didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofelia-i-inne-talenty

/ FESTIWALE

Ofelia i inne talenty

Joanna Targoń

29. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu, 30 maja – 6 czerwca 2025

Na inaugurację dwudziestej dziewiątej edycji Kontaktu pokazano *Czarnego łabędzia* – spektakl Alvisa Hermanisa z Jaunais Rigas teātris. Można powiedzieć, że obecność Hermanisa to podtrzymanie tradycji Kontaktu – łotewski reżyser prezentował w Toruniu dziewięć spektakli, po raz pierwszy w 1994 roku *Markizę de Sade* (początkujące wówczas „Didaskalia" zamieściły relację festiwalową autorstwa Łukasza Drewniaka i Renaty Derejczyk, obecnej dyrektorki Kontaktu).

Spektakl Hermanisa to krytyczna rewizja *Idioty* Dostojewskiego, ale także rosyjskiej kultury, w której reżyser widzi źródła nacjonalizmu, ksenofobii i putinizmu. Nie jest to może myśl szczególnie świeża w czasach, gdy granie muzyki rosyjskiej czy choćby wystawianie Czechowa wywołuje gwałtowne reakcje, ale Hermanis atakuje Dostojewskiego wprost, za pomocą jego własnych słów z powieści. Co więcej, książę Myszkin (Kaspars Znotiņš) jest

ucharakteryzowany na Dostojewskiego, a raczej na jego portret autorstwa Władimira Sorokina, którego reprodukcja zajmuje znaczną część tylnej ściany sceny. To Dostojewski półnagi, wytatuowany w symbole religijne, trzymający w pogotowiu białe pióro. Na ciemnoczerwonej ścianie jest jeszcze staroświecki telewizorek, w którym oglądamy klasyczny balet: głównie sceny zbiorowe, zdyscyplinowane geometryczne układy wykonywane przez baletnice w białych paczkach. Zaraz się okaże, że wszyscy aktorzy noszą baletowe kostiumy, co i raz ruszają do tańca (klasycznego, do rosyjskiej muzyki), co ma z jednej strony podkreślić reżim, jakiemu jest poddawane społeczeństwo, a z drugiej mamić urodą obrazu i wdziękiem ruchu. Nie wszyscy co prawda nadawaliby się do baletu, w którym obowiązują wyśrubowane standardy – starsi panowie z brzuszkami, w kolorowych rajstopkach i aksamitnych frakach wyglądają nieco śmiesznie, niektóre damy też nie przeszłyby weryfikacji. Ale wszyscy dzielnie wykonują choreografię, siadają bądź zastygają we wdzięcznych pozach.

W takim świecie, w którym opresja jest już zinternalizowana, pojawia się Myszkin-Dostojewski. Brodaty, półnagi, wytatuowany, w dresowych spodniach, klapkach i z foliówką w ręku. Wygląda jak kloszard, jest pełen nerwowej energii, zupełnie nie pasuje do świata baletu, ale się w nim odnajduje i zostaje przyjęty. Ponieważ jest nie tylko bohaterem powieści, ale też jej autorem, prowadzi również narrację. Te wszystkie salonowe rozmowy i tańce prowadzą ku monologowi Myszkina o wyższości prawosławia nad katolicyzmem, ergo Rosji nad resztą świata. Aby uniknąć zarzutów, że poglądy Myszkina są przecież poglądami postaci literackiej, a goście salonu Jepanczynów przyjmują je ze zdumieniem, a nawet wstydem, Hermanis każe aktorowi dodać informację, że uzupełnił monolog słowami Dostojewskiego z dziennika i listów. I w ten, dość łopatologiczny sposób, udowadnia się widzom, kto jest odpowiedzialny za to, co się obecnie w Rosji dzieje.

Nie wiem, czy Hermanis byłby z tego zadowolony, ale największe wrażenie zrobiła na mnie scena z tytułowym czarnym łabędziem, czyli piękną i autodestrukcyjną Nastazją Filipowną w czarnym kostiumie Odylii z *Jeziora łabędziego*. Są urodziny Nastazji, więc panowie stają do konkursu na opowiedzenie największego świństwa, jakie uczynili w życiu. Ale poznajemy też historię Nastazji, dziewczynki, potem młodej kobiety sprzedawanej i kupowanej; teraz też mężczyźni chcą ją sprzedać, czyli wydać za mąż. Targowanie się o Nastazję, ze stoma tysiącami Rogożyna wrzuconymi w ogień, to scena przejmująca. Dostojewski był jednak świetnym pisarzem.

***

Ophelia's Got Talent Florentiny Holzinger (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz w Berlinie) zdobyła główną nagrodę festiwalu i Nagrodę Młodych. Wyróżniono spektakl niepodobny do innych, pękający od nadmiaru tematów, atrakcji, stylów i nastrojów. Nieodznaczający się przesadną dyscypliną czy dbałością o dramaturgię – pewnie mógłby być krótszy, bardziej zwarty, ale czy lepszy? Przyjemność oglądania tego spektaklu polega na wchodzeniu w świat rządzący się własnymi prawami, tak skonstruowany, że nadmiar czy chaos wydają się zupełnie naturalne. Początek jest widowiskowy – przed Centrum Jordanki przy huku samolotu pojawia się (widzimy to na ekranie), wlokąc za sobą spadochron, dziarska piratka ze sztucznym okiem, sztucznymi zepsutymi zębami, w pirackim uniformie, ale bez majtek. Wkracza na scenę – będzie prowadzić talent show. Jurorki są nagie, zaraz się okaże, że nagie są również zawodniczki – i wszystkie performerki, a jest ich trzynaście. Nagość nie ma żadnego uzasadnienia i to właśnie jest wspaniałe. Performerki nie mają idealnych ciał i nie przejmują się tym, że pierś oklapła albo brzuch wystaje. Ciało nie niesie żadnych znaczeń, nie kusi erotycznie, nie służy metaforom – jest po prostu ciałem, które wiele potrafi, bo

akrobacje, tańce i pływanie wymagają sporych umiejętności. Można też tańczyć swobodnie i radośnie, jak dziewczyna z zespołem Downa. Własne sposoby na taniec ma też wspierająca się na chodziku niskorosła kobieta o władczym spojrzeniu.

Po kilku minutach oswajamy się z nagością i przestajemy na nią zwracać uwagę. Kierujemy ją na to, co się z tymi ciałami dzieje. Najpierw jest talent show – jedna zawodniczka akrobatycznie wiruje na linie, druga połyka miecze, trzecia, zapowiadana jako nowy Houdini, ma się uwolnić z licznych więzów za pomocą spinki do włosów. Każdy z tych popisów jest związany z wodą – akrobatce towarzyszy opowieść o tonięciu w morzu, połykaczka mieczy połyka też sondę żołądkową i z obrazu na ekranie wynika, że w jej organizmie zagościły rybki. Houdini wchodzi do pionowego akwarium: uwalnianie z kajdan i łańcuchów odbywa się pod wodą. To obraz piękny w zwolnionych hipnotycznie ruchach, ale też budzący emocje: czy uda się jej wydostać z wody? Udaje się w końcu dzięki pomocy koleżanki. Nikt tu nie utonie, nie spadnie, nie dozna szkody, choć wciąż ma się wrażenie, że to może nastąpić, a w finale podłoga jest zachlapana wodą i sztuczną krwią. Performerki beztrosko się po niej ślizgają i wywracają, odejmując powagę temu obrazowi.

Wody na scenie jest pod dostatkiem: poza pionowym akwarium z prawej strony w głębi jest wielki basen, a za nim przezroczyste podłużne akwarium na wysokich nogach. Narracja spektaklu toczy się i wije wokół wody, wodnych stworzeń baśniowych, literackich i mitologicznych. Są syreny, zręcznie pływające w basenach i udręczone po ich opuszczeniu, podwieszone na linach albo czołgające się po podłodze. Jest Posejdonka z trójzębem, trzymająca straż w pionowym akwarium (długo, w niewygodnej na oko pozycji). Przywołuje się Ofelię, Lorelei, Ledę z łabędziem. Ale są też

anonimowe wodne stworzenia: wyłowioną z basenu performerkę piratka traktuje bezceremonialnie: oskrobuje nożem jak rybę, szturcha w piersi. Inna performerka przekłuwa sobie haczykiem policzek, co widzimy w zbliżeniu na ekranie: to nie trik, krew płynie po haczyku i ciele. Tak kończą ryby na wędce. Ludzkie łączy się tu z nie ludzkim, ciało z wodą – w końcu wszystkie żywe stworzenia składają się w znacznej części z wody.

Florentina Holzinger nie ucieka od staroświeckiej wydawałoby się kategorii piękna – oświetlana na pastelowe kolory scena, wirujące na linach czy kotwicy akrobatki, ludzie i syreny pływający w przezroczystym basenie, wszystko to cieszy oko i koi umysł. (Za chwilę widzimy na ekranie, jak się to wytwarza: w wąskim basenie pływaczki muszą się pilnować, aby nie zderzyć się ze sobą). Piękny jest również obraz przezroczystych plastikowych butelek spadających do basenu – choć to przecież obraz katastrofy ekologicznej. Piękno bowiem nie tyle zderza się z dosadnym, groźnym czy dziwacznym, ile jest z nim splecione. Piękna, dosadna i groźna (ale też zabawna) jest scena z żółtym helikopterem naturalnych rozmiarów, który nadlatuje (opuszczany jest na linach) nad basen. Przy głośnej muzyce i łomocie wirnika obsiadają i oblepiają go nagie performerki, doprowadzając się (i helikopter) do orgazmu.

Scen, obrazów, tematów jest w spektaklu tyle, że nie sposób ich po jednym obejrzeniu zapamiętać. Ale może nie trzeba, może lepiej się poddać się na prawie trzy godziny utalentowanym Ofeliom. I pozazdrościć, że nie przejmując się rozmaitymi ograniczeniami – czy wypada, czy nie zawłaszczamy albo nie wykorzystujemy, czy nie idziemy za daleko – pokazały tak odjechany spektakl.

***

Ivan Uryvskyi (Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w

Kijowie) skrócił i skomasował *Kaligulę* Alberta Camusa – spektakl trwa półtorej godziny, a jedynym miejscem akcji jest metalowa, przyrdzewiała wielka szafa. W szafie są mniejsze i większe drzwi, drzwiczki i szuflady, w których przemieszkują bohaterowie: Kaligula, jego kochanka Caesonia, przyjaciel i poeta Scypion, pretorianin Cherea i wyzwoleniec Helikon. Nie ma senatorów i dworu, Kaligula przeprowadza swój eksperyment na ludzkości w warunkach laboratoryjnych i uniwersalnych – umożliwiają to scenografia i współczesne, acz neutralne kostiumy. Kaligula (Oleksandr Rudynskyi), młody i miły z wyglądu, był idealnym cesarzem (tak uważają Scypion i Cherea), ale po śmierci ukochanej siostry Druzylli przeszedł przemianę i poczuł się bogiem (a raczej boginią Wenus, za którą się w pewnym momencie przebiera), szerzy śmierć i pragnie posiąść księżyc. Z powodu zredukowania postaci dramatu nie widzimy społecznych efektów działalności Kaliguli, pozostajemy w obszarze słów i kręgu lokatorów szafy, którzy Kaligulę mimo wszystko kochają albo przynajmniej podejmują z nim rozmowę. Owszem, po kolei lokatorzy odchodzą z tego świata (poza Chereą, który przejmie władzę), ale dzieje się to w sposób symboliczny – wkładają swoje buty do granatowych pudełek, umieszczanych w środkowej części szafy: gdy drzwi się otwierają, widać, że pudełek jest wiele. Spektakl jest chłodny i wykalkulowany, choć aktorzy grają ekspresyjnie (nieraz za bardzo, przez co zaciera się dialog), i nie bardzo wiadomo, co Uryvskyi chce nim powiedzieć, poza tym, że, jak mówi znany bon mot, każda władza deprawuje, a władza absolutna deprawuje absolutnie, i że po jednym władcy przychodzi inny, niekoniecznie lepszy. Szafa zaś, która wypluwa i pochłania bohaterów, jest tu metaforą historii (albo nawet Historii). Wszystko to niewątpliwie słuszne, ale dość oczywiste. Być może z retorycznego i poetyckiego jednocześnie dramatu Camusa dałoby się wycisnąć coś, co mocniej rezonowałoby ze współczesnością niż spektakl z Kijowa. Ale skoro *Kaligula* zdobył nagrodę „za

aktualność i siłę wyrazu artystycznego w czasach wojny”, a reżyser został uznany za najciekawszą osobowość festiwalu, jestem chyba w tej ocenie odosobniona.

***

Samotność pól bawełnianych zapowiadano jako największą atrakcję Kontaktu, oczywiście z powodu udziału Johna Malkovicha. To przedsięwzięcie ambitne, nie żadne tam wyprzedawanie filmowej sławy. Sztukę Bernarda-Marie Koltèsa wyreżyserował Timofey Kulyabin, rosyjski reżyser, który w 2022 roku wyemigrował na Zachód. Obok Malkovicha, który gra Klienta, w roli Dealera wystąpiła Ingeborga Dapkūnaitė, litewska aktorka mieszkająca w Wielkiej Brytanii. Spektakl wyprodukowany został przez Dailes Teatris (Łotwa) i Ekaterinę Yakimovą, jest to więc przedsięwzięcie co się zowie międzynarodowe.

Na scenie nie ma dziwnej okolicy, w którą nocą skręcił Klient zdążający we własnych interesach z punktu A do punktu B, ale przecież ta okolica wytwarza się u Koltèsa jedynie w słowach – może to być miejsce abstrakcyjne albo jakiekolwiek. Kulyabin dodał prolog, który podpowiada, czym będzie relacja między Dealerem i Klientem w tym spektaklu. Scena jest bardzo duża, co nieco dziwi, bo grają tylko dwie osoby. Na czarno-białej projekcji widzimy fragment mieszkania, do którego wchodzi mężczyzna w garniturze. Rozbiera się, idzie do łazienki, skulony, odwrócony tyłem zaczyna się masturbować. Koniec projekcji, ekran podjeżdża w górę (będzie na nim wyświetlana rejestracja live – czarno-biała, operująca zbliżeniami). Jest czarna ściana, w niej szereg wąskich, wysokich pomieszczeń, ujawniających na dłużej lub krócej swą zawartość w trakcie spektaklu. Z lewej czarna

łazienka, taka sama jak w prologu, potem wnętrze szafy, w której wiszą paski do spodni, kolorowa wieża z klocków, winda zasłonięta kratą, szkolna tablica.

Dealer i Klient są niemal identycznie ubrani – w białe koszule, ciemne spodnie, tak jak mężczyzna z projekcji. Dapkūnaitė, szczupła, z gładko zaczesanymi włosami, nie wygląda jak kobieta (jak mężczyzna też nie). Można podejrzewać, że Dealer i Klient są w głowie owego mężczyzny z prologu, że to on prowadzi sam ze sobą dialog – że granica między nimi jest, jak pisze Koltès, „wklęsła i wypukła zarazem", co więcej, w pewnym momencie aktorzy zamieniają się rolami. Dealer jest Klientem, Klient Dealerem. W dramacie przedmiot kupna i sprzedaży jest nieznany, w spektaklu również, choć różne sygnały (wieża z klocków, tablica z dziecięcymi rysunkami, bucik leżący na scenie) sugerują, że ma on związek z dzieckiem, ale nie wiadomo czy to dziecko realne, czy kolejny wytwór umysłu mężczyzny z prologu, i na czym ów związek miałby polegać. W finale, gdy Dealer i Klient stoją w łazience z brzytwą, pojawia się obraz mężczyzny z prologu – w tejże łazience, z zakrwawioną podciętą szyją. To, co podejrzewaliśmy na początku, się potwierdziło: wszystko dzieje się w głowie tego mężczyzny. Te dopowiedzenia, próby ujęcia sztuki Koltèsa – której siła płynie z niedopowiedzenia – w fabularną jednak ramę wydały mi się niepotrzebne. Malkovich i Dapkūnaitė zagrali tak sugestywnie, że bez tych podpórek by sobie doskonale poradzili. Ona chłodna, rzeczowa, on bardziej emocjonalny, prowadzą dialog, w którym impuls zachowania własnej osobności jest równie silny jak potrzeba kontaktu, w finale przeradzająca się w zapowiedź wymiany ciosów.

***

Spektakl Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana *Susan Sontag* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie) zdumiał mnie z jednej strony swoją

poczciwością – z drugiej manipulacją dokonaną na tytułowej bohaterce. Poczciwość rozumiem jako skonstruowanie dość tradycyjnej narracji biograficznej, która prezentuje życie Susan Sontag w ujęciu chronologicznym: w tym roku Sontag kogoś poznała, w tym się sfotografowała, w innym napisała książkę. Kolejne sceny są przedzielone wyciemnieniami, aktorzy nie wcielają się w postaci, tylko wchodzą performatywnie w sytuacje, z nieodzownymi półprywatnymi pogaduszkami, fotografie Sontag wyświetlane na ścianach mieszają się z fotografiami zespołu aktorskiego (tych jest więcej). Są to jednak po pierwsze zabiegi już w teatrze oswojone, więc niemal przezroczyste, po drugie z rzadka wytwarza się jakieś napięcie między tym, o czym się opowiada (życiem Sontag) a sposobem opowiadania. Stateczny tok spektaklu przełamują tylko performanse Any Szopy – a właściwie sama jej obecność: tancerki podkreślającej swoją seksualność i atrakcyjny wygląd, nieprzejmującej się wadą wymowy, skłonnej do błazeństw. Co prawda jej scena z odwlekanym wkładaniem sobie rękojeści bicza w odbyt jest za długa i dość wysilona, ale sam gest przejęcia męskiego performansu (to nawiązanie do słynnego autoportretu Roberta Mapplethorpe'a) robi wrażenie bezczelnością i niezwracaniem uwagi na dyskusje, kto ma moralne prawo kogo reprezentować na scenie (tutaj: kobieta homoseksualnego mężczyznę).

Dominującym tematem spektaklu jest brak coming outu Sontag. Opowiada się o jej związkach z kobietami – być może lesbijskich albo na pewno lesbijskich, nieujawnienie się oceniane jest negatywnie, tak jakby jednostka, zwłaszcza o takiej pozycji jak Sontag, miała wobec społeczeństwa obowiązek dokonania coming outu. A może Sontag, która wiązała się również z mężczyznami, nie miała ochoty stać się symbolem, pierwszą lesbijką Ameryki? Twórcy zajmują się też słynnym esejem *AIDS i jego metafory*,

zarzucając autorce, że „nie pada tam ani jedno nazwisko", że choć wielu jej przyjaciół i znajomych umarło na AIDS, nie ma dla nich w tym eseju miejsca. I tu widzę manipulację, obliczoną na to, że mało kto zna teksty Sontag na wyrywki. Sontag przecież nie pisała pamiętnika z czasów AIDS, jej esej był dalszym ciągiem wcześniejszej o dekadę *Choroby jako metafory*, analizą sposobów, w jakie mówiło się i mówi o chorobach. Pada tam wiele nazwisk, ale nie tych – z punktu widzenia twórców – właściwych. O własnej chorobie Sontag też tylko wspomina i tak tłumaczy założenia obu esejów: „Nie sądziłam, by było użyteczne […] opowiadanie raz jeszcze historii w pierwszej osobie o tym, jak dowiedziałem się, że mam raka, jak płakałam, jak walczyłam […]. Wydawało mi się, że forma opowieści byłaby mniej przydatna niż przekazanie pewnych przemyśleń" (1999, s. 100). Twórcy spektaklu woleliby, żeby Sontag napisała taką książkę, jakiej nie miała zamiaru napisać, tak jak woleliby, żeby dokonała coming outu, a nie budowała wizerunek intelektualistki, zakłamując swą prawdziwą naturę. Ta namolność twórców i ich przekonanie, że wiedzą, co byłoby dla Sontag lepsze, budzi irytację. Poza wszystkim – nie wiem, czy chorzy przyjaciele Sontag byliby zadowoleni, gdyby znaleźli się w wymarzonej przez twórców książce w roli przykładów.

Brak coming outu Sontag został zderzony z coming outem grającego różne role w spektaklu Macieja Cymorka. Prywatnym i prawdziwym (przynajmniej tak to wygląda) – Cymorek ujawnia się nie tylko jako gej, ale i jako narkoman uzależniony od amfetaminy. Jego wyznania słucha się z uwagą, aktor ujmuje szczerością, wdziękiem i poczuciem humoru, zwłaszcza po rozlazłym spektaklu, prezentującym, być może niezamierzenie, nowojorską bohemę jako niezbyt ciekawe, dość pretensjonalne towarzystwo. Co zabawne, za to osobiste wyznanie Cymorek został wyróżniony Nagrodą im. Zdzisława Maklakiewicza za najlepszą rolę epizodyczną.

***

Na Kontakcie pokazano dwanaście przedstawień konkursowych[1] – recenzje z kilku z nich ukazały się już w „Didaskaliach”[2]. Napisałam o tych, które mnie zainteresowały, poruszyły, skłoniły do dyskusji.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Ofelia i inne talenty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofelia-i-inne-talenty.

Autor/ka

Joanna Targoń – wieloletnia redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje też książki, katalogi wystaw i wydawnictwa festiwalowe. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Przypisy

1. Zob. https://teatr.torun.pl/festiwal/ [dostęp: 20.06.2025].
2. O *Zemście* Michała Zadary pisał Stanisław Godlewski (https://didaskalia.pl/pl/artykul/zemsta-prymusow), o *Antygonie w Molenbeek* Anny Smolar Agata Skrzypek (https://didaskalia.pl/pl/artykul/wariacje-sofoklejskie), o *Kiedy stopnieje śnieg* Katarzyny Minkowskiej Stanisław Godlewski (https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawda-jako-cos-zlego), o *Susan Sontag* Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana Marcelina Obarska (https://didaskalia.pl/pl/artykul/spoiler-alert).

Bibliografia

Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1999.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ofelia-i-inne-talenty*