



Niekiedy przypadek, zrządzenie losu decydują o tym, że nagle uczeni humaniści znajdują się na zewnątrz swego spokojnego świata. Dopiero wtedy odkrywają, że świat po drugiej stronie jest całkiem inny od tego, jaki sobie z lektur i własnych rozmyślań wykoncypowali.

Jerzy Limon



JERZY LIMON

Teatr, jakiego nie ma*

Jeden z byłych prezydentów Gdańska, inżynier z zawodu, napisał kiedyś, że przez lata był przeświadczony, iż humaniści nic nie umieją. Tak dosłownie napisał: „nic nie umieją”. Bo też ich wiedza z reguły nie dotyczy bezpośrednio świata na zewnątrz. Kogo obchodzą zmiany na stanowisku dyrektora teatru we Lwowie w latach 1890–1900 albo utrata biernika w języku angielskim pod koniec średniowiecza?

Trzeba przyznać, że w absolutnej większości humaniści na uczelniach całego świata żyją w wieżach z kości słoniowej, w wielkiej izolacji od „prawdziwego świata”, w zaciszu bibliotek, archiwów, otoczeni tekstami i obrazami. Świat obserwują poprzez dzieła i relacje napisane przez innych, przez media, ostatnio Internet,

* Artykuł ten oparty jest na paru moich wcześniejszych publikacjach (*Teatr to wielkie wyzwanie* [w:] *Teatr dwóch czasów*, red. A. Grzybowska, GTS, Gdańsk 2014, s. 17–21; *Teatr jak żaden inny* [w:] *Hamlet dwóch czasów*, red. M. Gostyńska, A. Ratkiewicz, GTS i FTG, Gdańsk 2012, s. 107–123), a także materiałów z archiwum Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego i Fundacji Theatrum Gedanense.

rzadko kiedy mając bezpośredni kontakt z tym, co stanowi dziś siłę napędową technokratycznego i mocno odhumanizowanego świata. Świat na zewnątrz cechuje zazwyczaj całkowita obojętność wobec tego, czym uczeni humaniści się zajmują.



Oczywiście, historycy ocierają się o politykę, dają się wciągać w ideologiczne spory, w budowanie mitologii narodowych, tworzenie propagandowej legitymacji władzy. Tam, w zderzeniu ze światem z zewnątrz, ujawnia się konformizm, służalczość i bojaźń. A także naukowy fałsz. Bywały okresy w dziejach, kiedy władzę drażniło to, czym zajmują się teologowie lub filozofowie. Alchemików posądzano o kontakty z siłami nieczystymi, a w latach stalinowskich nauczanie genetyki było zabronione. Ingerencja władz dla uczonych bywała niebezpieczna, groziła utratą stanowisk, nawet życia. Tak się składa, że to żyjące w częściowej izolacji grono humanistów, zagłębianych w badaniach nad ewolucją samogłosek w sanskrycie, pojęciem aksjologii u Spinozy, końcówkami fleksyjnymi w średnioangielskim, zmianami w radzie miejskiej Bremy w XIV wieku albo polonikami w zbiorach biblioteki w Lund, spotyka niekiedy przykra niespodzianka, kiedy badana przez nich rzeczywistość wkracza w ich życie zawodowe lub osobiste. Dzieje się tak podczas zawieruch dziejowych, powstań, wojen, najazdów, ale też podczas pokoju, kiedy to władza chce ich podporządkować bieżącym celom (np. reformie oświatowej, czystce etnicznej czy ideologicznej, propagandzie).

Niekiedy przypadek, zrządzenie losu decydują o tym, że nagle uczeni humaniści znajdują się na zewnątrz swego spokojnego świata. Dopiero wtedy odkrywają, że świat po drugiej stronie jest całkiem inny od tego, jaki sobie z lektur i własnych rozmyślań wykuncypowali.

Artykuł, który piszę, jest właśnie przykładem losu człowieka nauki, który w bibliotekach i archiwach spędził wiele lat, a rzeczywistość na zewnątrz jego



zamkniętego świata tylko od czasu do czasu przypominała o sobie. Tak było podczas Grudnia 1970, zrywu „Solidarności”, stanu wojennego czy w roku uzyskania niepodległości. Tak też dzieje się od paru lat, kiedy ekipa dzisiaj rządząca zawłaszcza historię, również tę ostatnich dziesięcioleci, a przez to wkracza w dziedziny humanistyki szczególnie potrzebne do realizacji celów ideologicznych i propagandowych. Jak każda dynastia w przeszłości tworzy historyczne uzasadnienie i legitymację swego zaistnienia oraz gwarancję wiecznego trwania.

Tym jednak nie będę się tu zajmować, gdyż chciałbym podać skromny przykład (dobrowolnego) przeobrażenia człowieka nauki, jakim byłem (i jestem) w menedżera kultury, a ściślej w inwestora budującego wielki teatr, a równocześnie dyrektora tegoż teatru (którym jestem do dziś). Z jednej strony było to dla mnie gwałtowne wyjście z bezpiecznej i spokojnej izolacji, a także zdenerwienie, często bolesne, ze światem, który rządzi się swoimi prawami, z upiorną biurokracją, bezinteresowną niechęcią urzędników, donosicielstwem czy zwykłym niedbalstwem. Zatem, jak to powiedział Hamlet, nastąpiło zderzenie ze światem, którym rządzi „pycha możnych i bezczelność urzędu”. Było starciem z „układem”, z odmienną, niekiedy kuriozalną hierarchią ważności spraw i ludzi, która w moim dotychczasowym świecie nie istniała, ba, nie miałem pojęcia, że istnieje. Nie chcę powiedzieć, że świat, w którym żyłem, był lepszy, mądrzejszy czy bardziej moralny. Był po prostu inny. Tak jak inny jest świat sportu, mediów czy sztuki. W każdym z nich obowiązują inne reguły, inne hierarchie. Sławy światowego krykieta w Polsce i w wielu innych krajach są nierozpoznawalne, podobnie jak świat nie rozpoznaje naszych sławnych aktorów, piłkarzy czy skoczków narciarskich. W dzisiejszym świecie mediów brylują kucharki, nauczyciele tańca i krawcy, którzy poza tym światem nic nie znaczą lub znaczą niewiele.

Z drugiej strony moje wyklucie z kruchej skorupki stworzyło okazję do nauki, odkrycia nieznanych regionów, do poznania wielu wspaniałych ludzi, którzy mnie wsparli i dzięki którym inwestycja została szczęśliwie zakończona, choć zagrożeń pojawiało się po drodze wiele. Stanowiło wielką lekcję życia, poznałem niedostrzegane dotąd mechanizmy rządzące gospodarką i polityką.

Odkryłem, że poza swoim dotychczasowym światem rzeczywiście „nic nie umiem”, a często nawet nic nie znaczę.



Nasz pierwszy sponsor uśmieł się setnie, kiedy się dowiedział, że nauczam historii literatury na Uniwersytecie: myśl, że można z tego żyć, nigdy go nie naszła.



A tu, w wieku mocno dojrzałym, poznałem tajniki pracy architekta i inżynierów budowy, techników i robotników. Wiem, jak można naciągać inwestora, by płacił więcej, niż to określone w umowie i jakich sposobów używa się, by uniknąć przetargów. Wiem, co to jest przeprojektowanie i dlaczego architektom i firmom wykonawczym na tym zależy. Próbowałem zrozumieć prawa rządzące urzędem i ministerstwem, logikę zamówień publicznych, rozliczeń i księgowości. Zacząłem dostrzegać „niewidzialną rękę rynku”. Nabrałem biegłości w zaświadczaniu zgodności z oryginałem własnego podpisu, a także w rozróżnianiu kosztów kwalifikowalnych od tych, które kwalifikowalne nie są (a to nie zawsze jest łatwe, gdyż bywa, że to, co jest kwalifikowalne dla urzędu, nie jest takie dla ministerstwa i odwrotnie); wiem, co to są „pieniądze w drodze” i znam zagrożenia, jakie płynęły z kontroli „władzy wdrażającej”. Owo zderzenie z „prawdziwym” światem, ludźmi i prawami, jakie nimi rządzą, aczkolwiek bolesne, niekiedy nawet poniżające, było znakomitą doświadczeniem życiowym. Jednak i na ten temat nie będę się dalej rozwodził, koncentrując się raczej na tym, czy warto było poświęcić wiele lat mojego życia, by zrealizować cel, jaki większość ludzi uznawała za nierealny, za marzenia czy nawet mrzonki człowieka oderwanego od rzeczywistości.

Nigdy nie było łatwo zbudować teatru. Bo i ryzykowna to inwestycja. Nie tylko dlatego, że trudno znaleźć architekta, który miałby jakieś doświadczenie w projektowaniu teatrów, ale w wypadku teatru jest to inwestycja kosztowna, a stopa zwrotu nieznana. Koszty inscenizacji są zmienne, frekwencji nie sposób trafnie przewidzieć. Poziom artystyczny to też wielka niewiadoma. Odźwięk społeczny nieprzewidywalny.





Teatr wzrusza, bawi, duszę szczypie, ale też budzi sprzeciw, nawet gniew i wściekłość. Może być źródłem rozrywki, łagodzi obyczaje, ale też łatwo doprowadzi do niepokojów społecznych, a nawet rozruchów. Stanowi ważny element edukacji człowieka, ale jest też groźny dla porządku społecznego – prowokuje, nagrywa się i podważa sens istnienia władzy, reżimu, często obraża i bluźni. Walczy z władzą albo ją hołubi, wpada w konflikt z cenzurą i obyczajami albo je wspiera i kultywuje. Jest lizusem i krzywym zwierciadłem. Kusi i drażni. Wyznacza nową estetykę albo zasklepia się w takiej, która najłatwiej się sprzeda. Prowokuje. Jest obrazoburczym dziełem sztuki albo produktem w komercyjnym obiegu. Elementem propagandy dynastii, partii albo nacjonalizmu. Służy religii albo z nią walczy. Błazen i lizus. Komediant i ideolog. Kabotyn i rewolucjonista. Walczy o demokrację, będąc strukturą na poły feudalną. Wyśmiewa kult jednostki, samemu będąc jego przykładem. Sarka na cenzurę, a sam ją uprawia.



A wszystko rozgrywa się w przestrzeni, którą wyznacza architektura. Jeśli jest dziełem sztuki, to ona też znaczy. W przeciwieństwie do budownictwa, które na dobrą sprawę nie wie, dlaczego istnieje w nadanym kształcie i kolorze. Tam wszystko podporządkowane jest funkcji i kosztorysom. Architektura – jako sztuka – uzasadnia swoją formę, każdy detal i ornament. Proporcje, materiał, z jakiego jest wykonana. Podkreśla relację do otoczenia, wchodzi z nim w dialog. Podobnie jak teatr może służyć propagandzie monarchii czy reżimu. Może prowokować i obalać kanony estetyczne. Może zachwycać i wzbudzać oburzenie lub gniew. Łatwo staje się symbolem czasu, władzy, przez co niekiedy staje się obiektem ikonoklazmu. Komentuje historię i współczesność.

Tak więc teatr to ryzykowna inwestycja, bo może być rozpatrywana przynajmniej z dwóch różnych perspektyw: jako dzieło architektury osadzone w danej rzeczywistości kulturowej, politycznej, społecznej i ekonomicznej oraz jako przestrzeń do grania, co stanowi jego główną funkcję. Jedno z drugim też

nie zawsze żyje w zgodzie. Teatr jako dzieło architektury nie ulega zmianie, przechodzi do historii jako świadectwo swoich czasów. Staje się pomnikiem historii, zwłaszcza jeśli uda mu się przetrwać wieki. Teatr jako inscenizacja stale się zmienia, ulega modom i nowym trendom, sam je wyznacza. Estetycznie coraz bardziej oddala się od przestrzeni, w której zaistnieje, bo ta przecież się starzeje. Dzieła postmodernistyczne wystawia się w mieszczańskich wnętrzach, w przestrzeniach burżuazyjnej estetyki. A bolszewickie produkcyjnia-ki grano w pięknych carskich teatrach.

Pełna harmonia pomiędzy jednym (tj. bryłą i wnętrzem) a drugim (tj. inscenizacją) jest rzadka. Zdarza się może tylko w kościele chrześcijańskim w X wieku, kiedy powstaje dramat i teatr liturgiczny. Kościół zbudowany na planie krzyża poprzez pierwsze w dziejach średniowiecznej Europy inscenizacje opowiada historię Krzyża. Oto podczas liturgii wielkanocnej trzy Marie podążają do grobu, by namaścić ciało Chrystusa. Przy pustym grobie spotykają anioła, który oznajmia im, że Jego już nie ma, bo zmartwychwstał. Ot, i cała sztuka. Ale w ten sposób Kościół-Krzyż opowiada o sobie. Architekturę dookreśla inscenizacja. I odwrotnie. Niebiańskie Jeruzalem znajduje swój ziemski model, który w dodatku sam siebie opisuje – poprzez architekturę, ikonografię wnętrza, a teraz poprzez teatr. Podobnie jest w barokowym teatrze dworskim, gdzie ideologia rodu panującego, rysująca się w założeniu pałacowym i jego wystroju, zostaje przetransponowana na język teatru, stanowiącego jedną z przestrzeni owego pałacu. Tam też nadludzkie cechy monarchy czy księcia zostają teatralnie dookreślone i unaocznione. Magia teatralnej maszyneryi, zmienna scenografia, kolorowe światła – to wszystko poświadcza nieziemską genealogię dynastii, jej niezależność od czasu i materii.

Zdarza się, że to, co odbywa się na scenie, często podważa architekturę teatru, w którym jest wystawiane. Jakże wiele dzisiejszych, często lewicujących inscenizacji, burzących zastany porządek estetyczny i ideologiczny, wystawianych jest we wnętrzach tradycyjnych, burżuazyjnych. Albo odwrotnie: wnętrza z ogromną tradycją artystyczną oddane są w ręce czystej komercji i rozrywki. Piękny, secesyjny teatr New Amsterdam w Nowym Jorku to dzisiaj siedziba teatru korporacji Disneya. Wystawia się tam musicale, nie zawsze

o wielkich walorach artystycznych, a ważnym elementem przestrzeni teatru jest sklep, w którym myszka Miki i pies Goofi też grają, gdyż odgrywają rolę Statuy Wolności. Wcześniej, po upadku pierwotnego teatru, mieściło się tam kino pornograficzne. Podobnie u nas: Pałac Kultury w Warszawie, wzniesiony pod koniec epoki Stalina, mieści w sobie kilka teatrów. Pierwotnie miały wystawiać sztuki nowej estetyki, walczącej z burżuazyjną, czyli produkcyjniaki, ale przyszła polityczna odwilż, nowa ideologia i władza, a w efekcie nigdy żaden produkcyjniak w owych wnętrzach nie ujrzał światła dziennego. Za to pokazano tam całą światową awangardę, sprzeczną z estetyką socrealizmu. Co rusz pojawiają się głosy (zwłaszcza polityków), by pałac zburzyć (a wraz z nim i trzy teatry). Dlaczego więc nie zburzyć wszystkiego, co zbudowano w okresie stalinizmu w Polsce albo podczas zaborów?

Tak, teatr to wielkie ryzyko, bo i niewiadomych jest wiele. Nawet jeśli jako dzieło architektury znajdzie uznanie, to nikt nie wie, co tam w sensie artystycznym będzie się działo w przyszłości i to niekoniecznie dalekiej. Architektura może co najwyżej nakreślać własne oczekiwania. Czy zostaną one spełnione, to już inna sprawa, zależna od wielu czynników – politycznych, społecznych czy ekonomicznych.

Teatr elżbietański

Teatry elżbietańskie w Londynie (1564–1642) nie były budynkami o szczególnej architektonicznej finezji. Ot, drewniane budy do grania, zaprojektowane przez cieśłów. Trudno mówić o ich programie ideologicznym. Jednak teatr nie musi być architektoniczną świątynią dla wybranych. Musi przede wszystkim umożliwiać inscenizacje. Teatr elżbietański to trzy piętra drewnianych galerii dla widzów, które otaczały otwarty dziedziniec będący częścią widowni. Prostokątna, dość wysoka scena wysunięta w głąb dziedzińca; wokół niej gromadzili się widzowie, których nie było stać na miejsca siedzące w galeriach okalających dziedziniec. Jeszcze daszek nad sceną, wsparty dwiema kolumnami, dwoje drzwi, którymi aktorzy wchodzili i wychodzili, a nad drzwiami, na piętrze galeryjka dla wybranych widzów, służąca do odgrywania scen „na

górze” (balkonowych, na murach zamku itp.); tam też mogli zasiadać muzycy (il. 1). I tyle. Nie było scenografii, bo i nie mogło jej być – widzowie otaczali scenę z trzech stron, więc nie można było niczego większego na scenie ustawić, by komuś nie zasłaniało.

Teatr niczego więcej nie potrzebuje, nie musi mieć kulis, zmiennej scenografii, sceny obrotowej, reflektorów. Tam grano przy świetle dziennym. Paradoksalnie, to właśnie brak programu ikonograficznego czy architektonicznego powodował, że teatry te były otwarte na wszelkie propozycje artystyczne płynące ze sceny. To scena, tekst i gra aktorów nadawały im znaczenia, a nie na odwrót. To słowo budowało przestrzeń. Wnętrze teatru bez oporu wchłaniało znaczenia nadane mu przez sceniczny tekst. W jednej scenie byliśmy w starożytnym Rzymie, w drugiej na polu bitwy, to znów w wiejskim zajeździe, na murach zamku, na statku na wzburzonym morzu, zaraz potem w lesie.

Nie było wizualnej iluzji czy scenograficznej dosłowności. Relacje przestrzenne w teatrze elżbietańskim sprawiały, że podział na scenę i widownię tracił na wyrazistości, ale nie dlatego, że nie było kurtyny czy wyciemnionej widowni, lecz głównie dlatego, że podczas przedstawienia cały teatr stawał się przestrzenią sceniczną. Wykonawców i widzów łączyła więc jednolita przestrzeń teatru, brak zróżnicowania natężenia światła oraz fizyczna bliskość wykonawców i widzów.

W teatrze elżbietańskim wszystko bierze udział w przedstawieniu. Wszystko – wewnątrz ścian walcowatego bądź prostokątnego budynku – „gra”. Od teatru ulicznego tym się różni, że po pierwsze jest budynkiem, a nie przestrzenią zupełnie otwartą, złożoną z rozmaitych zabudowań o różnorodnych znaczeniach, które stanowią tło przedstawień ulicznych (przez co nie ma wyraźnej granicy przestrzeni teatralnej), a po drugie jest przestrzenią wyraźnie wydzieloną ze świata otaczającego budynek – tego świata po prostu nie widać i przestrzeń teatralną tworzą wyłącznie scena i fasada, jej zaple-

cze, dziedziniec i galerie dla widzów. Jeśli mówimy, że „teatr gra”, to bardziej precyzyjnie można powiedzieć, że cały świat widzialny „gra”, a jego granicę wyznaczają galerie dla widzów i inne elementy konstrukcyjne teatru. W przeciwieństwie do teatru greckiego nie jest on wtopiony w krajobraz naturalny, a z jego wnętrza nie widać nawet zabudowań miasta; widać tylko skrawek nieba, który też może być znaczący, wciągnięty w obręb przedstawienia (np. poprzez tekstowe odniesienia do „niebios” lub pogody). W przeciwieństwie do teatrów typu włoskiego z kolei granica tych światów (tj. teatru i niateatru) jest widoczna ze wszystkich stron i przestrzeń teatralna nie jest częścią przestrzeni budynku, ale jest z nim tożsama. Powoduje to zauważalne i opisywane przez wielu autorów (i praktyków) wrażenie uczestniczenia budynku teatru i jego sceny w przedstawieniu. Szekspirowski teatr miał wprowadzić nazwę „Globe”, czyli teatr „Pod kulą ziemską” albo „Teatr – świat”, ale metafora dotyczyła raczej tego, co tam wystawiano aniżeli architektury. Inaczej teatry włoskie: na przykład słynny, do dziś zachowany Teatro Olimpico (arch. Andrea Palladio) w Vicenzie miał wyraźny architektoniczny program nawiązujący do mitu heraklińskiego.

Tradycje teatralne w Gdańsku

Okolo 1610 r. wzniesiono w Gdańsku drewniany budynek, zwany Szkołą Fechtunku, w którym obok ćwiczeń i zawodów szermierczych odbywały się również przedstawienia teatralne, walki zwierząt, występy kuglarzy, akrobatów itp. Został zaprojektowany na planie nieznacznego prostokąta, a przy tym nieco mniejszy od teatrów londyńskich. Odkryty dziedziniec, otoczony trzema kondygnacjami galerii dla widzów. Scena przystawiona do jednego z boków, a wokół niej stojący widzowie. Była to zatem przestrzeń typowa dla teatrów londyńskich. Trudno jednoznacznie stwierdzić, gdzie ten teatr się znajdował i jak długo istniał, ale do 1619 r. prawie każdego lata występowali w nim aktorzy angielscy, którym gdański teatr kojarzył się z dobrze im znaną formą z Londynu (w 1619 r. w zachowanej suplicie mówią o *publico theatro*). W każdym razie po przerwie wywołanej wojnami polsko-szwedzkimi, w 1635 r. wzniesiono nową Szkołę Fechtunku, być może na miejscu tej wcześniejszej

i to w niej Anglicy występowali przez kolejnych kilkadziesiąt lat. Zachował się rachunek płatności, z którego wynika, że projektantem („Mistrzem”) był nie kto inny, a znany w Gdańsku budowniczy Jakob van den Blocke (1577–1653) ze słynnej flamandzkiej rodziny, która już pod koniec XVI wieku przywędrowała do Gdańska z flandryjskiego miasta Mechelen (ojciec rodziny Willem i jego synowie Abraham i Izaak to słynni architekci, rzeźbiarze i malarze). Zachowała się też rycina z około 1650 r., autorstwa Petera Willera, też Flamanda, na którym widoczny jest teatr (il. 2).

Od razu trzeba nadmienić, że badania dendrochronologiczne przeprowadzone podczas prac archeologicznych w 2004 r. dowiodły, iż odkryte fundamenty teatru pochodziły z 1635 r., a więc potwierdzają dokumenty Rady Miasta (mowa w nich jest właśnie o „nowej” Szkole Fechtunku, co implikuje, że wcześniej była jakaś inna). Zachowało się też sporo suplik aktorów angielskich z okresu po wniesieniu teatru i we wszystkich proszą o zgodę na występy nie gdzie indziej, a właśnie w Szkole Fechtunku (il. 3). I zazwyczaj taką zgodę otrzymują.

Nie są to sporadyczne występy: Anglicy grają po dwa, trzy, a nawet cztery tygodnie. O tym, że Szkoła Fechtunku jest stałym teatrem, w którym występują, świadczą zachowane supliki: na przykład w 1644 r. proszą o zgodę na występy „tam gdzie zawsze”, czyli w Szkole Fechtunku, gdzie już wcześniej występowali, a w 1650 r. podkreślają, że jest to najbardziej stosowne dla występów miejsce. W każdym razie w tym właśnie teatrze aktorzy angielscy występują aż do lat 60. XVII wieku, a więc przez około 30 lat! Drewniany budynek rozebrano w 1741 r., a na jego miejscu wzniesiono Komoedienhaus, widoczny na wielu planach miejskich, który z kolei rozebrano na początku XIX wieku, kiedy kilkaset metrów dalej, obok Zbrojowni, powstał Teatr Miejski (il. 4). W tym miejscu stoi dziś Teatr Wybrzeże.

Archiwalia, przekazy ikonograficzne, kartograficzne i rozmaite dokumenty dają obraz świetnej tradycji teatralnej Gdańska, niemającej sobie równej na terenie Rzeczypospolitej. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Gdańsk był ważnym centrum działalności aktorów angielskich w latach ok. 1600–1670

(z przerwą w latach 1620–1635); udokumentowanych jest około 25 wizyt. Bez względu na to, gdzie i w jakim okresie aktorzy angielscy występowali w Gdańsku, ich działalność jest istotnym fragmentem dziejów teatru w tym mieście i przez ponad ćwierć wieku związana jest z budynkiem uwiecznionym przez Willera. Nawet jeśli nie da się udowodnić bezpośredniego związku gdańskiej Szkoły Fechtunku z konkretnym londyńskim teatrem (choć podobieństwo do teatru „Fortune” (il. 5, 6) jest uderzające), to i tak elżbietański był kształt teatru, architektura sceny i repertuar, jaki Anglicy prezentowali.

W tym miejscu konieczne jest wyjaśnienie. W literaturze przedmiotu mamy wprawdzie utrwalony kształt teatrów elżbietańskich jako budynków walcowatych, wielobocznych, to ostatnie badania archeologiczne w Londynie (pod kierunkiem Heather Knight), które ogłoszono w 2016 r., zmuszają nas do rewizji dotychczasowych ustaleń. Tym razem badaniami objęto miejsce w północnym Londynie, gdzie kiedyś stał teatr „Curtain”, wzniesiony prawdopodobnie w 1577 r. (czynny do 1625 r.). To tam występował zespół aktorów Lorda Admirała, a paru z nich utworzyło na przełomie wieków kompanie wędrowne, które również docierały do Gdańska. W latach 1597–1599 występował tam zespół Lorda Szambelana, gdzie pośród autorów i aktorów znajdujemy Williama Szekspira. Okres ten był przejściowy, gdyż na skutek konfliktu z właścicielem teatru „Theatre” zespół ten był przez pewien czas bezdomny i dopiero w 1599 r. wybudowano słynny później teatr „Globe” (z elementów rozebranego „Theatre”).

W każdym razie badania zespołu Heather Knight zakończono we wrześniu 2016 r. I co się okazało? Ano to, że nie był to, jak sądzono, budynek wieloboczny (jak „Rose”, „Swan” czy „Globe”), lecz... prostokątny! Czyli taki, jak Szkoła Fechtunku w Gdańsku, nawet gabarytowo. Co więcej, archeolodzy ustalili ponad wszelką wątpliwość, że obok teatru „Fortune”, który był wzniesiony na planie kwadratu, istniały jeszcze trzy teatry prostokątne: „Curtain”, „Boar’s Head” i „Red Bull”.

Wszystkie te teatry zbudowano na północ od ówczesnego Londynu, a więc poza jego jurysdykcją. Teatry wieloboczne „Rose”, „Swan” i „Globe” mieściły się na południowym brzegu Tamizy, też poza jurysdykcją City. Pozostaje

zagadką, dlaczego teatry na południowym brzegu wznoszono na planie wieloboku, a na północ od miasta na planie prostokąta. W dodatku okazuje się, że owe „północne” teatry miały jeszcze jedną wspólną cechę: odbywały się w nich również pokazy szermiercze, co ponownie wiąże je z gdańską Szkołą Fechtunku! Wszystko to wnosi zasadniczą zmianę w obrazie „typowego teatru elżbietańskiego”, który wcale nie musiał być okrągły (takich w ogóle nie było: budynek wieloboczny z daleka mógł sprawiać wrażenie walca) ani wieloboczny: mógł z powodzeniem być w rzucie kwadratem lub nieznaczonym prostokątem, jak gdańska Szkoła Fechtunku, widoczna na wspomnianej rycinie Petera Willera z połowy XVII wieku (il. 2).

Książę Walii Karol, Andrzej Wajda

i idea budowy Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego

Do 1989 r. angielskimi powiązaniami teatru w Gdańsku zajmowałem się naukowo. Napisałem wiele artykułów i dwie książki, z których jedna (*Gentlemen of a Company*) wyszła w prestiżowym angielskim wydawnictwie Cambridge University Press (1985) i jest do dzisiaj cytowana. Jednak idea rekonstrukcji Szkoły Fechtunku zrodziła się dopiero wraz z przeobrażeniem ustrojowym Polski. Początki realizacji budowy teatru szekspirowskiego w Gdańsku nie były łatwe. Choć w nowej Polsce, zaraz po 1989 r. zaroїło się od organizacji pozarządowych, to ich działalność była najczęściej słomianym zapalem założycieli. Postanowiłem założyć fundację i udało mi się namówić parę osób, by zostali fundatorami.

I tak, w 1990 r. została zarejestrowana Fundacja Theatrum Gedanense. Zostałem prezesem Fundacji i było to pierwsze wyjście poza wieżę z kości słoniowej (najpierw dowiedziałem się, co to jest „ka-pe” = „kasa przyjmie”). Fundatorami było parę osób, z których – jak to bywa – dłuższą aktywność wykazali tylko dwaj, Władysław Zawistowski i nieżyjący dziś Andrzej Żurowski (zm. 2013). W początkowym okresie ich wkład był bardzo istotny. Wydawało się, że w nowej Polsce, rządzonej przez światłych polityków i gospodarczo

budowanej przez szczodrych kapitalistów, wystarczyło mieć dobry pomysł, a pieniądze spłyną jak manna z nieba. Nic bardziej błędnego! Już podczas inauguracji, w styczniu 1990 r. zauważyłem, że niektórzy z naszych gości zamiast po portfele sięgali po rozstawione na stołach butelki z winem musującym i chowając je za pazuchę, chyłkiem umykali do domu.

Zrozumiałem, że nie tędy droga, że musi być jakiś magnes, który z jednej strony przyciągnie ludzi rzeczywiście gotowych nas wesprzeć, z drugiej zaś sprawi, że idea budowy teatru stanie się medialnie nośna nie tylko w skali Gdańska.

I tak wpadłem na pomysł, by zwrócić się do JKW Księcia Walii, o którego zainteresowaniach kulturalnych nieco słyszałem, by objął patronatem nasze przedsięwzięcie. Nie znając nikogo w sferach pałacowych, napisałem po prostu list, błędnie go w dodatku adresując, gdyż jedynym miejscem, jakie przyszło mi na myśl, był Pałac Buckingham, a Księżę mieszka w pałacu St. James's. Tak czy inaczej, list dotarł i po kilku miesiącach otrzymałem odpowiedź, w której informowano mnie, że Księżę postanowił przyjąć nasze zaproszenie do objęcia inicjatywy swoim patronatem.

Był to bardzo ważny moment w dziejach projektu. Nie ulega wątpliwości, że patronat Księcia zadziałał właśnie jak „siła napędowa”, a w dodatku nasz Patron zorganizował kilka imprez promujących naszą ideę w Londynie oraz w swojej prywatnej rezydencji. Nietrudno się domyślić, jak bardzo nam to pomogło. Podczas wizyty księcia Karola w Gdańsku w 1993 r. uzyskaliśmy pierwsze formalne wsparcie ze strony miasta, które obiecało nam ziemię pod przyszłą budowę. Księżę do dzisiaj pozostaje naszym Patronem i do tej pory jest jedyną znaną mi osobą z wyższych sfer, która odpowiedziała na list od człowieka znikąd.

Od tej pamiętnej wizyty wszystko się zmieniło. Wzrosło zainteresowanie ludzi, instytucji i mediów. Zaczęły pomagać nam firmy, władze miasta i województwa,



ST. JAMES'S PALACE
LONDON SW1A 1BS

28th August 1990

Dear Dr. Limon,

I am sorry that you have not had an earlier reply to your letter of 7th April, inviting The Prince of Wales to become patron of the "Theatrum Gedanense".

I am pleased to be able to tell you that, after considering your request, His Royal Highness has decided that he would be honoured to accept your invitation.

The dates when you will be in this country have been noted. Should there be an opportunity for you to meet with His Royal Highness at that time Commander Watson will be in touch. If not, we may have to find another time later in the year.

Yours sincerely
Brian Hanson
pp Dr. Brian Hanson

Dr. Jerzy Limon

List z kancelarii JKW Księcia Walii Karola do prof. Jerzego Limona
(źródło: archiwum autora)

zmieniający się prezydenci, marszałkowie, wojewodowie, ministrowie i zwykli urzędnicy, a także ci niezwykli, bo i takich spotykałem. Patronem honorowym został Andrzej Wajda, którego nieskrywany zapał do projektu trwał nieprzerwanie, a przez wiele lat wspierała nas pani Jolanta Kwaśniewska, podówczas Pierwsza Dama RP. Przychyłność mediów też stanowiła istotne wsparcie. Podobnie jak wsparcie kręgów artystycznych oraz „zwykłych” obywateli, którzy uwierzyli, że szalony na pierwszy rzut oka projekt ma sens. Zaangażowanie wieloletnich przewodniczących Rady Fundacji, najpierw Jacka Merkla, a potem doktora Zbigniewa Canowieckiego (który pełni tę funkcję do dzisiaj) było wprost zbawienne i często ratowało nas z opresji. Nie sposób wszystkich tu wymienić ani opisać przeszkód, z jakimi się borykaliśmy. W każdym razie 10 lat po inauguracji Fundacja miała już swoje biuro i pracowników, a po uzyskaniu prawa do gruntu zleciła przeprowadzenie prac archeologicznych. Odkrycie w 2004 r. przez doktora Marcina Gawlickiego (dziś profesora) historycznych fragmentów konstrukcji teatru stało się ważnym wyznacznikiem prac projektowych nad teatrem, który miał stanąć w tym historycznym miejscu. W Gdańsku Teatr Szekspirowski ma fizyczny kontakt ze swoim poprzednikiem, symbolicznie wyrasta z historycznych fundamentów, a odkryty przez doktora Gawlickiego moduł budowlany (2,8 m) został wykorzystany w pracach projektowych, w konstrukcji i proporcjach obiektu (il. 7). Jednocześnie, architektonicznie i funkcjonalnie jest to teatr na miarę XXI wieku.

Pomimo rozlicznych i nieustannych przeszkód, dzięki wsparciu wielu instytucji, urzędów i osób prywatnych na początku XXI wieku sprawy nabrały tempa. W 2004 r. ogłoszono międzynarodowy konkurs architektoniczny pod patronatem ówczesnego ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego. Całą moc decyzyjną Fundacja oddała w ręce niezależnego, również międzynarodowego sądu konkursowego, któremu przewodniczył profesor Stanisław Deńko, a sprawy teatralne oceniał Andrzej Wajda.



**Nadesłano blisko czterdzieści projektów z kilkunastu krajów.
Wyniki ogłoszono pod koniec stycznia 2005 r. (mniej więcej**



w tym samym czasie ruszyła budowa nowego Kampusu Uniwersytetu Gdańskiego). Jednomyslną decyzją sądu za najlepszą i najbardziej oryginalną pracę uznano dzieło profesora Renato Rizziego z Wenecji (il. 8).



W 2008 r. powstała nowa instytucja kultury, Gdański Teatr Szekspirowski, która przejęła od Fundacji ambitny cel inwestycyjny i artystyczny (przy stałej, trwającej do dziś, współpracy obu instytucji). Sygnatariuszami aktu założycielskiego byli ówczesny marszałek Jan Kozłowski, jego zastępca Mieczysław Struk, prezydent Gdańska Paweł Adamowicz i piszący te słowa, reprezentujący Fundację (il. 9). Nie ulega wątpliwości, że bez wsparcia marszałków i prezydenta teatr by nie powstał.

Powstała zatem instytucja bardzo nietypowa, tzw. mieszana, choć organizacyjnie przypisana miastu. A ja niejako z rozpędu zostałem jej dyrektorem (i jestem nim do dzisiaj). Wspierany przez oba samorządy, miejski i wojewódzki, w 2009 r. GTS wygrał konkurs na dofinansowanie inwestycji z funduszy europejskich, ogłoszony przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (decyzję podjął nowy minister Bogdan Zdrojewski, a naszym gorącym orędownikiem była wiceminister Monika Smoleń).



W tym samym roku archeolodzy zakończyli prace, architekci projekt wykonawczy, ogłoszone zostały przetargi, a z okazji wmurowania kamienia węgielnego Andrzej Wajda z blisko setką swoich aktorów zorganizował na Długim Targu niezapomniany happening szekspirowski pt. „Aktorzy przyjechali” (il. 10, 11). Na dwudziestu scenach ustawionych na Długim Targu aktorzy odegrali scenki z dzieł Szekspira. Widzowie (a było ich ponad 10 tys.) przechodzili od jednej sceny do drugiej. Przez godzinę Gdańsk „mówił Szekspirem”. „Gazeta Wyborcza” przyznała nam nagrodę *Sztorm* za najciekawsze wydarzenie artystyczne roku.



Uroczystość wmurowania kamienia węgielnego odbyła się tego samego dnia, z udziałem występujących wcześniej aktorów, a swoją obecnością uświetnili ją premier Donald Tusk, minister kultury Bogdan Zdrojewski i wiele innych znakomitości świata polityki, kultury i biznesu (il. 12). Premierowi publicznie obiecałem, że teatr stanie jeszcze za jego kadencji.

Z wielu względów zrealizowane dzieło Renato Rizziego jest niezwykle, w rewolucyjny wprost sposób podchodzące do problemów związanych z rekonstrukcją obiektów historycznych. Pamiętajmy, że elżbietańską cechą teatru jest przede wszystkim jego wnętrze, a nie bryła, liczą się i wyróżniają spośród innych typów teatrów relacje przestrzenne sceny i widowni.



Architekt dokonał tu istnej rewolucji w sposobie podejścia do rekonstrukcji: umieścić delikatne, drewniane wnętrza elżbietańskie w ciężkiej, ceglanej bryle, niczym skarb w szkatułce. Owa szkatułka ma przy tym otwierane wieko, czyli dach, przez co możliwe są przedstawienia przy świetle dziennym (il. 13). Wraz z otaczającym ją murem, uliczkami i placykami przywołuje model dawnego miasta (il. 14).



Odwaga wizji włoskiego architekta, nietuzinkowość koncepcji artystycznej nie u wszystkich wzbudza entuzjazm. Niektórzy wolą bardziej tradycyjne rozwiązania. Jednak w kręgach sztuki i architektury od początku u większości budzi nieskrywany zachwyt i uznanie.

Na styku dawności i współczesności, czyli teatr niczym średniowieczne miasto

Jak wspominałem, dzieło Rizziego opasane jest murem sześciometrowej wysokości. Tu można się doszukać echa średniowiecznego miasta, też chronionego potężnymi murami. Ich resztki stoją naprzeciwko północnej elewacji

teatru (pierzeja wzdłuż tzw. Domu Harcerza). Powstała nowa ulica, przy której po obu stronach ciągną się mury, i tylko one, jeden z XIV wieku, drugi z XXI (il. 15). Tworzą ciekawą perspektywę, a także metaforę czasu: dzieli je siedem wieków.



Tak jak mur miejski chronił to, co najważniejsze, tak i mur teatru symbolicznie chroni to, co dla jego twórcy najważniejsze, czyli sztukę. W tym sensie, teatr wraz z murem tworzą model dawnego miasta, co wewnątrz podkreślają rozmaite zaułki, architektoniczne zakamarki, perspektywy, uliczki, ścieżki spacerowe na murach, a nawet dziedzińce-place (il. 16).

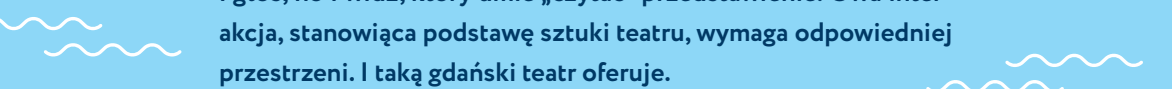


Tak więc owa „szkatuła” stanowi echo dawnego miasta. Podobieństwo narzuca się samo. Zaprasza do odczytań metaforycznych dzieła, które staje się modelem miasta-teatru, którego scena nawiązuje do teatrów elżbietańskich, a z nich najbardziej znany to szekspirowski „Globe”, czyli teatr pod kulą ziemską, obejmujący cały świat. To oczywiście przywołuje topos *theatrum mundi*. Tak więc wewnątrz murów tworzy się przestrzeń, gdzie będą rozgrywać się sprawy naszego świata. Takie oczekiwania ma architektura naszego teatru. Zrywa z estetyką tradycji, ale się od niej nie odcina, przywołuje genezę. Tworzy model miasta, którego mieszkańcy będą o swoich sprawach mówić na scenie i w innych przestrzeniach teatru, które też mogą spełniać funkcję artystyczną. Tam mogą się odbywać (i odbywają) wystawy, eventy, happeningi, performanse, koncerty i to wszystko, co tworzy dzisiejsza sztuka. Natomiast poprzez przywołanie teatru szekspirowskiego architektura stawia na przestrzenie demokratyczne, gdzie zasadniczo nie ma miejsc gorszych i lepszych, a podział widowni nie ma charakteru klasowego, jak na przykład w wypadku sceny włoskiej, gdzie perspektywa scenograficzna narzuca bardzo zróżnicowaną jakość odbioru. Na scenie elżbietańskiej odległość poszczególnych galerii dla widzów od sceny jest praktycznie taka sama. Aktorzy są zmuszeni do gry we wszystkich kierunkach, tak by nie pominąć nikogo z widzów.





Tak więc naprzeciw dawnego miasta stanął obiekt, który środkami czysto artystycznymi nawiązuje do miejskiej tradycji. W centrum metaforycznego miasta znajduje się teatr, którego sceny też ukazują upływ czasu: od najprostszej elżbietańskiej, poprzez scenę-arenę, po najbardziej technicznie skomplikowaną scenę włoską, zwaną też pudłkową. Cała podłoga może też tworzyć jeden poziom: można tam grać jak na miejskim placu. Otwierany dach – cudo techniki – pozwala na grę przy świetle dziennym. To też przywołuje renesansową, ba, antyczną i średniowieczną tradycję. Nawiązując do przeszłości, teatr jest jednocześnie wyposażony w technologie XXI wieku. Nie ulega jednak ich magii, przypominając, że sztuka ma zdolność operowania najprostszymi narzędziami. Jej podstawę tworzy ciało aktora, jego gest i głos, no i widz, który umie „czytać” przedstawienie. Owa interakcja, stanowiąca podstawę sztuki teatru, wymaga odpowiedniej przestrzeni. I taką gdański teatr oferuje.



Rozwiązania przestrzenne budynku nie wynikają jednak wyłącznie z wizji czy kaprysu architekta. Dzisiejszy teatr to ogromnie skomplikowana budowla, a technologia dominującej dziś sceny włoskiej rządzi się prawami i gabyrytami, których nie da się pominąć. Nie można sprawnie i szybko zmieniać scenografii, jeśli nie ma odpowiedniej maszynerii i przestrzeni. Aktorzy muszą mieć sale prób, garderoby, łazienki itd. Teatr musi mieć klimatyzację, toalety, system wyjść awaryjnych czy zabezpieczeń przeciwpożarowych. Jeśli ma służyć celom edukacyjnym, to muszą być odpowiednie pomieszczenia dydaktyczne. Również artystyczne wymagania są dzisiaj inne niż w XVII wieku. W dobie dzisiejszej scena elżbietańska nie wystarcza, gdyż większość inscenizacji przygotowuje się nadal dla sceny typu włoskiego, czyli pudła otwartego z jednej strony w kierunku widowni. Jest to typ sceny najbardziej rozpowszechniony, więc Renato Rizzi, realizując założenia naszego konkursu, zaprojektował też unikatowe w skali światowej połączenie obu typów scen, elżbietańskiej i włoskiej, dodatkowo jeszcze sceny-areny, którą widzowie otaczają ze wszystkich stron. Umożliwia to system zapadni

technicznych, których jest pięćdziesiąt sześć. Dzięki nim można wewnątrz widowni i sceny dowolnie modelować, dostosowując je do oczekiwań reżysera. Tak więc w naszym teatrze scenę elżbietańską (il. 17) może w okamgnieniu zastąpić scena pudełkowa (il. 18). Dzięki systemowi zapadni scena wysunięta w głąb widowni zatapia się w podłódze, a zamiast fasady zascenia otwiera się przestrzeń sceny pudełkowej, z kulisami, sznurownią, maszyną. Na dziedzińcu są uruchamiane dodatkowe zapadnie, dzięki czemu „tarasowo” rośnie amfiteatralna widownia. Powstaje układ przestrzenny typowy dla sceny włoskiej.

To jednak nie wyczerpuje wszystkich możliwości zaprojektowanej przestrzeni, gdyż w razie potrzeby widownię można utworzyć na scenie pudełkowej tak, by widzowie siedzieli twarzą do dziedzińca. W takim wypadku to on zamienia się w scenę, tym razem centralną, arenę otoczoną przez widzów z czterech stron (il. 19).

Dzięki temu w naszym teatrze możemy pokazywać różnorodność zamysłów inscenizacyjnych. W typowych teatrach przekształcenie inscenizacji przygotowanej dla jednego typu sceny na inny jest bardzo trudne, zazwyczaj wręcz niemożliwe, dlatego wielofunkcyjność sceny i widowni w naszym teatrze stanowi znakomite rozwiązanie, gdyż stworzona została przestrzeń otwarta na wszelkie propozycje artystyczne. Dodajmy jeszcze, że na górnej kondygnacji, blisko krawędzi otwartego dziedzińca, umieściliśmy niecodzienne urządzenie, rodzaj „machiny” z antycznego teatru czy też żurawia, który umożliwia opuszczanie rozmaitych elementów na scenę i odwrotnie – wnoszenie ich poza przestrzeń teatru. To też uatrakcyjnia inscenizację, zwiększa ich oryginalność.

Dzięki opisanym tu możliwościom Gdański Teatr Szekspirowski może gościć przedstawienia prawie każdego typu, jakie powstają w dzisiejszym świecie (nie mamy tylko sceny obrotowej), a dzięki odpowiedniemu wyposażeniu technicznemu jesteśmy w stanie podołać wyzwaniom, jakie przed sztuką stawiają nowe media (jedynym ograniczeniem są gabaryty sceny). W ten sposób powstał niezwykle teatr, łączący tradycję z wyzwaniami XXI wieku.

Podobnie może być wykorzystana przestrzeń wokół teatru, a także taras nad górną kondygnacją zaplecza, skąd rozpościera się niezwykle widok na gdańską starówkę (il. 20).

Więcej niż teatr

Pamiętajmy też, że z założenia miał to być obiekt wielofunkcyjny i dokładamy wszelkich starań, by stworzyć w nim również ważne międzynarodowe centrum edukacji artystycznej, nie tylko teatralnej.

Projekt Renato Rizziego tworzy czerpiącą z tradycji miejsca i charakteru funkcji oryginalną wizję o niepowtarzalnym wyglądzie artystycznym i ponadczasowej formie. Nawiązanie – na przykład poprzez użycie cegieł i przypór (il. 21) – do dominanty architektury dawnego Gdańska, jaką stanowi gotycka architektura kościelna, szczególnie zaś bazylika Mariacka, tworzy wspomniane już architektoniczne metaforyczne „pudło” na precjoza (teatr ma również orientację geograficzną wschód – zachód, typową dla świątyń chrześcijańskich). Jej wieko to otwierany dach. Wnętrze tworzą delikatne, drewniane galerie dla widzów, okalające – na wzór elżbietąński – dziedziniec (il. 22).



Przywołanie architektury sakralnej nie jest przypadkowe. To przecież tam, we wnętrzu kościoła rodzi się teatr średniowieczny, to tam od X wieku gra się dramaty liturgiczne, na początku związane ze Zmartwychwstaniem. To również do tej tradycji, do genezy teatru średniowiecznego, nawiązuje projekt Renato Rizziego: ceglana elewacja i przypory, sznurownia wznosząca się niczym kościelna wieża wyraźnie przywołują cechy architektury sakralnej w mieście, a tym samym przestrzenie, w których w X wieku narodził się teatr. Ponieważ jednak wzniesiony teatr jest dziełem XXI wieku, nie może zasklepić się wyłącznie w tradycji, choćby najwspanialszej, musi być otwarty na to, co nowe i ożywcze, nawet jeśli może to budzić kontrowersje i nieporozumienia.



To Oświecenie, Neoklasycyzm i Romantyzm sprawiły, że architektura teatru kojarzy nam się z architekturą świątyń greckich i rzymskich. Za historycznie i architektonicznie „poprawny” uważamy kształt setek teatrów rozsianych w Europie, wzniesionych w XVIII, XIX, a nawet XX wieku, z charakterystyczną kolumnadą, portykiem, tympanonem, gzymsami, wolutami, ornamentyką nawiązującymi do tradycji świątyń greckich czy rzymskich, podczas gdy *de facto* w owych świątyniach teatru nigdy nie było. To historyczny anachronizm. Kiedy zaś architekt projektuje teatr nawiązujący do prawdziwej tradycji teatru europejskiego, do chrześcijańskich świątyń wieków średnich, odzywają się głosy oburzenia, że to teatru w niczym nie przypomina. Tymczasem narzucona świadomości społecznej forma teatru, ukształtowana – jak już powiedziałem – przez przekłamanie historii nawiązuje do wydumanej tradycji, w której teatru nigdy nie było, a więc faktycznie ją kreuje. Jest tworem epoki Oświecenia, Neoklasycyzmu i Romantyzmu, które sakralizowały teatr, chciały w nim widzieć świątynię sztuki, dostępną tylko dla wybranych, dla wykształconej elity.



W istocie to jednak teatr w niecodziennej wizji Renato Rizziego oddaje prawdę o naszej teatralnej historii: architektura staje się narracją dziejów miasta i teatru, jaki tu istniał, a jednocześnie nie jest zapatrzona w czas przeszły, stanowi zapowiedź teatru na miarę nowych czasów.

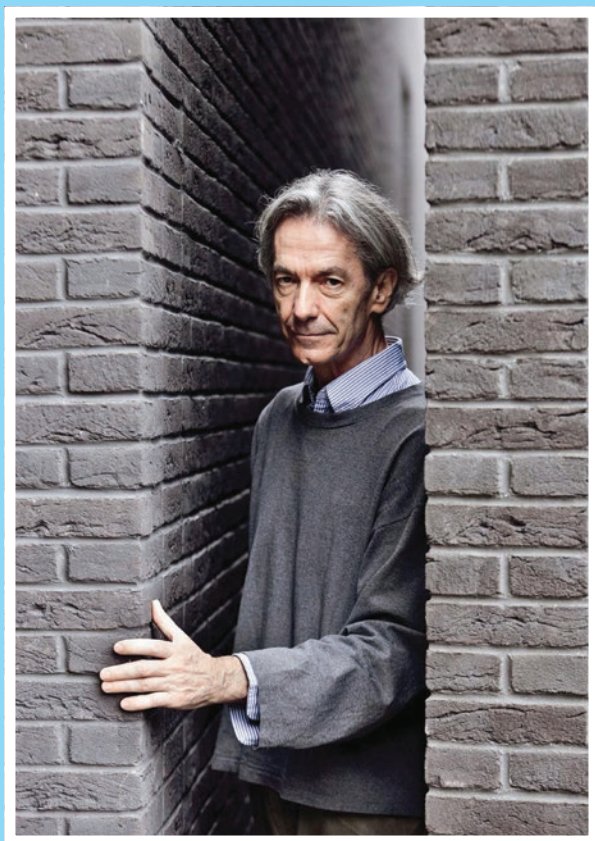


Geniusz architekta

Żyjemy w epoce zwanej postmodernizmem, która często zamazuje granice tradycyjnych przestrzeni. Teatr postmodernistyczny lubi wychodzić z teatru budynku, szuka przestrzeni niekonwencjonalnych albo kreuje przestrzenie przełamujące tradycyjne podziały. Również to przewiduje projekt Rizziego: jak już wspomniałem, poprzez nowatorskie rozwiązania techniczne możliwe jest prawie dowolne kształtowanie przestrzeni sceny i widowni. To, co w jednym przedstawieniu jest widownią, w drugim może być sceną. Koncep-



cja architektoniczna budynku stanowi zarazem syntezę architektury europejskiej związanej z powstaniem i rozwojem teatru na przestrzeni ostatniego tysiąca lat. Gdańsk też obchodził niedawno swoje milenium, a w kościele Mariackim w średniowieczu grywano misteria. Poza artystycznym można tu więc znaleźć uzasadnienie programowe: architektura opowiada o dziejach teatru i miasta, sama w sobie jest sceną i widownią. Uzasadnia swoje zaistnienie w nadanym kształcie. Na tym polega sztuka, również sztuka architektury. Co więcej, od momentu powstania teatr gdański stał się nie tylko ważnym centrum wszelkich sztuk, siedzibą Festiwalu Szekspirowskiego i działań edukacyjnych, ale i wielką atrakcją turystyczną, przyciągającą turystów z całego świata.



Profesor Renato Rizzi w jednym z zaułków Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego
(fot. Marcin Czechowicz)

Triumf Ognia, Ciał i Maszyn, czyli taniec koparek

Jak wspomniałem, konkurs architektoniczny rozstrzygnięto w styczniu 2005 r. Kamień węgielny położono w 2009 r. Kolejne 2 lata zajęło przygotowanie projektu wykonawczego, dokumentacji, rozstrzygnięcie przetargów, aż 5 marca 2011 r. nastąpiła uroczystość przekazania placu budowy głównemu wykonawcy. Jest to zazwyczaj akt urzędowy, ot, podpisanie stosownego dokumentu, ale my zawsze staramy się nadać takim wydarzeniom rys artystyczny. Z tego powodu na terenie przyszłej siedziby teatru o zmroku odbył się happening *Triumf Ognia, Ciał i Maszyn* w reżyserii Roberta Florczaka (il. 24). Przy okazji zorganizowano wówczas imprezę z okazji 20-lecia działalności Fundacji Theatrum Gedanense. Widzowie stali wokół placu, na którym miał powstać teatr. Tym razem Robert Florczak wystąpił w roli dyrygenta, a wspomagali go Wojtek Mazolewski, grający na różnych instrumentach w kapsule z pleksi (zwanej Kapliczką) i Leon Dziemaszkiewicz (w roli Makbeta-Divy). Po solówce na kontrabasie dyrygent dał znak dwóm koparkom, które z zapalonymi światłami ruszyły w kierunku ulicy Zbytki, dojeżdżając do punktu centralnego *vis-à-vis* widowni. Na znak dyrygenta koparki w miejscu zwróciły się w kierunku widowni, a na kolejny znak – stanęły. Teraz, prowadzone przez dyrygenta, wykonały bardzo spektakularny, symultaniczny balet buldożerów. To było fantastyczne widowisko, a widzów dostownie zamurowało, tym bardziej że na koniec, przy oklaskach, buldożery pięknie się kłaniały. W kontraście do ryczących maszyn był popis baletowy „tańczącego łabędzia”, a całość zakończył Leon diva, w pięknej sukni i peruce, na łyżce spychacza (z playbacku „Teatro”), a także iluminacja – zapłonął obrys teatru w skali 1:1. Wszystko to pozostawiło niezapomniane wrażenie na widzach (dostępne na YouTube).

Sama inwestycja stanowi temat powstającej, odrębnej książki, więc tu wspomnę tylko krótko. Rok później, kiedy budowa faktycznie ruszyła, 23 kwietnia 2012 r. odbyła się prapremiera *Hamleta transgatunkowego* w reżyserii Roberta Florczaka, wyraźnie osadzona w technologii i estetyce teatru XXI wieku, najnowszych osiągnięciach techniki komputerowej, wideo i teatralnej. Przedstawienie unaocniło widzom z jednej strony upływ ponad czterystu lat, jakie minęły od pierwszych występów aktorów angielskich w Gdańsku, z drugiej

zaś podkreśliło fakt, że sztuka Szekspira pomimo różnic techniki czy stylu inscenizacji jest wciąż żywa i trafia do widza urodzonego w epoce kultury cyfrowej i estetyki komiksu, mediów i gier komputerowych.

Spektakl pokazał też, że nasz teatr jest i będzie otwarty na to, co najciekawsze we współczesnej i przyszłej sztuce, nie jest i nie będzie osadzony w okopach skostnienia i zamknięcia, a wykorzystanie nowych technologii nie musi oznaczać uproszczenia czy sprowadzenia wielkiego dzieła do banału. Po raz kolejny mogliśmy się przekonać, że teatr jest sztuką odrębną od literatury i mówi swoim językiem, a może raczej językami.

Dach w górę i klątwa Makbeta

Kolejnym wielkim wydarzeniem artystycznym było pierwsze publiczne otwarcie dachu, zainscenizowane 23 kwietnia 2014 r., tym razem z udziałem Mariusza Pudzianowskiego, choreografią Wojciecha Misiuro, kostiumami Zofii de Ines i muzyką Oła Walickiego (il. 25).

I tak dobrnęliśmy do uroczystego otwarcia, 18 września 2014 r. Przygotowania trwały kilka miesięcy. Przyjechało wielu znanych gości, z kraju i zagranicy, z premierem Donaldem Tuskiem na czele.

Niestety, pech prześladował nas od samego początku oficjalnej części, poczynając od problemów technicznych z aparaturą nagłaśniającą i projektorami, a skończywszy na pozostawionej pochopnie walizce, którą wykrył BOR i natychmiast zwietrzył bombę (później okazało się, że teczkę zostawił tłumacz, a kiedy ochrona pytała szeptem, „czyja to teczka”, pytania nie słyszał, gdyż miał słuchawki na uszach). Imprezę przerwano, zarządzono ewakuację

całej widowni, a w konsekwencji nasi goście – wraz z premierem i innymi osobistościami – spędzili blisko dwie godziny na dworze (il. 26, 27).

Nie ma jednak tego złego... Ewakuacja okazała się medialnie nośna, więc zjechały się natychmiast rozliczne stacje telewizyjne, których otwarcie teatru nie do końca interesowało. Udzielając wywiadów, nie omieszkalem napomknąć, że to wszystko „wina Tuska”, gdyż w swoim wystąpieniu, które jeszcze przebiegło bez zakłóceń, dwukrotnie użył imienia Makbet, nieświadom tego, że w tradycji angielskiej na scenie teatru nie wolno go wypowiadać (mówi się: „szkocka sztuka”), chyba że w inscenizacji *Makbeta*. Dlaczego? Ano dlatego, że ciąży nad tym klątwa: jak ktoś wypowie imię Makbeta, to zaraz wydarzy się jakieś nieszczęście. No i stało się.

Kiedy pozwolono imprezę wznowić, wkraść się chaos, który nas już do końca nie opuścił. Nic nie działało, choć próby przebiegły perfekcyjnie. Nawaliły mikrofony, projekcje, a stoły bankietowe ustawione na scenie zaległy w ciemnościach, gdyż okazało się, że ktoś zabrał reflektory na potrzeby odrębnej imprezy na zewnątrz teatru, więc nasi goście krążyli prawie po omacku, wpadając jeden na drugiego, a piękne kompozycje martwych i żywych natur na stołach pozostały nierozpoznane. Na tym zakończyła się część oficjalna, choć jako dyrektor teatru chciałem ją przedłużyć o taniec zorby, który powinienem odtńczyć. Muszę jeszcze odnotować, że dotrzymałem obietnicy danej premierowi: dzień otwarcia był też ostatnim dniem „pracującym” Donalda Tuska na tym „urzędzie”.

Na szczęście druga część uroczystości tego dnia odbywała się na zewnątrz. Miała charakter publiczny, więc przyszli wszyscy chętni. Najpierw Teatr Sermierzy Hiszpańskich stoczył zażarty (alegoryczny) bój z siłami zła, które zostały z teatru przepędzone (il. 28). To one zaburzyły część oficjalną. Dzięki walecznym szermierzom po otwarciu bram i dachu z wnętrza wyleciały na wolność dobre duchy, dotąd tam uwięzione i w akrobatycznych popisach ukazały radość otwarcia. Był to teatr akrobacji Mira-Art, który w przepięknym napowietrznym pokazie urzekł zgromadzonych kilka tysięcy gdańszczan (il. 29). I ta część otwarcia, zakończona przemarszem gdańszczan przez teatr, przebiegła bez zakłóceń (il. 30).

Teatr Globe na scenie Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego

Następnego dnia odbyła się inauguracja pierwszego sezonu artystycznego. Uświetnił ją teatr „Globe” z Londynu, który przybył z *Hamletem*, świetnie przyjętym przez naszą publiczność. Również tego dnia gościliśmy wielu znakomitych gości, sławnych aktorów, a część oficjalną poprowadził znany aktor Julian Glover. Z całości wydarzeń otwarcia Andrzej Wajda nakręcił film dokumentalny. W filmie, obok aktorów polskich i znamienitych gości, wystąpili także aktorzy angielscy z teatru „Globe” (il. 33). Główna rola przypadła jednak naszemu teatrowi.

Gdański Teatr Szekspirowski –

deszcz nagród z całego świata dla dzieła architektury

I tak udało się doprowadzić inwestycję do zakończenia (tu główna zasługa mojego zastępcy ds. inwestycji Włodzimierza Ziółkowskiego, którego wspomagały Lidka Lewandowska, nasz inżynier projektu, a także Katarzyna Trojanowska, odpowiedzialna za stronę finansową inwestycji). Nieco wcześniej otwarto Europejskie Centrum Solidarności, a parę lat później – Muzeum II Wojny Światowej, które natychmiast stało się polem walki ideologicznej.

Choć teatr i jego architektura wzbudzały i wzbudzają kontrowersje, w kręgach teatralnych i architektonicznych zyskał wielkie uznanie, o czym mogą zaświadczyć liczne artykuły w prasie fachowej na świecie (ponad 60!), a także nagrody, wyróżnienia i nominacje. Śmiem twierdzić, że tak szeroko opisanego dzieła architektury w Gdańsku nie ma.

I tak, między innymi, otrzymaliśmy w 2015 r. Nagrodę Stowarzyszenia Architektów Polskich (SARP) za najlepszy obiekt architektoniczny wzniesiony ze środków publicznych w 2014 r. W październiku tegoż roku była kolejna

nagroda, tym razem Iconic Award 2015 za Projekt Roku, przyznana przez Niemiecką Izbę Wzornictwa (German Design Council), wręczana w Monachijskiej Pinakotece. Kolejny rok to dalsze sukcesy: Property Design Award 2016 w kategorii Design wnętrze – obiekt publiczny, przyznawana przez jury konkursu oraz czytelników portalu o designie i architekturze PropertyDesign.pl oraz prestiżowa Architizer A+ Award – nagroda jednego z największych na świecie portali dedykowanych architekturze. W maju 2016 r. nastąpiła prezentacja Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego na XV La Biennale di Venezia 2016 (na zaproszenie organizatorów) jako główny obiekt wystawy architekta Renato Rizziego „Orphan Ground” w głównym pawilonie w Ogrodach (Giardini). Kurator tegorocznej edycji Alejandro Aravena poświęcił GTS osobny tekst w dwutomowym katalogu Biennale. W listopadzie tegoż roku Gdański Teatr Szekspirowski został uznany za jeden z 10 najpiękniejszych teatrów w Polsce przez portal Culture.pl, a w grudniu za najlepszy teatr 2016 r. na świecie – według dziennikarzy prestiżowego magazynu Australian Traveller. W listopadzie 2017 r. Gdański Teatr Szekspirowski został wyróżniony przez portal ProjektInwestor.pl w prestiżowym cyklu „Polskie Perły Architektury”. Promocją jego działań kieruje Natalia Wiercińska, którą wspomaga nasz rzecznik prasowy Magdalena Hajdysz.

Jeśli Szekspir, to jesteśmy w Gdańsku

Powstał więc w Gdańsku Teatr Szekspirowski, ale dzieło architektury należało jeszcze wypełnić życiem. Żeby sprostać wyzwaniu, oprócz Festiwalu Szekspirowskiego, który organizujemy nieprzerwanie od 1997 r., rozpoczęliśmy dwa cykle przedstawień: „Teatry Polskie” i „Teatry Europy” (do tej pory już kilkanaście edycji!), a także zaczęliśmy organizować koncerty, wiele działań edukacyjnych oraz konferencji naukowych i branżowych. Działania artystyczne podlegają Działowi Impresaryjnemu teatru (nie mamy stałego zespołu aktorского), którym kieruje Maria Gostyńska. Wyjątkowym zjawiskiem artystycznym jest cykl Teatrów Europy, gdyż są to w zasadzie festiwale najnowszej sztuki danego kraju (a naszą ambicją jest pokazanie wszystkich krajów euro-

pejskich!), których program wzbogacają koncerty, wystawy, wykłady, pokazy filmów, a nawet degustacje kulinarne.

W sumie przez 5 lat od otwarcia odbyło się w teatrze ponad 3 tys. różnych występów i wydarzeń, a odwiedziło go ponad pół miliona ludzi. Średnio w ciągu roku odbywa się w teatrze ponad sto przedstawień inscenizacji różnych tytułów, cztery – pięć wydarzeń o charakterze festiwalowym, trzydzieści koncertów i setki działań edukacyjnych obejmujących wiele tysięcy uczestników, głównie młodzieży (w tym ponad dwieście szkół z terenu województwa pomorskiego). Zapisy na warsztaty szekspirowskie odbywają się z blisko rocznym wyprzedzeniem i są przebojem w skali kraju: przyjeżdżają do nas klasy ze szkół z wielkich miast i małych miejscowości. Działem Edukacji kieruje Anna Ratkiewicz, wspomagana przez Martę Nowicką. Zorganizowaliśmy też kilka konferencji, także we współpracy z Uniwersytetem Gdańskim (w 2017 r. wielka konferencja ESRA, z udziałem ponad trzystu szekspirologów z Europy i świata). Jesteśmy też jednym z założycieli i fundatorów ENSF – Europejskiej Sieci Festiwalu Szekspirowskich (zarejestrowanej jako fundacja w Gdańsku), do której należy już kilkanaście krajów. Aktywnie współpracujemy z innymi festiwalami i to zarówno na polu artystycznym, jak i edukacyjnym. Podpisaliśmy też z JM Rektorem Jerzym Gwizdałą porozumienie o stałej współpracy z Uniwersytetem Gdańskim.

Lato oczywiście było i jest dla Szekspira: oprócz wspomnianego Festiwalu Szekspirowskiego już rok po otwarciu teatru wyprodukowaliśmy (razem z Teatrem Wybrzeże) własne przedstawienie – *Wesołe kumoszki z Windsoru* w reżyserii Pawła Aignera, które od razu stało się hitem. W następnych sezonach wystawiliśmy *Kiss me, Kate* (z Teatrem Muzycznym w Gdyni) i *Zakochanego Szekspira* (ponownie w reżyserii Pawła Aignera i w koprodukcji z Teatrem Wybrzeże) (il. 32). W 2019 r. gościmy *Jak wam się podoba* w reżyserii Krystyny Jandy (produkcja Teatru Wybrzeże).

Nasza działalność artystyczna i edukacyjna również zostały docenione. Ważnym elementem popularyzacji teatru jest jego zwiedzanie z przewodnikiem. Rocznie przychodzi do nas kilkadziesiąt tysięcy zwiedzających, w tym wielu

z zagranicy (w sezonie przewodnicy oprowadzają w kilku językach). I tak, w lutym 2017 r. Gdański Teatr Szekspirowski został laureatem XIV Konkursu na Najlepszy Produkt Turystyczny – Certyfikat POT, organizowanego przez Polską Organizację Turystyczną. Certyfikat Najlepszego Produktu Turystycznego Polskiej Organizacji Turystycznej – zwany turystycznym Oscarem – to nagroda dla wyjątkowych atrakcji turystycznych w Polsce. Nadawany jest on tylko nowatorskim i przyjaznym turystom miejscom, obiektom, imprezom oraz przedsięwzięciom realizowanym na poziomie regionalnym i lokalnym. Stanowi gwarancję wysokiej jakości i przeżycia wielu niezapomnianych doznań kulturalnych, rozrywkowych czy rekreacyjno-przygodowych.



Gdański Teatr Szekspirowski w Dziale Obsługi Widza zatrudnia też parę osób z zespołem Downa, którzy świetnie dają sobie radę, a przy tym są bardzo dumni z tego, że pracują w prawdziwym teatrze. O ile wiem, jesteśmy w tym prekursorem pośród instytucji artystycznych. Zostało to zauważone nie tylko przez naszych bywalców i media, ale otrzymaliśmy też prestiżowe wyróżnienie w ogólnopolskim konkursie Lider Dostępności.



Natomiast we wrześniu 2017 r. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku – jako jedyny festiwal w Polsce i jeden z pięciu w Europie – otrzymał prestiżową EFFE Award 2017–2018, wybrany spośród 815 europejskich festiwali zgłoszonych do konkursu. Organizatorem konkursu jest Stowarzyszenie Festiwali Europejskich (EFA – European Festivals Association), przy wsparciu Komisji Europejskiej i Parlamentu Europejskiego. Koordynatorem gdańskiego Festiwalu jest Joanna Śnieżko-Mistereck.

Dzięki pracy całego zespołu, przy finansowym wsparciu obu samorządów (które pokrywają niebagatelne koszty utrzymania budynku i płac etatowych pracowników), Fundacji Theatrum Gedanense, Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Unii Europejskiej, rozmaitym funduszom, a także sponsorom udało nam się stworzyć ważne centrum działań artystycznych

i edukacyjnych. Również we współpracy z Uniwersytetem Gdańskim chcemy stworzyć letnią szkołę teatralną o charakterze międzynarodowym (już w 2018 r. zorganizowaliśmy szkołę teatru tańca dla młodzieży z Chin i Polski).



Budowa teatru to nie tylko inwestycja, ale mozolne budowanie programu, prestiżu, niekończące się poszukiwanie źródeł finansowania, partnerów do programów europejskich, a także codzienne borykanie się z biurokracją, sprawozdaniami, planami, kontrolami.



Wracając do pytania postawionego na początku: „czy było warto?”, odpowiem bez wahania: tak. Budowa teatru była moim osobistym, a przy tym zupełnie wyjątkowym doświadczeniem życiowym, dzięki któremu otarłem się o „prawdziwe życie”, poznałem wielu wspaniałych ludzi. Przede wszystkim jednak dzięki tym, którzy projekt wspierali, udało nam się stworzyć nie tylko nietuzinkowe dzieło architektury, nie tylko wypełnić je sztuką i życiem, ale też pokazać, że w demokratycznej Polsce oddolna inicjatywa obywateli ma szansę realizacji. Wymaga to uporu i konsekwencji, a przy tym odrobiny szczęścia. Czasem tylko mam wrażenie, że pomimo sporego bagażu różnorodnych doświadczeń, jakich dostarczyła mi budowa teatru i zarządzanie nim, a zwłaszcza w obliczu coraz bardziej gęstniejących i pączkujących (bo dla nich zawsze wiosna) przepisów, ustaw, noweli, aneksów i rozporządzeń – nadal nic nie umiem albo nie rozumiem. A na naukę za późno.

Trzeba też podkreślić, że powstanie teatru szekspirowskiego stanowi znakomitą promocję Gdańska jako miasta o tysiącletniej kulturze, otwartego i od wieków zwróconego ku Zachodowi. Zarówno teatr, jak i nasza działalność zaistniały w mediach całego świata, dzięki czemu sprawdziły się prorocze słowa gdańskiej poetki Anny Czekanowicz: *jeśli Szekspir, to jesteśmy w Gdańsku*.

Teatr jednak trwa, wpisał się w architektoniczne otoczenie i nie budzi już tak wielkich emocji: gdańszczanie się z nim oswoili, nawet jeśli z początku



nieco ich szokował niecodzienną bryłą. Wpisany w dwa mury – średniowieczny i współczesny – wciąż przypomina o powiązaniu przeszłości z teraźniejszością i o tym, że w okresie świetności miasta zjeżdżały tu trupy teatralne, grając sztuki w różnych językach, reprezentując wielorakość inscenizacyjną zmieniających się mód. I tę różnorodność chcemy dzisiaj wskrzesić, gdyż w niej tkwi bogactwo i niezwykłość sztuki, która nie tylko łagodzi obyczaje, ale uczy wrażliwości i widzenia świata wokół nas.

Postscriptum

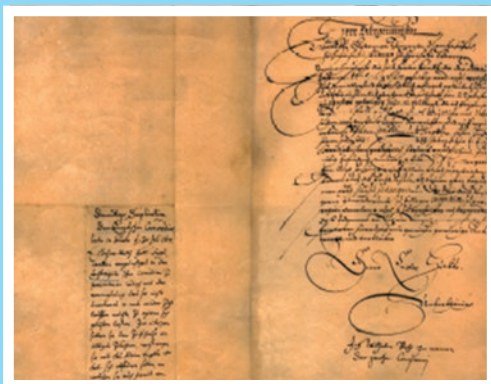
W czasach królowej Elżbiety I w Anglii, niedaleko dzisiejszego miasteczka Epsom w hrabstwie Surrey, powstała bardzo niezwykła budowla – wiejska rezydencja rodziny królewskiej, której budowę rozpoczęto jeszcze w czasach Henryka VIII. Był to pałac o nowatorskim kształcie, niemal całkowicie przeszklony. Ze względu na niespotykany kształt i materiał nadano mu nazwę „Nonsuch”, czyli „Taki, jak żaden inny” (il. 33). Być może występowała tam aktorska Kompania Lorda Szambelana, której znakomitym członkiem był William Szekspir. Gdybyśmy dzisiaj mieli nadać nazwę naszemu teatrowi, to właśnie ta pasowałaby idealnie. „Nonsuch”. Takiego teatru po prostu nigdzie, poza Gdańskiem, nie ma.



Il. 1. Przedstawienie *Romeo i Julia* w teatrze „Globe” w Londynie, 2015
(fot. Helena Miscioscia)



Il. 2. Peter Willer, *Der Stadthoff*, ok. 1650; Szkoła Fechtunku to drewniany, niezadaszony budynek po prawej (źródło: ze zbiorów autora)



- ◀ II. 3. Suplika Williama Roe i jego „komediantów” z lipca 1654 r. (w języku niemieckim) oraz odpowiedź gdańskiego Senatu (źródło: ze zbiorów autora)

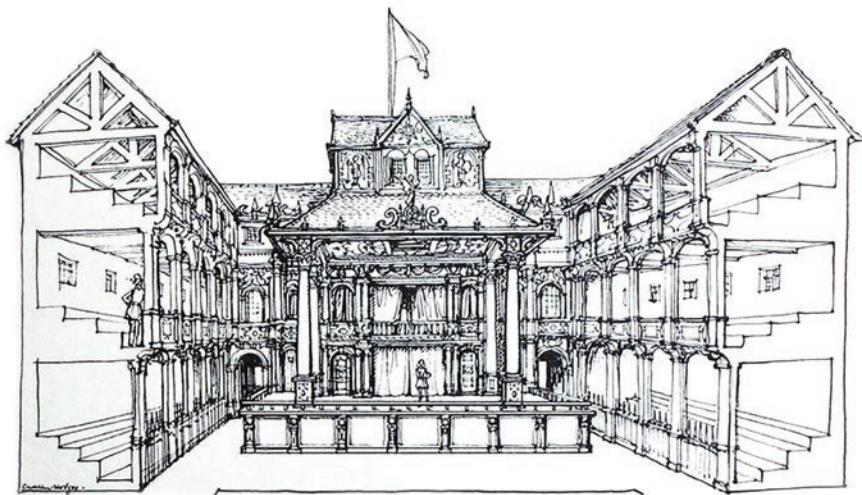


- ◀ II. 4. Karl Strahlheim, Teatr Miejski na Targu Węglowym w Gdańsku, zwany też „młynkiem do kawy”; XIX wiek (źródło: ze zbiorów autora)

DER KOFFENMARKT mit dem SCHAUSSPIELHAUSE in DANZIG.

- ▶ II. 5. Walter Godfrey, Współczesny projekt rekonstrukcji teatru „Fortune” (zbudowanego w 1600 r.), szkic z 1911 r., wykonany na podstawie kontraktu budowlanego (źródło: ze zbiorów autora)





Il. 6. Walter C. Hodges, Współczesny projekt rekonstrukcji teatru „Fortune”
(źródło: Courtesy of the Folger Shakespeare Library)



Il. 7. Beczka na wodę i moduł Szkoły Fechtunku odkryte przez archeologów
podczas prac w 2003 r. (źródło: ze zbiorów Fundacji Theatrum Gedanense)



Il. 8. Makieta Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego wśród otaczających go zabudowań wykonana przez generalnego projektanta architekta Renata Rizziego (Pro.Tec.O, Pool Engineering)



Il. 9. Podpisanie umowy o założeniu instytucji kultury pn. Gdański Teatr Szekspirowski, od lewej: prof. Jerzy Limon, marszałek województwa pomorskiego Jan Kozłowski, prezydent Gdańska Paweł Adamowicz, zastępca marszałka województwa pomorskiego Mieczysław Struk, Gdańsk, 20 lutego 2008 (fot. Przemysław Marczewski)



Il. 10. Andrzej Wajda, wizyta w Gdańsku z okazji wmurowania kamienia węgielnego pod Gdański Teatr Szekspirowski, 14 września 2009 (fot. Grzegorz Mehring)



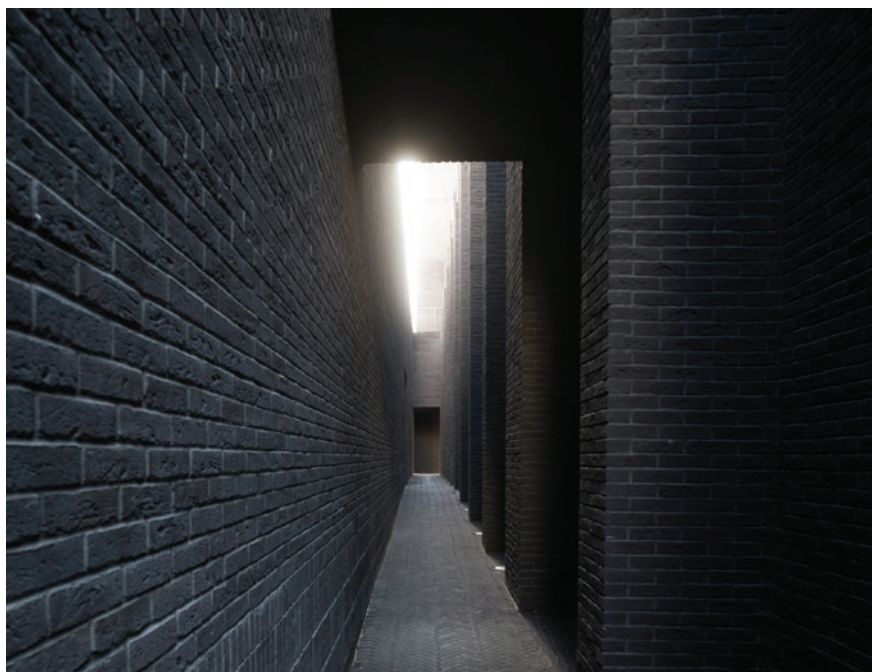
Il. 11. Cezary Kosiński i Magdalena Cielecka w Gdańsku, happening z okazji wmurowania kamienia węgielnego pod Gdański Teatr Szekspirowski: „Na zaproszenie Andrzeja Wajdy Aktorzy przyjechali”, 14 września 2009 (fot. Monablanka)



Il. 12. Złożenie aktu erekcyjnego Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, od lewej: architekt Renato Rizzi, marszałek województwa pomorskiego Jan Kozłowski, przewodniczący Rady Fundacji Theatrum Gedanense dr Zbigniew Canowiecki, prof. Jerzy Limon, prezydent Gdańska Paweł Adamowicz, minister Bogdan Zdrojewski, 14 września 2009 (fot. Wiesław Czerniawski)



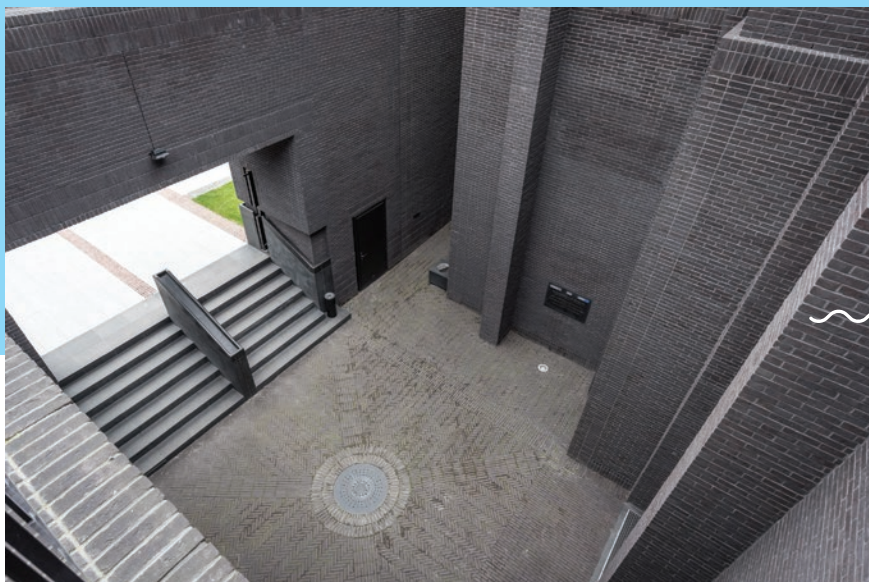
Il. 13. Niecodzienny widok do wnętrza teatru możliwy jest po otwarciu dachu (fot. Dawid Linkowski)



Il. 14. Jedna z perspektywicznych „uliczek” w Teatrze Szekspirowskim, przywołująca architekturę dawnych miast (fot. Rafał Malko)



Il. 15. Widok bryły Teatru Szekspirowskiego od zachodniego wylotu ulicy Bogustawskiego; po lewej pierzeja murów obronnych z XIV wieku (fot. Dawid Linkowski)



Il. 16. Główne wejście do Teatru Szekspirowskiego prowadzi przez niewielki dziedziniec – echo dawnego miasta (fot. Dawid Linkowski)



Il. 17. Inscenizacja *Wesołych kumoszek z Windsoru* w reżyserii Pawła Aignera na scenie elżbietańskiej przy otwartym dachu, lato 2016 (fot. Dawid Linkowski)



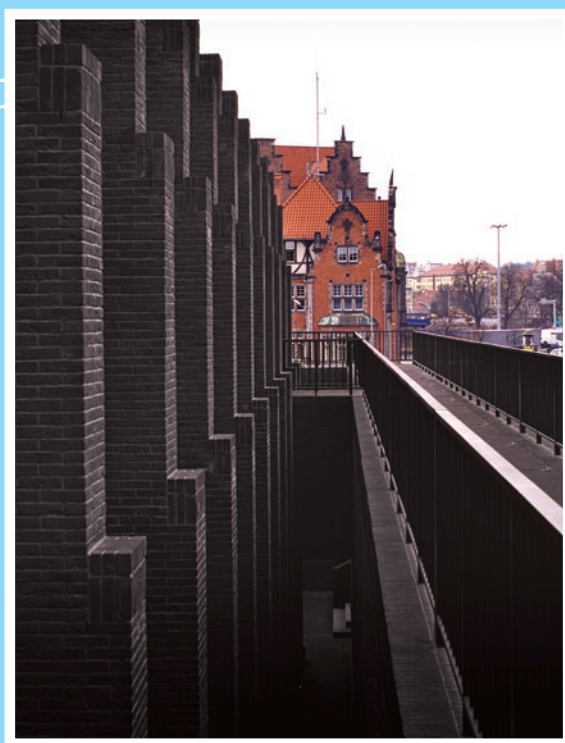
Il. 18. Inscenizacja na scenie pudełkowej sztuki *Do Damaszku* w reżyserii Jana Klaty w wykonaniu Starego Teatru w Krakowie, 2015 (fot. Dawid Linkowski)



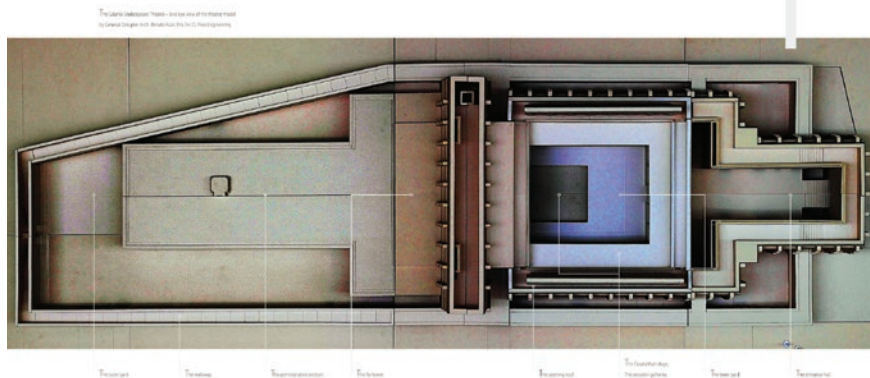
Il. 19. Inscenizacja na scenie-arenie *Idioty* w reżyserii Igora Gorzkowskiego, w wykonaniu Teatru SOHO, 2015 (fot. Dawid Linkowski)



Il. 20. Performans na tarasie Teatru Szekspirowskiego *Lady McBeth* TeArt, nurt SzekspirOFF na 19. Festiwalu Szekspirowskim, 2015 (fot. Dawid Linkowski)



Il. 21. Przypory wzdłuż elewacji północnej Teatru Szekspirowskiego, przypominające dawną architekturę sakralną (fot. Abyfoto)



Il. 22. Makieta Teatru Szekspirowskiego, wykonana przez generalnego projektanta architekta Renato Rizziego (Pro.Tec.O, Pool Engineering)



Il. 23. Widok bryły Teatru Szekspirowskiego, widzianej od strony południowej; uwagę zwraca otwarty seledynowy dach (fot. Matteo Piazza)



Il. 24. *Triumf Ognia, Ciał i Maszyn* w reżyserii Roberta Florczaka, plac budowy Teatru Szekspirowskiego, 5 marca 2011 (fot. Krzysztof Mystkowski)



Il. 25. Mariusz Pudzianowski w roli siłacza, który podjął się próby otwarcia dachu Teatru Szekspirowskiego za pomocą liny okrętowej, 23 kwietnia 2014 (fot. Piotr Manasterski)



Il. 26, 27. Uroczystość otwarcia Teatru Szekspirowskiego 18 września 2014 r.
została zakłócona alarmem bombowym; trwa ewakuacja gości
z premierem Donaldem Tuskiem na czele
(fot. 26 Dawid Linkowski, fot. 27 Krzysztof Mystkowski/KFP)



Il. 28. Pokaz szermierzy hiszpańskich w alegorycznym przedstawieniu podczas otwarcia Teatru Szekspirowskiego, 18 września 2014 (fot. Dawid Linkowski)



Il. 29. Napowietrzny teatr Mira-Art podczas występu z okazji otwarcia Teatru Szekspirowskiego, 18 września 2014 (fot. Krzysztof Mystkowski/KFP)



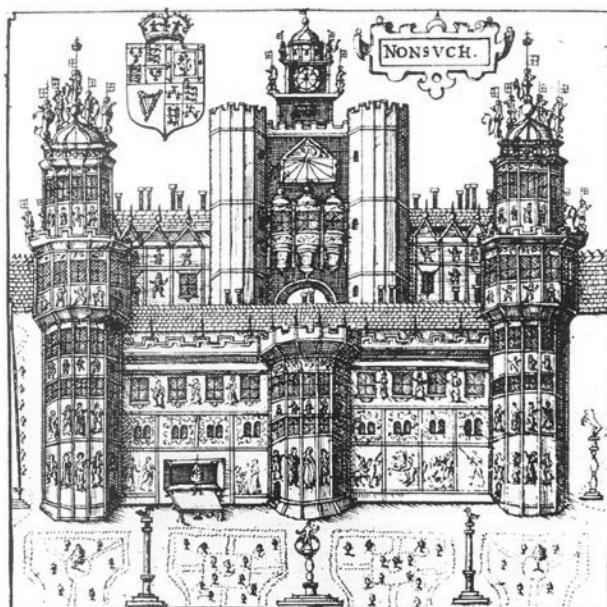
Il. 30. Widok do wnętrza Teatru Szekspirowskiego podczas „przemarszu” gdańszczan przez teatr z okazji jego otwarcia, 18 września 2014 (fot. Krzysztof Mystkowski/KFP)



Il. 31. Występ aktorów angielskiego teatru „Globe” w Londynie uświetnił otwarcie Teatru Szekspirowskiego inscenizacją *Hamleta*, 19 września 2014 (fot. Dawid Linkowski)



Il. 32. Inscenizacja *Zakochanego Szekspira* w reżyserii Pawła Aignera, lato 2018
(fot. Dawid Linkowski)



Il. 33. Pałac „Nonsuch”; rycina z XVI wieku