

Krystyna Latawiec, Odczytane po latach: Wanda Świątkowska: *Hamleci Jerzego Grotowskiego*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016

Kiedy w 1964 roku Teatr Laboratorium „13 Rzędów” zagrał *Studium o Hamlecie* w Opolu, zainteresowanie tym wydarzeniem było znikome. Obejrzała go niewielka liczba widzów (sześćset czterdzieści trzy osoby), a i krytycy potraktowali rzecz całą dość lakonicznie, żeby nie powiedzieć negatywnie. Jeżeli już pisali dobrze o przedstawieniu, to z tą intencją, aby nie zaszkodzić teatrowi, któremu groziła wówczas likwidacja, skoro ograniczono mu o połowę fundusze. W tymże roku ministerialna komisja miała zadecydować o jego losach. Nawet przychylny teatrowi Zbigniew Raszewski, obserwujący z bliska pracę wspomnianej komisji, wypowiadał się o spektaklu krytycznie. Sam Jerzy Grotowski wracał do *Studium o Hamlecie* niechętnie i jeśli je przywoływał, to dlatego, że stanowiło ono przygotowanie do późniejszej działalności artystycznej zespołu, owocującej tak znanymi w świecie dziełami jak *Księżę Niezłomny* i *Apocalypsis cum figuris*, powstałymi już we Wrocławiu. Zatem praca nad *Studium...* wydawała się ważniejsza od efektu finalnego, gdyż poprowadziła zespół w stronę oryginalnej metody twórczej. Pogląd ten przewijał się w wypowiedziach uczestniczących w nim aktorów, jak też w opiniach krytyków. Wanda Świątkowska doceniła ten aspekt twórczego działania zespołu Grotowskiego, ale nie poprzestała na wnioskach wyłącznie natury artystycznej.

Postanowiła mianowicie zweryfikować nazbyt jednoznaczną ocenę krytyczną, przyznając „nieudanemu” spektaklowi wyższy status niż czynili to sami jego twórcy. Zrobiła to w sposób rzeczowy i rzetelny, wykorzystując dostępne materiały i ślady pozostawione po tamtym wydarzeniu artystycznym w tekstach związanych z teatrem osób. Podała je wnikliwej analizie merytorycznej, porównała dwa scenariusze – pierwotny (wersja aktorska Andrzeja Bielskiego) i finalny (egzemplarz cenzury). Przypomniała polskie przedstawienia *Hamleta* z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, mocno powiązane z kontekstem politycznym, Sztuka Szekspira, grana po odwilży październikowej, wychodzi poza ramę szacownej klasyki, aby przemówić w sprawach aktualnych głosem zastępczym z braku możliwości mówienia wprost. Teatr szuka języka komunikacji z widzem, zarówno tym inteligentnym, podejmującym rozrachunek z „heglowsko-marksistowskim uwiedzeniem”, jak i tym młodym, wolnym od dylematów starszego pokolenia, ale nie mniej wyczulonym na

nieautentyczność roli, którą mu wyznaczono w zrytualizowanym spektaklu zachowań społecznych.

*Hamlet* według Jerzego Grotowskiego nie spełnił wprawdzie tych oczekiwań, skoro widzów miał tak nielicznych, ale analizowany z dzisiejszej perspektywy nabiera szczególnego znaczenia, mianowicie jawi się jako głos niemal profetyczny w kontekście 1968 roku. Od samego początku widzowie i krytycy rozpoznawali w *Hamlecie* opolskim Żyda, namiętnego i przenikliwego, jak określił go Zbigniew Raszewski. Jak czytać tę figurę teatralną – to kluczowe pytanie dla interpretacji przekazu zawartego w przedstawieniu. Jako stereotypowy obraz potocznych mniemań czy też archetyp wyobcowania? Jeśli przyjąć za Ludwikiem Flaszenem, że wizja Grotowskiego była inspirowana diagnozą postawioną przez Stefana Żeromskiego w opowiadaniu *Rozdziobią nas kruki, wrony*, to wówczas rzecz o *Hamlecie* z 1964 roku traktuje o rozdźwięku między inteligencją a ludem. To socjologiczne wyjaśnienie dobrze wpisuje się w antyinteligencją i antysemicką kampanię lat sześćdziesiątych, gdy odwołano się do plebejskiego resentymentu, aby upokorzyć intelektualne elity. Uniwersalizacja tematu zakłada jednak uproszczenie, gdyż operuje uschematyzowanymi wyobrażeniami, poręcznymi w jakże częstych u nas dyskusjach o atrybutach mentalności narodowej, jednak mało użytecznymi w rozpoznaniu samego konfliktu. W końcu władza, która mieniła się „ludową”, traktowała tenże lud instrumentalnie, odwołując się do jego ciemnej podświadomości wtedy, gdy mogło to służyć podtrzymaniu jej chwiejnych prerogatyw w warunkach kryzysu politycznego.

Gdy czytać *Hamleta* w wykonaniu zespołu Grotowskiego jako model zachowań społecznych, to archetyp okazuje się bliski stereotypowi, zwłaszcza gdy mowa o dwu ofiarach przemocy: Żydzie i kobiecie. Skoro postacie te syntetyzują los, to nieuchronnie przeistaczają się w rodzaj emblematycznych obrazów o wysoce uogólnionym sensie. Służą wtedy za pretekst do zdejmowania masek, aby w wyniku bolesnego procesu odsłonić mroczną stronę nieświadomości zbiorowej. I warto dodać za samym twórcą, że sfera ta nie jest czczym wymysłem (np. psychologów), ale realną siłą zdolną kształtować myślenie i odczuwanie członków zbiorowości. Idący tym tropem współcześni komentatorzy spektaklu z 1964 roku przydają mu jakości terapeutycznych, co Wanda Świątkowska odnotowuje, obficie cytując wypowiedzi teatrologów. Jakość afektywna przedstawienia przejawiała się zatem w jego obliczonym na szok działaniu. Intensywność przeżycia miała wpłynąć na zmianę przekonań widza, gdyż tylko wtedy emocje nie pozostają naskórkowe, ale prowadzą do rzeczywistej przemiany. Tak przynajmniej zakłada teoria afektów, zwłaszcza tych negatywnych, mających w zamierzeniu wywołać efekt wstrząsowy. Niewątpliwie operujący materią ciała aktorzy

Grotowskiego mogli osiągnąć podobny rezultat, gdyż przenieśli problem ze sfery ducha na fizyczność podaną widzowi bezpośrednio. Wówczas prymitywizm zachowań postaci miał za zadanie wzmocnić oddziaływanie przez surową materialność ekspresji, a nie był tylko kolejnym zilustrowaniem rozdźwięku inteligencko-ludowego z Żeromskim w tle.

Pokazując te możliwości interpretacji autorka książki o Hamletach Grotowskiego korzysta z materiałów już historycznych (wypowiedzi uczestników i świadków) oraz z dzisiejszych innowacji w badaniach nie tylko o teatrze. Zachowuje równowagę względem obu skrzydeł – tego rzetelnie materiałowego i tego psychologizującego w nurcie dociekań nad traumami o zasięgu społecznym. A te z trudem poddają się weryfikacji w naukowym dyskursie, od którego wymagana jest ścisłość ustaleń. Co innego sam tekst artystyczny – temu jakże chętnie przyznajemy prawo do symbolizacji i oddziaływania na sferę afektywną odbiorcy. Dziś jednak trudno zrekonstruować efekt emocjonalny odległego w czasie przedstawienia, chyba że za taki uznać konsternację krytyków w obliczu spektaklu uznanego za niezbyt fortunny. Z zachowanych opisów nie sposób wyprowadzić spójnej recepcji opolskiego Hamleta, dlatego Świątkowska wzmacnia swoją interpretację, przytaczając kontekst polityczny lat sześćdziesiątych, co zrozumiałe, skoro postacią centralną spektaklu był Hamlet-Żyd. Czyta zachowane recenzje ze świadomością, że bywały one oględne z uwagi na to, że ich autorzy podlegali nie tylko cenzurze instytucjonalnej, ale praktykowali też autocenzurę, by móc cokolwiek o spektaklu powiedzieć. Przypomnę tylko, że w oficjalnej frazeologii komunistycznej nie używano nawet słowa „Żyd”, zastępując je „syjonistą”. Ciekawe byłoby usłyszeć dziś, co myślą uczestnicy i świadkowie tamtego wydarzenia o jego kontekście politycznym i czy byliby skłonni przyjąć za swoją interpretację tak spójną, jak ta proponowana w książce? Przytoczenie rozmów autorki monografii z aktorami i widzami mogłoby dać wgląd w zmianę, jaka w nich zaszła za sprawą samego spektaklu. Pełna świadomość jego wstrząsowego działania przyszła, jak się wydaje, później, gdy temat obcości stał się jednym z centralnych w nurcie krytycznym humanistyki.

Punktem odniesienia dla rozpoznania treści *Studium o Hamlecie* są dla Świątkowskiej prowadzone od jakiegoś już czasu rozważania nad konfliktem z 1968 roku i jego skutkami w sferze mentalnej. Ich analiza, choć mocno spóźniona, ma wartość w mniejszym stopniu merytoryczną, gdyż od tej strony zajmują się tamtym kryzysem historycy (wydano ponad sześćdziesiąt książek, zarówno naukowych, jak i wspomnieniowych z tym wydarzeniem związanych). Prócz ujęcia historycznego, ważne jest też uwzględnienie sensu symbolicznego, który umożliwia przypisanie twórcom przedstawienia intuicyjnych rozpoznań problemu niejako *ante factum*. Czytane dziś dzieło Grotowskiego i zespołu aktorów wydaje się dobrze

korespondować z ponurą atmosferą lat sześćdziesiątych, choć sam reżyser był ostrożny i nie potwierdzał w późniejszych wypowiedziach, że chodziło o wyostrenie antagonizmu Społeczność – Obcy. Z czasem jednak następuje wzmocnienie tego rodzaju dyskursu, gdy temat staje się nośny przez umiejscowienie go w konkretnym momencie historii powojennej i przez włączenie w nurt narracji krytycznej wobec wstydów przeszłości. Przeprowadzona w tym duchu rekonstrukcja też jest świadectwem czasu, tyle że tego, w którym powstała. Przekonuje do uznania winy za własną i do zmierzenia się z długim na jej temat milczeniem. Wprawdzie autorka nie lekceważy materiałów dziś już archiwalnych, ale i do nich nie sprowadza interpretacji. Ujmuje spektakl z 1964 roku jako bardziej spójny myślowo niż on wówczas był w odbiorze krytyków i być może w świadomości samych jego twórców. Takie domknięcie dopełnia semantycznie opolskiego *Hamleta*, ale i osłabia wartość bezpośredniej relacji uczestników i świadków wydarzenia.

Niezależnie od tego, czy Świątkowska przekona kogoś do swojej, skądinąd żywo prowadzonej narracji o żydowskim Hamlecie w nieprzyjaznym mu polsko-plebejskim środowisku, to warto docenić jej wkład w badania nad teatrem Grotowskiego. Wykonała sumienną pracę na dwu scenariuszach przedstawienia, porównując wnikliwie obie wersje – aktorską i scenariusz przedłożony cenzurze. I nie o analizę ingerencji cenzorskich tutaj idzie, ale o pokazanie procesu ograniczania roli słowa podczas pracy zespołu. Pierwszy scenariusz stanowił podstawę do scenicznego działania, czyli praktyki teatralnej, która tak istotnie weryfikuje warstwę literacką, że pozostaje z niej tylko to, co przejdzie przez aktorskie doświadczenie. Natomiast drugi był efektem pracy podczas prób, gdy odpadły spore partie tekstu pisanego, a na znaczeniu zyskało wykonanie w fizycznej materii ciał. *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego posłużyło zatem za punkt wyjścia do przeprowadzenia procesu twórczego z udziałem tych impulsów, które wychodziły od samych uczestników artystycznego zdarzenia. Niczym w laboratorium sprawdzano poszczególne partie scenariusza słownego, komponując na zasadzie kontrapunktu odrębny tekst artystyczny. Można wnioskować, że ważniejsza była sama metoda pracy niż efekt finalny, który tak zaskoczył widzów i krytyków. Jeżeli rdzeń pracy nad spektaklem stanowił proces twórczy, a nie nastawienie na komunikację z widzem, to trudno się dziwić, że ten nie wykazywał entuzjazmu w spotkaniu z czymś jednak amorficznym na planie kompozycji, a intuicyjnym na poziomie sensu. Dlatego nie przekonuje mnie, że za opór wobec przedstawienia odpowiadają „przyczynienia i stereotypy odbiorców”. Dziś wiemy już dużo o teatrze Grotowskiego, ale wtedy, gdy *Hamlet* powstawał sami jego twórcy dopiero testowali na sobie instrumenty, które pozwoliły im później w okresie wrocławskim powołać do istnienia znakomite dzieła.

Świątkowska zresztą pisze, że najcenniejsza lekcja, jaka wynika z prześledzenia pracy zespołu na podstawie dwu tak różnych scenariuszy związanych z postacią duńskiego księcia, to wgląd w „laboratorium” tej pracy, która była sama w sobie czymś w rodzaju „studium”, bliskim idei Wyspiańskiego, choć odległym od jego *Studium o Hamlecie*. Jeśli tak rzecz ująć, to okazuje się bardzo ciekawa nie tylko dla teatrologów, ale i dla współczesnych zwolenników twórczej dekonstrukcji.

*Hamleci Jerzego Grotowskiego* to pozycja merytorycznie cenna, gdyż w istotny sposób poszerza perspektywę czytania spektaklu o mocno i wyraźnie wyartykułowane konteksty polityczne i mentalne. Autorka z powodzeniem używa tekstów w toku wnikliwych analiz, robiąc zestawienia, analizując trzy wersje Hamleta, czyli scenariusz aktorski, tzw. cenzorski i samo przedstawienie. Takie podejście pozwala jej zbudować przekonujący dyskurs naukowy. Nie nuży jednak monotonią wywodu, gdyż ten wychodzi poza wąsko rozumiany historyzm w stronę aktualizujących refleksji związanych z kategorią inności/obcości. Problem ten, zinterpretowany w powiązaniu ze strategią dotykania przez sztukę bolesnych stłumień, przydaje wartości dodanej samemu dziełu i naukowemu doń komentarzowi. Żywą narrację dopełniają reprodukowane zdjęcia, które umożliwiają czytelnikowi naoczny wgląd w centrum aktorskich działań. I choć sam spektakl nie miał dla jemu współczesnych tak dużego znaczenia, to nabrał go dziś, gdy spoglądamy nań z dystansu liczącego już ponad pół wieku. Z jego ponowionego odczytania jasno wynika, że w sztuce nie tylko o efekt artystyczny idzie. Czasem ważniejsza okazuje się jej „siła fatalna”, która skutkuje z opóźnieniem, ale nieuchronnie.

Recenzja zamieszczona w piśmie „Performer” 2016, nr 11-12, Grotowski.net

<http://www.grotowski.net/performer/performer-11-12/odczytane-po-latach>