

NIENAWIDZĘ HAMLETA

ANDRZEJ KIJOWSKI

Nie zamierzam pisać recenzji. Tak się składa, że widziałem *Hamleta* po raz pierwszy na scenie, nie licząc filmu Oliviera. O *Hamlecie* nie można pisać, legitymując się "świeżością spojrzenia". Problematyka inscenizacyjna i interpretacyjna *Hamleta* stanowi długą i ciągłą tradycję. Pisząc o nowej inscenizacji, trzeba — wydaje mi się — widzieć ją na tle owej tradycji, inaczej nigdy nie osiągnie się oceny sprawiedliwej. Do tego nie czuję się powołany.

Hamlet jest nie tylko problemem inscenizacyjnym. Dla literatury jest on czymś więcej niż poszczególnym arcydziełem, których jest niemało. Jest odkryciem — jak każde odkrycie niepełnym i nieświadomym tego, co odkrywa. I jak na każdym odkryciu, narosła na *Hamlecie* góra domysłów. Przerosło ono dziełko, własne dziedzictwo artystyczne i intelektualne, którego treść wybiega poza problematykę teatralną. Dziedzictwo *Hamleta* jest obecne w samym pojmowaniu literatury i teatru, w spojrzeniu na człowieka, w wyobraźni psychologicznej. *Hamlet* jest na scenie i na widowni, jego sprawa jest oczywista, jak dla greckiego widza oczywistą była sprawa Ifigenii, Antygony, Edypa, jak dla widza średniowiecznych misterium oczywistą była sprawa Chrystusa, Judasza, czy któregoś z tak popularnych męczenników jak święty Sebastian.

Literatura przed Szekspirem zna tylko bohatera historycznego oraz religijnego, czy mitycznego. Bohater literacki jest więc kimś, kto zaskoczył na wejście w literaturę, zanim jeszcze rozpoczął swój żywot w dziele literackim. Jest Rolandem lub Karolem Wielkim, Juliuszem Cezarem lub Edypem, Zygrydem czy owym świętym Sebastianem. Do literatury wprowadziła go sława lub świętość. Na drodze swego literackiego losu — w ramach tragedii czy opowieści epickiej — znajduje szansę wypowiedzenia swego bólu, lęku, namiętności. Dusza ludzka ma już

swoją historię, ale jej porządek jest zawsze heterogeniczny — jest porządkiem moralnym, religijnym, dziejowym. Bohater przeżywa rozpacz lub triumf, tylko ze względu na zadanie, które ma spełnić, ze względu na czyn, który mu przypadł w udziale i przed którym nie może umknąć. Jego przeznaczenia są wszystkim znane z góry, poeta ma rękę związaną.

Nie inaczej jest z *Hamletem*. Choć imię jego nie jest związane ani z historią Anglii, ani z historią Rzymu, jego dzieje musiały być znane bywalcom teatralnym, jak tego dowodzi istniejąca w literaturze wcześniejsza wersja przypadków duńskiego królewicza. Przeznaczenia *Hamleta* są więc znane widzowi i określone podstawowym prawem gatunku. Klasyczny kodeks tragedii nie wyczerpuje się na trzech jednościanach i jeżeli do nich nie stosował się Szekspir, nie znaczy to, że wolny był od antycznego rygoru, który w jednym punkcie był nie do przekroczenia: akcja tragiczna musiała być spełniona. Skoro w akcie pierwszym, w ekspozycji Duch domaga się od *Hamleta* wykonania pomsty, *Hamlet* musi ją spełnić. Inaczej nie ma po prostu praw bohatera tragicznego. Nie może tu być żadnej niespodzianki i *Hamlet* nie różni się pod tym względem od żadnego bohatera klasycznej czy pseudoklasycznej tragedii. Dopiero w teatrze romantycznym bohater może zejść ze sceny nie spełniwszy czynu: wahanie się na granicy czynu, owo spiętrzenie energii dramatycznej bez rezultatu, bez katharsis, owo przyzwolenie na wymknięcie się przeznaczeniom, stanie się programową sytuacją romantyczną, sytuacją, która utrwała się w literaturze jako nowa rewelacyjna możliwość, na wskroś nowoczesna, na wskroś antyklasyczna. Z niej pocznie się powieść — historia ludzkich słabości, egzageracja natury przeciwko wartościom, przeciwko rygorom.

Hamlet jest patronem teatru romantycznego i nowożytnej psychologicznej powieści. Jest nim dla kilku scen, w których wyznaje swą słabość i bezsilność. Tak jest, dla kilku scen aktu I i II, bo przecież działanie jego w aktach pozostałych może być wzorem energii, posłuszeństwa, pomysłowości, bezwzględności. *Hamlet* reżyseruje przedstawienie, pisze oskarżający, prowokujący tekst. Staje przed matką, z którą przeprowadza niesłychanie brutalną rozmowę. Idąc do matki o mało nie zabił ojczyzna — wstrzymał się nie ze słabości, ale z okrucieństwa; nie chciał go zgładzić w chwili, gdy ten oczyszczał duszę w modlitwie. Podczas rozmowy z matką dokonuje bez wahanía zabójstwa, którego „owocem” tylko przypadkowo nie stał się znów król. Właściwie można powiedzieć, że król został już przez *Hamleta* dwukrotnie zabity — mowy nie ma o wahaniu. Ba, idąc do matki *Hamlet* wzywa się do opamiętania, nie chce być Nerone — matkobójcą. Dalsza akcja jest zupełnie konwencjonalną, rycerską awanturą. Wyjazd i powrót *Hamleta*, bójka nad grobem Ofelii (ile odwagi okazuje *Hamlet*, stając przed Laertesem!), wreszcie pojedynk, podczas którego *Hamlet* nie ma nic z chwiejnego filozofa, patrona późniejszych Kordianów, Szczęsnych, Płoszowskich, etc. Jest rycerski, okrutny i doprawdy w pełni zasługuje sobie na żołnierski pogrzeb, który wyprawia mu sympatyczny Fortynbras.

Z punktu widzenia akcji dramatycznej *Hamlet* jest więc bohaterem zupełnie konwencjonalnym, który najdokładniej realizuje współczesny ideał rycerski i — co za tym idzie — współczesny kanon estetyczny. Tę jego konwencjonalność widzi się bardzo jasno w przedstawieniu Teatru Powszechnego. Koncepcja reżysera polega tam — jak mi się wydaje — na maksymalnej prostocie i czystości. Proste, szare kotary i szare tło — to wszystko co jest na scenie, nie licząc bardzo skomplikowanych schodów, podestów i cokołów, które wydały mi się zbyt skąpo i pedantycznie rozmieszczone jak na tak małą scenę.

Proste, ubogie kostiumy, wśród których kostium króla zwracał uwagę bardzo pięknym kolorem i krojem, a kostium królowej uderzał kolorem i krojem wyjątkowo pastudnym. Żadnych sprzętów, dwa fotele na prosceńm na tle brzydko mieniącego się bluszu i dwa fotele w stylu „Ład” — jeden z czarnych, drugi z białych gnatów — wpięzione przez dworzan w akcie pierwszym, stały na swoim miejscu nawet podczas pogrzebu Ofelii. Scena przez cały czas w świetle, którego dwie tylko odmiany zauważyłem: silne i mniej silne — żadnego zróżnicowania. Wolałbym zmiany sytuacji w ciemnościach; miałem chwilami wrażenie, że zespół nie może wyplątać się z kotar.

Prostota — to znaczy żadnych pomysłów (z wyjątkiem ciemnych obłoków przepływających przez postać Ducha). To dobrze. Ale czym innym jest prostota inscenizacji, czym innym koncepcji literackiej. W tym przedstawieniu absolutnie o nic nie chodzi. — Chodzi o *Hamleta* — powie obrońca. Jakiego? — Takiego, jakim jest. — To znaczy właśnie konwencjonalnego bohatera rycerskiej tragedii, wyposażonego w konwencjonalną psychologię, która przyrosła do niego w ciągu tych stu lat jego literackiego żywota. Sto — liczę — nie więcej, bo od romantyzmu właśnie. Wcześniej nie istnieje.

Romantycy odczytali w *Hamlecie* egzagerację lęku i wyobraźni — ową niezgodę świata myśli i świata czynu, która będzie programową antynomią romantycznej psycholo-

gii i mitomanii. Duch ojca byłby projekcją chorej wyobraźni, podnieconej w dodatku plotkami żołnierzy, którym zawsze coś się po nocy zwiduje. Opowiadanie ojca można by zainscenizować jako sen, scenę w komnacie matki jako historyczny, schizofreniczny dialog *Hamleta* z samym sobą. I nikt do końca nie wiedziałby, czy zabójstwo ojca jest faktem czy obsesją *Hamleta*, nikt nie by jasno nie wiedział w tym ciemnym teatrze podświadomości, obłędu, snu.

Do psychologii nie trzeba nikogo z nas zachęcać. Psychologia głębi jest naszym katechizmem. Dzieci znają się na kompleksach. Po psychologicznej powieści dwudziestego wieku *Hamlet* jest banałem. Ma tysiąc znacznie ciekawszych wcieleń. Dawno przestał być patronem wszystkich wrażliwych, słabych, wszystkich udęczonych przez wyobraźnię, wszystkich, dla których czyn jest morderstwem myśli.

I dlatego wysiłek Hanuszkiewicza, który próbuje wskrzesić *Hamleta* „takim jakim jest” — wysiłek szlachetny, rzetelny, wydaje się niepotrzebny, wzbudza przede wszystkim nudę. Hanuszkiewicz zagrał *Hamleta* tak jak przystało na inteligentnego aktora, który zna literaturę romantyczną oraz pewną ilość psychologicznych powieści. Jest pięknym mężczyzną i pięknie cierpi. Ma bolesne, czyste spojrzenie i miękki głos, którym skarżył się przejmująco choć nie bez „swojskich”, trochę jakby warszawskich akcentów („na rany Boga” brzmiało andrusowsko). Był potwornie nieszczyśliwy przez dwa i pół aktu, za to rzeźki i rycerski przez dalsze dwa i pół. Niezawodny w sytuacjach dramatycznych, w akcji, nudził w monologach. Pięknie zagrał scenę „wyzwolin”, scenę opadania kompleksu po udanej prowokacji z przedstawieniem: „Niech ryczy z bólu ranny łos”... Będę go pamiętał wykrzykującego tę przepiękną strofkę, za której pozostawienie w starym przekładzie jestem szczególnie wdzięczny autorowi nowego przekładu. Był więc lepszym *Hamletem* wyzwolonym, niż *Hamletem* udęczonym. Doznawał uczuć czystych i jednoznacznych nie bacząc na tekst, który sugeruje obłęd, drwinę, blaizenadę. Bardzo kochał zmarłego ojca i matkę, choć popełniła podłość. Naprawdę nienawidził ojczyzna. I kochał Ofelię — nawet Ofelię, nie tylko umarłą, jak każe tekst, ale żywą, wtedy gdy robi jej scenę zazdrości. Nie wiem w jaki sposób król ukryty za kotarą zdołał przejrzeć podwójną grę *Hamleta*. Gdybym był na jego miejscu, wyszedłbym zza kotary zupełnie uspokojony: Hanuszkiewicz gra zawsze to co „stoi” w tekście: „kocham cię” to kocham cię, „nienawidzę” to nienawidzę. Jest prostoduszny, szlachetny, szczery, taki jaki nie powinien być *Hamlet*. A gdy wyklada o bycie i nie-bycie, zdradza wysiłek, jaki mu sprawia myślenie. Odwrotnie niż *Hamlet*, któremu wysiłek sprawia tylko wyznawanie uczuć i działanie.

Zastrzegłem się na początku, że nie będę pisał recenzji. Nie mam teatralnych doświadczeń z *Hamletem*, a przy tym zbyt kocham tego bohatera, abym miał się pogodzić z czyjąkolwiek interpretacją.

Kocham go, ponieważ nie mam go za bohatera. Mam go za bliźnią. Sądzę o nim to, co on sam o sobie w monologu zamykającym akt drugi:

Tępy ciemnego, bałwan, Jaś z księżycą,
Wciąż się walęsam, obcy własnej sprawie...

Nie interesuje mnie zupełnie jego psychologia. Jego strach, jego nadmiar wyobraźni, jego hipertrofia mózgu — wszystko to są sprawy tak wessane przez literaturę, tak obrosłe schematami... Tu nic nie da się zrobić, nic odnaleźć. *Hamlet* wahający się bkwii doskonale w konwencjonalnym kodeksie tra-



TEATR POWSZECHNY W WARSZAWIE: *HAMLET* Szekspira. Na zdjęciach kolejno: Rydel (Król Klaudiusz), Janina Martini (Królowa Gertruda), Janina Nowicka (Ofelia), wicka (Ofelia) i Henryk Sztyński (Poloniusz); 3. Czesław Roszkowski (Grabarz I) i Adam Hanuszkiewicz (*Hamlet*)

gicznym: każdy bohater tragiczny ma prawo do kroku wstecz, do lęku. Jest to miara jego cierpienia — bez chwili słabości tragedia nie byłaby również spełniona. Nawet Antygona, przeczyna Antygona bluźni wstępując do grobu:

Zaprawdę można przestać wierzyć bogom,
Jeśli za podły uznają czyn prawy...
Lecz nie...

Oto klasyczna konstrukcja tragicznej psychologii: bunt, który ma oznaczać, że człowiek przekroczył miarę cierpienia i natychmiast owo: „Lecz nie, na sąd się oddaję niebiosom”... Każdy bohater ma więc prawo do nocy w Ogródzie Oliwnym: „Panie, oddal ode mnie ten kielich”.

Historia psychologiczna *Hamleta* mieści się więc w klasycznym schemacie. *Hamlet* korzysta z przysługującego mu prawa do owej nocy w ogrodzie oliwnym. Ale *Hamlet*, spoglądając w swoje przeznaczenie, dostrzegł w nim nie tylko ryzyko, ból, śmierć. Dostrzegł w nim absurd. W klasyczną konstrukcję została wpisana zupełnie nowa treść — nie psychologiczna! psychologia lęku jest zawsze ta sama — wpisana została nowa treść filozoficzna.

Historia *Hamleta* nie rozpoczyna się od spotkania z duchem ojca. *Hamlet* jest już „naznaczony” z góry. Po śmierci ojca i szybkim zamążpójściu matki przeżywa to, co dane jest przeżyć wszystkim chyba wrażliwym ludziom, którzy zetknęli się ze śmiercią bliskiego człowieka: *Hamlet* przeżywa nonsens życia, które trwa pomimo śmierci, niezależnie od niej, bezcenne, zadufane w sobie. Przeżywa uczucie winy wobec tych, którzy umarli, za to, że jeszcze ośmiela się żyć:

KRÓLOWA

To jest rzecz zwykła: co żyje umiera
i poprzez życie idzie do wieczności.

HAMLET

Tak, to rzecz zwykła.

KRÓLOWA

Jeśli tak sądziś
To czemu dziwną tą rzecz ci się zdaje?



TEATR POWSZECHNY W WARSZAWIE: *HAMLET* Szekspira. Adam Hanuszkiewicz (*Hamlet*) i Jerzy Nasierowski (Aktor II). Reżyseria: Irena Babel, scenografia: Lilliana Jankowska i Antoni Tośa. Uład

HAMLET

Zdaje się, pani? Nie! Ta rzecz jest dziwna!

Wszystko co potem Hamlet mówi o podłości matki, o nikczemności stryja, o obyczajach dworu, daje się zrozumieć tylko sub specie mortis — jako pryncypialność młodeńca oszołomionego śmiercią. Nikt nie podziela jego oburzenia, nawet przywiązani do starego króla żołnierze, nawet wierny Horacy. Wydaje się, że tak szybkie zakończenie żałoby nie było niczym szczególnym w dobie Odrodzenia. Hamlet patrzy na to jednak z innego dystansu — nie moralnego, o nie! Patrzy na świat z dystansu śmierci. Nawiazanie kontaktu z duchem ojca organizuje go, Hamlet wpada w dziki, obłąkańczy humor. Przemawia do ducha z poufałością, która nie przystoi synowi wobec ojca, a tym bardziej żywemu wobec umarłego. Hamlet uważa się jednak za przyjętego do ekskluzywnego bractwa umarłych — oto nagroda za wierność. Świat wydaje mu się teraz jeszcze bardziej bezładny — już nie oburzający: groteskowy. Rzekomy obłęd Hamleta ma więc sens podwójny: jest grą, która ma na celu zmylić czujność dworu, ale jest zarazem drwiną, poczuciem wyższości, okrucieństwem człowieka, który utracił owo „złudzenie nieśmiertelności“, o którym mówi gdzieś Sartre. Bawi się chytrą Poloniusza, miłością Ofelię, podstępami króla, oczekuje się, że lada chwila odgryzie komuś nos — jak Stawrogin. Rozpiera go jakaś ponura radość człowieka wyzwolonego z lęku.

Nie działa, ale nie dlatego, że jest do czynu niezdolny: w umiejętności intrygi i walki na rapiery nie różni się od żadnego ze współczesnych. Trwa w bezczynności, ponieważ poczucie absurdu objęło także sprawę zleconą mu przez ojca. Zemsta na ojczyźnie wydaje mu się nieistotna. Nie jest zagadnieniem „zabić czy nie zabić“, ale „być albo nie być“. Hamlet błaznuje wobec ludzi, drży bezradny, kiedy jest sam ze sobą. Jest porażony swą przeraźliwą, jasną świadomością. I pustką.

W tej pustce odnajduje dwie wartości pozytywne: sztukę i walkę. Jest rozbrojony grą starego aktora, który recytując wiersz, doprowadził się do łez. Podziwia Fortynbrasa i mitycznych Polaków, którzy tłuką się o sprawę nikomu niepotrzebną. Życie jest absurdem, ale nie można żyć w pustce — trzeba ją zappełnić wartościami fikcyjnymi. Teatr i żołnierka, bezsensowna jak ta walka Norwegów z Polakami, jak ten śmiertelny pojedynek ze szlachetnym Laertesem.

Hamlet jest pierwszym w literaturze spojrzeniem na życie, na istnienie, z boku, spoza sfery działania, spoza sfery podlegającej prawom moralności i historii. Hamlet jest pierwszym utworem literackim odkrywającym problematykę egzystencjalną. Hamlet nie jest bohaterem tragedii, realizującym porządek moralny. Nie gra historii, ani mitu, ani prawdy moralnej. Gra sytuację ludzką. Wyprzedza kartezjański dowód istnienia — zaprzecza istnieniu, rujnuje wszystko co o nim decyduje, po to żeby doń powrócić. Jest sceniczną postacią mózgu — jest udreką myśli.

„Jest“! To oczywiście względne. Ale bliskie. A w teatrze to chyba jest prawdziwe co bliskie. Tylko ten myślący, niemoralny, drwiący Hamlet jest mi bliski. Ten błazen, morderca własnych i cudzych uczuć, demon myślenia niszczący życie — którego zasada jest ślepy instynkt. Wydaje mi się, że Hamleta trzeba zagrać tak, aby widz go znienawidził. Dopiero wtedy stanie mu się prawdziwie bliski. Szlachetny, cierpiący, oburzony na grzech Hamlet Hanuszkiewicza budzi litość, sympatię, współczucie. I dlatego jest tak daleki, obojętny, nudny.

P.S. Zastrzegłem się, że nie piszę recenzji, więc nie z obowiązku, ale raczej z chęci dopisać, że zachwyca mnie Stella Nowickiej.