didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesci-rodzinne

/ FESTIWALE

Opowieści rodzinne

Olga Katafiasz

29. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 25 lipca – 3 sierpnia 2025

Dwudziesty dziewiąty Festiwal Szekspirowski odbywał się pod hasłem „Słowa, Słowa! Słowa?", brzmiącym równie enigmatycznie, co obiecująco. W ciągu dziesięciu dni zaprezentowano spektakle w trzech konkursach – o Złotego Yoricka, o Nowego Yoricka i SzekspirOFF – oraz spektakle towarzyszące. W dwóch pierwszych konkursach zobaczyliśmy jedynie po trzy spektakle, co wynika, jak sądzę, nie tyle z organizacyjnych ograniczeń, ile z prostego faktu, że coraz rzadziej na polskich scenach wystawia się teksty Szekspira. Sytuację tę miał zmienić Konkurs o Nowego Yoricka: biorą w nim udział twórczynie i twórcy młodego pokolenia, którzy prezentują projekty inscenizacji, pokazywane właśnie w Gdańsku, a realizowane potem w profesjonalnych teatrach. Ale wydaje się, że ten – moim zdaniem ciekawy – pomysł na poszerzenie formuły konkursowej nie przyniósł spodziewanych efektów. Kiedy dwa lata temu pisałam o festiwalu, miałam wrażenie, że najciekawiej, najoryginalniej wybrzmiewają te interpretacje, które traktują

Szekspirowskie teksty jako punkt wyjścia, pewien sygnał wywoławczy, a z dramatów wypreparowywane są te wątki czy postaci, które najtrafniej opowiadają o współczesności. O tym, czy takie strategie dramaturgiczne są trafne, czy okazują się interpretacyjnym unikiem, decyduje – jak zawsze – jakość przedstawienia. Podobnie było w tym roku.

Festiwal otworzyła *Burza* w reżyserii Oksany Dmitrievej z Narodowego Akademickiego Ukraińskiego Teatru Dramatycznego im. Marii Zankovetskiej we Lwowie. Widziałam drugi pokaz, który rozpoczął się zaraz po gali otwarcia. Po przemówieniach i podziękowaniach, kiedy podniosła się kurtyna, aktor Oleh Stefan oznajmił, że „aktorzy przyjechali". Słowami Poloniusza z *Hamleta* zachwala ich umiejętności, dodając, że zespół przybył ze Lwowa. Stefan mówi częściowo po ukraińsku, częściowo po polsku, jednocześnie tłumacząc się z niedoskonałego opanowania języka przodków. Mówi również, że część zespołu ma polskie pochodzenie. Wchodzi w interakcje z widownią, pyta na przykład, czy wiemy, z jakiego dramatu pochodzą wypowiadane właśnie kwestie. Pojawiają się też – w tonie nie do końca serio – aluzje do wojny w Ukrainie; w pewnym momencie Stefan cytuje słowa, które padły z ust obrońców Wyspy Wężowej.

Ów prolog przechodzi płynnie w akcję *Burzy*. Poloniusz – albo lwowski aktor występujący na gdańskiej scenie – staje się nagle Prosperem. Ale wyspa nadal wydaje się teatrem. Bo wszystko, co się na niej wydarza, jest pokazane za pomocą wyrazistych, niekiedy nazbyt nawet wyrazistych, znaków. Dmitrieva, reżyserka Charkowskiego Teatru Lalek, nadaje Szekspirowskiej komedii ostre kształty i barwy. Wygnany władca jest tyranem, który na odległej od cywilizacji wyspie nadal bezwzględnie rządzi tymi, którzy na niej pozostali. Tyle że z czasem jego władza słabnie. Nie oddaje jej jednak, finał spektaklu sugeruje, że za moment wszystko – przedstawienie albo teatralny

pokaz tyranii, interpretacja należy do publiczności – może zacząć się od początku.

Prospero nosi kostium i nakrycie głowy kojarzące się z umundurowaniem radzieckiej marynarki. To on uruchamia sceniczną machinę, nie tylko zagadując do widowni, ale również słowem – niczym zaklęciem – rozświetla scenę, kieruje burzą, pokazywaną jak w XIX-wiecznym teatrze. Kostiumy rozbitków mogą przypominać staroświeckie stroje kąpielowe albo więzienne pasiaki; najwyrazistszym elementem scenografii jest umieszczona na ruchomej platformie figura przypominająca wielkiego nosorożca. W niektórych scenach rogi zwierzęcia ulegają zmultiplikowaniu i zamieniają się w trzymane przez bohaterów ogromne fallusy. Dmitrieva, jak wspomniałam, wybiera wyraziste sceniczne znaki, odwołując się do awangardy lat trzydziestych XX wieku. Na równi z kształtem plastycznym przedstawienia zainteresowała mnie jego dramaturgia: lwowska *Burza* trwa dziewięćdziesiąt minut, a kluczowym tematem jest władza. Adaptacja (w opisie przedstawienia nie znalazłam nazwiska adaptatora/ki czy dramaturga/żki) w dużej mierze skupia się na postaciach Ariela i Kalibana, czyli ofiar Prospera. Jeden z nich jest niewolnikiem kapryśnego władcy, drugi – został wydziedziczony i uwięziony jako „barbarzyńca". Dmitrieva mniejszą uwagę poświęcając spiskowi dworzan, ale okrucieństwo Prospera ujawnia się również w próbach, jakim poddaje Ferdynanda. Proste czynności, jak przenoszenie drewna, zamieniają się niemal w tortury.

Burza w reżyserii Oksany Dmitrievej była jednym z najbardziej oczekiwanych przedstawień festiwalu i jednocześnie zapowiadała jeden z dwóch głównych tematów prezentowanych spektakli czy właściwie strategii interpretacyjnych Szekspirowskich dramatów (a niekiedy tylko figur, tropów, inspiracji). Pierwszym z nich była właśnie władza, drugim – intymne relacje rodzinne. Co

ciekawe, tak jak o władzy traktował pierwszy festiwalowy spektakl, tak ostatni – *Wchodzi Duch* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej – łączył obie kwestie w intrygujący z początku sposób.

Wchodzi Duch, jak czytamy na stronie festiwalu, „to autorski spektakl, zaprojektowany przez reżyserkę Weronikę Szczawińską i dramaturga Piotra Wawra jr oraz aktorki i aktorów olsztyńskiego Teatru, który powstał jako koprodukcja Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie oraz Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego". Tytułowy Duch to, rzecz jasna, Duch Ojca Hamleta z I aktu tragedii Szekspira, ale w przedstawieniu Szczawińskiej zmultiplikowany, na scenie widzimy bowiem aż sześć duchów. A właściwie sześcioro aktorek i aktorów – Agnieszkę Gizę, Martę Markowicz, Wojciecha Rydzio, Marcina Kiszluka, Milenę Gauer i Piotra Wawra jr – odzianych niczym zjawy z dziecięcych zabaw. Prześcieradła, obrusy, poszewki z dziurami na oczy nie pozwalają zidentyfikować wykonawców (na pewno nie widzom rzadko bywającym w olsztyńskim teatrze), właściwie rozpoznajemy jedynie kobiece i męskie głosy. Wspomniany duch jest, jak można się domyślić, figurą ojca, wiecznie napominającą czy – mówiąc wprost – poniżającą swoje dzieci, odbierającą im pewność siebie i młodzieńczą pasję działania. To również figura władzy – także tej, którą ma reżyser nad aktorami i aktorkami (co ciekawe, reżyser to reżyser, a nie reżyserka). Jak wspomniałam, z początku dramaturgiczny i sceniczny pomysł frapuje, ale z minuty na minutę wytraca swój potencjał: padają coraz mniej subtelne żarty w formie złotych myśli czy życiowych mądrości, za pomocą których podcina się skrzydła dzieciom i scenicznym koleżankom czy kolegom. „Co się polepszy, to się popieprzy" jest najdelikatniejszą z fraz, jakie słyszymy z ust duchów.

Owszem, finał przedstawienia, kiedy na scenie pozostają tylko aktor i

aktorka, mógłby wywoływać wzruszenie czy prowokować do refleksji (i widziałam, że część publiczności była naprawdę poruszona): w końcu Piotruś (Piotr Wawer jr) odwołuje się do własnego dzieciństwa. Osierocony przez matkę, która zmarła w trakcie porodu (o czym Szczawińska oraz Piotr Wawer senior opowiadali w spektaklu *Po prostu* z 2019 roku), wychowywany przez ojca, dotkniętego traumą utraty żony (i długiego dochodzenia sprawiedliwości, bo śmierć nastąpiła w wyniku lekarskiego błędu), pozbawiony poczucia bezpieczeństwa chłopiec dotkliwie odczuwał swoją „inność" wśród dzieci dorastających w pełnych rodzinach. Przyznam jednak, że choć znałam tę historię (a mogę wątpić, czy znali ją wszyscy widzowie, oglądaliśmy scenę o samotności ucznia, który po zakończeniu lekcji i zamknięciu świetlicy, musiał czekać na rodzica w szkolnej portierni), finał nie wywołał we mnie emocji. Kilkadziesiąt minut przedstawienia, opartego na jednym dramaturgicznym pomyśle, który właściwie nie został rozwinięty, sprawiło, że scena, która mogła być mocną kodą, przełamującą nagle komizm całości, tak nie wybrzmiała.

Burza i *Wchodzi Duch* to spektakle prezentowane poza trzema konkursami. Jak już wspomniałam, temat relacji rodzinnych wybrzmiewał w tym roku dość silnie, czego dowodzą również nagrody przyznane w dwóch konkursach. Złotego Yoricka zdobyła *Zimowa opowieść* w adaptacji Darii Sobik i reżyserii Pameli Leończyk; dwa lata temu szkic sceniczny przygotowany przez twórczynie wygrał w konkursie Nowy Yorick. Widziałam wersję z 2023 roku i późniejszy spektakl w Teatrze Powszechnym w Warszawie (nie widziałam gdańskiego pokazu) – dramaturżka i reżyserka rozwinęły wyznaczone od początku tropy interpretacyjne (choćby nieoczywistości zdrady: czy nie jest nią również obojętność wobec współmałżonka?), w małżeńskiej opowieści pojawiła się córka, Perdita (Anna Ilczuk), dotkliwie odczuwająca odrzucenie. *Zimowa opowieść* jest świetnym spektaklem, konsekwentnym, znakomicie

zrealizowanym i zagranym (Hermionę i Leontesa grają Karolina Adamczyk i Grzegorz Artman, Czas Aleksandra Bożek, a Poliksenesa – Oskar Stoczyński). Interpretacja złożonej i tajemniczej komedii Szekspira w kluczu kultury terapii i silna psychologizacja postaci budzą jednak, podobnie jak dwa lata temu, mój niedosyt. Zdrada, toksyczna męskość, porzucenie dziecka w imię miłości własnej – to istotne tematy, wciąż jednak mam wątpliwości nie tyle wobec zaniechania pełnego wykorzystania potencjału dramatu, ale podstawowego zabiegu dramaturgicznego. Najprościej mówiąc: czy spektakl o rozpadzie małżeńskiej relacji i kosztów, jakie ponosi dziecko, musiał być zrealizowany właśnie na podstawie *Zimowej opowieści*?

Poza zwycięską *Zimową opowieścią*, w konkursie Złoty Yorick zaprezentowano w tym roku jeszcze dwa przedstawienia: *Sen nocy letniej* w reżyserii Michała Zadary z warszawskiego Teatru Komedia i *Juliusza Cezara* w reżyserii Błażeja Biegasiewicza z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. Zadara i Biegasiewicz skrajnie odmiennie zaadaptowali Szekspirowskie dramaty, a ich strategie również w interesujący sposób spozycjonowały publiczność. *Sen nocy letniej*, czyli, wedle festiwalowych zapowiedzi, „najsłynniejsza komedia Williama Szekspira w wykonaniu gwiazdorskiej konstelacji aktorskiej", grany był w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. „Olga Bołądź, Arkadiusz Brykalski, Michał Czernecki, Paulina Holtz, Bartosz Porczyk, Barbara Wysocka i Mariusz Zaniewski wcielą się we wszystkie 23 role komedii Stratfordczyka" – istotnie, temat teatralnej zabawy jest w tym przedstawieniu jednym z najważniejszych. Na scenie ustawiono trzy wersalki, wykorzystane jako wehikuły scenicznych przeobrażeń bohaterów: aktorki i aktorzy znikają w pojemnikach na pościel, by za kilkadziesiąt sekund pojawić się na scenie jako inna postać. Brawurowe przebieranki, których apogeum obserwujemy w scenie występu rzemieślników, zdają się bawić nie tylko widzów, ale również wykonawców.

Zadara nie pogłębia relacji między postaciami, w tej interpretacji zamiana kochanków nie jest mroczną, ciemną grą ludzkich instynktów, opisaną przez Jana Kotta. Ale teatralna zabawa nie jest aż tak niewinna, jak można by sądzić: po pierwsze, ton całkiem serio pojawia się na przykład w scenie ukołysania do snu Tytanii (Barbara Wysocka), kiedy jeden z elfów (Mariusz Zaniewski) śpiewa królowej Purcellowski *Lament Dydony*; po drugie Oberon (Arkadiusz Brykalski) to twardy, nieznoszący sprzeciwu władca, jego polecenia są wykrzykiwanymi komendami, a Puk (Michał Czernecki jako jedyny gra tylko jedną rolę) nie jest ani wesołym, ani sympatycznym psotnikiem, to raczej niebezpieczny gracz, bez skrupułów dokonujący kolejnych operacji na cudzym losie. Naturalnie, podobne zabiegi nie zakłócają żywiołu gry, a aktorki i aktorzy wraz z reżyserem zdają się przede wszystkim pokazywać, że komedia jest sztuką, na której powinniśmy po prostu się bawić. Ale chwilowe zmącenia owej zabawy wydają się nieprzypadkowe – niebezpieczeństwo (i zło), choć potencjalne, jednak istnieje.

Juliusz Cezar grany był na terenie Stoczni Gdańskiej, w opuszczonych magazynach. I przed nimi, bo zanim zaczęła się właściwa akcja, na placu pomiędzy pustymi budynkami widownia mogła krążyć między aktorkami i aktorami, którzy – niczym trybuni ludowi – wykrzykiwali polityczne hasła. Już na tej zaimprowizowanej agorze ujawnił się jeden z naczelnych tematów przedstawienia Biegasiewicza: kryzys języka, który pojawia się w momentach politycznego przełomu, w czasie tyranii. Fragmentaryczność, niejasność, swoista afazja są z jednej strony objawem słabości, z drugiej – narzędziem dezinformacji i manipulacji. Gdy zespół i widownia trafią do zamkniętej przestrzeni, owo wrażenie się nasila. Część akcji rozgrywa się w małym pomieszczeniu, w którym przebywa garstka widzek i widzów. W większej sali druga część publiczności obserwuje projekcje – rejestrowaną przez

operatorów kamer część akcji, a właściwie tę, którą mamy oglądać, ocenić, tę, która ma ukształtować tak zwaną opinię publiczną. Biegasiewicz wie, że opowiada historię znaną, jeśli nie z lektury dramatu Szekspira, to ze szkolnych lekcji. I wybiera z niej momenty kluczowe, nie rozwijając relacji między postaciami ani nie pogłębiając ich psychologii. Tekst *Juliusza Cezara* wybrzmiał dla mnie dotkliwie właśnie dlatego, że unaoczniono przede wszystkim schemat, matrycę zdarzeń, jaka odtąd – zgodnie ze słowami Szekspira – powtarzana będzie przez kolejne wieki w różnych częściach świata. Ale dwie sceny wybrzmiewają w legnickim spektaklu szczególnie wyraziście: pierwszą jest zabójstwo Cezara, drugą – mowa Marka Antoniusza. Juliusz Cezar (Paweł Wolak) nie zostaje zasztyletowany, być może wcale nie umiera – jego śmierć jest śmiercią medialną, a narzędziem zabójstwa są celuloidowe taśmy w rękach agresorów. Marek Antoniusz (znakomity Paweł Palcat) nie jest charyzmatycznym oratorem, wręcz przeciwnie, jego słowa nie układają się w spójną całość, kwestie są rwane, sprawiają wrażenie wydobywanych z niedoskonałej pamięci. Albo przywoływanych z zasłyszenia, z cudzego wystąpienia, składanych z wysiłkiem. *Juliusz Cezar* Błażeja Biegasiewicza był dla mnie jednym z najważniejszych punktów festiwalowego programu.

Poskromienie złośnicy w reżyserii Ewy Platt z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu zwyciężyło w Konkursie o Nowego Yoricka (w ramach którego oglądaliśmy jeszcze dwa szkice sceniczne: *Koriolana* w reżyserii Jadwigi Klaty i *Ryszarda III: Tron we krwi* w reżyserii Patrycji Wysokińskiej) i otrzymało Nagrodę Dziennikarzy. Kameralne przedstawienie, rozpisane na aktorkę (Joanna Osyda) i dwóch aktorów (Konrad Wosik i Maciej Czerklański) rozgrywa się w garażu albo na działce, gdzie mieszkają Katarzyna i jej partner, a potem mąż. Wszystko tu jest obskurne: stary samochód, lodówka, kuchenka mikrofalowa. Platt wybiera z komedii

sekwencje tytułowego poskramiania, tę z aktu II i finałową, jak gdyby inne sceny uległy unieważnieniu wobec tego, co właśnie widzimy. Owa kondensacja wybrzmiewa szczególnie dotkliwie: Petruchio stosuje wyjątkowo perfidną przemoc psychiczną. Perfidną – a przy tym niepokojąco znajomą. Nie podnosi nawet głosu, po prostu wykorzystuje pełną zależność (jak się możemy domyślać, również ekonomiczną) Katarzyny. Joanna Osyda gra dziewczynę, która nie ma dokąd uciec, znikąd nie otrzyma wsparcia i nawet jej początkowy opór jest słaby. Bo po co zdobywać się na jakąkolwiek determinację, skoro od początku wiadomo, jak ta historia się skończy? Podobnie jak historia jej matki i koleżanek – może z blokowiska, może z tej samej wsi. *Poskromienie złośnicy* nie brzmi jak feministyczny manifest, nie jest spektaklem interwencyjnym. Obraz przemocy domowej, która nie kwalifikuje się do założenia niebieskiej karty, jest dzięki oszczędności środków szczególnie poruszający.

Międzyludzkie relacje były również tematem spektaklu Aleksandry Bielewicz *Wszyscy jesteśmy Ryszardami. Ekshumacja 2000*, który zwyciężył w Konkursie SzekspirOFF. Bielewicz przypomina historię odnalezienia miejsca pochówku króla Ryszarda III, znaną z filmu *Zaginiony król* (*The Lost King*, 2022, reż. Stephen Frears). Inaczej niż w filmie, gdzie główną bohaterką jest Philippa Langley, historyczka amatorka, w przedstawieniu pierwszoplanowym bohaterem okazuje się sam Ryszard III (Tomasz Nosinski). Mówi nie tylko o relacjach z najbliższymi, ale również o czarnym historycznym PR-ze, jaki skutecznie zbudował Szekspir za czasów Tudorów. Opowieść o nieprzypadkowym, bo intuicyjnym szukaniu miejsca pogrzebania szczątków króla po bitwie pod Bosworth (w której zwyciężył Henryk Tudor) zderzona zostaje z tekstem kroniki. Problem w tym, że nie bardzo wiemy, co wynika ze spotkania Ryszarda – a może jego ducha? – z Philippą (Kasia

Obidzińska). Finałowa projekcja, fragment reportażu BBC, na której prawdziwa Langley mówi o swoim odkryciu, niczego nie wyjaśnia, nie dopowiada, a zderzenie z dokumentalnym nagraniem nie metaforyzuje obejrzanej przed chwilą fantazji o dobrym królu.

Co ciekawe, *Ryszard III* pojawił się na tegorocznym festiwalu aż trzykrotnie: w interpretacji Bielewicz, Wysokińskiej (gdzie Szekspirowska kronika została przerobiona na interaktywną grę, w której publiczność w głosowaniach decydowała o przebiegu zdarzeń) i w prezentowanym w nurcie SzekspirOFF lalkowym spektaklu dla dorosłych *Ryszardzie!* w reżyserii Marcina Tomkiela i Darii Holovchanskiej. W tych spektaklach nie wybrzmiał jednak kluczowy dla Szekspira i być może ciekawy dla części widowni temat rodzenia się zła i jego klęski, twórców interesowała raczej złożoność psychiki bohatera. Temat wojny czy tyranii był obecny w ukraińskiej *Burzy* i legnickim *Juliuszu Cezarze*, niebezpieczeństwo czaiło się w ateńskim lesie. Współczesność Szekspira ujawniła się w kreśleniu relacji, w opowiadaniu o tym, co najbliższe – i być może najbardziej dotkliwe.

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Opowieści rodzinne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesci-rodzinne.

Autor/ka

Olga Katafiasz

Olga Katafiasz – teatrolożka i filmoznawczyni, wykładowczyni AST w Krakowie. W latach 1995-2008 pracowała w zespole redakcyjnym „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik*

wiedzy o filmie (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), wywiadu rzeki *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe* (2012). W serii „Literatura na ekranie" redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a* (2017).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/opowiesci-rodzinne*