

Nie raj dla Hamletów tego świata

AUTOR: AGATA SKRZYPEK

Główna myśl *Hamleta* w reżyserii Tomaszewskiego koncentruje się wokół kultowego cytatu, czyli dylematu „być albo nie być”, roztrząsanego w kontekście kapitalizmu oraz kultury castingu.

■ Cezary Tomaszewski wraz z realizatorami i zespołem aktorskim Teatru Polskiego w Bydgoszczy dobrze wie, że nie ma potrzeby nikomu tłumaczyć, (o) czym jest *Hamlet*. Spektakl startuje od razu z poziomu meta – od referowanej przez Filipa Lasotę historii pierwszej realizacji sztuki w 1601 roku przez Lord Chamberlain's Men. W trakcie przemowy na scenę wchodzi aktorzy i aktorki jako członkowie rzeczonoego zespołu i w quasi-prywatnych gestach przymierzają kostiumy oraz sprawdzają, czy rekwizyty – czaszki, ciężkie miecze, peruki – są na swoich miejscach. Równie ważne co fabuła będzie tu wszystko, co do tej pory z *Hamletem* zrobiono, co sobie na nim sprawdzano, jakie problemy komentowano, jak obśadzano i dekonstruowano postać duńskiego królewicza (vide: *HamletMaszyna*, Teresa Budzisz-Krzyżanowska etc.). Jest to *Hamlet+*, stworzony z rozsypanych po historii teatru *ready mades*. Tym samym wydarza się rzecz zaskakująca: po spleceniu ze sobą tych rozmaitych wycieczek w głąb procesu umacniania się statusu *Hamleta* w kulturze, utwór Szekspira okazuje się możliwy do przedstawienia jako komedia. Jednocześnie trzeba odnotować, że twórcy nie zatrzymali się na poziomie demonstracji sprawdzonych chwytów. Główna myśl spektaklu koncentruje się wokół kultowego cytatu, czyli dylematu „być albo nie być”, roztrząsanego w kontekście kapitalizmu oraz kultury castingu w przeniesionym do współczesności drugim i utopijnym trzecim akcie przedstawienia. Natomiast tylko w pierwszym skorzystano z fabuły dramatu Stratfordczyka

w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka – a właściwie to z wyboru kilku scen i głównych wątków – urywając tok akcji tuż przed monologiem, na którym książka otwiera mi się sama.

Akcja *Hamleta* rozgrywa się na zamku, więc przez tylną i boczną ścianę sceny rozciąga się zasłona (pamiętamy, jak zginął Poloniusz) z wyświetlaną projekcją bajkowo-upiornego widoczku przedstawiającego wieżyczki, bramę, mury, blanki i skalisty ogród pełen szekspirowskich róż (niektóre z nich przyjmują kształt trupich czaszek). Krajobraz wygląda na stworzony z wykorzystaniem algorytmu sztucznej inteligencji, podobnie jak pierwsza wersja plakatu autorstwa scenografki i graficzki Natalii Mleczak, wokół którego jeszcze przed premierą rozgorzała krytyczna (krytykancka?) dyskusja i ostatecznie – nad czym ubolewam, bo wykorzystanie AI wpasowywało się w stylistykę spektaklu – zniknął on z materiałów promocyjnych teatru¹. Widok zamku okala ramą programu Paint. Na bocznej ścianie okienko informacyjne w stylu Windowsa 95 wyświetla komunikat: „Existence is meaningless”, a jedyny przycisk funkcyjny, który można kliknąć, to „continue”. Brak opcji alternatywnej – „quit” czy „exit” – subtelnie zapowiada treść monologu Michaliny Rodak z końcówki drugiego aktu, demaskującego jałowość dokonywania wyboru spośród binarnych opozycji, które w późnym kapitalizmie stanowią wykreowane narzędzie kontroli społecznej.

Tomaszewski skorzystał z konwencji, według której w siedemnastowiecznym *The Globe* role kobiece grali mężczyźni – ale nie zasto-

sował tej zasady dosłownie, jedynie uwypuklił jej komediowy potencjał, obejmując nią także szerzej rozumiane przywiązanie do „wierności historycznej” wystawień Szekspira. W bydgoskim *Hamlecie* wyjściową kondycją performerów jest tożsamość członków Lord Chamberlain's Men – wyłącznie mężczyźni – przygotowujących się do prapremierowego wystawienia nowej sztuki Szekspira. Zgodnie z tą logiką Michalina Rodak jako Laertes jest normatywnie mężczyzną grającym postać męską, a Małgorzata Trofimiuk jako Gertruda jest mężczyzną w roli kobiecej. Sytuacja się oczywiście komplikuje od razu, ponieważ większość aktorów i aktorek gra po dwie role, przeskakując z kostiumu w kostium (te także utrzymano w stylistyce z epoki, wyjąwszy przełamującą konwencję prześcieradłową kreację Małgorzaty Witkowskiej jako Króla-Ducha), więc przynależności płciowe szybko ulegają spiętrzeniu. Ostatecznie mogłyby nawet dać się rozmyć, gdyby nie momenty, które mocniej koncentrują uwagę widza – na przykład wątki kazirodce. Tego rodzaju sceną staje się rozmowa Poloniusza (Witkowskiej) z Ofelią (Frankiem Nowińskim), kiedy dziewczyna opowiada ojcu o skomplikowanych uczuciach *Hamleta* wobec niej. Kiedy aktor-Ofelia otacza aktorkę-Poloniusza od tyłu ramionami, dotyka i tuli się do niej w geście wcale nie rodzinnym, można się zacząć zastanawiać, co i kogo właściwie oglądamy: relacje postaci w dramacie, cross-genderowy podział ról, konwencję teatru w teatrze. Żeby jeszcze bardziej zbliżyć się do (a de facto oddalić od)



fot. Natalia Kabanow / Teatr Polski w Bydgoszczy

Hamlet, reż. Cezary Tomaszewski, Teatr Polski w Bydgoszczy (2024)



fot. Natalia Kabanow / Teatr Polski w Bydgoszczy

a u t e n t y c z n o ś c i, aktorzy i aktorki podają kwestie po polsku z przerysowanym brytyjskim akcentem – nie ustają w wysiłkach nawet tam, gdzie zbitki zgłosek wywołują szczykościsk. Niektóre nazwy własne, jak właśnie Lord Chamberlain's Man, znana jako Trupa Lorda Szambelana czy Słudzy Lorda Szambelana, z premedytacją nie są tłumaczone², a wszystkie te lingwistyczne starania wydają się jeszcze bardziej absurdałne, jeśli uświadomić sobie, że nigdy nie mogły zostać spełnione, bo i sam *Hamlet* musiałby zostać napisany po duńsku. Każdy „wierny historycznie” element pracuje tu na efekt obcości, problematyzując prędzej pytanie o nasze wyobrażenia lub oczekiwania oraz o to, jak mogą nam dziś służyć dzieła uznane za uniwersalne i ponadczasowe.

Jedyną (pozornie) poważnie prowadzoną postacią jest tu nie kto inny jak Richard Burbage, pierwszy odtwórca roli *Hamleta*, grany przez najstarszego z obsady Mariana Jaskulskiego. Ten nie mówi z brytyjskim akcentem, a wszystkie swoje sceny rozgrywa na serio – zrozpaczony, przegrany, wrażliwy. Interpretować można to dwojako: jego powaga odsłania perspektywę i rys charakteru postaci, której wszyscy wokół wydają się śmieszni (w pejoratywnym tego słowa znaczeniu), a jednocześnie on sam wydaje się tyleż zagubiony wśród maluczkich, co zbyt dumny, by się z nimi porozumieć, a więc i on nie jest bez wad, przynależy do tego świata. Z postacią Burbage'a wiąże się tajemnicza historia zniknięcia ze sceny w środku prapremierowego pokazu, którą twórcy spektaklu przechwytyują i fikcjonalizują na potrzeby opowiedzenia o wielowiekowej tradycji przepadania bez śladu wielkich odtwórców roli *Hamleta*.

Mimo czającego się ryzyka zaginięcia wielu aktorów wciąż stara się o tę rolę. Drugi akt spektaklu powstał na podstawie relacji Jana Kowalewskiego z otwartego castingu na *Hamleta*; castingu, którego wygrana to być albo nie być dla tych, którzy pragną wydostać się z zatłoczonego świata freelansu i niskopłatnych jobów. W tej części spektaklu twórcy nie tylko uprawiają soczystą krytykę środowiskową – otwarcie punktując wypaczenia bezlitosnej kultury castingu, uosobionej w postaci chimerycznego reżysera, nieszanującego nikogo i niczego – ale też pogłębiają wątek zero-jedynkowych wyborów, których dokonujemy wręcz bezwiednie każdego dnia. Przebieg castingu utrzymano w karnawałowej mieszance chaosu i dyscypliny. Emilia (jako Emilian) Piech, Mi-

chał Surówka, Filip Lasota i Franek Nowiński wiedzą, że mają mniej niż pięć minut, by za imponować reżyserowi³ Małgorzacie Trofimiuk, ale kryteria wyboru są niejasne, całkowicie subiektywne. Po serii akrobacji do muzyki, żarcików z nazwisk oraz walk na miecze kandydaci przystępują do osobliwego psychotestu, gdzie wymaga się od nich wskazania preferowanej odpowiedzi na pytania: „Biedny kapitalista czy bogaty komunista?”, „Nieobecny ojciec czy przemocowa matka?”, „Ludobójstwo czy pedofilia?”. Zawsze mają pięćdziesiąt procent szans, że wpasują się w gust reżysera. Drugą możliwość ostatecznie dostaje Surówka – przedstawił się wcześniej jako pochodzący z aktorskiej rodziny. Po krótkim wahaniu, zdradzającym solidarność wobec źle potraktowanych kolegów („Iść czy nie iść?”), idzie, ale równie szybko zostaje wyrzucony za drzwi. Ból *Hamleta*, twierdzi teatralny demiurg, trzeba mieć w oczach – tego nie da się zagrać. Cóż, wymarzony *Hamlet* reżysera prawdopodobnie nigdy by się na takim castingu nie zjawił.

Tę porywającą scenę, niesioną przede wszystkim świetnym aktorstwem, wycisza monolog Michaliny Rodak. Aktorka-asystent(ka) reżysera zwierza się publiczności, że jest zmęczona koniecznością funkcjonowania w trybie „albo – albo”, wskazując, że większość tego rodzaju wyborów to jedynie iluzja jednostkowej sprawczości. Owo złudzenie kontroli daje nam złudzenie sensu życia, tymczasem każda opozycja – w tym upodobana sobie przez Szekspira binarność płci – jest elementem podtrzymującym dynamikę wolnego rynku. W tym pesymistycznym tonie rozpoczyna się ostatni akt, rozgrywający się w wyobrażonym, równoległym świecie, w którym nikt już nie stawia czoła dylematom.

W prawym kącie sceny zbudowano nieduże podwyższenie ze schodkami prowadzącymi do samotnego plastikowego tronu. Zasiada na nim, pogrążony w drzemce, Richard Burbage, a towarzyszy mu świta zaginionych *Hamletów* z całej historii teatru. Grupa ta cienkimi głoskami deklamuje „być albo nie być” w kilku różnych językach, gumowym klapkiem delikatnie uderzając *Hamleta-Burbage'a* w głowę. Ten się nie budzi. Śni o świecie, który nie jest rajem, ale daje wytchnienie: „Znużony – odejść pragnę; lecz chęć w sobie dławię: / Jeśli umrę, sam na sam ze światem cię zostawię”⁴. Michalina Rodak, która magicznie przeniosła się do krainy *Hamletów* po wygłoszeniu monologu, stopniowo przejmując senny, ogłupiały, ale radośnie

bezbolesny stan umysłu pozostałych. Projektowane w ten sposób wyjście poza binarne opozycje „albo – albo” to eskapizm inny niż Bartleby'owskie „I would prefer not to”. Bo to, co miało nas więzić, okazuje się tu jedyną stymulacją do myślenia. Absolutnie wolni od dylematów, uśmiechnięci *Hamletowie* przypominają gaworzące dzieci lub otępiałe ofiary eksperymentów medycznych. Można tu zastanowić się nad sugestią twórców *Hamleta*, że potrzeba nam jakiegoś nieszczęścia, by móc czuć, myśleć i działać – albo że dopiero doświadczenie utrapień głównego bohatera pozwala na odpoczynek. Za bezsilnymi, zmęczonymi *Hamletami* tego świata wstawia się Audre Lorde: „Za tych z nas którzy żyją na skraju marginesu / i ciągle stoją na krawędzi decyzji / rozstrzygającej i jednoosobowej / za tych z nas którzy nie mogą się oddać / przelotnym marzeniom że mają wybór [...] żeby ich marzenia nie odzwierciedlały / śmierci naszych”⁵.

Chociaż trudno jest mi rozgościć się w upiornej wizji niezmaconego odpoczynku, spektakl oglądałam z dużą satysfakcją. Mimo mniejszej niż zazwyczaj u Tomaszewskiego liczby wstawek muzycznych całość przesycona jest rytmem i utrzymana w dobrym tempie. Na szczególną uwagę zasługują zarówno szeroko rozumiana dramaturgia (z reżyserem współpracowali Konrad Sierzputowski i Klaudia Hartung-Wójciak), jak i energia, zgranie oraz talent zespołu aktorskiego. ■

Teatr Polski im. Hieronima
Konieczki w Bydgoszczy
Hamlet Williama Szekspira
tłumaczenie Stanisław Barańczak
reżyseria, opracowanie
muzyczne Cezary Tomaszewski
premiera 26 stycznia 2024

1 ■ J. Milanowski, „Afera palcowa” w *Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Hamlet, sztuczna inteligencja i brak serdecznego*; źródło: <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,35590,30597154,nieoczekiwana-afery-palcowa-w-teatrze-polskim-w-bydgoszczy.html>, dostęp: 17.03.2024.

2 ■ Może to nawiązywać humorystycznie do współczesnej polityki przekładowej, zgodnie z którą odchodzi się od pomysłów polskich tłumaczy uwydatniających różnice kulturowe. Przykładem głośno dyskutowanego nowego tłumaczenia jest *Anne of Green Gables* Lucy Maud Montgomery, zapamiętana jako *Ania z Zielonego Wzgórza* według tłumaczenia Rozalii Bernsteinowej, teraz w przekładzie Anny Bańkowskiej funkcjonująca jako *Anne z Zielonych Szczytów* – a tytuł to przecież nie jedyna znacząca zmiana.

3 ■ „Reżyserowi”, bo nadal obowiązuje tu konwencja, zgodnie z którą Trofimiuk gra tu męczyznę, który w kobiecym przebraniu gra męczyznę.

4 ■ W. Szekspir, *Sonet* 66, tłum. S. Barańczak; źródło: https://www.babelmatrix.org/works/en/Shakespeare%2C_William-1564/-LXVI_Sonet/pl/5175-Sonet_66, dostęp: 18.03.2024.

5 ■ A. Lorde, *Litania za przetrwanie*, [w:] *Czarne diamenty. Toni Morrison i 9 innych poetek afroamerykańskich*, wybór, tłum., wstęp, oprac. H. Cieplińska, Krasnogruda – Sejny 2023, s. 18.