

HAMLET

wczoraj i dziś

HENRYK BIENIEWSKI

„Hamlet” w Warszawie stał się wydarzeniem. Wbrew powszechnemu brakowi wiary w powodzenie przedsięwzięcia. Wbrew znaczącym półśmieszkom. Nawet wbrew złej tradycji.

„...W ogóle z dawien dawna należało w Polsce do elegancji aktorskiej, aby aktor dziesiątkami lat marzył o Hamlecie, ale dałby dowód wielkiej pretensjonalności, gdyby go chciał zagrać”.

Tak pisał Boy. Miał chyba na myśli wiek XX, bowiem wiek XIX, a szczególnie druga jego połowa, był urodzajny w przedstawienia „Hamleta”. Tragedię Szekspira oglądano w minionym stuleciu na scenach dziewiętnastu miast polskich. W samej tylko Warszawie w ubiegłym wieku odbyło się czterdzieści kilka premier „Hamleta”. Inaczej zupełnie w wieku XX. Tu na przestrzeni lat blisko 60 obejrzała stolica zaledwie 10 premier. Jedenastą zobaczyliśmy w Teatrze Powszechnym.

Premierowi „szakale” są najmniej wdzięczniejszą chyba publicznością. Utwór klasyczny znają zbyt dobrze, by chłonąć go w całości. Raczej przychodzą na poszczególne arie. Smakują detale. A jednak ta właśnie publiczność, poruszona do głębi, zgotowała po premierze burzliwą owację reżyserowi i wykonawcom. Za całość.

O przedstawieniu tu i ówdzie napisano: współczesne.

Spektakl Ireny Babel jest współczesny. Jest bardzo jednolity, prosty i czysty. Reżyser nie uczył widza rozprawą filozoficzną rozpisaną na chór mieszany i solistów. Nie rezygnując z ładunku filozoficznego, zawartego w utworze, Babel starała się maksymalnie wydobyć warstwę treściową sztuki. To zdecydowało w dużej mierze o czytelności przedstawienia. Przyczynia się do tego również kondensacja psychologiczna postaci: reżyser zrezygnował z wielobarwnego cieniowania na korzyść barw zasadniczych.

Pomocną okazała się para scenografów: Jankowska i Tręta. Dobrze zrozumieli się z reżyserem. Zabudowali scenę różnopoziomowymi podestami, co pozwoliło na rozgrywanie akcji teoretycznie bez konieczności przerw (w ten sposób reżyser uniknął beznadziejnego szatkowania spektaklu kurtyną).

Scena obramowana jest kotarami. Aktorzy ładnie się komponują na podestach. Kolor i rysunek kostiumów plastycznie odbija od białego ekranu. Miejsca akcji, rozgrywającej się w różnych partiach sceny, zaznaczone są prawie wyłącznie przy pomocy światła. Rekwizyty zostały ograniczone do niezbędnych.

Ta oszczędność w scenografii pozwala skoncentrować się widzom na problematyce i akcji utworu. I nawet nie nawykłym do skrótów nie utrudnia percepcji.

Aktorzy grają w konwencji realistycznej. Prosto, bez patosu. Współcześnie.

sposób bowiem mówi Hanuszkiewicz słynne monologi. Podaje je zresztą widzowi tak bezpośrednio, że zostaje on nagle olśniony ich prostotą.

Hanuszkiewicz jest cały działaniem. Wahańa nie eksponuje. Rozpiera go autentyczny temperament. Choć w okazywaniu swych uczuć jest bardzo powściągliwy. Tak jak współczesna młodzież.

Hanuszkiewicz jest aktorem inteligentnym. Dlatego też walory intelektualne roli zostały z pełnym zrozumieniem przekazane widzowi. I widz wchłonął je bez trudu. Tym bardziej, że artysta świetnie mówi wiersz.

Przy całym uznaniu jednak dla wielkiego osiągnięcia Hanuszkiewicza, chciałbym pospierać się o jedną sprawę. Otóż, jak wspominałem, młodzieńcza pogoda jest cechą charakterystyczną dla jego ujęcia. Lecz w miarę rozwoju wypadków pojawia się nurt drugi: to zacieśniający się coraz bardziej spłot tragiczny. Aktor musi go również pokazać. I to akcentując go coraz mocniej. Tymczasem Hanuszkiewicz nie zdołał poprowadzić obu nurtów równoległe i wyraziście, tak by śmierć księcia była właśnie rezultatem wzmagającego się ciśnienia tragedii.

Pozostali aktorzy zasługują również na uznanie. Tym bardziej chciałoby się w telegraficznym skrócie podyskutować z niektórymi ujęciami.

Laertesa gra Ryszard Barycz jako młodzieńca s z l a c h e t n e g o. Czy jednak ów awans nieodrodnego, w gruncie rzeczy, syna Poloniusza jest zgodny z koncepcjami Szekspira, wyraźniejszymi zresztą w pierwszej wersji „Hamleta”?

de prawdziwe osiągnięcie powstawało zgodnie z wymogami swej epki. Była więc suchość i retoryka klasycystyczna, był patos romantyczny, była finezyjna intrespekja modernistyczna. W sumie jednak powstawała u nas tradycja raczej emocjonalnego (przeżytego) niż intelektualnego (wyrozumowanego) ujęcia postaci. (Nie poszliśmy więc śladem teatru angielskiego, w którym przeważała ta druga koncepcja — tak chyba grał słynny Irving, tak Forbes Robertson, tak gra Olivier).

Sądząc z opinii i wspomnień współczesnych, włą właśnie stronę skłaniał się B Ładnowski, pełen wahańa i boleści (którego A. Grzymała-Siedlecki nazywa Hamletem złotego wieku „Romaitości”). Ujęcie emocjonalne cechowało grę W. Brydzińskiego, Hamleta słabego i cierpiącego, takim również mianem można określić grę najsłynniejszego polskiego Hamleta — K. Adwentowicza, naładowanego energią i zapalem do naprawy świata. Może ten ostatni wprowadzał najwięcej akcentów



Hamlet: Adam Hanuszkiewicz, Ofelia: Janina Nowicka

Sposób prowadzenia postaci, a głównie Hamleta wskazuje na to, że idea przedstawienia jest walka z zakłamanym i złem. W tej walce zginie stary świat. Zwycięstwo należy do przyszłości. Koncepcji, jak wiadomo, w wypadku tego przebogatego utworu może być mnóstwo. Ta jest jedną z nich. **wnowartościową. Ważne jest, że została przeprowadzona konsekwentnie.

Walnie do tego przyczynia się sam Hamlet. Rola ta ma w polskim teatrze wielką tradycję. Pierwszy spróbował ją zagrać sam Wojciech Bogusławski. Musiał zadowalać, skoro po latach jeden z warszawskich Iksów napisał: „Pan Bogusławski w roli Hamleta wielkich aktorów niemieckich przypominał”.

A potem Hamlet staje się rolą popisową. Gra go Marcin Szymanowski, gra znakomity Bolesław Ładnowski, gra Wojciech Brydziński, gra Karol Adwentowicz — żeby wymienić tylko kilku najsłynniejszych.

Wzorem Sały Bernhardt i co odważniejsze nasze aktorki próbowały tu szczęścia: Leonia Barwińska i Stanisława Wysocka.

A iluż aktorów „położyło” Hamleta! I to spośród znakomitości.

Świetny Roman Żelazowski został niemal przemilczany w tej roli przez prasę, zaś wielki tragik Jan Królikowski właśnie od prasy dostał mocne cięgi (krytyka ochrzciła go mianem Don Kiszota z Elsynoru).

W jakim stylu grał ci aktorzy? Każ-

intelektualnych — ale to była już charakterystyczną cechą czasu.

Hamlet Hanuszkiewicza leży na linii polskiej tradycji. Może i młody wiek wykonawcy, i perfide temperamentu aktorstwa skłoniło go właśnie w tę stronę.

Tak już zazwyczaj bywa, że gdy aktor grający Hamleta posiada warunki zewnętrzne i niezbędną młodość — brak mu doświadczenia scenicznego, które jest w tym wypadku warunkiem koniecznym. Gdy zaś wąższat jego już mu na to pozwala — okazuje się, że młodość bezpowrotnie minęła.

Hanuszkiewicz łączy oba elementy. Jest młody i, jak się okazało, rozporządza dobrą techniką aktorską. Jego Hamlet posiada autentyczny „puszek młodzieńczy”, o który w tej roli upominał się Boy. Jest ponadto pogoony. Uśmiech właściwie nie znika mu z twarzy. Nawet rozjaśnia ją w chwili śmierci.

Hanuszkiewicz ustrzegł się gry z perspektywy zakończenia. W pierwszych scenach dominuje beztroška. Nawet śmierć ojca nie jest w stanie jej całkowicie wypełnić. To nie dojrzały mężczyzna pogrążony w rozważaniach filozoficznych, lecz współczesny młodzieńiec odważny, ciekawy życia, serdeczny z prawdziwymi przyjaciółmi, który pragnie dochodzić sprawiedliwości, bo nie doświadczył jeszcze całej podłości świata. W miarę jednak rozwoju wydarzeń na twarzy aktora pojawia się zaduma. Teraz beztroška będzie najczęściej maską dla dwojga. Prawdziwe oblicze Hamleta zobaczy Horacy i... publiczność. Tak, to właśnie z publicznością, pokonując konwencje ramy, dzieli się Hamlet swoimi myślami. W ten

Duch w koncepcji reżysera przypomina nadmarionetę. Nastroju w tych scenach nie ma, tym bardziej, że chwijający się chochoł nie może trafić w kulisę. Wysocka próbowała w Krakowie (1922 r.) zastąpić go smugą światła. Nie wyszło. Czy jednak nie ma innych pośrednich możliwości?

Poloniusz (H. Szlełyński) umiera ze słowami: „Ach! Jestem zabity!” Publiczności się śmieje. Czy należało zostawić tę kwestię aktorowi i rozładować już w tym miejscu dramatyczne napięcie sceny?

Podobnych pytań znalazłoby się więcej. A jednak nie umniejszają one w niczym osiągnięcia teatru, który okazał wielką odwagę sięgając po „Hamleta”.

Spektakl Ireny Babel jest naprawdę współczesny. Bez uciekania się do uwspółcześniania zewnętrznego przy pomocy dekoracji i kostiumów, jak to robił np. Kingsway-Theatre w r. 1925 dając „Hamleta” przy akompaniamentach jazzu i ubierając aktorów w dwudziestowieczne suknie i fraki, a upominała się o to swego czasu i nasza krytyka.

Spektakl jest współczesny głównie dzięki temu, że reżyser skonstruował postacie sceniczne w oparciu o sposoby myślenia, odczuwania i reagowania dzisiejszego człowieka, że dał im typową dla nas dozę cynizmu i opanowania. Ze spokojnie, bez patosu, bez używania jaskrawych barw rozegrał krwawe wydarzenia. Ze pomyślał nie tylko o inscenizacji literatury, ale również o plastycznym komponowaniu scen. Ze wreszcie wzruszył widza — to znaczy trafił go w samo serce.