didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-swiat-i-teatr

/ FESTIWALE

Szekspir, świat i teatr

Joanna Targoń

28. Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 25 lipca – 5 sierpnia 2024

Zaczęło się *Burzą*, zakończyło *Hamletem*. Na pierwszy rzut oka zasób festiwalowych tytułów był dość skromny: trzy *Burze*, dwa *Sny nocy letniej*, dwa *Makbety*, dwa *Romea i Julie*, cztery *Hamlety* (plus *Ofelia. Studium przedmiotu*), jeden *Wieczór Trzech Króli* (pod tytułem *12. noc albo co chcecie*) i jedno *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Poza tym: spektakl wykorzystujący wiele tekstów (*Hardcore*), spektakl inspirowany Szekspirem (*Siedem snów głównych*), inspirowany *Gwałtem na Lukrecji* (*To bitch or not to bitch*), wykorzystujący Szekspirowskie wątki (*Very cheap*).

Ten zestaw w praktyce okazał się szerszy – spora jego część to teksty przepisane, napisane od nowa, wykorzystujące lub podkreślające tylko niektóre wątki czy tematy. Prawie wszystkie przedstawienia odnosiły się do aktualnych tematów – ekologii, kwestii genderowych, przemocy, dyskusji o przemianach we współczesnym polskim teatrze.

Burza, Burza i *Burza*

Ostatnia sztuka Szekspira posłużyła za materiał spektaklu dla młodych widzów (*Burza. Prequel*), diagnozowania teatru (*Burza. Regulamin wyspy*) i fantazji o użyteczności sztuki w warunkach ekstremalnych (*Ekspedycja „Burza”*). Można powiedzieć, że przepisywanie Szekspira twórcom się opłaciło – *Burza. Regulamin wyspy* zdobyła Złotego Yoricka i Nagrodę Dziennikarzy, a *Ekspedycja „Burza”* – Nowego Yoricka.

Autorką otwierającej festiwal *Burzy. Prequela*, wyreżyserowanej na zamówienie festiwalu przez Joannę Zdradę, jest Malina Prześluga. Nie jest to do końca prequel, gdyż dość szybko na wyspie pojawiają się znani z pierwowzoru przymusowi goście Prospera, więc fabuła należy tu raczej do Szekspira niż do Prześlugi. W każdym razie na początku u Prześlugi była Matka Natura (w tej roli kompozytorka Magdalena Sowul), wszechobecna siła, czyli zmetaforyzowana Szekspirowska wiedźma Sykoraks. Tronuje na umieszczonym w centrum sceny podwyższeniu i zajmuje się wytwarzaniem muzyki (w spektaklu jest dużo muzyki i śpiewania). Oprócz Matki Natury na wyspie mieszkają Kaliban (Aleksander Kaleta) i Ariel (Malwina Czekaj). Kaliban jest miłym, energicznym chłopcem w okresie dojrzewania, Ariel zaś stworzeniem sprzed podziałów binarnych. Nie bardzo wiadomo, skąd się na wyspie wzięli – trudno sobie wyobrazić, żeby ta abstrakcyjna Matka Natura tak po prostu urodziła Kalibana, istotę niewątpliwie fizyczną, ale nie wnikajmy w szczegóły genealogii. Na tej nieskażonej wyspie pojawia się Prospero (Sławomir Maciejewski) z Mirandą (Julia Latosińska), a publiczność ląduje w dydaktycznej opowiastce o konflikcie natury i cywilizacji, a także problemach rodzicielskich. Natura jest oczywiście dobra (choć przekonuje się nas, że nie jest ani dobra, ani zła, po prostu jest), a reprezentowana przez Prospera cywilizacja – zła. Prospero mieszka w kanciastej przeszklonej

pakamerze, włada siecią (czyli internetem), w którą chwyta Ariela, planuje wyasfaltowanie wyspy, założenie oczek wodnych i kala przyrodę plastikowymi flamingami. Notabene w scenografii Łukasza Błażejewskiego nie widać różnicy między naturą a cywilizacją – tron Matki Natury wygląda jak ustawione na sobie trzy imprezowe stoły z marszczonymi poliestrowymi obrusami, a zwisające z nadscenia liany też nie są pochodzenia naturalnego. Różowe flamingi Prospera mogłyby więc być równie dobrze znakiem Natury, choć nie taka pewnie była intencja.

Prospero chce zapanować nad wyspą, ale Miranda, uparta nastolatka, jest wyspą zaciekawiona – ciekawi ją też Kaliban, który pokazuje jej cuda natury (Prospero daje córce szlaban, bo uważa zabawy w plenerze za niebezpieczne; nie ma tu mowy o tym, żeby, jak w oryginale, Kaliban próbował Mirandę zgwałcić). Aż dziw, że Miranda zwraca uwagę na Ferdynanda, dość nijakiego, choć efektownego z wyglądu młodzieńca. Na wyspę bowiem docierają w końcu Antonio i reszta kompanii, wystylizowani na mafiosów. Międzynarodowych, bo grający Alonza Mamadou Góo Bâ i Alan Al-Murtatha jako Ferdynand noszą się jak afrykańscy bonzowie, w powłóczystych szatach i lamparcich cętkach (miało być inkluzywnie, wyszło sztampowo). Stefano (Viet Anh Do) i Trynkulo (Kacper Kurcius) to patostreamerzy, którzy dręczą Kalibana i to filmują, choć na wyspie nie ma zasięgu (sieć Prospera jest najwyraźniej jego wyłączną własnością) i nic z prób kompromitacji nie wychodzi. Kaliban zresztą nie ma smartfona, więc i tak by tych filmów nie obejrzał. Uwspółcześnienie i umłodzieżowienie *Burzy* nie jest takie łatwe – na każdym kroku czyhają pułapki, nie wydaje mi się też, żeby młodzi widzowie koniecznie potrzebowali takiej łopatologicznie przyrządzonej wersji, w której na końcu Matka Natura opuszcza swój tron i wyraża śpiewem troskę o świat i wściekłość na tych, którzy go psują.

Punkt wyjściowy *Ekspedycji „Burza”* w reżyserii Alexandra Dulaka (Teatr Studio w Warszawie) jest dość ekstrawagancki. Otóż polarnicy wyruszający statkiem Miranda na Biegun Północny ugrzęźli w lodach (skromna i udana scenografia z białych zasłon projektu Krystiana Szymczaka, wraz z muzyką Wojtka Kiwera i trzaskami pękającego lodu kreująca sugestywną atmosferę). Dowodzący nimi Nansen (Daniel Dobosz) wpada na pomysł, by w tej beznadziejnej sytuacji poszukali ratunku w sztuce. Grają więc *Burzę* Szekspira. Nansen przyjmuje rolę Prospera, Amundsen (Jupiter) staje się Arielem, Ross (Paweł Smagała) Trynkulem, Franklin (Krzysztof Strużycki) Stefanem, a Inuita (Hiroaki Murakami) zwany Michelem, bo nikt nie umie wypowiedzieć jego nazwiska – Kalibanem. Polarnicy są prawdziwi (wykorzystano fragmenty ich dzienników), ale ekspedycji w takim składzie nigdy nie było. Arteterapia niezbyt się udaje, wydaje się, że chodzi w niej przede wszystkim o umocnienie pozycji Nansena-Prospera jako przywódcy. Najbardziej wyrazisty jest Michel-Kaliban, na swoim miejscu jako dziecię krainy lodów, z ironicznym dystansem traktujący zarządzony przez polarników teatr. Ale sytuacja jest zaledwie zarysowana, niewiele z niej wynika poza ogólnymi spostrzeżeniami na temat odosobnienia, zależności międzyludzkich i szaleństwa dotykającego ludzi w sytuacji ekstremalnej. Spektakl został nagrodzony Nowym Yorickiem, przyznawanym pracom pokazywanym jako work in progress, więc teoretycznie ma szansę na rozwinięcie.

Trzecia *Burza* – z podtytułem *Regulamin wyspy* (Teatr im. Kochanowskiego w Opolu) – też została przepisana i przystosowana przez Katarzynę Minkowską i Jana Czaplińskiego do głównego pomysłu: wyspa Prospera jest teatrem. Nie jakimś tam, tylko polskim współczesnym, z którym twórcy chcą się rozliczyć, wskazać błędy, wytyczyć nowe drogi. Jest też konkretnym teatrem, gdzie

sławny reżyser o pseudonimie Prospero przygotowuje *Burzę*, która ma mu zapewnić powrót do życia (teatralnego) po nienazwanym skandalu. Prospero (Bartosz Woźny) jest wystylizowany na Krystiana Lupę, który stał się uosobieniem tego, co złe albo uznane za już nieaktualne w polskim teatrze. Jego córka Miranda (Monika Stanek), młoda aktorka, nie zna życia poza teatrem. Ariel (Judyta Paradzińska) jest odwiecznym asystentem, smutnym, udręczonym i kochającym Prospera; wolnością, o której marzy, jest dla niego praca na własny rachunek. Kaliban (Piotr Stanek) z kolei jest tancerzem, zajmującym w hierarchii teatralnej niższe miejsce. Próby toczą się leniwie, Prospero wykazuje cechy, które w ogólnym mniemaniu przypisane są starym mistrzom: jest mistrzem właśnie, apodyktycznym, egocentrycznym, manipulatorskim, jak wąż wślizgującym się pomiędzy aktorów, by im pokazać i podyktować, jak się gra; niebezpiecznie narusza granice prywatności Mirandy i Kalibana, co skutkuje rozbudzeniem ich seksualności. Poza tym za dużo gada, wciąż przeprasza (co tutaj jest rodzajem manipulacji), czasami huknie coś w nerwach i ustawi w szeregu. Miranda i Ariel kochają go i mu współczują, ale traktują go też jako starego dziada, który powinien już się usunąć. Minkowska co prawda wyreżyserowała fragmenty przedstawienia przygotowywanego przez Prospera tak, żeby przemawiały do zmysłów – z tancerzami i fruwającymi nad sceną aktorami – ale, sądząc po tych efekciarskich fragmentach, Prospero jest mniej zdolny od swego pierwowzoru, czyli Lupy. Swoją drogą nie wiem, czy takie ustawienie Lupy jako reprezentanta wszystkiego, co złe w teatrze, jest etyczne, a przecież młodzi twórcy tak podkreślają swoją wrażliwość na te kwestie. Można sobie mówić, że to przecież uniwersalna figura, ale ma twarz konkretnego człowieka, któremu przypisuje się wszystkie grzechy – jego, cudze i te wymyślone.

Drugim modelem teatru jest ten, który proponują Stefano i Trynkulo przy

udziale Kalibana. Trafili na próbę *Burzy* przypadkiem, są aktorami, którzy zostali w teatrze po bankiecie (żadnego bankietu nam nie pokazano, do premiery daleko, ale niech będzie). Chcą teatru niehierarchicznego, w którym każdy może być Hamletem – ale wkrótce się okazuje, że równość to iluzja. Kłócą się o to, który z nich ma być Hamletem, a który wice-Hamletem – Kaliban z kolei, który jako tancerz operuje głównie ciałem, chce być koniem, ale odpowiednio docenionym na afiszu. Usiłują też przejąć stolik reżyserski Prospera i egzemplarz sztuki, co kończy się klęską: Prospero rozstawia ich po kątach. Ten model teatru, choć na planie fabuły ma być nieudany, jest zrobiony i zagrany z werwą i poczuciem humoru.

Trzeci model, który twórcy potraktowali z największą czułością, to ten Mirandy i Ferdynanda, młodego aktora mającego wątpliwości co do swej roli i sposobów pracy Prospera. Miranda i Ferdynand chcą teatru innego niż ten Prospera – bez konfliktu dramatycznego, za to z miejscem na nudę. Cóż, Lupa akurat nie jest zwolennikiem konfliktu dramatycznego, a nuda zajmuje wysokie miejsce w jego teatrze, co zresztą wielokrotnie mu wypominano. Chcąc nie chcąc, wróciliśmy do Lupy, tego prawdziwego, a nie niezbyt udanego symulakrum wytworzonego przez Minkowską i Czaplińskiego.

Umiejscowienie *Burzy* w teatrze, w konkretnej i realistycznej sytuacji, poskutkowało zepchnięciem na daleki plan wątku rozbitków sprowadzonych na wyspę przez Prospera. Jakiś powód tego sprowadzenia się artykułuje (brat Prospera jest menedżerem, który go zdradził), ale najwyraźniej twórcy nie bardzo wiedzieli, co z nimi zrobić. Umieszczono ich na wszelki wypadek, żebyśmy się nie zagłębiali w ten wątek, w głębi sceny, w szklanej klatce-palarni, przypominającej z kolei konstrukcje Małgorzaty Szczęśniak w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. Tam oddają się knowaniom, jak przejąć władzę, widowiskowo rozrzucają papiery i narzekają na brak zasięgu

(dlaczego? w teatrze zasięg zwykle jest). Realizm sytuacji wyjściowej wymagałby zastanowienia się, czemu ten wątek miałby służyć, przepracowania go i uprawdopodobnienia. Dlaczego rozbitkowie siedzą w palarni? Dlaczego palarnia jest na scenie? Czy to element spektaklu? Kim są te osoby – ludźmi z zewnątrz czy aktorami? Szekspir lepiej sobie z tym wątkiem poradził, może trzeba było go posłuchać.

Co zabawne, w internetowych informacjach o tym proponującym nowe drogi spektaklu nazwiska aktorów wypisane są bez przydziału ról. Taka równość skutkuje niestety anonimowością; powinno być osobne miejsce w piekle dla tych, którzy skazują recenzentów na prowadzenie śledztwa w sprawie, kto kogo zagrał. Za to realizatorzy *Burzy. Regulaminu wyspy* jak najbardziej mają przypisane funkcje, a na stronie opolskiego teatru również zdjęcia. Hierarchia została zachowana, a nawet podkreślona.

Sen i teatr

W swoim *Śnie nocy letniej* (Teatr Nowy w Poznaniu) Jan Klata również odniósł się do dyskusji o kształcie teatru. Z jednej strony pokazał opresyjny dwór ateński i równie opresyjne królestwo Tytanii i Oberona, z drugiej – teatr rzemieślników, którego szef usiłuje sprostać wymogom nowego języka, nowej wrażliwości, nowego sposobu prowadzenia prób, nawet nowego rodzaju fochów aktorskich. Tu opresja, tam opresja. Teatr, za pomocą którego pokazuje się perypetie czwórki kochanków, ateński dwór i królestwo elfów, jest przyrządzony na ponuro – co zresztą wpisuje się w tradycję, bo od kiedy Jan Kott ponad sześćdziesiąt lat temu zakwestionował czytanie *Snu* jako feerii, odkrywając jego mroczną, pełną seksu i przemocy stronę, mało kto w polskim teatrze proponuje *Sen* w wersji miłej.

Klata jedzie wręcz po bandzie, wzorując pierwsze sceny na sytuacji z *Saló. 120 dni Sodomy* Pasoliniego, w którym starzy lubieżnicy wykorzystują seksualnie młodych ludzi. Helena (Julia Rybakowska), Hermia (Marta Herman), Demetriusz (Adam Machalica) i Lizander (Andrzej Niemyt) wypinają więc gołe tyłki, a starzy robią ich przegląd. Za niewłaściwy wybór narzeczonego grozi kara śmierci (to już Szekspir), więc młodzież ucieka do lasu, z którego zostały tylko pieńki. Nie ma tu kojącej i chroniącej - ani nawet groźnej – natury, spektakl rozgrywa się w zaprojektowanej przez Justyną Łagowską klaustrofobicznej, pomniejszonej jeszcze agresywnymi projekcjami przestrzeni z kilkoma parami drzwi. Władcy Aten i władcy lasu (obie pary grają Antonina Choroszy i Ildefons Stachowiak) są starszymi ludźmi, którzy co prawda oddają się sadomasochistycznym praktykom, ale jakby z przyzwyczajenia. Więzy i kneble nie tyle ich ekscytują, ile nudzą. Tytania i jej elfy wyglądają jak personel domu dziwnych uciech, ale zmęczony, kuśtykający i tu i ówdzie pobandażowany. Przemieniony w osła (za pomocą wielkiego sztucznego fallusa) Spodek cierpi i jęczy, a jego sceny z Tytanią są raczej smętnie liryczne niż wyuzdane. Grany przez trzech aktorów Puk owszem pojawia się błyskawicznie raz w jednych, raz w drugich drzwiach, ale wygląda na znudzonego urzędnika, odbębniającego nakazane przez Oberona czary i mylącego ich cele może ze złośliwości, a może z nieogarnięcia.

Młodzi kochankowie mają za to energię, nawet w nadmiarze. Walczą o miłość zaciekle, Demetriusz i Lizander nawet uruchamiają piły spalinowe (Klata cytuje tu siebie ze *Sprawy Dantona*, ale pomysł nadal jest dowcipny). Ten wątek nie jest prowadzony szczególnie subtelnie, dużo tu krzyku, damskiego szarpania się, męskich popisów i prężenia ego; Lizander gwałci śpiącą Hermię, po czym sika zadowolony. Ale czy należy spodziewać się subtelności i dobrego smaku po pensjonariuszach internatu z *Saló*? Na

koniec, gdy już nastąpią zaślubiny, kochankowie posłużą jako chwilowa dekoracja siedziby Tezeusza – podwieszeni za nogi u sufitu, z welonami malowniczo spływającymi w dół.

Trupa rzemieślników na tym tle rysuje się całkiem atrakcyjnie. Owszem, Klata wyżył się na nowych prądach w teatrze, na języku inkluzywnym, horyzontalności, empatyczności i niereprodukowaniu przemocy, ale próby spektaklu o Pyramie i Tyzbe są naprawdę zabawne, a występujący pod własnymi nazwiskami aktorzy tworzą wyraziste postaci. U Szekspira rzemieślnicy również prowadzili dyskusję o kształcie teatru. No i mimo przeszkód, dąsów i demokratycznego wyrażania własnej opinii, czyli torpedowania opinii innych, jakoś dochodzi do premiery. Można się wzruszyć tą koślawą, ale graną z uczuciem autoparodią *Romea i Julii*. Tezeusz, Hipolita i kochankowie nie oglądają spektaklu. Pewnie znów zakładają sobie ze znudzeniem kajdanki i kneble.

Co się dobrze kończy?

Wszystko dobre, co się dobrze kończy grane jest rzadko; w Polsce najsławniejszą realizacją tej dziwnej sztuki był spektakl Konrada Swinarskiego z 1971 roku. Szymon Kaczmarek i dramaturg Żelisław Żelisławski, którzy zrealizowali *Wszystko dobre…* w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, chyba o nim czytali – użyli nawet cytatu w postaci dwóch muskularnych półnagich młodzieńców wykonujących masaż hrabinie Roussillonu i Lafeu (który u nich jest kobietą). Swinarski zatrudnił dwóch kulturystów, prężących się na scenie. Podobnie jak u Swinarskiego, Bertrama i Parollesa łączy homoseksualny związek (co prawda gdyby się nie pocałowali, niełatwo byłoby się tego domyślić).

Wszystko dobre… zaliczane jest do tzw. *problem plays* – trudno nazwać je komedią, choć niby kończy się dobrze i nie ma w nim trupów, ale bohaterowie są niezbyt przyjemni, dobre intencje wyrodnieją w zetknięciu z rzeczywistością, a każde działanie jest podejrzane. Główną bohaterką jest Helena, córka wybitnego, nieżyjącego już lekarza, otoczona opieką przez hrabinę Roussillonu. Helena kocha się w Bertramie, synu hrabiny, i zrobi wszystko, żeby go zdobyć. Bertram nie kocha Heleny i nie chce być zdobyty – ale Helena go sobie kupuje: dzięki jej kuracji umierający król Francji odzyskuje zdrowie i daje jej, zgodnie z jej życzeniem, Bertrama za męża. Bertram nie wypełnia obowiązku małżeńskiego i ucieka do Florencji na wojnę. Helena rusza w pogoń, bo musi zajść z nim w ciążę, żeby uznał małżeństwo.

Kaczmarek przeniósł akcję we niezbyt konkretną, dość prowincjonalną jak na te hrabiowskie i królewskie okoliczności współczesność, ale zachował realia oryginału, co czasami zgrzyta – bo co to za wojna pod Florencją się toczy? Czy na współczesnej wojnie ważne byłoby odzyskanie bębna, który wpadł w ręce nieprzyjaciela? Czy młode kobiety (Diana i jej siostra) mieszkałyby sobie spokojnie w zdezelowanym autobusie tuż obok obozu wojskowego?

Spektakl toczy się niespiesznie, są w nim pomysły i sceny trafne i mniej trafne, ale uwagę przyciąga przede wszystkim Malwina Brych jako Helena. Widzimy ją na początku jako szarą myszkę w bezkształtnej burej kurtce. Przyszła na pogrzeb ojca Bertrama, widzi, jak jej ukochany sika na jego grób, a wobec niej zachowuje się protekcjonalnie (wręcza jej laleczkę – swojego sobowtóra). Bertram (Bartosz Cwaliński) nie powinien być mężczyzną jej marzeń, zwłaszcza że najwyraźniej woli Parollesa (Jakub Łopatka). Nie wiadomo, czy Helena kocha Bertrama, czy raczej swoją determinację, a może po prostu chce zdobyć wyższą pozycję społeczną. Ma bowiem świadomość,

że jest w tym hrabiowskim towarzystwie przybłędą; nawet gdy wystroi się w futerko i błyszczący naszyjnik, wciąż wygląda i zachowuje się jak prowincjuszka. Rozkwita dopiero, gdy dotrze pod Florencję i uknuje intrygę mającą na celu oszukanie zalecającego się do Diany Bertrama i podmiany jej na siebie w łóżku. A już gdy przygotowuje Dianę (świetna Aleksandra Lechocińska) do wystąpienia przed królem, instruuje ją, jak grać skromne dziewczę – jest w swoim żywiole. Wyraźnie czuje się lepsza i mądrzejsza od prostej dziewczyny z nizin; rozparta w fotelu pod zdezelowanym autobusem z werwą reżyseruje spektakl jednej aktorki – Diany. Wszystko kończy się po jej myśli – udowodniła, że Bertram jest ojcem jej dziecka, więc musi uznać małżeństwo. Ale on wciąż jej nie chce, stoi zmartwiały podczas tego niby radosnego finału. Jednak nie kończy się dobrze.

Dobrze kończy się za to *Wieczór Trzech Króli* wyreżyserowany przez Grzegorza Jarzynę w Teatrze Młodych w Zagrzebiu. Grany jest pod tytułem *12. noc albo co chcecie*, będącym dosłownym tłumaczeniem *Twelfth Night, or What You Will* – może po to, by zaznaczyć, że różni się dość znacznie od oryginału. Jarzyna z dramaturgiem Romanem Pawłowskim poprzestawiali bowiem akcenty i pozmieniali fabułę. Wprowadzili też dodatkowe komplikacje w sferze genderowej. Jesteśmy w luksusowym hotelu Iliria, oszczędnie acz elegancko urządzonym; ciemnobłękitna podłoga, z lewej i prawej długie lady barowe, kanapy i leżanki. Ilirią zarządza Malvolia, kobieta w średnim wieku (Katarina Bistrović Darvaš). Do hotelu przyjeżdża znudzona sobą para: Olivio (Dado Ćosić) i Orsina (Anđela Ramljak). Szekspirowska Maria jest Mariem (Mateo Videk), służącym Olivia. Błazen Feste (gra go kobieta, Petra Svrtan) ma za zadanie zorganizować imprezę crossdressingową, aby Orsina i Olivio mogli rozpatrzyć się w swoich problemach uczuciowych. Orsina przebiera się więc za mężczyznę, Olivio (Mario również) za kobietę, więc wracają niejako do płci, które przydzielił im

Szekspir. Pojawia się Violx (Mia Melcher) – osoba niebinarna; energiczna, uśmiechnięta, niewysoka, łysa, w garniturku i różowych butach na bardzo wysokich obcasach. Rozbił się jej jacht, więc przyszła do pobliskiego hotelu. Inaczej niż u Szekspira, Violx nie straciła brata (jest Violą i Sebastianem w jednej osobie, no i Cezariem), nie musi sobie poukładać życia na nowo, nie przebiera się za chłopca, więc nie wikła siebie i innych w sieć uczuć. Jej dramat nie jest w centrum. Violx jest jak chochlik, który wprowadza zamieszanie w zastałym światku hrabiostwa i ich świty. Dzięki temu zamieszaniu Olivio, który, jak się okazuje, od lat był w związku z Mariem, decyduje się na coming out, a Orsina wybiera bycie kobietą i rzuca się w ramiona Violx. Jest to rozwiązanie poczciwsze niż u Szekspira, gdzie Orsino dostał niespodziewanie dziewczynę zamiast chłopaka, a Olivia całkiem inną osobę niż ta, którą pokochała, i teraz muszą sobie z tym radzić.

Jest w tym spektaklu pewna nadmiarowość – nie bardzo wiadomo, czemu ma służyć to spiętrzenie przebieranek, bo i Feste, i Chudogęba, i Tobiasz są grani przez kobiety przebrane za mężczyzn. Może ma być po prostu karnawałowo? No i jest karnawałowo – poczucie humoru Jarzyny powoduje, że interesujące i zabawne są różne poboczne wątki i postaci, na przykład milczący barman Zoran (Toma Medvešek), który zawsze jest pod ręką, pocieszy, naleje drinka, a dopiero na końcu powie, że chciałby po prostu zatańczyć. I tańczy. Wracając do głównego wątku: tyle zabiegów teatralnych i tak skromny rezultat, jeśli chodzi o rozwiązanie spraw uczuciowych? Olivio mógłby przecież i bez przebrania się za kobietę wyjść w końcu z szafy, a Orsina zakochać w Violx.

Hamlety

Z kilku festiwalowych *Hamletów* najpierw obejrzałam ten wyreżyserowany przez Declana Donnellana w Teatrze Narodowym w Craiovej, zagrany w Teatrze Szekspirowskim. Spektakl oparto na prostych pomysłach, które przyniosły prostą wersję tego nieprostego dramatu. Siedząca po dwóch stronach miejsca gry publiczność mogła zapoznać się z akcją dramatu, a przede wszystkim z kolejnością gwałtownego odchodzenia na tamten świat jego bohaterów. Jedyną scenografią był długi biały chodnik i kilka stołków. Chodnik to miejsce dla żywych, stołki – dla martwych, którzy i po śmierci towarzyszyli pozostałym przy życiu. Kostiumy też proste – szare garnitury dla mężczyzn, szare lub białe sukienki ze sweterkami dla kobiet. Jedynie Hamlet w przepisowej czerni; znakiem szaleństwa były krzywo pomalowane krwawą szminką usta i czerwone szpilki (nie doszukiwałabym się tu chęci wprowadzenia interpretacji genderowej). Żywsze kolory i swobodniejsze odzienie zarezerwowano dla aktorów i grabarzy, ludzi z zewnątrz, jedynych, którzy nie stracili życia. W tym wsobnym *Hamlecie* nie było Horacego ani Fortynbrasa, nikogo, kto mógłby coś na tym wszystkim zyskać (Fortynbras tron, Horacy – sławę barda, niosącego w świat legendę Hamleta).

Przy tak sztywnej koncepcji trudno mówić o głębokiej czy choć ciekawej interpretacji – owszem, niektóre role były bardziej udane, jak Klaudiusz (Claudiu Mihail), przystojny, miły i coraz bardziej przerażony tym, że rzeczywistość wymyka mu się z rąk, czy Poloniusz (grany przez kobietę, Ralucę Păun), mały, pękaty, z przylizaną fryzurą, zadowolony z siebie i swojej elokwencji. Hamlet (Vlad Udrescu) był przede wszystkim dręczącym otoczenie gadułą; reżyser nie dał mu szans na urozmaicenie czy zniuansowanie postaci. Dla kogoś, kto kiedyś czytał czy widział *Hamleta*,

pozostawało odliczanie, ilu zostało żywych, nieznający oryginału dostali zarys fabuły tej sztuki z trupami, choć mogli się dziwić, czemu jest tak sławna.

Zaraz po tym *Hamlecie* można było obejrzeć na podworcu Teatru Szekspirowskiego spektakl angielsko-włoskiego zespołu English Theatre Company & La Ribalta Teatro, *Hamlet Double Bill*. Jarmarczny teatrzyk na trzech aktorów (Alberto Ierardi, Giorgio Vierda, Adrian Hughes), grany na podeście z trzema kolorowymi kurtynkami. Pierwsza część dyptyku to perspektywa aktorów goszczących w Elsynorze, którzy dowcipnie streścili *Hamleta* (nazywając go „duńską sztuką", żeby nie przyniósł pecha), bawiąc się konwencją amatorskiego teatru, w którym wciąż coś idzie nie tak, a braki kadrowe rozwiązywane są w ten sposób, że jeden aktor gra dwie postaci, zależnie od tego, który profilem odwróci się do widowni. Potem, przyjmując perspektywę grabarzy, rozgościli się w grobowych nastrojach, monologach duchów (Klaudiusza czy Hamleta, bo przecież wszyscy są już duchami) i smętnych piosenkach. Zapewniło to chwilę oddechu po *Hamlecie* Donnellana. Nie tylko dlatego, że aktorzy bawili się konwencjami i kanonicznym tekstem, ale też dlatego, że przypomnieli, że Szekspir nie napisał dramatu, w którym najważniejsza jest wartka akcja – jest w nim miejsce na niekonsekwencje, dziwność, humor i poezję.

Piotr Mateusz Wach w *Przemianie Hamleta* prowokacyjnie wpisał się w dyskusję o kształcie teatru – nie dość, że na scenie jest ostro i gwałtownie, to jeszcze Hamlet (Leonard Koterski) w pewnej chwili krzyczy: „Trigger warning – osoby wrażliwe wypierdalać, oglądacie na własną odpowiedzialność!". Nikt z oglądanego przeze mnie spektaklu nie wyszedł, a widzowie, którym Hamlet przyłożył nóż do gardła, przyjęli to ze zrozumieniem (przecież wiadomo, że aktor nikogo nie ukrzywdzi, nie ma ochoty na pozwy i sądy). Spektakl jest bardzo cielesny, fizyczny – z tym że

ciało nie jest tutaj nośnikiem prawdy, ale raczej pułapką, z której trzeba się wyrwać. Więc na początku półnagi Hamlet spazmatycznie trzęsie się i drży – a duch ojca (Jan Marczewski), wyglądający jak jego klon, wbija mu do głowy i ciała słowa o konieczności zemsty. Duch zresztą nie opuści sceny, pragnąc na wszelkie sposoby „rozdmuchać żar twego [Hamleta] zamiaru" (jak mówi u Szekspira); ten Hamlet za towarzysza ma nie Horacja, ale ojca. Wach zdecydowanie zredukował liczbę postaci – obok starego i młodego Hamleta są tylko Klaudiusz (Maksymilian Piotrowski), Gertruda (Małgorzata Zawadzka) i Ofelia (Oliwia Durczak), a spoza *Hamleta* – Mass Media Queen (Wiktoria Wojtczak), operatorka kamery, która jest trochę osobą z zewnątrz, trochę manipulantką (bo decyduje o tym, co oglądamy na ekranie), trochę komentatorką-piosenkarką. Hamlet przeistacza się w maszynę zemsty – jak mówi Gertruda: „Trzeba to nazwać przemianą, książę nie jest podobny do samego siebie". Tyle że nie widzieliśmy, jaki był Hamlet „podobny do samego siebie", znamy tylko moment przemiany i Hamleta-maszynę. Wach dodaje do wyimków z Szekspira wyimki z *HamletaMaszyny* Heinera Müllera, co brzmi nieco już archaicznie, choć wizja ruin Europy wciąż jest aktualna.

Ekstrawaganckie kostiumy – Klaudiusz w długim futrze, spod którego wyłania się bielizna, Gertruda i Ofelia w półprzejrzystych sukniach i na niebotycznych obcasach – umiejscawiają spektakl we „wszędzie i nigdzie", nie tyle bliżej współczesności, ile bliżej teatru. Teatru, który tęskni za czasem, kiedy nie przestrzegano widzów przed brutalnymi scenami. Wach brutalność rozumie fizycznie: Hamlet gwałci Gertrudę, choć robi to właściwie wstydliwie, pod ścianą; Mass Media Queen śpiewa wówczas z duchem ojca liryczną piosenkę ze słowami „nienawidzę cię". Ale ta pigułka z *Hamleta*, choć efektowna i ciekawie operująca cielesnością, niewiele daje do myślenia. Teatr, za którym tęskni Wach, miał jednak coś więcej do

powiedzenia; myślę tu choćby o *Hamlecie* Warlikowskiego, mniej efektownym, ale nieskupionym na jednym temacie.

Makbet i *Makbet*

Z dwóch realizacji *Makbeta* – w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (reżyseria Paweł Palcat) i w rzeszowskim Teatrze Przedmieście (reżyseria Aneta Adamska-Szukała) można wysnuć wniosek, że to sztuka o testosteronie. W obydwu spektaklach dużo miejsca zajmują męskie zabawy, pohukiwania, siłowanie się, prężenie mięśni tudzież ego. Teatr Przedmieście jest offowy, więc wygląda to skromniej, tym niemniej półnadzy mężczyźni w szerokich „orientalnych" spodniach i z butelkami wina w rękach wytwarzają pierwotną wspólnotę złączoną testosteronem. Las Birnamski jest tu na scenie od początku do końca – gęsto ustawione drzewka (prawdziwe, choć bez koron) zostawiają niewiele miejsca aktorom, zapowiadając fatalny dla Makbeta koniec. Czas biegnie tu szybko, wyznaczany przez wiedźmę (w tej roli reżyserka) bijącą w bęben i śpiewającą „prymitywne" pieśni, a także uwodzącą Makbeta – w gruncie rzeczy nie jest ważne to, co napisał Szekspir, ale ogólne wrażenie, że cała historia musi się źle skończyć, skoro się źle zaczęła. Trochę więcej uwagi poświęcono Makbetowi (Maciej Szukała) i Lady Makbet (Iwona Błądzińska), ale wydaje się, że reżyserka miała nadzieję, że spektakl będą oglądać ci, którzy coś o tym dramacie wiedzą, bo nieprzesadnie zajmuje się szczegółami fabuły i charakterami bohaterów.

Paweł Palcat przyjrzał się *Makbetowi* wnikliwiej, co nie znaczy, że wszystko mu się udało. Umiejscowił spektakl w dość szeroko pojętej współczesności, w której jest miejsce i na sanitariuszki z czasów I wojny w rolach wiedźm, i na bliższe naszym czasom sukienki, mundury polowe i galowe. Dodał projekcje –

piękne, hipnotyzujące obrazy morza, plaży, po której włóczą się popijający piwo Makbet i Banko, dobrzy kumple, a także robione ukrytą kamerą nocne zdjęcia zwierząt w lesie. Zwierzęce (sztuczne) truchła są też obecne na scenie, układane i przenoszone czule przez wiedźmy-pielęgniarki, towarzyszące ludziom w chwilach śmierci. Według reżysera zwierzęta miały przypominać o naturze, szlachetniejszej od świata ludzkiego. Ale ten trop pozostał jedynie ornamentem – światowi *Makbeta* nie trzeba przeciwstawiać natury, żeby udowodnić jego nieszlachetność i grozę. Widać je gołym okiem.

Spektakl rozpoczyna się po bitwie: sanitariuszki opatrują rannych Makbeta i Banka (dziwnie brzmią ich słowa o niesamowitości tych kobiet – żołnierze chyba powinni być oswojeni z obecnością sanitariuszek). Kończy takim samym obrazem – tym razem wiedźmy-sanitariuszki opiekują się Malcolmem. Świat ludzki nie zmądrzeje, historia będzie się toczyć kołem, Malcolm z pewnością znajdzie kogoś do wyeliminowania. Jest on w tym spektaklu udręczony przez ojca, który wciąż go sztorcuje, popycha i gnębi; Malcolm ojca nie lubi, chciałby zająć jego miejsce, siada nawet ukradkiem na tronie. Duncan nie jest dobrym ojcem ani dobrym królem (przynajmniej dla najbliższego otoczenia), ale samcem alfa, którego rozpiera energia, wyładowywana we wspólnych tańcach z groźnie wybijanym rytmem, poszturchiwaniach i gwałtownych gestach. Ponieważ dwór się do jego stylu dostosowuje, na scenie panuje atmosfera testosteronowa. Dla sprawienia przyjemności mężczyznom na uczcie występuje tancerka w kostiumie niedźwiedzicy, pląsająca bardzo erotycznie. Kobiety, czyli Lady Makbet i Lady Makduf, chichoczą bezradnie, za to Duncan dobiera się do niej gwałtownie – a gdy tancerka ściąga maskę i ucieka, widzimy twarz jednej z wiedźm.

Duncan jest nieznośnym tyranem, więc zamordowanie go przez Makbeta

(licznymi ciosami, jak w koszmarze) ma jakby mniejszą wagę niż u Szekspira. Ale śmierć to śmierć, poza tym uruchamia kolejne; śmierć Banka, nie Duncana, wydaje się tu najważniejszą przyczyną popadnięcia Makbeta w obłęd. Reżyser zagęszcza atmosferę koszmaru – ofiary Makbeta z pomazanymi na niebiesko twarzami pojawiają się na scenie jak zombie. W końcu Makbet zostaje pokonany nie przez Las Birnamski, ale przez morze, z którego wyłaniają się żołnierze-płetwonurkowie.

Rzeczy mniejsze

Mniejsze – czyli krótsze, kameralne, offowe, ale wcale nie gorsze od tych pokazywanych na dużej scenie Teatru Wybrzeże czy Teatru Szekspirowskiego. Powiem o dwóch, które z różnych powodów podobały mi się najbardziej. Spektakl kolektywu Hertz Haus *To bitch or not to bitch* wygrał konkurs SzekspirOFF. Słusznie, bo to ciekawy choreograficzny komentarz do poematu *Gwałt na Lukrecji*. Pierwsza część (umowna, bo spektakl nie ma przerwy) to zmywanie brudu, uparte czyszczenie białej podłogi przez cztery performerki (Magdalena Kowala, Natalia Murawska, Joanna Woźna, Anna Zglenicka), będące również twórczyniami koncepcji spektaklu. W białych kombinezonach z krótkimi nogawkami, z utensyliami do sprzątania za pasem, bose, na klęczkach, nucąc cicho *Chabadabada*, starannie, popluwając na ściereczki, pucują podłogę. Podłoga wygląda nieskazitelnie, ale performerek to nie zniechęca. Praca jest prawdziwa, fachowa, żadnego udawania. W tle, na ścianie wyświetlane są fragmenty poematu i informacje o tym, co przydarzyło się Lukrecji – zgwałcona popełniła samobójstwo, jej ciało stało się przedmiotem męskich targów politycznych. Ale twórczynie nie zajmują się tym aspektem historii Lukrecji, interesuje je czystość i brud, zbrukanie ciała przez gwałt, usiłowanie wydobycia się z tego stanu, oczyszczenie. Wszystkie są Lukrecjami, ale

wybierają spośród siebie jedną – rozbierają ją, kładą na stole i dokładnie myją, tak jak myje się chorych w szpitalu albo może zwłoki. Długa sekwencja jest przejmująca – niby beznamiętna, wykonana z zawodową precyzją, ale uważnie i empatycznie.

Druga część ma inny charakter – są inne kostiumy (cielista bielizna i białe czepeczki z kryzami), więcej ruchu, sekwencje taneczne w stylu nieco barokowym – odniosłam wrażenie, że to fragmenty jakiegoś innego spektaklu. Szkoda, że tak ciekawie zarysowany temat nie został pogłębiony, że twórczynie nie zajęły się choćby tym, o czym poinformowano nas w napisach – że Szekspirowskiej Lukrecji odmawiano miana bohaterki tragicznej.

W inne rejony przeniósł widzów *Romeo i Julia w krainie fakapu* (reżyseria Ewa Galica i Michał Lazar we współpracy z toruńskim Teatrem im. Horzycy) – spektakl oparty na prostym pomyśle, zabawny, ale też wzruszający: w końcu to *Romeo i Julia*. Jesteśmy w przyszłości, a Polska jest podzielona na dwa konkurujące ze sobą dyskonty: Blibla i Stonkę. Bohaterami są pracujący w Stonce Kasia (Ada Dec) z działu mrożonek i Tomek (Michał Darewski) z działu konserw. Na scenie jest jeszcze ochroniarz, znudzony koniecznością nadzorowania, rozwiązujący w wolnych chwilach krzyżówki – w tej roli Michał Lazar, autor i wykonawca muzyki. Będzie dużo muzyki, będą też piosenki. Jedyną scenografią są ustawione w słupki plastikowe jasnozielone skrzynki. To one oddzielają Kasię i Tomka, ale też będą (jak w *Pyramie i Tyzbe*) ową dziurawą ścianą, która sprzyja rozmowom zakochanych. Świat dyskontowy jest nieco orwellowski – życie pracowników jest podporządkowane nudnym obowiązkom i komunikatom, w przerwach można czytać tylko sklepowe gazetki, rozmowy są źle widziane.

Kasia jednak po pierwsze czyta w przerwie *Romea i Julię*, po drugie rozmawia z Tomkiem, namawiając go do wspólnej lektury. Jest, jak Szekspirowska Julia, osobą zdecydowaną, Tomek to trochę melepeta, nie bardzo chce czytać, nie bardzo też czytać potrafi. Ale Szekspir objawia swą moc: wspólne czytanie *Romea i Julii* powoduje, że niewypowiedziane uczucie znajduje wyraz w słowach dramatu. Być może bez tych słów Kasia i Tomek nie dowiedzieliby się, co do siebie czują. Kochankom nie jest łatwo: szybko okazuje się, że Tomek to agent Blibla, wysłany do Stonki, by ukraść recepty na przebojowe produkty konkurencji. Gdy wraca do Blibla, poddają go procedurze wymazania z pamięci miłości do Kasi. Ale Tomek nie ulega – prawdziwa miłość przetrwa, ale czy przetrwają kochankowie? Chcą uciec kanałami do Czech, ale w końcu trują się przeterminowanym napojem. *Romeo i Julia w krainie fakapu* odróżniał się od przeważającej części festiwalowych produkcji: nie starał się stawiać diagnoz na temat współczesnego świata, nie walczył o nic ani z niczym, był dowcipną (a często był to dowcip niewyszukany) próbą przyjrzenia się skutkom czytania Szekspira.

Skutki mogą być różne: wszyscy biorący udział w festiwalu artyści starali się przeczytać Szekspira po swojemu, z jego pomocą diagnozować świat, teatr i siebie. A sztuki Szekspira, nawet przepisane, pocięte, wkładane w coraz to inne konteksty, dowodziły, że wciąż są żywe i dostarczają paliwa teatrowi.

Autor/ka

Joanna Targoń

Joanna Targoń – recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje książki i katalogi wystaw. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/szekspir-swiat-i-teatr*