



Atrakcje i przynęty

DARIUSZ KOSIŃSKI

William Shakespeare jako najważniejszy z klasyków stanowi nieodrzucałny argument za koniecznością istnienia instytucji teatru. Jak go nie będzie, zostanie tylko milczenie. Czy na pewno?

POWIEDZENIE, ŻE SHAKESPEARE JEST teatrem, to nie jakaś przesadna pochwała, ale skrótowy opis realnego procesu historycznego. W jego trakcie i wyniku nowożytny teatr europejski wytworzył siebie przy pomocy Williama Shakespeare’a, jednocześnie ustanawiając go swym najważniejszym twórcą. Ogłoszeni powtarzanymi od ponad dwóch stuleci zachwytyami zapominamy, że jego „ponadczasowa wielkość” to produkt historyczny i to całkiem świeżej daty. Jeszcze na początku XIX w. dramaty „barbarzyńskiego geniusza” wprowadzano na sceny wielu krajów (w tym Polski) w przeróbkach korygujących ich artystyczne, obyczajowe i moralne defekty. To dopiero stu-

lecie pary, elektryczności i teatru uczyniło zeń niekwestionowaną wielkość.

Teatr globu

Nowożytny europejski (a wkrótce – na skutek kolonizacji – globalny) teatr dramatyczny, czyli to, co zwykliśmy nazywać po prostu „teatrem” i uważać za „właściwą” formę sztuki scenicznej, ustanowił się dzięki Shakespeare’owi nie jako jedna z form oderwania od codzienności polegająca na atrakcyjnym odgrywaniu wciągających i budzących emocje opowieści, ale jako prawdziwa Sztuka, zarazem przybytek dziedzictwa kulturowego, wymagającego ciągle odnawianego dialogu i fachowców nim właśnie się zajmujących.



DAVID LINKOWSKI / GDAŃSKI TEATR SZEKSPIROWSKI x2

Spektakle „Otello” Oskarasa Koršunovasa i „Billy’s Violence” Jana Lauwersa

Oto paradoks: Shakespeare, który pisał dla bardzo konkretnej, wyłącznie współczesnej i znanej sobie bezpośrednio publiczności, stał się filarem instytucji, która na publiczność uogólnioną i nieznaną nakłada kulturalny obowiązek zapoznawania się z „dziedzictwem”. Jako najważniejszy z klasyków stanowi nieodrzucający argument za koniecznością istnienia instytucji teatru. Gdy nie będzie teatru, nie będzie Shakespeare’a na scenie. Pusty balkon Julii, Las Birnamski stoi w miejscu, słodki książę śpi na wieki. Reszta jest już tylko milczeniem.

Podtrzymując cały współczesny system teatru dramatycznego, Shakespeare umożliwił też wytworzenie jego szczególnych instytucji, na czele z bodaj najśłynniejszą – Royal Shakespeare Company. W Polsce przyczynił się do powstania Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – wymyślonego i stworzonego dzięki uporowi profesora Jerzego Limona. Zmarły przedwcześnie na COVID-19 w marcu tego roku anglista i teatrolog zdołał dokonać rzeczy prawdziwie niezwykłej i godnej zazdrości: przekuł swoją pracę badawczą nad historią szekspirowskich przedstawień w dawnym Gdańsku w ideę „odbudowania” istniejącej niegdyś sceny, na której je pokazywano.

W efekcie powstał nowoczesny gmach, w codziennym użytkowaniu niekoniecznie najwygodniejszy i o dość problematycznym związku z teatrem Shakespeare’a, ale skutecznie funkcjonujący jako wychwalana atrakcja. Artystycznym uzasadnieniem funkcjonowania tej ogromnej sceny bez własnego zespołu artystycznego jest przede wszystkim Festiwal Szekspirowski odbywający się co roku latem, na początku sierpnia.

To właśnie jego tegoroczna, 25. edycja dała możliwość, by w stosunkowo krótkim czasie zobaczyć dwa nowe przedstawienia reżyserów uznawanych za przedstawicieli tego, co w dzisiejszej sztuce teatralnej najlepsze.

W rozkroku

Przedstawienia mistrzów współczesnego teatru: „Otello” Oskarasa Koršunovasa i „Billy’s Violence” Jana Lauwersa, przy wszystkich zasadniczych i oczywistych różnicach wiele łączy. Wspólne jest im budowanie napięcia między poetyckim słowem i naładowaną kontrznaczeniami choreografią i muzyką. Wspólna wielofunkcyjna scenografia wydobywająca pełnię możliwości tego, co na scenie zgromadzono. Wspólne wysokie wymagania fizyczne

i energetyczne stawiane aktorom. Wspólne wykorzystywanie kreatywnej dramaturgii teatralnej, przepisywanie Shakespeare’a, dopisywanie mu słów własnych, improwizowanie tekstów i sytuacji na jego motywach.

Z tej dwójki z Shakespeare’em mocniej kojarzony jest Koršunovas – litewski reżyser mocno średniego pokolenia (rocznik 1969), w Polsce dobrze znany zarówno z festiwali, jak i z tworzonych na naszych scenach inscenizacji. Podobnie jak wielu twórców o podobnym statusie, w swoim wileńskim Oskaro Koršuno Teatras (OKT) produkuje we współpracy z europejskimi instytucjami przedstawienia, które od początku mają przeznaczenie festiwalowe i objazdowe. Typowym przedstawieniem tego rodzaju jest właśnie „Otello” zrealizowany we współpracy z festiwalem w Awinionie i z przeznaczeniem na ten festiwal. W PR-owych komentarzach do przedstawienia aż roi się od wmawianych widzom odniesień do współczesności (na przykład Jago to rzekomo influencer, a dla przedstawienia kluczowe ma być osadzenie akcji w bazie wojskowej).

Koršunovas – twórca „Otella” jawi się jako sprawny kreator atrakcyjnych scen, które równie sprawny i atrakcyjny zespół wykonuje z odpowiednim ładunkiem ➔

→ energii i dynamiką. Ich prawdziwą paradą jest pierwsza część spektaklu obejmująca materiał z trzech pierwszych aktów szekspirowskiego tekstu. Od napakowanych aluzjami do współczesnej popkultury rozmów Jagona (Saulius Ambrozaitis przekonująco tworzący scenicznego sobowtóra serialowego Lokiego) z Roderigiem (Karolis Norvilas, tym razem w wersji latino), przez stek współczesnych wyzwisk rasistowskich wyrzuconych przez wściekłego Brabancja (Aurelijus Pocius) i parodię newage'owego szkolenia rekrutów, po „poetycką” sekwencję miłosną między dwiema kobietami, przesuwają się przez scenę kolejne teatralne memy, które, owszem, przez chwilę frapują lub bawią, ale nie układają się w jakąś sensowną całość.

Wewnętrzne sprzeczności tak skomponowanego przedstawienia dobrze pokazuje decyzja, by w roli Otella obsadzić czarnoskórą kobietę (Oneida Kunsunga-Vildžiūnienė). Oczywiście można założyć, że aktorki mogą grać męskie role, bo mają odpowiedni talent i warsztat, a wcale nie musi z tego nic wynikać dla interpretacji, ale wtedy jednak trzeba się na coś zdecydować i zainscenizować ów brak dodatkowych znaczeń. Tymczasem Koršunovas w większości przedstawienia traktuje Otella jako postać męską „po prostu” graną przez kobietę, ale dodaje „atrakcję specjalną” w postaci homoerotycznego aktu, a w komentarzach opowiada o rasizmie, którego skutków doświadczać miała wychowana na Litwie aktorka.

Gdy w końcu (w drugiej części) usiłuje wytworzyć jakąś sensowną linię działań, okazuje się, że nie bardzo ma na czym budować. Wciśnięte w kieszenie ręce Otella i jego wojskowa postawa nie tłumaczą, czemu doświadczona przez dominujący i wrogi jej system ciemnoskóra lesbijka postanowiła nagle całkowicie zawieść swemu oczywistemu wrogowi – białemu heterykowi. A już zupełnie nie wiadomo, co ma z tym światem wspólnego straszliwie manieryczna i w najgorszym guście wykrzywiająca się i śmiejąca z wyższością postać kobieca uosabiająca jakąś (jaką?) siłę „metafizyczną” ciężącą nad całym tym światem.

Niestety, typowość „Otella” Koršunovasa polega też na tym, że stanowi on przykład bolesnego rozdwojenia, na które cierpi współczesny teatr dramatyczny. Uzasadnieniem dla jego istnienia

Shakespeare bywa kulturową przynętą.

Zostaje świadomie wykorzystany nie tylko jako twórca, ale i jako marka.

„Chodźcie!
Gramy geniusza!”.

jest dziedzictwo „wielkiej klasyki”, którą musi wystawiać, a którą jednocześnie musi – jako nieuchronnie historyczną – modyfikować i „uatrakcyjnić”. Oglądając takie przedstawienia, nie obcujemy ze scenicznym wykonaniem dramatu Shakespeare'a, ale też nie z autorskim przedstawieniem autonomicznego artysty teatru. W najlepszym przypadku obcujemy z nowym wykonaniem cudzego przeboju, rodzajem teatralnego coveru. Nie musi on mieć autonomicznego sensu, bo jego zasadniczą wartością jest – zrobić inaczej, a zasadniczą przyjemnością – rozpoznać odmienność. To specjalna atrakcja dla specjalnej publiczności – festiwalowych bywalców, konsumentów wszelkich dóbr kultury, żyjących w jej obiegu i niekoniecznie martwiących się relacją między nim a innymi warstwami rzeczywistości – przeszłej i obecnej.

We krwi

W zestawieniu z tym „Otellem” przedstawienie Jana Lauwersa i jego Needcompany wydaje się reprezentować zupełnie inny nurt współczesnej sztuki scenicznej. Wyrastając bardziej z tańca i *performance art*, twórczość Lauwersa ma nieusuwalne znamie indywidualności jego i jego współpracowników. „Billy's Violence” nie jest inscenizacją żadnej ze sztuk Shakespeare'a, ale autorską wariacją na temat dziesięciu jego dramatów. Shakespeare nie jest nawet autorem tekstu. Napisał go Victor Afung Lauwers, wykorzystując oczywiście fragmenty oryginału, ale konsekwentnie rozbijając je i rozrywając. Gdyby kontynuować analogie muzyczne, można by powiedzieć, że jak „Otello” był coverem, tak „Przemoc Billy'ego” to autorski remiks, w którym fragmenty „ścieżek” wyjęte z dzieł Shakespeare'a zostają umieszczone w innym porządku i zestawione z innymi „ścieżkami” i „beatami”.

W kolejnych dziesięciu sekwencjach, których tytuły to imiona wyłącznie kobiecych bohaterek, mierzymy się z kolejnymi obliczami przemocy, w tym z przemocą językową, której nośnikiem jest oryginał. Grając z naszą pamięcią, Lauwersowie wydobywają nie tyle okrucieństwa Shakespeare'a, ile działające w nas mechanizmy związane z oglądaniem przemocy. Stosując ją wobec aktorek i aktorów, wykorzystują sytuację teatralną do umieszczenia nas w bardzo dwuznacznej moralnie pozycji.

Kiedy na przykład oglądamy swoisty skrót męczarni, jakich zaznała bohaterka „Tytusa Andronikusa”, nagle orientujemy się, że jesteśmy biernymi świadkami przemocy – i to seksualnej – wobec aktorki, poniżanej i jak najbardziej realnie dręczonej na naszych oczach. Jaki rodzaj umowy powoduje, że brak reakcji wydaje się „właściwy”? Co z kolei wywołuje śmiech w trakcie słuchania piosenki sepleniącej Ofelii – nierozgarniętej pokraki, z której kpi okrutnie, namawiając do samobójstwa, przystojny i pewny siebie Hamlet? A co sprawia, że gdy Romeo i Julia bez zahamowań rozwalają idealistyczne wyobrażenia o czystej miłości, czerpiąc seksualne podniety z czynności fizjologicznych, wzdragamy się z obrzydzenia?

Lauwers nie pyta o Shakespeare'a, ale używa tej najwyższej teatralnej marki, by uruchomić namysł nad mechanizmami fascynacji przemocą, fascynacji oczywiście współcześnie, a prawdopodobnie oczywiście też w czasach elżbietańskich. Więc może ponadhistorycznej? Mówiącej coś o – *horribile dictu* – człowieczeństwie? Tak chyba zdają się sugerować twórcy, ale z tym zastrzeżeniem, że nie o samą przemoc tu chodzi, lecz o to, co się przez nią ujawnia.

Finałem trudnego chwila do zniesienia przedstawienia jest wspaniały lament Imogeny nad skrwawionym ciałem ukochanego. Skrajna przemoc, która załaziła białą postument i ciała aktorów teatralną krwią, okazuje się drogą do zaskakująco wzniosłego wyznania równie skrajnej miłości – jakby to dopiero przemoc i utrata realnego obiektu mogła ją w pełni wyzwolić. Teatralny afekt, jaki budzi ta scena stanowiąca ukoronowanie podróży przez okrucieństwo, jest porażający. Na tyle, że można wybaczyć męczące dłużyzny tekstowe (Victor Afung Lauwers to nie Shakespeare, oj nie), jedynostajność dramaturgii dokuczającą

zwłaszcza w pierwszej godzinie i niekoniecznie najwyższą jakość aktorskich energii. Ten afekt wzbudzony przez finał sam w sobie jest zastanawiający, bo skoro miłosny lament nad zamordowanym dziełem, to może rzeczywiście dochodzi do wydobywania jakichś ukrytych mechanizmów, a teatr staje się narzędziem poznania i miejscem myślenia?

Nawet jeśli tak jest, to owo poznanie nie wydaje się mieć wiele wspólnego z tym, jakie wiąże się zazwyczaj z teatrem i jego największym twórcą. Teatr – nowożytny, europejski, „właściwy” – nie bez powodu wciąż odwoływał się do metafory *theatrum mundi*, zapewniając widzom pozycje niemal boskich obserwatorów, którzy oglądali doprowadzone do końca i odpowiednio skomentowane losy postaci utworzonych na ich obraz i podobieństwo. Lauwers nie pokazuje teatru świata, ale wykorzystuje przedstawienie, by uruchomić w nas procesy, które są właściwym tematem i celem jego działania. Shakespeare jest tu, powiedzmy, kulturową przynętą. Zostaje świadomie wykorzystany nie tylko jako twórca, ale i jako marka. I właśnie użycie go w tej funkcji, niezależnie od skuteczności całej procedury, jest problematyczne.

Podobnie jak cała ta produkcja. Nie wiem, jak wyglądał proces pracy, jak aktorki i aktorzy odnosili się do przemocy, którą zadają i której doświadczają na scenie. Wierzę, że wszystko odbywało się za ich zgodą, ale zarazem nie mogłem uciec od podejrzliwości i wrażenia dwuznaczności. Znamy dobrze te argumenty: to dorośli ludzie i wiedzą, co robią. Ale jak działała na stopień ich przyzwolenia perspektywa prezentacji na wielkich festiwalach i światowego objazdu z zespołem o międzynarodowej sławie? A jeszcze dalej i bardziej bezpośrednio: jak ma się ten tryb prezentacji – w wyróżnionych miejscach, przed wybraną, ekskluzywną publicznością – do procesu, który, jak mierniam, chce się tu uruchomić? Czy proces ten jest wart wszystkich trudów, jakich wymaga?

Nie wiem. Ale gdy festiwalowa publiczność zaczęła bić brawo, a umazani na czerwono, obnażeni, wykończeni fizycznie aktorzy zaczęli się kłaniać, demonstrując swój „profesjonalizm”, czym prędzej wyszedłem. Na zewnątrz kończyła się burza. Powietrze było rześkie. © DARIUSZ KOSIŃSKI