[REC] MAGAZINE
GAZETA FESTIWALOWA
numer 3 / 20.10.2026



fot. D. Stube

Adam Karol Drozdowski

Wszystko jedno

No i kłopot mam z tym *Hamletem*. Zresztą zdaje się, że świat ma dziś kłopot z Hamletem, patrząc po lawinie niedawnych i nie tylko polskich adaptacji – wygląda na to, że powszechna intuicja podpowiada, jakoby tym Szekspirowskim tekstem dało się szczególnie przenikliwie opisać dzisiejszą rzeczywistość, z jej bezideowym absurdem politycznego i wojennego teatru, z pokoleniowymi konfliktami jątrzącymi się na gruncie podejścia do etycznych wyborów, czy z osamotnieniem i wyobcowaniem ludzi wobec powyższych.

I szczerze chciałbym, żeby gnieźnieński spektakl jednoznacznie mi się nie podobał, bo ma ku temu wszelkie powody; sceniczny język, jakim się posługuje, w żadnej mierze nie jest dla mnie. Jest chaotyczny, niespójny, nonszalancko traktuje sam siebie, nie szukając estetycznej konsekwencji na żadnym polu.

Wszystko jest w tym świecie *all over the place*, porządki mieszają się w sposób kompletnie przypadkowy. Część postaci to zbudowane role, z aktorskim warsztatem na poziomie, do jakiego gnieźnieńska scena przyzwyczaiła nas przez ostatnie lata, część z kolei przelatuje pod nosem tekst na biało, jakby to był techniczny przebieg, a nie pokaz z publicznością. Znaczące na pierwszy rzut oka formalne zabiegi, jak choćby stałe związanie Gertrudy z tronem linami do asekuracji, nagle są odpuszczane; trudno się nawet zorientować, w którym momencie bohaterowie zaczynają funkcjonować tak odmiennie, jakby stawali się kimś zupełnie nowym w raz już zarysowanej sytuacji. Scenografia jest zbieraniną śmieci z różnych epok, przeszłych i przyszłych, od koronkowych firan, zza których podgląda się a to dworskie spiski, a to nagą Ofelię, czy tani greenscreen i chińskie zestawy

do VR-u, pozwalające snuć rozmaite fantazje przy użyciu biednego CGI), po zerwane kable i niefunkcjonalne złomki drukarek 3D; część z tego służy opowieści, część tylko stoi i zagraca. Zupełnie zbędne projekcje na żywo z kamery, jak sklonowane żywcem z postdramatycznych przedstawień lat nastych XXI w., mieszają się z rzeczy-wistością już w pełni cyfrową: nostalgicznym windowscore'em, wczesnymi memami i podlanymi AI hyperpopowymi animacjami. Audiosfera stoi drapiącym przesterowanym noise'em, co rusz glitchuje i uniemożliwia nawet odbiór dialogów, ale zostawia miejsce na nagłe ironiczne wykonanie hitu Elvisa Presleya. No i dużo jest gagów, jedne bystre, jak nawiązania do trudnej sytuacji samego gnieźnieńskiego teatru, jedne uroczo postmodernistyczne, jak powrót księcia po jego pirackiej przygodzie w opasce na oku, inne przaśne i tanie, jakby wrzucone w strukturę spektaklu dla testu: co zażre?

I w tym wszystkim, paradoksalnie, fabuła Szekspirowskiej tragedii przeprowadzona jest bardzo rzetelnie, powiedziałbym wręcz – lekturowo. Jasne są konflikty między postaciami, jasne konflikty zbrojne z tła; poza usunięciem ducha Hamleta seniora, tak żeby decyzje bohaterów móc rozpatrywać bez wytrychu stojącej za nimi metafizycznej siły, nie ma tu wielu ingerencji w sensy zapisane przez Stradfordczyka. Ale nie ma też stawek, które budowałby tragedii tragiczność – ot, dzieją się rzeczy, snute są intrygi, gra jednego toczy się kosztem innych, ktoś na końcu wygra, w sumie wszystko jedno kto, bo i tak zasiądzie na tym samym śmieciowym tronie co poprzednicy. Oglądałem to i się irytowałem, i się nudziłem, i czułem, że cze-goś mi mało. I bardzo chciałem, żeby mogło mi się to przedstawienie jedno-znacznie nie podobać.

Ale propozycja zespołu Teatru Fredry nie pozwala na tę wygodę. Nawet, jeśli nie jest to spektakl w pełni udany, to na pewno nie jest zły. W tak skonstruowanym scenicznym świecie nie sposób odróżnić, co jest efektem odważnych decyzji inscenizacyjnych, za którymi gnieźnieński zespół z odwagą idzie, a co wynikiem naiwności wczesnego reżyserskiego warsztatu – a Jan Marek Kamiński, reżyser najmłodszego pokolenia wchodzącego teraz na teatralny rynek, umiejętnie wytrąca z ręki wszystkie argumenty, mogące służyć narzekaniu.

Wszystko to, o czym pisałem powyżej, to przedstawienia cechy, nie wady. Wadami byłyby, gdyby ten *Hamlet* miał rozgrywać się w świecie, który trzyma się ram, w którym żywe są jakiekolwiek zasady, choćby miały one tylko maskować jego zepsucie. W którym cynizm politycznej gry zawoalowany jest racją stanu, a nie wywalony prosto na stół, bo władza to władza i nic z tym nie zrobicie. W którym wojny wywołuje się popierając je przynajmniej jakąś kłamliwą, ale odwołującą się do wielkich idei narracją, a nie jako realizację egotycznych fantazji jednego czy drugiego zbrodniczego satrapy. W którym patriarchalna przemoc – ta symboliczna i ta fizyczna – uzasadniona jest społecznym konwenansem, a nie reprodukowana bezczelnie dlatego tylko, że i za nią stoi relacja władzy. Ale nie w takim świecie żyjemy i nie o takim Kamiński *Hamletem* opowiada. Nie mogę się więc kłócić z jego spojrzeniem na Shakespeare'a. Mogę go nie rozumieć, mogę się oburzać, mogę mieć z nim problem – bo ten sam problem mam z rzeczywistością, w której funkcjonujemy, która okrutnie mnie oburza i którą coraz mniej rozumiem.



Pewnie dlatego najbezpieczniej czułem się podczas spektaklu w tych momentach, które celnie przyszpilały zjawiska i dla mnie zrozumiałe. To, jak starzy projektują własne słabości i deficyty na młodych, nie chcąc oddać im podmiotowości. To, jak młodzi lawirując w poszukiwaniu swojej ścieżki, starają się odnieść do ustawionej przez starych rzeczywistości, stając się bezwolnymi, oportunistycznymi lub buntowniczymi pionkami w cudzej grze. To, że jedni i drudzy przegrywają tak czy tak, bo nikt z nich zasad tej gry nie pisał. Wróć, najbezpieczniej czułem się, kiedy scenę pokrył potężny, dudniący dronowy noise, zagłuszający do cna najsłynniejszy monolog Hamleta i rosnący w echa jakiejś złowrogiej lawiny; jednostajny dźwięk brzmiący jak zwiastun nieuniknionego okazał się być momentem ulgi i oddechu od nieustannego migotliwego bodźcowania przez opowieść, która meandruje, ale donikąd nie prowadzi. Dania nie jest w gnieźnieńskim spektaklu więzieniem. Jest memicznym labiryntem, wygaszaczem ekranu. Ale kto miał starego Windowsa i nigdy nie gapił się długimi minutami w te rozpikselowane zakręty, topornie imitujące trójwymiarową perspektywę, jakby to był dzisiejszy bodźcujący brainrot, niech pierwszy rzuci kamieniem.



Amelia Janusik

Uwikłani w kable

Gnieźnieński *Hamlet* stawia surową diagnozę współczesnemu społeczeństwu oraz jego uzależnieniu od technologii. Wchodzących na salę widzów wita futurystyczna, postapokaliptyczna scenografia. Scena spowita jest koronkową zasłoną, której delikatność kontrastuje ze zwisającymi, poszarpanymi kablami i resztkami metalowych urządzeń. Jedyną organiczną pozostałością są leżące gdzieniegdzie kępki zieleni.

Hamlet (Dominik Rubaj), wciąga publiczność swój świat już od pierwszej sceny, Zwraca się swoimi monologami bezpośrednio do publiczności, przy zapalonym świetle. To z nami wchodzi w niepisany kontrakt, prosi o milczenie i zachowanie w tajemnicy prawdy o jego szaleństwie. W przedstawieniu także podkreślono elementy metateatralne tekstu: Yorick w monologu aktora mówi: „Goniłem kiedyś sławę, […] grywałem Hamleta" czy „nawykłem do tych desek". Poloniusz krzyczy z widowni „Zatrzymać przedstawienie!".

Jan Marek Kamiński, reżyser spektaklu, prezentuje nam *Hamleta* aktualnego. Wszechobecność kamer i ekranów składa się na smutny obraz codziennych realiów – nadmiernego zanurzenia w technologii i uzależnienia od mediów społecznościowych. Jednocześnie Kamiński wprowadza bardziej tradycyjne elementy, jak elżbietańskie kryzy, będące symbolem poddania się władzy. Noszą je Poloniusz (Wojciech Siedlecki), Rozenkranc (Michał Karczewski) i Gildenstern (Bogdan Ferenc) – postaci otwarcie podlegające królowi Klaudiuszowi (Roland Nowak). Hamlet również zakłada kołnierz, wizualnie upodabniając się do sług króla. Być może jest to jedna z oznak jego „szaleństwa"…

Natężenie elementów scenograficznych oraz permanentny szum słyszalny w tle, przywodzą na myśl wszechotaczający szum informacyjny, w którym żyjemy. Przerost informacji i obecność miliona narracji i wątków nie pozwala nam zaznać chwili ciszy i spokoju. Nie mamy czasu na powiedzenie „reszta jest milczeniem". Owa kwestia Hamleta nie wybrzmiewa w pełni w spektaklu. Podobnie jak większość tekstu księcia rzucona jest mimochodem, niedbale, aż trudno ją zrozumieć pomimo mikroportów. Najbardziej wyczekiwanego momentu w każdym *Hamlecie* w ogóle nie słyszymy. Kiedy widownia siedzi jak na szpilkach i czeka upragnionego „być", Kamiński decyduje się na niecodzienny zabieg – zagłusza ten monolog całkowicie. Hamlet samotnie stoi w centrum sceny okrytej mrokiem trzymając scenariusz zostawiony przez Yoricka (Wojciech Kalinowski). Kiedy zaczyna wymawiać upragnione słowa, przykrywa je ogłuszający wręcz szum. Technologia widocznie zagłusza nasze nawet najgłośniejsze potrzeby.

Na wszechobecnych ekranach wyświetlane są listy, zarówno ten od Ofelii, jak i ten do Klaudiusza oznajmiający powrót Hamleta do Danii oraz fragmenty scenicznej akcji rejestrowane przez kamery. Żadne wydarzenie i żadna czynność nie wymyka się bacznemu obiektywowi. Chociażby śmierć Ofelii (Kaja Zalewska) jest kamerowana przez Gertrudę (Joanna Żurawska). Technologia zastępuje także niektóre sceny. Starcie między Hamletem a Laertesem (Krzysztof Żarowski) zostaje stoczone jako pojedynek w grze wideo. Hamlet, Ofelia oraz Gertruda kolejno zakładają gogle VR i symbolicznie popadają w szaleństwo poprzez przejście do świata alternatywnego. Świata bezpiecznego, który możemy nadzorować za pomocą kontrolera.

Najbardziej wyrazistą postacią w spektaklu jest Ofelia. Początkowo siedzi ona na proscenium razem z Hamletem, pełniąc wartę i czekając na zjawienie się ducha jego ojca. Wraz z biegiem akcji zaczynają jej towarzyszyć trzy kobiety (Zuzanna Czerniejewska-Stube, Katarzyna Kalinowska, Iwona Sapa) – echa Ofelii, o zakrytych woalkami twarzach, przywodzące na myśl Mojry. Niezauważalnie pojawiają się na scenie i wychylając się zza zasłon oraz ekranów obserwują zdarzenia dramatu. Opiekują się one Ofelią aż do jej finałowej sceny. Powoli wyróżnia się metafizyczną nić łączącą je z dziewczyną. Echa są jej przedłużeniem, odzwierciedlają jej stan emocjonalny. Po śmierci wybranka Hamleta razem z nimi obserwuje swój własny pogrzeb, a następnie staje się jedną z nich. Czy jesteśmy w stanie wymazać naszą obecność ze wszelkich narracji, czy też na zawsze w w nich pozostaniemy? Czy istniejemy jedynie w pojedynczym wymiarze, czy może ze względu na mnogość mediów i dyskursów w świecie nie możemy istnieć jako indywiduum i zostajemy rozszczepieni na wiele wątków?

Obok postaci Ofelii wybija się Gertruda. Ona również towarzyszy widowni od samego początku dramatu. Skąpa suknia kobiety, przypominająca bardziej bieliznę niż kostium królowej, opleciona jest uprzężą, która przykuwa ją do tronu. Pozostaje więc w pozornej pozycji władzy i decyzyjności, ale fizycznie nie może nic uczynić. Królowa opuszcza tron dopiero uwolniona przez Hamleta w ostatniej części spektaklu. Kieruje wtedy do do niego słowa: „Boże, coś ty uczynił". Nagła wolność jest dla niej niekomfortowa. Chodzenie sprawia jej trudność, kolana się pod nią uginają, szybko ucieka w świat alternatywny zakładając gogle VR. Historia Gertrudy sugeruje kolejne pytania: czy nagła wolność może być na tyle niekomfortowa, że powoduje powrót do utartych, niezdrowych, ale znajomych schematów? Czy chcemy uwolnić się z własnej woli? Czy jesteśmy w stanie w ogóle uciec? Po co mamy to robić?



fot. D. Stube



fot. D. Stube

Laboratorium wyobraźni

Z Janem Markiem Kamińskim, reżyserem spektaklu Hamlet z Teatru im. A. Fredry w Gnieźnie, rozmawia Karolina Gołębiewska

Karolina Gołębiewska: Interpretacji *Hamleta* w polskim teatrze jest mnóstwo, nawet wśród premier ostatniego sezonu. Dlaczego potrzebujemy kolejnej?

J.M.Kamiński: *Hamlet* dotyka w sposób fundamentalny i przekrojowy kondycji współczesnego człowieka, w szczególności człowieka młodego. Tekst Shakespeare'a pozwala przyjrzeć się temu, co dzisiaj dzieje się zarówno w naszym wnętrzu, jak i na zewnątrz nas. Jest w nim zawarta świadomość wyjałowienia czy smutku związanego z upadkiem dotychczasowego porządku. Myślę, że podobne zjawisko obserwujemy teraz.

W materiale dla Festiwalu Lamentacje w Teatrze Polskim mówiłeś o teatrze apokaliptycznym. Czym dla ciebie jest ten teatr i jak realizujesz jego koncepcję?

Teatr apokaliptyczny to sposób mówienia o świecie, który wiąże się z odrzuceniem snucia opowieści – znanego i bezpiecznego sposobu narracji. Zamiast opowiadania historii, teatr apokaliptyczny próbuje tłumaczyć i objaśniać widzom rzeczywistość. To praktyka zbudowana na deziluzji i dekonstrukcji tekstu przy zachowaniu szacunku do materii dramatycznej i dramatu ludzkiego, który pozostaje niezmienny. W praktykowaniu teatru apokalip-ycznego staram się zrobić efekt zoom out, pokazać, jak spektakl jest zrobiony. Nie mówię tylko o maszynerii teatralnej czy inscenizacji, ale przede wszystkim o roli i różnicy między życiem postaci, a życiem aktora. Z tym wiążę się bardzo okrutne poczucie humoru. Słowo „apokalipsa" oznacza dosłownie „zdjęcie zasłony", zza której wyzierają rzeczy przerażające. Głęboko wierzę, że moim obowiązkiem jako reżysera jest przyglądanie się takim rzeczom. Jedynie teatr mi na to pozwala.

Jak wygląda twoja metoda pracy z aktorami?

Po dość długim etapie analizy tekstu i prób stolikowych zaczyna się moja ulubiona część, czyli szukanie niespójności w bohaterach. Często mówię, że postać mieści w sobie dwie strony samej siebie, które się wzajemnie wykluczają. Z tych przeciwieństw wyłania się szersza wizja postaci, a wraz z nią „nadświadomość aktorska". Aktor przecież wie, co się wydarzy później w scenariuszu. Momenty śmierci w naszym *Hamlecie* są kompletnie obdarte z realizmu. Aktor kończy rolę przez zdjęcie kostiumu, ale jednocześnie nadal jest obecny na scenie. Na finałowym etapie pracy bardzo mi zależy na włączaniu aktorów do tej zabawy, dzięki której potrafią znaleźć dziesiątki sposobów na ucieleśnienie deziluzji.

Sięgasz po teksty kanoniczne, takie jak dramaty Shakespeare'a czy Witkacego. Nie chciałbyś wystawić jakiegoś tekstu współczesnego?

Nie chciałbym, bo kanoniczne teksty są dobrymi scenariuszami. Poprzez swoją niechęć do opowiadania historii, dużo łatwiej pracuje mi się na czymś, co jest dobrze napisane, jak teksty Shakespeare'a lub Witkacego. Są to również światy z mnóstwem postaci, mam więc co konsekwentnie rozbijać. W przypadku pracy nad tekstami współczesnymi dużo trudniej jest mi odsunąć od siebie opowieść, ponieważ przyglądają się one intymniejszemu wycinkowi rzeczywistości. Poza tym, inscenizowanie klasycznych dzieł jest jakiegoś rodzaju misją, trochę jak egzegeza Pisma Świętego. Wielkie teksty sceniczne są tak gęste i przesycone znaczeniami, że rozczytywanie ich przypomina spacer po abiryncie w poszukiwaniu najciekawszych sensów. To jest praca, która mogłaby nie mieć końca, dlatego po *Hamlecie* z Teatru w Gnieźnie będą jeszcze setki kolejnych i zupełnie różnych od siebie *Hamletów*.

W audiosferze spektaklu słyszymy muzykę noise, której jesteś autorem. Jakie znaczenie ma dla ciebie ten gatunek muzyczny? Jak się nim zainteresowałeś?

To bardzo ważna i intymna część mnie. Aż nie wiem od czego zacząć! Pamiętam, jak pierwszy raz znalazłem się na koncercie harsh noise'owym. Było to dla mnie niezwykłe doświadczenie, dotychczas nie słyszałem takich dźwięków. Jakby ktoś podrapał mnie w miejsce, o którym nie wiedziałem, że mnie swędziało. Od tamtej pory nie mogę przestać się drapać.

Tak zaczęła się moja przygoda z praktykowaniem noise'u, za którym poszła filozofia bliska teatrowi apokaliptycznemu. Noise nosi w sobie sprzeczność, bo jest ekstremalną formą, która rozbraja dotychczasowe oczekiwania tego, czym muzyka mogłaby być. Z drugiej strony, jest absolutną pełnią, w której kryje się coś metafizycznego. Noise to obcowanie z całym spektrum dźwięków naraz, materii wyrzuconych z innych gatunków muzycznych. Ponadto wiąże się z nim bliskie *Hamletowi* pojęcie sprzężenia zwrotnego. W tworzeniu noise'u zaczynałem od techniki *no input mixing board*, w której dochodzi do takiego sprzężenia, że pisk przeradza się w nowe dźwięki.

Czego twoim zdaniem teatr najbardziej potrzebuje dzisiaj?

Myślę, że teatr potrzebuje odwagi, żeby wyjść poza opowieść. W odróżnieniu od filmu, ma on szansę sięgnąć w głąb przedstawianej historii. Opowieści są stosunkowo nowym wynalazkiem w teatrze, trochę wrzuconym ludziom na siłę. Teatr elżbietański był od takiego rodzaju narracji bardzo daleki. Panowała w nim powszechna deziluzja i zabawa z widzem. Teatr formalny także zasługuje na powrót, ponieważ daje on przestrzeń na poszukiwania związane z aktorstwem, plastyką i dźwiękiem. Teatr to niezwykłe laboratorium wyobraźni i zużywanie go na opowiadanie historii jest trochę przykre.

Czy postrzegasz siebie jako głos swojego pokolenia?

Absolutnie. Czuję się bardzo Gen Z, ale w taki śmieszny sposób, bo identyfikowanie się z jakimkolwiek pokoleniem, to skazanie samego siebie na przedawnienie. Przynależność do pokolenia Z wiąże się dla mnie z określonym widzeniem świata, który przestaje być spójny. Wiele osób z mojego pokolenia nosi w sobie rodzaj mądrości, który pociąga za sobą straszny smutek. Ten smutek bierze się ze świadomości, że im więcej widzimy, tym więcej jest rzeczy, których możemy się bać. Jak mówi Hamlet – „świadomość czyni nas tchórzami".

Paweł Paryż

Dwa w jednym

Początek spektaklu *Dziedzictwo* konfunduje. Od strony widowni wchodzi na scenę człowiek ubrany na biało (Marek Węglarski). Nie wiadomo kto to. Rabin? Prorok? Bóg? Następnie postać dosłownie zaczyna unosić się nad sceną, wypowiadając hermetyczne teologiczne mądrości, podczas gdy przestrzeń pod nim zapełnia się przygarbionymi bohaterami sztuki. Jakie rozwinięcie wypłynie z tego dziwnego początku?

Otóż okazuje się, że z głębokiego sacrum prędko przechodzimy do bardzo przyziemnego profanum. Niemniej i jedna i druga sfera będą się w toku spektaklu nieustannie przecinać.

Trudno jest zwięźle nakreślić fabułę tego spektaklu, bo jeden wątek rozwidla się na kilka innych, które z kolei rozwidlają się na jeszcze kolejne. Niemniej bohater, którego historią rozpoczyna się spektakl, to Kalman (w tej roli Jerzy Walczak), patriarcha rodziny Jakobich. Mąż trwający w typowym małżeństwie z rozsądku, ojciec czterech córek na wydaniu, zręczny handlarz, który szybko się bogaci, choć to bogactwo szczęścia mu nie przyniesie. Jego życiem wstrząsają coraz to nowe problemy i konflikty rodzinne – żona umiera, córka ucieka z gojem, kolejne małżeństwo okazuje się porażką. Kalman, pomimo swojej przyziemności, jest człowiekiem bardzo religijnym. To przykładny, pobożny Żyd (choć jak sam często podkreśla – niewykształcony). Przy każdej trudnej sytuacji sypie jak z rękawa religijnymi mądrościami. I choć w te mądrości święcie wierzy, coraz częściej brzmią one jak zwykłe, puste frazesy, za pomocą których bohater usiłuje w prosty sposób rozwiązać problemy, które proste nie są. Okazuje się bowiem, że wpojone zasady nie współgrają z realiami zmieniającego się świata.

I choć Kalman nie jest jedyną postacią w przedstawieniu, która mierzy się z podobnymi rozterkami, to właśnie w nim najwyraźniej wyraża się główne przesłanie spektaklu. Religijny kodeks nie współgra ani z tym, jak urządzony jest świat, jak i z tym, jaką istotą jest człowiek. Sztywne ramy moralne tracą na znaczeniu wobec uczuć takich jak miłość czy pożądanie.

Sacrum i profanum bez końca ścierają się nie tylko w przedstawionym świecie, ale również w samym Kalmanie. Mężczyzna jest sztywny. Mówi monotonnym głosem. Nie okazuje uczuć. Przynajmniej stara się nie okazywać. Choć nie krzyczy, wiemy, że jest wściekły. Choć nie płacze, wiemy, że cierpi. Choć nie dygocze ze strachu, wiemy, że się boi. Powierzchowna oschłość to forma nieludzka narzucona przez religię. Za nią jest wszystko to, co ludzkie.

Sztywność Kalmana pęka tylko raz, kiedy pierwsza żona mówi mu wprost, że poślubiła go tylko z woli matki, a sama wolała wyjść za uczonego. Wtedy Kalman drga. Ten jeden drobny gest dopełnia całą postać. Jest to człowiek zakompleksiony i niepewny. Choć sam często zaznacza, że nie odebrał edukacji, nie potrafi wytrzymać w swojej sztywnej pozie, gdy z ust kogoś innego słyszy potwierdzenie swoich kompleksów.

Ale to jeden Kalman, a postaci i wątków jest wiele. Jego córka Miriam, niepokorna dziewczyna, ucieka z polskim powstańcem styczniowym, za co finalnie słono płaci. Zięć Azriel, który nie jest głęboko wierzący, interesuje się bardziej nauką, psychiatrią, a nie religią – pod koniec sztuki rozpacza, że jego syn „nie umie po żydowsku".

Każda postać ma swoją historię i swoje cierpienie, które przeważnie dopada ją z własnej winy; porzuca nakazy religijne, oddaje się uczuciom, za co potem płaci. W końcu, jak mówi jeden z bohaterów: „Bóg dał nam prawa. Skoro ich nie przestrzegamy, to jak możemy go obwiniać". A zatem – to człowiek odpowiedzialny jest za siebie. Wszystko, co go spotyka, to efekt jego własnych wyborów.

Jednocześnie ze spektaklu nie wynika, że droga religijna jest jedyną dobrą drogą. Postaci nie są oceniane za to, jak postępują. Ukazane są jako istoty błądzące, zagubione, nawet jeżeli starają się przestrzegać wpojone im zasady. Nie ma tu moralizatorstwa i ostrzeżenia przed bożą pomstą. Jest raczej smutne stwierdzenie, że wobec ludzkich słabości nawet Bóg bywa bezsilny.

Gdybym miał wskazać jedną słabość *Dziedzictwa*, to byłoby to nagromadzenie wątków o bardzo podobnej tematyce. Ciągle ktoś kogoś zdradza, ta sypia z tamtym, ten sypia z inną, tu jedna miłość, gdzie indziej druga. Spektakl jest adaptacją dwóch książek Isaaca Bashevisa Singera – *Dworu* i *Spuścizny*. Choć Robert Talarczyk i Remigiusz Grzela umiejętnie połączyli dwa dzieła w jedno, efekt końcowy nadal przytłacza rozmaitością podobnych do siebie historii. Jednocześnie spektakl skonstruowany jest na tyle umiejętnie i płynnie, że wycięcie któregoś z wątków mogłby zbyt mocno naruszyć struktury całości.

Ta mnogość ma też swoją mocną stronę – kolejne historie nieudanych związków i zdrad pokazują, jak podobne do siebie są występki ludzkie i instynkty, które kierują zupełnie różnymi od siebie ludźmi.



fot. P. Jendroska

Karolina Gołębiewska

Dybucza lewitacja

Uziemiam się w fotelu. Uziemiam się po to, żeby za chwilę zalewitować. Lewitować razem z cadykiem Menachem Mendelem (Marek Węglarski), który otwiera spektakl *Dziedzictwo* na podstawie twórczości Icchoka Baszewisa Singera w reżyserii Roberta Talarczyka z Teatru Żydowskiego w Warszawie. Mendel z lewego rogu sceny przechodzi za szybę, która tworzy szklany pokój pośrodku sceny. To tam razem z cadykiem odrywam się od ziemi. Postać unosi się na linach. W czasie jego monologu o Szeolu za szybę wchodzi mozolnie cały zespół aktorski. Na ekranach po bokach sceny wyświetlają się płomienie ognia. Nagle spadłam wprost w czeluść piekła. Cadyk również spada na ziemię. Monolog się urywa.

Po kamiennych schodach, przez szklany pokój, aż na środek sceny, schodzi żydowski kupiec Kalman (Jerzy Walczak) otoczony swoją ortodoksyjną rodziną. Spotykamy ich podczas zaaranżowanych zaślubin jednej z córek. Muzyka (Hadrian Filip Tąbecki) z harmonijnej przechodzi w elektroniczną, a wizualizacje (Natan Berkowicz), o wyostrzonych barwach, są niemal psychodeliczne. Biesiadnicy za szybą celebrują zamążpójście córki Kalmana, wykonując energicznie, wręcz konwulsyjnie weselny taniec żydowski. Równolegle, poza szklaną klatką, stoi druga córka kupca, Miriam-Liba (Adrianna Kieś), która buntuje się przeciwko ojcu, mówiąc, że sama wybierze sobie kandydata na męża.

Weselne biesiady dobiegają końca. Miejsce cyfrowych i wielobarwnych projekcji zajmuje leśny krajobraz. Miriam w towarzystwie Polki Heleny (Małgorzata Majewska) kąpie się w stawie. Helena zwraca dziewczynie uwagę, że ta mogłaby zdjąć przemoczone pończochy, aby je wysuszyć, na co jednak Miriam nie pozwala żydowska tradycja. Ta sytuacja dotyka jednego z najważniejszych zagadnień spektaklu, jakimi są różnice między asymilującą się społecznością żydowską a Polakami. Niespodziewanie obok kobiet pojawia się ukrywający się w lesie powstaniec styczniowy Lucjan (Piotr Chomik), brat Heleny. Chłopak jest pod wrażeniem Miriam. To nagłe i silne uczucie zauroczenia oddaje choreografia (Jakub Lewandowski), która, jak w całości spektaklu, skonstruowana jest na zapętleniu poszczególnych ruchów.

Kiedy Lucjan pragnie objąć Miriam, pomiędzy nich wpada Helena. Aktor dotyka rękoma warg siostry, a potem Miriam. Lucjan próbuje sięgnąć poza Helenę, żeby móc zbliżyć się do Żydówki, ta jednak pragnie zatrzymać go dla siebie. Miriam także ograniczają więzy rodzinne. Nie dość, że to Polak, to Żydówka nie ma prawa wybierać małżonka wbrew woli ojca. W tej scenie wyłania się drugi istotny wątek w spektaklu, czyli próba wyzwolenia się kobiet z ograniczeń ortodoksyjnego judaizmu. Miriam, pomimo zakazów, wybiera Lucjana i porzuca żydowską tradycję. Tym samym zostaje uznana za martwą, a więc jej odejście jest spowite żałobą wśród najbliższych. Światło ze słonecznego przechodzi w mrok, a zgromadzona za szybą rodzina Miriam ubiera się w stroje żałobne.

Kalman ma wiele córek, a więc jeśli nie Miriam, to Ciepeła (Lena Wiciak) wyjdzie za syna rabinowej Meir-Joela (Mateusz Trzmiel). Żałoba zatem dobiega końca. To niejedyny ślub w rodzinie, ponieważ Kalman, po śmierci swojej żony, żeni się po raz drugi. Jednak w stosunku do nowej wybranki jest chłodny. Przez to Klara wdaje się w romans ze studentem Cypkinem (Marcin Błaszak), a silne miłosne emocje znów podkreślone są intensywną choreografią. Dwójka kochanków wchodzi za szybę. Na szczycie schodów aktorzy zbliżają się do siebie z miękkością w ruchu. Wzajemnie oplatają się rękoma. Punktowe i ciepłe światło unaocznia ich ogniste uczucie, które nagle gasi sam Kalman. Mąż przyłapuje Klarę na zdradzie. Powołując się na słowa z Tory, żąda od żony wyprowadzki. Kobieta bez żalu odchodzi od męża.

Kiedy Kalman i Klara stoją oświetleni przez snopy światła na przeciwległych końcach sceny, uwidacznia się antagonizm kluczowy dla *Dziedzictwa*. Klara usoabia emancypantkę, „kobietę nowoczesną", która pragnie samostanowić o sobie. Kalman reprezentuje za to ortodoksyjne normy w judaizmie, jest wierny własnej religii i jej zasadom. *Dziedzictwo* Talarczyka koncentruje się właśnie na relacji między tradycją a nowoczesnością. Między wiernością staremu porządkowi a dążeniem ku nieznanemu.

Postacią, która jest najbardziej rozdarta między tymi dwoma biegunami jest zięć Kalmana – Azriel (Daniel Antoniewicz), który z zawodu jest psy-chiatrą. Mężczyzna zdradza swoją żonę z przechrztą Jochewed (Adrianna Dorociak). Oboje mają dość bycia skrępowanymi przez konwenanse. Kiedy Azriel przeżywa miłosne uniesienia, jego żona Szajndł popada w coraz głębszą depresję. Mąż zaniepokojony stanem żony wysyła ją do szpitala psychiatrycznego. Szyba oddzielająca jedną połowę sceny od drugiej przestaje być wnętrzem domu, a staje się izolatką. Azriel, widząc pogarszający się stan żony otoczonej niewystarczającą opieką, pragnie zabrać ją z powrotem do domu. Szajndł nie zważa jednak na te na prośbę i z rękoma związanymi w kaftanie bezpieczeństwa wtapia się w tłum dybuków. Aktorki i aktorzy, jak w pierwszej scenie, miotają się jakby byli owładnięci przez zmarłe dusze. Sceniczną ciemność rozprasza krąg jasnego światła, z którego wyłania się Głos Przeszłości reprezentowany przez samą Gołdę Tencer. Dyrektorka teatru wygłasza monolog o dybukach i tytułowym dziedzictwie ludności żydowskiej. Głos Przeszłości zamyka spektakl kwestią wypowiadaną w języku jidysz. Gasną światła. Wychodzę spod ziemi. Znowu lewituję nad ziemią jak cadyk.



fot. P. Jendroska

Samodzielność

Z Mateuszem Trzmielem, aktorem Teatru Żydowskiego w Warszawie i offowego Teatru Papahema, rozmawia Adam Karol Drozdowski

Adam Karol Drozdowski: Jak nastroje przed graniem? Jak Ci jest w Rzeszowie?

Mateusz Trzmiel: Przyjazd do Rzeszowa jest dla mnie odrobinę szalony, bo grafik aktora, który działa na etacie i w offie jednocześnie, wiąże się z tym, że czasem trzeba wciskać terminy kolanem w kalendarz. Pojutrze muszę znaleźć się na premierze Papahemy w Białymstoku, zahaczając w między czasie o Warszawę. Tym razem wzięliśmy na warsztat reportaż *Nie ma* Mariusza Szczygła i jest to fajne wyzwanie, zupełnie inny język teatralny.

No właśnie: jesteś osobą, która w tym zawodzie zaliczyła właściwie wszystkie poziomy na planszy – od rzeczy robionych w szkole w Białymstoku, przez wasze spektakle Papahemu, i te robione niezależnie, i koprodukcje z instytucjami. Potem trafiłeś do zespołów instytucjonalnych, pracowałeś w Gliwicach, w Teatrze Ludowym w Krakowie, a teraz w Teatrze Żydowskim Warszawie. Co daje ci doświadczenie pracy w tak wielu z porządków życia teatralnego?

Poszerza perspektywę. Nie zawsze na moją korzyść, bo czasem widzę za dużo (śmiech). Mam oczywiście na myśli funkcjonowanie instytucji. Dostrzegam na przykład, że podczas pracy w większym zespole odpowiedzialność jest zbytnio rozproszona. Im mniejszy zespół pracuje nad spektaklem, tym bardziej jego kształt zależny jest od równomiernej pracy wszystkich zaangażowanych osób. Dużym instytucjom większa ilość pracowników przy jednym projekcie bardziej przeszkadza, niż pomaga.

Zarządzanie staje się zatomizowane.

Tak. Zarządzanie kulturą jest bardzo ciekawym zagadnieniem. Myślę, że wciąż w polskim teatrze niedocenianym. Bycie menadżerem kultury, dobrym zarządcą całego zespołu na różnych szczeblach, a przy okazji jeszcze kimś, kto dba o jakość artystyczną produkowanych wydarzeń, jest ogromnym wyzwaniem. Ja bym się go jeszcze nie podjął, chociaż od kilkunastu lat zarządzam zespołem nieinstytucjonalnym. Ale marzę o tym, żeby kiedyś skonfrontować się z takim zdaniem i pewne modele komunikacji i współpracy przenieść z offu do większej instytucji. Czy jest to wykonalne? Nie wiem. Mam nadzieję, że kiedyś będę miał okazję się przekonać. W mojej codzienności czerpię sobie z jednego źródełka do drugiego, i na odwrót. Doświadczenia offowe i instytucjonalne się uzupełniają i staram się zauważać dobre strony obu z tych opcji.

A czy w tej instytucjonalnej ścieżce zawodowej jest miejsce na twój warsztat lalkarza? Czy teatry, do których trafiasz, potrafią czerpać z tego dodatkowego zasobu, który wnosisz, czy dramat i lalki nadal są środowiskowo rozgraniczone? Nie mam już nawet na myśli okazjonalnego umniejszania lalkarzom, ale…

…Ale i to się jeszcze czasem zdarza, taki stereotyp wciąż działa. Sam nie doznałem jakiegoś rozgraniczenia środowiskowego, absolutnie. Ja o lalkarstwie myślę w ujęciu ogólniej rozumianego teatru formy: to jest odrobinę inna konstrukcja, czasem patchwork, czasem kompletny absurd, czasem coś bliskiego teatrowi ruchu. Często inaczej rozumiem scenariusze niż moi koledzy. Ja widzę obrazy, które się z nich wyłaniają, a oni percypują je bardziej przez słowo. Obie perspektywy są równie dobre, ale świetne rzeczy potrafią wychodzić z ich konfrontacji. Warsztat lalkarski pozwala patrzeć troszkę inaczej na kompozycję spektaklu, ale również częściej proponować konkretne rozwiązania ruchowe reżyserom.

Pewnie z takiej samodzielności wynika również to, że offowe teatry częściej zakładają absolwenci lalek z Wrocławia czy z Białegostoku niż studenci wydziałów dramatycznych.

To prawda, jest w tym sporo samodzielności. Jeżeli czegoś nie dostanę podczas pracy, to staram się sam to znaleźć, korzystając z narzędzi, które już mam na stoliku. Patrzę na tekst, na projekt scenografii i staram się samemu wyciągać z nich jakość artystyczną. Mam inną świadomość ciała przez to, że odbyłem kursy z maską i lalką. Praca z choreografem, która dąży do oddania czegoś ruchem, a nie słowem, na pewno jest dla mnie prostsza. Czuję, że mogę wprowadzić jakąś nową jakość i choreografowie też są na to bardzo otwarci. Wiadomo, że bywa różnie i nie zawsze jest czas na pogłębione procesy twórcze, choćby przy tak wielkoobsadowych spektaklach, jakim jest *Dziedzictwo*. Tu moje postaci są epizodyczne, więc obserwując pracę choreografa, to, jak tworzy inne sceny, sam zaproponowałem jedną sekwencję, przyszedłem z gotowym materiałem, który wszedł do całości. Jest przełożeniem tego języka, który Kuba Lewandowski proponuje przez cały spektakl, na język tej konkretnej sceny. Trochę inny niż pozostałe elementy, bardzo mój, ale też w melodii tego, co wcześniej proponował Kuba. Cieszę się z właśnie takich spotkań. I tego, że mój warsztat daje mi takie możliwości.

Teatr Żydowski jest od wielu już lat teatrem właściwie bezdomnym. Teraz miasto wreszcie ma wobec was plany.

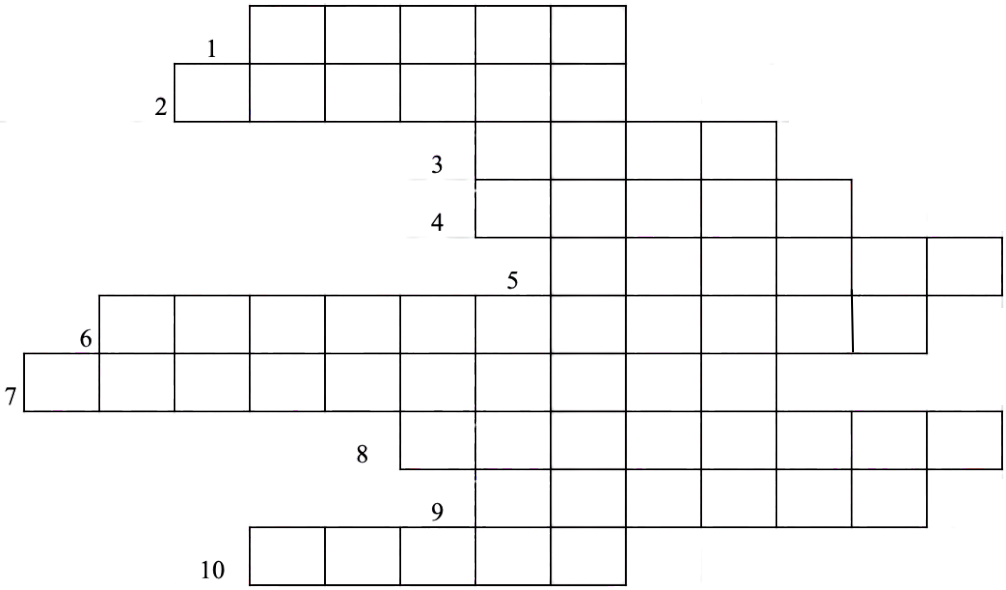
Nie tyle plany, co konkretne działania, bo Teatr na Woli został nam, jako Teatrowi Żydowskiemu, przydzielony już parę lat temu. Niedawno został rozstrzygnięty przetarg, remont już trwa, mamy nadzieję, że za dwa lata będziemy już w swoim miejscu. Jest w tej sytuacji coś z nomadycznej historii Żyda-tułacza, który błąka się między sceną a sceną i jest w nieustannej podróży, bo gramy na dwóch różnych scenach, w innych dzielnicach Warszawy. To się wiąże z ciągłym przenoszeniem rzeczy z miejsca na miejsce, jesteśmy cały czas gdzieś gościnnie. Wyjazd na festiwal jest dla mnie czymś zupełnie nowym też z tego powodu. Nikt z nas na co dzień nie ma swojej garderoby, czy nawet swojej szafeczki, a tutaj każdy ma swoje własne stanowiska!

Właściwie wszystkie spektakle Papahemy miały swoje premiery w różnych miastach i na innych scenach, dlatego pewnie twoje doświadczenie z offu pomaga ci się w tym odnaleźć.

Tak, i przypomina o tym, że w teatrze nie można zakładać, że wszystko będzie zawsze wyglądało tak samo. Każde warunki dają coś nowego, każde spotkanie z nowym zespołem daje coś nowego. Faktem jest, że nie mam w sobie zakorzenionej potrzeby posiadania jednego, własnego miejsca.

KRZYŻÓWKA

Uzupełnij odpowiednie pola odpowiedziami.



1. Inaczej „czarna śmierć”.
2. Nazwisko polsko-żydowskiego pisarza, autora *Dziedzictwa*.
3. Narząd słuchu z tytułu utworu Wiesława Myśliwskiego.
4. Autor *Betlejem polskie*.
5. Inaczej opady.
6. Nazwisko patronki rzeszowskiego teatru.
7. Autor *Ferdydurke*.
8. William, najbardziej znany dramatopisarz.
9. Pokój z tytułu eseju Virginii Woolf.
10. Imię księżniczki z dramatu Gombrowicza.

Hasło:.....

Kącik recepcji

Szybka ocena

Hamlet

☆☆☆☆☆

Dziedzictwo

☆☆☆☆☆

Pytanie do refleksji

Jakim kolorem można opisać spektakl *Hamlet*?

.....

.....

Pytanie do refleksji

Który element (np. scenografii) spektaklu *Dziedzictwo* wydał ci się najbardziej symboliczny?

.....

.....

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
Redakcja, korekta i skład: Zuzanna Kluszczyńska, Adrianna Łakomiak
Autorki i autorzy: Adam Karol Drozdowski, Karolina Gołębiewska, Amelia Janusik, Dominika Konopielko, Paweł Paryż, Monika Weis
Gościnnie: Adaś Cymer, Natalia Kamińska, Paulina Orth

WYDAWCA
Teatr im. Wandy Siemaszkowej,
ul. Sokoła 7-9, 35-010 Rzeszów
Dyrektor naczelny i artystyczny: Jan Nowara

NAKŁAD
150 egzemplarzy

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
PODKARPACKIE przestrzeń otwarta
Współfinansowano ze środków budżetu Województwa Podkarpackiego
WOJEWODA PODKARPACKI
Patronat Honorowy Prezydenta Miasta Rzeszowa
INSTITUT FRANÇAIS Pologne

Patroni medialni
czytaj RZESZÓW.pl
DZIENNIK TEATRALNY
teatralny.pl
e-teatr.pl
A.C.T.A.
NOWINY24
recenzuje
SuperNowosci24.pl
RADIO 357
wyborcza.pl
wyborcza
KURIER RZESZOWSKI
NASZ DOM RZESZÓW
TOR rzeszow.pl
radio centrum 89.0 FM
Radio Via
TEATR DLA WSZYSTKICH
TVP3 RZESZÓW
TVP info