

Aleksandra Wach

NIECH ŻYJE SZALONY KRÓL

Hamlet Ambroise'a Thomasa, reż. Krzysztof Warlikowski, Opéra national de Paris.

Percepcja wystawianej w Operze Paryskiej inscenizacji *Hamleta* Ambroise'a Thomasa przypomina trochę pracę przy wykopaliskach archeologicznych. W samym sercu znajduje się oczywiście napisana na przełomie XVI i XVII wieku tragedia autorstwa Williama Szekspira. Została ona jednak poddana licznym reinterpretacjom w wieku XIX, kiedy to europejski romantyzm postanowił uczynić z duńskiego księcia flagowego przedstawiciela swojej epoki. Na tej fali powstała francuska wersja dramatu autorstwa Alexandre'a Dumasa, który nie tyle przetłumaczył angielski tekst, co raczej opowiedział całą historię na nowo, modyfikując zakończenie. Stało się to inspiracją dla Michela Carré i Julesa Barbiera, autorów libretta do wystawionej po raz pierwszy w 1868 roku opery Ambroise'a Thomasa, u których Hamlet w ostatniej scenie dokonuje zemsty na Klaudiuszu i zostaje koronowany na króla Danii. Wreszcie najbardziej wierzchnią warstwę stanowi postmodernistyczna interpretacja Krzysztofa Warlikowskiego, który dodatkowo wnosi prywatny bagaż doświadczeń związanych ze swoimi wcześniejszymi wystawieniami *Hamleta*, w tym opierającą się na freudowskich przemyśleniach wersję zrealizowaną w Teatrze Rozmaitości, a znaną francuskiej publiczności z pokazów na Festiwalu Teatralnym w Awinionie w 2001 roku. Wszystkie te konteksty mieszają się ze sobą i współlistnieją równolegle na scenie Opery Bastille, co sprawia, że odbiór widowiska jest dość wymagający, zwłaszcza gdy decyzją reżysera dochodzi dodatkowo do zaburzenia linearności czasu akcji. Nagrodą dla wytrwałych jest jednak urzekające estetycznie studium szaleństwa i opresyjności władzy, w którym symbolika romantyczna wchodzi w polemikę ze współczesnym dorobkiem psychoanalizy.

Akcja *Hamleta* rozgrywa się w szpitalu psychiatrycznym. Sceną otwarcia jest koronacja Gertrudy (Ève-Maud Hubeaux) na królową przez Klaudiusza (Jean Teitgen). W rzeczywistości wykreowanej przez Warlikowskiego jest ona zniedołężniałą kobietą siedzącą w wózku inwalidzkim, przez większość czasu wpatrującą się w ekran kineskopowego telewizora. Oglądanym przez nią filmem są *Damy z Lasku Bulońskiego* Roberta Bressona, w którym to porzucona kochanka dokonuje zemsty na swoim partnerze, wikłając go w małżeństwo z byłą prostytutką. Kadry z tego dzieła będą powracać jeszcze wielokrotnie w trakcie spektaklu, zwłaszcza podczas sceny konfrontacji Hamleta z matką, co pozwala przypuszczać, że Gertruda

w losach Hélène ma widzieć odzwierciedlenie własnej historii. Przy czym chodzi tu nie tyle o jej spisek przeciwko własnemu mężowi, ale raczej jasno zasygnalizowaną w librecie próbę zeswatań Hamleta z Ofelią, których związek – podobnie jak w zakończeniu filmu Bressona – okazuje się być przepełniony prawdziwą miłością. Zestawienie ze sobą tych dwóch dzieł otwiera drzwi do interpretacji relacji królowej i syna w kontekście freudowskiego kompleksu Edypa, co ma swoją kulminację w ostatniej scenie trzeciego aktu, w której to duński książę kładzie się do łóżka obok swojej matki. Głównym pacjentem zakładu psychiatrycznego jest jednak oczywiście sam Hamlet (Ludovic Tézier) – w rozciągniętym kardiganie, o posiwiałych włosach oraz mowie ciała sygnalizującej otępienie za sprawą przyjmowanych leków wyznaje on swoją miłość Ofelii (Brenda Rae), siedzącej na krześle tuż obok zadowolonej z siebie Gertrudy. Akt pierwszy zamyka pojawienie się ducha zabitego króla, po którym dochodzi do przeskoku w czasie o 20 lat wstecz. Zabieg ten wywraca do góry nogami znaną widzowi dramaturgię i nadaje cięższego wydźwięku hamletowskiej obietnicy zemsty, nieodzownie pogarszającej jego stan psychiczny.

Obecność Hamleta w zakładzie psychiatrycznym nie przesądza jeszcze o jego szaleństwie. Najistotniejszym elementem scenografii Małgorzaty Szczeniak są otaczające scenę z każdej strony metalowe kraty, przypominające o tym, że operowa Dania wciąż pozostaje więzieniem. Działania personelu medycznego są nadzorowane przez Klaudiusza i młodą Gertrudę (zanim sama stała się pacjentką), co przypomina o wykorzystywaniu tego typu ośrodków jako miejsc izolujących jednostki stanowiące zagrożenie dla aparatu władzy. Dokładniejsze przyjrzenie się pacjentom szpitala pozwala zresztą stwierdzić, że są to przedstawiciele grup marginalizowanych społecznie i często odrzucanych przez swoją inność – mniejszości rasowych, osób starszych czy nieheteronormatywnych. Ich queerowym manifestem jest niezwykle plastyczna, grupowa sekwencja baletowa otwierająca akt czwarty, w której tancerze-pacjenci ubrani są w wielokolorowe trykoty i spódniczki tutu (także u mężczyzn), a ich twarze zakrywają kartonowe maski lub wyrazisty makijaż cyrkowy. Dodatkowo Warlikowski odwołuje się w tej scenie do dzieła będącego ukoronowaniem myśli romantycznej w balecie klasycznym, czyli do *Jeziora Łabędziego*. Balerina w charakterystycznym stroju białego łabędzia odtwarza za prętami krat choreografię Odetty, dzięki czemu łączy w swojej postaci dwa rodzaje zniewolenia – fizyczne ograniczenie wolności oraz uwięzienie w cielesnej formie, z którą się nie utożsamia. Jediną postacią, której w ostatecznym rozrachunku udaje się wyswobodzić jest Ofelia, której samobójstwo zostało poprzedzone opisaną sekwencją taneczną. Co warte uwagi, początkowo bohaterka nie jest

świadoma swojej śmierci – wciąż zasiada przy stole do pokera z Laertesem i Klaudiuszem, obserwując rozwój wypadków w finałowym akcie widowiska. W operze Thomasa jej ojciec wciąż żyje, a jedynym powodem szaleństwa jest – charakterystyczna dla epoki romantyzmu – nieszczęśliwa miłość do duńskiego księcia, którego nazywa swoim mężem. Aktem wyzwolenia jest dla niej rozdmuchanie na wietrze własnych prochów, po którym to zostaje oddzielona od sięgającego w jej stronę Hamleta metalową kratą, symbolizującą jego ciągle zniewolenie, które z „więzienia zemsty” zamieniło się po koronacji w „więzienie władzy”.

Najciekawszym i najistotniejszym elementem inscenizacji pozostaje jednak postać ducha króla. Grana przez fenomenalnego w tej roli Clive’a Bayleya zjawa ubrana jest w biały kostium nawiązujący estetyką do teatru dell’arte, którego zwieńczeniem jest pajacykowane nakrycie głowy, przypominające wydłużony fez oraz charakterystyczny, biało-czarny makijaż. W połączeniu z regularnie powracającym w spektaklu symbolem księżycy, przywodzi on skojarzenia z postacią Księżycowego Pierrota z dzieła Arnolda Schönberga i wierszy Alberta Girauda. Jest on niewątpliwie istotą wynaturzoną, rozczarowanym idealistą, zdradzonym kochankiem, kierującym się wyłącznie swoimi popędami, niezdolnym do miłości. Już sam wygląd postaci nie pozostawia wątpliwości, że widz ma do czynienia z duchem potępionym, gdyż na końcach białych rękawiczek znajdują się czarne szpony. Zjawa próbuje wejść w rolę demiurgicznego narratora, ze specjalnych ekranów przygląda się najbardziej intymnym scenom pomiędzy bohaterami i próbuje przejąć kontrolę nad ich czynami. W swoich gestach przypomina diabolicznego i mściwego Wielkiego Brata, który czeka na zatracenie duszy Hamleta. Jego cel zostaje osiągnięty, ponieważ w ostatnim akcie duński książę przywdziewa strój analogiczny do tego, w jaki ubrana jest zjawa, z tą różnicą, że ma on kolor czarny. Może to symbolizować żalobę Hamleta, ale otwiera także drogę do rozważań na temat stanu jego psychiki ze szczególnym uwzględnieniem wątpliwości dotyczącej tego, czy duch był prawdziwy, czy stanowił jedynie wytwór jego umysłu. Zmianom stanów emocjonalnych księcia towarzyszy zresztą wyświetlany na scenie ogromny księżyc w pełni – symbol zmienności, szaleństwa, tajonych instynktów i grzechu. W przypadku arii do słów słynnego monologu „Być albo nie być” widzowie obserwują poszczególne etapy prowadzące do jego zaćmienia, co symbolicznie komentuje podjętą przez bohatera próbę samobójczą.

Omawiając rozwiązania inscenizacyjne i dramaturgiczne zaproponowane w *Hamlecie*, nie można zapomnieć o docenieniu warstwy muzycznej widowiska. Ambroise Thomas stworzył partyturę, która w swojej konstrukcji wpisuje się w odmianę gatunkową grand opera, przez co nie stanowi łatwego materiału ani dla śpiewaków, ani dla orkiestry. Niesamowitym

talentem miała okazję popisać się zwłaszcza Brenda Rae – odtwórczyni roli Ofelii – której partie wymagały ogromnej precyzji, przy równoczesnym zachowaniu młodzieńczej lekkości. Barytonowy głos Ludovica Téziera z kolei świetnie współgrał z przyjętą przez niego zgarbioną i zasepioną posturą Hamleta, którego portret psychologiczny dodatkowo pogłębiał poprzez liczne mikroekspresje. Budynek Opery Bastille cechuje się także fantastyczną akustyką, dzięki której można było w pełni zanurzyć się w dźwiękach orkiestry pod dyrygenturą Pierre'a Dumoussauda. W kontekście odbioru całości dzieła należałoby jednak zwrócić uwagę, że stworzona przez Małgorzatę Szczęśniak scenografia zdaje w pełni egzamin jedynie w przypadku widzów zajmujących miejsca na parterze, gdyż z poziomu balkonów pojawiają się ograniczenia w widoczności niektórych scen rozgrywających się na drugim planie.

Hamlet Ambroise'a Thomasa w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego to przepełniona wieloma bodźcami uczta estetyczna ze świetnymi rolami głównych śpiewaków. Jest to przykład inscenizacji, w której spotyka się wiele różnych kontekstów historyczno-kulturowych, które niewątpliwie mogą przytłoczyć odbiorcę swoim ciężarem. Można się zastanawiać, czy czasami nie zdecydowano się na połączenie ze sobą zbyt wielu eksperymentalnych elementów i czy z niektórych z nich nie warto byłoby zrezygnować dla lepszego wyeksponowania motywu przewodniego dzieła. Pomimo tego nie sposób odmówić Warlikowskiemu niebywałej precyzji w lawirowaniu pomiędzy warstwą tekstualną libretta a jego wizją reżyserską, mającą na celu uwspółcześnienie dziewiętnastowiecznej opery Thomasa. Widowisko zostawia po sobie wiele bardzo wyrazistych obrazów, które zapadają w pamięć widza niezależnie od tego, czy udało mu się zinterpretować wszystkie stojące za nimi znaczenia.

Hamlet na podstawie dramatu Williama Szekspira; muzyka: Ambroise Thomas; libretto: Michel Carré i Jules Barbier; reżyseria: Krzysztof Warlikowski; dyrygent: Pierre Dumoussaud; scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak; dramaturg: Christian Longchamp; choreografia: Claude Bardouil; światło: Felice Ross. Opéra national de Paris (Opéra Bastille), premiera: 11 marca 2023.