

2 x „Hamlet”

KRZYSZTOF SIELICKI

Teatr Śląski im. Wyspiańskiego w Katowicach: *HAMLET* Williama Szekspira. Przekład: Jerzy S. Sito. Reżyseria: Jan Maciejowski, scenografia: Barbara Zawada, muzyka: Krzysztof Zgraja. Premiera 27 X 1987 (fot. Stefan Kuziel).

Teatr Dramatyczny w Legnicy: *HAMLET* Williama Szekspira. Przekład: Jerzy S. Sito. Inscenizacja i reżyseria: Józef Jasielski, scenografia: Marek Jan Tomasik, muzyka: Jerzy Kuś. Premiera 4 XII 1987 (fot. Krzysztof Biedugnis)

Niedawno telewizja przypominała stary film Ludwika Perskiego *Hamlet* z 5. Ten, świetny dokument pokazuje teatr lat sześćdziesiątych, artystów, którzy wykorzystują szekspirowski temat, by mówić o współczesności. Owa „dzisiejsza” perspektywa oglądania i rozumienia była wtedy synonimem nowoczesności teatralnej, mówiono: „Hamlet, nasz współczesny”. Jednak stopniowo owi młodzienci, przechadzający się po krągankach Elsynoru już to z *Młodością*, już to z *Człowiekiem zbudowanym* pod pachą, stawali się w pewien sposób anachroniczni, nie odpowiadający temu, co interesowało twórców w kolejnej dekadzie. Współczesność Szekspira objawiała się raczej w komediach, w mniej popularnych tragediach. Potem i to się zmieniło, przez kilka sezonów utwory stratfordeczyka rzadziej pojawiały się na afiszach.

Zastanawiający jest dzisiejszy powrót zainteresowania; w ostatnich miesiącach wiele teatrów, szczególnie w mniejszych ośrodkach, kilkanaście razy zderzyło się z tą twórczością. Być może, niepokojąca sytuacja dzisiejsza, gdy dokonuje się przewartościowanie miejsca teatru w życiu społecznym, niejako odruchowo kieruje uwagę ku tradycjom źródłowym, tam każąc szukać inspiracji na przyszłość lub tylko obrony obecnego stanu posiadania. W ostatnim czasie pojawiły się dwie inscenizacje *Hamleta*, obie na swój sposób interesujące, dalekie jednak od tego, co wyznacza dzisiejsze mody i tendencje inscenizatorskie. Sądzę, że i tym razem lustro szekspirowskiego teatru ujawniło kilka ważnych rysów rzeczywistości (może jedynie rzeczywistości scenicznej, sytuacji wewnętrznej czy środowiskowej) wartych uwagi, nawet wtedy, gdy wnioski nie będą prowadziły do ustalania nowych hierarchii, nie będą wyznaczały granic nowych zjawisk itd.

Oba spektakle: Jana Maciejowskiego (w Teatrze Śląskim w Katowicach) i Józefa Jasielskiego (w Teatrze Dramatycznym w Legnicy) nie odnoszą się wprost do rzeczywistości społecznej. Słowa Szekspira nie zostały w nich użyte jako parawan, nie sugeruje się nawet przez chwilę, że książę duński to ktoś nam bliski. Ale nie znaczy to, że są to przedstawienia tworzone jedynie po to, by wypełnić kulturalny obowiązek. Opowiadają o teatrze, o znaczeniu, prawdzie i iluzji gry scenicznej. U Jasielskiego, gdy podniesie się żelazna kurtyna, widzimy dekorację replikującą salę te-

atru legnickiego — jesteśmy więc wraz z bohaterami dramatu w jednej przestrzeni. Ale mieszkańcy dworu Klaudiusza, kiedy się pojawiają, nie będą nam podobni — to zgraja marionetek grających nieustannie przed sobą. Hamlet nie jest od nich lepszy.

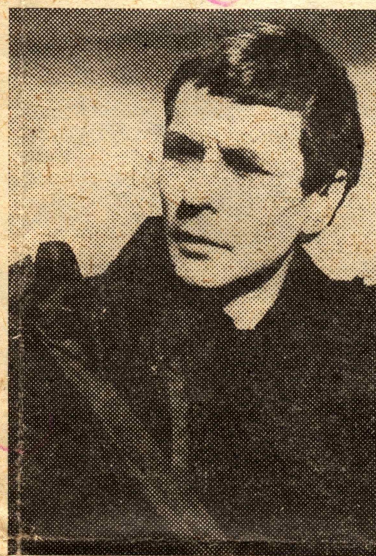
Jeszcze bardziej wyrazisty zabieg wprowadza Maciejowski: bohaterów zdarzeń wybiera spośród siebie wędrowną trupą aktorską. Czyli, że tragedia rodzi się jedynie wewnątrz teatru. W pierwszych scenach protagoniści zdarzeń wyłaniają się spoza przesuwanych parawanów-zastawek, co dodatkowo podkreśla ich przypadkowy w gruncie rzeczy udział w akcji. Jednak dramat, choć urodzony przez teatralną machinę, przekształca się w psychiczną rzeczywistość Hamleta (gra go Grzegorz Przybył). To, że przypadkowo stał się on głównym bohaterem, nie znaczy, że jego przeżycia będą przypadkowe i nieważne. Świat teatru może być również niebezpieczny.

Hamlet w przedstawieniu legnickim — Jan Karow — działa wewnątrz świata przedstawianego, ale jego działanie reżyserowane jest przez Horacego (Mariusz Olbiński), który okaże się w końcu agentem Fortynbrasa przygotowującym przyjęcie nowego pana Danii. Hamlet katowicki także jest ubezwłasnowolniony, ale w bardziej finezyjny sposób. Nie widzimy upostaciowania siły wpływającej na bieg wydarzeń, a jednak nie ulega wątpliwości, że wszyscy współtworzą scenariusz przygotowany przez kogo innego. Przez kogo? Reżyser myślał zapewne o uniwersalnych i zawsze działających prawach teatru, czyli że na przedstawienie można spojrzeć jakby poprzez *Wyzwolenie*, poprzez rzeczywistość, na którą składają się ludzie, lecz także technika sceny, także bzyk zapalających się reflektorów, może zapach kleju i farby, gdy podnosi się kurtyna?... Scena jest więc światem koniecznym, by zmateriałizował się dramat Szekspira, i zarazem światem wystarczającym, zastępującym życie. Nawet monolog „Być albo nie być” nie rodzi się z ludzkiej emocji. Hamlet odczytuje go z książki trzymanej przez Ofelię.

Przedstawienie Jasielskiego kipi za to emocjami. Wszyscy ujawniają swe osobowości poprzez nadprodukcję gestów, wykrzykiwanych słów, fałszywych uśmiechów. Już od pierwszej sceny wiadomo, że prawdziwym bohaterem będzie tu Horacy. To on mami żołnierzy dziwnymi odgło-

sami, potem ukazuje Hamletowi operowego dziada i wmawia, że to duch ojca, wkłada się w łaski Klaudiusza, prowadząc jednocześnie fałszywą grę z księciem. Wszystko po to — by oddać koronę Fortynbrasowi. Pamiętam spektakl Zegalskiego, gdy to Horacy przechwytywał w finale władzę — a więc pomysł nie jest nowy, choć jeszcze nie zużyty. Na nic tej intrygi dają się nawiązać wszyscy, każda z postaci prowadzi bowiem jakąś fałszywą i niejasną grę przeciw innej. A więc i tym razem możliwość ujawnienia prawdziwych postaw, konfrontacji przeciwników tej opowieści, została zniszczona przez obezwładniającą siłę konwencji — przez teatr. Bogaty kostium (trzeba podkreślić, że Marek Jan Tomasik najwyraźniej nie przejął się kryzysem i z powodzeniem zaprojektował plastyczną wizję przedstawienia jak za dawnych czasów) zmusza do zachowywania etykiety, etykieta z kolei niszczy indywidualność. W świecie dworu elsynorskiego tylko to jest wartościowe, co wspólne. Hamlet, mimo nieustannej hysterii (sugeruje się także, że jest chory na serce), jak najdokładniej wpisuje się w krąg fałszywych uśmiechów i złej woli. To nie jest szlachetny książę walczący o sprawiedliwość i honor. Może walczy tylko o władzę — tego na pewno także nie wiemy.

Katowicki Hamlet Grzegorza Przybyła jest postacią bardziej skomplikowaną. Z założenia spektaklu Maciejowskiego wynika, że widzimy raczej grę na temat Hamleta niż próbę budowy pełnej postaci scenicznej. Aktor, zresztą nie tylko on, długie fragmenty przedstawienia prowadzi w



„Hamlet” Szekspira w T. Dramatycznym w Legnicy. Jan Karow (Hamlet)

sposób „sprawozdawczy”. Kiedyś nazwano by taką metodę „spojrzeniem brechtowskim”, dziś jest ona mało nośna, jeśli nie opiera się na osobowości aktora. Grzegorz Przybył jest sugestywny, a to wystarcza, by w konwencji tego spektaklu istnieć bardzo wyraźnie. Ale też pozostaje do końca postacią wyspekulowaną, abstrakcyjną tezą Hamleta, tak zresztą jak interesującą tezą jest całe przedstawienie.

Jan Karow zaś, grając przez cały czas człowieka mówiącego i działającego tylko „forte”, nie potrafi odnaleźć chwil wyciszenia, refleksji. Ten Hamlet jest jak rozpedzona maszyna, nawet jeśli

„Hamlet” Szekspira w T. Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach. Jerzy Glybín (Klaudiusz) i Maria Wilhelm (Gertruda)



stara się być refleksyjny. Współgra to oczywiście z reżyserskim konceptem, by przede wszystkim przekazać intrygę, interesującą opowiadać, ale też pozostajemy niepewni co do ogólniejszego sensu tak odczytanego utworu. Co wynika z opowieści o świecie, w którym nikt nie jest szlachetny, lustro na drodze odbija zaś tylko zło?

Wróćmy do teatralnego, czy może wewnątrzteatralnego, sensu *Hamleta*. Bardzo ważny w obydwu spektaklach okazał się występ zaproszonej trupy wędrowniej. U Jasielskiego aktorzy byli jedynymi sprawiedliwymi. Gdy

zrozumieli, że zostali wykorzystani do zawiązania kolejnego oka w sieci intrygi, z pogardą odrzucili zapłatę za występ. U Maciejowskiego scena ta staje się jedną z najważniejszych, gdyż to przecież cały świat teatralnego Elsynoru został wywołany przez ciągnących rzemiennym dyszlem artystów. Na scenie rośnie całkiem współczesna widownia teatralna, zasiada na niej dwór Klaudiusza, by podziwiać kukły-manekiny. I mimo sztuczności sytuacji chwila prawdy nadchodzi. Z teatrem żartów nie ma. Jest nieprawdziwy, lecz może zabić.

O ile Jasielskiemu zależało — jak wspominałem — na zbudowaniu opowiadania, co się całkowicie, mimo wielu naturalnych w małym teatrze „dziur” obsadowych udało, Maciejowski uznał tragedię za mit teatralny. Współczesne zaś rozumienie mitu kulturowego różni się od rozumienia mitu np. religijnego. Aby mit żył, musi być stale przekształcany, modyfikowany, przebudowywany dzięki inwencji artysty. Tak właśnie czyni reżyser katowickiego przedstawienia. Pojawiają się na scenie antycypacje przyszłych wypadków, nakładają się czasy wydarzeń, niczym w

montażu filmowym. Chwilami akcja zamiera, by potem poprzez „prywatne” zachowanie aktorów przejść w obraz tak wysublimowany jak owe kukły w spektaklu przed Klaudiuszem. A jednak cały czas towarzyszyło mi uczucie, że obcuje z bardzo dobrym przedstawieniem — ale przybyłoby jakby z innej epoki. Czas wszechwładzy inscenizatora kończy się nieuchronnie. Niepewna przyszłość rodzi zaś gwałtowne potrzeby potwierdzenia siły i sprawności teatru. W przedstawieniu katowickim rozważa się wzajemny wpływ wszystkich elementów materii i idei teatru. W Legnicy problemem stała się gra, jako jedyny wyraz istnienia człowieka. A więc oba teatry, obaj reżyserzy przemknęli ponad problematyką wynikającą z tradycji czytania *Hamleta*. Zresztą nie oni jedni.

Uderzające jest podobieństwo wielu dzisiejszych inscenizacji szekspirowskich. Ich twórcy gorątkowo szukają jakiegś piaszczyn, na której mogłyby ulec wyrównaniu trudne dziś do przyjęcia niekonsekwencje tych dzieł. Ponieważ minęła moda na „*Hamleta w dżinsach*” — a to jest najłatwiejsze rozwiązanie podobnych rozterek — wielu próbuje tworzyć konwencje jednorazowe, powoływać rzeczywistość tłumaczącą się tylko w ramach konkretnego przedstawienia. Dobrym przykładem może tu być *Sen nocy letniej* Marczewskiego w teatrze koszalińskim. Reżyser nie chciał pokazywać świata baśni, nie chciał też beceremonialnie dopasowywać słów Szekspira do dzisiejszej codziennej wrażliwości i ubogiej wyobraźni. W efekcie ugrzązł w sprzecznościach, naszkicował jedynie ślad nowego stylu, ślad słabo czytelny. Ale niemoc wobec Szekspira ogarnęła nie tylko reżyserów.

Niezwykle charakterystyczna była reakcja widzów warszawskich, reakcja młodej widowni, na *Tytusa Andronikusa* Macieja Prusa. Reżyser spróbował zbudować spektakl wedle retorycznej zasady organizującej wypowiedzi bohaterów, powołującej do życia sceniczny świat. Taki był zapewne teatr Szekspira. Dzisiaj rozległy się śmiechy. Można powiedzieć, że skoro teatr zawsze jest tylko współczesny, to śmiech ten był naturalny i potrzebny. Ale co — w takim razie — z dziełami, które nie dają się przełożyć na wrażliwość komputerową? Zostać więc historykom teatru? To cały dramat teatru współczesnego.

Oba spektakle, które stały się powodem tych i podobnych pytań, są — wedle miar ciągle jeszcze obowiązujących — rzetelnymi i twórczymi na swój sposób wypowiedziami reżyserów. Cieszy szczególnie to, że pełny i ciekawy spektakl powstał w Legnicy, w teatrze, który wielu skazało już na pożarcie. Ale nie zmienia to faktu, że ich zimny odbiór wiele mówi o stanie małego porozumienia twórców i widzów. *Hamlet*, *Dziady*, *Don Juan*, *Czajka*, *Wesele*, *Wyzwolenie* — to nadal kamienie fundamentu teatru, one kształtują kolejne pokolenia aktorów i reżyserów. Są jednak coraz mniej znane po drugiej stronie, drażnią swoją staroświeckością, odstrasza trudnością. Jak złowić w „pułapkę na myszy” wyobraźnię ludzi współczesnych?

UWAŻAM, ŻE...

Nowe idzie, a kroczenie wraz z nim w pierwszym szeregu upaja bardziej niż zdrowy rozsądek: jeszcze w ubiegłym roku *Przegląd Tygodniowy* zamieścił artykuł dyscyplinujący polskie muzea za słabą operatywność i osiąganie miernych wyników frekwencyjnych i finansowych; trzy tygodnie temu *Tygodnik Kulturalny* piórem Małgorzaty Świerkowskiej wyłożył rzecz jasno: „Przed wszystkim należy odrzucić mit, że teatr musi być deficytowy. Można (...) grać zupełnie bez dotacji”; tydzień temu Wacław Sadkowski w *Polityce* zabrał się z kolei do literatury: „Rynek wydawniczy oparty na zasadach konkurencyjności i limitowany rzeczywistością chłonnością nabywcą ograniczy w znacznym stopniu obecność publikacji mało wartościowych, charakterystycznych dla dawnej, woluntarystycznie projektowanej produkcji wydawniczej”.

Jeżeli teraz zestawimy te reformatorskie zamysły z niepozorną informacją zawartą w przemówieniu posła Ryszarda Bendera, wychwyconą bodajże tylko przez *Tygodnik Powszechny*, że w bieżącym roku wydatki na kulturę i naukę wynoszą około 300 miliardów złotych, podczas gdy dotacje dla przedsiębiorstw — ponad 650 tych samych jednostek, to rodzi się pytanie, czy zamierza się, by dochody z kultury równoważyły planowy deficyt przemysłu? Jeżeli tak, to warto, być może, koncepcją tą zainteresować rzesze zniecierpliwionych wierzycieli. Dlaczego bowiem Brazylia nie miałaby spłacać swoich długów samą, zaś Węgry — Lisztem i Bartokiem?

Nieprzystojne żarty chwilowo składam na bok, bo sytuacja zaczyna być groźna. Również dla teatru, o czym jawnie świadczy artykuł Małgorzaty Świerkowskiej, stawiającej dwa efektywne postulaty: 1. likwidację wszystkich polskich teatrów poza czterema dotowanymi scenami stołecznymi, 2. wprowadzenie w zakresie antrepryzy teatralnej zasad wolnej konkurencji, która umożliwiłaby powstanie szeregu niezależnych, zarabiających na siebie towarzystw dramatycznych. Z ambicjami egzekucyjnymi w zakresie życia teatralnego polemizowałem w tym samym miejscu dwa miesiące temu i nie mam nic więcej do dodania. Uwagę skupię zatem na sprawie drugiej, dla której zaplecchem ideowym jest przytoczona już myśl o tym, że teatr nie musi być deficytowy, jak również przeświadczenie o możliwości wyrażenia polską złotówką artystycznych hierarchii. Tego typu koncepcje znajdujemy również w dwóch pozostałych artykułach zaszyfrowanych na początku tego tekstu. A jest to myślenie wyjątkowo niebezpieczne, którego grozę wyraża dokładnie dosadne powiedzenie o brzytwie i jej nieodpowiedzialnej użyteczności.

Po pierwsze — teatr, tak jak i cała kultura musi być, był i będzie deficytowy. W opisywaniu przyczyn takiego stanu rzeczy wdawać się nie będę, bo trzeba by ułożyć na ten temat książkę, w dodatku niepotrzebną, gdyż objaśniającą prawdę oczywistą. Zanalizujmy raczej źródła tezy Małgorzaty Świerkowskiej. Autorka pisze: „Niech aktorzy, reżyserzy, dyrektorzy (...) działają na własne ryzyko, także, a nawet przede wszystkim, finansowe (...) W wielu krajach tak właśnie zor-

ganizowane jest życie teatralne (...) I jakoś to idzie”, a z tego pisanía wynika, że autorka nie rozumie i nie wie, o czym pisze. Owszem, „w wielu krajach” centralne dotacje dla kultury są mniejsze i przydzielane bardziej wstrzemięźliwie niż u nas. Lecz jednocześnie reklamowanie aż nadto przez innych mecenasów: banki, samodzielne przedsiębiorstwa, władze lokalne, fundacje osób prywatnych. Państwo, które po roku 1945 przejęło na własność całą gospodarkę narodową i płynące zeń zyski, stając się faktycznie jedynym wielkim posiadaczem, powinno nie tylko liczyć na korzyści z tego wynikające, ale też wywiązywać się z obowiązków, które nakłada posiadanie dużego majątku. I nikt, w żadnych okolicznościach nie ma prawa zwalniać go od tych powinności. W tym także z finansowania rozwoju sztuki, „w imię dobra powszechnego”, co bynajmniej nie oznacza „woluntarystycznych” ambicji, że skorzystam z pełnego wdzięku określenia Wacława Sadkowskiego, bez oglądania się na ewentualne dochody, tak jak robili to przed laty Czarotoryscy, Zamoyscy, Baworowscy, Ossolińscy, Dzieduszyccy, Raczyńscy, Działyńscy, wkładając fortuny w biblioteki i muzea, czy Stanisław Skarbek, Tadeusz Pawlikowski, Tomasz Potocki — w teatry.

Po drugie — o najwykleszej wadzie wzroku świadczy przekonanie, że w życie teatralne, czy szerzej — kulturalne, uda się wprowadzić pewne mechanizmy rynkowe: że ludzie za bilety na lepsze spektakle będą chcieli płacić większe pieniądze niż na inne, artystycznie nieudane, że twórcze kłeski wyrażać będzie pusta kasa. Nie udało się tego zrealizować w przypadku produktów przemysłowych, więc gdzie myśleć o wprowadzaniu tych zasad w produkcji artystycznej. Chyba że podejmiemy się przeprowadzenia eksperymentu, którego ideę podałem w pierwszym akapicie. To oczywiście kpiny, tymczasem choroba toczy złotówkę, pozbawioną wszelkiego pokrycia. Ten aluminiowy krzączek z cyfrą otoczony laurowym wiankiem nie może przeto wyrażać jakichkolwiek artystycznych ocen (wycen). Poza tym naiwnością grzeszy ten, kto wierzy, że w naszej rzeczywistości uda się kiedykolwiek doprowadzić do tego, by pieniądź był jedynym miernikiem społecznej niezbędności tego czy tamtego dzieła sztuki. I to nie tylko z powodu jakichś tam idealistycznych dyrdymałów, władza nie zrezygnuje z pewnych prerogatyw, o czym zresztą mówi wprawdzie nie wprost, ale dość jasno. Nie dostrzeganie tego świadczy albo o boskiej niefrasobliwości, albo o świadomym wprowadzaniu w błąd.

Z reformatorską trylogią pomieszczoną w trzech warszawskich tygodnikach zgodzić się można tylko w jednym: system funkcjonowania polskiej kultury jest pełen wad. Trzeba jednak zaprotestować, gdy okazuje się, że ich eliminacja polegać ma na kwestionowaniu dotychczasowych zasad. „Przedsiębiorstwa państwowe planowo deficytowe” jednym pociągnięciem długopisu zamienia się w placówki dochodowe, niskie ceny biletów i książek mające w założeniach gwarantować powszechny dostęp do kultury od ręki przekształcają się we „współczynnik równowagi rynkowej”. Próba golenia się trzonkiem brzytwy, z ostrzem w dłoń, wprawdzie koncepcyjnie rewolucyjna, doprowadzić może tylko do jednego: ciężkiego okaleczenia.

MACIEJ NOWAK