didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rewolucja-ktora-trwa

/ HAMLET

Rewolucja, która trwa

Adriana Joanna Mickiewicz

Teatro La Plaza w Limie

William Szekspir

Hamlet

scenariusz i reżyseria: Chela De Ferrari, współpraca reżyserska i dramaturgiczna: Jonathan Oliveros, Claudia Tangoa, Luis Alberto León, choreografia: Mirella Carbone, przygotowanie wokalne: Alessandra Rodríguez, wizualizacje: Lucho Soldevilla, reżyseria światła: Jesús Reyes

premiera: październik 2019; pokaz w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie: 15 czerwca 2024

Hamlet w reżyserii Cheli De Ferrari i w wykonaniu zaproszonych przez nią aktorów i aktorek z zespołem Downa był zapowiadany jako niekonwencjonalna i luźna interpretacja Szekspirowskiego dramatu. Choć trudno się z tym nie zgodzić (adaptacja pomija wiele wątków pierwowzoru, a wybrane sceny są raczej inspiracją do własnych scenicznych narracji), to jednak nie mogę pozbyć się wrażenia, że spektakl wydobywa z oryginalnego tekstu jego najbardziej kluczowe wątki: egzystencjalny lęk, zwątpienie w

wyższy sens rzeczywistości oraz samotność tytułowego księcia – niezrozumianego i odrzuconego przez najbliższych outsidera, podejrzewanego o szaleństwo. Zespół stawia pytanie, czy te – przecież uniwersalne – emocje nabiorą innego znaczenia, jeśli zostaną wyrażone przez osobę z niepełnosprawnością. Jak zmieni się wtedy kontekst odczytania postaci Hamleta i wymowa jego egzystencjalno-filozoficznych obaw?

Angażowanie osób z niepełnosprawnościami do profesjonalnych spektakli teatralnych wciąż pozostaje gestem niszowym, a teatr przez nie tworzony często (choć na szczęście – coraz rzadziej) bywa trywializowany, sprowadzany do arteterapii. Katarzyna Ojrzyńska w opublikowanym równo pięć lat temu tekście *Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła* (2019) pisała o zmieniających się teatralnych reprezentacjach niepełnosprawności. Pokazywała, jak polskie i zagraniczne sceny stopniowo odchodziły od problematycznych strategii ukaleczania (ang. *cripping up*, czyli granie niepełnosprawnych postaci przez sprawnych aktorów) czy instrumentalnego wykorzystywania niepełnosprawnych ciał w roli symbolu kruchej kondycji ludzkiej. Dziś niepełnosprawność i choroba przestają być metaforą, a artyści z niepełnosprawnościami coraz częściej występują na teatralnych scenach, by na własnych zasadach współtworzyć artystyczny świat.

Ojrzyńska opisała kolejne inscenizacje *Hamleta*, do których angażowano artystów z różnymi niepełnosprawnościami. Ów wybór jest podyktowany dwiema motywacjami. Po pierwsze, jest to nawiązanie do wypowiedzi Anny Dymnej z 2007 roku, dotyczącej egzaminów wstępnych do krakowskiej szkoły teatralnej. Aktorka – związana przecież z działalnością charytatywną na rzecz osób z niepełnosprawnościami – tak tłumaczyła decyzję komisji o nieprzyjęciu kandydata poruszającego się na wózku: „Co tego, że go

wykształcimy, jeżeli później nie dostanie żadnej roli. Wyobrażacie sobie Hamleta na wózku? To byłaby rewolucja teatralna, na którą nie pójdzie żaden reżyser". Ojrzyńska sytuuje swój tekst w polemice z tą wypowiedzią, wskazując na potrzebę zauważenia i docenienia artystów z niepełnosprawnościami. Warto również podkreślić, że choć sytuacja z egzaminów dotyka polskiego kontekstu, to sam problem odbierania artystom o nienormatywnych ciałach prawa do grania pewnych (zwykle prestiżowych) ról ma wymiar globalny. Po drugie, Ojrzyńska nawiązuje do Hamleta jako roli niemal magicznej: trudnej, wymagającej warsztatu, niekiedy uważanej wręcz za kulminację kariery aktorskiej. W tym kontekście wybór tej sztuki przez artystki i artystów z Teatro La Plaza nabiera szczególnego, niemal rewolucyjnego znaczenia. Ósemka aktorów i aktorek z zespołem Downa manifestuje w ten sposób swoje prawo do interpretacji kanonu.

Artyści i artystki nie pokazują *Hamleta* od deski do deski, ale wybierają niektóre sceny, bazując poniekąd na dość powszechnej znajomości dramatu. Widownia może zespolić oglądane fragmenty w całość, w czym pomaga Cristina León Barandiarán, przyjmująca rolę narratorki i komentatorki. Aktorka momentami streszcza pominięte wątki fabuły, zwykle opatrując je ironicznymi żartami. Surowa, właściwie pusta scena (rekwizyty są wykorzystywane tylko w pojedynczych scenach) pozwala skupić się na wypowiedziach aktorów i aktorek. Ich monologi łączą oryginalny tekst z elementami autobiograficznymi, często związanymi z przynależeniem do grupy mniejszościowej. Jedynym przykuwającym oko elementem scenografii jest ekran, na którym w niektórych momentach wyświetlane są nagrania z prób czy z prywatnych domów twórców. To rozszerzenie sceny jest jednym z wielu sposobów, w jaki spektakl eksploruje przestrzeń pomiędzy artystyczną fikcją a realnym życiem oraz między sferą prywatną a publiczną.

W inscenizacji słowo zdecydowanie dominuje nad innymi środkami wyrazu, nie oznacza to jednak, że narracja pozostaje czysto intelektualna. De Ferrari tworzy spektakl bardzo emocjonalny, w którym afekty zostają wyrażone również za pomocą muzyki popularnej i choreografii. Aktorzy i aktorki otrzymali pewną swobodę wyboru własnej ekspresji. Wykorzystują swoje ulubione style taneczne i utwory muzyczne, dzięki czemu całość staje się autentyczna i bardzo różnorodna. Pełen gniewu rap przechodzi tu w sensualną bachatę, ta zaś w zwiewny i nostalgiczny taniec ze wstęgą. Wszystkie te elementy składają się na bardzo oryginalną, eklektyczną interpretację *Hamleta.*

Postulat dopuszczenia osób z niepełnosprawnościami do interpretacji kanonu zostaje bezpośrednio wyrażony w jednej ze scen, która – jak zapowiada Barandiarán – jest twórczym przetworzeniem sytuacji z próby. Jaime Cruz, zastanawiając się, jak zagrać Hamleta, zwraca się do największych filmowych odtwórców tej roli. Na ekranie ustawionym z tyłu sceny wyświetlane są fragmenty kinowych wersji Szekspirowskiego dramatu, m.in. w reżyserii Kennetha Branagha i Laurence'a Oliviera. Normatywni aktorzy (przede wszystkim Laurence Olivier) zostają postawieni w roli wzorca do naśladowania. Tworzą postać melancholijnego, zapatrzonego w dal mężczyzny, którego wygląd wpisuje się doskonale w aktualne kanony piękna. Pokaz zostaje przerwany przez protest jednego z aktorów (Álvaro Toledo), który podważa mistrzowski status swoich poprzedników i stanowczo odmawia postawienia się w roli ucznia. Zwraca się do publiczności z pytaniem-oskarżeniem: czy nie mam prawa czytać *Hamleta* po swojemu? Czy grając Hamleta, nie mogę korzystać z własnych przeżyć, odmiennych od doświadczeń aktorów wpisujących się w społeczne normy?

Wyjątkowość gry aktorskiej osób z zespołem Downa zostaje również

pokazana w końcowej części spektaklu w postaci ironicznego żartu. Osoby z publiczności zostają zaproszone do odegrania drzew oraz księżyca, a więc stają się częścią scenografii. W ten sposób twórczynie i twórcy żartobliwie dekonstruują schemat pozornie inkluzywnych przedstawień, w których włączenie osób z niepełnosprawnościami polega na przypisaniu im ról statystów czy malowniczego tła. To jednak nie wszystko. W drugiej części tego zadania ochotnicy nie mają już biernie stać na scenie z rekwizytami, tylko odtworzyć ekspresyjne choreografie, zaprezentowane im przez aktorów i aktorki. Pokaz zostaje zapowiedziany sarkastycznym komentarzem: „zobaczmy, jak zagrają to osoby neurotypowe". Poniekąd dochodzi tu więc do odwrócenia ról: tym razem to nie osoby z niepełnosprawnościami, ale osoby pełnosprawne muszą obronić swoją pozycję w teatrze. Choć oczywiście ostateczny kształt tej sceny będzie się różnił w zależności od przebiegu oraz zaangażowanych osób, to jednak próba spontanicznego odtworzenia szybkich, odważnych ruchów jest niemal z góry skazana na porażkę.

W *Hamlecie* z Teatro La Plaza granice między kreacją teatralną a tożsamością jej odtwórców i odtwórczyń zamazują się (Jaime Cruz w trakcie spektaklu nazywa siebie imieniem Jaimlet, podkreślając tym samym swoje zespolenie z Hamletem). Reżyserka wydaje się korzystać z intuicji hermeneutycznej, w której podmiot kształtuje samego siebie w dialogu z otaczającym go kontekstem kulturowym. Wszyscy aktorzy i aktorki wcielają się w Hamleta, który w spektaklu jest postacią centralną, ale w trakcie procesu twórczego każda osoba wybrała drugą postać, którą uznała za szczególnie sobie bliską. Szekspirowski tekst pomaga wyrazić wewnętrzne przeżycia. Monologi nawiązują nie tylko do społecznego usytuowania osób z niepełnosprawnościami, ale dotykają też sytuacji bardziej uniwersalnych. Przykładowo Barandiarán wspomina o przedwczesnej śmierci swojego ojca i

skarży się na tę niesprawiedliwość. Bardzo wzruszająca jest również scena samobójstwa Ofelii, w którym trzy aktorki (Diana Gutierrez, Cristina León Barandiarán, Ximena Rodríguez) zaczynają opowiadać o swoich marzeniach. Pragnienia własnego domu, niezależności, miłości romantycznej czy wychowania dziecka są dla osób z zespołem Downa niemal niemożliwe do realizacji. Symboliczne pogrzebanie marzeń (a konkretnie kartek ze spisanymi marzeniami) zespaja się z tragicznym losem Ofelii.

Spektakl skupia się przede wszystkim na kwestiach społeczno-politycznych oraz artywistycznych. Na przeżycia aktorów i aktorek wpływ mają przecież nie tylko ich ciała i kondycja fizyczna, ale również związane z nimi uprzedzenia społeczne. Scena rozmowy Hamleta z Ofelią, w której duński książę nakazuje ukochanej iść do klasztoru, staje się pretekstem do rozmowy o odbieraniu osobom z niepełnosprawnościami praw reprodukcyjnych i seksualnych. W spektaklu zresztą dochodzi do przełamania tego tabu, gdy dwójka aktorów namiętnie się całuje. Postawiona w Szekspirowskim dramacie wątpliwość – czy Hamlet jest szalony, czy tylko udaje – zmienia się w dyskusję o stereotypowym postrzeganiu osób z zespołem Downa jako „dziecinnych" i „głupich". Przesiąknięta toksyczną nadopiekuńczością relacja Ofelii z ojcem jest okazją do poruszenia problemu niezależności (w tym niezależności ekonomicznej) osób, które często pozostają niemal zupełnie zdane na swoich opiekunów.

Najbardziej emocjonalnym momentem spektaklu jest monolog *Być albo nie być*. Oryginalny tekst oraz zawarta w nim wątpliwość dotycząca sensu życia w obliczu cierpienia został rozszerzony o wielogłos oskarżeń, skierowanych przez kolejnych aktorów i aktorki do opresyjnego społeczeństwa. Egzystencjalna rozterka zostaje spotęgowana przez kontekst wykluczenia i marginalizacji, co w najbardziej dramatyczny sposób wyraża Octavio

Bernaza, gdy pyta publiczność, czy osoby pozbawione prawa do istnienia nie zasługują już na nic.

Choć spektakl skupia się na niewidzialności i społecznym odrzuceniu osób z zespołem Downa, to warto podkreślić, że reżyserka trzyma się z daleka od patosu czy strategii melodramatycznych. Smutek i złość płynnie przechodzą w radosne celebrowanie własnej wyjątkowości, często okraszone kąśliwym humorem, muzyką pop i ekspresyjnym tańcem. Rockowa piosenka zespołu Manganzoides *No soy como los demás* (Nie jestem taki jak inni), jeden z powtarzających się motywów muzycznych, urasta tu niemal do rangi manifestu, wyrażającego afirmację odmienności oraz prawo osób z niepełnosprawnościami do funkcjonowania w społeczeństwie na równych prawach. Artyści obśmiewają również przyzwyczajenia widzów. Na początku spektaklu uprzedzają publiczność o wpływie ich psychofizycznej kondycji na sposób gry aktorskiej – wolniejsze wypowiedzi, pauzy. Nie robią tego w tonie przepraszającym, przeciwnie: to raczej ironiczny komentarz, zakończony stwierdzeniem, że jeśli się komuś nie podoba, to może wyjść. To publiczność musi dostosować się do potrzeb artystów i artystek z niepełnosprawnościami. Nie odwrotnie.

Osobiste, niekiedy bardzo intymne wyznania łączą się w tym *Hamlecie* z kolektywnym protestem wobec społecznego wykluczenia oraz wezwaniem do solidarności. Artystki i artyści podważają narrację o niepełnosprawności jako osobistej tragedii, wciąż tak powszechną w dyskursie medialnym. Zespół aktorski pokazuje raczej, że dodatkowy chromosom zapewnia inną wrażliwość, która pozwala wypracować nowe środki ekspresji.

Wzór cytowania:

Mickiewicz, Joanna Adriana, *Rewolucja, która trwa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rewolucja-ktora-trwa.

Autor/ka

Adriana Joanna Mickiewicz

Adriana Joanna Mickiewicz – doktorantka filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, laureatka konkursu ministerialnego Diamentowy Grant oraz Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Autorka poświęconego promowaniu filozofii kobiet podcastu *Mówi Muher*, realizowanego we współpracy z Muzeum Herstorii Sztuki.

Bibliografia

Katarzyna Ojrzyńska, *Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła*, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/niepelnosprawny-hamlet [dostęp: 18.06.2024]

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rewolucja-ktora-trwa*