didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-niekonwencjonalny

/ festiwale

Szekspir (nie)konwencjonalny

Weronika Łucyk

25. Festiwal Szekspirowski, Gdańsk, 30 lipca – 8 sierpnia 2021

Teatro Nacional D. Maria II w Lizbonie

William Szekspir

Antoniusz i Kleopatra

reżyseria: Tiago Rodrigues, scenografia: Ângela Rocha, kostiumy: Ângela Rocha, Magda Bizarro, muzyka: fragment ścieżki dźwiękowej filmu *Kleopatra* (1963) autorstwa Alexa Northa, dźwięk: Miguel Lima, Sérgio Milhano, światła: Nuno Meira

premiera: 4 grudnia 2014

Klaipedos Dramos Teatras

William Szekspir

Otello

reżyseria: Oskaras Koršunovas, muzyka: Antanas Jasenka, scenografia: Oskaras Koršunovas, Julija Skuratowa, choreografia: Vesta Rasa Grabštaite, światła: Eugeniusz Sabaliauskas, wideo: Artis Dzerve, kostiumy: Julija Skuratowa

premiera: 19 lipca 2021

Lit Moon Theatre Company, Kalifornia, USA – Finlandia

Poor, poor Lear

tekst: Katja Krohn i Nina Sallinen na podstawie *Króla Leara* Williama Szekspira,
reżyseria: Katja Krohn

premiera: 1998

Program jubileuszowej, dwudziestej piątej edycji Festiwalu Szekspirowskiego był różnorodny, co w przypadku przeglądu twórczości (lub twórczych przeróbek) jednego autora uważam za wartość. Odmienność ta przejawiała się nie tylko w zestawieniu krajów pochodzenia artystów, ale przede wszystkim w sposobie przedstawiania i adaptowania Szekspira i wyborze konwencji. Spektakle, które widziałam, były w moim odczuciu adresowane do publiczności o różnych potrzebach i gustach, co było zresztą widoczne w przyjęciu spektakli przez widownię. Szekspir okazał się niezmiennie uniwersalny, wielowymiarowy i bardzo podatny na adaptowanie.

Historia zapośredniczona

Wśród najbardziej oczekiwanych pozycji festiwalowego repertuaru znalazł się *Antoniusz i Kleopatra* w reżyserii Tiago Rodriguesa. Notatka na stronie festiwalu zdecydowanie może zbudować wysokie oczekiwania względem tego spektaklu – nazwisko sławnego reżysera, udział w prestiżowych festiwalach, przygotowanie przedstawienia w kilku wersjach językowych, zapowiedź rozbudowanej adaptacji sztuki Szekspira, inspirowanej po części tekstem Plutarcha o Marku Antoniuszu w *Żywotach sławnych mężów*, po części filmem Mankiewicza *Kleopatra* (1963), a także innymi historiami na temat tych postaci.[1]

Nie wspomniano o tym, że reżyser zaprosił do współpracy parę choreografów: Sofię Dias i Vítora Roriza. Kameralna opowieść o historycznych kochankach została przez twórców przepisana, a raczej rozpisana na dwa głosy. Spektakl rozpoczyna się bardzo skromnie. Na scenę wchodzi mężczyzna i kobieta, oboje ubrani współcześnie, w jeansy i koszulki z krótkim rękawkiem. Przysiadają przy prostej ławce z przodu sceny, gdzie znajduje się sprzęt grający i płyta ustawiona okładką do widowni – nie ma wątpliwości, czego słuchamy: to ścieżka dźwiękowa do filmu *Kleopatra*. W głębi, po lewej wisi instalacja z kilku złotych obręczy. To cała scenografia. On i ona popijają wodę z karafki. Jeszcze nie wiadomo, jaki jest ich status, ale zakładamy, że to tytułowi Antoniusz i Kleopatra. Wraz z pierwszymi zdaniami na jaw wychodzi koncepcja spektaklu. Dwoje choreografów to performerzy, którzy pełnią funkcję akuszerów postaci. Nie wcielają się w bohaterów, a opisują, co postaci robią, jakby podążali za nimi krok w krok. Są na zewnątrz świata, który stwarzają słowem, zachowują dystans, mówią o bohaterach w trzeciej osobie. Dystans jest dodatkowo podkreślony tym, że performerzy opisują postaci niezgodnie ze swoją płcią (Sofia Dias opisuje zachowanie Antoniusza, a Vitor Roriz Kleopatry). „Kleopatra wchodzi, Antoniusz wchodzi, Kleopatra zerka na Antoniusza, Antoniusz zerka na Kleopatrę. Kleopatra oddycha. Antoniusz oddycha". W tej stylistyce przypominającej audiodeskrypcję performerzy opisują działanie niewidzialnych bohaterów. Podążają za wyobrażonymi postaciami nie tylko wzrokiem – przemierzają scenę z uniesionymi przed siebie ramionami, zupełnie jakby tam właśnie znajdował się ich przezroczysty bohater. Widownia zostaje niejako zaproszona do wyobrażenia sobie sławnej pary, bo ta historia może wydarzyć się tylko przy uruchomieniu wyobraźni. Narracja wynikająca z tekstu jest bardzo zmysłowa, skupiona na detalu blisko ciała postaci – pełno w niej elementów dotyczących pracy oddechu, spojrzeń,

kropli potu czy krwi. Tekst zawiera też bardzo dużo repetycji, co buduje jego oryginalną specyfikę, a jednocześnie może być wyzwaniem dla widza. Po pierwszych dziesięciu minutach spektaklu, kiedy pierwsze emocje związane z nieszablonowym ujęciem postaci opadły, na scenie wciąż nie pojawiło się nic, co przełamałoby tę konwencję. Opowiadanie o postaciach nie zbliża nas do nich, Antoniusz i Kleopatra figurują (nomen omen) jako znaki. Czy oni będą przez następną godzinę opowiadać nam w ten sposób fabułę całego dramatu? Co, poza fabułą, twórcy wzięli z Szekspira i Plutarcha? Nie tylko ja miałam wątpliwości. Z sali wyszło kilkanaście osób. Podejrzewam, że spektakl nie odpowiedział na oczekiwania odbiorców, którzy spodziewali się innego typu teatru – na pewno inaczej wyobrażali sobie zapowiadaną adaptację dramatu Szekspira. Właściwie trudno tu mówić o adaptacji, to raczej impresja na temat – z tekstu Szekspira otrzymujemy pojedyncze zdania, fragmenty dialogów, poza muzycznym cytatem trudno mi było znaleźć głębsze odniesienia do innych tekstów kultury traktujących o Antoniuszu i Kleopatrze. Spektakl miał opowiadać o wielkiej, gorącej miłości, o emocjach, do których pozostając w dystansie wobec zapośredniczonych postaci, wciąż nie mieliśmy dostępu.

Na szczęście twórcy zdecydowali się wpuścić wykonawców do świata postaci „tu i teraz”. W pewnym momencie performerzy zaczynają mówić w pierwszej osobie słowami bohaterów. Następuje moment ucieleśnienia zgodnie z płcią – performerka mówi słowami Kleopatry, a performer Antoniusza. Tytułowi bohaterowie stają się widzialni i słyszalni dzięki materialnemu ciału wykonawców, przestają być tylko znakami. Choć performerzy nie wcielają się w postaci, nie odgrywają ról, emocji jak aktorzy, to odczuwamy, że jesteśmy wewnątrz ich świata. Nie znalazłam jednak uzasadnienia dramaturgicznego dla wyboru właśnie tego momentu na przełamanie konwencji – dlaczego nie wcześniej, po tych pierwszych dziesięciu minutach spektaklu? W trakcie

dyskusji po spektaklu wykonawcy odpowiedzieli na moje pytanie – wcześniej nie byli gotowi, aby mówić w imieniu bohaterów, czuli się bezpieczniej, opowiadając o nich. Przyznam, że ta odpowiedź nie była dla mnie satysfakcjonująca.

Warto ten spektakl zobaczyć dla dwóch scen. Ranny Antoniusz spotyka Kleopatrę, oboje wiedzą, że sytuacja jest bez wyjścia, zostały mu ostatnie minuty życia. Mówiąc, próbuje utrzymać się przy życiu na zasadzie „mówię, więc jestem". Kleopatra towarzyszy mu w jego potoku słów, powtarza razem z nim, ale dokłada drobne zmiany, jakby wygładzała słowa, łagodząc tym ich znaczenie. W nerwowych, wielokrotnych repetycjach tych samych fraz następują drobne zmiany homofoniczne i płynne przejście do frazy o zupełnie innym znaczeniu, a podobnym brzmieniu (np. hold on – go on – all done; the night – the light – all right). Ten monolog na dwa głosy w każdej wersji językowej spektaklu musiał być napisany od nowa, język i zabawa nim jest tu bowiem kluczowa. Monolog jest wartki, dowcipny, błyskotliwy, napisany ze swadą i dużą świadomością językową.

Antoniusz jest jednak coraz słabszy, nie może już mówić. Kleopatra siada obok niego. Trwają chwilę razem. W tym momencie następuje opuszczenie przez performerów „tu i teraz". Stają obok, znów na zewnątrz, patrzą na miejsce, w którym pozostawili swoich bohaterów. Tak jakby moment śmierci był tak intymny, że zarezerwowany tylko dla ducha postaci. „Kleopatra oddycha. / Antoniusz oddycha. / Kleopatra oddycha. / [pauza] / Kleopatra oddycha".

Dzięki tej wręcz ascetycznej prostocie twórcom udało się zbudować scenę przejmującą, a nawet wzruszającą dla niektórych widzów. Mimo ciekawych zabiegów formalnych ten oryginalny spektakl pozostawił we mnie niedosyt. Publiczność, która dotrwała do końca, także była podzielona – część osób

wstała do gromkich owacji, część pozostała niewzruszona[2]. Zastanawiam się, co właściwie twórcy chcieli przekazać i dlaczego zdecydowali się na *Antoniusza i Kleopatrę*. Forma spektaklu jest właściwie jego głównym i nadrzędnym bohaterem, opowiadana historia i postaci służą jej, a nie na odwrót. Dokładnie taki sam spektakl z dokładnie taką samą sceną śmierci mógł powstać na podstawie historii każdej innej pary nieszczęśliwych kochanków, nie trzeba ich nawet szukać w utworach Szekspira.

Balansowanie na szpuli

Monumentalną inscenizację *Otella* przygotował Oskaras Koršunovas. To blisko czterogodzinny spektakl z bogatą scenografią i dopracowaną warstwą wizualną (choreograficzną, świetlną, kostiumową), która jest niewątpliwym walorem przedstawienia. Bohaterowie poruszają się na ogromnych szpulach przypominających te po kablach. Nie tylko jeżdżą na nich po scenie, ale też przemieszczają się pomiędzy nimi, tworzą ze szpuli kilkupoziomowe instalacje, na które się wspinają. Wymaga to od całego zespołu aktorskiego ogromnej sprawności fizycznej. Wszyscy poruszają się płynnie, lekko, z gracją, a przecież nieustannie balansują, łapiąc równowagę. Zabieg ten nie tylko robi ogromne wrażenie wizualne, buduje także metaforę spektaklu – ludzie wydają się bardzo mali i krusi, a ciężkie szpule przypominają tryby i trybiki w maszynie lub ciężkie bile toczące się po stole. Jeden fałszywy ruch i może się to skończyć katastrofą. A kto rozgrywa tę grę? Wiadomo, Jago. Ostatecznie szpula jak walec Wielkiego Mechanizmu przetoczy się nad ciałem Desdemony, a potem Otella.

Plastycznych i metaforycznych jednocześnie scen jest w spektaklu więcej. Kiedy Jago wydziera żonie chustkę Desdemony (lekką jak kawałek folii), to

jest pewien ziszczenia swojego planu. Emilia leży na szpuli, Jago góruje nad nią i odbiera przedmiot gwałtem (dosłownie i w przenośni). Oprócz chustki wydziera spomiędzy nóg partnerki, a jednocześnie ze środka szpuli, ogromną płachtę czarnej folii. Folię przejmują inne postaci na scenie, światło słabnie, przez co można odnieść wrażenie, że scenę zalewa mrok, wlatuje czarne, morowe powietrze, które zatruje swym jadem wszystkich po kolei. Za pomocą równie prostych środków zbudowana jest scena podróży statkiem – tyczki do sztuki walki stają się wiosłami kołyszących się na szpulach sterników. Rozmachu inscenizacyjnego dopełnia drugi plan akrobacji bohaterów zbiorowych – wojskowych, szlachty, błazeńskiej trupy pod wodzą Juliji Korpačiovej.

W roli tytułowej reżyser obsadził ciemnoskórą kobietę (Oneida Kunsunga Vildžiūniene), która gra mężczyznę. Zabieg ten podkreśla przede wszystkim odmienność Otella, ale nie jest to inność genderowa. To inność wizualna, rasowa, ale przede wszystkim inność kulturowa – mam na myśli nie tylko pochodzenie, ale kapitał kulturowy: sposób zachowania, maniery, język. Maur zachowuje się bowiem zupełnie inaczej niż większość pozostałych mężczyzn, reprezentuje inny typ męskości. Postać Roderiga (Karolis Norvilas) ustawiono komicznie – to nadaktywny, atletyczny, ruchliwy i nieco nieokrzesany człowiek, którego zachowanie budzi czasem politowanie. Nosi złoty łańcuch i czerwoną błyszczącą koszulę. Brabancjo, ojciec Desdemony (Aurelijus Pocius), jest bosy, w rozwianym jedwabnym szlafroku i slipach. Nie dość, że wygląda, jakby był zajęty wyłącznie jedną czynnością, którą ktoś mu przerywa, to ma silne poczucie własnego ego. Decyzje podejmuje pod wpływem innych mężczyzn, tak aby podbudować swoją pozycję. Dobro córki ma dla niego mniejsze znaczenie niż to, jak wypadnie w oczach kolegów. Pozostali mężczyźni ćwiczą sprawność i siłę, trenując na siłowni. Są nieokrzesani, brutalni, bawią ich żarty o podtekście seksualnym i

homoseksualnym. W tych „scenach rodzajowych” mówią współczesnym, wulgarnym językiem, noszą dresy lub są półnadzy. Szkoda niestety, że sceny przedstawiające te różnice kulturowe są tak długie – panuje w nich dramaturgiczny chaos, budzą zmęczenie, a nawet zażenowanie prostackim zachowaniem bohaterów. Obserwując sposób przedstawienia mężczyzn można wyciągnąć wniosek, że im bohater pokazuje więcej atletycznego, półnagiego ciała, im bardziej ćwiczy siłę fizyczną, tym ma więcej kompleksów i braków w obyciu. Ci, którzy czują się ze sobą dobrze, nie muszą podkreślać swojej męskości, ich siła polega na czym innym i objawia się w spokoju. Jago (Saulius Ambrozaitis) wydaje się na tym tle bliższy Otellowi. Potrafi mówić językiem społecznych nizin, podjudzić do głupawych zachowań, a jednocześnie nie bierze w nich udziału, jest zawsze z boku, ubrany na czarno, w dresowej bluzie, ze swoją tajemnicą skrytą w półuśmiechu. Kassjo (Džiugas Gvozdzinskas) zaś nosi czarny garnitur i gra na gitarze elektrycznej. Jest spokojny i elegancki, wysoki i szczupły, ma muzyczny talent, czyli wyróżnia się – dlatego właśnie jego do swojej intrygi wybierze Jago. Nie cierpi ludzi, którzy są tacy, jakim on by chciał być. Otello to przede wszystkim dowódca – jest zawsze w mundurze zapiętym pod szyję, to lider skupiony na realizacji celów i zadań, nie bierze udziału w burdach i popijawach, to go po prostu nie interesuje. Swoje uczucia do Desdemony okazuje publicznie, nie bacząc na to, jak inni to odbiorą i czy uznają za słabość. Jego zbliżenie fizyczne z Desdemoną jest pełne czułości i delikatności, której Otello jako mężczyzna się nie wstydzi (piękna plastycznie scena dwóch nagich ciał falujących pod jasną folią w pomarańczowym świetle). Mimo to Otello daje się zwieść intrygantowi. Desdemona (Digna Kulionytė) zaś została przedstawiona jak nastolatka. Bezpretensjonalna, w trampkach, krótkich ogrodniczkach fikuśnie odpiętych na jednym ramieniu. To jeszcze dziewczyna, a nie dojrzała kobieta. Poza ukochanym nic ją nie

obchodzi, świat dorosłych – czyli ambicji, polityki i władzy – jest jej obcy, więc pozostaje szczerze zdziwiona rozwojem wypadków.

Adaptacja Koršunovasa jest wierna literackiemu pierwowzorowi. Oglądamy historię o zazdrości – Otella o Desdemonę i Jagona o to, co ma Otello. Niespełnione ambicje, frustracja czy niepewność siebie są pożywką dla złego. Mimo zalet spektakl był w moim odczuciu zdecydowanie za długi. Dobre sceny ginęły pośród słabszych, zwłaszcza tych dopisanych. Widowiskowość zaś nie była w stanie utrzymać mojej uwagi przez blisko cztery godziny. Ten spektakl także podzielił widownię festiwalową – po przerwie na widowni zrobiło się zauważalnie luźniej, ale na koniec większa część widzów wstała do owacji.

Stając w prawdzie

Najstarszym spektaklem prezentowanym na tegorocznym festiwalu był monodram Niny Sallinen *Poor, poor Lear* w reżyserii Katji Krohn, którego premiera odbyła się w 1998 roku. Artystki razem napisały tekst sztuki, w której dramat Szekspira staje się pretekstem do zmierzenia się z własnym procesem starzenia się i podsumowywania życiowych wyborów. Główną bohaterką jest dziewięćdziesięcioletnia aktorka, która zaprasza do swojego domu na spektakl *Król Lear.* Postać również nazywa się Nina Sallinen i wychodzi po swoją publiczność do teatralnego foyer, rozdaje odręcznie napisane programy, komplementuje widzów. Artystka swoją bohaterkę rysuje grubą kreską i utrzymuje w konwencji komediowo-farsowej. Tworzy wyrazisty typ postaci niczym w komedii dell’arte, dopracowując każdy detal aktorskiej kreacji. Lekko utyka na jedną nogę, drepcze małymi krokami, głowę pochyla do przodu, ma lekko rozedrganą jedną dłoń, mówi z

delikatnym zaśpiewem przy końcu frazy, mruży oczy, kiedy niedosłyszy, ale nie chce się do tego przyznać. Mówi raz głośno, raz cicho, moduluje frazy z wyrazistą melodyką i rytmem. Nawet bez kostiumu, peruki i charakteryzacji nie byłoby wątpliwości, że mamy do czynienia z charakterną osobą w podeszłym wieku. Dodatkowo jest to teatralna diva – przekonana o swojej wyjątkowości i niesłabnącej pozycji.

Na przedstawienie zaproszone zostały także jej dwie córki – spektakl ma być dla nich lekcją i obudzić w nich miłość do matki. Rozmowa z córkami przez telefon jest sygnałem, że relacje między nimi nie są dobre i kobiety się nie pojawią. Leciwa aktorka i tak inscenizuje dla publiczności fabułę *Króla Leara*. Czyni to w pojedynkę, animując kolejne postaci dramatu przy użyciu domowych bibelotów i sprzętów gospodarstwa domowego, np. przypalonego tostera. Jej występ jest groteskowy dla wszystkich, tylko nie dla niej. Nestorka sceny budzi rozbawienie i politowanie. W czasie komicznego występu na jaw wychodzą kolejne fizyczne ograniczenia utrudniające bohaterce wykonywanie aktorskich zadań oraz kłopoty z pamięcią. Swoim zachowaniem przypomina uparte dziecko, które nie umie spojrzeć na siebie z krytycznym dystansem, a jednocześnie budzi czułość, bo widać, że mu zależy i bardzo się stara. Kiedy streszczana w ten sposób fabuła dramatu zaczyna nużyć, bohaterka sama zrywa spektakl. Siada na kanapie i przyznaje, że bez obecności córek dalsza gra nie ma sensu. Od tego momentu zaczyna się bardziej refleksyjna część monodramu, a aktorka zmienia farsowy sposób kreacji postaci na bardziej stonowany, psychologiczny. W przeciwieństwie do Króla Leara fikcyjna Nina Sallinen zastanawia się, jaka jest przyczyna zachowania córek, co zrobiła źle jako rodzic – i znajduje winę w sobie. Przyznaje, że na zmiany w ich relacji jest już za późno. Uświadamia sobie też, że jest już kimś innym niż była wcześniej, niepostrzeżenie dla siebie zestarzała się, straciła dawną sprawność fizyczną, bystrość umysłu, a

przecież dalej chce być częścią czegoś, uczestniczyć aktywnie w życiu, tworzyć. I to właśnie ta scena, przy zastosowaniu minimalnych środków aktorskich, z operowaniem pauzą, ciszą, jest najbardziej przejmująca. Bohaterka chciałaby jeszcze walczyć. Wyraża sprzeciw, kiedy firma transportowa przyjeżdża pomóc jej w przeprowadzce do domu opieki. Jeszcze nie jest tak niedołężna. Prawda?

Za sukcesem tego ponaddwudziestoletniego monodramu stoi uniwersalność tematu i prostej, sprawnie zrealizowanej warsztatowo formy przekazu, umiejętne zachowanie proporcji między farsowością i powagą oraz zagospodarowanie czasu – spektakl trwa siedemdziesiąt pięć minut. *Poor, poor Lear* może spodobać się różnorodnej publiczności – młodzieży, dorosłym ceniącym klasyczny teatr, widzom bardziej wymagającym. Publiczność festiwalowa częściowo wstała do oklasków. Nikt nie wyszedł.

Wzór cytowania:

Łucyk, Weronika, *Szekspir (nie)konwencjonalny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-niekonwencjonalny.

Autor/ka

Weronika Łucyk

Weronika Łucyk – absolwentka wiedzy o teatrze i kultury współczesnej UJ oraz Szkoły Pedagogów Teatru. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego (m.in. w ramach programu Teatroteka Szkolna). Prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Gdańskim, pracuje w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

Przypisy

1. „produkcja ta powstała w 2015 roku i była prezentowana (w języku portugalskim) na Festiwalu w Awinionie, a następnie ponownie zaprezentowana, po francusku, na Festiwalu Paris Autumn 2016 w Théâtre de la Bastille. Spektakl został wyprodukowany przez Teatro Nacional D. Maria II, jeden z najważniejszych teatrów w Lizbonie, którym obecnie kieruje Tiago Rodrigues” Zob.
https://festiwalszekspirowski.pl/pl/program-25fs/antoniusz-i-kleopatra-25fs/
2. Jeden z prominentnych gości ziewał, a drugi, prominentny krytyk, widząc to, kręcił głową z niesmakiem.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/szekspir-niekonwencjonalny*