didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/furor-divinus

/ FESTIWALE

Furor divinus

Justyna Landorf

30. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 23 lipca – 2 sierpnia 2026

U początków gdańskiego Festiwalu Szekspirowskiego oraz jego siedziby stała założona na przełomie 1989 i 1990 roku Fundacja Theatrum Gedanese. Jej pomysłodawca, profesor Jerzy Limon, odkrył, że w XVII wieku do miasta na Jarmark św. Dominika przybywali angielscy aktorzy, wystawiając teksty rodzimych dramaturgów, w tym żyjącego jeszcze wówczas Szekspira. Wybitny szekspirolog, pisarz i literaturoznawca postanowił wskrzesić tę chlubną tradycję i na miejscu Szkoły Fechtunku, gdzie odbywały się pokazy, zbudować teatr na wzór angielskiego Globe. Poszukując środków, wpadł na pomysł zwrócenia się do ówczesnego następcy tronu, księcia Karola, z prośbą o objęcie honorowego patronatu nad planowaną budową. I choć list został błędnie zaadresowany (Pałac Buckingham nie był siedzibą przyszłego monarchy), to królewska poczta nie zawiodła i przesyłka dotarła we właściwe ręce. Oficjalna odpowiedź nadeszła od… koniuszego, któremu, jak dowcipnie skomentował Limon, „widać podlegały sprawy teatralne”. Ku zaskoczeniu

niedowiarków (pomysł Limona traktowany był jako rodzaj utopii czy szaleństwa), brytyjski następca tronu chętnie przystał na tę propozycję.

Tę anegdotę przypomnieli twórcy gali tegorocznej, już trzydziestej edycji Festiwalu Szekspirowskiego. W krótkim materiale filmowym, którego głównym bohaterem był profesor Limon, udało się ekspresowo opowiedzieć historię tego niezwykłego przedsięwzięcia. Jak zaznaczyli organizatorzy, tegoroczne hasło festiwalu, czyli „Pochwała szaleństwa", odnosi się właśnie do ogromnej determinacji i uporu jego twórcy w dążeniu do realizacji czegoś, co wydawało się niemożliwe.

Spektakl inauguracyjny, noszący również tytuł *Pochwała szaleństwa*, wyreżyserował Mariusz Babicki, a widzowie zostali zaproszeni do udziału w rejsie „szalonego statku". Występ odwoływał się zarówno do szekspirowskiej klasyki, jak i ulicznych performansów zapoczątkowanych z okazji Festiwalu przez profesora Limona. Były fragmenty najbardziej znanych sztuk, układy taneczne i piosenki. Pojawiły się wiedźmy z *Makbeta*, Ariel z *Burzy* czy zakochane pary. Nie zabrakło też Wiliama Szekspira, który dziwił się, że widzowie tak licznie przybyli na kolejną edycję festiwalu. Największym atutem przedstawienia był udział Andrzeja Seweryna, który wcielił się w postać kapitana statku, a może i samego profesora Limona, a zarazem trochę Prospera, wygłaszającego sławny monolog innej szekspirowskiej postaci – czyli Hamleta i jego „Być albo nie być". Na koniec nastąpił ten moment wieczoru, kiedy jakiekolwiek słowa stawały się zbędne, czyli otwarcie dachu teatru i widok rozpościerającego się nad głowami widzów nieba.

Program festiwalu obfitował w wiele atrakcji. Spektakle odbywały się w kilku miejscach w Gdańsku. Towarzyszyły im widowiska uliczne, jak rumuński *Shakespeare in a Beat* w reżyserii Vlada Drăgulescu czy wernisaż muralu ukraińskiej ilustratorki Olgi Yatsechko w podziemnym przejściu. Widzowie

mogli podziwiać wystawę znakomitych fotografii Dawida Linkowskiego *Emocje zza kulis*, dokumentującą dzieje Festiwalu, spróbować szekspirowskich przysmaków czy odwiedzić nocą Gdański Teatr Szekspirowski, mając za przewodników aż dwóch Puków. Były też oczywiście spotkania pospektaklowe, projekcje filmowe czy promocja wznowionej ostatniej książki Limona *Siedem grzechów głównych (z zarazą w tle).*

Warto tu wspomnieć o niecodziennej propozycji festiwalowej, czyli spektaklu (?) duetu Joanny Kubik i Roberta Traczyka: *Cały świat jest sceną* (uhonorowanego Nagrodą Specjalną Konkursu SzekspirOFF). Niewielkie grupy widzów trafiały do malutkiej sceny Teatru Szekspirowskiego – Teatru w Oknie, przekształconego w rodzaj escape roomu. Ich zadaniem było wspólne odgadnięcie zagadek w celu odnalezienia eksponatów-elementów scenografii pozostawionych przez aktorów dramatów Szekspira. Miałam przyjemność bycia częścią zespołu złożonego m.in. z członków Towarzystwa Szekspirowskiego i była to przednia zabawa, chociaż w żaden sposób nie czułam się jak na scenie, a potencjalni widzowie przechodzący tłumnie gwarną ulicą Długą nie byli w najmniejszym stopniu zainteresowani zaglądaniem przez okno i obserwowaniem „performatywnych" zmagań uczestników wydarzenia.

Przywołany wcześniej monolog Hamleta zabrzmiał podczas festiwalu jeszcze nie raz, i też nie zawsze był wypowiadany przez duńskiego księcia. W zaskakującym pomyśle Jacka Jabrzyka, dyrektora Teatru Zagłębia w Sosnowcu, a zarazem reżysera *Hamleta*, słowa te wygłasza jeden z aktorów (Wojciech Leśniak) trupy teatralnej przybywającej do Elsynoru. Na prośbę Hamleta aktorzy dają próbki swoich talentów. Leśniak przysiada z boku pustej sceny i wobec oświetlonej widowni zaczyna mówić słynny monolog bez patosu, tonem człowieka dzielącego się po prostu własnym

doświadczeniem. Za ten niezwykły występ Jury Dziennikarzy i Dziennikarek przyznało mu wyróżnienie. A sam spektakl otrzymał nagrodę główną Festiwalu, czyli Złotego Yoricka.

Kiedy Agata Grenda, dyrektorka Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, zapowiadała wyniki obrad jury (w tym roku byli to Dorota Buchwald, Ronan Paterson i Jay Wegman), zażartowała, że nagrodę główną otrzymuje *Hamlet*. Jednak wcale nie zdradziła tytułu zwycięskiego spektaklu, bowiem do tegorocznego konkursu selekcjoner Łukasz Drewniak zakwalifikował trzy adaptacje *Hamleta*. Oprócz przedstawienia z Sosnowca, była jeszcze *Tragedyjo Hamleta, ksiyncia Dynymarku* z Teatru Śląskiego w reżyserii Roberta Talarczyka oraz *Hamlet* Kamila Białaszka z Teatru Powszechnego w Warszawie. W sumie na festiwalu można było obejrzeć aż sześć wersji tego dramatu. Taki wybór wzbudzał co najmniej zdziwienie, choć może w kontekście minionego sezonu teatralnego nie jest aż tak zaskakujący, biorąc pod uwagę urodzaj *Hamletów* w polskich teatrach. Wszystkie trzy konkursowe spektakle były szeroko recenzowane, również na łamach niniejszego periodyku, dlatego zainteresowanych odsyłam do tekstu Wandy Świątkowskiej.

Gdybym była jurorką, wahałabym się między spektaklami dwóch teatrów oddalonych od siebie zaledwie o dziesięć kilometrów. Katowicki spektakl został bardzo gorąco przyjęty przez publiczność i przez nią nagrodzony. Jednak dla jury festiwalowego to propozycja zespołu z Sosnowca okazała się tą najlepszą – w uzasadnieniu wskazywano na uniwersalność opowieści o poszukiwaniu tożsamości w relacji ze współczesną sztuczną inteligencją.

Wśród nagrodzonych tytułów był jeszcze jeden *Hamlet*, gdyż komisja

przyznała nagrodę w kategorii Nowy Yorick młodej twórczyni Anieli Płudowskiej za spektakl *Hej, Hamlet*. Spektakl Płudowskiej poza tytułem miał jeszcze jeden wspólny mianownik ze zwycięskim spektaklem Jacka Jabrzyka, a mianowicie pomysł wykorzystania sztucznej inteligencji. O ile w sosnowieckim spektaklu ten zabieg miał sens i skupiał się na wszędobylskiej i nieuniknionej obecności internetowego medium (z płynnymi przejściami między prawdziwym światem a tym wykreowanym przez AI, użyciem okularów VR przez Hamleta, postacią Horacja jako awatara oraz ze wszystkimi tego konsekwencjami jak inwigilacja czy tworzenie fałszywych treści), tak w przypadku propozycji Płudowskiej, moim zdaniem, się nie udało. Pomysł, aby Hamlet, ale i Gertruda konsultowali każde swoje posunięcie, każdą wątpliwość z Chatem GTP, wyczerpał się po paru minutach. Tymczasem twórcy przez cały spektakl kazali nam słuchać głosu konwersacyjnego bota i jego „wytworów", pojawiających się również w formie wyświetlanego zapisu (tekst sztuki oraz halucynacje AI), dla urozmaicenia wypowiadanego różnymi głosami – o odmiennej barwie, wysokości i tempie wypowiedzi. Niezrozumiały również był pomysł na rozgrywanie dialogów w kilku różnych konwencjach gry aktorskiej.

Zdecydowanie bardziej do mnie przemówił spektakl innej młodej artystki, Ewy Platt – *bedziesz ze mna chodzic?*, łączącej wątki *Snu nocy letniej* i *Straconych zachodów miłości*. Platt również zredukowała obsadę do trzech postaci (Heleny, Lizandra i Demetriusza; Hermia nie pojawia się na scenie – zostaje odrzucona w „eleganckim" stylu obecnych czasów, czyli za pomocą telefonu komórkowego). Pusta scena z paroma drzewkami (a właściwie sztucznymi choinkami), przedstawiała ateński las, który stał się miejscem brutalnej przemocy, zadawanej Helenie przez jej zalotników. Miłosny szał jest tu gwałtem (poprzedzonym wypiciem alkoholu i zażyciem substancji psychoaktywnych), dodatkowo filmowanym i być może upublicznianym.

Sama zaś bohaterka zostaje zredukowana do roli psa. Jakże okrutnie i poniżająco wybrzmiewa „miłosna” kwestia Heleny: „Jestem przy tobie jak spaniel z przysłowia / Im więcej łoisz, tym więcej się łasi” (*Sen nocy letniej*, Akt II, s. 1), kiedy to oprawcy każą dziewczynie aportować.

Oświetlenie poszczególnych scen zostało powierzone widzom (na części krzeseł pozostawiono latarki), co było zarówno intrygujące (widzimy tylko wybrane fragmenty sceny w zależności od kaprysu oświetlających), jak i nieprzyjemne, gdyż część widzów potraktowała ten pomysł jako zabawę, bezlitośnie kręcąc latarkami i oślepiając pozostałych uczestników.

Czeski sen

Sen nocy letniej był również inspiracją jednego z najbardziej zaskakujących i pomysłowych spektakli, czyli przedstawienia *Sen noci svatojánské* Divadla Radost z Brna, będącego efektem niezwykle udanej czesko-polskiej współpracy. Teatr ten na 26. Festiwalu Szekspirowskim zdobył Nagrodę Publiczności oraz Nagrodę Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego „Księga Prospera” za spektakl *Hamlet on the road*. Tym razem brneński zespół przywiózł spektakl wyreżyserowany przez Pawła Chomczyka, z dramaturgią Roberta Jarosza i Evy Kolomazníkovej, przy udziale szekspirologów (Jacka Fabiszaka i Pavla Drábka).

Powstało widowisko brawurowo wykonane przez czeskich aktorów i towarzyszące im lalki. Role rzemieślników ateńskich powierzono marionetkom (z wyjątkiem sceny, w której grali aktorzy w maskach zwierząt), przedstawiającym dość nieoczywiste zwierzęta, jak nietoperz i chyba jaszczurka. To niejedyne novum adaptacji z Brna, gdyż na scenie pojawił się William Szekspir (Vilém Čapek) jako właściciel oberży wynajętej

na weselną ucztę królewskiej pary, a jednocześnie autor sztuki umilającej gościom przyjęcie. Czeski spektakl przeznaczony jest właściwie dla dzieci, choć nieco tych starszych, od trzynastego roku życia (taka jest docelowa widownia teatru Radost), w związku z tym został okrojony z części tekstu i niektórych postaci (aby skondensować go do dziewięćdziesięciu minut), ale język Szekspira pozostał nienaruszony, zaś włączenie miłosnych sonetów (tych najbardziej pikantnych) oraz końcowa apokalipsa skłaniają mnie do zastanowienia się nad wychowaniem czeskiej młodzieży.

Wspomniane zakończenie było całkowitym zaskoczeniem, choć właściwie wiele można się było spodziewać po tym obfitującym w fantastyczne pomysły spektaklu – urocze i świetne ruchowo pary zakochanych (zwłaszcza Hana Šimková w roli Heleny), dowcipne, bajkowe wizualizacje, ekscentryczne stroje, marionetki i rozczłonkowane manekiny zamiast drzew ateńskiego lasu. Tytania (Sabina Šlachtová) pilnie strzegąca pazia przed zakusami Oberona (Radim Sasínek) – nie mając pojęcia o opiece nad dzieckiem (tu lalka-niemowlę), trzyma je w ramionach do góry nogami. Następnie zaś bezceremonialnie wyrzuca, „porażona strzałą amora” (a raczej nieudaną sztuczką Puka), na widok Osła (przemieniony William Szekspir). Czy Egeusz – manekin wbity w ścianę jako symbol nieżywego, skostniałego świata, który okazuje się jeszcze jednym fortelem magicznego duszka, ukrytego za przenośną ścianą i animującym jego kończyny. Sam Puk (Štěpán Przezwiecki) to nadekspresyjny i nadruchliwy psotnik, który „wszystkie rozkazy spełnia lotem”. Jego rola przypomina nieco kreację Jima Carreya w roli Człowieka-Zagadki w filmie Joela Schumachera *Batman Forever*. Puk, jak zresztą i pozostali bohaterowie, przechodzi niezwykłą przemianę, a początkowe stadium lekkoducha okazuje się tylko pozorem. W jednej ze scen na moment zrzuca on maskę uniżonego sługi – kiedy chłodno, wręcz nienawistnie przyjmuje kolejny rozkaz swojego patrona. Na końcu okazuje

się kimś w rodzaju demona śmierci (ale łaskawej), wznoszącym się wysoko nad sceną na czarnych skrzydłach i w purpurowej szacie. Imponująca plastycznie scena skojarzyła się niektórym widzom z obrazami Caravaggia, ale twórcy w trakcie spotkania pospektaklowego odżegnywali się od tego rodzaju konotacji.

Motyw przemiany ma swoją kulminację podczas końcowej uczty weselnej, kiedy to członkowie amatorskiej grupy teatralnej lądują na talerzu (wyborny widok „upieczonych" i garnirowanych dań). Motyw zjadania (postaci-lalki-zwierzęta, które stają się potrawą), nawiązuje do aktu twórczego, w którym to artysta literalnie karmi nas swoimi pomysłami. Głównym bohaterem staje się sam autor, który, choć tworzy na zamówienie, nie powściąga swojej niezwykle bogatej wyobraźni. Wcielający się w Szekspira aktor bezgłośnie powtarza kwestie pojawiających się na scenie kolejnych bohaterów sztuki, rodzących się w jego umyśle (być może oglądamy jedynie pisarza, a pozostałe postaci są częścią jego psychiki). Finałowa scena ożenku, początkowo wręcz bukoliczna, przekształca się w groteskowy koszmar, kiedy okazuje się, że „sen" artysty nie minął, tylko przechodzi w kolejny etap, jego „dzieci" zaczynają żyć własnym życiem, a twórca traci nad nimi kontrolę. Bohaterowie ulegają kolejnej metamorfozie, tym razem zamieniając się w potwory. Połączeni z fragmentami scenografii i częściami manekinów, trwający w upiornym tańcu, stopniowo rozpadają się, kolejny raz burząc racjonalny porządek.

Tańczący Hamlet

Może to zabrzmi górnolotnie, ale dowodem, na to, że kategoria piękna w teatrze nie zniknęła, jest urzekający spektakl w reżyserii Roberta Lepage'a i

choreografii Guillaume'a Côté. To jeszcze jedna adaptacja *Hamleta*, tym razem w wykonaniu kanadyjskich tancerzy (*Hamlet, Prince du Danemark*, Ex Machina & Côté Danse).

Spektakl Lepage'a (debiutującego w roli reżysera spektaklu tanecznego) od początku do końca był niezwykle przemyślany, każda postać precyzyjnie poprowadzona, nie mówiąc o fantastycznej choreografii i kunszcie wykonawców. Od pierwszej sceny mamy wyraźnie zarysowany układ między postaciami, kiedy to podczas radosnego fetowania ślubu (Gertruda tworzy z Klaudiuszem udany i namiętny związek) i wstąpienia na tron nowego króla, tyłem do wszystkich siedzi ponury i wycofany Hamlet (Jake Poloz). Spektakl obywa się bez słów, a raczej bez wypowiadanych słów, bo niekiedy mamy do czynienia z lakonicznymi, wyświetlanymi na ekranie napisami w rodzaju „wchodzi Gertruda". Czasem słowa rozsypują się i układają na nowo, tworząc zaskakujące sensy, jak na przykład „words, words, words", które zmieniają się w „sword" tuż przed sceną pojedynku na miecze. Jedyny głos, który usłyszymy ze sceny, to okrzyk rozpaczy Laertesa (Lukas Malkowski), kiedy ten dowiaduje się o śmierci siostry. Scena jej utonięcia to niezwykła choreografia – ścianę przysłania błękitna kurtyna, ukryci za nią artyści podają sobie ciało Ofelii (Carleen Zouboules), która dzięki temu płynie pośród odmętów i fal rzeki animowanej przez pozostałych twórców. Prosta scenografia (zmieniana w trakcie spektaklu przez samych wykonawców) buduje sensy poszczególnych scen, a drobne gesty wykonywane przez tancerzy pokazują, że Lepage nie tylko zilustrował, ale i głęboko zinterpretował sztukę Szekspira. Tkaniny, kotary i drewniane drzwi, które zmieniają się w stół, lustro bądź trumnę. Laska w dłoniach charyzmatycznego Poloniusza symbolizuje porządek, a rozpuszczanie włosów przez Ofelię to gest szaleństwa, ale i wolności.

Choreografia spektaklu bazuje na wielu technikach tanecznych (elementy breakdance'u, praca w parterze, improwizacja kontaktowa, taniec współczesny, capoeira i oczywiście balet klasyczny) oraz zróżnicowanym doświadczeniu różnorodnych wiekowo tancerzy – na przykład artystka grająca Ofelię była gimnastyczką sportową. Mamy świetną scenę rodem z teatru cieni (Duch Ojca) oraz teatr maski (*Zabójstwo Gonzagi* odgrywane jest tu przez Hamleta i Horacja noszących maski nałożone na tył głowy, a ich taniec wykonywany jest tyłem do publiczności).

Artystom towarzyszy sugestywna muzyka – słyszymy dźwięki skrzypiec, liry korbowej czy wiolonczeli. Rodzina Poloniusza jest szczerze kochająca się i szczęśliwa. Jego przypadkowa śmierć z ręki Hamleta (u Lepage'a Poloniusz kryje się pod łóżkiem) wywołuje nieudawany ból jej sprawcy. W spektaklu nie ma Fortynbrasa, a koniec przedstawienia to rozpacz Horacja (w tej roli filigranowa i przypominająca chochlika Frances Samson) z powodu śmierci ukochanego przyjaciela. Wielki spektakl.

Jednym z najważniejszych wydarzeń festiwalu stał się pokaz *Hamleta. Księcia Danii* z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy w reżyserii Jacka Głomba i Krzysztofa Kopki. Spektakl w zasadzie już historyczny, bo grany od dwudziestu pięciu lat (ze zmieniającą się obsadą), niemniej entuzjastyczna reakcja publiczności pokazała, że nie tylko się nie zestarzał, ale i okazuje się wciąż aktualny.

Dzisiejsza publiczność może być zaskoczona sposobem, w jaki zrobiony jest ten spektakl. Widz ma prawo odczuwać niepokój, czy wręcz realne zagrożenie – począwszy od pierwszego momentu, kiedy to, aby dotrzeć do miejsca, trzeba przebrnąć przez wysypaną piaskiem i oświetlaną przez pochodnie scenę, poprzez stałą obecność ognia (zapalanie i gaszenie żagwi i

ogromnych kandelabrów), po scenę zakładania pętli na szyję Klaudiusza i brutalnego ciągnięcia go na postronku. Czy wreszcie sceny walk, które wydają się niemarkowane, a użyta w nich broń zdaje się mieć wagę prawdziwego oręża.

Surowy, industrialny klimat terenu byłej stoczni (klub B90) stał się znakomitym tłem dla dramatu Szekspira rozgrywanego w postapokaliptycznej przyszłości. Wedle zapowiedzi organizatorów festiwalu miało to być pożegnanie z tytułem (choć w kuluarach szeptano, że być może nie był to ostatni przebieg). Jacek Głomb został uhonorowany Grand Yorickiem za całokształt pracy artystycznej i odwagę twórczą. W uzasadnieniu podkreślano zasługi reżysera, udowadniającego, że „teatr może wyrastać z miasta i prowadzić z nim dialog, a Szekspir może zabrzmieć równie mocno poza murami teatru, w przestrzeniach prawdziwego życia".

Opowieść o dublerach

My, drobne ludziki,
Pętamy się pod przęsłem nóg giganta,
Zanim nas wchłoną pospolite groby.
A jednak człowiek bywa nieraz panem
Swojego losu
(*Juliusz Cezar*, akt I, s. 2).

Do Gdańska zawitali też rodacy Szekspira ze sztuką *Petty Men* w reżyserii Júlii Levai (Buzz Studios). Spektakl powstał na podstawie *Juliusza Cezara*, ale nie jest jego adaptacją, lecz przepisaniem dramatu Szekspira na kameralną opowieść o specyficznej roli zmienników w anglosaskiej kulturze teatralnej. Są to dublerzy konkretnej roli, którzy mają zastępować aktorów w nagłych

wypadkach.

Dwóch młodych mężczyzn co wieczór spędza w gotowości czas w garderobie, śledząc głos wydobywający się z interkomu i czekając na (ich zdaniem) życiową szansę zastąpienia aktorów występujących na scenie w rolach Brutusa i Kasjusza. Aktorzy-dublerzy (John Chisham i Adam Goodbody), aby nie wyjść z wprawy, odgrywają swoje wyuczone sceny, marząc o byciu zauważonym. I po cichu, a nawet i na głos, życzą jak najgorzej występującym na scenie odtwórcom „ich" ról. Gdy w wyniku zbiegu okoliczności zmiennik Kasjusza zostaje wezwany, pęka zadzierzgnięta między mężczyznami przyjaźń, czy może rodzaj status quo, bezpiecznej przestrzeni, swoistego własnego świata, w którym co wieczór, zabijając czas i nudę, można pić herbatę albo coś mocniejszego, grać na gitarze, bawić się, wdawać w potyczki słowne i fantazjować o (zasłużonej) sławie. Pomysł, aby wymagać od aktorów, żeby spędzili rok, a może i całe życie za kulisami w oczekiwaniu na swoją szansę, jest dość nieludzki. Egzystencja bohaterów przypomina z jednej strony sytuację beckettowskich postaci, z drugiej kojarzy się z wariacją Toma Stopparda na temat losów Rosencrantza i Guildensterna. Oni są tymi marginalizowanymi, nic nieznaczącymi „drobnymi ludzikami". Skazani na przebywanie w pozbawionej okien garderobie, ignorowani i łatwi do zastąpienia, buntują się. A ich bunt wobec opresyjnego systemu jest buntem Rzymian ze sztuki Szekspira.

Spektakl jest krótki, lekki, dowcipny (z dobrze wykalkulowanym żartami) i ma chwilami zawrotne tempo. W finale niewielka scena Malarnia Teatru Wybrzeże przypominała pobojowisko, bowiem występujący aktorzy bezceremonialnie rozprawiają się ze wszystkimi dostępnymi rekwizytami, zastępując nimi na przykład spiskowców zgromadzonych na Kapitolu (i tak zapalniczka staje się Cenną, czajnik Kaską itd.).

Tu warto wspomnieć o innej realizacji *Juliusza Cezara*, w której posłużono się podobnym pomysłem, czyli spektaklu *Juliusz Cezar: Sen Kalpurni* (reż. Tymoteusz Sarosiek). Spektakl charakteryzuje się chłodną elegancją (wszechobecna minimalistyczna biel strojów i scenografii Małgorzaty Tarasewicz-Wosik) i jest próbą opowiedzenia historii rzymskiego władcy trochę z perspektywy lojalnej żony. W świetnej scenie zamachu spiskowcy to przyniesione w kopercie noże, koziki i ostrza, które posłużą do okaleczenia twarzy Cezara (zastąpionego białym popiersiem – rzeźbą wykonaną z mydła). Kalpurnia, niczym strażniczka pamięci, zbiera z podłogi te odcięte fragmenty i bezskutecznie próbuje odtworzyć zatarte oblicze Cezara.

Sen Kalpurni startował w konkursie SzekspirOFF, ale zwycięzcą okazał się spektakl *Lady staje się Makbetem* ukraińsko-polskiego zespołu Inwazja. Jury doceniło reżyserską strategię Olesi Nieżywej i jej zabawę konwencjami, a także odniesienia do współczesnej sytuacji politycznej. Historia rozgrywa się w studiu telewizyjnym w trakcie programu na żywo *Ladies Night Show*. Zaproszona Lady Makbet (Alina Kostiukowa) domaga się przede wszystkim uwagi, czując się pomijana nie tylko przez autora dramatu (uosabiając „symbol zła", nie ma nawet własnego imienia). Początkowo pozostaje w cieniu nieco despotycznej dziennikarki sterującej widownią (występująca w tej roli aktorka zastąpiona w ostatniej chwili przez świetną Lenę Witkowską, znaną m.in. z brawurowej roli w *Innych ludziach* w reżyserii Macieja Gorczyńskiego w Teatrze Barakah). Potem coraz śmielej zabiera głos, również wobec pojawiających się w studio Virginii Woolf i Grażyny Szekspir (przypadkowa zbieżność nazwisk z oczekiwaną Lady Shakespeare); wreszcie w ferworze walki o prawa kobiety nie tylko żąda władzy Makbeta, ale chce się nim stać. Spektakl ma zabawne momenty i inteligentne pomysły, zwłaszcza w pierwszej części, potem skręca w stronę farsy, by na końcu

mówić o dramatycznej pozycji kobiet i dziewcząt w ogarniętej wojną Ukrainie (przejmujące wyznanie Lady Makbet wygłaszane jest przez Kostiukową w jej ojczystym języku).

Regele Lear

Płaczmy nad starym i nieszczęsnym Królem.
Nikt z nas nie będzie w drodze ku mogile
Ani żyć tyle, ani cierpieć tyle
(*Król Lear*, akt V, s. 3).

I wreszcie spektakl, na który chyba czekali wszyscy, czyli najnowsze dzieło Silviu Purcărete – *Król Lear* z Narodowego Teatru im. Marína Sorescu w Krajowej. Nawiązując do festiwalowego motta – to właśnie *Król Lear* najlepiej oddaje istotę szaleństwa. Dramat opowiada o kondycji ludzkiej, rodzinnych więzach, konsekwencji zdrady i walki o władzę, a także o przemianie tyrana w bezsilnego człowieka.

Surowa, minimalistyczna scenografia (Dragoș Buhagiar) spektaklu wymagała usunięcia większości rzędów w Teatrze Szekspirowskim. Widzowie siedzący na trybunach i części krzeseł umieszczonych po bokach sceny mieli przed sobą ogromną przestrzeń w kształcie długiego korytarza, czy raczej krzyża (a może miecza), kończącego się z jednej strony zasłoną z plastiku (prowizorycznie, niczym na budowie, przesłonięta najgłębsza część sceny) oraz otwartym wyjściem z drugiej (zwykle zamknięte drzwi sali teatralnej). Dekoracja składała się jedynie z kilku elementów – wielkiego, drewnianego stołu (pojawiającego się na początku i końcu spektaklu), krzeseł, drewnianych dybów, prostych rekwizytów, jak pełniące różne funkcje gołe żarówki, budowlane folie służące jako nakrycie bohaterów w scenie burzy,

tekturowe pudełka. Taka przestrzeń okazała się wyzwaniem dla widzów. Dynamiczna akcja rozgrywała się we wszystkich częściach sceny, co utrudniało jednoczesne śledzenie przebiegu wydarzeń oraz czytanie napisów umieszczonych na kilku ekranach.

Mroczny i ponury spektakl z Rumunii to przede wszystkim obrazy. Począwszy od uczty, w trakcie której Lear (Claudiu Bleonț) postanawia podzielić królestwo między trzy córki – ubrany w fartuch i czapkę cukiernika, wnosi ogromny tort, a następnie odkrawa kolejne kawałki, ofiarując je swoim sukcesorkom. Kiedy najmłodsza Kordelia (Costinel Ungureanu), odmawia przyłączenia się do gry pochlebstw Goneryli i Regany, rozwścieczony król rozmazuje na jej twarzy bitą śmietanę. Pobielone oblicze i błazeński rys stają się rozpoznawczym znakiem towarzyszy Króla w jego późniejszej tułaczce. To Książę Kentu (Angel Rababoc), który smarując twarz na biało, zmienia swoją tożsamość, oraz błazen królewski, a właściwie córka Leara. Bowiem to właśnie Kordelia chowa się za maską klauna, aby być jak najbliżej popadającego w obłęd ojca. Ubrana w beret, zbyt obszerny płaszcz i za duże o kilka numerów buty, kojarzy się z graną przez Giuliettę Masinę Gelsominą z *La Strady* Felliniego. Dzięki nowej roli może zachowywać się wobec zdegradowanego władcy całkowicie swobodnie. Jest jednocześnie sarkastyczna i troskliwa. Mówi niepopularne rzeczy, ale i opiekuje się ojcem, pieszczotliwie nazywając go „tatką” (tak Purcărete zmienił oryginalnego „wujaszka”).

W równoległym wątku konfliktu, czyli zdrady Hrabiego Gloucestera przez nieślubnego syna, mamy niezwykle silnie skontrastowane postaci. Edmund (Ovidiu Cârstea) jest posępnym, chwilami napuszonym mężczyzną, szukającym zemsty za bycie bękartem. Ciemnowłosy i górujący wzrostem nad bratem, jest uosobieniem męskości, która wzbudza żądzę królewskich

sióstr. Drobny, niewielki Edgar (Albert Costea) pojawia się w bladoróżowej baletowej paczce i na pointach, a w finale walczy papierowym mieczem (pokonując brata uzbrojonego w prawdziwą broń). Costea z łatwością przeistacza się z ekstrawaganckiej, zniewieściałej postaci w Biednego Tomka: prawie całkiem nagiego, wysmarowanego błotem i żyjącego (niczym bezdomny) w kartonie.

Nie zapomnę sceny ucieczki służby dworu, tuż po ogłoszeniu herolda (stale obecna, niczym teatralna inspicjentka, Raluca Păun – uzbrojona w megafon, odpowiednik dawnej trąbki fanfarowej). Pędzący panicznie tłum w szarych uniformach kojarzył się zarówno z niegdysiejszą obsługą jakiegoś upiornego muzeum, jak i z zunifikowanym społeczeństwem orwellowskiej dystopii, a może po prostu rzeczywistej tyranii Ceaușescu. I niezwykle brutalnej, naturalistycznej sceny wyłupiania oczu Gloucestera. Sadystyczny i nonszalancki Cornwall (Alex Calangiu) z czarną opaską na oku, wstaje z wózka inwalidzkiego (na którym każe się wozić) i nie tylko okalecza hrabiego, ale i miażdży obcasem wyrwane gałki oczne. Koniec spektaklu to powtórzenie wyjściowej uczty: ale teraz to stypa, tradycyjny i silnie zakorzeniony w kulturze rumuńskiej rytuał. Żywi bohaterowie gromadzą się wokół obficie zastawionego stołu, aby opłakiwać groteskowo ułożonych tuż obok nich zmarłych.

Mimo bogactwa wydarzeń podczas tegorocznej edycji Festiwalu, czułam pewnego rodzaju niedosyt oferty międzynarodowej. Do Gdańska zaproszono zaledwie pięć przedstawień zagranicznych. Ostatni z nich to *Romeo i Julia* w wykonaniu artystów Barcelona Flamenco Ballet w reżyserii i choreografii Davida Gutiérreza. „Nowoczesna, immersyjna fuzja flamenco, tańca współczesnego i jazzowej improwizacji” okazała się dla mnie nieporozumieniem. Niezwykle efektowne widowisko prezentujące maestrię

zarówno tancerzy, jak i towarzyszącego im zespołu muzycznego niewiele miało wspólnego z dramatem Szekspira. Historia kochanków z Werony (bez napięcia, bez zarysowanego konfliktu, ograniczona do paru obrazów) posłużyła jako pretekst do zaprezentowania układów tanecznych (najwyższej próby) oraz nieustannie zmienianych barwnych i bogato zdobionych strojów. Spektakl był ciągiem wirtuozerskich popisów, przerywanych niezliczonymi pauzami, obliczonymi na aplauz ze strony widowni. I widownia dała się porwać flamenco – dźwiękom gitary, emocjonalnemu śpiewowi, rytmicznemu stukotowi obcasów w zawrotnym tempie i klaszczącym dłoniom. Mam jednak nieodparte wrażenie, że spektakl ten równie dobrze mógłby nosić inny tytuł i być pokazywany na dowolnym festiwalu.

Twórcom trzydziestej edycji Festiwalu Szekspirowskiego pozostaje podziękować za tegoroczne spotkanie oraz życzyć im kolejnych, co najmniej trzydziestu edycji. A także wytrwania w „szaleństwie", które dyrektorka Teatru Szekspirowskiego, Agata Grenda, określiła jako codzienne zobowiązanie rozumiane jako „odwaga kwestionowania oczywistości, wychodzenia poza bezpieczne schematy i zadawania pytań, na które współczesny, pełen chaosu świat nie daje prostych odpowiedzi".

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Furor divinus*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/furor-divinus.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ oraz Podyplomowych Studiów Polsko-

Żydowskich przy IBL PAN, obecnie doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, a także z „Teatrem”.

Bibliografia

Shakespeare, William, *Juliusz Cezar*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 1993.

Shakespeare, William, *Król Lear*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 1991.

Shakespeare, William*, Sen nocy letniej,* [w:] tenże, *Komedie*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/furor-divinus*