

Hamlet jest jak gąbka. Jeśli go tylko nie stylizować i nie grać antykwarycznie, wchłania w siebie od razu całą współczesność.

Jest to najdziwniejsza ze sztuk, jakie kiedykolwiek napisano; właśnie przez swoje dziury, przez swoje niedookreślenie, *Hamlet* jest wielkim scenariuszem, w którym każda z postaci ma do odegrania mniej lub bardziej tragiczną i okrutną rolę. Mówi przy tym rzeczy wspańiale. Ma do wykonania zadanie, które jest nieodwołalne, które jest narzucone przez scenarzystę. Ten scenariusz jest niezależny od jego bohaterów. Powstał wcześniej. Określa sytuacje, wyznacza wzajemne stosunki postaci, narzuca im gesty i słowa. Ale nie mówi, kim są bohaterowie. Jest czymś zewnętrznym w stosunku do nich samych. I dlatego bardzo różni bohaterowie mogą odegrać scenariusz *Hamleta*.

Aktor zawsze wchodzi w rolę, która jest gotowa i napisana przeciwieństwo tylko dla niego. Pod tym względem *Hamlet* nie różni się, oczywiście, od wszystkich innych sztuk. Aktorzy na pierwszej próbie siadają dookoła stołu. „Pan będzie królem — mówi reżyser — pani — Ofelia, pan — Laertesem. Za chwilę będziemy czytać sztukę“. Tylko że w samej sztuce rzecz dzieje się dalej w ten sam sposób. *Hamlet*, *Laertes*, *Ofelia* muszą także zagrać role, które im są narzucone, przeciwko którym się buntują. Są aktorami w dramacie, który nie zawsze rozumieją do końca, do którego zostali wplątani.

Można różnie streszczać *Hamleta*, jak historyczną kronikę, jak romans kryminalny, jak filozoficzny dramat. Będą to zapewne trzy różne sztuki, chociaż wszystkie trzy napisał Szekspir. Ale jeżeli streszczać będziemy uczciwie, scenariusz tych trzech różnych sztuk będzie jeden

i ten sam. Tyle tylko, że za każdym razem grać w nich będzie inna Ofelia, inny *Hamlet* i inny *Laertes*. Role są te same, ale odgrywają je inni bohaterowie.

Przyjrzyjmy się więc scenariuszowi. Bo w końcu Szekspir napisał albo przynajmniej przerobił stary scenariusz. I napisał role. Ale rolę nie rozdał. Bo rolę rozdaje współczesność. Każda ze współczesności. Ona wysyła swoich *Poloniuszów*, *Fortynbrasów*, *Hamletów* i *Ofelie* na scenę teatru. Muszą przedtem iść do garderoby. Ale niech nie siedzą w niej zbyt długo. Mogą nałożyć ogromne peruki, zgolić wąsy albo przyprawić sobie brody, włożyć obcisłe średniowieczne spodnie albo narzucić na ramiona bajronowskie płaszcze, grać w koltzuchach albo we frakach. W istocie rzeczy nie wiele to zmienia. Byle tylko nie charakteryzowali się zbyt przesadnie. Bo muszą mieć współczesne twarze. Inaczej zagrają nie *Hamleta*, ale sztukę kostiumową.

Przyjrzyjmy się więc scenariuszowi, żeby zobaczyć, jakie są tutaj role do rozdania. Bo już wiemy, że zagrać te role muszą bohaterowie współcześni. *Hamlet* pojęty jako scenariusz jest historią trzech młodych chłopców i jednej dziewczyny. Chłopcy są rówieśnikami, nazywają się *Hamlet*, *Laertes*, *Fortynbras*. Dziewczyna jest od nich młodszą, ma na imię *Ofelia*. Wszyscy czworo wplątani są w krwawy dramat polityczny i rodzinny. Troje z nich zginie, czwarty dość przypadkowo zostanie królem Danii.

Napisałem rozmyślnie, że są wplątani w dramat. Bo nikt z tej czwórki nie wybiera swojej roli, ona jest im narzucona, przychodzi z zewnątrz, jest wypisana w scenariuszu. I scenariusz rozegrać się musi tak samo, aż do końca, bez względu na to, kim są bohaterowie. Kim jest naprawdę *Ofelia*, kim jest naprawdę *Hamlet*? Mniejsza w tej chwili

HAM

o czym jest sam scenariusz. Mechanizmem historii, losem, dola ludzką? Niewątpliwie jednym, drugim i trzecim, zależnie od tego, jak głęboko chcemy pojmować *Hamleta*. *Hamlet* jest dramatem narzuconych sytuacji. I w tym jest właśnie klucz do jego nowoczesnego rozumienia.

Król, królowa, *Poloniusz*, *Rosenkrantz* i *Guiljdenstern* są jednoznacznie określone przez swoją sytuację. Sytuacja ta może być tragiczna jak w wypadku królowej, albo humorystyczna jak w wypadku *Poloniusza*. Ale między sytuacją a postacią nie ma luzu. *Klaudiusz* nie gra roli mordercy i króla. On jest mordercą i królem. *Poloniusz* nie gra roli despotycznego ojca i królewskiego ucha. On jest despotycznym ojcem i królewskim uchem. Ale *Hamlet* nie jest tylko następcą tronu, który próbuje pomóc się za zamordowanie ojca. Sytuacja nie określa *Hamleta*, nie określa go przynajmniej jednoznacznie. Ta sytuacja jest mu narzucona. *Hamlet* przy-

AMLET

JAN KOTT

muje tę sytuację, ale jednocześnie przeciwko niej się burzy. Przyjmuje rolę, ale sam jest poza rolą. Jest kim innym niż jego rola. Przerasta ją. Tak samo jest z Ofelią i Laertesem. Scenariusz im także wyznacza określone role w dramacie, ale nie mówi, kim są. I wreszcie Fortynbras. W scenariuszu odgrywa rolę decydującą, kończy przecież sztukę; w dramacie niemal że nie istnieje.

Klasyczna dziewiętnastowieczna hamletologia zastanawiała się niemal wyłącznie, kim jest naprawdę Hamlet i urągała Szekspirowi, że napisał arcydzieło niechlujne, niekonsekwentne i jak najfatalniej zbudowane. Wspólną cechą nowoczesnych studiów o *Hamlecie* jest spojrzenie teatralne. *Hamlet* nie jest traktatem filozoficznym, ani moralnym, ani psychologicznym, *Hamlet* jest teatrem. Jest teatrem dla Wyspiańskiego i dla Craiga, dla Brechta i dla Schillera, dla Nicollia, dla Fergussona i dla Parisa, który napisał jedno z ostatnich oświecających studiów o *Hamlecie*. *Hamlet* jest teatrem, to znaczy jest scenariuszem i rolami. Ale jeżeli jest scenariuszem, to trzeba zacząć od sprawy Fortynbrasa. Bo o scenariuszu *Hamleta* rozstrzyga Fortynbras.

Tak sobie właśnie wyobrażam, że zaczęła próby analityczne z *Hamleta* Irena Babel. Posadziła swoich aktorów wokół okrągłego stołu i powiedziała: „Będziemy grać sztukę Szekspira pod tytułem *Hamlet*. Postaramy się ją zagrać najuczciwiej jak umiemy. To znaczy nie będziemy ani zmieniać, ani poprawiać tekstu. Postaramy się dać tego tekstu jak najwięcej, tyle, ile może się zmieścić w ciągu trzech i pół godzin. Zastanowimy się nad każdym skreśleniem, bo szkoda. Nie będziemy grać *Hamleta* w przekładzie Iwaskiewicza, bo jest zbyt petycki i gładki, ani w przekładzie Paszkowskiego, bo chociaż ma miejsce wielkiej piękności, gubi się w nim myśl i zatracca ostrość dialogu. Zagramy *Hamleta* w przekładzie Brandstättera, bo jest czasem chropawy, ale najwierniejszy, bo ma współczesny ton zdania i współczesny klimat. Będziemy się starali pokazać *Hamleta* współczesnego. Spróbujemy zerwać z dziewiętnastowieczną opisowością, wystarczy nam ekran, pofalowany podest i dwa fotole z dwóch stron sceny. Postaramy się za to, żeby kostiumy były piękne w kolorach i renesansowe. Ale kostiumy te mają nosić ludzie nam współcześni. Nie powinniście nam powietrza rękami, ani wspinać się na palce, ani chodzić na szcudłach. Świat ukazany w tym scenariuszu jest okrutny. Ale każdy z nas doświadczył okrucieństwa świata. Jedni buntują się przeciwko temu okrucieństwu, inni przyjmują je jako prawo. Ale zmiążdżenia są tak samo jedni jak drudzy”.

„Pani dyrektor — wstał na to jeden ze starszych aktorów i spytał — czy *Hamlet* jest sztuką polityczną?”

„Nie wiem — odpowiedziała pani Babel — to zależy od tego, czym jest Dania dla tej trójki młodych”. I

wskazała na panią Nowicką, która miała zagrać rolę Ofelii, na pana Barycza, który przymierzał właśnie zielony kostium Laertes i na pana Hanuszkiewicza, który siedział w kącie i oglądał srebrny medalion *Hamleta*. Potem pani Babel zamysliła się i powiedziała jakby do samej siebie: „A może to zależy od tego, kim będzie nasz Fortynbras?”

Fortynbras występuje w *Hamlecie* dwukrotnie. Po raz pierwszy, przez krótką chwilę, kiedy *Hamlet* spotyka jego wojska ciągnące na Polskę. I po raz drugi w ostatniej scenie, kiedy przychodzi już do gotowego, po ogólnej rzezi. Ale mówi się o tym młodym Fortynbrasie wiele razy. Jego ojca zabił w pojedynku ojciec *Hamleta*. Każdy z młodych ma w tej sztuce zamordowanego ojca, i *Hamlet*, i Laertes, i Ofelia. Widz gubi się zwykle w śledzeniu losów tego młodego Fortynbrasa. Z prologu dowiadujemy się, że chce ruszyć na Danię, potem bije się z Polakami o jakiś skrawek wybrzeża nie warty nawet pięciu dukatów i wreszcie staje w Elsynorze. Do niego należą ostatnie słowa tego krwawego dramatu.

Kim jest ten młody królówic norweski? Nie wiemy. Nie mówi nam tego Szekspir. Co ma reprezentować? Słupy los, bezsens świata czy zwycięstwo sprawiedliwości? Szekspirologzy bronili kolejno wszystkich trzech interpretacji. W warszawskim spektaklu Fortynbrasem jest chłopak młody, krzepki i promienny. Przychodzi i mówi: „Uprzątnijcie te trupy. *Hamlet* był fajny chłop, ale umarł. Będę teraz waszym królem. Świetnie się składa, bo przypomniałem sobie, że mam prawa do tej korony”. Potem się uśmiecha i bardzo jest z siebie zadowolony.

Tak odczytałem tę postać w warszawskim przedstawieniu. I myślę, że się nie mylę. Rozegrał się wielki dramat: Był na tej scenie ludzie. Walczyli, spiskowali, zabijali się wzajemnie. Popelniali z miłości zbrodnie i z miłości szaleli. Mówili wstrząsające rzeczy o życiu, o śmierci, o losie ludzkim. Zastawiali wzajemnie na siebie zasadzki i w te zasadzki wpadali. Bronili swojej władzy albo przeciwko tej władzy się burzyli. Chcieli naprawiać świat albo tylko uratować siebie. Ale im wszystkim o coś szło. Nawet ich zbrodnie miały jakiś wymiar. Potem przychodził chłopak krzepki i młody. I z czarującym uśmiechem mówi: „Uprzątnijcie te trupy. Teraz ja będę waszym królem”.

Szekspirowski *Hamlet* naczytał się w swoich latach studenckich Montaigne'a. Z tym Montaigne'em w rękę goni średniowiecznego *Ducha* na tarasach zamku w Elsynorze. Ledwo *Duch* odejdzie, już notuje na marginesach książki: „Ze można śmiać się, śmiać się i być zbiorem”. Szekspir najwrażliwszego z czytelników Montaigne'a wrzucił z powrotem w świat feudalny. Zastawił na niego także pułapkę na myszy. Smutny chłopiec z książką w rękę, który przechadza się po krąż-

gankach Wawelu. Tak *Hamleta* widział Wyspiański. Brecht patrzył na *Hamleta* inaczej: „Młody, ale już tęgawy człowiek, który w sposób bardzo nieumiejętny posługuje się nową wiedzą nabytą w uniwersytecie wittemberskim. (...) Wobec nierozumnej rzeczywistości jego rozum jest niepraktyczny”.

Każdy *Hamlet* ma książkę, którą czyta. Jaką książkę czyta *Hamlet* współczesny? Widziałem po wojnie w Polsce czterech *Hamletów*. *Hamlet* Wyrzykowskiego — było to w Teatrze Polskim, chyba już dziesięć lat temu — czytał *Genezis* z *ducha* w wydaniu i z komentarzami Kleinera. Leszek Herdegen w krakowskim przedstawieniu czytał tylko gazety. Spalał się w działaniu, nie miał nic z refleksji. Igor Przegrodzki grał ostatnio *Hamleta* we Wrocławiu. Był dobrym z gruntu chłopcem, który walczy z chuliganami. Nie miał ani skrupułów, ani wątpliwości. Uważał, że świat jest w najzupełniejszym porządku, tylko trzeba przepędzić drani. Jedyną książką, jaką czytał, był *Zły Tyrmanda*.

Hamlet Hanuszkiewicza z tych trzech ostatnich *Hamletów* jest najbardziej intelektualny. Ale podejrzewam, że jego ulubioną książką jest *Witaj smutku* Saganki. Nie chciałbym, aby to było rozumiane jako przygana. Należę do nielicznych u nas krytyków, którzy wysoko stawiają tę książkę. Oczywiście, nie jako literaturę, ale jako diagnozę, jako bardzo czułe nakłucie pewnego typu współczesnej wrażliwości. Wydaje mi się, że w tym klimacie powstał *Hamlet* Hanuszkiewicza.

Hanuszkiewicza ma ten typ urody, który pozwala mu zagrać współczesnego *Hamleta*. W każdym razie jednego z współczesnych *Hamletów*. Na pewno nie jest porywający, ale czy współczesny *Hamlet* może być porywający? Nawet gdyby miał głos mniej matowy i czystszy, mniej wysiloną dykcję.

Janina Nowicka, choć uczesana jak z portretu Leonarda, była także Ofelią współczesną. Nawet bardzo współczesną. Również z klimatu *Witaj smutku* Saganki. Ona także wie, że życie jest z góry przegrane. I swojej partii z życiem nie chce grać zbyt wysoko. Jest zaskoczona przez wypadki. Zadzurzyła się w chłopcu, który wmieszał się w wielką politykę. Próbuje go ratować. Jest córką ministra i jest córką posłuszną. Pokazuje ojcu listy *Hamleta*. Ale jest współczesną dziewczyną i śpi z kochankiem. Napisałem, że jest zadzurzona w *Hamlecie*, bo nie jest w nim zakochana. *Hamlet* także nie kocha Ofelii. Nie ma między nimi szekspirowskiej iskry. Oboje są właściwie bardzo samotni.

Ta Ofelia jest ładna, czuła i smutna. Ale w całej pierwszej części bez wewnętrznej napięcia i bez pasji. Dostaje się w tryby maszyny, ale sama nie jest tragiczna. I brak Nowickiej przejścia do wielkiej sceny obłędu. Zaskakuje w niej. To już inna Ofelia.

Ze wszystkich Laertesów, jakich widziałem po wojnie, najbardziej podoba mi się Laertes Barycza. Współczesny, lekki, kruchy, trochę nieodpowiedzialny. Laertes musi być pełen uroku. Barycz miał ten urok. I wielką prostotę środków.

Rosenkrantz i Guildenstern — to dwie szare plamy. Dramat królewskiej pary został przez reżyserkę przedstawienia stłumiony, zgaszony, przesunięty w tło. Sceny *Hamleta* z królem (Stefan Rydel) i z królową (Janina Martini) należały do najślabszych w spektaklu. Jestem przeciwnikiem opisowości, ale sceny te, nawet przy zasadzie jednolitego podestu, wymagały świadomego kompozycyjnego rozwiązania. W scenie z królową przeszkadzał jeszcze *Duch*. *Duch* się Babelowej zdecydowanie nie udał. Za dużo go było. I w dodatku nie rozumie, dlaczego zamiast straszyć — seplenił.



ADAM HANUSZKIEWICZ I JANINA NOWICKA

Fot. Franciszek Myszkowski

Króla i królową przesłonił Poloniusz. Zagrał go Henryk Szletyński. Od strony technicznej i cienkości środków była to na pewno najlepiej postawiona rola w całym spektaklu. Ale był to Poloniusz nie z tego *Hamleta*.

Bardzo śmieszny i bardzo pocztwy. Bardziej błazen i totumfacki niż minister, łotr i zausznik władzy. Poloniusz może być głupi, ale musi to być głupota mordercza. Poloniusz Szletyńskiego miał głupotę rozwelelającą.

Jeszcze dwie role w tym przedstawieniu warte są zaznaczenia. Mieczysław Serwiński w roli Pierwszego Aktora i Czesław Roszkowski jako Grabarz.

A całość? Jest to typ spektaklu, w którym całość lepsza jest od części. *Hamlet* ten zostaje w pamięci. Mimo wszystkich błędów i niedociągnięć, mimo dziur w aktorstwie, mimo pewnej niefrasobliwości w rozwiązaniach inscenizacyjnych. Jest to *Hamlet*, który trafia do współczesnego widza, chociaż sarkają na niego zawodowcy.

Czasem repertuar jest lepszy od teatru. Czasem, a na pierwszych scenach w Warszawie z reguły, teatr jest lepszy od swojego repertuaru. Repertuar może ciągnąć teatr w dół albo w górę. Są pisarze, którzy piszą pod siebie. I są pisarze, którzy piszą powyżej siebie. Wolę tych drugich. I będę zawsze chwalił teatr, który gra powyżej własnych możliwości. Przykładem niech będzie Teatr Powszechny na Pradze. Po *Wojnie i pokoju Hamlet* jest drugim poważnym osiągnięciem tego teatru Ireny Babel.

Teatr Powszechny w Warszawie. Hamlet Williama Szekspira. Tragedia w 5 aktach. Przekład Romana Brandstaettera. Reżyseria Ireny Babel. Scenografia Lilianny Jankowskiej i Antoniego Tołsty. Muzyka Augustyna Blocha. Premiera w styczniu 1959 r.