

Smutny festiwal

AUTOR: ŁUKASZ RUDZIŃSKI

Tematy panującego władcy oraz rywalizacji o władzę i wpływy zdominowały ostatnią edycję Festiwalu Szekspirowskiego.

■ Gdańska impreza przez kilka dni na przełomie lipca i sierpnia od lat koncentrowała uwagę całego teatralnego środowiska. Festiwal Szekspirowski jest przecież wydarzeniem, na które się czeka. Co roku ciekawi, jak teksty Szekspira rezonują z obecną rzeczywistością w Europie i na świecie, chociaż największym magnesem jest finał Konkursu o Złotego Yoricka. Polskie inscenizacje dzieł Szekspira budzą największe emocje, bo poziom finału bywa bardzo wysoki. W tym roku temperatura festiwalu była jednak co najwyżej letnia, a i to uznać można za duży sukces w sytuacji, gdy przeniesiono go do sieci. Cieszy sam fakt, że impreza mogła się odbyć. Nie obyło się jednak bez ofiar – największą jest właśnie Konkurs o Złotego Yoricka, z którego zrezygnowano, bo pandemia uniemożliwiła wielu twórcom realizację planów premierowych w pierwszej połowie roku. Trudno się z tą argumentacją nie zgodzić. Warto jednak pamiętać, że pomimo heroicznych starań organizatorów program ostatniego „Szekspira” był nadzwyczaj skromny i wskazanie choćby wyróżnień czy finalistów konkursu nawet bez wybierania laureata również byłoby decyzją zrozumiałą. Zwłaszcza gdy przyjrzymy się spektaklom, które na festiwalu zaprezentowano i weźmiemy pod uwagę fakt, że impreza ostatecznie odbyła się w drugiej połowie listopada. Do tego czasu wielu teatrom udało się wstrzymane wiosną produkcje doprowadzić do premiery.

Do nurtu głównego udało się zaprosić siedem spektakli. Trzy z nich to produkcje ukończone w ostatnich trzech miesiącach, czwarty projekt premierę miał w czerwcu tego roku, piąty zaś to propozycja brytyjskiej grupy Parrabola, podsumowująca międzynarodowy projekt Shaking the Walls, która oficjalną premierę miała podczas Festiwalu Szekspirowskiego, choć została zarejestrowana w Gdańsku niedługo przed nim. Stawkę uzupełniły

dwa *Hamlety* – krakowski to premiera minionego sezonu (z listopada 2019), zaś włoski powstał w maju 2017. Cały nurt główny składał się z dwóch skrajnie odmiennych *Burz* i dwóch równie odległych inscenizacyjnie *Hamletów*, z jednego *Króla Leara* i jednego *Henryka V* oraz ze składanki brytyjskiej Parraboli. Już w powierzchownym zestawieniu widać, że tematy panującego władcy oraz rywalizacji o władzę i wpływy zdominowały ostatnią edycję.

Zarówno *Hamlet* w reżyserii Bartosza Szydlowskiego, jak i *Król Lear* wyreżyserowany przez Annę Augustynowicz to propozycje, które śmiało mogłyby rywalizować o Złotego Yoricka. Spektakl Szydlowskiego z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie jest ostrą, pozbawioną woalu poprawności, pełną goryczy satyrą na sytuację polityczną w naszym kraju. Najważniejszy w hierarchii jest Poloniusz – arcybiskup, kapłan królewski, przed którym nawet dumny Klaudiusz zgina kolano i do którego ministrant przychodzi na klęczkach. Syn Poloniusza Laertes również jest księdzem, chętnie prawiącym siostrze o moralności. Poloniusz zginie z ręki księcia Danii, który działa na polecenie matki. Gertruda włoży synowi pistolet do ręki i zasugeruje, gdzie ma strzelać. Nic z powabu i oniryczności nie ma w sobie Ofelia – to w krakowskim spektaklu seksowna, zbuntowana nastolatka, przesiadująca w pokoju swojego chłopaka (młodzi spędzają razem czas podczas premierowego monologu Klaudiusza i dialogów *Hamleta* z Horacjem, oboje zagrają też *Pułapkę na myszy*).

Takich przesunięć i teatralnych skreślów (sięgając po słownictwo młodego Jana Klaty) jest więcej. Duch ojca *Hamleta* okazuje się łkającym nastolatkiem, niewymawiającym „r”, którego *Hamlet* bierze na kolana i uspokaja. Rosenkrantz i Guildenstern to antyterrorysty brutalnie uprowadzający dawnego „przyjaciela”. Bartosz Szydlowski wprost atakuje obóz

władzy. Zbulwersowany Klaudiusz przerywa występ *Hamleta* i *Ofelii* z okrzykiem: „Co to ma być? Za państwowe pieniądze?!”. Jego późniejsza spowiedź okazuje się wyreżyserowanym na potrzeby TV *Elsynor show*, w którym *Hamlet* wraz ze swoimi dylematami jest brutalnie obśmiewany. Byśmy nie mieli wątpliwości, w kogo wymierzone jest ostrze satyry, usłyszymy też po chwili kwestię króla: „Dwa miliardy nie chodzą piechotą”, a całą tragedię Szekspira puentuje słynne „to nie są ludzie, to ideologia”. Młody *Hamlet* jest tu tylko marionetką w teatrze pozorów i politycznych porachunków. Jego śmierć niczego nie zmienia. Wydawałoby się, że punkowy, niemal młodzieżowy wydzźwięk spektaklu stłamsi przesłanie sztuki, ale pomimo sięgania wprost do języka, który rozgrzewał nastroje społeczne w ostatnich miesiącach, spektakl Teatru im. Juliusza Słowackiego nie osuwa się w banał i bardzo mocno współgra z historią *Hamleta*. Reżyser bezwzględnie punktuje mechanizmy władzy, zepsucie rządzących, sojusz tronu i ołtarza. Chociaż Bartosz Szydlowski kreśli to przesadnie karykaturalną, grubą kreską, umiejętnie powściąga przy tym wodze tej szalonej momentami galopady pomysłów.

Zupełnie inaczej wygląda *Król Lear* Anny Augustynowicz, zrealizowany w koprodukcji Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy oraz Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. W opozycji do kobiet grających wszystkie role dramatu stoi *Lear* Mirosława Zbrojewicza – osamotniony, zaskoczony nieoczekiwaną utratą wpływów i zszokowany własną słabością dawny samiec alfa. Inszenizacyjny tradycjonalizm tego odczytania momentami nuży, ale każdy trop reżyserka gruntownie przemyślała. Nieprzypadkowo *Lear*, nawet gdy nie bierze udziału w akcji, siedzi na scenie i przysłuchuje się innym bohaterom, jakby usiłował ich zrozumieć i nadążyć za światem,

w którym stał się niepotrzebny. Przekornie nawiązano też do tradycji elżbietańskiej, łącząc nieobecność mężczyzn na scenie z kryzysem męskości w ogóle i naruszeniem patriarchalnego porządku. Walka o władzę odbywa się na tle migawek z różnych wojen, przemarszów wojsk, nalotów i bombardowań. Nie mamy więc wątpliwości, do czego walka moźnych prowadzi.

Augustynowicz bardzo wnikliwie czyta Szekspira i bawi się niuansami: Błazen to dziewczę, które uwodzi Leara, siadając mu na kolanach, scena rywalizacji Goneryli i Regany o względy Edmunda ma charakter komediowej licytacji, a same postaci dwóch królewskich córek oraz choćby Leara i hrabiego Glouceстера wyraźnie naznaczone są symetryzmem. To przedstawienie jest dużo mniej efektowne niż drapieżny *Hamlet* Szydlowskiego, ale nie mniej precyzyjne. Wiwisekcja postaci Leara ubranego w szkarłatny szlafrok zdecydowanie dominuje nad innymi pomysłami i funkcjonuje tu trochę jako „teatr w teatrze”. Cały spektakl ma wydźwięk głęboko pesymistyczny – śledzimy bohaterów przegranych, skupionych tylko na sobie, zamkniętych w skorupie własnych wyobrażeń. Konający Lear wyrzuci z siebie na prosektoryj-

nym stole: „Ludzie, jesteście z kamienia! Gdybym miał wasze języki i oczy, mój szloch rozłupałby wam sklepienie nieba”. Tak jak krakowski *Hamlet*, tak i legnicko-opolski *Król Lear* jest ponurą diagnozą upadku wartości i degrengolady władzy.

Z kolei *Henryk V*, którym zainaugurowano festiwal, jest zwrotem ku słowu i odważną próbą formuły czytania performatywnego i teatru wyobraźni przed kamerą. Pomysł reżyserki Vity Marii Drygas polega na ukazaniu historii wypreparowanej z wszelkich ozdobników, dekoracji czy nawet środków aktorskich, zredukowanych tu do absolutnego minimum. Wyłączony ze świata bohaterów jest jednoosobowy Chór – przewodnik. Jego wstęp zawiera myśli, jakimi posłużono się, przygotowując koncepcję przedstawienia – „my przeto wyzyskać chcemy waszą wyobraźnię”. Dlatego aktorom grającym do pustych foteli (co podkreśla wymowny, długi kadr, gdy Chór zwraca się do widzów) towarzyszą przede wszystkim mikrofony, czasem krzesła i wszechobecne kamery. Zazwyczaj obserwujemy tylko twarze. Nie ma tu żadnej inscenizacyjnej niespodzianki, cała intryga od początku do końca rzetelnie podana jest w ogromnym skrócie, by dylematy

młodego Henryka V uniosła niespełna godzinna rejestracja. To teatr spojrzeń, niewielkich gestów (na przykład odgarnianie włosów), znaczących pauz, pokazywanych z bardzo bliska, niemal pod lupą, w szlachetnej czarno-białej kolorystyce. Tradycyjny, zawieszony na intonacji, czytany z egzemplarzy widocznych w kamerach spektakl ma jednak typowo teatralną gęstość i w pełnej ascezie środków jest bardzo konsekwentny. Mimo to dużo większe wrażenie robiłby jako pełnoprawne przedstawienie, bez stałego posiłkowania się tekstem.

Sporym zawodem okazała się *Wyspa Wroclawskiego Teatru Pantomimy* w reżyserii Piotra Cieplaka. Zawód ten jest podwójny, bo pantomimiczna forma nie najlepiej sprawdziła się przed kamerami podczas streamingu na żywo z Teatru Szekspirowskiego (to obok *Der Szturmer. Cwiszyn/Burza. Pomiędzy Teatru Żydowskiego w Warszawie* jedyny spektakl nurtu głównego, który przyjechał do Gdańska i był tam prezentowany w czasie rzeczywistym – trzeci stream, czyli *Król Lear*, realizowany był w Legnicy). *Wyspa* Cieplaka długimi momentami jest mało czytelna, zagubiona w korowodzie postaci i pomysłów pod wielką symboliczną palmą – z oryginalnego tekstu *Burzy* wyłania

Hamlet, reż. Bartosz Szydlowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (2019)



Fot. Bartek Barczyk / Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

się tylko wyspa i postać Kalibana. Tytułowa lokacja ma być azylem, miejscem przyjaznym (obserwujemy długą, pełną wylewności scenę przywitania), ale ludzie przemyskający pod palmą – jak społeczeństwo tu sportretowane – szybko dadzą się skłócić, będą się bić, pałać do siebie nienawiścią, aż z ideału wspólnej wyspy niewiele zostanie. Oczywiście bez trudu rozpoznajemy w tym miejscu naszą ojczyznę, a na scenie upadek solidarnościowych ideałów, bo współczesny Kaliban z białą-czerwoną flagą w rękach w końcu zniszczy ład, zdewastuje wyspę i samą palmę. Ta wizja jednak ani trochę nie porusza – zbyt wiele razy widzieliśmy ją w ciekawszym ujęciu. W pamięci pozostaje tylko świetna, grana na żywo muzyka zespołu Kormorany.

Natomiast spektakl *Der Szturm. Cwiszyn/Burza*. Pomiędzy Teatru Żydowskiego w reżyserii Damiana Josefa Necia bardzo mocno zanurzony jest w tematyce Holokaustu. *Burza* w tej interpretacji balansuje między czasami drugiej wojny światowej a akcją dramatu Szekspira, zaś zagubieni w czasie sztormu bohaterowie są jednymi z milionów bezimiennych ofiar Holokaustu. Miranda okazuje się staruszką, duchem córki Prospera, która nie przetrwała Zagłady, czego ocalały ojciec nie może odżałować. „Dobry wieczór Żydzi – ja umarłem, ty umarłeś i oni umarli” – powie w pewnym momencie, gdy wejdzie w rolę stand-upera. Uderza długa, refreniczna scena egzekucji – Kaliban w mundurze polskiego harcerza, z białą-czerwoną opaską, strzela palcami do pozostałych bohaterów, w tym do Stefana i Trinkula w mundurkach syjonistycznych harcerzy, Prospera z gwiazdą Dawida na ramieniu czy Ariela, przedstawiciela społeczności LGBT. Dodać do tego należy przetworzony przez syntezator głos nieobecnego ciałem Ferdynanda – Absolutu, Boga, który najwyraźniej „odwrócił się” od Żydów podczas Holokaustu. Ten anachroniczny wręcz w formie, przejmujący spektakl skompresowany został do wąskiego, podświetlonego światłami ledowymi podestu i bramy świata żywych i umarłych, przez którą na scenę wchodzi bohaterowie. Podszyty grozą pochód duchów, wyrzutów sumienia i nierozwiązanych konfliktów polsko-żydowskich umiejętnie wkomponowano w dramat Szekspira.

Trudno pisać o tanecznym *Hamlecie* włoskiego imPerfect Dancers Company, ponieważ pandemia pokrzyżowała Włochom szyki i zamiast streamingu z Pizy, udostępniono robo-

czą wersję nagrania w fatalnej jakości. Koncepcja włoskiego *Hamleta* ma niemal bajkową ramę – pewna chora dziewczynka ucieka w świat książek. Zasypia, czytając sztukę o księciu Danii i po chwili losy *Hamleta* czy *Ofelii* może podziwiać z bliska. Duch ojca *Hamleta* został tu spersonifikowany, po śmierci Gertrudy zrozpaczony kładzie się przy jej ciele, czule ją obejmując. To piękny, liryczny wyraz miłości i oddania, które wykraczają poza ramy ziemskiego świata i życia. Niestety, w udostępnionej wersji nagrania umyka wiele detali przez odległe, statyczne plany. Nurt główny uzupełnił spektakl społeczny *Shake Fear/Break Walls* (*Bez Lęku/Bez Murów*), przygotowany

szowa), dojrzewanie *Hamleta* i *Ofelii* wyrastających się spod rodzicielskiej kontroli Gertrudy i Poloniusza w taneczno-filmowym ujęciu (*Nazwisko* Stowarzyszenia Artystów Bliski Wschód z Lublina), piekło domysłów i pomówień *Desdemony* o zdradę przez Otella w zaciszu typowego domowego mieszkania (*Po Otellu* Teatru Strefa Otwarta z Wrocławia), ekshibicjonistyczny, taneczny performans, inspirowany postacią *Shylocka* z *Kupca weneckiego* (*Tefilin* Bartłomieja Gąsiora), ironiczna pogawędka bezrobotnego aktora w stroju *Pierrota* z państwowym urzędnikiem pod drzwiami naczelnika państwa (*Aktorzy przyjechali* Wiesława Cichego).

Zarówno krakowski *Hamlet* Szydlowskiego, jak i legnicko-opolski *Król Lear* Augustynowicz są ponurą diagnozą upadku wartości i degrengolady władzy.

przez brytyjską grupę Parrabola pod okiem Philipa Parra. Ten patchworkowy projekt łączy motywy z dramatów Szekspirowskich ze scenami ze spektakli z międzynarodowego projektu *Shaking the Walls* z udziałem twórców z Polski, Islandii, Czech, Wielkiej Brytanii i Irlandii. Wartość tej propozycji tkwi przede wszystkim w doświadczeniu wspólnotowym międzynarodowego zespołu wykonawców i kilkudziesięciu polskich ochotników-amatorów, ale nie znajduję żadnego uzasadnienia dla faktu umieszczenia tego przedsięwzięcia w nurcie głównym festiwalu.

Wiele się działo w nurcie SzekspirOFF, ograniczonym do dziewięciu produkcji, z których siedem pokazano jako prezentacje wideo, a dwie udostępniono jako premierowe produkcje, transmitowane wprost z Gdańska. W zestawie znalazł się oryginalny performans dźwiękowy, pełen onomatopeicznych i kakofonicznych brzmień, inspirowany *Burzą* (*stormy protest song* Monster Hurricane Wihajster z Poznania), lament trzech topiących się *Ofelii*, w reminiscencjach z życia *Ofelii* (*I come to you River. Ophelia fractured* Studia Kokyu z Wrocławia), mechanizm manipulacji i zniewolenia trzech uwięzionych w pokoju kobiet, wysnuty na podstawie *Ryszarda III* (*Glorious Summer* Heleny Ganjalyan & Bartosza Szpaka), tradycyjne polskie wesele *Otella* i *Desdemony* w stylu kina Wojciecha Smarzowskiego (*Otello tonight!* Teatru Przedmieście z Rze-

go i Marka Kocota) oraz dowcipna satyra na *Hamleta* i Szekspirowskich błaznów w konwencji nowego cyrku (*Epitafium Błazna* Kolektywu KEJOS z Wrocławia).

Szczególnie ciekawy był nieoczywisty, pełen scen inspirowanych *Hamletem* (jak rozpacz i wzajemne wydzieranie sobie ciała martwej *Ofelii* przez *Hamleta* i *Laertes*) spektakl *I come to you River. Ophelia fractured*, a także *Nazwisko*, odmalowujące za pomocą prostych środków (na przykład równoczesna, kompulsywna konsumpcja główki kapusty – symbol stosunku miłosnego) młodzieńczą fascynację *Hamleta* i *Ofelii*. Jednak to finał spektaklu *Aktorzy przyjechali* najbardziej zapada w pamięć: *Pierrot* Wiesława Cichego w końcu rezygnuje z oczekiwania na naczelnika (który ma mu wytłumaczyć sens zamknięcia kultury) i opuszcza gmach teatru. W tle słyszymy z offu głosy kilkudziesięciu aktorów z różnych stron Polski, którzy w krótkich słowach opisują swoją obecną sytuację, gdy nie mogą grać i nie mają za co żyć. Oby bohaterowie spektaklu *Aktorzy przyjechali*, i tysiące ich kolegów po fachu, wkrótce wrócili na scenę, a kolejny Festiwal Szekspirowski mógł się odbyć latem, przed wypełnioną po brzegi publicznością. ■

XXIV Festiwal Szekspirowski
pokazy online 20–28 października 2020