

Barbara Świąder-Puchowska

Uniwersytet Gdański

Co mówi kostium? Idea, etyka, moda – wybrane wizerunki Hamleta w polskim teatrze najnowszym

Streszczenie

W artykule przedstawiono analizę kilku wybranych, istotnych realizacji *Hamleta* Williama Szekspira, powstałych na polskich scenach w ciągu ostatnich dwudziestu lat, w interpretacji następujących twórców: Krzysztof Warlikowski, Jan Klata, Radosław Rychcik i Krzysztof Garbaczewski. Celem autorki jest ukazanie, jak interpretacja reżyserów i ich koncepcje, dotyczące postaci oraz całego dramatu (także te etyczne), znajdują swoje odzwierciedlenie w kostiumie głównego bohatera, będącym istotnym elementem komunikatu scenicznego, i odwrotnie – jak strona wizualna postaci Hamleta „odbija” główne trendy w interpretowaniu klasyki w polskim teatrze współczesnym.

Słowa kluczowe: Hamlet, Szekspir, polski teatr najnowszy, kostium.

What the costume says? Idea, ethics, fashion – chosen Hamlet's images in Polish Contemporary Theatre

Abstract

The analysis presents a few selected important Polish theatre interpretations of *Hamlet* by William Shakespeare, realized during last twenty years by Krzysztof Warlikowski, Jan Klata, Radosław Rychcik and Krzysztof Garbaczewski. The main issue is to show how director's interpretation and ideas are manifested in the costumes and creation of Hamlet's character in each performance. And the other way around – how visual part of presenting each Hamlet expresses main trends in interpreting classics in Polish contemporary theatre in general.

Keywords: Hamlet, Shakespeare, Polish contemporary theatre, costume.

W obszarze teatru nikt chyba bardziej nie powiązał ubioru, mody z etyką i historią, niż uczynił to Witold Gombrowicz w swojej *Operetce*. Tutaj strój staje się, także najdosłowniej, komunikatem, znakiem Czasu, a dyktowanie mód, krojów i kolorów okazuje się jednoznaczne z wprowadzaniem nowych praw, zasad, wartości, nowego porządku moralnego – nowej władzy. Dyktator mód, mistrz Fior mówi:

Moda... Moda nie może iść przeciw czasowi
Moda jest czasem. Moda jest historią!

Czy ja się myślę może, kiedy mówię
Że moda jest historią?
[...]
Historia...
Ja Fior! Ja mistrz! Ja Fior!
Nowy dać wygląd człowiekowi! Jaki?
O, łatwo było dawnym mistrzom tworzyć!
A dziś jest ciężko...
Co będzie za lat pięć, dziesięć, piętnaście? Co czas przyniesie? Jak pędzi czas...¹

Jego słowa odzwierciedlają niepokoje współczesnego człowieka, bynajmniej nie związane li tylko z kwestiami konfekcyjnymi. W realizacjach scenicznych dramatów kostium, definiujący wizualnie postaci spektaklu, jest bardzo często powiązany właśnie z przekazywaniem informacji o kondycji nie tylko bohatera/bohaterów, lecz także człowieka współczesnego. Kostium w przedstawieniu jest zawsze elementem pełniącym kilka funkcji, z których komunikacyjna, sygnalizacyjna jest szczególnie istotna i, jak stwierdza Patrice Pavis, „jest w teatrze wpleciona w podwójną grę znaczeń: w ramach przedstawienia kostium znaczy w kontekście innych systemów znaczących, odsyłając jednocześnie do znaczeń, jakie posiada w rzeczywistości pozasceniczej”². Francuski badacz konstatuje dalej, że kostium jest „przedmiotem-nosicielem znaczeń, które promieniują na inne elementy znaczące przedstawienia”, a „Uważny widz powinien dostrzec relacje, które zachodzą między dyskursem, akcją i postacią a przemianami znaków kostiumowych”³.

W polskim teatrze najnowszym dramatem, który nieodmiennie zdaje się najpełniej „wcielać” (także w postaci kostiumu) na scenie różnorodne niepokoje współczesności, a jednocześnie odzwierciedlać zmiany i trendy (a nawet mody) teatralne, jest oczywiście *Hamlet* Williama Szekspira. Na linii „moda – idea” istotne będą więc kwestie, jak się ubiera *Hamleta* ideowo i jak się ubiera, czy też w co się ubiera *Hamleta* dosłownie. Innymi słowy, jak „się nosi” najważniejszy tekst dramatyczny wszechczasów i jak się nosi jego główny bohater w polskim teatrze najnowszym? Te dwa zagadnienia pozostają ze sobą ściśle powiązane, bowiem wybór kostiumu dla aktora, grającego duńskiego księcia zdaje się definiować obszar ideowy najnowszych inscenizacji *Hamleta* na polskich scenach i odwrotnie – interpretacja reżyserska zyskuje widomy znak w postaci garderoby *Hamleta*. Kwestia dotycząca tego, „co nosi *Hamlet*?” (lub „czego nie nosi?”) wydaje się w dzisiejszym teatrze równie ważna, o ile nie ważniejsza, jak kwestia „co czyta *Hamlet*?”. Podążając za wskazówką, włożoną przez Szekspira w usta Poloniusza: „Często [...] ubiór obwieszcza, jakim jest człowiek”⁴, przyjrzyjmy się kostiumom kilku

¹ W. Gombrowicz, *Operetka*, w: *idem, Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 261.

² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świąntek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 260.

³ *Ibidem*, s. 250–261.

⁴ W. Shakespeare, *Tragiczna Historia Hamleta Księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 36.

najgłośniejszych polskich Hamletów ostatnich kilkunastu lat oraz trendom interpretacyjnym, jakie za nimi stały.

Z dramatu Szekspira wiemy, że Hamlet jest odziany w czerń. Jak pisze Agnieszka Romanowska, kolor ma symboliczne znaczenie w tekstach Stratfordczyka: „Ciemne ubranie Hamleta – «nighted colour», «inky cloak», «customary suits of solemn black» [...] – kontrastuje z kolorowym tłumem na dworze Klaudiusza”⁵. Czerń jest oczywiście znakiem żałoby duńskiego księcia po śmierci ojca, ale i jego buntu wobec otoczenia. Barwa nocy, w której przechadza się Hamlet na stronicach dramatu, zyskuje w najnowszym polskim teatrze nader intrygujące kształty.

Z postacią Hamleta łączy się jedna z najbardziej widocznych od przełomu wieków mód teatralnych na rodzimych scenach, czyli moda na nagość, osobiście w wydaniu męskim, której autorstwo jest przypisywane Krystianowi Lupie i jego uczniom, choć na długo przed nimi nadzy aktorzy też w teatrze polskim się zdarzali. Owszem, Lupa rozbraiał aktorów wielokrotnie, między innymi w *Tako rzeczy Zaratustra*, *Ciele Simone*, *Personie*. *Marylin* czy *Factory 2*, gdzie w nagiej scenie wystąpił Piotr Polak, uznany za specjalistę od tego typu ról. Z kolei podczas spektaklu *Ciało Simone*, w proteście przeciw poetyce reżysera (choć niektórzy twierdzą, że upominając się o kobiecą nagość na polskich scenach), obnażyła się aktorka Joanna Szczepkowska, ukazując zaskoczony publiczności fragment pośladków.

Za „akt założycielski” omawianego trendu większość krytyków uznaje jednak *Hamleta* Krzysztofa Warlikowskiego, wystawionego w 1999 roku w Teatrze Rozmaitości (dziś TR Warszawa). Jak się niebawem okazało, głośna inscenizacja miała nie tylko narzucić niemal obowiązkową obecność nagiego ciała męskiego w wielu przedstawieniach polskich twórców, lecz także ufundować nowy, szerszy dyskurs sceniczny w polskim teatrze po transformacji. Warlikowski już na rok przed realizacją *Hamleta*, czyli po premierze feministycznego w wymowie *Poskromienia złościny*, został ogłoszony najważniejszym dyktatorem mód i trendów w graniu tekstów wielkiego Stratfordczyka, „traktując go jako autora żyjącego w naszym świecie” i obdarzając jego „postaci współczesną świadomością”⁶. *Hamlet* w warszawskiej realizacji jest czytany przez reżysera szalenie osobiście, wręcz intymnie, jako dramat rodzinny, co należy odnotować jako kolejny, wyraźny trend, który przez kilkanaście sezonów chętnie podejmowali adaptatorzy klasyki. Szekspirowski bohater w interpretacji Jacka Piondzia to outsider, samotnik, neurotyk. Jest „Nadpobudliwy i okrutny”, otwarcie manifestujący „swoje natręctwa, lęki, obrzydzenia, nastroje”⁷.

Na scenie, która sprowadza się do podestu, systemu luster i kawałka ściany z bożnicy żydowskiej, występuje w kilku kombinacjach kostiumu (uproszczonego, jak scenografia i ubiory wszystkich postaci w tym spektaklu, których autorką jest oczywiście Małgorzata Szcześniak) – przez większość spektaklu Hamlet ma na sobie czarne spodnie typu bojówki i luźną, beżową kamizelkę z guzikami, z których każdy, jak w kostiumie

⁵ A. Romanowska, *„Hamlet” po polsku*, Kraków 2005, Księgarnia Akademicka, s. 94.

⁶ J. Chojka, *Jak wam się podoba albo klucze do Shakespeare’a*, „Dialog” 1998, nr 6.

⁷ G. Niziołek, *Warlikowski: extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2008, s. 55.

klauna, ma inny kolor. Ten ubiór w połączeniu z rozczochranymi blond włosami oraz zakładanymi w stosownych momentach czarną peruką z długimi włosami oraz wyciętą z szarej tektury maską, informuje widza o grze, jaką podejmuje Hamlet z rzeczywistością wokół, o buntowniczym i błazeńskim rysie tej postaci. W pewnym momencie na twarzy Hamleta pojawia się zresztą, szeroko obrysowująca jego usta czerwona pomadka. Poniedziałek pokazuje przecież księcia, który nieustannie prowokuje, drażni, przekracza normy, łamie zasady, jakby sprawdzał granice człowieczeństwa, szukając jednocześnie własnej tożsamości. Agata Zawrzykraj dostrzega w tym rys analizowanego przez Michała Bachtina karnawałowego języka, w którym fizyczność i seksualność podlegają „odwróceniu na opak”⁸. Młody książę wkłada ręce w spodnie, zmusza Guildensterna do dmuchania we flet, umieszczony na wysokości swojego rozporoka, w rozmowie z Poloniuszem chodzi na czworakach, piszczy, pluje niczym zwierzę w klatce, całuje Klaudiusza w usta, obmacuje i rozbiera Rosencrantza...

Jednak najważniejszym momentem spektaklu i najważniejszą odsłoną kostiumową tego spektaklu jest, oczywiście, szeroko komentowana nie tylko przez krytyków, scena, w której Hamlet przychodzi na spotkanie z matką (Stanisława Celińska) i staje wobec niej nagi. Ta scena miała w sobie oczywisty ładunek kazirodczego erotyzmu, ale nagość Jacka Poniedziałka mogła być także znakiem odarcia jego postaci na ten moment ze sztuczności, pozy, gry. Znakiem zdjęcia maski na rzecz bezbronności, czystości i prawdy, z którą i po którą przychodzi zrozpaczony i zagubiony syn do równie zagubionej matki.

Zatopiony w półmroku *Hamlet* Warlikowskiego eksploruje, obok kompleksu Edypa, także między innymi wątki homoseksualne (z Horacjem) i ambiwalencję seksualną (niepewność Hamleta, androgyniczni Rosencrantz i Guildenstern są grani przez kobiety i zachowują się jak para kochanków), podążając tym samym tropem niezrealizowanego *Hamleta* Konrada Swinarskiego. Wielu recenzentów zarzucało Warlikowskiemu seksualizację *Hamleta*, odczytując genderowe i psychoanalityczne poszukiwania twórcy jako „konglomerat perwersji”⁹, tanie, skandalizujące i modne chwytły. Oczywiście, te tropy podjęte w interpretacji reżysera były jak najbardziej modne i „na czasie”. Chętnie je zakładano i noszono na polskich teatralnych wybiegach przez wiele kolejnych sezonów – nie tylko w wersji *haut couture*, lecz także *casual*. Jednak, jak konstatuje Grzegorz Niziołek: „Popęd społeczny, który ujawnił się w *Hamlecie* Warlikowskiego, oparty był na odruchu ucieczki od tematów wielkiej polityki, zmierzał ku próbom odnajdywania prywatnych przestrzeni wolności, w których dokonuje się pierwszych gestów złamania zakazów religijnych, społecznych, seksualnych. Tak podskórnie odczytywał Warlikowski polską rzeczywistość końca lat dziewięćdziesiątych”¹⁰.

Hamlet Warlikowskiego okazał się istotnym zjawiskiem kulturowym, społecznym, obyczajowym. Szeroko komentowano i przywoływano sytuacje z kolejnych pokazów

⁸ A. Zawrzykraj, *Shakespeare współczesny: dramat ambiwalencji seksualnej*, „Dialog” 2000, nr 11.

⁹ J.R. Kowalczyk, *Hamlet naszych czasów. Nocą nago na strychu*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 252.

¹⁰ G. Niziołek, *op. cit.*, s. 55.

spektaklu: okrzyki „załóż majtki”, uwagi publiczności, dotyczące ciała aktora, widzów, opuszczających ostentacyjnie przedstawienie. Powodem „świętego oburzenia i konsternacji”¹¹, jakie wywołał warszawski *Hamlet* było prawdopodobnie nagromadzenie tabu, które naruszała w opinii odbiorców scena z nagim Hamletem i matką.

Z kolei w głośnym *H.* z 2004 roku (Teatr Wybrzeże w Gdańsku) Jan Kłata, jako jeden z niewielu reżyserów w tym czasie, nie bał się tematów historii i polityki, podejmując próbę opowiedzenia o aktualnej sytuacji w Polsce poprzez tekst Szekspira. Wspólnie z autorką scenografii, Justyną Łagowską, ubrał swojego Hamleta, podobnie jak resztę bohaterów, w biały strój florecisty i sportowe buty. To sygnał, że w tym świecie trwa nieustanny pojedynek, ale prawdziwą walkę zastąpiła szermierka, a zabijanie – sport. Świat, który pokazuje Kłata, jest sztuczny jak nieskazitelna biel kostiumów w brudnej i szarej przestrzeni wokół. Został siłą wepchnięty w nową, pustą formę, pozbawiony ostrza, treści, jakby założono mu kaganiec. Opustoszała dawna Stocznia Gdańska, w której reżyser wystawił swój spektakl, okazała się doskonałą metaforą amnezji posolidarnościowych realiów społeczno-politycznych. Spektakl stał się oskarżeniem wobec elit w imieniu tych, którzy się „nie załapali” na „nowe”: „Kłata na motywach *Hamleta* napisał własną opowieść. Jej tematem jest dzisiejsza Polska, w której rządzący woleliby zapomnieć o przeszłości, a duża część młodej generacji czuje się oszukana i odrzucona, jak Hamlet”¹². Martwe symbole niedawnej walki, zapomniane mity i legendy są już bowiem jak husarz na białym koniu, którego postać otrzymuje w gdańskim spektaklu Duch Ojca – piękne, ale pozbawione siły i znaczenia. Zapomniane. I trochę ośmieszzone.

Hamlet, w interpretacji Marcina Czernika, z czarną opaską na ramieniu gra w turbo golfa, rzuca butelkami, tłucze szkło i miota się w zakłamaney rzeczywistości wokół. Jest tym, który się nie zgadza na zapomnienie, na udawanie. To on jest tu strażnikiem wartości i moralności. Jego prześmiewcze gesty mają gorzki posmak, kiedy na przykład tańcząc z Ofelią (Marta Kalmus), parodiuje solidarnościowy gest *victorii*, zastępując nim ruchy ze słynnej sceny tańca bohaterów filmu *Pulp Fiction* Quentina Tarantino. Co ciekawe, postać tego Hamleta (także w wykonaniu Czernika i w tym samym kostiumie) powróci na scenę po dziesięciu latach w finale *Hamleta* Jana Kłaty, zrealizowanego w Schauspielhaus w Bochum. W ostatniej scenie *H.* Fortynbras zakłada na ramię czarną opaskę po Hamlecie – to znak nadziei, znak, że nowy król podejmie jego dzieło, że dawna walka być może jednak nie poszła na marne, a wartości zostały ocalone.

Z kolei Radosław Rychcik cytuje w swoim kieleckim *Hamlecie* z 2011 roku głośną realizację Krzysztofa Warlikowskiego. Jego Hamlet również występuje nagi, ale dzieje się to w scenie z Ofelią, podczas której księżę pozwala się jej fotografować niczym zawodowy model, uosobienie narcyzmu (tu nawiązanie do świata mody jest oczywiste). Podobnie jak Warlikowski, Rychcik czyta *Hamleta* jako dramat rodzinny, a swojego bohatera więzi, na wzór Oskara Matzeratha z *Blaszanego bębenka* Guentera Grassa, w stroju dziecka, wiecznego chłopca. Młodzi bohaterowie – Hamlet, Ofelia i Laertes – są

¹¹ J. Derkaczew, *Dekada teatru*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 1.

¹² R. Pawłowski, *Duński księżę w cieniu stoczni*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 155.

w tym spektaklu ofiarami świata swoich rodziców. Poddani ciągłej kontroli neurotycznych dorosłych, których stany i reakcje są nieprzewidywalne i wahają się między histerycznym śmiechem a pełnym agresji krzykiem. Zagubieni w tym emocjonalnym chaosie, młodzi pozostają bezradni – odpowiadają krzykiem, głupimi minami, pluciem i innymi zachowaniami, typowymi dla zbuntowanych kilkulatków, które chcą za wszelką cenę zwrócić na siebie uwagę i domagają się natychmiastowego zaspokajania swoich potrzeb. Tak naprawdę Szekspirowskie „dzieci” Rychcika proszą o dające poczucie bezpieczeństwa wyznaczenie granic, o zwykłą bliskość i miłość.

Tomasz Nosiński jako Książę Danii jest ubrany w czarne, krótkie spodniki na skórzanych szelkach, czarną koszulkę z białym kołnierzykiem i krótkim rękawem oraz podkolanówki i tenisówki – również w białym kolorze. Mimo współczesnych elementów, dominujących w scenografii i kostiumach autorstwa Łukasza Błażejewskiego, strój Hamleta trudno nazwać współczesnym. Jego ubiór przywodzi raczej na myśl pensjonarski uniform chłopca z dobrego, międzywojennego domu (à la Gombrowicz). Podobny styl konfekcyjny reprezentuje kostium Ofelii (w tej roli Karolina Porcari) – pudrowa sukienka z plisowanym dołem, białe *dessous* pod spodem (co widzimy, ponieważ jak każda mała dziewczynka, Ofelia lubi pokazywać bezwiednie majtki) i także białe podkolanówki. Czystość, forma, krój ich ubiorów, wraz z niemal komunijną bielą podkolanówek, w oczywisty sposób mają ilustrować niewinność, która kontrastuje ze scenami, pokazującymi z jednej strony brutalny i agresywny, a z drugiej zdeprawowany, perwersyjny, seksualny awers położenia „dzieci” Elsynoru.

W realizacji Rychcika wszechobecny infantyilizm miesza się z równie wszechobecną przemocą. Reżyser daje swojemu spektaklowi dwa znaczące prologi, które sytuują stworzony przez niego świat w bardzo konkretnej perspektywie popkulturowych odniesień. Pierwszy z nich zaczyna się jeszcze, kiedy publiczność zajmuje swoje miejsca: na proscenium stoją w pełnym napięciu oczekiwaniu Horacy i Reynaldo, są wystylizowani na głównych bohaterów filmu *Pulp Fiction* Quentina Tarantino (to jeden z ulubionych kontekstów filmowych, po który sięgali teatralni twórcy ostatnich kilkunastu lat, a Radosław Rychcik chętnie stosuje w swoich realizacjach popkulturowe odniesienia, zwłaszcza do amerykańskiego kina). Czarne garnitury, buty i wąskie krawaty, białe koszule i skarpetki, widoczne spod przykrótkich spodni w bikiniarskim stylu oraz ciemne okulary (warto zaznaczyć, że Rychcik lubi wracać do garniturów jako kostiumów, a w podobne stroje ubrał bohaterów swojego wcześniejszego o dwa lata spektaklu, *Samotności pól bawełnianych* Bernarda Marie Koltèsa, także zrealizowanego w Kielcach).

Drugi prolog należy już do demonicznego mistrza ceremonii, narratora, konferansjera, czyli Yoricka, którego w *entourage'u* rodem z międzywojennego kabaretu (wśród światła rampy i przy purpurowej kurtynie) odgrywa Hamlet. Nosiński jako Szekspirowski błazen jest odziany w białą koszulkę, czarny frak i cylinder, te elementy garderoby, w połączeniu z upiorną maską czaszki, przywodzą na myśl z jednej strony głównego bohatera musicalu *Kabaret* w głośnym, filmowym wydaniu Boba Fosse'a,

a z drugiej – postać Jockera z komiksowej serii o Batmanie z filmowych wersji Christophera Nolana i Tima Burtona. Podobna scena i podobna postać – choć odziana w bardziej błazeński strój Jockera – z fioletowym surdudem i zieloną marynarką – powróci u Radosława Rychcika w jego poznańskich *Dziadach* z 2014 roku. Tym razem Tomasz Nosiński wcieli się w postać Guślarza, przewodnika tego przedziwnego, popkulturowego obrzędu.

W *Hamlecie* postać Jockera zdaje się projekcją najbardziej mrocznego, destrukcyjnego pierwiastka Szekspirowskiego bohatera – okazuje się, że obok królewskiego błazna, jego nauczycielem był psychopatyczny Jocker, będący jednocześnie ucieleśnieniem lęków, które definiują współczesną rzeczywistość. Odgrywanemu przez Rychcikowego Hamleta, smutnemu i okrutnemu teatrykowi skrzywdzonego dziecka patronują więc sympatyczni mordercy Tarantino i Jocker, personifikacja niszycielskiego zła, które pochłania cały świat.

Joanna Derkaczew w recenzji o znaczącym tytule *Hamlet źle wychowany* tak konstatuje interpretację Szekspirowskiego bohatera w wydaniu Radosława Rychcika: „Ten Hamlet nie mści się za ojca. Mści się za siebie. Miał trudne dzieciństwo wśród opiekunów o przetrąconych osobowościach. Dorośli pielęgnowali w nim niedojrzałość i narcyzm. Jedyne, czego wymagali, to okazywanie im posłuszeństwa. Nie sprawdzili się. Wszyscy zginą”¹³. Hamlet zabija strzałem z pistoletu Poloniusza i Klaudiusza, a Laertes dusi Gertrudę. Rychcik prowadzi akcję arcytragedii tak, że dramaturgicznie zbliża się do *Ognia w głowie* Mariusa von Mayenburga (jego główni bohaterowie, Kurt i Olga mordują własnych rodziców) – jednego z najgłośniejszych dramatów nowego brutalizmu, jakże modnego pod koniec lat 90. XX wieku na europejskich i polskich scenach.

Podobnie jak w adaptacji Luca Percevala (z 2012 roku w Thalia Theater w Hamburgu), który poszedł chyba najdalej w poszukiwaniu motywacji Hamleta w gąszczu rodzinnych traum (jego rozpisany na dwie postaci Hamlet był odziany w ogromny sweter, mieszczący oba wcielenia głównego bohatera), *Hamlet* Rychcika może być odbierany jako wypowiedź pokolenia, które „postrzega dorastanie jako okres niewoli”¹⁴. Hamlet jako rozkapryszony Hamlecik¹⁵, „upupiany” przez wszystkich młody człowiek, którego zdanie nikogo nie interesuje¹⁶ czy psychopata¹⁷? A może po prostu „swawolny Dyzio, który biega po scenie w krótkich porciętach, niespodziewanie wybuchając atakami histerycznego gniewu, piszcząc i wyrzucając ramiona”¹⁸?

Opresyjne, nieszczęśliwe rodziny – z histerycznymi matkami, nieobecnymi ojcami i zagubionymi dziećmi – to jeden z tematów chętnie i często podejmowanych

¹³ J. Derkaczew, *Hamlet źle wychowany*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 176.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ J. Wakar, *Gadanie pod parasolami*, „Teatr” 2012, nr 10.

¹⁶ Ł. Rudziński, *Szekspir ma się (bardzo) dobrze*, Trojmiasto.pl, 8.08.2011 (dostęp: 6.08.2016).

¹⁷ A. Kulik, *Świat schodzi na psy(chopatyzm)*, „Nowa Siła Krytyczna”, E-teatr.pl, 10.02.2012, <http://www.trojmiasto.pl> (dostęp: 6.08.2016).

¹⁸ J. Zalesiński, *Cyniczna infantylność*, „Teatr” 2011, nr 10.

w inscenizacjach dramatów Szekspirowskich w ostatnich latach. Wystarczy wymienić jedną z najbardziej spektakularnych odsłon tego nurtu, czyli *Burzę* Mai Kleczewskiej, zrealizowaną w 2012 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Reżyserka znana jest zresztą z tego, że do jej ulubionych wątków należy triada: „toksyčni rodzice, rodzina jako miejsce patologii, codzienność przesycona agresją z pogranicza choroby psychicznej”¹⁹. Jej *Burza*, w której z oryginału pozostał jedynie szkielet fabuły (nad tekstem pracował dramaturg Łukasz Chotkowski), była rodzajem teatralnego seansu terapeutycznego, nad którym artyści pracowali na bazie osobistych (w tym rodzinnych) doświadczeń między innymi kontrowersyjną metodą ustawień systemowych Berta Hellingera.

Na jakiś czas trend rodzinny w inscenizowaniu klasyki odsunął na polskich scenach na dalszy plan wielkie, uniwersalne tematy władzy, polityki, historii. W finale kieleckiej inscenizacji *Hamlet* wkracza na scenę w stroju Ofelii, tuli się do jej brata, Laertes. Jest w tym rodzaj kolejnej prowokacji wobec dworu, ale może także próba odkupienia, ofiarowania siebie, oddania swego ciała Ofelii? Tego typu genderowe przebieranki, gra z płcią, szukaniem, pożyczaniem tożsamości to także jeden z motywów, po które chętnie sięgają dziś reżyserzy. Jest wśród nich między innymi Krzysztof Garbaczewski, który w swojej krakowskiej realizacji z 2015 roku także przebiera *Hamleta* w strój Ofelii. Jednego z trzech *Hamletów*, bowiem Garbaczewski multiplikuje Szekspirowskiego bohatera wzorem Percevala i Jerzego Grzegorzewskiego, który przed dwiema dekadami, także na scenie Starego Teatru (w 1995 roku), rozpiął Panią Rollison w *Dziadach* – *dwanaście improwizacji* na cztery postaci. *Hamletów* grają więc u Krzysztofa Garbaczewskiego aktorzy trzech różnych generacji, a status i tożsamość niemal wszystkich postaci spektaklu są płynne, zmienne, niejasne. Kwestie wędrują między postaciami, role się przemieszczają, a bohaterowie snują się po nieco surrealistycznej przestrzeni z wielkim sercem, uchem i pięścią jako dominującymi znakami, jakby herbami.

Najmłodszy *Hamlet*, grany przez Bartosza Bielenię, najpierw pojawia się na scenie w białej, koronkowej, półprzezroczystej sukience z włosami zaczesanymi gładko w kok, mówiąc kwestie Ofelii. Biel jego stroju jest skontrastowana z czerwienią ust i lewej dłoni, pokrytej krwią. To widomy znak losu, który czeka nie tylko Ofelię, lecz także znak winy, którą tu wszyscy mają na rękach. *Hamlet* Bieleni do końca spektaklu ma w sobie androgyniczność, nieokreśloność płciową. Kilkakrotnie się przebiera, występując między innymi w ultranowoczesnym, futurystycznym stroju, na który składają się spodnie i kurtka ze złocistego ortalionu oraz w granatowym kombinezonie bez rękawów z kwiatowym ornamentem w orientalnym stylu, do którego zresztą nawiązują kostiumy części postaci w tym spektaklu. Najbardziej chyba strój najstarszego *Hamleta* (Roman Gancarczyk), stanowiący niejako skrzyżowanie garnituru ze strojem samuraja. Czarne, szerokie poły granatowej, aksamitnej marynarki zestawione z obszernymi spodniami sprawiają jednocześnie, że sylwetka *Hamleta* Gancarczyka ma w sobie coś z klauna. Z kolei *Hamlet* środkowy (Krzysztof Zarzecki) jest wystylizowany na rzymskiego patrycjusza – ma na sobie czarne luźne spodnie, odkrywające łydki i stopy w sandałach

¹⁹ P. Schreiber, *O własnych tylko siłach stoję*, „Teatr” 2012, nr 4.

oraz bluzkę w biało-czarne smugi, z pierzastymi pagonami i przewieszoną przez ramię niczym toga, czarną chustę. Kostiumy wszystkich trzech Hamletów odsyłają do różnych epok i przestrzeni kulturowych, do tradycji, ale i do przyszłości. Tak jakby także poprzez kostiumy, autorstwa Svenji Gassen i stylisty polskich celebrytów, Sławomira Blaszewskiego, reżyser chciał pokazać ponadczasowość, ponadkulturowość *Hamleta*, jako uniwersalnej idei do zrealizowania, która jednak nigdy nie da się w pełni uchwycić.

Najnowszy *Hamlet* jest jednocześnie najbardziej radykalny, poddaje oryginał daleko idącej dekonstrukcji, przepisując i dopisując arcydramatowi obszernie fragmenty autorstwa dramaturga Marcina Cecki. W konsekwencji Garbaczewski nie tyle *Hamleta* wystawia, ile o jego wystawianiu opowiada. Na poziomie metateatralnym tworzy rodzaj scenicznego, wizyjnego eseju-eksperymentu o zmaganiach twórców z arcydramatem. Olga Katafiasz stwierdza: „Garbaczewski i Cecko zdają bawić się naszą pamięcią arcydzieła, prowokować – może widzowie się zbuntują wobec takiego potraktowania najsłynniejszego dramatu wszechczasów. Albo całkiem inaczej: właściwie nie interesuje ich konfrontacja. Czasem spektakl przybiera formę sztubackiej zabawy teatralnym żywiołem [...]. O czym jest *Hamlet*? Kto go jeszcze czyta, ogląda, rozumie?”²⁰.

Reżyser bawi się polską tradycją sceniczną dramatu oraz historią i topografią Starego Teatru, ożywiając Helenę Modrzejewską i Konrada Swinarskiego, którego koncepcje na niezrealizowanego *Hamleta* spotykają się tu ze *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego i *HamletMaszyną* Heinera Muellera. Słowami niemieckiego dramatopisarza najstarszy Hamlet Garbaczewskiego przemawia w finałowym monologu, który brzmi jak ostrzeżenie dla współczesnej Europy, zmierzającej w nastroju dekadencji ku samozagładzie niczym dwór w Elsynorze. Realizacja Krzysztofa Garbaczewskiego zdaje się łączyć w jeden chaotyczny dyskurs wszystkie potencjalne tematy i wątki, jakie można znaleźć w *Hamlecie*, a także najważniejsze mody i trendy omawianych spektakli, niejako je komentując i wkładając w cudzysłów.

Operetka Witolda Gombrowicza kończy się triumfem nagiej (podobnie jak opisani wcześniej dwaj Hamleci) Albertynki, której wynurzające się z trumny obnażone ciało, po doświadczeniach ciał będących figurami opresji i przemocy, jest znakiem nie tylko młodości i miłości, ale przede wszystkim prawdy i czystości, wyzwolenia. Na jej widok mistrz Fior woła:

„O zbawienie!

Witaj nagości wiecznie młoda!”²¹.

Bibliografia

Chojka J., *Jak wam się podoba albo klucze do Shakespeare'a*, „Dialog” 1998, nr 6.

Derkaczew J., *Dekada teatru*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 1.

Derkaczew J., *Hamlet źle wychowany*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 176.

²⁰ O. Katafiasz, *Pułapka nadmiaru*, Teatralny.pl, 26.06.2015, <http://teatralny.pl/> (dostęp: 12.08.2016).

²¹ W. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 318.

Barbara Świąder-Puchowska

- Gombrowicz W., *Operetka*, w: *idem, Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Katafiasz O., *Pułapka nadmiaru*, Teatralny.pl, 26.06.2015 <http://teatralny.pl/> (dostęp: 12.08.2016).
- Kowalczyk J.R., *Hamlet naszych czasów. Nocą nago na strychu*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 252.
- Kulik A., *Świat schodzi na psy(chopatyzm)*, „Nowa Siła Krytyczna”, E-teatr.pl, 10.02.2012 (dostęp: 6.08.2016).
- Niziołek G., *Warlikowski: extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2008.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Pawłowski R., *Duński księżę w cieniu stoczni*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 155.
- Romanowska A., *„Hamlet” po polsku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Rudziński Ł., *Szekspir ma się (bardzo) dobrze*, Trojmiasto.pl, 8.08.2011, <http://www.trojmiasto.pl> (dostęp: 6.08.2016).
- Schreiber P., *O własnych tylko siłach stoję*, „Teatr” 2012, nr 4.
- Shakespeare W., *Tragiczna Historia Hamleta Księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Wakar J., *Gadanie pod parasolami*, „Teatr” 2012, nr 10.
- Zalesiński J., *Cyniczna infantylność*, „Teatr” 2011, nr 10.
- Zawrzykraj A., *Shakespeare współczesny: dramat ambiwalencji seksualnej*, „Dialog” 2000, nr 11.