Piotr Zaremba: Podchody pod Szekspira. Po premierze „Hamleta” i nie tylko

Kiedy wychodziłem z warszawskiego Teatru Dramatycznego, po premierze „Hamleta” w reżyserii Tadeusza Bradeckiego, zamieniłem kilka zdań ze znajomym autorem teatralnych recenzji. „Ale kicz” – westchnął on. Rzadko się zgadzamy, ale mimo wszystko mnie zamurowało. Taka kwalifikacja nie przyszłaby mi do głowy – pisze Piotr Zaremba w kolejnej odsłonie cyklu „Teatr Według Zaremby”.

Za tradycyjnie, za nowocześnie

Ale pojmuję, skąd się ona wzięła. Tradycyjne ujęcie dramatu Williama Szekspira, zagranie go scena po scenie, mojemu koledze nie mieści się już w głowie. Wychowany na Krzysztofie Warlikowskim czy Grzegorzu Jarzynie kręci się z niecierpliwością, kiedy zamiast efektownych dekonstrukcji i uwspółcześnień dostaje jedynie ciekawą opowieść. Ba, w finale – co może było i pewną słabością tego spektaklu – dostaje trochę tonów prawie „operowych”, patetycznych, melodramatycznych.

Takie powroty do starego teatru są odrobinę ryzykowne, mogą odsłonić jego mielizny. Ale nie tłumaczy to absurdalnego oskarżania całego, bardzo dobrego, coś odkrywającego przedstawienia o kiczowatość. To już raczej z nami coś się stało. Jesteśmy zmanierowani, niecierpliwi, żądni oryginalności za wszelką cenę.

Ale zetknąłem się ostatnio także z drugą, mniej częstą, skrajnością. Witold Sadowy, 99-letni aktor znany z systematycznego pisania teatralnych nekrologów, popełnił na e-teatrze tekst, w którym napiętnował teatralnych hochsztaplerów. „Jak długo jeszcze cwaniacy i miernota niszczyć będą wielkie dzieła zmieniając je w niezrozumiały bełkot?” – spytał. Nie podał wszakże żadnych konkretów aż do samej pointy, w której ogłosił, że to reakcja na mój tekst o *Wieczorze Trzech*

Króli w warszawskiej Akademii Teatralnej, w reżyserii Artura Tyszkiewicza. Umiarkowanie pochwaliłem tę inscenizację. Pan Sadowy obwieścił, że bardzo mnie do tej pory cenił. Teraz przestaje.

Chyba po raz pierwszy zaatakowano mnie w sporach o teatr z pozycji bardziej ode mnie tradycyjnych. Pomińmy maksymalizm deklaracji całkowitej zmiany opinii o kimś na podstawie jednego tekstu. Ciekawe jednak, że autor nie podjął próby polemiki z tym konkretnym przedstawieniem. Wiele razy sam wieściłem panoszenie się na różnych scenach bylejakości, efekciarstwa, hochsztaplerki. Ale starałem się wiązać takie oskarżenia z opisywaniem, co mi się nie podoba, gdzie wytyczam granice, jaki teatr sam lubię.

Mój polemista przeoczył, że ja nie podszedłem bezkrytycznie do pomysłu Tyszkiewicza na *Wieczór Trzech Króli*. Wyjściową metaforę (akcja dzieje się w sanatorium, na środku sceny króluje basen) uznałem za nazbyt grubą. Wyraziłem wątpliwości co do zmiany zakończenie. Cienkość szekspirowskich spekulacji o uczuciach ponad płciowymi tożsamościami, Tyszkiewicz zastąpił finałem jednoznacznie progresywnym – zejściem się dwóch kobiet. Napisałem, że nie wiem, czy powinien.

Mój brak stanowczości brał się wszakże stąd, że w dziwnych dekoracjach i przy obecności pewnych sztuczek reżyser, jeden z lepszych w Polsce, zagrał z młodymi aktorami historię na wskroś szekspirowską. I w sumie dość klarowną. Dla mnie testem na tę klarowność jest pytanie, czy ludzie idący na daną sztukę po raz pierwszy, są w stanie ją zrozumieć. Ogarnąć choćby fabułę. W przypadku wersji Tyszkiewicza trzeba odpowiedzieć twierdząco.

W poszukiwaniu swojego Szekspira

A na dokładkę ci hipotetyczni widzowie byli wprowadzani w specyficzny świat Szekspira, akurat w przypadku *Wieczoru* pełen chwilami rubasznego, chwilami okrutnego humoru, otoczonego mgiełką egzystencjalnego niepokoju. Nawet jeśli Błazen okazał się z niejasnych powodów dziewczyną i śpiewał (śpiewała) do wtóru ostrej współczesnej

muzyki. Śpiewała jednak teksty Szekspira, całkiem dobrze i ze świadomością ich treści, która – mam wrażenie – udzielała się i widzom. A Iliria, kraina z tej komedii, to jednak jest trochę „wszędzie i nigdzie”.

O ile polska klasyka, zwłaszcza romantyczna, przeżywa we współczesnym polskim teatrze kryzys, to Szekspira jest wciąż dużo. Świadomość jego swoistego ojcostwa i wszystkich gatunków i ludzkich dylematów, poczucie, że ten autor utrwalił nasz kosmos, wciąż nam towarzyszy.

Zarazem jest z nami także ogólnikowa maksyma Petera Brooka: „Sztukę należy ożywić, patrząc na nią okiem dnia dzisiejszego. Odświeżając dotychczasową perspektywę wyczuciem bieżącej rzeczywistości, zobaczymy w tekście nowe kształty, nowe szczyty i przepaści, nowe światła i cienie". A to Brook wiele razy Szekspirem się zajmował. – Każde pokolenie ma swojego Szekspira – powiedziała to samo, prościej, Joanna Szczepkowska, przy okazji niedawnej 400. rocznicy jego śmierci.

W tym widzę usprawiedliwienie także dla harców Tyszkiewicza. Czy znalazł nowe odczytanie najlepiej jak było można? Na pewno szukał. Zarazem mam poczucie, że te zalecenia mogą być usprawiedliwieniem dla pogubienia się, intelektualnej i estetycznej łatwizny, naginania dawnych tekstów do naszych potrzeb. Także do bełkotu.

> *Pomysł Jana Klaty aby „córkami” Króla Leara, zmienionego w Papieża, byli hierarchowie Kościoła, to przykład manipulacji*

Granica nie jest łatwa do ustalenia. Każdy będzie miał własną. Dla mnie – przykładowo – pomysł Jana Klaty aby „córkami” Króla Leara, zmienionego w Papieża, byli hierarchowie Kościoła, to przykład manipulacji, żonglowania cudzymi słowami po to by je na siłę upchnąć we własnych

kontekstach. Na dokładkę to przedstawienie ze Starego Teatru z powodu całkowitej już sprzeczności między tym co widzimy i co słyszymy, dotarło do granic komunikatywności.

Ale przestrzeń jest spora, trochę też zależy od tego, którym dramatem się zajmujemy. Marcin Hycnar w Teatrze Narodowym zagrał pierwszy akt *Opowieści zimowej* jako patetyczną tragedię, drugi – jako pastisz, bawiąc się miejscem dziania się, czyli Czechami.

No tak, tylko że *Opowieść zimowa*, ostatnia sztuka Szekspira, jest napisana do pewnego momentu z takim patosem, że aż prowokuje do myśli, iż jest tu jakieś drugie dno. Przeskok niemal do farsy jest równie zaskakujący. Wszystko razem jawi się jako bajka, właśnie opowiadana w zimowe wieczory. Już Zofia Mrozowska potraktowała ten tekst w roku 1978 jako okazję po prostu do zabawy w teatr – w sławnym przedstawieniu dyplomowym warszawskiej PWST. Hycnar poszedł tą samą drogą. Moim zdaniem nie przekraczając ani granicy dobrego smaku ani zdrowego rozsądku.

„Burza", czyli esej o „Burzy"

Niektóre inne dramaty już takie nie są, warto by je potraktować bardziej serio. Zarazem jednak same są naładowane taką masą dziwności i tajemnic, że inscenizatorzy chętnie dodają własne, kolejne. Robią to na swoją odpowiedzialność i czasem z dyskusyjnymi skutkami. Tak było z niedawną Burzą w Teatrze Narodowym.

Paweł Miśkiewicz wystawił raczej coś w rodzaju wariacji na temat *Burzy*, swoisty sceniczny esej o niej, niż opowieść jako taką. Co paradoksalne taki poetycki „esej" już wcześniej powstał: *Morze i zwierciadło* Wystana Hugh Audena. Teraz jego fragmenty zostały wplecione w tekst główny, podobnie jak kawałki wielu innych utworów. No tak, tyle że Auden działał na własny rachunek. Miśkiewicz zaprosił nas na szekspirowską potrawę główną, co okazało się mylące.

Oczywiście takie „pomyłki” to chleb powszedni dzisiejszego teatru. Ciekawe jest raczej to, że przy tej okazji rozgorzała dyskusja, z czym mamy do czynienia, a aktorzy wierzgali na próbach domagając się bezskutecznie objaśnienia tego czy innego scenicznego rozwiązania. Czyżby coś się zmieniało w klimacie?

Powstało skądinąd przedstawienie miejscami piękne, w czym duża zasługa fantazyjnej scenografii Barbary Hanickiej, ale też intuicji samego Miśkiewicza miewającego słuch teatralny. A zarazem przedstawienie mało komunikatywne, w dużej mierze niezrozumiałe dla kogoś, kto spróbuje się dowiedzieć o czym *Burza* jest. Dla owego hipotetycznego młodego widza. Mamy jak gdyby wspomnienie Prospera (co też nie jest pewne), zdarzenia wzięte są w taki nawias, że ciężko o nich serio rozmawiać, dygresje dominują nad głównym przesłaniem. I można się do woli zastanawiać, co symbolizuje fakt połączenia Ariela i Kalibana w jedną postać graną przez skądinąd znakomitego Mariusza Benoit.

Napisałem zaraz po grudniowej premierze: „Doznajemy wrażeń, sugestii, myśli w tym jest jednak niewiele. Emocji też, choć bez wątpienia pozostajemy, ja pozostaję, pod wrażeniem kilku sugestywnych efektów – choćby wtedy, kiedy rozbitkowie stają się gromadą dzikich zwierząt. Wykonane to wszystko jest nienagannie. Po raz kolejny dowiadujemy się, że aktorzy Teatru Narodowego przebrną każde wyzwanie.

Ogarnia nas też nieokreślony smutek, kiedy Kacper Matula świetnie recytuje na koniec fragment z *Wyspy skazańców*. Może owo poczucie, że stan cierpienia ludzkiego jest permanentny, że nie będzie żadnego happy endu, bo już był i zarazem go nie było, to jest poszukiwana wymowa tej wersji *Burzy*. Czy jednak aby do tego doprowadzić, reżyser musiał nas przepuścić przez taką falę pojęciowego chaosu?”

Próbowano nawet dopisywać tej inscenizacji znaczenia polityczne, w czym wziął udział sam reżyser swoimi wywiadami. Otóż ów bierny, snujący się po scenie Prospero–Jerzy Radziwiłowicz miałby być projekcją współczesnej polskiej inteligencji, zagubionej i nieskutecznej.

A zdemaskowanej – jednak słowami Audena, nie samego Szekspira. Zbigniew Zapasiewicz podważając kiedyś decyzję Warlikowskiego aby zmienić wymowę zakończenia *Poskromienia złośnicy*, radził mu napisać własną sztukę. Miśkiewicz razem z panią dramaturg też nie posłuchali tej rady.

Tak brzmiało moje podsumowanie zaraz po premierze: „Tyle że tu nic nie musi i nie jest konsekwentne. Szaleństwo Prospera, szaleństwo Miśkiewicza. Czy musimy za nim nadążać? Chwilami byłem nim naprawdę zaciekawiony. Ale może czasem należy nam się bardziej spójny Szekspir, bo on naprawdę ciekawie opowiadał o świecie".

„Hamlet" bez dopisywania

Hamlet jest z założenia konkretniejszą historią od *Burzy*, zarazem nawet bardziej od niej skomplikowaną. Na pierwszy rzut oka mamy kostiumowy dramat o zemście, gdzie na koniec niemal wszyscy bohaterowie giną. A zarazem Szekspir naszpikował sztukę tyloma różnymi sygnałami, że nie da się jej sprowadzić tylko do głównej intrygi.

> *Szekspir naszpikował* Hamleta *tyloma różnymi sygnałami, że nie da się jej sprowadzić tylko do głównej intrygi*

To rzecz o jednostce jako takiej, o jej wyborach, o jej egzystencjalnej szamotaninie. Prawda, po nim inni zajmowali się tym samym setki razy. Byli bardziej precyzyjni, wielowątkowi, dociekliwi. Komplikowali tam, gdzie on rzucał kilka prostych zdań. Ale może to ta prostota tak nas poraża, że wciąż uznajemy każdą nową premierę tego dramatu za wydarzenie. I tu Bradecki poszedł najprostszą drogą. Odrzucając zwodnicze pokusy dodawania współczesnych czy wziętych spoza tekstu kontekstów nie mówiąc o efektach. Naraził się przy tym na takie uwagi, jak ta cytowana na początku.

Choć trzeba przyznać, że akurat *Hamlet* miał w Polsce raczej szczęście do unikania myślowego chaosu i pretensjonalnych udziwnień. Może najbliższy tego był Jan Klata, który wystawiając go w Stoczni Gdańskiej, uległ typowej dla niego galopadzie skojarzeń – od skakanki jako symbolu niestałości Królowej po dźwięki Doorsów, ale nie umiał jednego: zaproponować spójnej wizji. Nawet on jednak nie posunął się w tym tak daleko jak w inscenizacjach późniejszych, choćby w *Królu Learze*.

A tekst nadal się trzymał, jako ważna oferta. Przed pięcioma laty Maciej Englert we Współczesnym postawił na prostotę w opowiadaniu. Teatr sam zachwalał tamtą inscenizację: nikt tu nie dopisuje postaciom piosenek ani skeczy. Słychać, że poznański Teatr Nowy szykuje inscenizację, w której będzie kilku Hamletów. Ale jak na razie książę Danii częściej wygrywał. Odporny na mody, uniwersalny siłą samej literatury.

Ta wersja z Dramatycznego nie jest wolna od pewnych słabości. Sam początek jest zbyt dosłowny, finał jak już napisałem nazbyt operowy. Nie mamy pewności, czy wszystkie role są obsadzone idealnie. A przecież ma się wrażenie z jednej strony dokładności w oddaniu każdej subtelności szekspirowskich obserwacji. Z drugiej toczy się to wszystko wartko. Trzy godziny mijają jak z bicza trzasł. Duża w tym zasługa nowoczesnego przekładu Piotra Kamińskiego.

Nie gubimy się w rozważaniach, kiedy to się dzieje. Scenografia i kostiumy Andrzeja Witowskiego są neutralne. Co jeszcze dziwniejsze, choć to sztuka znana prawie na pamięć, pełna stereotypowych cytatów, porusza w paru miejscach. Mnie najbardziej poruszyły efektowne, bardzo uogólniające sceny z trupą aktorską – to szekspirowski majstersztyk, ale i Hamlet błąkający się po cmentarnym pustkowiu, kiedy jedno cierpienie (jego) zderza się z innym (martwej już Ofelii i jej brata Laertesa), a towarzyszy temu pogodny, jakoś objaśniający świat cynizm grabarzy.

Więcej nawet, u mnie to poruszenie zmieniało się chwilami we wzruszenie. Z zaskoczeniem to przyjmowałem, bo miałem *Hamleta* za sztukę mądrą, ale dość chłodną. Choć Bradecki wybrał aktora do głównej roli odchodzącego od stereotypu Hamleta romantycznego, choć na ogół wystrzegał się melodramatu (może poza sceną pojedynku), to Krzysztof Szczepaniak przyniósł ze sobą na scenę jedno. Umiał przykuć uwagę. Opowiedział nam własną historię.

O konsekwencjach zaprowadzania sprawiedliwości

Zacznijmy od samej sztuki. To chyba najbardziej przewrotny tekst Szekspira, daleki od bajkowości *Opowieści zimowej*, ba od jednoznaczności wielu jego dramatów z *Makbetem* i *Ryszardem III*, kiedy to zniszczenie wielkiego zła otwiera drogę do przywrócenia światu równowagi. Otóż w *Hamlecie* duński książę walczy o powrót do równowagi, jaką jest wymierzenie sprawiedliwości , a przecież zarazem tę równowagę burzy. Trochę podobnej niejednoznaczności ma w sobie żądny zemsty Prospero w *Burzy*. Ale tam wszystko przynajmniej dobrze się kończy (choć chyba nie u Miśkiewicza).

Książę drażnił mnie swoim brakiem poszanowania dla reguł, choćby atakiem na przekonująco zagrane uczucie między jego matką Gertrudą i stryjem Klaudiuszem

Pamiętam swoje odczucia, kiedy oglądałem *Hamleta* po raz pierwszy jako dwunastoletni chłopiec – w telewizyjnej wersji Gustawa Holoubka. Książę mnie drażnił swoim brakiem poszanowania dla reguł, choćby atakiem na przekonująco zagrane uczucie między jego matką Gertrudą i stryjem Klaudiuszem. Trochę to skutek aktorskich, a może i reżyserskiej koncepcji. Jan Englert, którego do dziś wspominam jako swego pierwszego Hamleta, był na mój ówczesny gust zbyt oschły, zanadto młodzieńczo drwiący, podczas gdy Zbigniew Zapasiewicz grał Króla jakoś budzącego współczucie (pomimo strasznych słów podczas modlitwy).

Ale trochę to wynikało i z dziecięcej percepcji. Książę jest okrutny, niczego nie szanuje: ani matki, ani uczucia Ofelii, myślałem sobie. Z kolei Król wcale nie zapowiada samych złych rzeczy, w końcu troszczy się o państwo – Szekspir mimochodem, ale taką interpretację dopuszcza.

Dlaczego jednak w ostateczności tylko dziecko musi tak pomyśleć? To jest opowieść o konsekwencjach dochodzenia sprawiedliwości. Coraz więcej trzeba poświęcać, zapłacić zniszczeniem innych i samego siebie, a po drodze także zmianą osobowości.

Hamlet staje się bezwzględny, krzywdzi kolejne osoby, często niezdolne z powodu swego statusu żeby o sobie decydować. Nawet Rosenkrantz i Guilderstern, choć oportuniści, niekoniecznie zasługują na śmierć. Czy wiedzieli, że w liście króla był wyrok na Hamleta? Jeśli nie, ponoszą karę tylko za to, że próbowali się dostosować. Jego pretensja do Ofelii, zaprawiona nagłym mizoginizmem, ma gruncie rzeczy podobne tło. Kobieta ze swoją logiką musi się zderzyć z twardym pryncypializmem.

Hamlet to także wyzwanie dla konserwatysty. Przecież to jeden z pierwszych kontestatorów wkładających kij w szprychy naturalnego porządku. W imię nieco podobnego dylematu, jaki zniszczył Antygonę. Oczywiście możliwa jest inna interpretacja: Dania jest więzieniem, trzeba strząsnąć kajdany. Ona chyba było bliższa Bradeckiemu, skoro kazał czytać Szczepaniakowi na scenie *O tyranii* Snydera (ja nie zauważyłem z szóstego rzędu tytułu). Ale nawet w takim przypadku nasuwa się pytanie: a co jeśli inni te kajdany akceptują? A może wspólne dobro, troskę o substancję, reprezentuje Poloniusz? Pytania fundamentalne w PRL–u (towarzyszyły w podtekście ówczesnym inscenizacjom), ale w gruncie rzeczy aktualne zawsze.

Hamlet o stu twarzach

I teraz trzeba przejść do aktora. Kończący w tym roku 30 lat Szczepaniak zagrał już, głównie w Dramatycznym, bardzo dużo. Czasem są to role psychologiczne (autystyczny chłopiec w *Dziwnym*

przypadku psa nocną porą, Chopin w telewizyjnym *Fryderyku*), a czasem chodzące metafory (Mistrz Ceremonii w *Cabarecie*) czy produkty teatralnej zabawy (kapitalny Arlekin w *Słudze dwóch panów* Goldoniego, też dzieło Bradeckiego, tam go odkryłem). Zarazem jest aktorem śpiewającym i kabaretowym (szereg kreacji w telewizyjnym La la Poland), o niebywałej wręcz elastyczności ruchowej, głosowej, każdej.

Kiedy w *Wizycie starszej pani* na scenie Dramatycznego pojawia się w dwóch niewielkich rolach, wypełnia sobą na moment scenę i bawi publikę – taka jego natura. To jeden z aktorów o szczególnie bogatej mimice, zdolny opowiedzieć o swojej postaci historię przy pomocy samych min. Ale też często zaganiany do zakamarka z napisem: Rozrywka. Albo: Groteska.

I ktoś taki dostaje rolę pierwszego tragika nowożytnego dramatu. Już to wywoływało w premierowych kuluarach nieporozumienia, widzowie lubią stereotypy. Zauważono, że gra z wyjątkową brawurą sceny symulowanego obłędu, że wręcz bawi się komizmem. Czyżby przytrafił nam się Hamlet groteskowy? Nie, po prostu tragikomedia to naturalna forma ekspresji naszej współczesnej cywilizacji – co w niczym nie umniejsza powagi tego tekstu. Szekspir był jej mistrzem, wręcz arcykapłanem.

A zarazem… Szczepaniak choć paraduje w kilku scenach w długim czarnym płaszczu, trochę zrywa z archetypem duńskiego księcia romantycznego. Tego z pięknej skądinąd wizji Zbigniewa Herberta w *Trenie Fortynbrasa*, która każe mu „nie umieć żadnej z ludzkich rzeczy”.

> *Hamlet okazuje się wojownikiem, prawda że posługującym się sztychem ironii i sprytu, ale dzielnym. I równocześnie dążącym do samozagłady*

Nie, Hamlet Szczepaniaka, dawnego Arlekina, jest na początku wręcz kruchy, słowa, że nie jest Herkulesem nas uderzają. Potem jeszcze mocniej

słyszymy jego oskarżenia samego siebie o to, że jest bezradnym tchórzem – ten monolog staje się w interpretacji aktora ważniejszy niż „Być albo nie być”. A jednak Hamlet okazuje się wojownikiem, prawda że posługującym się sztychem ironii i sprytu, ale dzielnym. I równocześnie dążącym do samozagłady. Staje się silny po to aby samego siebie zniszczyć. Ta sprzeczność czyni go głęboko ludzkim, bliskim nam, mnie w każdym razie. Wielka to rola i powiem szczerze: spodziewałem się tego.

Trochę nieprzypadkowo, choć zapewne również z powodu nierównomiernej siły aktorstwa, jego głównym protagonistą staje się w pierwszym akcie Poloniusz świetnie zagrany przez Mariusza Wojciechowskiego. To się jakoś tłumaczy, skoro to dramat zderzenia twardej konieczności moralnej z miękkim podbrzuszem świata. Trzecią najważniejszą postacią inscenizacji jest Adam Ferency najpierw jako Aktor, potem Grabarz Pierwszy, ale on jest tylko gorzkim komentatorem. Jego wspaniały monolog o śmierci trojańskiego Priama to nie tylko świadectwo klasycznych zainteresowań XVI-wiecznych elit, ale wielki manifest niezgody na okrucieństwo świata.

Szekspir jednak żyje

Każde pokolenie szuka swojego Szekspira, ale bywa on wykorzystywany, można by rzec niezgodnie ze swą wagą i wciąż realną społeczną rolą. Miśkiewicz ze swoją *Burzą* znalazł się gdzieś na krawędzi owego wykorzystywania. Esej w teatrze, owszem, można i tak, ale czy nie zagubił zbyt wielu znaczeń w imię ułudy poszukiwań czegoś nowego?

Tyszkiewicz uparł się bawić i trochę epatować formą, ale nie zatracił szekspirowskiej treści. On znalazł się z *Wieczorem Trzech Króli* gdzieś blisko granicy. Uratowała go wszakże teatralna zręczność, poczucie humoru. Ono jakby wyszło wprost spod ręki genialnego Stratfordczyka.

Jednak Bradecki wybrał chyba najpewniejszą drogę. Postawił na odczytanie tekstu po raz kolejny przez aktorów. I znalazł wspaniały instrument przede wszystkich w postaci Szczepaniaka. Aktor starannie

tę swoją rolę szykował, dużo przeczytał, oglądał innych, szukał klucza. I z właściwą sobie perfekcją wygrał z oporem materii. Szekspir więc żyje i ma się nieźle.