



MAGDA HUECKEL / TEATR POLSKI W POZNANIU

Michał Kaleta (Klaudiusz) i Aldona Szostak (Gertruda) w „Hamlecie” Mai Kleczewskiej, Teatr Polski w Poznaniu, czerwiec 2019 r.

Mam do tej ziemi prawo...

DARIUSZ KOSIŃSKI

W ubiegłym roku minęła 220. rocznica polskiej prapremiery „Hamleta”. W ciągu dwóch wieków duński królewicz stał się księciem polskiej wyobraźni. Maja Kleczewska właśnie ogłosiła w Poznaniu kres jego władzy.

KOŃCĄCY SIĘ SEZON TEATRALNY 2018/2019 stał pod znakiem „Hamletów”. Nowe, ważne premiery najśłynniejszej tragedii Shakespeare’a i zarazem modelowego dramatu nowożytnej kultury zachodniej dały teatry w Toruniu (reżyseria Paweł Paszta) i Dramatyczny w Warszawie (reżyseria Tadeusz Bradecki). Na miano stolicy „Hamleta” zasłużył Poznań, gdzie najpierw w Teatrze Nowym Agata Duda-Gracz wystawiła autorską adaptację „Ja jestem Hamlet” (premiera 26 kwietnia

2019), a na wielki finał Maja Kleczewska pod auspicjami Teatru Polskiego wprowadziła królewicza duńskiego wraz z całą świtą i publicznością do Starej Rzeźni.

Jakby tego było mało, właśnie ukazała się książka Wandy Świątkowskiej „Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej”, a za chwilę w samym mateczniku światowego szekspiryzmu, czyli w londyńskim teatrze The Globe, odbędzie się kilkudniowy festiwal pod nazwą „Poland is Hamlet”. Nie sposób nie

zauważyć tego nagromadzenia hamletycznych okoliczności i nie zapytać, co też może ono znaczyć.

Księżę jaskółczych niepokojów

By na to pytanie spróbować odpowiedzieć, a nawet – by je sensownie postawić, trzeba uświadomić sobie, że duński królewicz już dawno stał się następcą polskiego tronu. Kluczową rolę odegrali tu oczywiście i jak zawsze romantyczni „okuci w powiciu”, których sytuacja była co się zowie hamletyczna: na ojczystym tronie siedział uzurpator, a z mroków przeszłości co chwila wyłaniał się okuty w zardzewiałą rycerską chwałę duch przodków, domagając się zemsty.

Polski Hamlet, tak jak Hamlet Szekspirowski, nie był jednak bohaterem stosunkowo prostej tragedii zemsty, ale stał przed wyzwaniem o wiele poważniejszym: duch „ojców naszych” popadał w podejrzenie i przestawał być bezwzględnie wiarygodny.

Wszak to domagający się zemsty i wychwalający własną przeszłość „dziado-

wie” doprowadzili do upadku państwa, zaś oświeceni Klaudiusze, nauczyciele i mentorzy polskich Hamletów przekonująco dowodzili, że synowie winnych tej klęski powinni z pokorą przyjąć opiekę obecnych władców, by się pod nią kształcić i cywilizować. Synowie wyczuwali fałsz tej sytuacji, ale zarazem byli rezerwani między dwiema negatywnościami: śmiertelnym wymaganiem obarczonych winą duchów a modernizacją, którą uważali za konieczną, ale zarazem widzieli jako naznaczoną piętnem zdrady i kolaboracji. Zanim polscy Hamleci mogli zacząć naprawdę działać, musieli odpowiedzieć sobie na pytanie o zasadę świata oraz istotne powody i cele podejmowanych akcji. Zamiast aktorami grającymi rozpisane z góry role, stali się dramaturgami udzielającymi w działaniu odpowiedzi własnych, więc zawsze obciążonych ryzykiem błędu. Że sami byli świadomi tej sytuacji, widać w wielu ich dziełach, których głównym bohaterem jest młody mężczyzna o szczególnej pozycji wynikającej ze związanych z nim oczekiwań, poszukujący na własną rękę drogi prawdy (wymieńmy choćby „Dziady” i „Nie-Boską komedię”, a z późniejszych, dla kontrastu i zaskoczenia, „Potop” i „Lalkę”).

Najbardziej oczywiście i wprost grał z „Hamletem” największy polski dramaturg i jeden z niewielu godnych rywali angielskiego barda – Juliusz Słowacki. Oczywiście remiksem tragedii królewicza duńskiego jest tzw. „Horsztyński”, ale najgłębiej wbija się w hamletyczną sytuację egzystencjalną „Kordian”. Opowiadany na lekcjach polskiego jako historia narodowego bohatera, jest on wszak dramatem młodego człowieka, który nie wie, co ma robić, więc podejmuje kolejne rozpaczliwe próby działania w imię różnych podsuwanych mu przez świat scenariuszy, w tym scenariusza patriotycznej ofiary. Ten jednak także okazuje się fałszywy i jałowy. Kordian staje przed plutonem egzekucyjnym, a reszta jest milczeniem. Świat pozostaje zagadką. Polska – tajemnicą.

Polska jest Hamletem

Na początku XX wieku biografię intelektualną i duchową polskiego Hamleta na nowo przemyślał i spisał Stanisław Wyspiański w książce, którą zwykło się nazywać „Studium o »Hamlecie«”. Wydana w 1905 r. stanowi niezwykle połączenie eseju interpretacyjnego, projektu insceni-

zacji, zapisu refleksji o teatrze i sztuce. Ale jest też może najbardziej przekonującym świadectwem tego, jak bardzo „Hamlet” wszedł w krwiobieg polskiej kultury. To właśnie tu pada słynne zdanie: „W Polsce zagadką Hamleta jest to, co jest w Polsce do myślenia”, które z kolei stało się punktem wyjścia dla podejmowanych wciąż na nowo w XX w. prób zrozumienia i przedstawienia Polski i Polaków poprzez „Hamleta”.

O tym właśnie w fascynujący sposób opowiada książka Świątkowskiej. Autorka już na wstępie zaznacza, że stara się „pokazać, jakie pytania stawialiśmy Hamletowi po II drugiej wojnie światowej i jakie problemy za jego pomocą wystawialiśmy. Jest to odwrócenie perspektywy, które winno pokazać nie tyle, co »Hamlet«” zawiera i wchłania, ale do czego my »Hamleta«” wykorzystujemy i jak za jego pomocą inscenizujemy to, co jest w Polsce i w nas – do myślenia”. W kolejnych rozdziałach pokazuje, jak rozległy diapazon problemów staraliśmy się wraz z polskoduńskim księciem rozwiązać. Od „Hamleta po XX zjeżdżie” do „Hamleta bez majtek” Szekspirowski bohater służył jako nasz dubler i awatar, a jego biografia stała się historią naszych pytań, zapętleń, kompleksów, wahań, decyzji i... klęsk.

Czytając hamletyczną biografię Polaków, którą Świątkowska poszerza w ostatniej części książki o ofeliczną biografię Polek, warto zadać pytanie, co sprawia i zarazem – co znaczy, że myślimy siebie Szekspirem, wcale nierzadko wybierając go (tak czyni np. Krzysztof Warlikowski) zamiast odrzucanych – by tak rzec – etnicznie rodzimych bohaterów romantycznych.

Odpowiedź najprostsza – że „Hamlet” to największe arcydzieło teatru światowego – jest jakoś prawdziwa, ale zarazem niewystarczająca. Prawdziwa, bo znaczy tyle, że sięgając po „uniwersalny” i powszechnie znany dramat wyprowadzamy nasze problemy poza lokalność, wypowiadamy je w języku postaci i sytuacji, których nie można z lenistwa odrzucić jako niezrozumiałych wytworów bardzo szczególnej kultury i historii. W zamian otrzymujemy szansę na zainteresowanie świata, który zdecydowanie bardziej wydaje się ciekawie, co z Hamletem robią ci „dziwni Polacy”, niż interesować nami dla nas samych.

Jest to oczywiście sytuacja ambiwalentna, bo wprowadza swoiście kolonialne

uzależnienie od modeli i języka kultury dominującej. Jednak nasze myślenie „Hamletem” oznacza coś więcej i wiąże się z odczuwaną niemal odruchowo koniecznością sięgnięcia po dramat jako najsukcesowniejsze narzędzie doświadczeniowego i wielostronnego przemyślenia polskiej historii i kultury, która żyje dramatycznie, to znaczy – tworząc się w działaniu.

Efektowne sformułowanie „Polska jest Hamletem” wydaje się w tym kontekście bardzo trafne, bo oznacza, że Polska jako pewien sposób przeżywania siebie i świata tworzy się w serii akcji (także słownych), które są ponawianymi wciąż aktami rozpoznania tajemnicy stojącej przed nami jako wyzwanie. Oznacza też, że Polska (nie jako państwo, ale – powtórzę – jako sposób istnienia) jest zawsze niegotowa, specyficznie nieokreślona, zawsze w procesie. Ten nasz *work in progress* nawet w momencie śmierci nie zostaje ostatecznie sformułowany, ale staje się zagadką podejmowaną na nowo.

Można oczywiście uznać to za słabość i zazdrościć dobrze osadzonemu w sobie kulturom „starej Europy” ich „dorosłości”. Ale można widzieć w tym szczególną siłę, a nawet misję. Takie rozpoznanie umożliwia właśnie Hamlet – bohater poznania, najpełniej i najbardziej precyzyjnie opisany w tym aspekcie przez Wyspiańskiego.

Hamlet – aktor polski działający na drodze przez labirynt świata, odrzucający „teatr Klaudiuszów”, zrywający kolejne maski, „im bliższy wiedzy, tym daleki” – nadaje polskiej niegotowości znaczenie heroicznej postawy filozoficznej, a nie – co jednak stanowi uproszczenie – politycznej. Jest nieustannie kuszony przez „normalność” i czasem z ulgą poddaje się tym, którzy mu ją obiecują. Ale wcześniej czy później „sęp wiecznego głodu” zmusza go, by zerwać dobrze skrojony spektakl codzienności i iść gdzieś dalej, choćby tylko po to, by patrzeć w przepaść otwierającą się za murami Elsynoru.

Nie pytaj

Poznański spektakl, wyreżyserowany przez Maję Kleczewską według scenariusza napisanego przez nią i Łukasza Chotkowskiego, wydaje się odrzucać Hamleta-Polskę. Zamiast tego twórcy deklarują, że ich Hamlet „prowadzi tu i teraz między pokoleniowy i międzykulturowy dialog”. Ta międzykulturowość wygląda jednak zaskakująco stereotypowo.

→ Tytułowy bohater grany przez ukraińskiego aktora Romana Lutskiya przypomina niebezpiecznie Bohuna i to w mitycznie kozackiej wersji Aleksandra Domagarowa – jest jak należy przystojny, spojrzenie ma dzikie i pełne bólu, a jego działania zdradzają raczej gwałtowność wynikającą z udręczenia niż skłonność do refleksji. Z kolei Gertruda w wykonaniu Rosjanki, Alony Szostak, ma „dostojewską” ekspresję i ukrywane pod nieustannym śmiechem straceńcze szaleństwo jakiejś Nastazji Filipowny wżenionej w tron, na którym Klaudiusz (Michał Kaleta) zasiada z zimnym spokojem i pedantyczną precyzją „zachodniego” dżentelmena.

Ten zestaw schematów w jakiejś mierze przełamują postaci mocno odchodzące od tradycji hamletycznej: przypominający Stephena Hawkinga sparalizowany Horacio na wózku (niewiarygodnie wiarygodny Michał Sikorski) i daleka od wiotkiej młódki Ofelia (Teresa Kwiatkowska), pojawiająca się w scenie szaleństwa jak widmo Marilyn Monroe po wielu latach nieudanych diet. Ale i oni, i pozostali aktorzy oraz performerzy zdają się tworzyć galerię kulturowych ikon.

Na stereotypach opiera się też finał należący do aktorów/postaci o nieeuropejskim pochodzeniu. Hindus Mandar Purandare wykonuje odpowiednio „orientalny” taniec, a twarz milczącego ponuro Senegalczyka Gamou Falla zdobią wojowniczo nastroszone ptasie pióra. Nawet wypowiedziana przez mającą południowoafrykańskie korzenie aktorkę i tancerkę Flaunette Mafę deklaracja Fortynbrasa „Mam prawo do tej ziemi” brzmi jak dobrze już znany cytat. Przejęcie zdychającej Europy przez nowych „barbarzyńców”, istotnie mających prawo do zadośćuczynienia za lata europejskiego wyzysku, to przecież już także polityczno-kulturowy kanon.

Czyżby twórcy demonstracyjnie odcinali się od tradycji zadawania pytania o to, co jest w Polsce do myślenia? A może jest odwrotnie: może ich zdaniem to, co jest dziś w Polsce do myślenia, wcale nie dotyczy standardowego katalogu „przeklętych polskich problemów”, ale odnosi się właśnie do tego, jak odnajdujemy się w świecie wielokulturowych klisz?

Jak wam się podoba

Taką interpretację mogłoby umocnić to, na co w popremierowych relacjach najczęściej zwraca się uwagę. Fascynująca

Może to, co dziś jest u nas do myślenia, nie dotyczy standardowego katalogu „przeklętych polskich problemów”, ale tego, **jak odnajdujemy się w świecie wielokulturowych klisz?**

przestrzeń Starej Łaźni urządzona przez Zbigniewa Liberego także przy pomocy serii stereotypów (sypialnia sypialniowa do potęgi z obowiązkową szafą dla kochanki, orientalne dywany, minimalistycznie luksusowa sala uczt) to wspólna przestrzeń działania aktorów, tancerzy, muzyków i widzów.

Widzowie mogą swobodnie przemieszczać się po całym terenie gry, a nawet w dowolnym momencie wyjść na zewnątrz i wrócić. Mogą także decydować o tym, jakiego fragmentu przedstawienia słuchają dzięki trójkanałowej transmisji przesyłanej im na słuchawki. Wprawdzie w szczególnych momentach wszystkie kanały zostają zsynchronizowane, a nawet przestają być potrzebne, ale przez większość przedstawienia rzeczywiście możemy przerzucać się między odmiennymi warstwami audiosfery. Obejmuje ona nie tylko głosy dochodzące z różnych miejsc w przestrzeni, ale i takie, których źródeł nie da się zlokalizować.

To właśnie w tej kompozycji słuchowej najintensywniej i najciekawiej pracuje wewnętrzna dramaturgia przedstawienia, układana w jakiejś mierze przez widzów, którzy poprzez tak dobrze znane ze współczesnej codzienności dynamiczne przełączanie się między fragmentami wytwarzają swoisty *patchwork* z kawałków tekstu dobrze znanego (Shakespeare) i znanego jednak słabiej.

Tym drugim jest „Hamlet Maszyna” Heinerja Müllera, przy czym od (znów dość oczywistej) deklaracji wyczerpania się mocy tragedii Shakespeare’a („Byłem Hamletem (...). Mój dramat już się nie odbędzie. (...) Mnie on również już nie interesuje”) ważniejszy wydaje się monolog Ofelii z drugiej części tego niezwykłego tekstu, który stanowi ukryty *leitmotiv* przed-

stawienia. Wydaje się on wręcz zastępować w funkcji naczelnej refleksji słynne hamletyczne „Być albo nie być”, które pojawia się albo zniekształcone, albo jako narzędzie brutalnego znęcania się Hamleta-reżysera nad aktorem-Horacjem.

Rzecz w tym, że im głębiej w złożoną całość poznańskiego „Hamleta” wejść, tym bardziej staje się ona zaskakująca i trudniejsza do eksplikacji. Na powierzchni owszem – jest znana historia opowiedziana linearnie i stereotypowo. Ale wprowadzona w ruch przez widzów traci swą oczywistość, staje się ponownie zagadką, którą każdy z obecnych w Rzeźni rozwiązuje dla siebie, nawet jeśli uzna, że to wiele hałasu o nic, i wyjdzie na papierosa lub wino.

Jeśli w duchu tej założonej subiektywności miałbym wskazać moment, który szczególnie zwrócił moją uwagę, to powiedziałbym o scenie teatru w teatrze, która u Shakespeare’a (i Wyspiańskiego) była niekwestionowanym dowodem winy Klaudiusza: Król wstaje widząc swoją zbrodnię odegraną na scenie; teatr budzi sumienia. U Kleczewskiej Klaudiusz nadal jest spokojny. Gertruda szydzi z artystycznych usiłowań syna. Nikt nie czuje się winny, a teatr nie ma żadnej siły sprawczej.

Czy ta diagnoza dotyczy także teatru, w którym uczestniczymy? Czy to, że Hamlet Lutskiya męczy się sobą, a widzowie „Hamleta” Kleczewskiej po dwóch godzinach wydają się równie zmęczeni, oznacza, że teatr jest dziś właśnie taki: nieskuteczny, zmęczony i męczący?

Bezpośrednio po wyjściu z Rzeźni na wyjątkowo tego dnia mniej upalne powietrze poznańskie odruchowo byłem skłonny udzielić odpowiedzi twierdzącej. Ale już kilkanaście minut później, gdy przez telefon odpowiadałem żonie na pytanie „I jak?”, powiedziałem coś zupełnie innego. Znużenie zamieniło się w pobudzającą do myślenia zagadkę, która dręczyła mnie, gdy jechałem nocą przez śpiącą Polskę. Właśnie tak.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

William Shakespeare **HAMLET**, reżyseria Maja Kleczewska, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 7 czerwca 2019 r.

Wanda Świątkowska **HAMLET.PL. MYŚLENIE HAMLETEM W POWOJENNEJ KULTURZE POLSKIEJ**, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019