

Rewolucja bez nadziei

Uwikłany w opartą na kłamstwach i manipulacjach politykę, świat *Hamleta* rozgrywa się w rzeczywistości, gdzie wszystko staje się polityczne, choćby było gestem sprzeciwu czy lekceważenia, gdzie nawet śmierć może stać się tłem dla zbijania politycznego kapitału.

Ciekawie rozpoczął drugi sezon swojej dyrektury w Teatrze im. Wilama Horzycy Paweł Paszta. Jego *Hamlet* jest przedsięwzięciem ambitnym i niełatwym, zarówno w odbiorze, jak i – spodziewam się – organizacyjnie. Ale jakkolwiek stawka była wysoka, zwycięstwo reżysera dało teatrowi spektakl, który nie tylko na długo zostaje w pamięci, ale też może stanowić pokaz szerokich możliwości, jakimi dysponuje toruńska scena.

Paszta swój związek z Teatrem Horzycy zaczął w 2017 roku od realizacji *Napisu*, satyrycznej komedii Géralda Sibleyrasa. Praca nad nią zdradziła kierunki jego estetycznych poszukiwań i zamiłowanie do teatru formy – wystarczy wspomnieć służący za niemal całą scenografię hiperobiekt w postaci przeskalowanego, multifunkcyjnego stołu. Reżyser słusznie skierował formułę tego spektaklu raczej ku tradycji francuskiej surrealistycznej czarnej komedii (nawet trailer *Napisu* jednoznacznie nasuwa skojarzenia z filmem *Delicatessen* Jeana-Pierre'a Jeuneta i Marca Caro) niż, jak to bywało przy innych jego wystawieniach, farsy. Przy okazji pozostawił po pracy ze sobą tak dobre wspomnienia, że to od zespołu Horzycy wyszła sugestia, że dobrze sprawdziliby się jako dyrektor do spraw artystycznych. I sądząc po ścieżce, jaką podąża toruńska scena od kolejnego sezonu, kiedy sugestia ta się ziściła, zespół wykazał się dobrą intuicją.

Teraz intuicja ta doprowadziła do premiery najbardziej znanego dzieła Szekspira. Paszta, opracowując tekst dramatu (notabene bardzo pieczołowicie, aż po zaznaczenia, które fragmenty pochodzą z którego z tłumaczeń), dokonał ostrych cięć, pozostawiając na scenie jedynie siedem istotnych figur, zaś kwestie pozostałych postaci rozdysponował między anonimowy kobiecy Chór o niejasnym statusie, będący naraz grupą dworzan i trupą aktorów, co zresztą w świecie portretowanym przez reżysera zdaje się być tożsame. Rozbijając miejscami konstrukcję tekstu i chronologię zdarzeń, inkrustował go fragmentami z Mickiewicza i Wyspiańskiego. Cóż – w cmentarnej przestrzeni Elsynoru powinien wybrzmieć jakiś ustęp z *Dziadów*, ale w toruńskim *Hamlecie* znać przede wszystkim ducha Wyspiańskiego, i to nie tyle nawet tego ze *Studium...*, choć rzecz jasna jest ono tu punktem odniesienia, ale przede wszystkim tego, którego interpretował Jerzy Grzegorzewski, tego, któremu Dom starał się budować swoją dyрекcją w Teatrze Narodowym.

Grzegorzewski jest tu ewidentną inspiracją, tak na poziomie analizy tekstu, decyzji obsadowych, jak przede wszystkim w plastyce obrazu scenicznego. Największa w tym zasługa scenografki Eweliny Brudnickiej (z nią Paszta współpracował także przy *Napisie*), która otworzyła całą scenę i zascenia, otaczając je na poły elżbietańskim układem widowni; uruchomiła sceniczną maszynę, znajdując w zapadniach coraz to nowe groby; wreszcie pomalowała całą tę surową przestrzeń nieuchwytnymi światłami, to padającymi zza

wysokich, odsłoniętych okien, to odbitymi od mętnych lustrzanych tafli wiszących groźnie blach. Światło rysuje niepewne kierunki w zawieszonym w powietrzu dymie i odważnie gra ze spowijającym przestrzeń cieniem. Paszta z kolei otworzył scenę na życie miasta, wpuszczając aktorów na deski bezpośrednio z dworu, techniczną bramą, a wraz z nimi chłodny powiew i współgrające z pogrzebowym konduktem bicie dzwonów sąsiedniego kościoła. Znajomość teatralnej maszyny to też znajomość przesądów; trumna, konieczna wydawałoby się wobec cmentarnego pejzażu *Hamleta*, pojawia się – i owszem – ale tylko w prologu, poza budynkiem teatru. Na scenie zastąpi ją stare pianino. A właściwie – rząd pianin, rząd trumien, które posłużą dalej, nieustannie przemieszczane, za wszelkie niezbędne elementy scenografii, od kotary po tron. Które wreszcie w ciągłym rozedrganiu tworzyć będą audiosferę spektaklu, raz wybrzmiewając przypadkowym ambientem, raz służąc wygrywaniu kompozycji Tomasza Opałki, podkreślając muzyczność wypowiedzianej frazy.

Przy całej tej poetyckiej, by nie rzec: onirycznej oprawie, Paszta nie boi się też sztampy, jeśli ta jest uzasadniona chociażby teatralną tradycją – i w tych najprostszych, oczywistych zabiegach przejawia się naraz szczerłość reżysera, ufność w moc teatralnego znaku, ale i finezyjnie programowana ironia. Jak inaczej traktować fizyczną obecność na scenie czaszki Yoricka, na dodatek przyodzianej w błazeńską czapkę, niż jako deklarację: oto jest motyw, na którym wszyscy się wychowaliśmy, który stał się trwałym elementem kultury masowej, nic nie dałaby próba jego zmiany? A równocześnie funkcjonuje on w zgoła nieoczywistym, zarówno estetycznie, jak intelektualnie, kontekście. Toruński Hamlet nie walczy bowiem ledwie o honor zabitego ojca, ale czuje na sobie odpowiedzialność za wszystkie ohydne śmierci i niegodne rozgrywki o władzę wielu poprzednich pokoleń. Stąpa po grobach dawnych władców i ich dworzan, którym nawet śmierć nie mogła przywrócić czci. Wie, że i on, czekając w kolejce do tronu, skazany jest na uwikłanie w dworski system nie tylko siebie, ale i bliskich sobie ludzi. Jego Ofelia – paradoksalnie – jest czysta i niewinna, bo jest punkową, ma gdzieś etykietę, nie bywa na salonach, obnosi się z tatuażami, imponuje mu tym. Antysystemową niewinność traci, kiedy daje się wykorzystać ojcu i parze królewskiej do ich rozgrywki. To jest moment, w którym fatum dworskich reguł staje się szczególnie dotkliwe, i w którym książę intensyfikuje swoją walkę z przeznaczeniem.

Odpowiedzią na to fatum może być tylko zniszczenie zastanego porządku, nawet za cenę zniszczenia całego znanego sobie świata – i siebie. Hamlet Paszty jest gorzkim, ale pewnym swojej drogi rewolucjonistą – nie hamletyzuje, nie popada w obłąd, cynicznie zakłada błazeńską, wariacką maskę i z zimną konsekwencją dąży do celu. Celem jest zaś nie tylko wyzwolenie się spod martyrologicznego ciężaru własnej historii – gdzie wszak rodzinna historia księcia jest de facto polityczną historią jego kraju – ale przede wszystkim rozbicie skostniałego układu państwowych reguł, przekraczających etykę przyzwoleń, mydlących oczy okrągłych formułek. Hamlet Paszty jest więc – być może przede wszystkim – zręcznym politykiem, i to politykiem na wskroś współczesnym, rozumiejącym czasy postprawdy, znającym moc sprawczą fake newsów, wykorzystującym procedury wojny informacyjnej przeciwko własnej kaście, przeciwko tym, którzy ją rozpętali. Duch ojca? Ten Hamlet nie potrzebuje żadnego ducha ojca, żeby zacząć działać, wystarczy mu pogłoska o nim, nagłówek, z wyczuciem chwili puszczona kaczka dziennikarska, która kupi mu dość czasu, żeby zdążył rozkręcić intrygę.

Charakterystyczne, że cała trójka najważniejszych dla dworskiej rozgrywki postaci została wbrew pokoleniowej logice obsadzona aktorami młodymi: Hamleta gra bardzo sprawnie myślący tropy (może i niekiedy zbyt sprawnie, łatwo pogubić się w jego woltach), wodzący widza za nos Tomasz Mycan, Klaudiusza – świeżo przybyły do toruńskiego zespołu Wojciech Jaworski, zaś Gertrudę – dziewczęcą wręcz Julia Sobiesiak. Ostatnia dwójka, jako para królewska, wpisana została w niezwykle sztywne ramy formalnego aktorstwa, podkreślanego dodatkowo krępującym ruchy kostiumem: im wyżej się jest w dworskiej hierarchii, tym forma sztywniejsza. Wiek tej trójki (i, rzecz jasna, Mirosławy Sobik jako Ofelii) kontrastuje ze znacznie bardziej zaawansowanym wiekiem Chóru dworzan i Horacja (Jarosław Felczykowski), który, wbrew Szekspirowi ewidentnie nie będąc już przyjacielem Hamleta, stoicko rzuca tylko co jakiś czas uwagi do wydarzeń, chichocząc spod siwiejącej czupryny. Niejednego Hamleta i niejednego Klaudiusza już ten Horacjo przeżył, niejednego pewnie jeszcze przeżyje, ale nie jest powiedziane, że to akurat jego asekurancka, może wręcz oportunistyczna postawa jest wobec pozostałych, nie mniej antypatycznych bohaterów spektaklu godna naśladowania.

Szalenie gorzka jest wizja rzeczywistości w toruńskim przedstawieniu, bo szlachetnych postaw po prostu już w niej nie ma. Uwikłany w opartą na kłamstwach i manipulacjach politykę, świat *Hamleta* rozgrywa się w rzeczywistości, gdzie wszystko staje się polityczne, choćby było gestem sprzeciwu czy lekceważenia, gdzie nawet śmierć może stać się tłem dla zbijania politycznego kapitału. Trudno wobec tego znaleźć inną drogę zmiany niż Hamletowska rewolucja – ale i ona, bez mocnego planu pozytywnego, prowadzi jedynie do zniszczeń, do opustoszenia pola gry, które zaraz zagospodaruje ten czy inny Fortynbras. Niejednego Fortynbrasa widzieli już tutejsi Horacjowie, a wszyscy oni cierpieli przez to samo hybris – tragedia realizuje się więc, choć w zupełnie innych rejonach niż te, do których przyzwyczajały wystawienia Szekspira. *Hamlet* Paszty jest tym bardziej współczesny, im mocniej spogląda ku prawidłom tragedii antycznej.

Cały spektakl zbudowany jest zresztą na paradoksach: na poziomie estetyki zwraca się ku dawnym, dziś już klasycznym awangardom, z szacunkiem traktuje literę dramatu, ale buntuje się wobec jego skostniałych interpretacji, nie uciekając od formalnego kostiumu, stanowi mocny komentarz do współczesności, wreszcie unikając taniej publicystyki, jest wypowiedzią zdecydowanie polityczną. I w ramach tej formuły jedną z najciekawszych, jakie widziałem ostatnio na instytucjonalnych scenach. Jeżeli toruński Hamlet miałby być artystycznym credo Paszty, a wiele wskazuje na to, że premiera na współzarządzanej przez niego scenie dała mu przestrzeń do wyłożenia reguł, jakimi rządzić ma się jego teatr i ujawnienia wiary w jego możliwości – chętnie zostanę tej wiary współwyznawcą.

Adam Karol Drozdowski

Teatr

1/2019