

GRZEGÓRZ SINKO

Gorzki książę Danii

Państwowy Teatr Powszechny: „Hamlet” Williama Szekspira. Reżyseria: Irena Babel, scenografia: Lilliana Jankowska i Antoni Testa, muzyka: Augustyn Bloch. Przekład Romana Brandstättera.

Pewnego wieczora w ubiegłym tygodniu zgąsło światło w dużej części Pragi. Nie byłoby to zjawisko nadzwyczajne, ale że objęło swym zasięgiem również Teatr Powszechny — stało się wydarzeniem kulturalnym. Obywatele zgromadzeni w oczekiwaniu na przedstawienie „Hamleta” gromkim aplauzem przyjęli propozycję odegrania sztuki przy świecach i tak rozpoczął się bardzo dziwny wieczór.

Półmrok usposabia do rozmyślań; migotliwe płomyki świec niepokoją; widzowie w korytarzach snują się niby mgliste mary; nie widzi się sąsiadów i nie jest się przez nich widzianym; rozpylają się w ciemnościach otoczki, zacierają grymasy i postury obywatelskiego życia. Łądniki płynące ze sceny gromadzą się w atmosferze sali i sumują w jedną anonimową, ale potężną.

Z całego repertuaru światowego „Hamlet” najlepiej się nadaje, by pokazywać „każdemu stuleciu i epoce dziejów ich kształt i odcisk”. W tej podatności na najróżniejsze interpretacje zarówno odtwórców jak i publiczności wydaje się tkwić tzw. zagadka „Hamleta”. O co chodzi właściwie w tej sztuce? — Chyba zawsze o to, o co nam samym w danej chwili. Szekspirologia, też podległa zresztą modom i sezonom, głowić się może, o co chodziło w „Hamlecie” na jego premierze w r. 1601, może dostarczyć wielu cennych informacji o szczegółach, ale zasadniczej odpowiedzi muszą sobie sami udzielić w każdym wypadku odtwórca księcia Danii, reżyser i każdy z widzów.

Obecny „Hamlet” jest czwartym w Polsce w ostatnich kilku latach. We wrześniu 56 roku Roman Zawistowski i Leszek Herdegen pokazali nam rzecz piętnującą zbrodnie, narzmiła buntem i walką. Minęło dwa lata. Ubiegłej jesieni Jakub Rotbaum dał we Wrocławiu „Hamleta” rodzinnego, prywatnego, przystającego do rzeczywistości Matysiaków, „Syrenki”, „Liczyrzepki”, Expressy i docelowego oszczędzania. W tymże czasie Teatr im. Zankovickiej z Zachodniej Ukrainy (reżyser: Borys Tiahno, wykonawca roli tytułowej: O Haj) pokazał gościnnie w Lublinie „Hamleta” krzepiącego w duchu romantycznym, wedle słów sprawozdań „tragédię niemal optymistyczną”. W Warszawie obecną wersję „Hamleta” stworzyliśmy chyba wszyscy po trochu: teatr razem z publicznością.

Adam Hanuszkiewicz gra Hamleta wyraźnie ku widowni; do niej, a nie do próżni w kącie sceny czy do maszynerii w górze kieruje swoje monologi. Kiedy w półganiu trzymanej w ręku świecy pyta:

„Kto mnie łajdakiem nazwie,
 łeb rozwali?
 Wyrwie mi włosy i w twarz mi
 je rzuci?
 Za nos pociągnie? I kłamstwo
 zadawszy

Wciąż je w gardło? W serce?
 Któż to zrobi?

— skamieniała widownia zdaje się odpowiadać: Nikt, książę. Nikt nie może rzucić w ciebie kamieniem; ty sam w piątym akcie dobrowolnie oddasz głos na Fortynbrasa, bo tak należy i tak trzeba. O tobie zaś przekaże Horacy znaną opowieść: „Próbował taki, ale nie wyszło”. Wszystko przyschni pod rządami Fortynbrasa. Gorzko smakuje w przedstawieniu sam William Szekspir, podany bez żadnych reżyserskich zbytków i zdrożnej swawoli. Tak gra sam tekst, barwiony tylko głosem Hamleta. Bo Hanuszkiewicz gra przede wszystkim własnie głosem, świadomie chropawym i monotonnym w opadających intonacjach zdań i przeciągłych samogłoskach. Wiekiem nie różni się ten Hamlet od krakowskiego nawet o minione dwa lata; jest młodzieńczy, ale bogatszy o wiele doświadczeń, rzecz by się chciało — o całe sto lat, które potrafią czasem minąć w jednej krótkiej chwili. Należy do wielkiej rodziny Hamletów-intelektualistów, przeciwstawiającej się zdawna Hamletom-histerykom, sentymentalistom, czy romantykom. Nie jest przy tym intelektualistą „w ogóle”, ale intelektualistą znad Wisły z bieżącego sezonu. Właśnie na pewno dużo; czytał może nie Montaigne'a, ale „Byt i nicność”. Zna konieczność wyboru, niemożność ucieczki odeń i zarazem próżność każdej powziętej decyzji. Wie, że wszystko jest takie, jak je sobie wyobrażamy. Posiadając tę wiedzę nie stał się jednak nasz Hamlet filozofem. M. głos i „warunki” z jakimś cieniem andrusostwa; widać, że nie chował się na dworze, ale w jakimś studenckim klubie w Wittenberdze i nie gardził odwiedzinami w tawernach tamtejszej Pragi. W tym spora porcja jego nowoczesności, czy raczej — współczesności.

Hanuszkiewicz nie miota się, nie gestykuluje i rzadko podnosi głos, wyjąwszy okrzyk triumfu po zaimprovizowanym przedstawieniu o morderstwie Gonzagi. Sławna kwestia „Niech ryczy z bólu ranny łódź” na tym ściszym tle wypadła w obecnej inscenizacji z siłą dotąd niespotykaną. W rozmowie Hamleta z matką ukazuje się (na szczęście) tylko duch ojca, a nie duch nieboszczyka Freuda. W scenach z Ofelią również działa najsilniejsze antaphrodisiacum — gorycz. Hamlet, którego teraz oglądamy, wypadł w sobie pożądlivosti ciała i nawet szaleństwu nakłada tłumik. „Grają” u niego w momentach szczytowego podniecenia raczej efekty ironiczne. Nie jest jednak oschły i w obranej konsekwentnie manierze potrafi szczerze wzruszać, np. w scenie jakby trochę nieporadnych przeprosin Laertesza. Czy takie stałe gorzkie przyprawienie roli Hamleta nie jest nieco monotonne, to inne sprawa, ale w danym wypadku utrzymanie tonu przez cały ciąg widowiska wydaje się konieczne: właśnie Hanuszkiewicz nadaje przedstawieniu zdecydowany smak i barwę, ustawia jego kierunek.

Reżyser (Irena Babel) podeszła do sztuki z bardzo rozsądnym pietyz-

mem. Niezbędnych cięć dokonała pincetą, a nie rzeźnickim nożem. Nic nie amputowała, tylko wyskubała to tu, to tam po parę wierszy czy kwestii. Widać to dopiero przy drobniawej konfrontacji z tekstem, a jedynym wyraźnym skutkiem cięć jest, iż Ofelia ma po grzeb w pełni komunalny, bez udziału osób duchownych. Zresztą, po sejmowym dekreście o miejscach wiecznego spoczynku sprawa ta straciła na aktualności. W sumie bardzo zredukowano czas trwania przedstawienia do zwyczajnych granic, w czym walenie dopomogło świetne tempo, usunięcie dłużyzn i powstrzymanie się od reżyserskich wtrąć. Tekst płynie ze sceny szybko, gładko i bez zakłóceń. Powściągliwość reżysera pozwoliła przemówić Szekspirowi wprost do każdego; co sobie przy tym każdy w tekście odczyta, to już zupełnie inna historia. W danym wypadku cała koncepcja przedstawienia wydaje się płynąć z głównej roli, a oszczędność środków reżyserskich nie zakłóca jej klarowności.

Dyskretna jest również scenografia (Lilliana Jankowska i Antoni Testa), „próba świec” daje tu okazję do paru uwag. Kiedy w połowie sztuki wznowiła swą działalność energetyka — scenografia znacznie się pogorszyła. Przy świecach stanowiący tło biały ekran świetnie „współgrał” z prostotą przedstawienia. Kiedy potem zaczął na tym ekranie działać elektryk ze swymi różnokolorowymi światełkami, efekt był tani i wręcz — nieskromny. Również dwa zydle (całe umebłowanie sceny), które w mroku doskonale pełniły jedynie słuszną w tej inscenizacji rolę po prostu obojętnych przyrządów do siedzenia, ujawniły w świetle wyrostki w kształcie trąb słoniowych, czy rachitycznych kłów. Drzew czy krzaków w scenie cementarnej i tak to nie przypominało, a przez cały czas kłuło z lekka pretensjonalnością. Choć zrozumiała jest chęć wyzycia się scenografów, w tym wypadku, przy obranej zasadzie prostoty, jako jedyny akcent „współczesności” wystarczyłyby czarne rozmaz na tle ekranu — ciernie, czy też po prostu — krąty.

Trudno dzisiaj, zwłaszcza wobec regulaminów BHP, domagać się stałych przedstawień przy świeczkach, a szkoda to prawdziwa, bo dopiero przez porównanie widać jak ordynarne, chciałoby się rzec — grubiańskie, jest światło elektryczne, zwłaszcza kolorowe. Wiedziały o tym zawsze piękne panie, teraz reguła potwierdziła się na scenie. Miękkość blasku świec modelująca twarze aktorów, migotliwe cienie, nawet dymy bijące z nadświetników — wszystko to przydawało przedstawieniu nowego piękna, niefałszowanej i niesnobistycznej „dziwności”.

W nowej sytuacji najszybciej poradził sobie Hanuszkiewicz. Jego improwizacja ze świecą w ręku była niezapomniana i w scenie z czytaniem książki mogłaby przejść do stałej praktyki. Jak chytrze umiał oświetlać sobie twarz i stawać koło kandelabrow!



Ze zespół Teatru Powszechnego ma obok blasków i swoje cienie — nie jest tajemnicą, ale w sumie większych, irytujących niedociągnięć nie było. Do jasnych punktów trzeba zaliczyć Poloniusza i Klaudiusza. W roli radcy tronu Danii oglądał sprawozdawca Henryka Szletyńskiego (gra na zmianę z Juliuszem Luszczyńskim). Stworzył on postać doskonałą, nie popadając ani w szarżę, ani w groteskę. Zgodnie z linią, narysowaną przez tekst przemawiała przezeń czysta mądrość światowa, z biegiem sztuki deteriorująca w głąbiarstwo i zramolenie. Poloniusz był tak ludzki i przekonujący, że po prostu żył swymi zasadami politycznymi. Trudno było wprost powstrzymać się od szczerzego z nim współczucia, kiedy w akcie II, scenie I, oświadczał o Hamlecie: „Jest mi przykro... Bardzo mi przykro, że go nie śledziłem baczniej, dokładniej”. Przy takim zagranju inwigilacja Hamleta wydaje się pierwszym obowiązkiem obywatelskim i dobrodziejstwem dla samej inwigilowanej osoby. Było tu niewątpliwie coś z Szekspira i coś z Mrożka... Poloniusz Szletyński nie jest szubrawcem. Jest wyznawcą i wykonawcą zasady. Raczej te zasady, a nie jego charakter mogłyby być ewentualnie przedmiotem dyskusji. Wtopione w postać rysy ramola oddane zostały z komizmem, ale i z wlepką dyskrecją, np. w głośnej lekturze miłosnego listu Hamleta.

Klaudiusz (Stefan Rydel), zgodnie z usunięciem na ubocze w całym przedstawieniu elementu życia zmysłowego, był przede wszystkim politykiem, jak trzeba szubrawym, ale krwistym i w swej sile nie pozabawionym elementów wielkości, zwłaszcza w doskonałym momencie poskromienia zbuntowanego Laertesza.

Bardzo dyskusyjnie ujęła rolę Ofelii Janina Nowicka (grająca na zmianę z Marią Pawłowską). Jej niski, świadomy rzeczy głos wka-

zywać się zdawał od pierwszych kwestii, że nie wyszła panną z koronaty Hamleta. Opaska na czole we fryzurze wzorowanej na portrecie Cecylii Gallerani w muzeum Czartoryskich w Krakowie przypominała nowoczesną grzywkę, współczesny był też krój żółtej dekolowanej sukni. Można w końcu i tak ujmować Ofelię-absolwentkę kursu uświadamiającego w XI klasie, ale wydaje się, że z utratą naiwności idzie wtedy w parze utrata zdolności wzruszania. W chwilach obłędu ta Ofelia była tylko — kliniczna, chłochocząca, mlotana drgawkami. Nie stanowi to niekonsekwencji wobec całego ujęcia roli, ale sprawozdawca szczerze żałował że przy rozdawaniu kwiatów przez Ofelię nie mógł dyskretnie obetrzeć tradycyjnej lezki. Może to zresztą tylko sprawa gustu: podpisany po prostu woli Ofelię choćby uświadomioną, ale naiwną.

Dobrze wypadł skonstrastowany z ciemnym Hamletem zdrowy blondas — Fortynbrasa (Mieczysław Kaleńnik); blade — Horacy (Tadeusz Czechowski) i Laertes (Ryszard Barczyk). Co do królowej (Janina Martini), to rola ta była raczej wynikiem ograniczonych warunków zespołu, niż przemyślanej obsady. W szarzyźnie swoich strujów zginęli Rosenkrantz i Guildenstern (Andrzej Tomecki i Jan Mayzel).

Czy duch może dziś jeszcze w teatrze przerażać widza, to kwestia nierozstrzygnięta, ale niewątpliwie wiadomo, że role duchów „stoją głosem”; w epoce słuchowisk radiowych wszyscy chyba doceniamy wagę tego elementu. Niestety, Tadeusz Kaźmierski przy dobrym kostiumie i trafnym reżysersko wejściu nie dysponował organem ustawionym odpowiednio do opowieści o życiu pozagrobowym.

Zastrzeżenia nie mogą jednak zamazać faktu, że w ostatecznym rozrachunku ambicja teatru dała dobre wyniki. Tę „Hamleta” nie można zbyć, jako zawsze skądinąd pożyteczne wydarzenie „kulturalno-oświatowe”. Ten „Hamlet” każe się przeżywać i każe myśleć. A o to przecież w końcu powinno chodzić.

Przekład Romana Brandstättera uważa sprawozdawca, pomijawszy pewne istniejące w nim jeszcze usterki filologiczne, za najlepszy spośród nowych tłumaczeń. W obecnym wykonaniu, które nie zacięrało rytmu wiersza, przekład ten jeszcze raz wykazał swe zalety. Nie godzi się też pominać milczeniem programu teatralnego, bardzo porządnie (jak zawsze) przygotowanego przez Z. Krawczykowskiego. Jest to broszurka rzetelna i pożyteczna.