didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-sprawdzam

/ FESTIWALE

Szekspir? Sprawdzam

Olga Katafiasz

27. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 26 lipca – 6 sierpnia 2023

Nie widziałam wszystkich przedstawień tegorocznej, dwudziestej siódmej edycji gdańskiego Festiwalu Szekspirowskiego, ale w kilkunastu, jakie obejrzałam, pytanie o „współczesność" Szekspira – czyli jedna z najbardziej zbanalizowanych kwestii podnoszonych przy realizacji tekstów klasycznych – wybrzmiewało szczególnie wyraźnie. Niemal żaden ze spektakli – poza *Snem nocy letniej* Jakuba Krofty i Marii Wojtyszko (koncepcja inscenizacyjna i reżyseria) z Wrocławskiego Teatru Lalek – nie okazał się realizacją tragedii, komedii lub kroniki historycznej, nawet przy założeniu znacznego przepisania oryginalnego tekstu. W większości przedstawień dzieła Szekspira były jedynie punktem wyjścia do tworzenia własnych scenariuszy.

Owszem, można próbować dokonać – uproszczonej, ale jednak sygnalizującej najczęściej wybierane przez twórców i twórczynie strategie adaptacyjne – klasyfikacji festiwalowych pokazów. Oglądaliśmy przedstawienia, na

przykład *Romeo i Julię* w reżyserii Dominiki Feiglewicz i Zdenki Pszczołowskiej, które jedynie wykorzystywały Szekspirowski wątek. Feiglewicz i Pszczołowska zredukowały tragedię (w tłumaczeniu Wiktorii Rosickiej z 1892 roku) do kilkudziesięciu kwestii – rozmów tytułowych kochanków – by opowiedzieć o miłości dwóch Julii (Dominika Kozłowska i Marta Mazurek) i dwóch Romeów (Rafał Bołdys i Karol Kubasiewicz). Spektakl, tworzony przez osoby g/Głuche i słyszące, grany był w polskim języku fonicznym i polskim języku migowym, z napisami. Najpoważniejszą przeszkodą w związku obu par, g/Głuchej i słyszącej, była niemożność porozumienia, kolizja jednostki ze światem i z partnerką lub partnerem, niezdolność do oddania się drugiej osobie.

Krakowski *Romeo i Julia* zdobył Złotego Yoricka, w konkursie Nowy Yorick zwyciężyła *Zimowa opowieść* w adaptacji Darii Sobik i reżyserii Pameli Leończyk. Nowy Yorick to program skierowany do młodych twórców i twórczyń, a festiwalowym założeniem było „szukanie w jego [Szekspira – O.K.] twórczości odpowiedzi na współczesne problemy oraz testowania ich za pomocą nowych form teatralnych", w efekcie – przygotowanie szkicu scenicznego. (Można dyskutować, czy formuła *work in progress*, zbliżona do czytania performatywnego, jest odpowiednia dla szerokiej publiczności, złożonej nie tylko z krytyczek i krytyków czy ludzi teatru.) *Zimowa opowieść* prezentuje odmienny niż *Romeo i Julia* model lektury. Bohaterowie odbywają terapię małżeńską, choć trudno nie zauważyć, że w tej interpretacji clou utworu zawiera się w pytaniu, czy Hermiona (Karolina Adamczyk) zdradziła Leontesa (Grzegorz Artman). Sobik i Leończyk skupiły się na psychologii postaci, motywie zdrady i toksycznej męskości, porzucając tajemnicę jednego z bardziej zagadkowych i inspirujących dramatów Szekspira.

Paradoksalnie, najbliższe Szekspirowi – i najbardziej „współczesne" – były

spektakle eksplorujące pojedyncze motywy, wątki, postaci, odwołujące się do „szekspirowskich zasobów" widzek i widzów, ich wrażliwości i… otwartości na odrzucenia wszelkich oczekiwań. Dwa przedstawienia – *Very Funny* duetu Gruba i Głupia, czyli Patrycji Kowańskiej i Dominiki Knapik, i *Billy's Joy* Needcompany – były dla mnie najciekawszymi wydarzeniami festiwalu. Pierwsze zostało nagrodzone w nurcie SzekspirOFF, drugie, pozakonkursowe, obejrzeliśmy niemal pod sam koniec dwunastodniowej edycji. *Very Funny* i *Billy's Joy* różnią się niemal wszystkim: pierwszy spektakl jest niezależną produkcją ze skromnym budżetem, zrealizowaną przez dwie artystki, drugi to koprodukcja kilku europejskich teatrów. W pierwszym w niewielkiej przestrzeni Klubu Żak występują dwie performerki, w drugim na scenie Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego przez dziewięćdziesiąt minut ośmioro członkiń i członków belgijskiego kolektywu niemal nieustannie tańczy, próbując – albo wcale nie próbując – zbliżyć się do wyobrażeń o postaciach z komedii Szekspira. Choć i tu reguła zostaje złamana, bo w pewnym momencie obok elfów ze *Snu nocy letniej* pojawia się Romeo… Tym, co łączy oba spektakle, jest kondycja błazna, któremu wiele wolno i który z tej wolności skwapliwie korzysta. Choć, rzecz jasna, ma to swoją cenę.

„Miało być przecież wesoło…" – mówi w pewnym momencie jedna z performerek w *Very Funny*, podsumowując zaledwie kilka minut występu. Gruba i Głupia bowiem, niczym Szekspirowskie błaźnice albo klaunice, jak same siebie określają, postanawiają zabawić publiczność.

Kim może być dziś błazen? W naszej „bańce" – freelancerem, bo „artysta to taki pasterz, co musi doić Ministerstwo Kultury". Kowańska i Knapik opowiadają więc, jak usiłują dostać się do dyrektorskich gabinetów, pozyskać kolejny grant, zdobyć zainteresowanie kuratora festiwalu. Owszem, ze sceny

słyszymy kolejne środowiskowe dowcipy (jak ten o młodej osobie reżyserującej, która otrzymała od szefa teatru odpowiedź na mail, co – jak można wywnioskować z reakcji publiczności – graniczy z cudem), ale *Very Funny* jest przede wszystkim spektaklem o formowaniu artystycznej tożsamości, o niezgodzie na funkcjonowanie w systemie zależności i hierarchii, o wyborze własnej drogi.

Fragmenty z komedii, tragedii i kronik Szekspira mieszają się z wyświetlanymi na ekranie rozmowami na Zoomie, konwersacjami na Messengerze – prowadzonymi przez kilka miesięcy przygotowań do spektaklu. Gruba i Głupia czytają Szekspira i usiłują znaleźć pomysł na projekt. Czasem z boku ekranu pojawi się bankowe wezwanie do zapłaty albo dawno przeterminowany rachunek za prąd. „Gdzie się kupuje ten towar, co się nazywa nieposzlakowane nazwisko?" – pytają Kowańska i Knapik. Bo „nieposzlakowane nazwisko" daje gwarancję zatrudnienia. Gwarancję zatrudnienia zapewnić mogą także wypróbowane już chwyty: jakaś psychologiczna ściema, oczekiwana przez kuratorów „nowa forma", cytowanie w spektaklu dzieł „czterech jeźdźców Apokalipsy", czyli Agambena, Foucaulta, Derridy i Lacana (osobno lub w odpowiednim zestawie) i dobry podtytuł. W przypadku *Very Funny* brzmieć on może „fraszka performatywna".

„Miało być przecież wesoło…", ale wesoło tylko bywa. Rapowane historie powstania duetu Gruba i Głupia, czyli opowieści Knapik i Kowańskiej o zaskakującym dla nich samych odkryciu, że właściwie nie robią tego, czego pragną, i wynikającej z tego depresji, bawią i jednocześnie głęboko poruszają. Performerki, każda przy swoim stoliku i laptopie, rapują nie tylko o „nieustannym gonieniu za kimś, kim się nie jest", o „frustrze i wkurwieniu", ale też o przyjaźni, wsparciu, jakie wzajemnie sobie okazywały

i jakie pozwoliło im pokonać kryzys. Niezwykłe w tym projekcie jest zbudowanie dystansu wobec własnej intymności, zdobycie się na błazeństwo wobec prywatnego doświadczenia, które, owszem, może stać się publicznym czy nawet politycznym przekazem, ale nie w tonie serio. Bo przecież Głupia, „biała uprzywilejowana nie ma na czym kapitału zbić", a na macierzyństwie „daleko się nie zajedzie". Co innego Gruba, która nie dość, że ma „dramaturgicznego świra", to jeszcze „queera".

Skromne inscenizacyjnie (dwa stoliki po dwóch stronach sceny, wykonywane w trakcie pokazu makijaże i kilka zmian kostiumów, również na oczach publiczności) przedstawienie jest świetnie poprowadzone dramaturgicznie, a strategia balansowania na granicy tzw. dobrego smaku i autokompromitacji okazuje się skuteczna. Kowańska i Knapik obnażają mechanizmy powstania „projektu" (wspomniane zoomowe burze mózgów albo już sceniczne rozważania o konieczności wprowadzenia dramaturgicznych wolt, czyli zainstalowania w akcji „momentu na konflikt", „skwaszenia") czy nieustanne obawy o polityczną poprawność. Nie poprzestają jednak na grze z błazeńską kondycją: wprowadzają do narracji element pozornie obcy, czyli tryptyk Hieronima Boscha, a przede wszystkim jedną z jego części, *Statek głupców*. Szekspirowskie – i współczesne – błazny mogą być zatem pasażerami statków, które opisywał w cytowanej w spektaklu *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michel Foucault (twórczynie stosują zatem „modny chwyt"). Wyświetlane na projekcji fragmenty tryptyku są performowane przez Kowańską i Knapik – ciała artystek naśladują pozy i działania występujących na kolejnych obrazach (*Wędrowiec*, *Statek szaleńców*, *Alegoria nieumiarkowania*) postaci, ludzkich i zwierzęcych.

Artystki od początku pokazują zwinność i jednocześnie ograniczenia swoich ciał. Kowańska wprost mówi, że „ma warunki na Falstaffa", Knapik

prezentuje kilka gimnastycznych figur, ale szpagat na obcasach wychodzi już nie najlepiej. I to właśnie prawda ciała, nie błazeński dowcip, wybrzmi w *Very Funny* najdotkliwiej. „Mogłabyś się rozebrać na scenie?" – pyta w pewnym momencie Knapik, a publiczność przyjmuje to jako jeszcze jeden żart o teatralnych modach i tym, czego absolutnie pokazywać nie wolno. Ale pod koniec spektaklu, kiedy już odbędziemy „stypę po talencie", obie kobiety stają przed nami nago. Finałowe sekwencje zapowie nie fragment z *Jak wam się podoba* albo *Wieczoru Trzech Króli*, ale z sonetu XXIV: „Moje oko radośnie bawi się w malarza / na płótnie mego serca twoją postać pieści". Czułość tych słów i delikatność ruchów wykonawczyń, tym razem performujących dzieła sztuki, między innymi *Pietę* Michała Anioła czy anonimowy obraz *Gabrielle d'Estrées i jedna z jej sióstr*, jest poruszająca. Giorgio Agamben w eseju *Nagość* pisał o performansie Vanessy Beecroft, w którym sto nagich kobiet „stało nieruchomo i obojętnie na oczach zwiedzających" i wynikającym z tego faktu niespodziewanym odwróceniu ról: „Znudzone i impertynenckie spojrzenia, rzucane co chwila na bezbronnych widzów […] były wyrazem wyrafinowanej perfidii" (2010, s. 66-67). W *Very Funny* spojrzenia Kowańskiej i Knapik nie były perfidne, ich nagość nie okazała się pułapką, w jaką miała wpaść wyrobiona publiczność, dekodująca kolejno instalowane w spektaklu tropy odsyłające do znanych i mniej znanych tekstów kultury („a to z czego?" – pyta zaczepnie jedna z twórczyń, wygłaszając komediową kwestię). Nagość Grubej i Głupiej była gestem tyleż intymnym, co błazeńskim: patrzcie, oto jesteśmy. Niezwykle silny był efekt tego prostego przecież zabiegu, tak nadużywanego i jednocześnie tak ostatnio podawanego w wątpliwość przez widzki i widzów, krytyczki i krytyków. Kowańska i Knapik pokazały nagość w jej niewinności i szczerości, bezkompromisową i bezinteresowną jednocześnie. By wrócić do Agambena: „Nagość ciała ludzkiego jest jego obrazem, to jest umożliwiającym jego

poznanie drżeniem, które samo w sobie pozostaje jednak nieuchwytne. Stąd szczególny wpływ wywierany przez obrazy na ludzkim umyśle” (tamże, s. 93).

W finale *Billy’s Joy* członkinie i członkowie zespołu Needcompany tańczą nago, ale ich nagość jest obrazem niczym nieposkromionej energii, szalonej radości towarzyszącej tworzeniu – i błądzeniu po Szekspirowskich ścieżkach. Nie widziałam pokazywanego dwa lata wcześniej spektaklu *Billy’s Violence*, ale tam, jak wynika z opisów, konstrukcja całości polegała na montażu scen z dramatów oraz kilku fragmentów dopisanych przez Victora Afunga Lauwersa. W *Billy’s Joy* autor scenariusza, jak deklarują twórcy, „tworzy radykalne przedstawienie poszukujące współczesnego pojęcia radości”. Lauwers stwierdza: „Karty komedii to zbiór pryzmatów erotyki, od pastiszu po niejasności. […] Niewiele można powiedzieć o aktualności Szekspira. W istocie przedstawienia sztuk z kanonu, takich jak dzieła Szekspira, od dawna są niepotrzebne”.

W *Billy’s Joy* można, przynajmniej na początku, odnaleźć wyraźne tropy wiodące do poszczególnych dramatów – pojawiają się Las Ardeński albo dwór elfów ze swoją królową i rywalizującym z nią królem. Szybko jednak te proste sygnały tracą klarowność, a performerzy porzucają szkicowanie Szekspirowskich bohaterów, by snuć fantazje nie tylko o nich, ale również o sobie. Jan Lauwers i zespół Needcompany opowiadają zatem o Julii, która zmieniła imię na Eden; jedna z kobiet, Martha, relacjonuje koleżankom wrażenia z randek, inna snuje erotyczne fantazje. Na scenie zamontowano kuchnię – performer w stroju niedźwiedzia rodem z zakopiańskich Krupówek gotuje hiszpański gulasz, którego zapach rozchodzi się na przynajmniej połowę sporej przecież widowni. W *Billy’s Joy* nie obejrzymy jakiejkolwiek Szekspirowskiej sekwencji, ale nie sposób oprzeć się energii płynącej ze

sceny. Co ciekawe, figurą zapowiadającą rozpętanie tanecznego żywiołu jest właśnie błazen, który na początku spektaklu, trzymając w ręku tom dzieł Szekspira, oznajmia, że najwięksi filozofowie zgodzili się, iż niemożliwym jest już opowiadanie wielkich historii. Można dyskutować, czy nienowa już teza o kryzysie czy końcu narracji dziś jeszcze coś znaczy. Niezwykłość spektaklu Needcompany nie polega jednak na subtelności dramaturgicznych rozwiązań czy sugestywności przedpremierowych zapowiedzi (przyznam, że stwierdzenia Victora Afunga Lauwersa o pojednaniu płynącym z komedii Szekspira i podejściu do przeszłości jako fundamentalnej kwestii tożsamościowej zabrzmiały dla mnie co najmniej niejasno). Ośmioro performerek i performerów Needcompany i duet Gruba i Głupia prowokują coś więcej, niż śledzenie nowych odczytań znanych tekstów – udowadniają, że szekspirowskie figury i tropy nadal nie tylko są źródłem inspiracji, ale też skłaniają do namysłu nad możliwością twórczego i całkiem prywatnego uwolnienia się od tego, co narzucone – czy to przez jakikolwiek system, czy przez własne i cudze oczekiwania wypełniania określonych społecznych ról. Na tym, jak sądzę, polega nie tylko współczesność, ale przede wszystkim niezbędność dramatów Szekspira.

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Szekspir? Sprawdzam*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-sprawdzam.

Autor/ka

Olga Katafiasz

Olga Katafiasz – teatrolożka i filmoznawczyni, wykładowczyni AST w Krakowie. W latach 1995-2008 pracowała w zespole redakcyjnym „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka

szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik wiedzy o filmie* (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), wywiadu rzeki *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe* (2012). W serii „Literatura na ekranie" redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a* (2017).

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, W.A.B, Warszawa 2010.

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