

Diagnoza Szekspirem

AUTOR: ŁUKASZ RUDZIŃSKI

W Konkursie o Złotego Yoricka wygrał spektakl, o którym w ostatnich miesiącach mówiło się bardzo dużo. *Burza. Regulamin wyspy* w reżyserii Katarzyny Minkowskiej to wielowymiarowy obraz społeczeństwa, rodziny i relacji mistrza z uczniami.

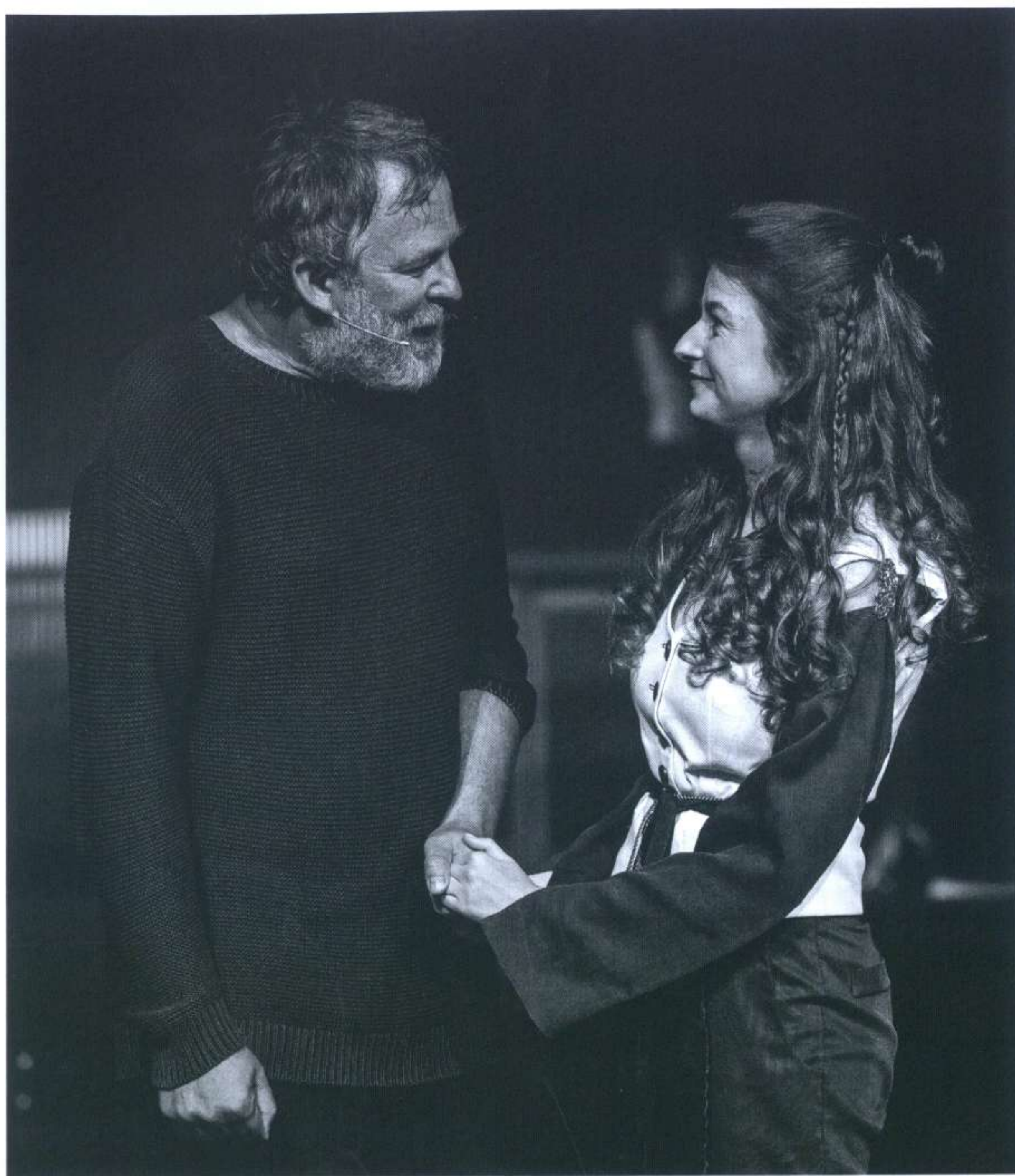
■ Organizatorzy najważniejszego polskiego festiwalu poświęconego scenicznym interpretacjom utworów Williama Szekspira (Gdański Teatr Szekspirowski i Fundacja Theatrum Gedanense) nie schodzą z wcześniej obranego kursu kuratora i producenta. Tym razem aż połowa zaprezentowanych spektakli powstała przy wsparciu Festiwalu Szekspirowskiego, który kontynuuje dwa nurty konkursowe stworzone dla finansowanych przez siebie produkcji. Nowego Yoricka wymyślono po to, aby inspirować młodych twórców i zachęcić ich do zmierzenia się z dziełami Szekspira. Konkurs skierowany jest do studentów reżyserii wszystkich szkół artystycznych w Polsce i początkujących twórców. Udział w nim zdecydowanie się opłaca, bo wybrane projekty powstają w teatrach wchodzących we współpracę z festiwalem (w tym roku to Teatr Studio w Warszawie, Teatr Wybrzeże w Gdańsku i Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu). Młodzi twórcy oprócz budżetu (i własnego honorarium) dostają też do dyspozycji aktorów z zespołów teatrów biorących udział w konkursie, mają okazję poznać specyfikę pracy w danym miejscu, przekonać do siebie dyrekcję i przede wszystkim stworzyć spektakl, który wzbogaci ich doświadczenie oraz szansę wejść na stałe do repertuaru tego teatru. Na każdą produkcję, premierowo prezentowaną na Festiwalu Szekspirowskim w formule *work in progress*, przeznaczono dwadzieścia pięć tysięcy złotych. Nie dziwi duże zain-

teresowanie i dwudziestu pięciu kandydatów (twórcy zgłaszają swoje pomysły na spektakl, a dyrektorzy teatrów wybierają, kogo zaproszą do współpracy). W ten sposób wyłoniono laureatów konkursu: Alexandra Dulaka (zrealizował *Ekspedycję „Burza”* w Teatrze Studio), Miłkę Dziasek (twórczynię *Snu nocy letniej* w Teatrze Wybrzeże) oraz Kolektyw DUPA, czyli Dom Utopijnej Pracy Artystycznej tworzony przez Ewę Galicę i Michała Lazara (stworzyli *Romea i Julię w krainie fakapu* w Teatrze im. Wilama Horzycy). Każda z propozycji to zupełnie inna wizja Szekspira.

Romeo i Julia w krainie fakapu jest udanym żartem scenicznym, zainspirowanym wojną cenową pomiędzy dwoma popularnymi dyskontami. Poznajemy handlową rzeczywistość 2137 roku, w której funkcjonują wrogie korporacje o wdzięcznych nazwach Blibl i Stonka. Pracownicy raz w miesiącu w ramach premii otrzymują specjalną dziesięciominutową przerwę od obowiązków zawodowych. Pracownicy dyskontu Kasia (Ada Dec) i Tomek (Michał Darewski) nawiązują zakazaną znajomość przez sklepowe regały, ustawiane ze skrzynek na butelki. Kasia wodzi Tomka na pokuszenie, czytając mu zabronioną literaturę – zamiast korporacyjnej gazetki jest to tytułowa tragedia dawno zapomnianego Szekspira. On, gdy zaangażuje się w tę wywrotową znajomość, proponuje jej wspólny taniec. Wszystko to w konspiracji przed strażnikiem, robiącym regularne „dyscyplinujące” obchody (Michał

Lazar), który w swoim kącie gra na gitarze elektrycznej, dowcipkuje lub śpiewa. Konstrukcyjnie prosty, bazujący na memach, popkulturze, kiczu i ironii spektakl, przeplatany wpadającymi w ucho piosenkami, to propozycja ewidentnie skierowana do młodzieży, o czym przekonuje już sam tytuł. Z rozmysłem zanurzono go w oparach absurdu, by spróbować przyciągnąć do teatru nastolatków, którzy bez trudu zrozumieją zawarty w nim dowcip.

W zupełnie inne tony uderzyła Miłka Dziasek – jej *Sen nocy letniej* jest tragedią niespełnienia, rozczarowań i traum, w centrum której znajduje się Tytania (Justyna Bartoszewicz). Bohaterka „afery z osłem” jest tutaj głęboko nieszczęśliwą, bezpłodną kobietą, która poślubiając Oberona (Piotr Chys) – przed ślubem czułego kochanka, teraz władczego męża – wpadła w sidła patriarchy. Z tekstu Szekspira zachowano fragmenty dialogów Hipolity i Tezeusza oraz Tytanii i Oberona, z elementami rozmów kochanków z lasu ateńskiego. Wszystko to jednak przeżycia pogrążonej w rozpacz, cierpiącej Tytanii. Reżyserka bardzo mocno rozbudowuje epizod ciężarnej bezimiennej przyjaciółki (Magdalena Boć), która umierając, powierzyła Tytanii chłopczyka – przyczynę sporu z Oberonem. W tym kontekście nie jest on jej kochankiem (tego Tytania znajduje w osobie Lizandra), tylko upragnionym dzieckiem, którego nie może urodzić. Zarówno w spektaklu toruńskim, jak i w gdańskim twórcy wykorzystali dzieła



fot. Dawid Linkowski

Burza. Regulamin wyspy, reż. Katarzyna Minkowska, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu [2024]

Szekspira jako pretekst do przedstawienia własnej historii.

Tylko do pewnego stopnia podobnie uczynił Alexander Dulak, który w Teatrze Studio zrealizował *Ekspedycję „Burza”*. Historię Szekspirowskiego dramatu połączył on z fragmentami dzienników skandynawskich i brytyjskich polarników, inspirując się przede wszystkim historią zaginionej ekspedycji Johna Franklina z 1845 roku. Aktorzy wchodzi na scenę w kubłach na śmieci w roli hełmów ochronnych, trzymając linę, by nie pogubić się w śnieżnej zamieci. Mlecznobiała foliowa kotara, z każdej strony otaczająca scenę, symbolizuje krainę zimna, lodu i śniegu. Bohaterowie noszą nazwiska badaczy i zdobywców biegunów z XIX i pierwszych dekad XX wieku. Ich statek polarny „Miranda” utknął w lodzie, więc dla zabicia czasu, „przeciwszkorbutowo” zaczynają czytać *Burzę* z podziałem na role. Marynarzom coraz trudniej przychodzi rozdzielenie fikcji od rzeczywistości, miewają halucynacje, powoli tracą zmysły. Coraz bardziej stają się bohaterami *Burzy* i giną na oczach widzów. Jedynym zachowującym dystans i zdrowy rozsądek jest ubrany w eskimos-

kie skóry Inuita (Hiroaki Murakami), którego kapitan Nansen-Prospero (Daniel Dobosz) wraz z kompanami okrzyknął Kalibanem. Tylko on przetrwa – pochowa pozostałych i odejdzie, jednocząc się z tą białą, skutą lodem krainą. Biegun polarny staje się tu bezkresną wyspą, a z „Mirandą” wiążą się wszystkie plany i nadzieje polarników. Zdają sobie sprawę, że gdy jej zabraknie, czeka ich zagłada. Przejmująca opowieść o agonii na odludziu okazała się najbardziej kompletną propozycją Nowego Yoricka i zasłużenie została doceniona przez jurorki oceniające wszystkie tegoroczne konkursy – Emily Ansenk, Inge Ceustermans oraz Dorotę Semenowicz.

Poświęcam Nowemu Yorickowi wiele miejsca, bo też dla organizatorów Festiwalu Szekspirowskiego jest on bardzo ważny: ma stymulować niespecjalnie bogate życie inscenizacji szekspirowskich na polskich scenach. Dzięki niemu teatry repertuarowe mają wpuszczać na scenę młodych twórców i teksty Szekspirowskie. Pierwsza, ubiegłoroczna edycja zakończyła się częściowym sukcesem. Do repertuaru Teatru Polskiego w Poznaniu trafił (grany sporadycznie) *Lover's complaint* w reżyserii Miry

Mańki, ale zwycięska *Zimowa opowieść* w reżyserii Pameli Leończyk wciąż nie doczekała się oficjalnej premiery w warszawskim Teatrze Powszechnym (obecnie planowana jest na grudzień). Tegoroczne propozycje mogą podzielić los poprzedników – najbliższa pełnoprawnej realizacji wydaje się *Ekspedycja „Burza”*, chociaż jako propozycja dla młodszych widzów sprawdzić się może również *Romeo i Julia w krainie fakapu*.

Najciekawszy nieoczekiwanie był inny konkursowy nurt – SzekspirOFF, który także powstaje dzięki Festiwalowi Szekspirowskiemu. Ten jednak skierowany jest do twórców niezależnych i formacji pozainstytucjonalnych. Wydaje się, że po latach poszukiwań znaleziono dla niego adekwatną formułę. Punktem wyjścia jest oczywiście twórczość Szekspira, a produkcje (mające premierę podczas festiwalu) dofinansowane są kwotą maksymalnie dwudziestu pięciu tysięcy złotych. Zwycięzca SzekspirOFF może liczyć na dodatkową nagrodę pieniężną w kwocie piętnastu tysięcy złotych. Otrzymała ją grupa Hertz Haus za wyreżyserowany kolektywnie spektakl *To bitch or not to bitch*. Cztery tancerki-performerki (Magdalena Kowala, Natalia Murawska, Joanna Woźna i Anna Zglenicka) w zbiorowych choreografiach i epizodach solowych portretują kulturę przemocy wobec kobiet, wykorzystując do tego swoje ciała i tekst *Gwałtu na Lukrecji*. Jego fragmenty słyszymy z ust performerek i widzimy na ścianie za nimi. Przemoc, agresję werbalną i cielesną oraz następstwa gwałtu dla ofiary w wymiarze fizycznym i emocjonalnym cała czwórka manifestuje na wiele sposobów. Zawsze jest to ściśle związane z tekstem Szekspira (m.in. długa „prosektoryjna” scena obmywania całkowicie nagiej „martwej” Lukrecji po jej samobójczej śmierci przez pozostałe performerki albo satyryczny komentarz językiem poematu Szekspira na temat ciała półnagiej uczestniczki konkursu bikini fitness – obserwowanej w projekcji wideo przez obżerającego się mięsem i owocami oblesnego grubasa, zagranego przez jedną z performerek). Udało się w *To bitch or not to bitch* uchwycić wstyd, wstręt, wściekłość, zażenowanie czy obrzydzenie towarzyszące ofierze gwałtu, unaocznic, czym jest splugawienie jej ciała i wywołać konsternację głęboko fizjologicznym, wulgarnym (choć przy tym bardzo poetyckim na poziomie konceptu i zawartych treści) przedstawieniem.

Takiej siły rażenia nie miał choćby oparty na aktorskiej współpracy spektakl *Ofelia. Studium*

przedmiotu w reżyserii kolektywu Kaczmarek & Pi Pa Piwosz & Romanova, w którym Ewa Kaczmarek wspólnie z Ukrainką Heleną Romanową wchodzi w materię *Hamleta* jako sprzątaczkę czyszczącą scenę po dopiero co zakończonym spektaklu. Romanova wciela się w kluczową tutaj Ofelię, a pozostałe role kreuje Kaczmarek, animując porozrzucane części garderoby Szekspirowskich bohaterów. Bardzo ważnym elementem tego świata jest woda – służy do zmycia śladów, symbolizuje łzy, rozpacz i cierpienie, okazuje się też bardzo poetycką w tej interpretacji „trumną” Ofelii. Teatr w teatrze początkowo nawiązuje do trwającej w Ukrainie wojny, ale ten silnie nacechowany emocjonalnie trop znika wraz z czasem trwania przedstawienia i stopniem zaangażowania aktorek w akcję *Hamleta*. Intrygująco przedstawiono motyw samobójczej śmierci ukochanej Hamleta, sugerując, że jej szaleństwo mogło być spowodowane m.in. aborcją po utracie względów księcia Danii, bo ruta, której, jak wiemy, połowę nieszczęsna dziewczyna zachowała dla siebie, może mieć działanie poronne. Spektakl jednak jest nierówny, a jego największym atutem jest gra Romanovej.

Zupełnie innego typu przedstawienie przywiózł do Gdańska Zbigniew Szumski z Teatrem Cinema. *Siedem snów głównych* to przykład teatru nadmiaru, przesytu i przebodźcowania – w obrazie (plan żywy oraz rozmaite wideo-arty), słowie (wypowiadane po polsku i angielsku kwestie z kilkunastu różnych sztuk Szekspira), a także geście (liczne sekwencje ruchowe i etiudy z krzesłami). Jego największym atutem jest muzyka skrzypcowa grana na żywo przez Katarzynę Klebbę (ubarwiana momentami przez dźwięk doiry uzbeckiej) oraz akompaniujących jej aktorów tworzących efektowną sekcję skrzypiec, odpowiedzialną za liczne dźwiękowo-muzyczne akcenty. Piątka aktorów, wraz z upozowanym na Szekspira Paddym Hayterem w roli narratora, stanowi osobliwą kreację zbiorową. Niestety, nadmiar działań dźwiękowo-aktorsko-wizualnych staje się trudną do zniesienia kakofonią.

O tym, do czego mogą prowadzić bunt, brak autorytetów, wściekłość i łamanie kolejnych granic, opowiada *Przemiana Hamleta* w reżyserii Piotra Mateusza Wacha. Tytułowy Hamlet (Leonard Koterski) jest, używając eufemizmu, wściekły na cały świat, więc gdy poznaje prawdę o losach ojca, postanawia się mścić – brutalnie gwałci Gertrudę (Małgorzata Zawadzka), wyzywa i przegania marę

Hamleta ojca (Jan Marczewski), łączy Maryję (Wiktoria Wojtas), *spiritus movens* opowieści, ukazaną jako dyskotekowa królowa parkietu w drucianej koronie, która może ładnie śpiewać, masturbować się mikrofonem, a nawet utopić (w efektownej sekwencji tanecznej) wzgardzoną przez Hamleta, nikomu niepotrzebną Ofelię (ciekawa taneczna rola Oliwii Durczak). Bohaterowi *Przemiany*... najbliżej do dwulicowego i fałszywego, ale w wykonaniu Maksymiliana Piotrowskiego na swój sposób uroczego Klaudiusza. Hamlet, osaczony przez elektroniczne brzmienia, transowy taniec, hiphopowe melorecytacje, agresywne wizualizacje i wreszcie narkotyki, staje się bezwzględny, sadystą i terrorystą, który ma ochotę podpalić cały świat.

Bardzo młodzieżowy charakter ma *Hardcore* w reżyserii Karola Bijaty i Zofii Pinkiewicz. Grupa znajomych bawi się w sceny z Szekspira – scenę wyznacza im projekcja na podłogę – zagrają m.in. fragmenty *Ryszarda III* w konwencji gry komputerowej *The Sims*, zatańczą Makbeta, porozmawiają na „poważne” tematy nastolatków, a nawet posprzeczą się o rolę Juliusza Cezara w kolejnym epizodzie. We wszystko wmieszają się królewski błazen i muchy co jakiś czas rozmawiające o tym, co widzą na scenie, w swoim „muszym” języku. To osobliwe widowisko pozwala każdemu z ośmiorga uczestników wystąpić w mniej lub bardziej eksploatowanej roli, ale pomimo dwojga reżyserów stanowczo brakuje tu umiaru. *Hardcore* jest więc rodzajem teatralnego slamu, ciągu pomysłów niekoniecznie w jakikolwiek sposób ze sobą rezonujących.

W najważniejszym z konkursów, o Złotego Yoricka, wygrał spektakl, o którym w ostatnich miesiącach mówiło się bardzo dużo. *Burza. Regulamin wyspy* w reżyserii Katarzyny Minkowskiej to wielowymiarowy obraz społeczeństwa, rodziny i relacji mistrza z uczniami. Najbardziej dojmująca, przenikliwa inscenizacja, w której dzieło Szekspira jest silnie obecne w strukturze, DNA postaci i emocjach – doskonale komunikatywnych zarówno w oryginalnym tekście, jak i w silnie przetworzonej przez dramaturga Jana Czaplińskiego adaptacji. Doskonałą rolę ustępującego demiurga, który nie rozumie zmian, jakie zaszły i stale zachodzą wokół niego, wykreował Bartosz Woźny. Jednak cały zespół Teatru im. Jana Kochanowskiego z Opola świetnie odnalazł się w tym gorzkim, podszytym smutkiem, ale też pełnym czułości dla bezradnego (wobec nieuniknionej zmiany warty) mistrza spektaklu.

Nagroda Złotego Yoricka (czterdzieści tysięcy złotych) korespondowała z decyzją dziennikarzy, którzy *Burzy*... również niemal jednomyślnie przyznali swoją nagrodę. Spośród propozycji Złotego Yoricka warto docenić też *Makbeta* z Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Kaliszu. Reżyser Paweł Palcat wojnę postrzega jak naturalny cykl życia i umierania, dlatego wiedźmami są dwie sanitariuszki opatrujące rannych. Towarzyszy im „trzecia wiedźma” – śledząca poczynania bohaterów kamera w rękach jednej z sanitariuszek. Równie ważnym odniesieniem jest świat zwierząt i natury, bezlitośnie wykorzystywanej przez człowieka (znacząca scena gwałtu na tancerce ubranej w kostium niedźwiedzia przez obłęsnego króla Dunkana podczas jego wizyty u Makbeta). Na scenie lub nad nią wiszą trofea – truchła ubitych zwierząt – symbol „triumfu” człowieka nad naturą, do której Makbet w chwilach zwątpienia idzie po poradę (to dzikie zwierzęta podglądane przez fotopułapki udzielają mu kolejnych wskazówek i ostrzeżeń). Wreszcie liczne projekcje wideo z Kołobrzegu i okolic dodają do spektaklu lokalnego kolorytu, ukazując istotne dla mieszkańców miejsca i symbole. Z postaci Makbeta Michał Kosela stworzył właściwie osobny teatr w teatrze, odmalowując zaskakująco dużo odcieni ludzkiego sumienia. Szkoda, że zespół BTD tylko momentami potrafił dotrzymać mu kroku. Spektakl z Koszalina miał pecha, że przyszło mu mierzyć się z tak dobrze skomponowanym dziełem jak opolska *Burza. Regulamin wyspy*, bo z pewnością górował nad pozostałymi propozycjami – nierównym *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w reżyserii Szymona Kaczmarka (spektakl Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu), rozczarowującym *Snem nocy letniej* w reżyserii Jana Klaty (Teatr Nowy w Poznaniu) i awansowanym do konkursu na wyrost, offowym *Makbetem. Głosami z ciemności* w reżyserii Anety Adamskiej-Szukały z Teatru Przedmieście w Rzeszowie.

Trzeba przyznać, że kierunek nadany Festiwalowi Szekspirowskiemu przez dyrektorkę GTS Agatę Grendę i jej zespół sprawdza się i festiwal stanowi naprawdę atrakcyjny przegląd tego, co polski teatr robi z twórczością Williama Szekspira. Niekoniecznie jest grzecznie i przyjemnie, ale z roku na rok coraz ciekawiej. ■

XXVIII Festiwal Szekspirowski
Gdańsk, 25 lipca – 4 sierpnia 2024