

POTRZEBA TWÓRCZEGO SPRZECIWU

Nie ma dramatu, który dźwigałby tak wielki bagaż komentarzy, był tak wielokrotnie i tak różnorodnie interpretowany przez krytyków, jak — Hamlet. Ale żadna z koncepcji nie była nigdy pełna, nie stała się właśnie tą jedynie prawdziwą — ani Hamlet romantyczny, bezwolny, ani bardziej nam współczesny, opętany żądzą sprawiedliwości.

Może wobec tego natłoku interpretacji odrzucić komentarze, wyrzec się wszelkich koncepcji, wszelkiej idei? Może po prostu przekazać poprawnie widowni tekst, wczuć się w bezpośrednią sytuację sceniczną, zrezygnować z poszukiwania głębszych uzasadnień, z prób rozszyfrowania po swojemu psychiki Hamleta? Bo przecież każda „własna” idea będzie już wtórna. Już przed nami wymyślona... Wydaje mi się, że taka właśnie „idea” przyświecała realizacji Hamleta w Teatrze Powszechnym. O tym, że była ona niesłuszna, że jednak nie można zrezygnować z szaryfowej próby odczytania Hamleta na nowo — udowodniło przedstawienie.

Kim jest Hamlet, kim jest Ofelia? Na to pytanie przez cały pierwszy akt odpowiedzieć nie podobna. Do pierwszego zapadnięcia kurtyny, w momencie tak ważnym dla określenia późniejszych reakcji bohaterów, brniemy przez zabójczą poprawność, przez gładziny przedstawienia szkolnego. Hamlet jest nudny, Ofelia — nijaka. Poprzez mur recytowanego tekstu nie możemy dotrzeć do żywych, czujących ludzi. I trochę trudno widać tu aktorów. Gdy nie ma jasno sprecyzowanej koncepcji reżyserskiej poszczególnych postaci, cóż mają począć aktorzy? Koncepcji reżyserskiej niczym zastąpić nie można. Jeśli jest to koncepcja kapitulacyjna — wszystkie kwestie bohatera stają się bezosobowe i niedramatyczne. I żeby nie widać, ile żaru włożył aktor w swoje tyrady, postać pozostaje statyczna, literacka, dostojna. Aż czuje się na widowni tę polonistyczną doskonałość, kurz bibliotecznych tomów, to zabójcze poszanowanie „aurea mediocritas”. Dlatego do pierwszej przerwy sytuację ratuje jedynie Poloniusz (Henryk Szletyński). Od pierwszego wejścia wiemy kim jest: sprytnym, wścibskim, w gruncie rzeczy śmiesznym dworakiem. Charakteryzuje go nie tylko sposób, interpretacja wypowiedzianego tekstu, lecz także sposób poruszania się, a nawet zadarte do góry noski jego butów. W gruncie rzeczy jest poczciwy, głupi i może nawet nie taki zły, ale jego obecność na dworze, konieczność ciągłych zabiegów o utrzymanie łask swego króla czyni go podstępny i przebiegły. Jest to właśnie jedyna konsekwentnie i wyraziście zarysowana postać.

Henryk Szletyński w swej kreacji Poloniusza wydaje się być najbliższy tym elementom w przedstawieniu, które nawiązywały do tradycji szekspirowskiego teatru Globe. Sceną, która najbardziej chyba uprzytamniała nam tę tradycję Globe'u był występ aktorów wobec króla i królowej — scena ta robiła ogromne wrażenie i chyba najbardziej pozostała mi w pamięci z całego przedstawienia. W tym miejscu zbiegły się cudownie dwa tak zdawałoby się różne, a bliskie sobie konwencje Globe'u i teatru nowoczesnego. Niestety jednak w całości przedstawienia to spięcie dwóch stylów daje się odczytać jedynie w koncepcji scenograficznej, natomiast jasno nie wynika z aktorskiej interpretacji poszczególnych postaci.

Dopiero od drugiego aktu zaczyna się dawkanie twórczej przekory, trochę nieliczenia się z bibliotekami, nieco świeżego powiewu. Hamlet zaczyna się określać: mamy przed sobą intelektualistę świadomego swej tragicznej sytuacji, trochę egzystencjalizującego młodzieńca. Bo tę cechę najmocniej chyba podkreśla Adam Hanuszkiewicz. Jest mniej liryczny, bardziej racjonalny, szorstki, nie przejmując się zbytnio duchem — (poza bezpośrednim momentem rozmowy z nim) lecz stara się odkryć realne dowody morderstwa. Uczy się „praw świata”: chytrności i podstępów wysyłając swych konwojentów na zębę do Anglii i odbierając Laertesowi zatrutą szpadę. Hamlet przegrzywa — ale powoduje również śmierć swoich wrogów. Nie jest bezwolny, lecz rozsądny, nie naraża się bezustannie na królobójstwo mając szanse odziedzczenia tronu.

Tę koncepcję wyczuwano się w postaci stworzonej przez Hanuszkiewicza, ale dla pełnego jej urzeczywistnienia, przekazania, konieczne było oparcie w całości przedstawienia, w konstrukcji innych postaci. Niestety, reżyseria nie dopomogła aktorowi, poszła w kierunku wydobycia z tekstu Hamleta wszystkich odcieni filologicznych.

Jeśli mówię, że Poloniusz jest postacią wyrazistą to nie znaczy, iż nie jest skomplikowany. Owszem, jest: ale podporządkowany idei naczelnej, eliminującej cechy zbędne w tym właśnie spektaklu. Natomiast przy wszystkim koistycznej koncepcji reżyserskiej otrzymujemy postać z trudem określającą swój profil. Każda dobra koncepcja Hamleta wymaga twórczej niewierności wobec tekstu, twórczej przekory wobec szekspirowskiego tekstu, wyboru. Sądzę, że przy innym stanowisku reżysera rola



Teatr Powszechny w Warszawie. Hamlet w reżyserii Ireny Babel. Irena Nowicka (Ofelia) i Adam Hanuszkiewicz (Hamlet).

Hanuszkiewicza mogłaby być kreacją. W tej sytuacji jest raczej zadatkem, zapowiedzią kreacji.

Zresztą ten stan półowieczności nie jest jedynie „winą” Hanuszkiewicza, decydują o tym również jego partnerzy. Widać to przede wszystkim w kwestiach Hamleta z Królową. Rola ta, szczególnie przeciw ważna, została potraktowana przez Janinę Martini nazbyt sucho i statycznie. Czasami Hanuszkiewicz jakby zalamywał się wobec tej statyczności, tego braku nerwu scenicznego u swojej partnerki.

Natomiast Irena Nowicka zdołała stworzyć naturalną, niemal dzisiejszą postać Ofelii. Jej popisem była bardzo odkrywczo potraktowana scena obłędu.

Po obejrzeniu spektaklu w Teatrze Powszechnym nasuwa się jeden wniosek: że jednak nie podobna uchylić się we współczesnym teatrze od konieczności określonego wyboru, twórczego sprzeciwu i przekory. Szekspir jest taką otchłanią propozycji, że możemy sobie z niego śmiało wybierać to, co nam jest najbliższe. Tyłko bowiem przez pryzmat własnego widzenia świata, porządkującego materiał literacki — tworzy się nowe wartości.

ERNEST BRYLL



Bogdan Paprocki w roli Manrico

Problem opery jest zagadnieniem nieco wstydlwym. Widowisko to od dawna już skamieniało w kształt bardzo tradycyjny, staroświecki, niekiedy wręcz żenujący. Stukilowe śpiewaczki odtwarzające role anemicznych dziewic, ciężkie, naturalistyczne dekoracje, niedbala zazwyczaj reżyseria dramatyczna — wszystkie te „grzechy” poważnie popsują operze opinię. Widza współczesnego, obytego z nowoczesnym teatrem — opera po prostu śmieszna, natomiast autonomizacja wartości muzyczne niejednokrotnie lepiej przemawiają doń z dobrego nagrania niż bezpośrednio z estrady.

TRUBADUR W NOWOCZESNEJ SZACIE

Dlatego tym cenniejsze są próby odświeżenia widowiska operowego, dopuszczenia do głosu przy współtworzeniu wizji scenicznego współczesnej plastyki, zasad współczesnej kostiumologii i reżyserii. Trubadur Giuseppe Verdiego, jakiego ujrzeliśmy na scenie Opery Warszawskiej, nie przypominał tradycyjnych przedstawień operowych. Na przykładzie inscenizacji dokonanej przez Józefa Grubowskiego okazuje się, że od sceny operowej można żądać nowoczesności.

Zaryzykowałbym twierdzenie, że dopiero przedstawienie Trubadura odkryło poetycki charakter widowiska operowego, który dawniej ginał pod ciężarem naturalistycznej scenografii, nie dbanej reżyserii. Tym razem przy zastosowaniu umownych dekoracji, nowoczesnych kolorystycznie kostiumów — wyszła na jaw petycka konwencjonalność opery, zatart się kontrast pomiędzy „nieżyłowym” wyśpiewywaniem swej kwestii, a werystycznie traktowaną rzeczywistością. Realizm na operowej scenie, który w XIX w. był osiągnięciem — dziś już jest konwencją przestarzałą. Dlatego wyraz uznania należą się Krystynie Konarskiej za śmiałość i nowoczesną scenografię i kostiumy.

Świetna reżyseria i znakomite kierownictwo muzyczne wyróżniają Trubadura wśród dotychczasowych przedstawień Opery Warszawskiej. Zastępuje to tym bardziej na podkreślenie, że Trubadur nie należy do najlepszych dzieł Verdiego. Rozwlekłe libretto — o słabo zarysowanych psychologicznie postaciach i nieudolnym rozładowaniu konfliktów w ostatnich słowach dramatu — nie nazy jednak widza, dzięki doskonałemu zespołowi artystów: Natalii Stokowackiej, Krystynie Szczępańskiej, Andrzejowi Holskiemu i Bohdanowi Pa-

prockiemu. Rzadko mamy okazję do usłyszenia na warszawskiej scenie takiego zestawu luminarzy polskiej opery. Prawdziwą kreację aktorską starej Cyganki stworzyła Krystyna Szczępańska. Natalia Stokowacka, aczkolwiek niedysponowana głosowo w dniu premiery prasowej, pięknie wykonała arię „Spokojna noc jaśniała”. Paprocki i Holski wkręcili na widowni atmosferę dawnej opery włoskiej: rzęście brawa i liczne wezwania „bis!”.

Muzycznie przedstawienie opracowane zostało w najdrobniejszych szczegółach. Zawdzięczać to należy z pewnością w dużej mierze fachowemu kierownictwu Egizio Massiniego, pierwszego dyrygenta Teatru Wielkiego Opery i Baletu w Bukareszcie. Muzyka w Trubadurze nie jest tak oryginalna jak w Aïdzie, ani tak konsekwentnie utrzymana w nastroju jak w Traviacie, ani tak dramatyczna jak w Rigoletto czy Don Carlosie, a jednak urzeka pięknym typowej kantyleny włoskiej, lekkością i finezją melodii, pełnymi temperamentu fragmentami. Bazi niekiedy brak dramatycznego rozmachu (np. w scenie opowiadania Azuceny), czy paradoksalne zestawienie wręcz figlarnie melodii w tragicznej scenie samobójstwa Leonory, czy pojedynku obu braci. Ale nie jest to już wina wykonawców. Orkiestra spisała się wyjątkowo dobrze. Świetnie wykonane zostały partie chóralne (oddalający się chór Cyganów, czy przeciwstawione sobie zespoły zakonnic i żołnierzy hrabiego Luna).

Należy mieć nadzieję, że Trubadur otwiera nowy, bardziej nowoczesny i ambitny rozdział działalności Opery Warszawskiej. (E.)