

Sześć osobliwych godzin

665

JOANNA GODLEWSKA

Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze: *HAMLET* Williama Szekspira. Przekład: Józef Paszkowski. Reżyseria: Marek Oliwa, scenografia: Anna Sekuła, muzyka: Zygmunt Konieczny. Premiera 8 VI 1985 (fot. Leszek Strzelec)

SAMUEL ZBOROWSKI Juliusza Słowackiego. Układ tekstu i reżyseria: Alina Obidniak, scenografia: Ryszard Grajewski, muzyka: Bogdan Dominik. Premiera 27 III 1985 (fot. Leszek Strzelec)

„HAMLET”

Zostało nam już dziś tylko kilka nie okaleczonych tradycji teatralnych, parę umów niepisanych, których ważność i zasadność uznajemy, a hołdowanie im łączy naszą kulturę z kulturą europejską. Wydawało mi się, że jedną z takich tradycji, od dłuższego już czasu, stał się *Hamlet* — a właściwie szacunek wobec *Hamleta*. Jakoś się tak utarło, że cechą wspólną dla większo-

ci realizacji jest postawa twórców, inscenizatorów, ich świadomość rangi i powagi podejmowanego przedsięwzięcia. Bywał więc *Hamlet* summa teatralnych i intelektualnych doświadczeń, manifestem, spowiedzią, przybiegał niezliczoną ilość kształtów — ale zawsze konstruowanych z pasją, pod wpływem fascynacji, z których wynikała interpretacja.

Piszę tu o tych sprawach pozornie oczywistych dlatego, że ich oczywistość zdaje się bled-

nąć. Piszę z obawy, iż w rozlewającym się chaosie i ta zasada poczyną się chwiać.

Przedstawienie Marka Oliwy sprawia wrażenie tworu reżysera, którego nic w dramacie Szekspira nie zainteresowało, nic naprawdę nie obeszło. Chcieć powiedzieć cokolwiek o tym spektaklu znaczyłoby streszczać rozwlekłe *Hamleta*, scena po scenie — bo nie ma w przedstawieniu jeleniogórskim niczego szczególnego, samoswojego, charakterystycznego. Nie ma o co zęba zacześcić.

Jest to spektakl przede wszystkim długi, bardzo długi, i bardzo nudny. Dość przewrotnie można by przy tej okazji udowodnić siłę teatru — będąca w stanie niemal unicestwić tekst uznawany zwykle za arcydzieło. *Hamlet* Marka Oliwy nie jest

opowieścią ani o człowieku czy ludziach, ani o moralności, lęku, samotności, ani o historii czy polityce. Dramat w tej wersji scenicznej zdaje się być czekającym na krawca workiem pełnym kawałków drogocennej materii. Marek Oliwa nie zużył ani kawałka nici, ale rozłożył owe skrawki w długim rzędzie, wma- wiając widzów, iż prezentuje gotowy strój.

Jedyny cień myśli reżyserskiej można dostrzec w zakończeniu, w pokazaniu Fortynbrasa jako zwycięskiej, ślepej siły barbarzyńskiej, pożerającej świat Elsynoru, Danię. Nawiasem mówiąc, wydaje się to podobne — może przypadkowa jest owa zbieżność — do nie zrealizowanej wizji Swinarskiego, w której (jak wynika z relacji i prób rekonstrukcji) Fortynbras i jego żołdacy uosabiać mieli w całym spektaklu śmiertelne zagrożenie wiszące nad zamkiem. Ale w przedstawieniu jeleniogórskim żadnego poczucia zagrożenia nie ma, a sprawa robi wrażenie sztucznie doczepionej. Fortynbras pojawia się w finale właściwie zniechacka i jest nawet z lekką komiczną w swojej straszliwej straszliwości.

Można by sądzić, że przynajmniej postać *Hamleta* powinna

spełnić rolę spoiwa. Ale i tutaj mści się brak reżyserskiego planu całości — do końca nie wiadomo, kim właściwie jest bohater grany przez Jerzego Senatara. Nie istnieje świat, w którym żyje Hamlet, więc jak można określić, zrozumieć jego rolę, w czymś, czego nie ma? Jerzy Senator wchodzi i wychodzi, mówi tekst nawet dość sprawnie, tylko że nie tworzy to żadnego ciągu, poza czysto formalnym, żadnego wizerunku postaci.

Inni aktorzy są w podobnej sytuacji, także bezsilni. Jest kilka scen zagranych nieźle, choć raczej konwencjonalnie — jak modlitwa Klaudiusza (Andrzej Kemp) czy szaleństwo Ofelii (Katarzyna Latawiec-Prasał). Ale każda postać istnieje osobno, każda ma popisową arie albo nawet kilka, żadna jednakże nie ma charakteru.

Rozgrywa się to wszystko w banalnej, nieinteresującej dekoracji: scena obita czernią, później w głębi rama z kilkoma parami oszklonych drzwi, w stosownych momentach pojawiają się fotele, zasłona (zabicie Poloniusza), grób; jedyny żywszy akcent stanowi w scenach „plenerowych” świecąca korona ułożona z gwiazd. Kostiumy tzw. stylowe.

Byłoby dużo lepiej, gdyby ten spektakl był w stanie choćby zarytować, gdyby zawierał choć jeden element drażniący, obrazoburczy — znalazłby się przynajmniej powód, który skłonił Marka Oliwę do zajęcia się Szekspirem. Ale przedstawienie jest po prostu puste i całkowicie martwe.

„SAMUEL ZBOROWSKI”

Mała sala studyjna. Rozwarty kąt czarnych ścian, nad nimi srebrna płaszczyzna. Pośrodku, na podwyższeniu, tron Przewodnika Chóru, Plutona, Chrystusa (Marta Woźniak) — białą odzianą Moc Najwyższą. Poniżej, oskrzydłany przez jasny Chór Duchów, teren akcji — kłębowski racji, emocji, pragnień.

Sprawa toczy się właściwie między dwiema postaciami, Bogiem i Lucyferem. Moc Najwyższa Marty Woźniak jest dobrotliwie obojętna i trochę znużona. Ogląda świat z oddalenia; czasem uczyni wpół przerwany gest, czasem poruszy się leniwie. Po prostu jest, trwa — tę jej ciężką, decydującą, władczą obecność odczuwa się z niezmienną siłą w ciągu całego przedstawienia. Wrażenie owego dystansu, górowania osiągnięte zostało środkami przede wszystkim aktorskimi; fizyczna odległość od innych postaci, od widowni jest zbyt mała, by wywołać taki efekt.

Sylwetkę Lucyfera Ireny Dudzińskiej owija suty, czarny płaszcz, na głowie obcisła, ciemna czapka. Twarz bolesna, surowa, poważna.

„Samuel Zborowski” Słowackiego. Scena zbiorowa



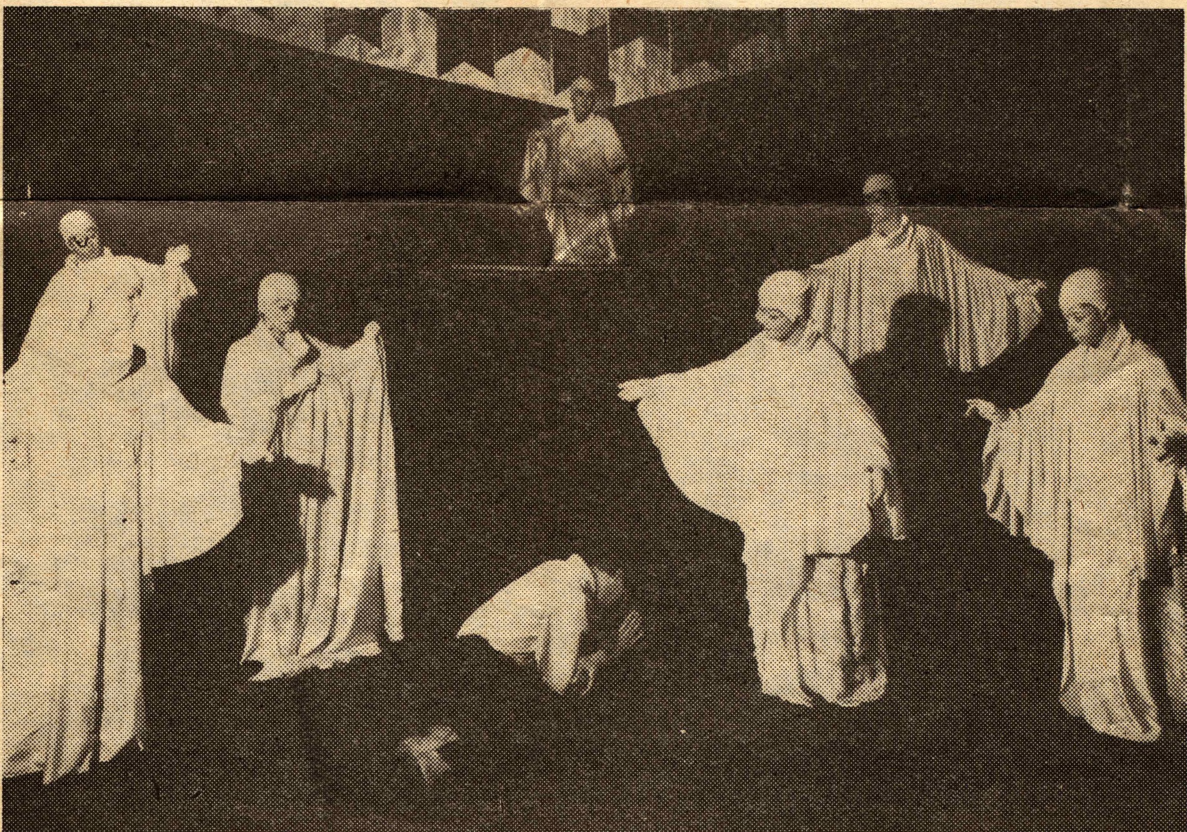
Jak zmagają się ze sobą? Lucyfer walczy całą swoją istotą. Zmienia wcielenia, przepoczwarza się. Bywa niemal po cwaniacku chytry, bywa rubaszny, staje się rutynowanym, kabotyńskim adwokatem, okrywa się płaszczem anielskim. Przechodzi od pychy do pokory, od buntu do poniżenia. Ale we wszystkich tych kształtach zachowuje część swojej autentycznej natury, przez cały czas emanuje zeń uparta, rozpaczliwa siła szatana mądrego, bardzo cierpiącego, który widzi przed sobą tylko jeden cel.

A Bóg? Bóg osłania się obojętnością.

Można by zastanawiać się, dlaczego Alina Obidniak powierzyła te partie aktorkom. Pewne wyjaśnienie, dotyczące Lucyfera, znajdujemy w komentarzu do przedstawienia — „Rudolf Steiner (...) w swych demonozoficznych rewelacjach twierdził, że istoty lucyferyczne jawią się nam w wizjach, halucynacjach itp. właśnie w postaci kobiecej”. Ale argument ten nie tłumaczy decyzji związanej z rolą Chrystusa, a i w przypadku szatana nie wydaje się całkowicie wystarcza-

jący. Sądzę, że chodziło przede wszystkim o pewną niedookreśloność świata przedstawianego. Obie wykonawczynie ubrane są w stroje o charakterze raczej męskim niż kobiecym — choć nie są za mężczyźni przebrane. Unieważnia to w jakiś sposób ich cielesność, tworzy za to wrażenie „bezpieczeństwa”, przydaje sylwetkom cech nadziemskich.

Te dwie bardzo dobre role zdominowały (pewnie zgodnie z zamierzeniem reżyserki) cały spektakl. Reszta — Eolion, Helion, Poeta (Mariusz Prasał), Samuel Zborowski (Bogusław





„Samuel Zborowski” Słowackiego. Irena Dudzińska (Lucyfer), Mariusz Prasal (Poeta)

Siwko), Kanclerz (Zdzisław Sobociński) — to właściwie tylko pionki, rekwizyty w tej rozgrywce dwóch potężnych sił, to jedynie umiejętnie skonstruowane tło. Także skreślenia, dokonane w tekście, zdają się w tym właśnie kierunku prowadzić.

Jerzy Prokopiuk pisze we wspomnianym już (bardzo zajmującym) artykule do programu o heretyckości *Samuela Zborowskiego*. W przedstawieniu owa herezja uzyskuje jeszcze dodatkową plastyczność. To Lucyfer cały jest miłością, choć okrutną i fanatyczną, to Lucyfer cierpi za świat, bierze na siebie ciężar odpowiedzialności za ludzi, Polskę, za ich los, dzieje; Bóg zaś jest tylko mocą. Heretyckie także wydaje się to, co niesie zakończenie — owo osobliwe zwycięstwo Lucyfera, pogodzenie antagonistów, Samuela i Kanclerza, wieszczące harmonię różnych wartości błogosławieństwo Chrystusa. Bowiem wobec dotychczasowej obojętności Boga, wobec tak rozpaczliwych, że skażonych od początku piętnem klęski, zmagañ Lucyfera — dopiero ten finał wydaje się jedynie wizją, marzeniem. Rzeczywistością świata kreowanego jest tylko wieczna walka szatana.

Jak uczy doświadczenie, poruszając się w tak górnych rejonach, niezwykle łatwo ześliznąć się w fałsz, kicz, drażniący patos. Przedstawienie jeleniogórskie nie otarło się nawet o tę pułapkę. Szlachetna czystość tonu, jednorodność środków, ich współbrzmienie, głęboko przemyślana prostota to znaki szczególne tego spektaklu. Można nie zgadzać się z ideą dramatu, przedstawienia, można nie akceptować (jak to jest w moim przypadku) Słowackiego z mistycznego okresu, ale trudno nie

poddać się urodzie spektaklu i nie uwierzyć — duże słowa, lecz tu odpowiednie — w artystyczną prawdę tej inscenizacji.

* * *

Jak widać, spędziłam w teatrze jeleniogórskim sześć dziwnych godzin. Obejrzałam — jedno po drugim — przedstawienia tak do siebie niepodobne, że, zdawałoby się, powstałe na innych planetach. I nie chodzi mi w tej chwili o ogromną odmienność tekstów, środków scenicznych, nawet nie o rezultaty artystyczne. Zasadnicza różnica między spektaklami to ta zawarta w stopniu przejścia się odpowiedzialnością wobec sceny i wobec widzowi, zawarta w stosunku do własnej pracy. Różnica wynikająca z tego, czy robi się konkretne przedstawienie z poczucia wewnętrznej konieczności, bo ma się naprawdę coś do powiedzenia, czy też robi się je tylko dlatego, żeby robić cokolwiek. W tym pierwszym przypadku nawet porażka jest porażką artysty, w drugim — najwyżej szara poprawność staje się miarą sukcesu.

I w dodatku w tych sprawach dość trudno oszukać widzów. Publiczność instynktownie odróżnia twórczą rzetelność od lekceważenia. Dowód na podórzdzi: skupiona cisza na *Samuelu* (choć nie sędzę, by siedzieli tam wyłącznie miłośnicy tego dramatu tudzież mesjanizmu) i szepcząca, chichocząca, topniejąca przy tym nieubłaganie, widownia *Hamleta*.

A ponieważ zwykłe koronnym argumentem przeciwko krytyce jest twierdzenie, iż jedynie publiczność ma rację, więc recenzentowi sprawa przyjemność, gdy może całkowicie zgodzić się z widownią.