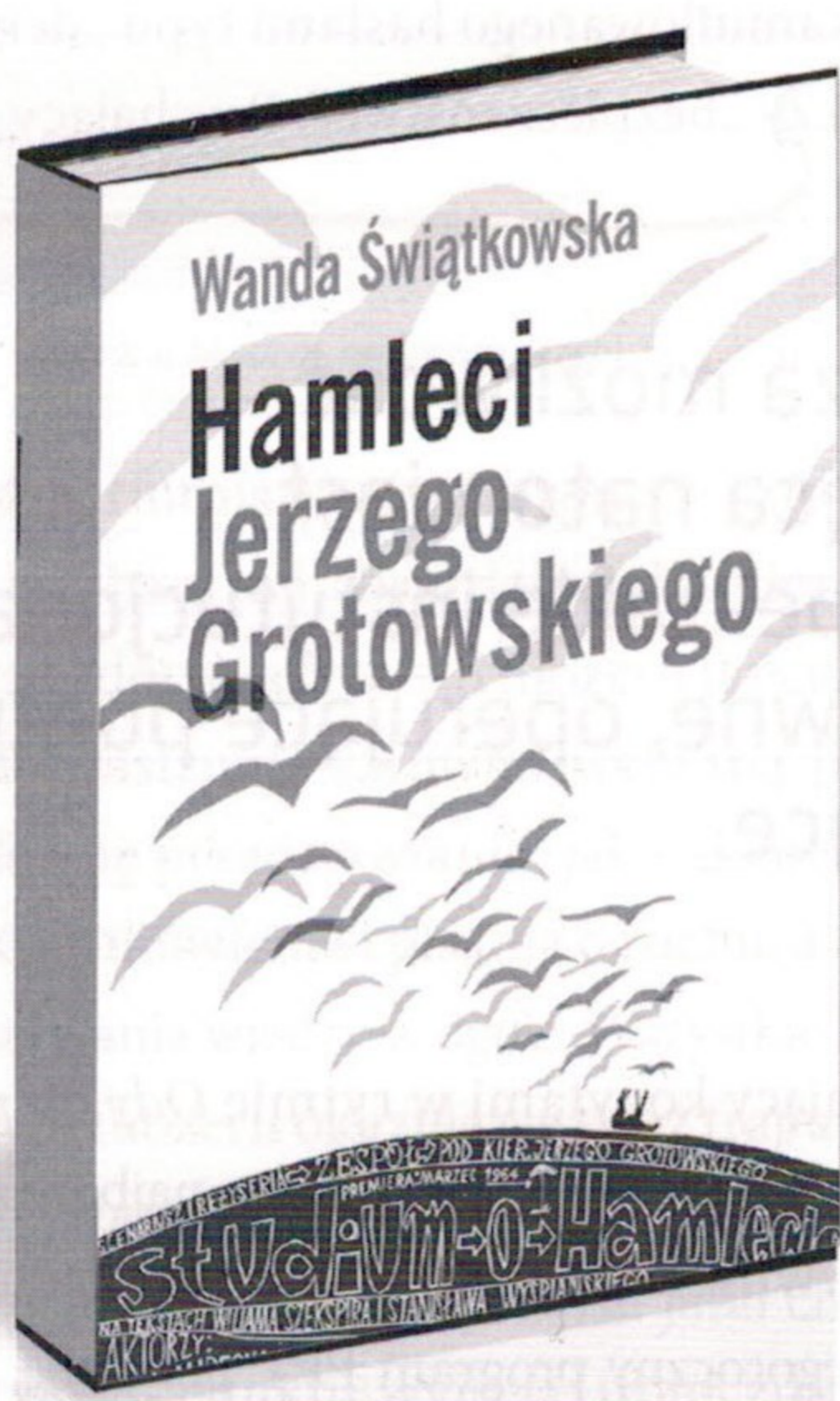


Hamlet i cham

AUTOR: ZBIGNIEW MAJCHROWSKI



AUTOR / WANDA ŚWIĄTKOWSKA
 TYTUŁ / HAMLECI JERZEGO GROTOWSKIEGO
 WYDAWCA / INSTYTUT IM. JERZEGO
 GROTOWSKIEGO
 MIEJSCE I ROK / WROCŁAW 2016

■ Na ogół bywa tak, że wraz z zejściem przedstawienia z afisza ulega ono postępującemu procesowi dekonstrukcji – rozprasza się dokumentacja, ginie egzemplarz reżyserski, zawirusza się taśma z muzyką, ubywa zdjęć w archiwum artystycznym. A przede wszystkim rozchodzi się publiczność. Najpewniejszym wehikułem przedstawienia wydaje się legenda, najlepiej – zakorzeniona w jakimś doświadczeniu zbiorowym, tak jak mit narosły wokół Dejmkowych *Dziadów*, które zresztą z upływem lat rozrastają się o niegdyś ocenzurowane albo celowo ukryte archiwalia (jak odnalezione nagranie Improwizacji Gustawa Holoubka).

Zdarzają się jednak dokonania, które zrazu niedostatecznie rozpoznane i marginalizowane – dopiero po wielu latach zaczynają intrygować, odsłaniają niechciane znaczenia. Tak przedstawia się nam dzisiaj przypadek *Studium o Hamlecie* w opolskim Teatrze 13 Rzędów (premiera 17 marca 1964). Książka Wandy Świątkowskiej *Hamleci Jerzego Grotowskiego* jest właśnie monografią jednego z najbardziej niepokojących, ale i przemilczanych przedstawień w historii teatru PRL-u. Obejrzało je 630 widzów i garstka ekspertów. Była to ostatnia praca zespołu Grotowskiego w Opolu, następna premiera miała miejsce już we Wrocławiu. *Studium o Hamlecie* powstało, gdy niepewny był dalszy los teatralnego laboratorium, w efekcie okazało się niewygodne w grze, jaką prowadził Grotowski z władzami o zachowanie swego zespołu, i szybko zeszło z afisza. Także i później, jak pisze Świątkowska, „było wymazane z oficjalnej monografii Grotowskiego”, ukryte w cieniu kolejnych wersji *Akropolis* oraz *Księcia Niezłomnego*. Jeśli zważymy, że Hamlet okazywał się Żydem, a dwór stanowiło nieokrzesane chłopstwo, jasnym się stanie, że przedstawienie klóciło się z propagandową rewindykacją chama w imię „sojuszu robotniczo-chłopskiego w budowie socjalizmu”, co Ludwik Flaszen nazwał „komunistycznym populizmem”. Dziś można już spojrzeć na opolskiego *Hamleta* z perspektywy, jaką otwiera

choćby *Prześlona rewolucja* Andrzeja Lederera.

Studium o Hamlecie, wpieryw przypomniane w „Notatniku Teatralnym” z 1992 roku dawnym tekstem Ludwika Flaszena *Hamlet w laboratorium teatralnym*, zaczęło się na dobre wyłaniać z teatralnego czyścica bodaj za sprawą rozdziału „I Hamlet został Żydem” w książce Agnieszki Wójtowicz *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*. *Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)* z 2004 roku. Najdalej idącą rewizję recepcji przedstawienia przyniósł jednak esej Grzegorza Niziołka „Hamlet” Grotowskiego, czyli co jest w Polsce nie do pomyślenia w jego książce *Polski teatr Zagłady*, wcześniej ogłoszony w tomie *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira* (2011). Niziołek dobitnie wykazał, na czym polegała bolesna prowokacja i jak działał mechanizm wyparcia w procesie odbioru.

Świątkowska powraca do źródeł archiwalnych i pracowicie bada dwa zachowane, inaczej ukształtowane scenariusze – egzemplarz aktorski Andrzeja Bielskiego z pierwszej fazy pracy oraz egzemplarz cenzorski, który badaczka uznaje za finalny. I jeśli Agnieszka Wójtowicz w oparciu o egzemplarz Bielskiego rekonstruowała przedstawienie, to Świątkowska odtwarza „pierwszy pomysł Grotowskiego”, samą wizję inscenizacyjną, by prześledzić jej ewolucję i w oparciu o egzemplarz cenzorski ostatecznie zająć się kształtem teatralnym. Ta ewolucja oznaczała w istocie rewolucję: przejście do zespołowego pisania na scenie. Była to bodaj pierwsza w Polsce realizacja tak radykalnie zrywająca z zakotwiczeniem w tekście dramatycznym czy w ogóle literackim. Od tekstu werbalnego ważniejsze stawały się mowa ciała i pejzaż akustyczny, jaki wytwarzali aktorzy, świadomie zacierając „dosłowne” rozumienie słów. Tę zasadę kreacyjną uchwyciła zresztą już Agnieszka Wójtowicz: „Cisza, słowa padały z niechętnym wysiłkiem. To nawet nie słowa; nie można było odróżnić nic poza »oj, doło, doło«, reszta to jęki i zawodzenia.

Wyzwanie, jakim było dla publiczności *Studium o Hamlecie* Jerzego Grotowskiego, to znakomita okazja, by sproblematyzować kryzys, w jakim znalazła się dokumentalistyka teatralna w obliczu ontologicznego przesunięcia ram spektaklu.

To zaskakujący początek *Hamleta*, gest wolności wobec tekstu i pamięci widzów, wyrażenie zademonstrowany publiczności”. Jak odnotował Zbigniew Raszewski: „Aktorzy mówią co innego i grają co innego”. Jeszcze dobitniej opisał to Eugenio Barba: „Gra aktorów to szantaż. Nie ma nic wspólnego z codziennym sposobem bycia, to fizjologia stanów wyjątkowych [...]. Ich gra niczego nie dowodzi: terroryzuje, burzy, wstrząsa z całą brutalnością bezbronnym widzem”.

Tak konstruowane przedstawienie, całkowicie ignorujące tradycyjny tok fabularny czy psychologiczny, formować się miało dopiero w świadomości widzów. Już Józef Kelera w pierwszej recenzji nazwał opolskiego *Hamleta* „bardzo swoistą kreacją socjologiczną”. Krytyk od razu zorientował się, że *Studium* wymaga innego sposobu odbioru: „jestem chyba bardzo fatalnym medium” – ubolewał, a jednak to on jako pierwszy uchwycił istotę przedstawienia, które przekierowuje wektor interpretacji z działań scenicznych na proces, który zachodzi w widzu, co już zupełnie nie podlega opisowi, bo wymagałoby niemożliwej do przeprowadzenia psychoanalizy publiczności. Cóż zatem pozostaje badaczowi?

Wyzwanie, jakim było dla publiczności *Studium o Hamlecie*, to znakomita okazja, by sproblematyzować kryzys, w jakim znalazła się dokumentalistyka teatralna w obliczu ontologicznego przesunięcia ram spektaklu. Szkoda, że autorka *Hamletów Jerzego Grotowskiego* właściwie nie stawia pytania, jak ma zachować się historyk teatru wobec tego rodzaju praktyk teatralnych. Toteż jest w wywodzie Świątkowskiej zasadnicza niekonsekwencja – z jednej strony rozpoznaje i przekonująco opisuje nową metodę kreacji zespołowej Grotowskiego, widząc w niej nie bez racji antycypację postawy twórczej, która po latach zyska nazwę teatru postdramatycznego. Z drugiej – usiłuje wpisać to laboratoryjne przedstawi-

nie w format tradycyjnej rekonstrukcji teatrologicznej, przy czym o wcześniejszej pracy Agnieszki Wójtowicz powiada, że mimo iż „heroiczna”, jest „momentami hipotetyczna czy wręcz błędna”. Na gruncie teatrologii trudno jednak myśleć o czymś na podobieństwo *editio ne varietur*. Rekonstrukcje widowisk zawsze mają charakter hipotetyczny, kreują jakieś idealne przedstawienie, które w takim modelowym kształcie nie zrealizowało się zapewne w żadnym spektaklu. Do dziś nie ma zgody, czy podczas przedstawienia Dejmkowych *Dziadów* 30 stycznia 1968 roku Konrad-Holoubek nosił w ostatniej scenie kajdany. Teatrologi w oparciu o dokumentację twierdzą, że kajdan nie było, sam aktor (!) oraz niektórzy widzowie, tak mocno zaangażowani w spektakl jak Małgorzata Dziewulska, utrzymywali, że je miał!

No właśnie, co zostaje po przedstawieniu – poza sprzecznymi świadectwami odbioru i poza legendą, która staje się polem konkurencyjnie zideologizowanych zawłaszczeń? Sceny z *Księcia Niezłomnego* czy z *Apocalypsis cum figuris* – naśladowane aż do granic parodii, można dziś jeszcze odnaleźć w niejednym spektaklu. Ileż widziałem tych epileptyczno-orgastycznych drgawek imitujących ekstazę Księcia Ferdynanda, ileż innych pięt wybijało rytm biegu Ciemnego-Cieślaka po okręgu! Wydawać by się mogło, że *Studium o Hamlecie* nie pozostawiło takich śladów w materii teatru, poza samym Teatrem Laboratorium. A jednak po lekturze książki Świątkowskiej nabieram przeświadczenia, że wizja ludu w krakowskich *Dziadach* Swinarskiego z 1973 roku, zwłaszcza scena finałowa z odzieraniem Konrada z ubrania, kojarzona z opowiadaniem Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*, rymowała się nie tylko z podobnym nawiązaniem na plakacie Waldemara Krygiera, ale i z fizjologiczną dzikością gromady ukazanej w opolskim *Studium*. Owszem, u Swinarskiego ten lud często przysypiał i coś tam leniwie podjadał,

ale też ochoczo szabrował i garnął się do seksualnych ekscesów, nade wszystko jednak obce mu były inteligenckie monologi.

Przypadek „wymazanego” *Studium o Hamlecie* przypomina więc funkcjonowanie niedokończonego *Hamleta* Konrada Swinarskiego z 1975 roku. Niedoszłe przedstawienie, którego realizację przerwała tragiczna śmierć reżysera, mimo że nie miało publiczności, dzięki książce Józefa Opalskiego *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”* (2000) stało się faktem publicznym, w postaci nie tylko legendy, ale i krążących idei, co więcej, „pracowało” nadal w aktorach, wzbogaciło ich warsztat i wiedzę, w jakimś stopniu przeniknęło do przedstawień innych twórców (wspomnę tylko rolę Jerzego Radziwiłowicza jako hamletyzującego Henryka w krakowskim *Ślubie* Jarockiego).

Można przy okazji zauważyć, że zinterpretowany „postdramatycznie” teatr Grotowskiego sytuuje się po przeciwnej stronie niż równie wywrotowy i równie wpływowy teatr Tadeusza Kantora. Efektem przedstawień Kantora są znakomite partytury, które mają samodzielną wartość poetycką. *Umarłą klasę* czy *Wielopole, Wielopole* można dziś czytać jak poematy dramatyczne. Po przedstawieniach Grotowskiego nie pozostało właściwie nic w sferze artefaktów. Żyją jedynie w świadectwach widzów (filmowe zapisy *Księcia Niezłomnego* mogą służyć wyłącznie teatrologom, a rejestracje *Apocalypsis* w ogóle nie nadają się do oglądania, przynajmniej dla tych, którzy nie widzieli żywego przedstawienia). I tak jak za najlepszy ekwiwalent *Apocalypsis cum figuris* uznawana jest relacja Konstantego Puzyny *Powrót Chrystusa*, tak najbardziej miarodajny opis *Studium o Hamlecie* pozostawił Eugenio Barba w książce *Ziemia popiołu i diamentów*. Paradoksalnie, to indywidualna interpretacja z pozycji widza daje najwięcej wiedzy i okazuje się najskuteczniejszą dokumentacją spektaklu. ■