

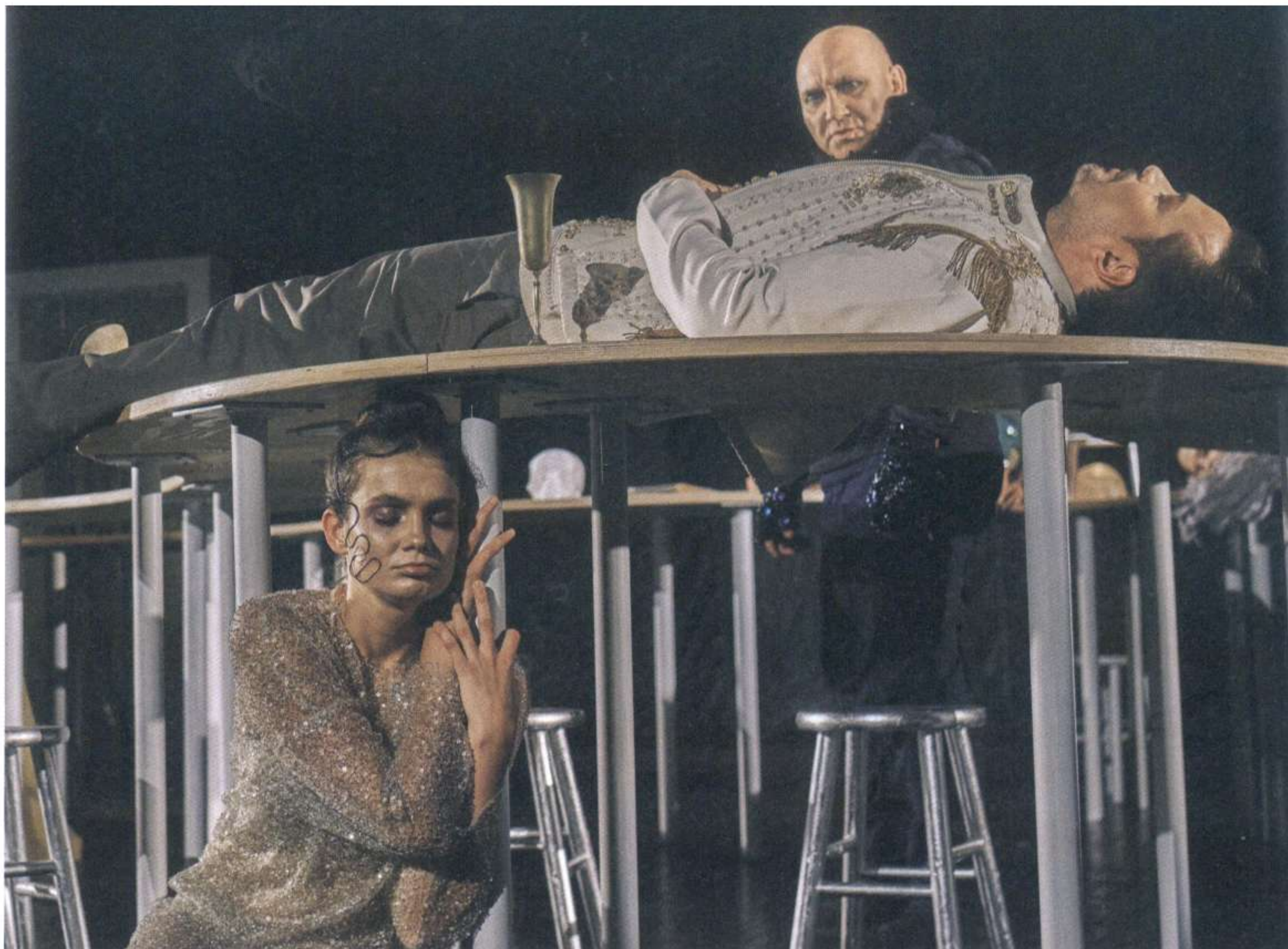
OSTERWY W LUBLINIE

Hamlet na sprzedaż
na podstawie *Studium*
o *Hamlecie*, *Requiem*
i *Śmierci Ofelii*
Stanisława
Wyspiańskiego

scenariusz, reżyseria
Magdalena Drab
scenografia, kostiumy
Studio Karolina
Fandrejewska
muzyka Albert Pyśk
choreografia
Jakub Lewandowski
video
Bartek Bulanda

premiera
28 października 2023

Scena zbiorowa



fot. Krzysztof Werema / Teatr Osterwy w Lublinie

Co w teatrze do myślenia

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

***Hamlet na sprzedaż* to refleksja** nad kondycją aktora – zwłaszcza w teatrze dotkniętym kryzysem. Niestety przedstawienie niewolne jest od pewnych mielizn.

■ Spektakl zaczyna się już we foyer. Aktorzy stają na postumentach, zastygają w nienaturalnych pozach. Niby to przełamują granice sceny i widowni, ich ciała są na wyciągnięcie ręki, prawie dotykają stłoczonych osób – a jednak w takie proksemiczne ustawienie wpisano pewien dystans. „To jest aktor” – następuje zdawkowa prezentacja.

O czym świadczy ten gest umuzealnienia? Aktorzy jawią się jako eksponaty, wyciągnięte z mroku archiwum, wystawione na władzę widzowskiego spojrzenia. A przecież widzialność – o intertekstualna ironio! – to dla aktora „być albo nie być”. Pozostaje może nie tyle *sine qua non* tego zawodu, co niezbędną motywacją, warunkiem dalszego rozwoju, obietnicą prestiżu.

Przeznaczeniem aktora jest być na scenie – przy czym, by mógł zaistnieć żywioł sceniczny, owa obecność musi wejść w sprzężenie zwrotne z energią i zaangażowaniem odbiorców.

Tę relację archiwum – wystawa można w tym kontekście przyrównać do relacji peryferia – centrum. Peryferia nie oznaczają tutaj marginalizowanych perspektyw czy tematów, raczej – izolację teatralnych prowincji. Prowincja to kategoria niebezpieczna, wartościująca, kojarząca się z protekcjonalizmem, stopniowo rugowana z dyskusji dotyczących życia teatralnego. Mimo to *Hamlet na sprzedaż* świadomie odnosi się do opozycji marginalizowanej prowincji i fetowanego centrum. Trudno zignorować obecną sytuację lubel-

skiego Teatru im. Juliusza Osterwy, napięcie rodzące się na linii dyrekcja – zespół, bezskuteczne próby wypracowania kompromisu. Jesienią osoby zatrudnione w teatrze wystosowały list otwarty do ministra kultury, w którym wypunktowały organizacyjną nieudolność i brak chęci dialogu ze strony dyrektora. Autorzy listu wskazali uchybienia związane ze sposobem zarządzania i jego konsekwencje: odpływ (związany również ze zwolnieniami) aktorów i innych pracowników, ciągłą rotację w obrębie zespołu, spadek frekwencji, wykluczenie teatru z obiegu festiwalowego, brak większego zainteresowania ze strony krytyki. Słowem – wyrazili znaczne zaniepokojenie zsyłką na teatralne peryferia.

Spektakl Magdy Drab – co zrozumiałe – nie tematyzuje tych napięć w sposób bezpośredni. *Hamlet na sprzedaż* stanowi przede wszystkim refleksję nad kondycją aktora w neoliberalnym systemie wymagającym ciągłej produktywności (i artystycznego *esprit!*), bezustannego potwierdzania swoich kompetencji. Jedną z najważniejszych emocji jest tu wstyd i związane z nim poczucie nieadekwatności czy bezradności.

Drab oparła swój scenariusz zarówno na Szekspirowskim *Hamlecie*, jak i na tekstach Stanisława Wyspiańskiego: *Studium o Hamlecie*, *Requiem* i *Śmierci Ofelii*. To konwencja teatru w teatrze podniesiona do entej potęgi, opowieść wpisana w inną opowieść. Rozlega się zapętlony, elektronicznie przetworzony jazgot teatralnego dzwonka – sygnał, że zaczyna się „właściwe” przedstawienie. Główny element scenografii Karoliny Fandrejewskiej stanowią połączone ze sobą stoły, pełniące rolę podestu, na który wskakują performerzy, by odegrać jakąś widowiskową scenę – na przykład fechtunku. Przy eleganckich stołach ustawiono jednak stołki barowe; to przestrzeń „sprzedaży”, szybkiej konsumpcji. Oto sytuacja wyjściowa: grupa aktorów chce zacząć próby

słabo opłacany etat. Jedną z wykonawczyń poświęca swój monolog castingom do reklam. Ktoś inny zastanawia się nad etosem zawodu oraz związanym z nim dziedzictwem pamięci i tradycji, pielęgnowaniem przywiązania do danego miejsca. Pojawia się kwestia teatru jako rezerwatu dla wymierającego gatunku; twórcy odnoszą się do podważania znaczenia zespołu przez decydentów. Niewątpliwie performerzy czerpali z osobistych doświadczeń – a jednak w ich opowieściach uderza mnie poziom wyższego uogólnienia, paradoksalny brak bezpośredniości, konkretyzacji indywidualnych przeżyć. W tej narracji rodzi się niepotrzebne zapośredniczenie. Mam wrażenie, że aktorzy grają aktorów grających aktorów; nie chcą – lub nie mogą – naprawdę się odsłonić. Konwencja teatru w teatrze staje się strukturą pozbawioną prawdziwie intymnego rozszczelnienia. Dlatego trudno mi empatyzować z aktorami. Mam dziwne poczucie przebijania się przez zasuniętą kurtynę. Interesujące, że jedną z najlepszych scen spektaklu staje się monolog Ofelii oparty na tekście Wyspiańskiego. Kobieta ma świadomość zbliżającej się śmierci. Wie, że jej przeznaczeniem jest bycie ofiarą

sem, jednoznacznie wskazującym „co dobre, a co złe”? Czy jego obecność wzmocni głosy tych, którzy bezpośrednio doświadczają rozpadu instytucji? Odpowiedź brzmi: nie. Zespołowi niepotrzebne jest zewnętrzne rzecznictwo. Potrzebna mu jednak publiczność – a tę można skusić nazwiskami stołecznych aktorów.

Wymowę spektaklu Magdaleny Drab znacznie osłabia dość karkołomna ambicja wpisania go w szerszy kontekst społeczno-polityczny. *Hamlet na sprzedaż* próbuje odpowiedzieć na pytanie zadane niegdyś przez Wyspiańskiego: co jest w Polsce do myślenia. Na początku przedstawienia widzowie są zachęceni do zapisania odpowiedzi i wrzucenia kartki do urny. To pusty gest, niemający większego znaczenia dla dalszego przebiegu widowiska. Nie stanowiłoby to problemu, gdyby w spektaklu udało się zharmonizować refleksję nad niepewnym statusem aktora – i zespołu jako wartości – z pogłębioną analizą dotyczącą konkretnych aspektów życia we współczesnej Polsce. Takie podejście wymagałoby znacznego zawężenia spektrum problemów. Tymczasem scenariusz Drab zbyt często zadowala się ogólnikami. Tekst grzęźnie w zgranych bon motach, myśli czwartego wieszczą mieszają się ze zdawkowymi obserwacjami dotyczącymi teraźniejszości. Polska to zupka chińska, polskość topi się w gęstych sosach. Polska to nekropolia, gotowa scenografia do *Hamleta*. Polska nie jest do myślenia, Polska jest do przetrwania. Polska to karnawałowy nadmiar – i zbyt łatwa do zagospodarowania pustka. Sceniczne hamletyzowanie nierzadko prze radza się w truizm. W monologach aktorów powraca litania ogólnonarodowych problemów: seksizm, szowinizm, alkoholizm, homofobia. Reżyserka uderza w mosiężny gong, przywołując armię duchów, których nie może wyegzorcyzmować. W tym wszystkim gubi się *clou* przedstawienia – aktor i jego doświadczenie.

Spektakl musi się toczyć – trzeba więc „grać, aż wszyscy umrą”. To kasandryczne słowa, których nie sposób nie odnieść do obecnej kondycji lubelskiego teatru. Być może – gdy kiedyś uda się zapanować nad chaosem bezkrólewia – aktorzy opowiedzą swoje historie raz jeszcze, prosto i szczerze, już bez szekspirowskiego kostiumu i wielopiętrowych aluzji. Ciekawe, jaki obraz teatru wyłoniłby się z nowej opowieści – muzeum, rezerwatu, prowincji? Czy pulsującej żywą energią przestrzeni spotkania? ■

W monologach aktorów powraca litania ogólnonarodowych problemów: seksizm, szowinizm, alkoholizm, homofobia. Reżyserka uderza w mosiężny gong, przywołując armię duchów, których nie może wyegzorcyzmować.

do *Hamleta*, czeka jednak na przybycie aktora z Warszawy, mającego wcielić się w tytułowego protagonistę. Aktorzy wypatrują go niczym Godota, mogącego odmienić ich sytuację – obecność reprezentanta stolicy zapewniłaby rozgłos przygotowywanemu przedsięwzięciu. Aktor co prawda się spóźnia, ale *show must go on*. Zebrani próbują więc grać *Hamleta*, lecz ta narracja co raz się rozpada. Członkowie zespołu stopniowo wchodzi w rytm prywatnych opowieści, przekładają realia *Hamleta* – zgodnie z myślą Wyspiańskiego – na znaną topografię: pojawiają się odniesienia do uliczek lubelskiego Starego Miasta czy Zalewu Zemborzyckiego.

Aktorzy opowiadają o zmaganiach się z kłatwą emploi, z szufladkowaniem, a także o konieczności poszukiwania innych form pracy zarobkowej, poza tą zagwarantowaną przez

– z dostojną cierpliwością znosi przedśmiertne garniowanie, przygotowuje jej do wypełnienia narzuconej roli. W tragedii fikcyjnej Ofelii pobrzmiewają rozterki aktorek i aktorów, pragnących wyjścia poza emploi przypisane na początku kariery.

Drugi akt rozpoczyna się *Requiem*, a następnie przybywa długo wyczekiwany aktor gościnny, zagrany przez Jakuba Szlachetkę. Już jednak za późno, by przekierować rozhułaną opowieść na jej pierwotne tory. Ta część spektaklu jeszcze bardziej naznaczona jest rozgorczyeniem związanym z marginalizacją teatru ulokowanego przecież w sporym mieście wojewódzkim. Aktorzy uskarżają się na gloryfikowanie stolicy – wszak w Lublinie też się myśli, że wszyscy są z Warszawy. Czy mocno spóźniony Hamlet – przybysz z tak zwanego wielkiego świata – może stać się Fortynbra-