

PIOTR JASIEŃ

O TEATRZE SŁOWA

1.

Sięgając po Szekspira, Teatr Rapsodyczny zgodnie ze swą tradycją dał nam syntezę. Nawizał przy tym zasadniczo do Hamleta, jak o tym świadczy tytuł przedstawienia: „Aktorzy w Elzjnorze”. Tytuł ten ma być tylko częścią zawiera problem przedstawienia. Oto bowiem tematami zasadniczymi wieczoru jest zagadnienie teatru. Nie chodzi tu tylko o ten ważny fragment dramatu o Hamlecie, jakim jest przedstawienie na dworze elzjnorzkim, działające jak głos sumienia na zbrodziarza Klaudiusza i wiarołomną Gertrudę. Fragment ów stanowi punkt wyjścia, głosi bowiem prawdę o wielkiej sile etycznej teatru. Szekspir złożył tu wyraźne wyznaczenie wiary w tę siłę swego sztuki. Wypisaliśmy poświęcić tej sprawie swe „Studium o Hamlecie”. Teatr Rapsodyczny podszedł do Szekspira z głęboką potrzebą określenia swego postannictwa, potrzebą zakomunikowania go innym, złożenia swoistego wyznania wiary we własną sztukę. To zaważyło z pewnością na takim właśnie a nie innym układzie szekspirowskiego przedstawienia. Teatr Rapsodyczny, tworząc je, kładzie niejako zbiorowy podpis pod słowami wielkiego dramaturga, w których sformułował on postannictwo teatru: „Przeznaczeniem jego jak dawniej tak i teraz było i jest służyć za zwierciadło i wzór naturze i życiu, dawać prawdę dobra i zła w świecie, kształtować ducha czasu, ducha postępu i być jego pięknem”.

2.

Trzeba przyznać, że słowa powyższe określają sens teatru i jego postannictwo w sposób bardzo zasadniczy i nienaruszalny, lecz ogólny. Nie

wchodzą jeszcze w konkretną sferę urzeczywistniania sztuk i kształtowania teatralnego arztu. Na tej płaszczyźnie, przy zachowaniu zasadniczo szekspirowskiego kanonu, przebiegają różne drogi i różne wyrastają rozwiązania. Będzie więc najlepiej zaraz stwierdzić, że właśnie Teatr Rapsodyczny w ciągu swego dziesięcioletniego istnienia wypracował z ogromnym trudem i z ogromną wnikliwością bardzo własną i oryginalną drogę — drogę, która zdaje się daleko odbiegać od stylu realizacji i rozwiązań „normalnego” szekspirowskiego teatru. Zasadniczo Szekspir nie jest rapsodyczny. Owszem: wydaje się tak mało rapsodyczny jak żaden inny z autorów, których nam przedstawił ów teatr: Słowacki, i Pużski, i Mickiewicz, i Majkowski, i Conrad.

Ale dlatego właśnie szekspirowskie przedstawienie pomaga nam poniekąd, przez kontrast, w sformułowaniu pewnych poglądów na istotę rapsodycznego stylu.

Jest ten teatr w naszym życiu artystycznym czymś niewątpliwie odrębnym. Na to łatwo zgodzić się wszyscy. Zdołał już wypracować swój własny styl. Spróbujmy zastanowić się, w jakich warunkach występuje i oddziaływało swoiste zjawisko estetyczne, które nazwać by można „stylem rapsodycznym”.

Przyzwyczajaliśmy się widzieć w zespołe rapsodyczny teatr słowa. Co to znaczy? Czyż każdy teatr nie jest teatrem słowa, czyż słowo nie stanowi zasadniczego, pierwotnego elementu każdego teatru? Niewątpliwie tak. Niemniej „stanowisko” słowa w teatrze nie musi być zawsze takie samo. Słowo może wystąpić — tak jak w życiu — jako pewien współczynnik działania, ruchu i gestu, jako nieodstępny

towarzysz całej ludzkiej „praktyczności”, a może też słowo wystąpić jako „płesień” — wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wiązki umysłowej i jej przekazywania. Otóż w tej drugiej właśnie postaci, na tym drugim „stanowisku” słowo staje się „rapsodyczne”, a teatr osadzony na takiej koncepcji słowa — teatrem rapsodycznym. Tak więc — nie wdając się w żadne dociekania na temat, co jest pierwotne w sztuce teatru: słowo czy ruch — możemy zdecydowanie przyjąć, że w założeniu rapsodycznym słowo jest praelementem teatru.

Owo wyodrębnienie słowa, które leży u podstaw rapsodycznej koncepcji sztuki teatru, jest płodne w następstwa. Idą one w różnych kierunkach. Naprzód w kierunku treści. Pod tym względem konsekwentnym następstwem przyjęcia słowa jako praelementu sztuki teatralnej jest pewien zamienny intelektualizm rapsodyczny. Słowo, w którym się przede wszystkim głosi pewne prawdy, pewne idee, pewne struktury, a nie uważa się go przede wszystkim za towarzyszącej akcji — sprawia, że przedstawienia rapsodyczne nie mają charakteru zasadniczo fabularnego, ale mają charakter zasadniczo ideowy. Nie znajduje w nich więc zwykłego wątku dramatycznego czy komediowego, sytuacji, zawiłkań, rozwiązań komicznych lub tragicznych — tego wszystkiego, co składa się na zwyczajną sceniczną fabułę. Natomiast zawsze znajdujemy w przedstawieniach rapsodycznych problem. Ów problem gra, ów problem bywa stawiany wprost, bez obłonek. Każdy wartościowy utwór teatralny stawia jakiś problem i rozwiązuje go, ale rozwiązuje go zawsze niejako w obłonekach fabuły, a więc

poniekąd pośrednio. Tymczasem Teatr Rapsodyczny zawsze stawia problem wprost, w jego abstrakcyjnej postaci, nie w obłonekach fabuły, i jeżeli jest fabuła, to raczej pojawia się ona na marginesie problemu przedstawienia, jako ilustracja problemu. A zatem grają nie wydarzenia przeniesione literacko z życia na scenę, ale sam problem (może najbardziej stosunkowo fabularnym przedstawieniem był „Eugeniusz Oniegin”). Problem gra, on zacięka, on niepokoi, wywołuje współ-odczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia. I ten właśnie rys Teatru Rapsodycznego należałoby nazwać intelektualistycznym, bożem intelekt, rozum, jest władza abstrakcji, sferą pojęć. Dla porównania możemy się odwołać do lektury: są ludzie, którzy czytając np. powieść, umiują w niej (pamięć) przede wszystkim watek, szczegółowo fabularne, opisy wydarzeń i ich tła, są tni, którzy przede wszystkim widzą i umiują stronę ideową utworu, jego problemy, ich postawienie i rozwiązanie, ich naświetlenie i rozbudowanie. Ci ostatni pasjonują się wzięciem umysłową, elementami abstrakcyjnymi utworu. Teatr Rapsodyczny tak właśnie czyta i tworzy. Nie dziwnego, że w przeważającej mierze sięgał po utwory niszczące. To zaś, co z nich robił — to nie było bynajmniej jakimś tradycyjnym „przystosowaniem do sceny”, ale zawsze swoistym i autentyzmem odsłonięciem samego tytułowego, ideowego wnętrza utworu, samej umysłowej wizji autora. Jest to ujęcie nowe i odkrywcze.

Ow intelektualizm rapsodyczny wyraża się jednak nie tylko w dziedzinie treści przedstawień. Również ich forma stała bierze swe zasadnicze rysy. Chodzi tu ogólnie mówiąc o tę — jakże bardzo piękną — oszczędność wrażeń teatralnych, a jeśli nawet nie oszczędność, to w każdym razie ich ilość. Znowu musimy wrócić do praelementu: słowo wyodrębnione jako wyraz myśli, nie jako współczynnik działania, słowo głoszone, idea głoszona żywym słowem. W takim założeniu sam układ elementów wybrażeniowych zdaje się być ściśle ograniczony. Muszą przeważać wrażenia słuchowe. Lecz Teatr Rapsodyczny, nie postępuje na nich. Jest i chce być teatrem prawdowym, nie tylko chorem recytującym utwory poetów. A więc są wrażenia wzrokowe, ostatnio nawet bywa ich coraz więcej, ale wszystkie one służą słowu. To potwierdza zasadniczą tezę. Cała gestyka tego teatru, jego mienika, muzyka i dekoracja, jego statyka i dynamika — to wszystko rozwija się ze słowa, płynie z niego, opowiada je, uwypuszcza. Słuszny jemu i myśli. Jak się to dzieje, to jest sprawa utwórów przedstawień, ich budowy i ich realizacji. Spróbujmy otworzyć kilka fragmentów tego organicznego procesu, który nazwać by można budownictwem teatru ze słowa.

A więc na przykład: postawienie na słowo jako na praelement teatru, na słowo i niesłowo przez nie myśli, bynajmniej nie czuła martwość ruchów. Teatr nigdy nie był samym żywym słowem; w ogóle słowo, jeśli ma być żywe, nie da się spomyślać bez ruchu. I oto słowo dojrzewa w gest (ale nie jest tak jak bywa w potoczny, a zwłaszcza w dzisiejszym nerwowym życiu: pełno gestów, niepokoj ruchów, który narzuca się słowom — gesty są wyraziste, niepokój przekonywający, ale słowem brak dojrzalszego). Otóż tutaj zupełnie inaczej: słowo dojrzewa w gest — oszczędny, prosty, rytmiczny — rytmiczny czepnie z rytmu słów. A więc: zwrot głowy, czasem obrót postaci, czasem jeden krok, czasem kondygnacyjne zastawienie mówiących. To nie są typowe sytuacje teatralne; odzwierciedlają życie. To wszystko odbywa się w rytmie słowa i myśli, w ich wewnętrzny napięciu. Dlatego najbardziej odpowiednim dopełnieniem gestywnym rapsodu jest ruch taneczny, stylizowany, ni-naturalistyczny. Tyle o gestyce.

Aktor. Jakże określić jego zasadniczą rolę, skoro się rzekło, że „gra” problem? Aktor jest rapsodykiem. Nie znaczy to, że tylko recytuje. Ale nie znaczy to, że dryfuje stroną, żeby po prostu „grał”. On raczej ma swój problem. Nieraz myślałem nad „miejschem” aktora w rapsodycznej koncepcji teatru. Właściwie nigdy nie odzwiera on danej postaci, nie staje się nią szczerze. Niejednokrotnie w spełnianiu swej roli przechodził między

Siedem typów i jeden sprawiedliwy

Niniejsze studium z socjologii sztuki zostało oparte na obserwacjach, dokonywanych na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastik w Warszawie w styczniu br. W czasie opracowywania bogatego i różnorodnego materiału zauważono, że istnieją podstawy do skonstruowania typologii podstawowych reakcji na dzieło plastyczne. Oto nasza próba:

Typ Alfa. Powinął Alfa wie, że podziwianym opłtł człowieka kulturalnego wymaga pewnych wkładów, przeto czyta książki, odwiedza teatr, sale koncertowe, a także wystawy obrazów. W metodzie zwiedzania przejawia się cały jego obiektywny i beznamietny stosunek do przedmiotów sztuki. Alfa po pierwsze: podchodzi do obrazu, odczytuje nazwisko malarza i tytuł. Po drugie: cofa się dwa kroki i stwierdza, czy rzeczywiście autor daje to, co w tytule obiecał. Jeśli w dziele „Kostka Napoleera” widzi męczyżnę w stroju szwedzkim grupę górali i do tego jeszcze góry — uspokojony idzie dalej. Przed żadnym obrazem nie stoi dłużej, do żadnego obrazu nie wraca. W godzinę potrafi załatwić całą wystawę. Kiedy w kawiarni pytają go o wrażenia, młczy chwilę (przez te chwile stwierdza, że niczego dokładnie nie może sobie przypomnieć), w końcu mówi: „Na ogół jako tako”. Ale żeby go nie wzięli za naiwnego entuzjastę, dodaje: „Chciałby z drugiej strony sporo rzeczy być wyrazist”.

Typ Beta. Nie uznaje malarstwa współczesnego. Wszystkiemu wntem ocenił swie Picassu. Na wystawie zachowuje się prowokacyjnie. Lapie za guzik nieznanego sobie obywatela i głośno wydzwala, że ten malarz nie ma pojęcia o rysunku, bo namalował pierwzsonlanowej postać dle wieg nio. Także drzewo za chwiał wywrócić się i „czy Pan widział kiedyś zielone niebu”. Mówi, że n/e zna się na sztuce, ale ma za to stare, dobre oczy. Malarze najomstada dużo wiedzą o sztuce, ale nie wiedzą, jaki ten świat naprawdę jest. „W obrazie wszystko musi być jak żywe: trawa taka, żeby można na nią kroć puścić, a portret, żeby się chciało za nos pochlagnąć”. Zdezorientowanego interlokutora zaprasza do siebie. Ma w domu dwa śliczne, ręcznie malowane obrazy: „Utan i dzweczyna” i „Róże w złotym wazonie”.

Typ Gamma. Jest przyjaacielem malarzy i dlatego czuje się wśród obrazów jak w domu. Popatrzenie na jego wyrazistą mienika i gesty pełne

ekspresji. O teraz, kiedy poddaje się ogólnemu wrazeniu, odrzucając w tył głowę, pełen upejnia i krytycyzmu. Potem dwoma samami zbliża się do płótna, patrzy z dołu, z boku, pod światło, czasem drapnie paznokciem: nazywa to badaniem faktury. Mówi dosadnie i fachowo, potępiła lub uznaje: „Oto typowy przykład rozwiązywania plastycznego na zasadzie ścieślej równowagi walorów, przy wykorzystaniu kontrastu ciepłych i zimnych tonów”, lub: „To infernalny kiezoknot”.

Typ Delta. Typ talosny. Nie chodzi, ale enuje się. Jest zupełnie przytoczony ilością kolorowych prostokątów i wielkich błyszczących figur. Podśluchoje, co mówią inni: z urwanej zdań, półuśmiechów i gestów stara się wyrobić sobie sąd. Bardzo chętnie wiedzied, po co ludzie malują i jak przyjemność daje oglądanie obrazów. Jego to bardzo męczy. Wychodzi przygnębony i smutny.

Typ Epsilon. Miał zostać malarzem, ale na szczęście został inżynierem. Ponieważ jednak już w dzieciństwie ciotki orzekły, że ma talent — maluje. Na wakacje zabiera z sobą kartony i farby. Jego specjalność, to pejzaż (w ustalonej od lat wersji): dwie krowy faciatie plus żółte kopce siana plus sine góry w dali plus bure chmury. Nazywa się to „Czar jesieni”. Na zdrowie Zwiedza wystawę z żoną; obie je młczy, czasem tylko zamieniają spożnienie pełne współczucia dla tych, którym Pan Bóg poskąpił zdolności. Kiedy wychodzą z wystawy, żona mówi, że oddałyby wszystkie te obrazy za jeden jego „Czar”. Epsilon rozkwita uśmiechem.

Typ Dzeta. Są to właściwie dwa typy śladne, gdyż zawsze występują w grupie. Jeden typ młodzieżyowy, drugi dorosły.

Grupa uczennice bardzo zadolowolony z siebie. Mówią głośno o wszystkim, tylko nie o sztuce. Oprawdają je „pani od polskiego”. Pare prymuszek dot wpatrzonych w nią jak w obraz. Pani mówi: „O tutaj widzieć. Jak artysta wczuł się w piękno naszej ojczystej przyrody. Ten las zdawałoby się technie. Łagodnie nlebo siebie promienie słońca. Pośrodku szemle... Baczkożna ją widzieć, co ty robiła! W szkole będzie zadanie: Moje wrażenia z wystawy”.

Grupa wycieczkowców z Radomia. Wśród nich Dzeta widzi tylko fragmenty obrazów i słyszy tylko słowny obłęd. Wciąż ma ktoś za-

łania i przeskłada. W końcu zniechęcony odłącza się do grupy, idzie do kawy, wyciąga bułkę z serem i zaczyna jeść. Widzę zjawia się ktoś i zwraca uwagę, że to nie restauracja. Dzeta czuje, że wypominają mu jego Radom. To zażalenie będzie jedynym plastycznym wspomnieniem z wystawy.

Typ Eta. Tak, co to się pośmiać lubi. Dla niego wystawa to humor i satyra. Dowcip i poglądy na sztukę kształcił w szkole Wiecha. Najszczęśliwszy jest, kiedy może na ramie obraza, którego nie rozumie, przykleić kartkę: „Zakupiono przez Towarzystwo Rozwieszenia Koni”. W złotej kłędze, gdzie zwiedzający wypisują swoje uwagi, radzi malarzom, a by wyszukał sobie inne zajęcia. Powtarza aż do samoupejnia: lipa, rzeczna lipa.

Na koniec nasz Sprawiedliwy. Skromny, cichy, nie reaguje. Wie, że za jedynym zamachem wystawy nie zafatki; przyjdzie jeszcze jutro, pojutrze, za tydzień. Wtedy z chaosu dźwięków i gzygotów wyłoni swój główny i najczystszy. Nie wyda przed czasem pochopnych sądów. Szanuje trud artystów. Gdy podchodzi do obrazu, stara się zrozumieć artystyczne założenie płótna. Wie, że przeżyte dzieła wymagają przede wszystkim świętego, wrażliwego oka, a także wiedzy o sposobach i historii malowania. Czyta przeto o sztuce, śledzi dyskusje, gromadzi reprodukcje starych mistrzów. Wbrew doświadczeniom zdziwa z przysłowia, twierdzi, że z obrazem można rozmawiać i szukać spotkań z dobrym malarstwem. Są mu one potrzebne dia pełni życia wewnętrznego.

Może obywatel Kistel „rozpracuje” także zagadnienie: czy prawdziwy liberal może nawracać bliźnich na „właściwe przeżywanie” sztuki. Czy też ma się zachowywać „bogatą paletą ignorancji”? PATRYK

Cielgodnemu Duchowierstwu, Krewnym. Przyjacielom i Wzrostkim. Idźcie w wielki udział w eksportacji w Puławach w przemienieniu zwik do Warszawy na cmentarzu Powazkowskim i oddaniu ostatniej posługi w dniu 1 marca 1952 r.

Sp. Marii Jadwigi ze Szaryńskich

MIECZYŁAWOJEWI MARSZEWSKIEJ

zładają serdeczne podziękowanie

SYGNWIM, CORKI I RODZINA

dej; przestaje mówić jako dana postać, zaczyna mówić o niej. Aktor rapso-dyczny nie staje się daną postacią, ale niesie pewien problem; jest jednym z tych, którzy nieog problem całego przedstawienia. Odnoś się to nawet do Falstaffa, nawet do lady Macbeth z ostatniego przedstawienia. Na tym właśnie polega trudność owych ról jako „rapso-dycznych“.

Powiedziałem wyżej, że najbardziej prawidłowym dopełnieniem rapso-dycznego słowa w gestyce jest stylizowany ruch baletowy, taneczny. To pośrednio mówi o roli muzyki. Ona to właśnie staje pośrednik słowa i gestu. Byłoby ogólnikiem powiedzieć, że ilustruje słowo. Ona je raczej również dopowiada. Często wy-ciępuje ukrytą w nim rytmikę i tę właśnie rytmikę przetrza na Jaldę gest, na Jalkę zwrot. Szczególny urok mają gesty zrodzone z ukrytego rytmu słowa a z bezpośredniego na-kładu muzyki — tak często w przed-stawieniach rapso-dycznych. Ale muzyka czuwa tu również nad samą budową myślową przedstawienia, wiąże i rozprowadza, podkreśla i zacierza. Daje się wciągnąć w problem. Znakończoności Teatru Rapso-dycznego są chóry — partie mówione zbiorowo, zwykle podparte muzyką. W takich momentach osłagiemy chyba „zaczęty słowa — już nie słowa, które towarzyszy „praktyczności“, ani nawet nie słowa samotnie wyodręb-łonego, wehikułu dla myśli, ale słowa w całej jego formalnej istotnej potęgce, rytmizowanego słowa, które przestaje być tylko środkiem, a staje się samoistnym żywiołem.

O plastyce tego teatru powiedzmy krótko, że jest ona zawsze potężnym współzwiązkiem koncentracyjnym. W sposób zawsze bardzo oszczędny i zasadniczy zabudowuje i różnicuje przestrzeń sceniczną. Jest zawsze ta-ka, że uprawnia i uzasadnia ogromnie prostymi środkami i nawet jak-żad w bardzo niewielkich rozmiarach sceny wszystkie czony rozległej wizji rapso-dycznej, że dla nich ideal-

nie wystarcza, że je pokrywa. Jest też zawsze abstrakcyjna, posługuje się symbolem, nie ma nic wspólnego z naturalizmem, a jest przeciwnie na swój sposób i zgodnie z rapso-dycznymi założeniami „realistyczna“. Jest trafnym skrótem. Służy całemu przedstawieniu, nie zmienia się i nie potrzebuje kurtyny. Byłoby fałszem mówić o niej: dekoracja, natomiast w pełni uzasadnione powiedzieć: plastyka — plastyczne to rapso-dycznej wizji.

Tych kilka myśli musi wystarczyć. Chodź to i to, żeby ukazać bodaj w grubsza warunki i okoliczności, w jakich pojawia się zjawisko stylu rapso-dycznego.

A teraz jeszcze o „Aktorach w Elzynie“. Uważam, że jest to przed-stawienie trudne. Trudne właśnie jak-ko koncepcja i problem. Zaznaczyć-śmy dla porządku, że chodzi o problem teatru i aktora, ujrzany i uję-ty w pewien zasadniczy kanon szekspirowski. Otóż ten problem teatru oraz jego postannictwa artystyczne-go i etycznego stanowi niejako naj-głębszą i podstawową warstwę przed-stawienia. Ci szekspirowscy aktorzy z Elzyny, grający na dworze Klau-diusza i Gertrudy, stali się wyrazem najszumniejszych ambicji Teatru Rapso-dycznego.

Jednakże przedstawienie nie jest zbudowane jednorodnie. Ma tych warstw więcej, a każda naładowana skondensowaną treścią. I tak: w samej budowie Szekspirowskiego dramatu o Hamlecie, aktorzy w Elzynie stanowią epizod na marginesie zasadniczej akcji, którą bohaterem jest królowiec Luksis. W opracowa-niu Kotlarczyka ten układ uległ prze-obrzeniu o tyle, że to raczej sprawa Hamleta toczy się niejako na mar-ginesie problematyki teatru i aktora. Ona więc — ta sprawa Hamleta — stanowi drugą warstwę do wyodręb-lenia w treści przedstawienia. Takie nowa zestawienie problemu tea-tru i sprawy Hamleta jest bardzo

ciekawe, nadaje samej sprawie Ham-leta nowych odcieni. (Wychodzi to w ten sposób, jakoby świat i życie by-ły po prostu straszliwie źle i trudne, a przede wszystkim pełne fałszu, natomiast sztuka, w szczególności sztu-ka teatru, nosiła w sobie właściwą miarę czystości, prawdy i wielkości. Trudno nie dostrzec, że kryje się w takiej koncepcji pewna absolutyza-cja sztuki. To zdaje się już przera-ścić koncepcję samego Szekspira: Szekspir chce tylko, aby sztuka była sumieniem i zwierciadłem życia. Do zagadnienia samego Hamleta trzeba będzie powrócić jeszcze później.)

Przedstawienie wykazuje w swej budowie trzecią jeszcze warstwę. Wypełnia ją Szekspir. Przekrój, ogrom-nie skrócony przekrój twórczości dra-matycznej Szekspira. Aktorzy przy-bywający do Elzyny dają na dworze królówskim i wobec Hamleta przed-stawienie kilku utworów Szekspi-ra, a więc komedowa fragmenty „Kumoszek z Windsoru“, „Henryka IV“, dramat Rómea i Julii, a wresz-cie ponurą tragedię Macbetha. Hamlet bierze udział we wszystkich przedstawieniach i we wszystkich znajduje obfity materiał do rozwa-żań, wszystkie one zachęcają jak-ś o jego życiowy problem, pomagają mu do jego rozwijania. Tej zycio-wej tragedii Hamleta twórcą przed-stawienia nie wypowiedział na scenę. Dowiadujemy się o niej tylko z ust Hamleta lub też z ust dworzanina. Takie postawienie sprawy może wy-starczająco informować o życiowym problemie Hamleta, ale całej głębi jego tragicznych przeżyć osobistych nie rozumiemy bez tego obfitego tła, którym je podmalował Szekspir. Dra-mat Hamleta w jego ujęciu, to dra-mat wnętrza ludzkiego, dramat psy-chiczny, dramat inteligencji, dramat uczucia, dramat sumienia. Narasta ono wśród wypadków i zdarzeń, które go bardzo ściśle warunkują i nie-ustannie nasilają i pogłębiają. Wy-dobyła nam to zwłaszcza filmowa koncepcja Laurence Oliviera. Ponu-ry łańcuch winy i kary przełamuje

się w niezwykłe uczulonym zwierc-adle Hamletowej duszy. Tam tworzy się i rozwija osobny nurt tragiczny: dramat wewnętrzny. Ale ten dramat staje się zrozumiały tylko na tle dra-matycznych wydarzeń, nagromadzo-nych przez Szekspira wokół bohate-ra. Tyko na ich tle wyraza i rozwija się organicznie. Uważam, że pre-kursorskie dzieło Szekspira leży wła-śnie w tym przełamaniu tragicznego wątku wydarzeń elzynorskich w zwierciadle jednej duszy.

Od tej psychologicznej koncepcji Hamleta różni się koncepcja Mieczysława Kotlarczyka. Różni się wła-śnie dlatego, że brakuje jej owego tła wydarzeń, w które obfituje dramat. Natomiast w Teatrze Rapso-dycznym wewnętrzny dramat Hamleta przełama-ny jest niejako w jeszcze dalszym zwierciadle, w zwierciadle sztuki tea-tru, w zwierciadle Rómea i Julii, w ponurym zwierciadle szbrodni i fałszu Lady Macbeth. Hamlet właśnie w nich odnajduje swój dramat wewnę-trzny, odkrywa poszczególne jego czony, dojrzewa do uświadomienia ich sobie, do sformułowania.

Jeśli zaś chodzi o samą koncepcję roli Hamleta — to przesuwają się ona od koncepcji organiczno-psychologi-zującej ku daleko bardziej niż u Szekspira abstrakcyjnej, rzec by na-wet można — logicznej. Hamleta świetnie rozumiemy, kiedy pozna aktorów o roli i postannictwie tea-tru, o zasadach i wymaganiach jego sztuki. To Hamlet-Szekspir. Nat-miast Hamleta-żółwieka rozumiemy w Teatrze Rapso-dycznym przede wszystkim jako istotę, która rozpac-źliwie walczy o swój światopogląd, szuka odpowiedzi na najcięższe pyta-nia o los, o nieśmiertelność, wresz-cie o sens istnienia. A kiedy w ostatnim zdaniu sformułuje ten sens jako „zdzieranie maski zła“, to jest to zgodne niewątpliwie z Szekspirow-skim Hamletem, ale ta zgodność zo-stała uzyskana przez Hamleta rapso-dycznego w oparciu o sztukę i o teatr — to bogate zwierciadle praw-

dy i życia. Hamlet staje się niejako funkcją doktryny o żywiołej młaj teatru. Teatr odkrywa, teatr demas-kuje, a on z niego czerpie swe sformułowania i nawet swą siłę. Jest równocześnie ten Hamlet przede wszystkim nieprzeciętną inteligencją. Jest to Hamlet-myśl, daleko bardziej niż Hamlet-odwiolek. Ukazuje się to zwłaszcza w drugiej części przed-stawienia, gdzie Hamlet z taką wnikli-wością zagłębia się w filozoficzne i etyczne rozważania. Wniośki z nich zatrzymują się na tym progu, który zakreśla racjonalizm. Czy w ten sposób Hamlet wygrywa walkę o swój światopogląd? Teoretycznie streszczę się on w agnostycyzm: „dalej nie wiem“, praktycznie zaś w decy-zji nieubłaganej walki ze złem, zdzie-rania maski. Tak wygląda koncepcja roli. Jej postawienie w ten sposób jest śmiałe i potrzebne. A gdy przy-każdo do niej kryterium współczesno-ści, nie wiadomo, która z dwu kon-cepcji stanowi bardziej wyraz dzisiejszych czasów — czy tamta, psychologiiująca i empiryczna, czy ta, światopoglądowa i abstrakcyjna. Można raczej powiedzieć, że się uzupełniają.

Przedstawienie szekspirowskie by-ło dla rapso-dyków dużym wyzwickiem. Szekspir bowiem, jako się rzekło, nie jest bynajmniej rapso-dyczny. Jest teatralny, jest dramatyczny, komica-ny, tragiczny na swój sposób. Odtwa-rza życie, nie abstrahuje od jego konkretów, owzajem, tworzy je i na-ryca. Nie łatwo u niego wyodrębnić czystą konstrukcję ideową, nie łatwo wystylizować akcję na sposób rapso-dyczny, nie łatwo dać prymat słowa. Dlatego godząc się na to, że przed-stawienie — jakemyś to orzekł na początku — wypłynęło z głębokiej potrzeby samookreślenia rapso-dy-ki i stanowiło jego niewątpliwą wyraz, trzeba równocześnie stwierdzić, że było ono nowym sprawdzeniem i do-świadczeniem właściwej linii tego teatru.