

Z punktu widzenia kreta

Praca nad rolą w *Hamlecie* Jerzego Grzegorzewskiego [1]

AUTOR: ROBERT JAROCIŃSKI

Jerzy Grzegorzewski planował wystawić *Hamleta* Stanisława Wyspiańskiego od początku objęcia dyrekcji w Teatrze Narodowym. W listopadzie 1996 roku, w wywiadzie dla „Polityki”, zapowiadał go już na otwarcie nowego sezonu¹. Ostatecznie *Hamlet* czekał sześć lat, żeby trafić na afisz.

Pierwsza próba

Miał to być spektakl pożegnalny, ostatni, którego reżyserii Grzegorzewski podejmował się jeszcze jako dyrektor. Powiedział nam to już na pierwszej próbie w marcu 2003 roku:

– Ponieważ jest to ostatnie przedstawienie w mojej reżyserii, chciałbym uniknąć zbędnego patosu. Proponuję, żebyśmy zrealizowali je z punktu widzenia kreta. Proszę państwa za mną.

Zaprowadził nas do wąskiego tunelu pod ulicą Wierzbową, służącego do transportowania dekoracji między scenami Teatru Narodowego.

– Chciałbym, żebyśmy spróbowali zrealizować ten spektakl tutaj.

Popatrzył na mnie i dodał:

– Może niech pan powie jakiś monolog z *Hamleta*!

– Niestety nie znam żadnego na pamięć.

– To czego was w tej szkole uczą? Niech pan mówi coś, co pan zna!

Zważywszy, że była to piąta, może ósma minuta mojego pierwszego spotkania z Grzegorzewskim w pracy, jego polecenie wyjścia na środek, przed cały zespół, i mówienia „tego, co znam”, wyglądało na środowiskowy chrzest. Chciał mnie pokazać zespołowi? Chciał, żebym dał się poznać jemu? A może nawinąłem się przypadkowo? Trudno powiedzieć. Byłem zdeprimowany i pewnie nie unikałbym mówienia Szekspira przed całym zespołem, gdyby z niespodziewaną pomocą nie przyszedł mi Igor Przegrodzki, który, nieproszony, bez żadnych wstępów, zaczął recytować fragmenty jednej ze swoich ról. Przechadzał się tam i z powrotem, mówiąc raz głośniej, raz ciszej, na wynos i pod nosem.

– Fatalna akustyka – skwitował swoim chrapliwym głosem. – Musisz tu, Jureczku, dać gruby dywan, najlepiej czerwony. Wtedy będzie się dobrze niosło i dobrze grało.

Wszyscy się roześmiali. Oprócz Grzegorzewskiego, który wyglądał, jakby z trudem tłumił wściekłość:

– Są rzeczy, których w moim teatrze nie będzie nigdy, Igor! Czerwony dywan jest jedną z nich!

Furiat – pomyślałem o swoim dyrektorzce po kwadransie pierwszej próby.

Zespół nie podzielał moich wrażeń. Zdradzał za to obawy związane z wystawieniem spektaklu w łączniku technicznym, a jeszcze wyraźniej dało się wyczuć wątpliwości co do tekstu, nad którym mieliśmy pracować. Grzegorzewski nie przyniósł adaptacji. Każdy z nas otrzymał kserokopię eseju Stanisława Wyspiańskiego, bez żadnych ingerencji.

– Gramy w sztuce czy w eseju?

– Gramy postaci czy tylko je referujemy?

– Jurek, a dlaczego nie robić *Hamleta*, tylko opracowanie *Hamleta*?

– Kiedy będzie egzemplarz?

– To będzie przedstawienie czy wykład?

– Gdzie są granice eksperymentów? Może jednak zlitujmy się nad tym biednym widzom? Kto to wytrzyma?

– Jak to w ogóle grać?

Grzegorzewski niespecjalnie słuchał, raczej milczał. Zapamiętałem tylko jeden jego komentarz z tamtej próby:

– Może i Wyspiański był grafomanem. Ale w takim razie ja też jestem grafomanem.

W wywiadach Grzegorzewski był mniej lapidarny:

Maryla Zielińska: [...] Może trzeba się wyzwolić z tej rupieciarni? Może to zatrute źródło? Wzywał do tego Tadeusz Kantor, który twierdził, że z wrodzonym sobie kołtuństwem wepchnęliśmy Wyspiańskiego do grona świętości, ale uwielbiamy już nie jego, ale legendę, którą wytworzyliśmy na jego temat i siebie w niej.

Jerzy Grzegorzewski: Gdybym podzielał ten pogląd, nie mógłbym być dyrektorem Teatru Narodowego. Kantor raczej mówił o przedwojennej legendzie



Od lewej: Robert Jarociński, Jan Englert; *Hamlet Stanisława Wyspiańskiego*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie [2003]

fot. Michał Mrowiec / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Wyspiańskiego, dobrze ją znał i chyba wtedy jej ulegał. Rupieciarnia tworzy się, gdy symbole nie zyskują nowej formy, trwają w przestarzałej, która nie pobudza, ale usypia. Nie widać obecnie specjalnego uwielbienia dla legendy Wyspiańskiego, nie licząc historyków literatury i teatru. Wielu nazywa go grafomanem, nawet autorytety głoszą, że należy go odłożyć, bo do niczego nie pasuje. Dziś prowokacja polega [...] na tym, by stać przy Wyspiańskim. Nasz teatr jest atakowany za to, że tak go eksponuje, że to jest zły kierunek dla sceny narodowej.

MZ: Dlaczego więc Wyspiański?

JG: To największy geniusz teatru. Niewiarygodna wyobraźnia. Jak się czyta instrukcje reżyserskie, didaskalia, to ma się wgląd w wymiar wielkości. Często się mówi, że w jego tekstach są niezręczności, że stylizacja języka stwarza barierę, ale przecież *Sędziowie* brzmią dobrze, idą u nas nadkompletami. [...]

MZ: Planuje Pan jeszcze *Studium o „Hamlecie”*. Czy te „wyspiańskie” spektakle tworzą cykl?

JG: [...] Czy to się złoży w cykl [...], dowiemy się. To tak jak malarz ustawia obrazy na wystawie retrospektywnej i nagle zauważamy, że bez jednego dzieła nie byłoby drugiego, że łączy je jakaś droga².

Rola

Według tego, co w swoim kanonicznym esej *Szekspir współczesny* pisze Jan Kott, Laertes to prosty chłopak, wpłątany w wir dworskiej intrygi; w mechanizm, którego jest najpierw trybikiem, a w końcu stanie się jego ofiarą.

Tylko co to właściwie znaczy? Jak się gra „proste patrzenie na życie” albo „wplątanie w krwawy dramat polityczny”³?

Dwa lata później, wiosną 2005 roku, rozpoczynałem próby do *Kosmosu* Witolda Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego. Jarocki zaprosił wybitnego gombrowiczołoga, profesora Jerzego Jarzębskiego z Uniwersytetu Jagiellońskiego, aby zaprezentował przed zespołem odczyt *Dwanaście sposobów interpretacji „Kosmosu”*. Wykład był bardzo ciekawy, profesor odkrywał przed nami siatki ukrytych w powieści kontekstów i znaczeń. Kiedy na koniec poprosił o pytania, Zbigniew Zapasiewicz nie wahał się ani chwili:

– Wyłożył pan dwanaście interpretacji literackich. Ale co nas, aktorów, one obchodzą, i co my, aktorzy, mamy z nimi wspólnego?

Właśnie! Nikomu chyba nie udało się zbudowanie roli w bibliotece. Podpieranie się literaturą przedmiot, esejami, wykładami, interpretacjami wybitnych literaturoznawców czy teatrologów może mieć dla aktora charakter wyłącznie pomocniczy. Nie zastąpi prób. Nie zastąpi rozmów z reżyserem, jego uwag, pomysłów, nie wytworzy napięcia między bohaterami, jakie da się wypracować tylko na scenie. Odrzucenie tradycyjnego pojmowania charakterystyki postaci, jakiego wszyscy jesteśmy uczeni od najmłodszych lat, wchodzi w skład aktorskiego elementarza na wydziałach aktorskich wszystkich szkół teatralnych. To oczywiście nie błąd – rozumieć, w czym się gra, znać konteksty literackie i pozaliterackie, umieć patrzeć na swojego bohatera z różnych perspektyw – ale, jak ujął to zwięźle Andrzej Łapicki, „aktor może być inteligentny o tyle, o ile nie przeszkadza mu to w graniu”.

Punkt widzenia aktora poważnie wykrzywia tradycyjnie rozumianą charakterystykę postaci. Określenia typu: mądry/głupi, dobry/zły, nie mają na scenie bezpośredniego zastosowania. Bohater wyłoni się dopiero w działaniu, w konkretnych sytuacjach, w rozwiązaniach scenicznych wynikających z założeń reżysera. Aktor nie zadaje sobie pytań, czy jestem postacią pozytywną, czy negatywną. Bardziej interesuje go to, czy postać jest w ciągłym biegu, czy porusza się wolno i ciężko; czy mówi głośno, czy półgębkiem i cicho, czy ma wąsy i czy przy powitaniu całuje kobiety w rękę.

Staralem się więc przede wszystkim wsłuchać w reżysera. Ale zanim reżyser się do mnie odezwał, zanim cokolwiek mi zasugerował, jedyne co miałem, to... rola. Na razie tylko przydzielona, czekająca na zrobienie. Ale była. Miałem ją.

W hierarchii obsady rolę od epizodu odróżnia tak zwany przebieg, czyli historia bohatera. Epizod, choćby najbardziej spektakularny i godny zapamiętania, choćby każdego wieczoru był nagradzany gorącymi brawami – nie mówi nic o postaci. W epizodzie najważniejsza jest funkcja bohatera, jego podporządkowanie fabule spektaklu. To duże obciążenie, które rzadko pozwala aktorowi wydobyć bohatera zza przypisanej mu funkcji. Henryk Talar często mawia, że ciekawszy od koloru flagi jest ten, kto nią macha. Wielu reżyserów dodałoby: byle machał mocno, a flaga nad sceną efektownie łopotała. Epizod może więc być popisowy, może przynosić satysfakcję, ale zawsze pozostanie obciążony wadą „nieopowiadania” o swoim bohaterze. Rola drugoplanowa, choćby źle napisana, choćby niewdzięczna i trudna, czy nawet niema, ma tę przewagę nad epizodem, że jest w nią wpisana jakaś historia bohatera.

To podstawowe rozróżnienie, które przecież widać od razu przy rozdaniu ról, bardzo często jest dla aktorów powodem odkładania bądź nieodkładania egzemplarza, grania lub nie w planowanym spektaklu.

Laertes to bezsprzecznie rola. Bohater, który się z niej wyłania, ma swoją opowieść. Wprawdzie znika z pola widzenia na dobre dwa akty, ale kiedy powraca, staje się jedną z najwyraźniejszych i najważniejszych postaci w sztuce. To rola drugoplanowa, którą trzeba tworzyć za plecami jednego z największych, najpełniejszych, najbardziej złożonych wewnętrznie bohaterów pierwszoplanowych w historii światowego dramatu, ze wszystkimi tego skutkami i ryzykiem; jeżeli więc Hamlet będzie słaby i niewiarygodny – spektaklu nie uratuje nawet najlepiej zagrany Laertes; jeżeli Hamlet będzie świetny – przesłoni wszystkich włącznie z Laertsem; jeżeli sam Laertes nie będzie wyrazisty – nie zaistnieje w opowieści; jeżeli będzie przeszarżowany – ostatni akt zmieni się w farsę.

Nadzieje, które wiązałem z zagranieniem Laertes w Teatrze Narodowym, podsycił we mnie debiutancki entuzjazm. Poza tym wciąż myślałem o Laertesie oryginalnym, uparcie lekceważąc to, że nasz *Hamlet* jest przecież autorstwa Wyspiańskiego, że teatr nie jest Szekspira, tylko Grzegorzewskiego; a przede wszystkim nie próbowałem zrozumieć, że esej jako forma wypowiedzi został przez reżysera wybrany nieprzypadkowo. Niemniej jako świeżo upieczony adept aktorstwa byłem szczęśliwy, dostając pełnowymiarową rolę w Teatrze Narodowym. Dobry start! – myślałem.

Jedyna uwaga

– Do wakacji ma pan potrafić zrobić ze szpadą coś takiego, że ja nie będę w stanie uwierzyć, że coś takiego ze szpadą można w ogóle zrobić. I niech pan nie idzie z tym do Grochoczyńskiego – usłyszałem któregoś dnia od Grzegorzewskiego.

Była to pierwsza reżyserska uwaga dotycząca mojej roli. Była to zresztą w ogóle jedna z nielicznych uwag merytorycznych. Próby wciąż miały charakter towarzyskich spotkań. Mało się rozmawiało o pracy, wszyscy czekaliśmy na egzemplarz.

Dlaczego nie do Grochoczyńskiego? – pomyślałem. Pedagog, wieloletni instruktor szermierki scenicznej, człowiek, który ustawił w życiu dziesiątki walk na ekranie i scenie, wydał mi się najlepszym adresem. Poszedłem. Zamieniliśmy słowo, wytłumaczyłem, że szukam inspiracji. Usiadłem w kącie sali i zacząłem przyglądać się zajęciom z szermierki. Studenci trzeciego roku Wydziału Aktorskiego ćwiczyli układ do muzyki; bardzo podobny do tego, jaki dwa lata wcześniej ćwiczyłem i ja – na tej samej sali, pod okiem tego samego profesora. Zwarcie... dwa, dwa-trzy, trzy-dwa-trzy... Rozwarcie... Raz i, dwa i... Atak na trzecią zasłonę, atak na pierwszą zasłonę... dwa-dwa-trzy... Zwarcie, atak! Zasłona, atak!... dwa-dwa-trzy... i tak dalej.

Po dwudziestu pięciu minutach podziękowałem profesorowi i wyszedłem z sali. Przyłapałem się na tym, że nie szukałem inspiracji, tylko prostego wytrychu. „Pójdę do profesora, profesor mi powie – sprawa załatwiona!” Powinienem się może przyjrzeć, jak kucharka operuje chochlą, jak tańczy rakietka w ręku badmintonisty; powinienem szukać inspiracji tam, gdzie na pozór ich nie ma, i gdzie nie ma szermierki. Powinienem przekraczać granice oczywistości, a nie się w nich okopywać. Grzecznie wygrywając szermiercze „do re mi fa sol la...”, nie zaskoczę ani siebie, ani tym bardziej Grzegorzewskiego.

Przypomniałem sobie, jak na drugim roku razem z Wojtkiem Solarem i Kamillą Baar pokazaliśmy na egzaminie z szermierki walkę na miotły. Pamiętam też imponujący układ kolegów z wyższego rocznika – pojedynki na widelce i łyżki. Ale tamte popisy, choć efektowne, miały się nijak do zadania, jakie postawił przede mną Grzegorzewski. Gdzie więc szukać? Może wystarczy mieć oczy i uszy szeroko otwarte? Liczyć na przypadek, który mnie naprowadzi, zainspiruje, olśni? Może nie ma co szaleć, mam czas do wakacji, nie muszę być gotów na jutro. Wyglup ze szpadą nie załatwi mi przecież całej postaci. Trzeba wrócić do podstaw. Do tekstu. Do roli.

Wyspiański wskazuje w *Hamlecie* dwie sceny, które zawierają logiczne lub fabularne sprzeczności, niekonsekwencje, czy wręcz „niemożliwość”. Pierwsza to rozmowa Horacego z Hamletem na cmentarzu, a druga to powrót Laertes z Francji. Dzięki temu, że autor „pozwala sobie [ich] nie rozumieć”, analizuje je nader dokładnie i przedstawia swoją interpretację „Poloniuszowej rodziny”. Pomijając streszczenie fabuły oraz uwagi na temat tradycji przepisywania na nowo starych sztuk, o czym

rozpisuje się z pasją, Wyspiański wprost sugeruje, w jaki sposób Laertes mógł wyrażać swoją rozpacz na wieść o śmierci – najpierw ojca, a potem siostry:

Rozpacz synowska, choćby nawet zbyt wiele siekająca powietrze rękami, napęlniająca krzykiem nadmiernym powietrze, rozdzierająca szaty i rozpacz brata, brzmiąca tak poważnie, że słysząc przechwałki jego bolesne, nie można mu nie powiedzieć, że to jest aktorstwo; – to wszystko wyraźne – to jest syn Poloniusza. Właśnie taki, co mając ojca dworskim fagasem i bardzo przeciętną figurą, odgrywa po jego śmierci tragedie udane i przesadne – gwiazdy zatrzymując w ich biegu i słońce wzywając na świadka swemu „nieszczęściu”. To jest synek Poloniusza, któremu bardzo o to przede wszystkim chodzi, że ojciec był pochowany i pogrzebiony po cichu, bez ceremonii. Bez ceremonii?! Poloniusz?! On, który tak lubił ceremoniał według starszeństwa i rangi, i urzędu?!⁴

To brzmi jednoznacznie: mam zagrać kabotyna i jako bohater – udawać emocje. Ale zaraz potem Wyspiański dodaje:

Edukacja Poloniusza, kultura Poloniuszowej rodziny, zaprawdę tragiczna w swej nieszczeroci i obłudzie, gdyż Ofelia naprawdę jest obłąkana, a Laertes naprawdę płacze [...]. Tylko że żal Laertes w całym aparacie retoryki, aktorstwa jest parodią żalu serdecznego. To był więc pomysł Szekspira. Takie miały być dzieci Poloniusza⁵.

A więc – nie gram kabotyna. Gram kogoś, kto autentycznie przeżywa śmierć bliskiej osoby, ale jedynym sposobem wyrażenia żalu jest „teatr”, nadmierna, afektowana rozpacz. Czy tak?

Jednym z pierwszych zadań, jakie ma przed sobą aktor pracujący nad rolą, jest wyszukanie w tekście sztuki wszystkich kwestii dotyczących jego postaci, ale poza scenami, w których ona występuje. Na temat Laertes Hamlet tak zwierza się Horacemu:

Przykro mi jednakże,
Żem się zapomniał względem Laertes;
W obrazie bowiem jego losu widzę
Wierne odbicie mojej własnej doli.
Cenię go bardzo; słysząc wszakże owe
Przechwałki jego boleści, nie mogłem
Być panem siebie⁶.

Wyspiański idzie nawet dalej. Wywodzi zachowania, obyczaje i kulturę osobistą Laertes z tego, co sam o sobie mówi... Poloniusz. Stwierdzenie, że niedaleko pada jabłko od jabłoni, byłoby pewnie nadmiernym uproszczeniem, ale pochylić się nad tym warto. Wyspiański domyśla się, insynuuje wręcz Laertesowi skłonność do hulaszczego prowadzenia się i uleganie pokusom zmysłów. Ponieważ robimy *Hamleta* według Wyspiańskiego, nie można tego zostawić. Skoro trop wiedzie do Poloniusza, to oznacza, że muszę zwracać uwagę na wszystko, co dotyczy Poloniusza. W Laertesie powinno odbijać się echo Poloniuszowych zachowań. Jaki będzie tego wyraz na scenie – nie wiadomo, ale trzeba pozostawać czujnym. Dobrze, że zdałem sobie z tego sprawę już na początku prób.

Ale właściwie kto grał Poloniusza w naszej obsadzie? W ogóle kto miał grać kogo? Panował zamęt. Wielu zaproszonych do spektaklu aktorów długo nie miało przydzielonych ról, a jednocześnie wiele ról pozostawało w puli do rozdania. Nie było też od początku jasne, czy przedstawiony przez reżysera zestaw nazwisk jest ostateczny, na poszczególnych próbach pojawiali się także aktorzy spoza obsady. Wiadomo było tylko, że w głównej roli Wyspiańskiego-Hamleta wystąpi

Artur Żmijewski, że będą dwie Ofelie: Ofelia (Anna Gryszkówna) i Kurtyzana (Beata Fudalej), że Klaudiusza zagra Jan Englert, Gertrudę – Anna Ułas, Kamińskiego – Igor Przegrodzki, żonę Wyspiańskiego – Ewa Konstancja Bułhak. Poloniusza miał grać Jacek Różański, a ja Laertes. Reszta miała okazać się w trakcie pracy.

Krosno

Pierwsze próby miały charakter towarzyskich spotkań. Panowała familiarna, wręcz odprężająca atmosfera, Grzegorzewski raczył zespół dykteryjkami, aktorzy oczywiście nie pozostawali dłużni. Godzina rozpoczęcia prób została przesunięta trwale na 10.30, żeby wszyscy mogli bez pośpiechu zdążyć, a reżyser i tak witał każdego w bufecie ujmującym: „Zapraszam na kawę”. Nie sposób było krzywić się na myśl o chodzeniu do pracy.

Ale pracy jako takiej było niewiele. Grzegorzewski stale przeproszał, że nie ma jeszcze adaptacji, obiecywał, że pracuje nad nią nieustannie i że będzie gotowa już niedługo. W rzeczywistości pracował nad nią chyba wyłącznie na próbach, prosił bowiem, żebyśmy czytali mu na głos całego *Hamleta*. Proponował skróty w tekście, zachęcał nas do proponowania własnych, opowiadał, jak wyobraża sobie rozmaite rozwiązania sceniczne, rzucał pomysły, podawał je w wątpliwość, łatwo wpadał w dygresje, po czym około godziny 13.00 kończył próbę, kwitując, że „nie ma się co przemęczać”. Trudno było oprzeć się wrażeniu, że daleko w ten sposób nie zajdziemy.

Upadła koncepcja inscenizacji w tunelu pod ulicą Wierzbową, gdzie odbyliśmy pierwszą próbę. Zrezygnował z tego sam Grzegorzewski, który wymyślił, że dominującym elementem scenografii spektaklu będzie krosno. Krosno miało początkowo zostać wykonane przez pracownię teatralną. Kiedy jednak reżyser zobaczył oryginalny warsztat w Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, stało się jasne, że jedynym możliwym rozwiązaniem będzie sprowadzenie autentycznego muzealnego eksponatu. „Krosno” zaczęło być nagle odmieniane przez wszystkie przypadki, a każda próba kończyła się solennym przyrzeczeniem Grzegorzewskiego, że wszystko ruszy, jak tylko uda się je sprowadzić. O krosnie mówił z prawdziwym namaszczeniem, przeczuwając zapewne, że dzięki niemu uda mu się zorganizować przestrzeń.

Krosno wymiotło więc *Hamleta* z podziemi i ucięło wszelkie dywagacje na temat miejsca jego wystawienia. Było oczywiste, że jedyną sceną zdolną pomieścić tak ogromny obiekt jest Sala Bogusławskiego.

Milczenie reżysera

„Około świąt Bożego Narodzenia przyszedł do mnie pan Kamiński i oświadczył, że chce grać *Hamleta* i że chce porozmawiać o *Hamlecie*”⁷. Tak brzmiał początek – straszliwy, przytłaczający. Początek, który niczego nie otwierał, który, zamiast wprawiać w ruch, powstrzymywał. Przez kilka miesięcy każdą próbę zaczynaliśmy od słów: „Około świąt Bożego Narodzenia przyszedł do mnie pan Kamiński i oświadczył, że chce grać *Hamleta* i że chce porozmawiać o *Hamlecie*”, i na nich też próba się kończyła.

Artur Żmijewski zdążył zapuścić już zarost à la Wyspiański i faktycznie – niezwykle upodobił się do swojego bohatera. Niestety, nie miał szans budować postaci poza wyglądem. Próby nie miały żadnego ustalonego porządku. Wzywani byli wszyscy aktorzy, każdy miał się okazać potrzebny, ale reżyser wciąż pracował wyłącznie nad pierwszą sceną.

– Około świąt Bożego Narodzenia przyszedł do mnie pan Kamiński i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o *Hamlecie* – mówił Żmijewski.

– Dobrze, panie Arturze, a może niech pan stanie tam.

Żmijewski stawał w wyznaczonym miejscu.

– I teraz niech pan spróbuje.

– Około świąt Bożego Narodzenia przyszedł do mnie pan Kamiński i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o *Hamlecie*.

– Źle. Niech pan spróbuje na szezlongu.

Żmijewski kładł się na szezlong i powtarzał kwestię.

– Źle. Może niech się pan oprze o szpulę.

Żmijewski opierał się o szpulę. Mówił znowu.

– Też niedobrze.

Grzegorzewskiemu nic nie pasowało. Mijały tygodnie, raporty z prób szły już w dziesiątki, a nadal nie powstało nic, nawet załączek sceny. Najbardziej z tego okresu zapamiętałem milczenie. W trakcie prób Grzegorzewski bardzo często zawieszał się, zanurzał w swoich myślach. Zapadała wtedy dziwna cisza. Wszystkie osoby biorące udział w pracy nad spektaklem w napięciu siedziały na widowni i właściwie przyglądały się temu, jak reżyser myśli. Trwało to nawet kilkanaście minut. W tym czasie nikt nic nie mówił, nie było nawet cichych szeptanych rozmów.

Wszyscy trwaliśmy w stanie dużego skupienia – przyjemnego zresztą. Nieraz Grzegorzewski przebijał ten balon, usprawiedliwiał się ironicznie:

– Proszę mi wybaczyć. Wiem, że tu państwo siedzicie tak bez zajęcia, ale proszę mi wierzyć, że jesteście mi bardzo potrzebni. Wywieracie na mnie presję, która mnie dyscyplinuje do myślenia. Gdyby państwa tu teraz nie było, mój umysł karygodnie by się rozleniwił.

Przyglądanie się temu, jak reżyser myśli, wcale nie było zajęciem przykrym czy nudnym. Przeciwnie, wyczekiwanie na jego pomysły, obserwowanie, jak one się rodzą, a w końcu podążanie ścieżkami, którymi chadzała wyobraźnia Grzegorzewskiego, było jak strojenie instrumentu do najczystszej dźwięku, jak zagłębienie za horyzont. Ta pozorna beczynność pozwalała mi wejść w stan umysłu, porównywalny chyba tylko z treningiem medytacyjnym. Nigdy wcześniej i nigdy później nie znalazłem się już w sytuacji tak intensywnego zbiorowego skupienia. Zdarzały się momenty, w których niemal fizycznie odczuwałem, że uwalniam się od konwencjonalnego „rozumienia”.

Kapitałem, jaki prowincjusze tacy jak ja, kiedy już zostaną zaproszeni na artystyczne salony, najszybciej – i najchętniej – przywożą do swoich domów rodzinnych, są wielkie nazwiska i dowody na obcowanie z nimi. Rzucone mimochodem przy świątecznym stole w Bydgoszczy, Gliwicach, Tarnowie czy Białymstoku: „Gram teraz w Teatrze Telewizji u Jana Englerta”, albo: „Robimy spektakl, w którym jestem kochankiem Danusi Stenki”,

Scena zbiorowa; *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie [2003]



Fot. Michał Mrowiec / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego



Beata Fudalej i Jerzy Grzegorzewski podczas próby do *Hamleta* Stanisława Wyspiańskiego (2003)

fot. Michał Mrowiec / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

wywołuje natychmiast u wujków, ciotek i sąsiadów pomruki uznania i zazdrości. Przez cztery lata studiów w Akademii Teatralnej przywykłem już do tych powrotów z nazwiskami moich profesorów w zanadrzu i do konieczności snucia barwnych opowieści o wielkim świecie. Nie stroiłem od tego. Opowiadałem dużo o tym, jak wyglądają zajęcia, jak pracujemy, jak buduję swój warsztat, bywało, że wręcz po kabotyńsku popisywałem się nabytymi sprawnościami, a wielkie i znane nazwiska, na które się powoływałem, miały uwiarygadniać moje popisy.

Podczas jednej z prób *Hamleta* pomyślałem, że z perspektywy świątecznego stołu na mojej prowincji ten mój pierwszy krok na drodze zawodowej kariery może wyglądać fatalnie. Wyobraziłem sobie twarze moich rodziców, kiedy usłyszą: „Od kilku tygodni siedzimy na próbach, nie ma ani kawałka przedstawienia, reżyser chodzi po scenie i myśli, a my siedzimy i czekamy. I to jest naprawdę fascynujące!”.

Frustracja

Fascynujące może dla mnie, ale wielu aktorów ten stan permanentnego nic-nie-wiadomo zwyczajnie rozstrajał. Nadal nie było ani egzemplarza, ani przydzielonych ról, nikt nie mógł się uczyć niczego na pamięć. A jednocześnie w każdej chwili każdy aktor mógł zostać przez reżysera poproszony, żeby próbować dowolny fragment tekstu i dowolną rolę. Grzegorzewski w ciągu jednej próby ustawiał sytuacje sceniczne, układał scenariusz, skracał tekst i zmieniał obsadę. I nawet jeżeli nagle coś wychodziło i wydawało się, że wreszcie coś mamy – była to chwilowa mrzonka. Bardzo szybko okazywało się, że ten pojedynczy pomysł nie

uwzględniał pewnych konsekwencji i mógł być rujnujący dla całości spektaklu, więc – przepadał.

Z czym zresztą nie zgadzał się sam reżyser:

– Z wiekiem zauważam, że konsekwencja jako taka szkodzi przedstawieniu, lepiej jest poddać się pewnej migotliwości – oświadczył kiedyś z dumą.

Stale wracaliśmy więc do początku: „Okolo świąt Bożego Narodzenia przyszedł do mnie pan Kamiński i oświadczył, że chce grać *Hamleta* i że chce porozmawiać o *Hamlecie*”.

Telewizyjny gwiazdor, amant, bez udziału którego trudno było wtedy wyobrazić sobie jakąkolwiek produkcję celującą w wysoką oglądalność, laureat Wiktorów, Telekamer, Bóg jeden wie, jakich jeszcze „splendorów i honorów”, każdego ranka stawał z niemodną bródką, na środku sceny, bezradny, ale niezmiennie gotowy na godziny chaotycznego przedstawiania, jakby był elementem scenografii. Artur Żmijewski może nie proponował wiele, nie sypał pomysłami, ale w trakcie tych niekończących się wędrówek z kąta w kąt, w poszukiwaniu właściwego początku, imponował cierpliwością i pełnym zawierzeniem się Grzegorzewskiemu. Zwłaszcza że od pewnego momentu w tych poszukiwaniach coraz bardziej przeszkadzała choroba reżysera.

Pierwsi zauważyli to starsi aktorzy. Nie mówili nic wprost, po prostu zaczęli szybko się niecierpliwić, gderać, że wszystko na nic, że nic z tego nie będzie. Kolejnym objawem był coraz krótszy czas każdej z prób. Doszło do tego, że zwykłą porą ich kończenia stawała się 12.30, a nawet 12.15. Zważywszy, że oficjalnie zaczynaliśmy o 10.30, a w praktyce –

dopiero tuż przed 11.00, uwagi reżysera o nieprzemęczaniu się brzmiały groteskowo.

Wreszcie któregoś dnia Grzegorzewski pojawił się na próbie z podbitym okiem i pokancerowaną twarzą, z okularami w rozsypce. Miał przy tym świetny humor, werwę i wydawał się zupełnie beztroski. Zaczął od wyjaśnienia:

– Chcąc uprzedzić wszelkie komentarze na temat mojego wyglądu, muszę państwu wyjawic, że na klatce schodowej w mojej kamienicy urządziła sobie lokum szajka narkomanów. Tolerowałem ich przez jakiś czas, ale w końcu miarka się przebrała i wczoraj właśnie postanowiłem wypowiedzieć im wojnę. Zainterweniowałem. I oto są skutki.

Mówiąc to, łypał uważnie na boki, jakby chciał się przekonać, czy jest wśród nas chociaż jeden naiwniak, skłonny uwierzyć w jego straceńczą odwagę, w „wojnę” z „szajką” o utrzymanie porządku w kamienicy. Ciągnął tę opowieść jeszcze przez chwilę, aż w końcu, orientując się, że sytuacja jest beznadziejna, sam zaczął zanosić się śmiechem. I, zasłaniając twarz dłonią, zamilkł.

Od tej pory napięcie między zespołem i reżyserem z próby na próbę stawało się coraz bardziej zauważalne. Grzegorzewski z właściwym sobie wdziękiem próbował jeszcze obłaskawiać aktorów mirażem kreacji, jakie dla nich przewidywał: „Pani będzie miała piękną długą suknię, będzie pani wyglądała zjawiskowo”, „Pan będzie miał fryzurę jak Jean Gabin we wczesnych filmach”; lub udzielać niespodziewanych dyspens: „Nie wszyscy państwo będą jutro potrzebni na próbie. Jeśli macie państwo jakieś inne zobowiązania, nie musicie państwo przychodzić”. Ale były to zasłony dymne. Grzegorzewski wyraźnie korzystał z każdej okazji, żeby obłaskawiać przede wszystkim swój nałóg.

Destrukcja

Praca nad spektaklem stała się pozorna, a zespół rozsypywał się w oczach. Większość aktorów korzystała z każdej nadarzającej się okazji, żeby wymykać się z prób albo nie przychodziła w ogóle. Reżyser pogrążał się w chorobie.

Nie mogłem przestać chodzić na te próby. Byłem jak prymus, który nawet w dzień wagarowicza siada w pierwszej ławce z otwartym zeszytem i zatemperowanym ołówkiem. A Grzegorzewski po przyjęciu dwustu gramów wódki nadal dawał wyraz swojej nieposkromionej wyobraźni i przetwarzał rzeczywistość w sposób bezkonkurencyjny. Oczywiście, jego wywody były wtedy niespójne, nie panował nad wątkami, łatwiej

zanurzał się w prywatnych opowieściach, bardzo często zupełnie dryfował – ale zdarzało się też, że nagle rzucał pomysł, którego moc była hipnotyzująca! Największym problemem było nie to, że jest nietrzeźwy, tylko że, próbując pracować z alkoholem we krwi, niczego nie był w stanie utrzymać. Przeciwnie – chciał niszczyć. Wszystko, co wymyślał, co wydawało się fascynujące, natychmiast dyskredytował jako kiczowate, nazywając przy tym samego siebie skończonym hochsztaplerem. Trudno było to znieść. Trudno było patrzeć na to, jak niweczy własne pomysły, jednocześnie wiedząc, że gdyby był trzeźwy, siedłby za nimi, rozwijał je i – koniec końców – może mielibyśmy jeszcze więcej Grzegorzewskiego w Grzegorzewskim.

Ta destrukcja przekładała się również na jego relacje z zespołem. Grzegorzewski odsłaniał czasem twarz nieznaną wcześniej. Już nie tylko się irytował, ale obrażał innych i obrażał się na innych.

– Fryzura pań nie ma żadnego wyrazu. Patrząc na panią i na panią, nie mam żadnych skojarzeń poza okładką „Twojego Stylu”. Jeżeli panie z tym czegoś nie zrobią, nie będziemy mogli dalej pracować! Bardzo proszę obie panie – do fryzjera!

Innym razem wyznaczył próbę na sobotę. Dotychczasowa pobłażliwość w stosunku do godzin pracy nagle zniknęła. Sobota? Tak, sobota, dziesiąta rano, bezwzględnie wszyscy! Przyszliśmy wszyscy. Jak się okazało, wyłącznie po to, żeby wysłuchać ponurego wywodu na temat inteligencji jednej z koleżanek. W jej obecności.

Zespół szybko znalazł się na skraju wytrzymałości. W końcu w imieniu koleżeństwa Beata Fudalej oświadczyła Grzegorzewskiemu, że w takich okolicznościach nie da się pracować i – „to z miłości do pana, panie Jerzy” – że nie wrócimy na próby, dopóki nie będzie w stanie zapanować nad swoją chorobą; po czym wszyscy (poza Igorem Przegrodzkim) opuściliśmy salę.

Moja pierwsza odwołana premiera – myślałem. Na wakacje wyjeżdżałem w poczuciu klęski. ■

cdn.

1 ■ *Palę Paryż i wyjeżdżam*, [z J. Grzegorzewskim rozmawia Z. Pietrasik], „Polityka” nr 46/1996.

2 ■ *Polska szopa*, [z J. Grzegorzewskim rozmawia M. Zielińska], „Gazeta Wyborcza” nr 23/2000.

3 ■ J. Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 87–88.

4 ■ S. Wyspiański, *Hamlet*, Wrocław 1976, s. 61–62.

5 ■ Tamże.

6 ■ W. Shakespeare, *Hamlet*, akt V, scena 2, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1986.

7 ■ S. Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 4.