarnej, otaczającej go przestrzeni. Kiedy pojawia się posłaniec z wiadomością, którym w tej realizacji jest Benvolio, widzimy go w wyodrębnionym z czerni prostokącie (00:17:45). Dzięki temu pokazałam jak bardzo stan uczuć Romea jest nieprzenikniony dla Benvolio. Tu po raz kolejny, prawdopodobnie przez niedokładne zawieszenie w mieszkaniu aktora zielonej tkaniny, koniecznej do moderowania wirtualnego tła, pojawiają się nieoczekiwane elementy. W tym przypadku wzmacniają wrażenie dzielącej obu mężczyzn odległości.



Rozmowa z aptekarzem, której świadkiem jest Benvolio, jest zrealizowana tymi samymi sposobami, które zostały już wielokrotnie użyte. Pomimo prób nie udało się znaleźć oryginalnego rozwiązania. Rolę aptekarza gra tutaj studentka, która wcześniej grała rolę matki. Poprzez założenie „aptekarzowi” ciemnych okularów próbowałam nadać tej postaci szczególny charakter, ale okulary wyglądają pretensjonalnie. Skreślenie tej sceny również nie wchodziło w grę, gdyż pozyskanie trucizny przez Romeo wymaga dopowiedzenia w przebiegu przedstawienia.



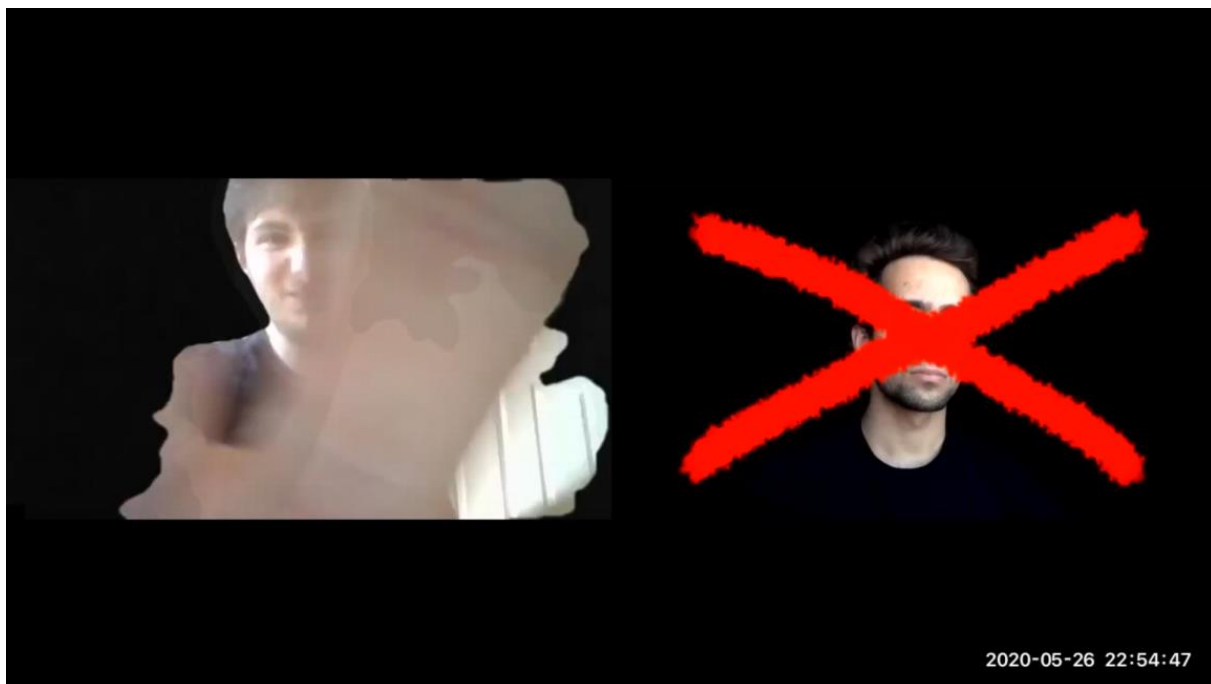
Gest, którym żegnają się na zawsze Romeo i Benvolio ze wzrokiem skierowanym wprost do kamery, jest jednym z tych elementów, które można zaliczyć do „czystego języka” ActNetAct (00:21:05)



Kolejną osobą dramatu, która pojawia się w krypcie, jest nieświadomy relacji tytułowych bohaterów Parys. Po burzliwej wymianie zdań dochodzi do bójki na

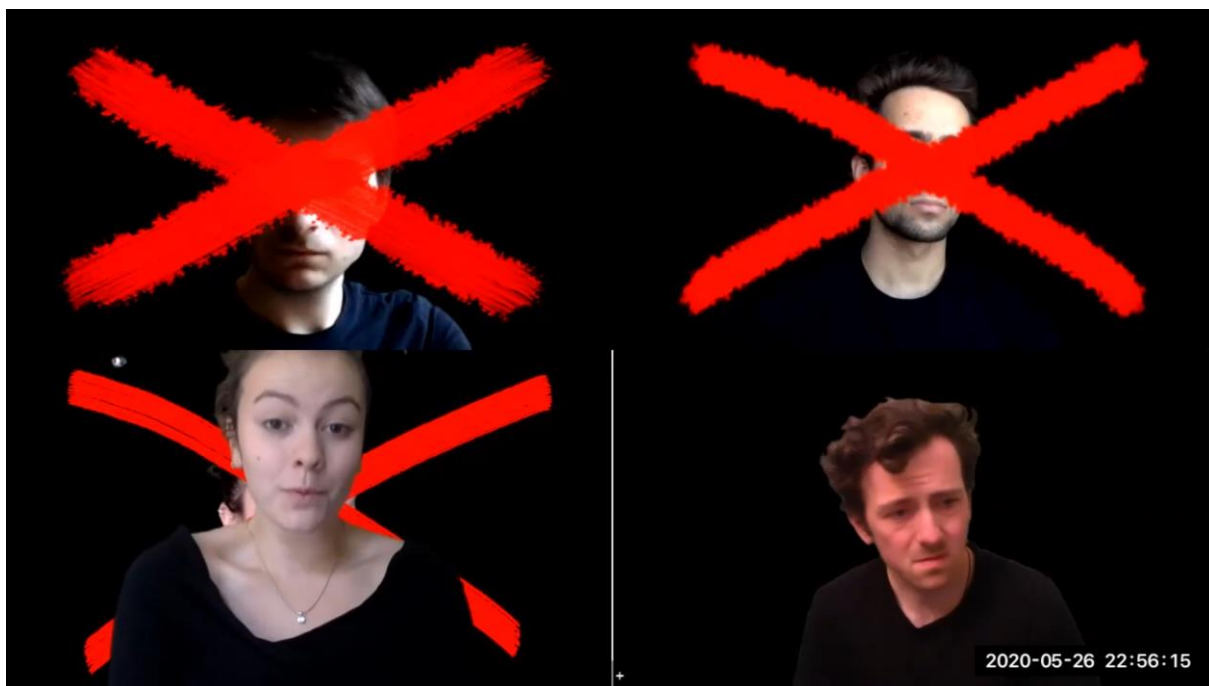
śmierć i życie. Bijatyka pokazana jest za pomocą użytych wcześniej efektów „zakłóceń obrazu”, a martwy Parys poprzez przekreślenie jego portretu czerwonym X (00:22:32).

W chwilę po zamordowaniu Parysa, pojawia się dodatkowo „martwy” portret Julii. Zrozpaczony chłopak, w obliczu martwej ukochanej, uświadamia sobie, że ponownie jest zabójcą.



Czerwone znaki X nie opuszczają już ekranu do końca przedstawienia. Ten znak, wprowadzony w akcie 3. jest mocny, wyraźny i konsekwentnie określa kolejne osoby, które straciły życie.

Moment przebudzenia się Julii pokazałam przez pojawienie się aktorki na tle jej „martwego” portretu i w obecności pozostałych umarłych. Zanim orientuje się, że jednym z nich jest jej ukochany, świadomie ignoruje symbole śmierci, gdyż zgodnie z informacjami otrzymanymi wcześniej od ojca Laurentego, wiedziała, że obudzi się w krypcie pełnym martwych ciał (00: 23:20.) Kiedy dociera do niej straszna wiadomość „wtapia” się w swój martwy portret (00: 24:00) poprzez powolne cofanie się i oddalanie od kamery.





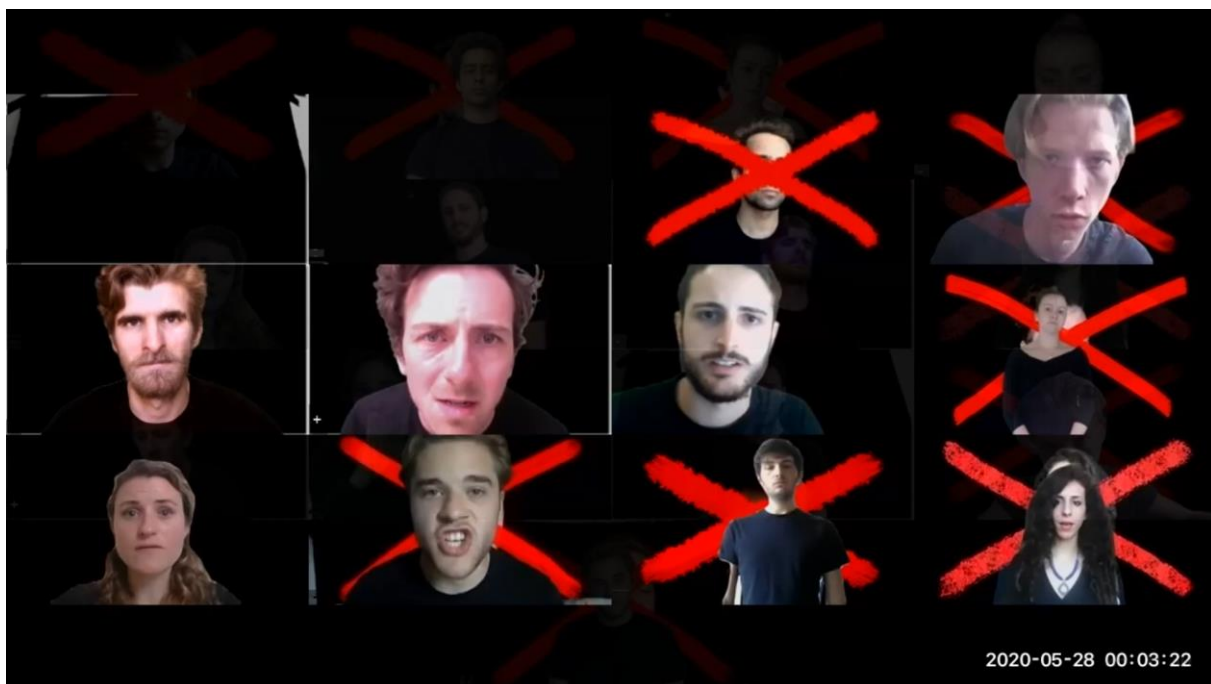
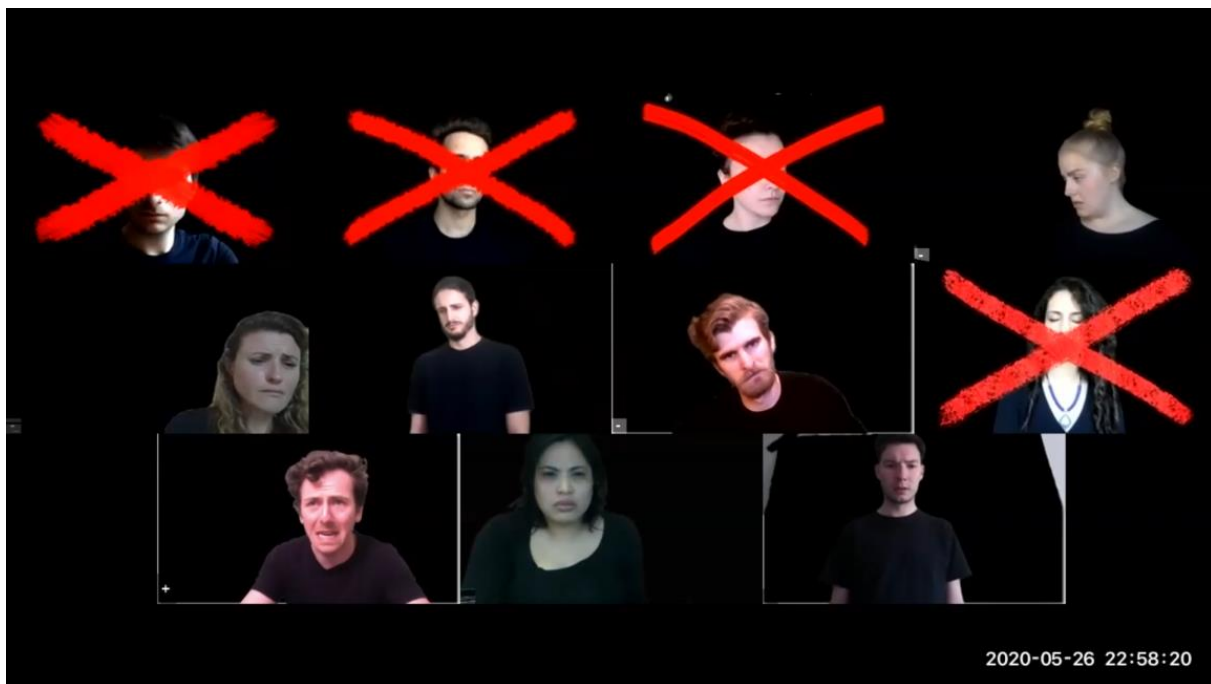
Ta sekwencja również pokazuje potencjał ActNetAct. Bazując na wcześniej przyjętych rozwiązaniach, wizualne budowanie kolejnych znaczeń staje się coraz ciekawsze. Staje się swoistego rodzaju interakcją aktora z wirtualną przestrzenią. Tu mam poczucie, że nie tracę istotnych aspektów teatralności. Świadomość przestrzeni, która tradycyjnie jest pokazywana za pomocą scenografii, często przy wsparciu projekcji, jest nieodłącznym elementem gry aktorskiej w żywym teatrze. W wielu teatrach, podejmowane są bardziej lub mniej udane próby tworzenia na scenie wirtualnej rzeczywistości za pomocą bezpośredniego moderowania obrazu przez aktorów w trakcie kreowania postaci. Pewnie jest to przyszłość teatru, do której stopniowo musimy się przyzwyczajać. Ale mam nadzieję, że to odległa perspektywa.

W końcu przedstawienia teksty postaci zostały maksymalnie skrócone. Pozostały tylko kwestie konieczne dla czytelności i wybrzmienia znaczeń. Zależało mi na metaforycznej, wybiegającej poza ramy opowiadanej historii wymowie spektaklu.

Obraz jest komponowany z żywych postaci dramatu, nad którymi dominują portrety martwych postaci. Po chwili na tle pośmiertnych portretów pojawiają się ich żywe wcielenia, wygłaszając kluczowe dla postaci kwestie. Widzimy wszystkich bohaterów dramatu w jednym kadrze.

Poprzez pokazanie jednocześnie „martwych portretów” wszystkich, którzy stracili życie w trakcie dramatu pokazałam ogrom rozegranej tragedii. Wszystko dzieje się na czarnym tle, mocne są agresywne czerwone znaki X, obraz nie jest statyczny, tylko

często się zmienia, a krótkie kwestie pozwalają zbudować dynamiczne zakończenie, odarte z sentymentalizmu i gadulstwa. Uniknęłam też w ten sposób nużących dłużyzn, które zapewne by się pojawiły z powodu braku pomysłów bądź możliwości technicznych uatrakcyjnienia przekazu.



Ostatnie sekwencje nagranych przedstawień są już swoistym „oszustwem” w stosunku do założeń, gdyż są zmontowane już po zarejestrowaniu przedstawienia. W trakcie tegoż rejestrowania nie były robione żadne powtórki ani dublowane sceny. Obrazy i głosy postaci nakładają się na siebie, przenikają się. Oprócz charakterystycznych dla aktu 5. kadrów, obraz jest zmiksowany ze znanymi już z aktu 1. ujęciami ze studia BBC. W ten sposób pokazuję, że jesteśmy cały czas w trakcie relacji, realizowanej za pośrednictwem mediów elektronicznych i staram się uzasadnić wiele zabiegów, charakterystycznych dla przekazu cyfrowego, a zastosowanych w trakcie przedstawienia.

Zdecydowanie zabrakło mi czasu na dalsze poszukiwania w tym obszarze oraz, o ile mi wiadomo, wyczerpaliśmy ze studentami możliwości programu, na którym pracowaliśmy.



Ostatni obraz, to sylwetki Romea i Julii na tle ich przekreślonych portretów, od których wolno odchodzą w przeciwnych kierunkach. W ten sposób symbolicznie pokazuję, że zabicie miłości pozostawia po sobie tylko śmierć.



IX. Podsumowanie.

Praca nad dyplomem aktorskim: „Romeo i Julia” W. Szekspira w Guildford School of Acting UK w systemie online była dla mnie doświadczeniem nowym, na które nie byłam przygotowana. Pisałam we wstępie do niniejszej pracy o powodach, dla których podjęłam się tego zadania. Ostatecznie to wyzwanie okazało się bardzo ciekawym, a momentami wręcz fascynującym doświadczeniem.

Warto również wspomnieć, że realizowałam ten projekt blisko cztery lata temu, tj. wiosną 2020 roku, zaraz na początku pandemii. Od tego czasu programy komputerowe, służące komunikacji oraz różnego rodzaju aplikacje, wspomagające kreacje artystyczne bardzo się rozwinęły. Ja pracowałam na platformie Zoom, która nie jest zaprogramowana do reżyserowania przedstawień teatralnych.

Próby trwały bardzo krótko, gdyż ok. pięć tygodni (w sumie 25 dni po 6-8 godzin dziennie). Ponadto część tego czasu pochłonęły zajęcia ruchowe oraz praca nad wymową, które prowadzili inni pedagodzy. Byli oni oddelegowani do współpracy ze mną przy tym projekcie w charakterze asystentów. Prowadzone przez nich zajęcia warsztatowe są częścią polityki programowej szkoły i okazały się bardzo pomocne. Zajęcia z ruchu miały na celu rozruszać, tkwiących po wiele godzin przed ekranami, studentów oraz znaleźć wyrazisty i czytelny w przekazie online ruch dla postaci. Zajęcia z wymowy dotyczyły głównie poprawnej artykulacji tekstu klasycznego i wspomagały zwłaszcza tych studentów, dla których angielski jest drugim językiem.

Zgodnie z przewidywaniami, w trakcie pracy zaczęły pojawiać się przeróżne trudności, które należało rozwiązywać. Dotyczyło to zarówno samej realizacji w wymiarze artystycznym, jak i kłopotów technicznych. Była zła jakość przekazu, rwące się połączenia, opóźnienia w połączeniach z np. Marokiem, Kanadą czy Szwecją, skąd próby odbywali niektórzy studenci. Przebywali we własnych mieszkaniach, w swoich krajach i choć oglądanie fragmentów ich prywatnego życia bywało czasem zabawne (dzieci, zwierzęta domowe, partnerzy), było też zawsze rozpraszające. Poprosiłam więc, za radą studentów, o zawieszenie za plecami zielonej tkaniny - taki chałupniczy green screen. Zamiast kostiumów poprosiłam o proste czarne ubrania, czyli gładki top i spodnie. Szukałam rozwiązań najprostszych. Zaczął we mnie działać mechanizm: „potrzeba matką wynalazków”.

Po nieudanych próbach poprawienia jakości przekazu postanowiłam przestać walczyć z technologiami, by oczywiste „defekty” tego rodzaju przekazu przekuć w zalety. Długo na przykład przeszkadzał mi fakt, że układ „okienek”, czyli usytuowanie kadrów poszczególnych uczestników spotkania, jest inny dla każdego z nas na ekranach. Tego dylematu nie udało się rozwiązać do końca prób. Ostatecznie wiele rozwiązań było dziełem przypadku lub wynikiem różnych eksperymentów moich i studentów.

Oczywiście młodych aktorów ciągnęło do wykorzystania różnych „trików” dostępnych w mediach elektronicznych. Akceptowałam te pomysły, które w moim odczuciu nie zabijały całkowicie iluzji bezpośredniego, dziejącego się w czasie rzeczywistym, kontaktu aktorów z widzami, czyli tego, co jest esencją teatru.

Przez cały okres trwania prób utrzymywałam stanowisko, że pokaz premierowy będzie przekazem live a nie nagraniem, co ostatecznie udało się to tylko częściowo.

Idea Actors Net Acting (nazwana w skrócie ActNetAct) kiełkowała stopniowo; bardziej na skutek tego, czego się nie dało zrealizować w tych warunkach technicznych, niż z wcześniej podjętego założenia.

To, co w moim przekonaniu daje ciekawą jakość ActNetAct, mieszczącą się jednak ciągle w obszarze pojęcia teatru, to czas rzeczywisty przekazu kreowanego przez aktorów dramatu. Forma ta przypomina nieco programy telewizyjne, gdzie eksperci wypowiadają się na żywo poprzez łącza. Tyle, że w przypadku spektaklu teatralnego, granego w ten sposób, mamy do czynienia z wypracowanymi w trakcie prób kreacjami aktorskimi. Od aktorów wymaga to świadomości przestrzeni, w której przebywają, odpowiednich gestów, kierunku „wejść i wyjść” z kadrów, oddalania i przybliżania się do i od kamery, ustawiania się w odpowiednim oświetleniu, itd. Kolejnym wyzwaniem, wymagającym precyzyjnych prób, staje się konfiguracja kilku postaci na ekranie w scenach grupowych. Precyzji wymagają kierunki spojrzeń, reakcje na gest partnera, interakcje, itd., Czyli do oczywistych wymagań zagrania roli przez aktora dochodzą elementy, które reżyser musi wraz z aktorami wypróbować dla tego szczególnego medium. Sadzę, że dużym wsparciem mogłaby się tu okazać współpraca ze specjalista od ruchu scenicznego. W niektórych scenach udało mi się wypracować te „teatralne” elementy, ale w wielu ich brakuje.

Interesującym zabiegiem wizualnym, jest niewątpliwie stosowanie różnorodnego wirtualnego tła, przypisanego poszczególnym wątkom tematycznym. W tym przedstawieniu takie tło spełnia swoje zadanie, choć niejednokrotnie zostało

nadużyte i wprowadzało monotonię. Poprzez zastosowanie abstrakcyjnego backgroundu, nie udajemy, że jesteśmy w jakiejś realistycznej przestrzeni. Okazało się, że operowanie tłem poprzez np. zderzanie różnych kolorów dla dwóch postaci w ramach jednej sceny jest bardzo mocnym akcentem interpretacyjnym. Ten pomysł został kilkakrotnie wykorzystany, zwłaszcza w akcie 3. Zlewanie bądź oddzielanie tła w okienkach kilku postaci, jako zabieg inscenizacyjny, pojawił się przez przypadek w trakcie poszukiwania języka ActNetAct. Daje to efekt bycia razem lub osobno postaci dramatu, zarówno w sferze mentalnej jak i fizycznej. Opisując w niniejszej pracy poszczególne akty, zwracałam uwagę na ten fakt.

Ciekawe okazały się „defekty” green screenu, na przykład wtedy gdy pojawiały się nieprzewidziane „dziury” w jednolitym tle jak to miało miejsce w akcie 5 w celi Laurentego.

Innym przykładem z tego samego aktu może być „wydzielenie” z otaczającej czerni czarnego kadru, w którym pojawia się Benvolio w scenach w krypcie.

Sporo ciekawych i dynamicznych fragmentów spektaklu udało się osiągnąć dzięki moderowaniu odległości aktorów od kamery. Proporcje wielkości sylwetek w stosunku do siebie wspomagały znaczenie scen. W wielu fragmentach twarze aktorów wypełniające w całości ekran, oświetlone poblaskiem niebieskiego ekranowego światła, wyglądają niezwykle sugestywnie i przejmująco.

Intrygujące są sceny, kiedy któraś z postaci usiłuje się „przebić” przez ekran, jak np. posłaniec w akcie 1, pukając w kamerę i machając rękami. Te momenty nie pozostawiają żadnej wątpliwości co do tego, w jakim medium przebywamy. W zestawieniu z jawnym włączaniem i wyłączaniem kamer, często w popłochu, gdy postać jest przyłapana na „przebywaniu” z innym bohaterem albo przez nagłe pojawienie się w ekranie kogoś wyczekiwanego, budują się znaczenia istotne dla dramatu, a jednocześnie możliwe do zrealizowania tylko w tej formie grania przedstawienia.

Udanym zabiegiem wizualnym mającym na celu pokazanie postaci, które straciły życie, jest umieszczenie ich portretów na czarnym tle przekreślonym czerwonym znakiem X. Również sceny bójek, realizowane poprzez zakłócenia wizji, oddają specyfikę takiej aktywności aktorskiej.

Powyżej opisane zabiegi są w moim odczuciu ciekawe i tworzą swoisty zaczyn ActNetAct.

Są jednak rozwiązania, które nie satysfakcjonują. Nie udało się choćby znaleźć ciekawych pomysłów na przekazywanie przedmiotów. Ponadto kierunki spojrzeń aktorów oraz ruch wejścia i wyjścia w kadrów nie są precyzyjne i często, zamiast coś znaczyć, rozpraszają. Zabrakło też możliwości technicznych na bardziej różnorodne komponowanie obrazu. Wielokrotne powtarzanie tych samych sposobów rozgrywania poszczególnych scen jest na dłuższą metę monotonne. Dodatkowo bardzo zła jakość dźwięku i właściwie całkowity brak muzyki (poza sceną balu) w dużym stopniu pozbawiają projekt potencjalnej atrakcyjności.

Etap, do jakiego doszłam ze studentami w trakcie realizacji spektaklu dyplomowego, powinien być właściwie potraktowany jako etap rozpoznawczy do pracy nad ActNetAct. Mając za sobą to doświadczenie, pracowałabym teraz w oparciu o sprawdzone pomysły, oszczędzając wiele czasu. Zapewne inny byłby też teraz proces przygotowania przed przystąpieniem do prób.

Jestem przekonana, że w międzyczasie pojawiły się nowe udoskonalenia techniczne, dzięki którym to, co dla mnie było trudnością, jest już banalnie proste do zastosowania. Słyszę o „wypożyczalniach spektakli”, gdzie za pomocą specjalnie skonstruowanych okularów można się znaleźć wraz z bohaterami w wielowymiarowej wirtualnej przestrzeni. Podejmowane są coraz bardziej zaawansowane próby użycia najnowszych technologii w przedstawieniach. Przykładem może tu być realizacja „Snu nocy letniej” W. Szekspira w reżyserii K. Garbaczewskiego w Starym Teatrze w Krakowie. Wreszcie Teatr Telewizji korzysta z nowatorskich rozwiązań technologicznych. Wspomnę w tym miejscu, że przecież kiedyś spektakle teatru telewizji były grane „na żywo”, a więc miały przekaz w czasie rzeczywistym.

Kilkanaście lat temu telewizja bezpośrednio transmitowała premierę z Teatru Polskiego w Warszawie, która inaugurowała dyrekcję Andrzeja Seweryna. Każda z tych realizacji ma swoje zalety i wady, ale żadna nie spełnia kryteriów, które wyczerpują pojęcie aktorstwa w sieci w takim rozumieniu, jakie przedstawiam w niniejszej pracy. Spośród wielu różnic wymienić należy choćby fakt, iż we wspomnianych realizacjach wszyscy aktorzy przebywali w jednym miejscu. Rozpoznanie, które zrobiłam, przeglądając strony internetowe w poszukiwaniu podobnego projektu, powstałego w ostatnich latach, nie potwierdziło istnienia takowego, choć jest bardzo wiele ciekawych pomysłów.

Nadal intryguje mnie idea ActNetAct. Jednak, aby pracować nad jej rozwojem

potrzebne jest grono osób, mających za sobą doświadczenie kreacji artystycznej. Oprócz oczywistej potrzeby pracy ze specjalistą IT, konieczna jest współpraca ze scenografem, znającym wymogi stwarzania przestrzeni wirtualnej. Szereg pytań, dotyczących komponowania obrazu, ustawienia kamery bądź kamer, oświetlenia, pokazania postaci w głębi, użycia rekwizytu, przekazywania przedmiotów itd. wymagałyby znalezienia odpowiedzi i opracowania przed przystąpieniem do prób. Nieodzowna winna być także współpraca ze specjalistą od ruchu, tak aby fizyczna obecność aktorów przebywających w różnych miejscach, miała swoje wzajemne zależności i znaczenia. Może warto poszukać szczególnego rodzaju dźwięku (np. sygnałów typowych dla urządzeń elektronicznych) i muzyki? Zagranie spektaklu na żywo wymagałoby też reżysera przekazu.

Wydaje mi się, że warto podjąć takie próby, bardzo się jednak pilnując przed zachłystnięciem pomysłami, które zabierają teatralność realizowanym spektaklom.

Ostatnie doniesienia medialne informują, że znowu mamy pandemię i kto wie czy nie wymusi to na twórcach teatru szukania rozwiązań takich jak ActNetAct.

Załącznik nr.1

Bibliografia

1. Wiliam Shakespeare *"Romeo i Julia, Hamlet, Makbet"*. Przełożył Stanisław Barańczak. Wydawnictwo Znak Kraków 2006.
2. Wiliam Shakespeare *„The Complete Works”* The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford , DORSET PRESS New York 1988
3. Jerzy Limon *„Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej”* Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2018

Załącznik nr.2.

„NIE MIELI ZEGARKÓW”

Wywiad z Katarzyną Deszcz, reżyserką spektaklu Romeo i Julia w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgieerki w Białymstoku, nagrany w dniu 22 marca 2016 roku przez studentki Wydziału Wiedzy o Teatrze

Anna Olechno: Skąd pomysł na realizację Romea i Julii w Białymstoku?

Katarzyna Deszcz: Powodów było kilka. Jeden taki, że już reżyserowałam w Białymstoku. Robiłam tutaj spektakl Pięć kilo cukru. Bardzo mi się dobrze nad nim pracowało z białostockimi aktorami. Po tym spektaklu przyszło zaproszenie od Pani Dyrektor, Agnieszki Korytkowskiej, do kolejnej realizacji.

Drugim powodem jest to, że ja po prostu uwielbiam Szekspira. Uważam, że Szekspir pisze genialnie. I jak się go dobrze czyta, bardzo dokładnie czyta, i jeszcze można przecież – jak w przypadku Szekspira dostępnego po polsku – porównać różne tłumaczenia, to widać, że tam nie ma przypadkowego słowa, nie ma przypadkowego zdania. Każdy z jego dramatów jest świetnie napisany i tak nasycony treścią, tak wielowymiarowy, że – z całym szacunkiem dla dramaturgii współczesnej, w której oczywiście też pojawiają się utwory interesujące, najgenialniejszym autorem pozostaje Szekspir. Co by nie mówić, jakby go nie przetwarzać, nic się w tej sprawie nie zmienia. Te dramaty się nie starzeją – ciągle są nasycone znaczeniami, które w dodatku nie wietrzeją. Cechą geniuszu jest ponadczasowość. Mamy oczywiście pewien kłopot z językiem, ponieważ język się starzeje. Język to jest w ogóle w moim przekonaniu coś takiego, co starzeje się najszybciej. A wiecie, po czym to najbardziej widać? Po przekleństwach. Obiegowe, sloganowe czy kulturowe sformułowania bardzo szybko wypadają z użycia. Na szczęście mamy przekład Barańczaka. Uważam, że to był fenomenalny i poeta, i tłumacz. Miał nieprawdopodobne wyczucie języka, niuansów znaczeniowych i świadomość, że Szekspir bywał momentami bardzo sprośny a jednocześnie bardzo wzniosły, i że był szalenie dowcipny, i złośliwy. Pracując z tłumaczeniami Barańczaka można najłatwiej – przynajmniej ja tak uważam – przeprowadzić współczesne rozumienie Szekspira, bo pozwalają one uniknąć złej w moim przekonaniu tradycji wystawiania jego sztuk, czyli pokazywania Szekspira

koturnowego, wygłaszanego namaszczonego tonem, ergo – nudnego jak jasna cholera. On po prostu ma ten język mięsisty, on ma ten język żywy. Pisał oczywiście wierszem – to są zgłoszkowce odpowiednio wyliczone, ale tego przy dobrym podaniu w ogóle się nie czuje, tzn. wiersz nie przykrywa znaczenia. Odwrotnie, pomaga je wydobyć.

Anna Olechno: Czy na decyzję o realizacji *Romea i Julii* wpłynął w jakiś sposób fakt, że w bieżącym roku obchodzimy czterechsetletnią rocznicę śmierci Szekspira?

Katarzyna Deszcz: Ani trochę. Kiedy myślałam o tym tytule, nie pamiętałam, że to jest rocznica okrągła szekspirowska, jakoś mi to wyleciało z głowy, mimo że te akurat biograficzne daty znam. Więc tak się po prostu złożyło. Poza tym dyrekcja teatru uznała, że przydałby im się utwór klasyczny w repertuarze. Chociaż mam nadzieję, że to, co nam się uda ostatecznie wypracować, będzie bardzo dalekie od utartego czy klasycznego ujęcia Szekspira, choć z drugiej strony robimy spektakl w kostiumie z epoki. To znaczy w kostiumie o tyle, o ile... takim trochę stylizowanym, bo jednak kostium z epoki pociągnąłby koszty horrendalne.

Justyna Zieniuk: Wspomniała Pani o wcześniejszych swoich realizacjach szekspirowskich. Była wśród nich *Romeo i Julia* w radomskim Teatrze Powszechnym. Jak ta białostocka będzie się miała do tej, którą wyreżyserowała Pani w 2009 roku?

Katarzyna Deszcz: Nie mam bladego pojęcia. W Radomiu w 2009 robiłam *Romea i Julię*, potem w 2014 – *Poskromienie złośnicy* w Kielcach, za które dostałam Złotego Yoricka. A wcześniej jeszcze – *Wieczór Trzech Króli* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. To był bodaj 2003 rok, spektakl też nagrodzony na festiwalu szekspirowskim. Poza tym *Wesołe kumoszki* w Sosnowcu...

Jak się będzie miała realizacja białostocka do radomskiej? Z pewnością będzie inna. Oczywiście pewne pomysły czy rozwiązania, na które wpadłam przy okazji pracy nad tamtym spektaklem, bez wątpienia wykorzystam. Tu je rozwijamy, lecz akcenty są inaczej położone. Tam graliśmy w kostiumie całkowicie współczesnym, muzykę napisał Grzegorz Turnau, tutaj pisze Piotrek Lala Lewicki, czyli ona idzie jednak w znacznie mocniejszą – z mocnym pobrzmiwaniem rockowym – wersję. W Radomiu był inny choreograf, inne kostiumy... Trochę podobna będzie aranżacja przestrzeni

zaprojektowana przez Andrzeja Sadowskiego, ale już projekcje będą inne, więc właściwie trudno ocenić stopień zależności...

Elżbieta Dąbrowicz: Z praktyki nauczyciela akademickiego wiem, że ilekroć się czyta tekst literacki, zwłaszcza bogaty znaczeniowo, to się zauważa w nim elementy zupełnie inne, których wcześniej się nie widziało. Może to być jakaś scena, jakaś jedna kwestia i zdarza się, że nagle rzuca ona całkiem nowe światło na całość. Czy przy tej realizacji Romea i Julii doświadczyła Pani takich lekturowych epifanii?

Katarzyna Deszcz: Ciągle coś nowego odkrywam. I w znaczeniach, i w słowach ... Również w takich elementach, które są w moim przekonaniu bardzo mocno zakodowane w tym dramacie. Na przykład widzę chyba wyraźniej niż w trakcie pracy nad radomskim spektaklem, że Szekspir stosuje świadomie zabieg powtórzenia. Jakaś kwestia czy sytuacja powtarza się w sztuce kilkakrotnie, tylko kontekst jest za każdym razem zupełnie inny niż poprzednio. A to w istotny sposób implikuje znaczenia, daje też wskazówki inscenizacyjne, niemal podpowiada didaskalia. Takich zbieżności odkryłam teraz dużo więcej, niż kiedy odczytywałam to parę lat temu...

Zrobię Wam teraz test. Bo Wyście pewnie przeczytały dokładnie Romea i Julię i wszystko wiecie... W jakim tłumaczeniu czytałyście?

Justyna Zieniuk: Barańczaka.

Katarzyna Deszcz: Barańczaka, świetnie! Słuchajcie więc... Ile czasu trwa akcja Romea i Julii? [skupione milczenie] Wszyscy aktorzy test oblali, więc się nie przejmujcie. To jest à propos odkrywania nowych rzeczy w kolejnej lekturze. Jaki to jest odcinek czasu realnego? W nocy, wczesnym popołudniem biorą ślub... potem noc poślubna – i to jest cała ich historia. A cała akcja sztuki zamyka się w czterech dniach. Jakby się uprzeć, właściwie w trzech: u Szekspira pojawia się sformułowanie: „czterdzieści dwie godziny”. To jest tempo niesamowicie gęste... Swoją drogą autor niemal co do godziny określa czas zdarzeń, i to są bardzo przydatne wskazówki dla reżysera, niemal didaskalia pomagające w budowaniu rytmów i klimatów scen.

A ile trupów pada w Romeo i Julii – w historii zapamiętanej przez historię literatury światowej jako historia miłosna?

Anna Olechno: Tybalt, Romeo, Julia...

Katarzyna Deszcz: Romeo i Julia, Tybalt, Merkucjo...

Elżbieta Dąbrowicz: Parys...

Katarzyna Deszcz: No i jeszcze na końcu się dowiadujemy, że zmarła matka Romea... Słuchajcie – sześć trupów w trzy dni! Rzeczywiście ckliwa historia... Ja mam zawsze problem z tym, że wszyscy mówią: „Romeo i Julia to taka słodka, ckliwa historia...” Gdzież tam ona słodka i ckliwa!? Jest na początku szalona, ale im dalej w las, tym jej bliżej do mrocznego kryminału, a nie słodkiej, ckliwej historyjki... Ile lat ma Julia? Skojarzyłyście to, czytając? Pierwsza scena rodzinna...

Anna Olechno: Czternaście...

Elżbieta Dąbrowicz: Niecałe nawet.

Katarzyna Deszcz: Czternaście. A matka mówi: „Ja w twoim wieku byłam ci już matką”... Matka ma dwadzieścia osiem w porywach.

Elżbieta Dąbrowicz: A mówi się konflikt pokoleniowy, „młodzi” – „starzy”.

Katarzyna Deszcz: Merkucjo, Romeo, Benvolio i Julia to byli bardzo, bardzo młodzi ludzie, właściwie nastolatkowie w stosunku do – jak na tamte czasy – starców, czyli dwudziestoosmioletniej matki tudzież jej znacznie starszego męża. Więc to są takie realia. Cały czas się skupiałam na tym, żeby opowiadać o bardzo, ale to bardzo młodych ludziach. To jest taka w zasadzie miłość nastolatków. Romeo ma pewnie z szesnaście lat, to nie jest doprecyzowane, ale to młody chłopak – młody, uroczy... Oboje są bardzo, bardzo młodzi. Jeszcze niezeepsuci przez życie, wolni od cynizmu, nie mają w sobie jakichś gierek, kombinacji, interesowności. Ta ich miłość jest taka... Tylko miłość albo... Albo śmierć. Zwróćcie uwagę, że ta opozycja miłości i śmierci bez przerwy tam się powtarza, bez przerwy w tym dramacie jak mantrę to powtarzają. Julia już po pierwszym spotkaniu mówi: „Jeśli żonaty, śmierć wolę niż małżeńskie łoże”. Leci do Laurentego, kiedy się dowiaduje, że Romeo zostaje wygnany i wtedy

od razu: „Spieszno mi do grobu”. Ci młodzi co i rusz chcą się zabijać w tej sztuce, i za każdym razem ktoś ich musi odwozić od takiego pomysłu. Nie tłumaczy ich wcale sama młodość i naiwność, ale oni tak postrzegają swoją relację. Albo jesteśmy, będziemy razem, albo lepiej żebyśmy umarli. I to nie jest naiwność. To jest to, o czym np. Jan Kott pisał w swoich esejach o Szekspirze. Uważał, że mamy tu przykład figury emocjonalnie doskonałej. Ja zresztą część scen w naszej realizacji zastępuję sonetami. Niektóre z nich aktorzy śpiewają zwracając się do partnera albo solowo. Na przykład jest taki sonet: „A jednak choć odejściem skrzywdzisz mnie najsrożej – / I tak należysz do mnie aż po dzień skonania: / Brak twej miłości bowiem życiu kres położy – / Wiem, że żyć nie potrafię bez twego kochania”... Znow więc to połączenie i przeskok: ”szczęściem jest mi miłość twoja i twoje skonanie”. Nie ma nic pośrodku. Żadnego kompromisu. Żadnego układu, żadnego oszustwa. Postrzegam to jako miłość doskonałą, miłość szlachetną, ale nie sentymentalną. Miłość, która jest takim czymś bez żadnego „ale” – jest bo jest i koniec! Jak uczucie sensie eschatologicznym, które się nie bardzo daje zdefiniować. Wydaje mi się, że to jest ciekawe: pokazanie, co ta dwójka dzieciaków odczuła, coś co jest właśnie doskonałe, ostateczne, niepodlegające żadnym kompromisom, układom, matactwom, kombinacjom wobec świata, rodziców... Wobec rodziców, którzy z różnych przyczyn są wyrachowani, cyniczni – kombinują, idą na układy...

Anna Olechno: Żeby dopełnić wątku: jeżeli chodzi o porównanie spektaklu z 2009 roku i tego nowego, to gdyby miała Pani jak najkrócej ująć – w kilku słowach kluczowych – ich myśl główną... Jak zostały w nich postawione akcenty?

Katarzyna Deszcz: Słuchajcie – one są podobne. To nie jest tak, że to jest zupełnie nowe odczytanie, natomiast wydaje mi się, że kilka aspektów stawiam tutaj jednak zupełnie inaczej. To jest to, o czym Pani mówiła, że nagle dostrzega się coś, co wcześniej umknęło. Na pewno znacznie wyraziściej prowadzę konflikt między matką a ojcem. Dużo większa jest teraz różnica wieku między nimi. Mocniej staram się wydobyć postać Marty, która nie jest wcale głupawą służącą, coś tam dogadującą, lecz okazuje się towarzyszką życia Julii.

Elżbieta Dąbrowicz: A często bywa chyba pokazywana farsowo.

Katarzyna Deszcz: Tutaj Marta nie jest farsowa. Nie była farsowa już w poprzedniej wersji, ale tu wydaje mi się, że jeszcze ją pogłębiamy. Inaczej jest też poprowadzona postać Laurentego, który śpiewa jeden z zamykających sonetów. Mocno podkreślamy zwątpienie Laurentego w opiekę Opatrzności. Laurenty w oryginale to jest trochę taki misiaczek z ziółkami – tu nie ma nic takiego. Mamy kogoś w rodzaju oazowego księdza, który a to pogra na bębnach, a to pogada z młodymi, a to przywali w pysk, jeśli trzeba... Bo wydaje mi się, że nieciekawym jest dzisiaj dla nas jakiś tam ksiądz-pustelnik warzący ziółka. Tym bardziej, że młodzi, fajni, mądrzy księża bardzo intensywnie uczestniczą teraz w życiu. To są zresztą bardzo często świetni faceci po prostu, którzy potrafią w sposób szalenie mocny i mądry wejść w życie, ryzykując też w jakichś swoich sprawach.

Bardzo bym chciała także wyraźnie, bardzo wyraźnie – i tego chyba nie było w radomskim przedstawieniu – wypunktować przecucie śmierci, ale tu będziemy sobie radzić jednak przy pomocy projekcji, bo nie sposób wszystkiego zawrzeć w słowach. Przecucia przeplatają się nieustannie przez tekst Romea i Julii. Kiedy wybierają się na bal, Romeo mówi: „Lepiej nie wchodźmy”. A koledzy: „A to niby czemu? Wchodzimy, tańczymy raz czy dwa i już nas nie ma”. A on: „Nie, bo dusza moja przeczuwa, że jakiś łańcuch spraw wśród gwiazd jeszcze skryty będzie miał swoje pierwsze ogniwo w tym dniu, w tej naszej beztroskiej zabawie i że mojemu beztroskiemu życiu położy wkrótce kres, przedwczesny zgon”... To się bardzo często w tym dramacie powtarza: przecucie czegoś, co się dopiero stanie. I to się staje. Takie przecucia pojawiają się też u Julii, kiedy rozstają się po nocy poślubnej. Ona mówi: „Czy my się jeszcze zobaczymy?” On: „Na pewno”. Ona: „To dlaczego ja mam złe przecucia? Kiedy widzę cię tam w dole, to tak jakbym widziała umarłego w grobie”... I rzeczywiście następnym razem, kiedy się widzą, to już się „spotykają” w krypcie grobowej. Ale coś przeczuwa również ojciec. Na początku matka chce wydać Julię za Parysa, ojciec się temu przeciwstawia i mówi: „Jej uczucie bowiem jest istotniejsze niż to co ja powiem. Gdy ona powie tak, ojciec z uśmiechem przywtórzy... jednobrzmiącym echem”. Jej uczucie jest dla niego najważniejsze. Sam zresztą rozpaczliwie pragnie miłości. Wiedząc o nielojalności żony, nieomal błaga o jej uczucie. Być może nie chce, żeby Julia powieliła model jego nieudanego, nieszczęśliwego związku. Potem kompletnie zmieniają się okoliczności. Ale Julia jakby rzeczywiście spełniła życzenie ojca, czyli spotkała kogoś, w kim się zakochała,

serce jej podpowiedziało, że to właśnie ten. A potem się okazuje, że to już tatusiowi niekoniecznie odpowiada. Dointerpretowuję Szekspira, ale to można z utworu wyczytać: zależność między matką a Parysem. Matka chce po prostu mieć i zięcia, i kochanka w jednym facecie. A więc jest to mocno budowany epizod, żeby pokazać, jak bardzo całe to towarzystwo, głównie rodzice, spiało. Ale to nie znaczy, że są podli z natury. Są tragiczni, samotni i często żałośni w swoich poszukiwaniach miłości i wzajemności.

Elżbieta Dąbrowicz: Można odnieść wrażenie, że oni chcą wciągnąć młodych w tryby urządzonego przez siebie świata...

Katarzyna Deszcz: Tak, wciągnąć w tryby... ale też – ja myślę, że jest coś takiego, tylko nie wiem, na ile mi się to uda przeprowadzić, operując tekstem, bo o tym się nie mówi wprost, że ludzie, którzy nigdy nie dotknęli, nie zaznali czystego uczucia, nie są do niego zdolni i nie są go w stanie nawet zauważyć u innych. Wydaje im się, że cały świat jest oparty na pieniądzach, na układach, na jakichś dogadanych sprawach. Myślę, że może nawet zazdrości tym, którzy żyją inaczej... Bardzo mocno akcentuję moment (...a jest to scena opuszczana przez większość reżyserów), kiedy po nocy poślubnej przychodzi matka do córki i Julia zapewnia, że ona sama chciałaby zabić Romea. Matka w tej scenie mówi na dobrą sprawę: „ja wiem o twoim romansie”. Nie mówi wprost, ale bez tego założenia, że wie, cała rozmowa nie miałaby sensu. I jeszcze presja ojca, który zmienił zdanie. Najpierw mówił: „nie, nie, Parys to nie ten, a potem nagle: „Dobra. Wychodzisz za Parysa i to już”. Dlaczego? Przecież kocha Julię i chce jej szczęścia?

Elżbieta Dąbrowicz: Zresztą trudno chyba sobie wyobrazić, żeby piastunka nie powiedziała matce...

Katarzyna Deszcz: Nie, myślę, że piastunka nie powiedziała. Natomiast jest duża scena balu, podczas którego rodzice coś tam mogli zauważyć, a potem zachowanie Julii zdradzało, że coś zaszło... To jest zadanie dla Uli [Urszuli Chrzanowskiej, odtwórczyni roli Julii], żeby zagrać taką transformację w zachowaniu, w ekspresji, że rodziców to zaczyna niepokoić. To chcę bardzo mocno punktować. Np. wpychanie Julii w ramiona Parysa wbrew niej interpretuję jako świadomą reakcję rodziców na to, co się dzieje z córką, i jest w tym jakiś ich straszny cynizm... Ale chcę powiedzieć

jeszcze jedno. Bardzo uciekam od takiego jednoznacznego powiedzenia, kto jest zły, a kto dobry. Cały czas tak rozmawiam z aktorami: „Brońcie postaci, bo każda z nich do takiego zachowania ma jakiś powód”. To, że matka się rozpija na śmierć, że się rzuca jak suczka w rui na młodych facetów... – wynika z jakiegoś potwornego niespełnienia. Pewnie ją wydali za mąż za trzydzieści lat starszego safandulę i ona się w tym związku po prostu dusi. A że też jest młoda i niedojrzała...

Elżbieta Dąbrowicz: Matka Julii ma zaledwie dwadzieścia osiem lat...

Katarzyna Deszcz: Co oznacza, że została matką jako czternastolatka, czyli wydali ją za mąż w wieku trzynastu lat. Wyobraźcie to sobie – to pewnie jest połowa Waszego życia, może trochę mniej – że od połowy Waszego życia jesteście już matkami, mężatkami ze starym dziadem, który jest Waszym mężem...

Anna Olechno: Trudno sobie wyobrazić...

Katarzyna Deszcz: No właśnie! Ale to były takie czasy – czasy hipokryzji z jednej strony, a z drugiej strony – strasznych zrad. Ale co się dziwić. Powszechna praktyka małżeństw starców biorących sobie czternasto-, trzynasto-, dwunastolatki – i to takich starców, słuchajcie, starców siedemdziesięcioletnich... Oni sobie po prostu kupowali te dziewczyny, bo mieli pieniądze... i chcieli ich miłości.

Anna Olechno: Zapytam jeszcze o elementy taneczno-wokalne w spektaklu, zwłaszcza wokalne. Jakie mają uzasadnienie?

Katarzyna Deszcz: Już mówię. Cudowne sonety są niezwykle nasycone treścią. To, co jest w nich najtrudniejsze, to jest to, że Szekspir w każdym sonecie napisał jakby zbyt dużo. Są tak nieprawdopodobnie naszpikowane znaczeniami... Druga sprawa to jest to, o czym troszeczkę już powiedziałam wcześniej. Przy całym moim największym uwielbieniu dla Szekspira i jego języka, pewne kwestie, sceny są po prostu zbyt długie. To było pisane w czasach, kiedy ludzie nie mieli telewizorów, nie mieli radia, nie umieli czytać, fotografii nie było – porozumiewano się wyłącznie słowem. W związku z tym naturalnym narzędziem porozumiewania się również w teatrze było słowo, opowiadanie. Przypominam, że przeżywanie i realizm,

psychologia postaci to jest, upraszczam oczywiście, dopiero Stanisławski. A wcześniej? Po pierwsze w teatrze szekspirowskim grali sami mężczyźni – poubierani w kiecki, jeśli grali role żeńskie – i właściwie opowiadali o roli, a to, co teraz nazywamy utożsamieniem, psychologią przyszło do teatru z metodą Stanisławskiego, potem oczywiście rozwijaną, powielaną, zmienianą, ale to jest dopiero w bardzo szerokim pojęciu teatr współczesny. Mało tego! Przecież ludzie ówczesni, a przynajmniej wielu spośród londyńczyków, nigdy nie widziało morza. Las to chyba widzieli, bo Londyn wtedy – to kilka chałupek i las naokoło... ale nigdy nie widzieli np. jelenia. Przecież te długie opisy wynikają z tego, że o wszystkim trzeba było widzom opowiedzieć...

Uwaga, kolejny test: noc poślubna, Romeo i Julia strasznie długo rozmawiają o skowronkach i słowikach. A dlaczego oni tak gadają o tych skowronkach i słowikach? [skupione milczenie] A dlatego, że zegarów nie było. Skowronek jest ptakiem porannym. Słowik jest ptakiem wieczornym. Kiedy czytam jakieś opracowania, że to taka wspaniała, wzniosła scena, że oni mówią o ptakach... Ludzie kochani!

Elżbieta Dąbrowicz: Jakaś głęboka symbolika, szyfr miłosny...

Katarzyna Deszcz: Jaka symbolika???... Ona mówi: "Musisz już odejść? Do rana daleko.

To nie skowronek przecież, ale słowik śpiewał przed chwilą!" A Romeo odpowiada: „Nie, to skowronek, ten zwiastun poranku; nie słowik.” I tak gadają przez trzy strony. A przecież mówią tylko tyle. On: „Jest rano, muszę uciekać, bo mnie tu zabiją!”. Ona: „Nie, nie, na pewno nie, jeszcze masz czas!”. O skowronkach i słowikach mówią dlatego, że to był wyznacznik czasu, a nie dlatego, że mieli ptaszki w głowie w tym momencie. Notabene ciągle nie rozumiem, jak można tę scenę interpretować jako scenę lekkiej, radosnej i upojonej miłości. A tak bywa. Jaką mamy sytuację? Romeo jest mordercą. Już zamordował Tybalta. Jest skazany na wygnanie z Werony. Nie wolno mu tu nigdy wrócić. Unika w ten sposób kary śmierci, ale już jest tu nielegalnie. Oboje wiedzą, że już się prawdopodobnie nigdy nie zobaczą, a jeśli, to najwcześniej za parę lat. Ślub wzięli w tajemnicy. Grożą im wydziedziczenia, kary od rodziców, on jest mordercą, jest ścigany tym, co byśmy nazwali dziś listem gończym,

ścigany przez wszystkich, ona ma lat czternaście, spotykają się w nocy... Powiedzcie mi, kto przy zdrowych zmysłach jest w stanie uwierzyć, że oni nagle są uniesieni i szczęśliwi? Ja nie. Jakim cudem? Ja nie wiem, czy oni nawet byli zdolni wtedy do spełnienia, skonsumowania tego małżeństwa. No bo jak? Wyobrażacie sobie: zaszczyty chłopak, który po prostu popełnił coś głupiego... – to jest zresztą kolejny wątek, który chcę przeprowadzić... Ten ciąg nieszczęść bierze się z głupoty. Bo o co chodzi tak naprawdę? Poszli na bal na krzywy ryj – konia z rzędem temu, kto chociaż raz w życiu nie wykonał czegoś podobnego... Jest impreza, to jakoś tam się wciśniemy i myk, myk, myk... Nawiasem mówiąc to właśnie wtedy Romeo ma złe przeczucia. On tam zresztą idzie po to, żeby zobaczyć niejaką Rozalinę, o której mówi w pierwszej scenie, że jest w niej śmiertelnie zakochany. Ale jaka to miłość? Przecież na dobrą sprawę ta ich relacja nie polega na żadnym głębokim uczuciu, tylko na takim instynkcie młodego chłopaka, który wypatrzył ładną dziewczynę, a ta mu się nie chce oddać. To jest ta pierwsza historia... I nagle okazuje się, że jest bal, na którym ona będzie i to jest u wrogów, ale co tam! Wszyscy idziemy w maskach, zatańczymy sobie raz czy dwa... Taki sobie koledzy układają plan naprędce: zobaczysz tę Rozalinę i zobaczysz, że na tle innych dziewczyn ona nie jest aż taka ciekawa, dasz sobie spokój... Trywializuję, ale to jest naprawdę taka historia! Po czym idą tam, Romeo spotyka Julię i zakochuje się w niej na zabój. Na tymże balu Tybalt, który należy do rodziny Capulettich, orientuje się, że na sali jest Romeo i chce mu, najnormalniej w świecie, przyłożyć i wyrzucić za drzwi. Na co nie pozwala mu Capuletti, bo nie chce mieć zamieszania pod swoim dachem. Tyle. No, ale tamten uważa za dyshonor, że wypuścił wroga... Jak dzisiaj w ruchach kibolskich... Taki dyshonor, że skoro nie dał mu w mordę na balu, to potem chodził po ulicach i go szukał. No i kiedy go już znalazł, to wywiązała się bójka, a w końcu wyjął nóż, niechcący zadał cios i ktoś stracił życie – w tym przypadku Merkujo. W przypiływie szału, bezmyślnie i równie głupio Romeo zabija potem Tybalta. Jakbyśmy na to nie patrzyli, czy to pod wpływem emocji, czy z postanowienia, jest mordercą. I lawina leci. Czyli z czego właściwie bierze się to morderstwo? Z kompletnej głupoty. Każdy z nas wpadł kiedyś na imprezę, na której niekoniecznie chciał być. Tybalt woła: „hańba!”. Taka hańba jakby – wracam do nieco ryzykownej analogii – jeden kibol wlał na teren drugiego kibola. Ja mieszkam w Nowej Hucie, więc trochę wiem, jak to wygląda. Po jednych osiedlach chodzą tylko ci z Cracovii, a po innych, tylko ci z Wisły. I były przypadki zabójstw. Panowie wypili kilka piw, zaczęli kogoś, kto nie umiał powiedzieć, z którego jest

klubu i uznali, że trzeba mu wierzyć..., żeby zapamiętał, a ktoś zadał o dwa ciosy za dużo... To jest takie codzienne, takie powszechne, że z niczego nagle wynika tragedia... Romeo w jednej chwili staje się mordercą, wygnańcem... Po zabiciu Tybalta mówi zresztą piękną rzecz, która jest dość patetyczna: „Igraszką losu jestem”. Nie chciał Tybalta zabić, tylko rzucił się na niego pod wpływem impulsu, i nagle uświadamia sobie, gdzie jest. To wszystko jest piekielnie współczesne, aktualne, życiowe. To wszystko jest o ludziach i mechanizmach, które są prawdziwe niezależnie od tego, czy myślimy o przełomie XVI i XVII wieku, czy o naszym wieku XXI.

Justyna Zieniuk: Czyli Pani intencją jest pokazanie aktualności tej historii?

Katarzyna Deszcz: Tak. Robienie teatru, który nie jest aktualny, nie ma sensu. Aktualne jest to, co nadaje sens współczesności. Nie chcę robić muzeum. Co mnie obchodzi muzeum!? Jeśli to nie jest interesujące dla mnie, to jakim cudem zmuszę widza, żeby jego to zainteresowało? Interesują mnie mechanizmy zachowań ludzkich, portrety psychologiczne... To, co dzieje się wśród tych ludzi, dzieje się absolutnie „tu i teraz”. I tylko dlatego mnie to interesuje. Oczywiście trzeba pamiętać o języku, ale dajemy radę. Pewne rzeczy chcę po prostu „zagęścić”. Zwróćcie uwagę, że obecnie, nie tylko tu w Polsce, ale jako ludzie XXI wieku, wracamy do kultury obrazkowej. Za chwilę ludzie przestaną pisać, czytać już potrafią jedynie z ekranów. Kto jeszcze pisze dzisiaj listy?! Wszyscy tylko mailują, twittują...

Ludzie przestali używać języka. Coraz krótsze są artykuły w prasie, ale najlepiej widać to w wiadomościach telewizyjnych, wszystko jedno, co się o nich sędzi... Wiadomości trwają dwadzieścia parę minut. Załatwia się w nich cały świat. Nie wiem, jak to będzie dzisiaj, ale zakładam, że pewnie połowa będzie poświęcona, temu, co się stało w Brukseli. Wiecie, co się stało?

Justyna Zieniuk: Zamach terrorystyczny...

Katarzyna Deszcz: Trzydzieści parę osób nie żyje. Dwa wybuchy – na lotnisku i w metrze...

...Tak. Natychmiast pojawi się fragment filmu z jakąś wypowiedzią, a jeżeli komentarz, to taki najkrótszy z możliwych. Nie wspominam już nawet o tym, ile jest w tych krótkich tekstach błędów językowych. Dziennikarze nie znają języka polskiego

albo znają go w formie szczątkowej. Mówią, jakby znali najwyżej sto wyrazów. Upraszczam oczywiście, ale ewidentnie wracamy do kultury obrazkowej. Ludzie nie spotykają się już po to, żeby coś sobie opowiedzieć. W komunikatorach coraz więcej jest obrazków. Zamiast napisać „Całuję Cię”, wrzuca się emotikon. Zatracamy zdolność porozumiewania się słowem. Ubolewam nad tym, ale też nie ma się co obrażać, że tak jest. Tyle, że Szekspir bazuje jednak na słowie. W związku z tym, moim zadaniem jako reżysera jest znalezienie kompromisu pomiędzy nim a percepcją widza. Nie wiem, czy teraz jakkolwiek widz wytrzymałby monolog 5-, czy 6-minutowy, nawet najlepiej powiedziany. Zatraciliśmy zdolność słuchania.

Elżbieta Dąbrowicz: Zastanawiam się nad funkcją kostiumu stylizowanego na „dawność”. W poprzedniej realizacji kostium był współczesny. Teraz zdecydowaliście się Państwo przynajmniej zamarkować jego klasyczny charakter. Czy użycie takiego kostiumu ma stworzyć pewien rodzaj bariery między widzami a tym, co się dzieje na scenie? Czy nie chodzi o to, żeby widz zostawił za progiem teatru swój świat, swoją codzienność i otworzył się na coś innego, co może zatracił już w realnym świecie...?

Katarzyna Deszcz: Absolutnie nie chcę, żeby kostium stwarzał barierę, wówczas przychodzilibyśmy do teatru jak do muzeum. Jednak tęsknię za teatrem kostiumowym, widzowie tęsknią, aktorzy tęsknią. Estetyka polegająca na uwspółcześnianiu poprzez cytaty z popkultury i brzydotę, zrobiła się tak powszechna, że naprawdę nie daje już nic odkrywczego. Jeśli robimy Szekspira uwspółcześniając wyłącznie kostium i scenografię, to tym sposobem nie będzie brzmiał współcześnie. Poza tym opowieść o tym, że ludzie wciąż tak samo się nienawidzą, kochają i umierają nie jest żadnym odkryciem XXI wieku, a nikt tak wspaniale jak Szekspir o tym nie opowiedział.

Elżbieta Dąbrowicz: Ale może właśnie nie tak samo? Może nawet jeśli zawsze się kochali i umierali, to może kochali się jednak jakoś inaczej?

Katarzyna Deszcz: Mam wątpliwości co do tego. Na pewno formy są inne. Nie można było wysłać SMS-ów, tylko trzeba była posłańca z liścikiem po krzakach gonić. Jednak wydaje mi się, że miłość, siła tego uczucia, zawsze była taka sama. Uczucia ludzkie się nie zmieniają.

Justyna Zieniuk: Nasze wyobrażenie miłości jest dzisiaj zagarnięte przez komercję. Walentynki, lekkie komedie romantyczne... Spektakl natomiast poprzez kostiumy, sonety, które akcentują temat miłości, pozwala wyjść poza ramy, które narzuca nam współczesna popkultura.

Katarzyna Deszcz: Na pewno trzeba wyjść z cukierkowego wyobrażenia...

Elżbieta Dąbrowicz: Odważyć się posłuchać o tym, jak blisko jest od miłość do śmierci.

Katarzyna Deszcz: Taką mamy ambicję przy tej pracy.

Elżbieta Dąbrowicz: Miłość jest tu potraktowana serio.

Katarzyna Deszcz: Bardzo serio. Używamy nawet na końcu sonetu, którego puentą jest zdanie: „miłość to nie igraszka czasu”. Prawdziwa miłość nie jest przelotna.

Elżbieta Dąbrowicz: Coś mi mówi, że nasz czas już minął – dziękujemy pięknie za rozmowę.