

KATARZYNA WIELECHOWSKA
Uniwersytet Łódzki

WSPÓLNA PRZESTRZEŃ. *TRAGEDIA HAMLETA* PETERA BROOKA

„Wierzę głęboko, że jest tylko jedna kultura — ta, która rozwija jakość związków między ludźmi. Ona istnieje ponad ekonomią i modnymi prądami duchowymi”.

Peter Brook

ESENCJA

Krąg

Peter Brook (1977, s. 77, 78), pisząc w *Pustej przestrzeni* o teatrze Jerzego Grotowskiego, przywołał jego następujące słowa: „Powiedział mi kiedyś: «W moich przedstawieniach stawiam na reżysera i na aktora, podczas gdy pan — na reżysera, aktora i widownię. Przyznaję, że można i tak, ale dla mnie jest to droga nazbyt okrężna»”. Rozwinięcie tych słów Grotowskiego może stanowić późniejsza o kilka lat wypowiedź Brooka (2007, s. 27):

„Bardzo się z Grotowskim zaprzyjaźniliśmy; uświadomiliśmy sobie, że zmierzamy do tego samego celu. Ale nasze podejście różniło się. Praca Grotowskiego prowadzi go coraz głębiej w wewnętrzny świat aktora, do punktu, w którym aktor przestaje być aktorem, a staje się człowiekiem esencji. Chcąc to osiągnąć, potrzebne są wszystkie dynamiczne elementy teatru, dzięki którym aktor każdą komórką ujawnia swoje tajemnice. Na początku reżyser i publiczność są niezbędnymi do zintensyfikowania tego procesu. Ale gdy akcja się pogłę-

bia i trzeba odrzucić wszystko, co zewnętrzne, w końcu teatr, aktor, publiczność przestają istnieć i człowiek odgrywa swój ostateczny dramat w samotności. Dla mnie ścieżka teatru wiedzie w przeciwną stronę — dzięki teatrowi przestajemy być samotni i we wspólnocie osiągamy wyższy poziom percepcji. Powstający dzięki silnej obecności aktorów i widzów krąg o unikatowej intensywności umożliwia przełamanie barier i sprawia, że niewidzialne staje się realne. W takiej chwili prawda publiczna i prawda prywatna stanowią niepodzielne części tego samego podstawowego doświadczenia” [podkr. — K. W.]

Reżyser bardzo często podkreśla, że dla niego teatr „oznacza związek z widownią” (Brook 1991, s. 17). Teatr jest przede wszystkim „tym, co zdarza się w określonym momencie zebranych razem ludziom. Dlatego dla mnie — powiada Brook (2005a, s. 24) — widzowie są nieodłączną częścią teatralnego doświadczenia”. Fundamentalne dla teatru jest „to szczególne zjawisko nawiązywania przez człowieka nowych, intymnych związków z innymi ludźmi” (Brook 1979, s. 106), to, co się dzieje „w kręgu uczestników tworzących wspólnotę: aktorów i widzów” (Brook 2004b, s. 37). „Uczestnictwo zakłada po prostu, że jeśli z jednej strony pojawia się spojrzenie, a z drugiej ktoś, na kogo ono pada, obie strony muszą stać się jednością” (Brook 2007b, s. 71).

Pojęcie „kręgu” („koła”) ma funkcję predykatu, który określa sposób rozumienia teatru przez Brooka. Jak pisze Georges Banu (2005, s. 14): „Dla Brooka koło jest figurą umysłu, która organizuje jego świat: praca aktorów zaczyna się wokół koła, układ widowni jest kolisty, ale jak sam mówi — «to środek okręgu jest ważny w teatrze... dla człowieka środek to serce»”. Można też powiedzieć inaczej — krąg, koło, jednia, pełnia, spotkanie, uczestnictwo, wspólnota, wspólna przestrzeń, wzajemność, przymierze to ciąg izotopii reprezentujących według tego artysty istotę, esencję teatru i zarazem tworzących idiom teatralny Brooka.

Gdy reżyser stwierdza: „Teatr istnieje wyłącznie w chwili, gdy te dwa światy — świat aktorów i świat widzów — się spotykają; to społeczność w miniaturze, mikrokosmos tworzący się co wieczór we wspólnej przestrzeni” (Brook 2004e, s. 255), odwołuje się tym samym do najbardziej elementarnych założeń sztuki teatralnej, do jej oczywistych podstaw. Aby bowiem akt teatralny mógł w ogóle zaistnieć, musi dojść do spotkania w jednym czasie i miejscu — we wspólnej przestrzeni — twórców (aktorów) i odbiorców przedstawienia teatralnego. Na tym właśnie, jak pisze Sławomir Świontek (2003, s. 211), polega konwencja teatralna w jej szerokim, ogólnym znaczeniu: „Musi bowiem zaistnieć umowa między twórcami a odbiorcami co do miejsca i czasu reprezentacji scenicznej oraz zgoda między samymi odbiorcami na wspólność odbioru. [...] przedmiotem owej umowy jest to, by rzeczywistość sceniczna nabrała charakteru znakowego”. W tym sensie, zauważa dalej Świontek (2003, s. 213), konwencja w teatrze nowożytnym jest „substytutem rytuału w formach prateatralnych.

[...] Rytuał stanowił tutaj sferę mediacyjną, umożliwiającą wytworzenie się więzi jednoczącej jego uczestników. W teatrze nowożytnym sferą mediacyjną o podobnej funkcji jest konwencja”.

Brooka głęboko interesuje i fascynuje potencjalność zawarta w samej konwencji teatralnej, a mianowicie możliwość przekształcania przestrzeni teatralnej — przestrzeni sceny i przestrzeni widowni — we wspólną mentalną przestrzeń, w przestrzeń wspólnego żywego doświadczenia, które może mieć transformacyjną moc zarówno dla widzów, jak i dla aktorów: „Rolą teatru jest obdarzenie tego mikrokosmosu palącym i ulotnym smakiem innego świata, w którym nasz obecny świat będzie zintegrowany i przeobrażony” (Brook 2004e, s. 255). W tak ukierunkowanej pracy teatralnej, to znaczy zmierzającej do urzeczywistniania jednoczącej i transformującej funkcji teatru, aktualizować się również może jego potencjalna jedność z rytuałem¹.

Definiując teatr angielski reżyser akcentuje więc przede wszystkim jego antropologiczny wymiar. Tym samym przypomina, że konwencjonalność teatru, czy mówiąc inaczej — sposób jego istnienia, a więc jego ontologia (resemantyzacja rzeczywistości) jest nierozłącznie związana z antropologią (spotkaniem widzów i aktorów rozumianym jako dynamiczna relacja zachodząca między tymi dwiema grupami). Przy czym niezmiernie ważne jest, że jakość owego szczególnego spotkania zależy od jakości przedstawienia teatralnego, będącego przecież jego przedmiotem i integralnym elementem:

„Teatr trzeba poddać ponownej ocenie, nie tracąc z oczu kilku prostych, trwałych prawd. Przedstawienie teatralne musi odznaczać się dwiema podstawowymi zaletami: po pierwsze — musi być żywe, a po drugie — natychmiast zrozumiałe (choć wyjaśnienia i refleksje mogą pojawić się po jakimś czasie). Artyści wszystkich innych sztuk mogą nam powiedzieć: «Wróć za dziesięć lat», kiedy dzieło będzie gotowe. Ale teatr jest czymś tak podstawowym i organicznym jak wino: jeśli nie smakuje w chwili, gdy się je pije, wszystko stracone. Na nic zdadzą się wyjaśnienia, że było dobre wczoraj, albo że będzie dobre jutro” (Brook 2004e, s. 254–255).

Rozważania i konstatacje Brooka mogą się wydać oczywiste. Ale tylko pozornie. W istocie płyną z uważnego namysłu nad tym, co najbardziej elementarne w teatrze. Niewątpliwie refleksja i praktyka angielskiego twórcy wpisuje się w nurt poszukiwań inicjujących paradygmatyczną przemianę, jaka dokonała się w zachodnim teatrze drugiej połowy XX wieku, poszukiwań ujętych w formułę „teatru wspólnoty”. Przemianę tę można określić jeszcze inaczej, mianowicie jako przejście od estetyki wytwarzania i przedstawiania do estetyki recepcji i oddziaływania: „warto zauważyć, że coraz częściej wielu artystów akcentuje nie tyle «produkt» — określony układ znaków, ale coś ich zdaniem

¹ Według Richarda Schechnera (1988, s. 120; 2006, s. 99) zasadniczymi cechami dystynktywnymi rytuału są integracja i transformacja. Jeśli teatr kieruje się ku takiemu celowi, przestaje być rozrywką i przybliża się do rytuału.

ważniejszego — stosunki ukształtowane w trakcie przedstawienia [...]. Teatr wytwarza nie tylko «towary», «produkty», ale określone relacje między ludźmi» (Kowalewicz 1993, s. 120–123). Praktyka teatralna Brooka jest świadectwem powrotu do tego, co najprostsze, ale zarazem najtrudniejsze, jeśli wspólnota widzów i aktorów nie istnieje jedynie nominalnie, ale faktycznie ma się wydarzyć w przestrzeni ich wewnętrznego doświadczenia.

Bezpośredniość relacji aktor–widz jako immanentna cecha teatralności ma więc dla Brooka szczególne znaczenie. Jednak jest nie tyle dana, ile raczej dopiero zadana. W jego ujęciu współzależna jest z intensywnością komunikacji teatralnej, ta zaś może się zrodzić dzięki prostocie ekspresji scenicznej. Stylistykę teatru Brooka — konwencję w węższym znaczeniu — określa jego formuła „pustej przestrzeni”: dywan wyznaczający pole gry, brak kurtyny, redukcja rekwizytów, skromne kostiumy. Jej wyrafinowany minimalizm i prostota podyktowane są scenicznym imperatywem twórcy: „mniej znaczy więcej”. Wywoływaniu iluzji referencyjnej u widza (Brook z niej przecież nie rezygnuje), jak również zintensyfikowaniu kontaktu aktorów i widzów, ma sprzyjać bowiem nie nadmiar bodźców i efektów, lecz wręcz przeciwnie — ich redukcja:

„[...] coraz bardziej zaczęło mnie interesować, co decyduje o bezpośredniości w teatrze. Kiedy się raz zacznie podążać tą ścieżką, wszystko inne staje się nieważne. [...] Dzisiaj mówię po prostu do oświetleniowca: «Ma być bardzo jasno!». Chcę, by wszystko było widoczne, rozświetlone, bez najmniejszego cienia. Z tego samego powodu zwykły dywan staje się często całą naszą sceną i scenografią. To nie purytyzm doprowadził mnie do tych wniosków i wcale nie chcę potępiać wyszukanych kostiumów czy zabraniać używania kolorowych świateł. Zrozumiałem jednak, że naprawdę interesujące jest coś innego: samo zdarzenie w jego aktualnym przebiegu, nierozdzielnie związane z reakcją publiczności» (Brook 2004a, s. 33).

Ostatecznie jednak przedstawienie staje się „żywe”, „intensywne” i „bepośrednie” za sprawą aktora. To jemu przysługuje prymarne znaczenie w tym procesie-zdarzeniu. „Tylko aktor może odzwierciedlić subtelne nurty ludzkiego życia” (Brook 2004e, s. 253). Jeśli jest przekonujący, to budzi i całkowicie angażuje uwagę widzów. Przy czym musi pamiętać, „że jakkolwiek rolę będzie grał, kreowana postać przewyższa go swą intensywnością” (Brook 2004e, s. 252). Można powiedzieć, że w teatrze Brooka akt ostensji spełnia się przede wszystkim jako koncentrowanie uwagi widza na działaniu aktora-postaci scenicznej, ale zarazem aktor, pozostając tą postacią, dąży do wytworzenia bezpośredniego kontaktu z widzem.

Pytając, kim jest prawdziwy aktor, Brook mówi, iż jest imitacją „prawdziwej osoby”. A „prawdziwa osoba to ktoś, kto rozwinął siebie samego do takiego stopnia, że może w pełni się otworzyć — cieleśnie, intelektualnie i uczuciowo; żaden z tych kanałów nie jest zablokowany” (Brook 2004e, s. 251). Innymi słowy, Brook postrzega ideał aktora jako człowieka świadomego i wolnego, i w tym sensie prawdziwego. Jednocześnie jednak niedoskonałości aktora rów-

niez mogą mieć walor prawdy: „jeżeli w swojej ułomności potrafi otworzyć się chociaż odrobinę, możliwe, że dotknie widzów, którzy zobaczą w nim człowieka niedoskonałego, jak oni sami — niedoskonałe stworzenie, które nie jest ani tak zamknięte, ani tak odizolowane, jak mogłoby się wydawać” (Brook 2007c, s. 87–88). Istotne jest, zdaniem Brooka, aby aktor wykształcił w sobie umiejętność szczególnej koncentracji — trójdzielnej uwagi umożliwiającej realizację trzech zobowiązań: wiedzy, jak zawartość tekstu wyrazić, stworzenia relacji z partnerami, nawiązania kontaktu z widzami (jest to „zobowiązanie najwyższe”) (Brook 2004e, s. 254). „Wtedy pojęcie przedstawiania nie oddziela już aktora od publiczności, widowiska od widowni — obejmuje obie strony: co istnieje dla jednej, istnieje też dla drugiej” (Brook 1977, s. 164). Wtedy też, można dodać, urzeczywistnia się istota performatywności.

Przebudzenie / chwila / prawda

W „tym dziwnym kontekście, jakim jest teatr”, w bezpośredniości komunikacji teatralnej, artysta pragnie osiągnąć inną jakość doświadczenia (Brook 2007c, s. 86). Nazywa je „bardziej intensywnym postrzeganiem”, „wzmoczoną percepcją”:

„[...] nasze codzienne postrzeganie rzeczywistości, uwięzione w niewidzialnych granicach, na chwilę się otwiera. Przyznajemy, iż to chwilowe otwarcie jest źródłem siły, przyznajemy także, że ten moment musi minąć. [...] Chwila przebudzenia rzeczywiście trwa tylko chwilę; potem mija, a my znów jej potrzebujemy. [...] Pojawia się pewien smutek, który nie jest jednak czymś negatywnym, ponieważ człowiek wie, że może rozpocząć od nowa” (Brook 2004e, s. 258; por. Goście..., 1992, s. 12).

„Chwila przebudzenia”, czyli przekształcenie percepcji, wydarza się jako doświadczenie liminalne w swej istocie. Intensywność tego przeżycia współwystępuje z jego ulotnością, ale to właśnie ono może mieć wartość katartyczną i transformacyjną: „w teatrze zawsze jest coś «przed», coś «pośrodku» i coś «po» — a jednocześnie przytrafiają się te wspaniałe chwile, kiedy czas zastyga i nagle otwiera się duchowe rozumienie” (Brook 2005a, s. 23).

Brook mówi o chwili podobnie, jak pisze o niej Søren Kierkegaard (2000, s. 93, 94), który stwierdza, że jeśli czas (przemijanie) i wieczność mogą się zetknąć, to właśnie w chwili: „Tak rozumiana «Chwila», właściwie nie jest atomem czasu, lecz atomem wieczności; jest pierwszym odbiciem wieczności w czasie; jest jej pierwszą próbą, niejako, zatrzymania czasu”². Kierkegaard kontynuuje intuicję św. Augustyna, rozpoznającego chwilę jako moment zatrzymania ruchu umysłu, nieustannie „trzepoczącego się” między przeszłością a przyszłością, i wówczas, w owej chwili, mogącego ujrzeć „blask zawsze spokojnej wieczności” (Augustyn 1987, s. 280). To stan *intentio animi* — „wewnętrzne skupienie,

² Na analogię tę wskazuje Dobrochna Ratajczakowa (2005, s. 10).

żywej pełni, bycia u siebie, światła” (Ricoeur 2008, s. 50). W teatrze, twierdzi Brook, oba zjawiska — ruch, upływ czasu związany z przebiegiem narracji oraz doświadczenie jego zawieszenia, zatrzymania — są niezbędne: „Opowiadana historia może dotknąć nas tylko wtedy, kiedy będzie historią ludzką i kiedy będzie w ruchu; w dodatku tylko wówczas zyska znaczenie, jeśli ów ciągły ruch otworzy nas na inny, nowy sposób odczuwania i postrzegania” (Brook 2005a, s. 23). Mówiąc nieco inaczej, w teatrze ważne jest zatem umożliwianie dwóch rodzajów percepcji, to znaczy ukazywanie linearności, związków wynikania, oraz związków peryferyjnych, tworzących ontologiczną jedność świata.

Pojęcie przebudzenia przywoływane przez Brooka ma konotacje religijne. W wielu tradycjach duchowych i religijnych przeciwstawiane jest śnieniu, niewidzeniu, nie-słyszaniu (ujmował to tak między innymi Georgij Iwanowicz Gurdżijew, którego nauka stała się źródłem inspiracji dla wielu przemysłów i działań Brooka). Przeniesione w kontekst oddziaływania sztuki teatralnej, ujęte jako jej przyczyna sprawcza i celowa, pojęcie przebudzenia staje się równoważne z pojęciem *katharsis* i nie tracąc, analogicznie jak ono, swych pierwotnych konotacji, zyskuje znaczenie kategorii estetycznej. Tym samym w refleksji Brooka zasugerowany zostaje związek przebudzenia i oczyszczenia jako wzajemnie warunkujących się doświadczeń, zarówno w planie estetycznym, epistemologicznym, jak i metafizycznym: „Rola wszystkich sztuk polega na tym, by na chwilę zaspokoić nasze pragnienie bardziej jasnego widzenia — wiedząc jednocześnie, że nigdy nie można tego osiągnąć raz na zawsze. [...] Tak więc to, na co możemy mieć nadzieję, to tylko moment, chwila prawdy” (Brook 2005c, s. 32; por. Goście..., 1992, s. 12).

Angielski twórca nie precyzuje jednak, co rozumie pod pojęciem prawdy. Co więcej, uważa, że jeśli „reżyser powie Ci, że jest w stanie nauczyć Cię prawdy, to na pewno jest kłamcą” (zob. Goście..., 1992, s. 11). Zarazem przeświadczony o istnieniu rzeczywistości niewidzialnej, prawdziwszej niż widzialna i ją animującej, o istnieniu wspólnej wszystkim istotom ludzkim duchowej esencji, Brook mówi o możliwości budzenia przez sztukę teatru, choćby na krótką chwilę, „duchowego rozumienia”, otwierania na to, co niewidzialne. Bliskie to jest znaczeniu niesionemu przez japońską kategorię estetyczną *yūgen* — „tajemniczego piękna” — uznaną przez Motokiyo Zeamię za najwyższy estetyczny ideał teatru *nō*. Zeami uważał, że „podstawowym warunkiem zaistnienia *yūgen* jest łagodność, miękkość, harmonia, oczyszczenie z elementów prymitywnych (*zoku*), wyciszenie i opanowanie” (Rodowicz 2000, s. 52). Kategorię tę odnoszono do utworów, w których sugerowano raczej niż przedstawiano wprost zjawiska niezwykle:

„Piękno *yūgen* jest spokojne, delikatne, subtelne i dwuznaczne, ponieważ opiera się na uświadomieniu sobie niesubstancjalnej i ograniczonej natury egzystencji ludzkiej. Jest to piękno zrodzone z duchowej aspiracji i tęsknoty motywowanej pragnieniem posiadania zmysłowych wizerunków niewysłowionej, ponadzmysłowej rzeczywistości okrytej wiecznym milczeniem i pozosta-

jącej zagadką tkwiącą w samym sercu zjawiskowego świata” (Izutsu 2008, s. 73).

Jak pisze Toshihiko Izutsu (2008, s. 72), poeci i artyści japońscy „wpatrywali się bacznie w to, co niewidzialne, skryte za widzialnym. [...] Tym, co, jak się zdaje, upoważnia ich do uznania *yūgen* za wartość, są głównie transcendentalne aspiracje do osiągnięcia nieosiągalnego”. Podobne są aspiracje Brooka (1977, s. 59, 73), który w *Pustej przestrzeni* opisując ideę Teatru Świętego, ujmuje go jako przestrzeń, w której Niewidzialne staje się Widzialne i w której stwarzane są warunki umożliwiające taką percepcję. Pojęcie przebudzenia, analogicznie jak *yūgen* w estetyce japońskiej, staje się w refleksji Brooka „złożoną kategorią estetyczną, ściśle i głęboko związaną ze świadomością istnienia” (Izutsu 2008, s. 72). Jeśli więc teatr mógłby przybliżyć ku odczuciu prawdy, to nie miałaby ona konkluzyjnego charakteru. Byłaby to raczej prawda doświadczenia, wywoływanego przez sugestię, a nie prawda twierdzenia czy sądu:

„Jednakże sztuka — niezależnie od formy — tylko w przelotny i cząstkowy sposób może przekazać nam odbicia ulotnych rzeczywistości. Nigdy nie jest w stanie doprowadzić nas do trwałego rozumienia. Prawdziwa wartość sztuki nie polega na tym, czym sztuka jest, ale na tym, co sugeruje. Umożliwia nam ona odkrycie w sobie nowych poziomów uwagi prowadzących na najwyższe pole świadomości, gdzie wszelkie obrazy to nic więcej, jak tylko znikające cienie” (Brook 2002a, s. 21).

Georges Banu (2005, s. 12) podkreśla, że Brook przez całe „życie nigdy się nie zatrzymał i nie utożsamiał z jedną prawdą”, z wyjątkiem tej, która spełnia się jako wymiana, wzajemność, przymierze³. W tym kontekście prawda stawałaby się jako rzeczywistość współprzynależności i współuczestnictwa. A także jako — we wspólnocie osiągnana — intensywność percepcji, otwierającej się na różne wymiary istnienia. „Brook wychodzi od pustej przestrzeni, by skierować się w stronę pełni bycia, jego przebudzenia” — pisze Banu (2005, s. 12). W formułę „pustej przestrzeni”, „nagiej sceny” zawsze więc intencjonalnie wpisana jest przestrzeń teatralna (i jednocześnie sytuacja teatralna) rozumiana i projektowana jako „wspólna przestrzeń doświadczenia”, zarówno obejmującego wymiar horyzontalny, jak i kierującego się ku wymiarowi wertykalnemu, „sekretnemu wymiarowi”. Wydaje się, że tak właśnie wyrażałaby się idea Teatru Bezpośredniego, łączącego w sobie Teatr Prosty i Teatr Święty. I wydaje się,

³ W spektaklu *Tierno Bokar* Peter Brook umieścił taki tekst swojego autorstwa: „Istnieją trzy prawdy: moja prawda, twoja prawda oraz Prawda [...] *Moja* prawda, podobnie jak *twoja* prawda, są jedynie cząstkami *Prawdy*. Są to zaledwie cieniutkie rogale księżycowych kwadr tkwiące po obu stronach idealnego okręgu lunarnej pełni. Przez większość czasu, kiedy dyskutujemy i słuchamy tylko siebie samych, nasze księżycowe rogale obracają się do siebie «plecami»; im więcej dyskutujemy, tym bardziej oddalają się one od pełni księżyca. Musimy najpierw obrócić się ku sobie, wtedy nasze dwa księżycowe rogale staną naprzeciw siebie «twarzą w twarz», powoli zaczną się do siebie zbliżać, i być może, w końcu łącząc się w wielki okrąg *Prawdy*” (zob. Estienne 2005, s. 28).

że w prostocie, ale i niezwykłości tak wydarzającej się prawdy Brook widzi użyteczność teatru, swoją „pożyteczność” jako twórcy:

„Teatr nie daje odpowiedzi, ale daje energię, życie i odwagę ilekroć przywołuje przeświadczenie, że to, co pozornie zdaje się istnieć na powierzchni, nie jest tym, co prawdziwe. Więc rolą teatru nie jest odbijać — jak zwierciadło — życie takim, jakim ono jest na powierzchni. Jeżeli teatr stanowi dla nas wyzwanie albo wstrząsa, otwiera albo jeżeli — i to jest najlepsze — oświeca to, co w innych przypadkach jest ukryte w ciemnościach, wówczas teatr pełni aktywną rolę. I najważniejsze ze wszystkiego: czy możliwe jest, aby ten akt dokonany był w sposób, który wyzwala pozytywne energie, a nie negatywne” (Brook 1991, s. 17).

Niewątpliwie angielski reżyser jest jednym z nielicznych współczesnych twórców mających świadomość związku estetyki z etyką, głębokie poczucie odpowiedzialności za rodzaj przeżyć estetycznych dostarczanych odbiorcom: „Kiedy polityczny, wojujący teatr walczy ze złem, posługując się przemocą i nienawiścią w przeświadczeniu, że ma rację, budzi w ten sposób na widowni negatywne emocje. [...] Rzecz w tym, by w trakcie przedstawienia wprowadzić energię o szlachetniejszej, subtelniejszej jakości tak, aby wychodząc widownia czuła się oczyszczona” (Brook 1991, s. 17). Należy więc pamiętać, że: „Katharsis nigdy nie powinna być tylko łaźnią uczuć: musi apelować do całego człowieka” (Brook 1977, s. 150).

Zastanawiając się nad potrzebą, niezbędnością istnienia teatru, Brook niejednokrotnie porównuje go do pokarmu. Rozwija tę analogię kulinarną, źródłową dla indyjskiej teorii estetycznej *rasa*, pisząc o złym i dobrym pożywieniu: „Jest takie, które czyni z nas głupców. [...] takie, które sprawia, że czujemy się ociężali, nieokrzesani, popędliwi, mniej godni miana ludzkiej istoty” (Brook 2005a, s. 23)⁴. Współcześni twórcy teatralni, wybierając estetykę szoku, eksplorując wszelkie obszary negatywności, wybierają w istocie to, co łatwiejsze estetycznie i etycznie, można powiedzieć za Brookiem — wybierają pokarm *fast food*: „Dzisiejszy świat jest w tak tragicznym i przerażającym stanie, że potępienie wszystkich tych horrorów stało się bardzo łatwe” (Brook 2005a, s. 24). Posługiwanie się w sztuce teatralnej skandalem, przemocą, drwiną ma zdecydowanie wątpliwą wartość: „Dziś nasza pilna potrzeba polega na czymś innym — na tym, by uchwycić ulotny obraz tego, co utraciliśmy w naszym własnym życiu. Teatr może nam dostarczyć ulotnego smaku dawno zapomnianych jakości” (Brook 2005b, s. 26)⁵.

⁴ Podstawą dla stworzenia teorii *rasa* — estetycznej teorii smaków, nastrojów — było wyszczególnienie z płaszczyzny emocjonalnej ośmiu uczuć, uznanych za prymarne i tworzących binarne pary: gniewu — miłości, smutku — radości, lęku — odwagi, odrazy — zachwyty. Pod wpływem buddyzmu dołączono dziewiąty smak — spokoju, który równoważy, łączy pozostałe. Schechner (2001), odwołując się do teorii *rasa*, pisze, że wywoływane przez spektakl teatralny emocje są jak pokarm, który „pracuje” wewnątrz ciała.

⁵ Pojęcie jakości przewija się w refleksji Brooka i ma dla niego bardzo istotne znaczenie. Choć „jakość” jest niedefiniowalna, nie można, jak twierdzi Brook, bez niej się obejść: „Nie sposób

Dobrym pokarmem byłby taki teatr, który nie poprzestaje na negacji, ale który nie jest też łatwą afirmacją. Chodziłoby raczej, aby — jak dzieje się to u Szekspira — „przynajmniej jedno oko zwrócone było ku gwiazdom, a rytuał zimy miał w podtekście święto wiosny” (Brook 1977, s. 64), o mówienie „nie”, aby poszukiwać i zaświadczyć temu, co pozytywne. Już w *Pustej przestrzeni* Brook (1977, s. 75) pisał: „Beckett mówi «nie» — ale bez satysfakcji; wykuwa swe bezlitosne «nie» z tęsknoty za «tak»; jego rozpacz jest negatywem, z którego można odczytać zarys pozytywu”. W ujęciu Brooka teatr jest niezbędny, wówczas gdy daje „obietnicę sensu”, gdy budzi energię odpowiedniej jakości:

„Wszystko, cokolwiek wiąże się z moim credo, jest bardzo proste. Wierzę w końcowe zwycięstwo sprawiedliwości, w ludzki rozum i zdrowy rozsądek. Gdyby mi zaproponowano całe złoto świata za wystawienie *Mechanicznej pomarańczy*, nie przyjąłbym tej oferty: nie chcę uczestniczyć w czymś destrukcyjnym. Dla mnie sztuka — to życie, tyle że bardziej skoncentrowane” (Brook 1988, s. 30).

Można powiedzieć, że dla Brooka praktykowanie teatru to praktykowanie życia, którego istota wyrażałaby się w interakcji, zawsze we współdziałaniu, w relacji z Ty. Ewokowanie destrukcji byłoby więc nie tylko fałszem poznawczym, ale także ontologicznym.

Na jednym ze spotkań z widzami Brook, pytany o to, czy zawód, który wybrał, przynosi mu szczęście, odpowiedział: „Bez względu na to, czy jest się szczęśliwym, czy jest się nieszczęśliwym, sedno sprawy nie tkwi w przeszłości, w snach i marzeniach o minionym, ani w nadziejach na przyszłość. To zawsze jest w tej chwili. W momencie wspólnego dotarcia do czegoś, co choćby przez chwilę jest prawdziwsze, przez tę chwilę oddycha się swobodniej” (zob. Goście..., 1992, s. 12).

Koinonia

Kultywowane przez Brooka „pragnienie jedności i braterstwa” (zob. Ziółkowski 2000, s. 355) przywodzi na myśl opisywaną przez Victora Turnera ideę *communitas* — wspólności, antystrukturalnej istotowej więzi międzyludzkiej, bez której nie mogłoby zaistnieć żadne społeczeństwo w swym porządku

pozostawać obojętnym na słowo «jakość». Istnieje pewna skala, «drabina», którą Grotowski lubił nazywać «wertikalnością». [...] Działanie może być wykonane lepiej, ponieważ jest w nim więcej życia, a to dlatego, że nabrało wyższej «jakości». Jakość byłaby więc rozumiana jako „wartość”. „Prawdziwa jakość istnieje obiektywnie i podlega dokładnie określonym prawom: każde zjawisko wznosi się i opada, poziom po poziomie, zgodnie z naturalną skalą wartości. [...] Każda energia, wznosząc się lub opadając, ulega przemianie i przybiera grubszą lub bardziej subtelną postać, zgodnie ze swoim miejscem na skali”. Zarazem Brook pisząc, że jakość „znajduje się we wszystkim, co niewidzialne”, sugeruje jej rozumienie jako „esencji” istnienia: „Istnieje radość w jakości znalezionej i cierpienie w jakości zdradzonej — te dwa doświadczenia stają się motorami, które ciągle odnawiają nasze poszukiwanie” (Brook 2007c, s. 65; por. Brook 2002a, s. 15, 23).

i strukturalnym zróżnicowaniu. *Communitas* ma charakter „momentalnej wzajemności”, aktualizuje i intensyfikuje doświadczenie czasu teraźniejszego. Nie oznacza ona utraty różnic między tożsamościami, jedynie „uwalnia je od podporządkowania ogólnym normom”, „angażuje całego człowieka w jego relacji do drugiego całego człowieka” (Turner 2005, s. 231). Brook byłby jednym z takich artystów, o których Turner (2004, s. 264) pisze, iż: „ze szczerą pasją dążą do wyrzucenia z siebie wszelkich komunałów związanych z posiadanym statusem i odgrywaniem ról, aby wejść w żywotne, istotne związki z innymi ludźmi w życiu czy w wyobraźni”.

W sposobie myślenia Brooka o teatrze i kulturze dostrzegalne jest jeszcze inne pokrewieństwo. Chodzi o starogrecką ideę *koinos kosmos* i skorelowaną z nią ideę *koinonii* — wspólnoty, współuczestnictwa, więzi, współczucia i sympatii. Idea wspólnego świata, uniwersalnego porządku — *koinos kosmos* — oraz świata prywatnego, rzeczywistości indywidualnej — *idios kosmos* — została wyrażona w nauce Heraklita, który głosił: „Dla czuwających świat jest jeden i wspólny, u śpiących natomiast przemienia się we własny dla każdego” (Heraklit 1989, s. 40). Przebudzenie, pozostawanie w stanie czuwania (we „wspólnym świecie”) oznacza rozpoznanie działania wszechogarniającego Logosu. Jest on „nie tylko myślącym i poznającym rozumem, lecz przede wszystkim duchową zasadą, prawem, które kształtuje rozumnie cały świat, czyniąc go KOSMOsem” (Maurin 1983, s. 86). Według Heraklita (1989, s. 40), ludzie „zawierając własnym mniemaniom”, nie podążają za wspólnym i powszechnym Logosem, jednak: „nie należy tak postępować i mówić, jakbyśmy byli w uśpieniu”.

W perspektywie idei *koinos kosmos* można usytuować proponowaną przez Brooka wizję kultury jako kultury więzi, powiązań. Nazywa ją „trzecią kulturą” w odróżnieniu od kultury oficjalnej (państwowej) oraz indywidualnej. Pierwsza jest manifestacją jakiejś określonej zbiorowości: „Każda duża zbiorowość odczuwa potrzebę sprzedawania i promowania siebie poprzez własną kulturę” (Brook 2004e, s. 257⁶). Druga stanowi ekspresję indywidualności poszczególnych artystów, którzy są „zainteresowani zmuszaniem innych ludzi do obserwowania i respektowania wytworów swego świata wewnętrznego” (Brook 2004e, s. 257). Choć obie kultury charakteryzuje fragmentaryczność, ich trwanie ma jednak głębokie racje, związane z istniejącym w każdym społeczeństwie podziałem na to, co oficjalne i nieoficjalne, zaprogramowane i niezaprogramowane. Należy przy tym pamiętać, twierdzi Brook, że kultura (sztuka) oficjalna może wyrażać „coś prawdziwego”, może być nośnikiem czegoś autentycznie żywego jedynie wówczas, gdy państwo odznacza się wysokim stopniem we-

⁶ Ten tekst Brooka pt. *Kultura powiązań* po raz pierwszy został opublikowany jako *Three Cultures of Modern Man* w „Cultures” w 1976 roku, a więc w kilka lat po utworzeniu Międzynarodowego Ośrodka Poszukiwań Teatralnych, przekształconego w 1974 roku w Międzynarodowy Ośrodek Twórczości Teatralnej (za: Ziółkowski 2000, s. 359).

wewnętrznej harmonii i jedności. Z kolei w przypadku kultury indywidualnej istotne jest, aby nie przekształcała się w „celebrację własnego *ego*” artysty, w bezkrytyczne uznanie „pełni praw każdej jednostki do obnoszenia się ze swymi tajemnicami i uprzedzeniami [...]. Tylko wtedy, gdy jednostka osiągnęła pełnię rozwoju, wystawianie owej pełni może być czymś wspaniałym” (Brook 2004e, s. 257). Ekspresja indywidualności artysty jest więc niewystarczająca, jeśli nie towarzyszy jej pragnienie odnalezienia równowagi między *idios kosmos* a wspólnym, uniwersalnym porządkiem — *koinos kosmos*. Brook (1962, s. 144) w swoim manifestie artystycznym z początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku wyznawał: „Chcę ujrzeć tłum ludzi i kłębowisko wydarzeń, odbijających moje wewnętrzne pole bitwy. Chcę ujrzeć poza tym rozpaczliwym i czarującym zamętem jakiś ład, jakąś strukturę odpowiadającą mojej najgłębszej i najprawdziwszej potrzebie struktury i ładu”.

Trzecia kultura oznacza tego rodzaju aktywność, w której integrowane są różne plany istnienia i doświadczenia, przy zachowaniu dynamiki ich relacji:

„Trzecia kultura bowiem jest kulturą powiązań. Stanowi siłę, która może okazać się przeciwagą dla pokawałkowania naszego świata. Pozwala odnaleźć zgubione lub stracone związki — związki człowieka ze społeczeństwem, jednej rasy z drugą, mikrokosmosu z makrokosmosem, ludzkości ze światem mechanicznym, widzialnego z niewidzialnym, związki pomiędzy kategoriami, językami i gatunkami. Czym są owe powiązania? Jedyne działania na polu kultury mogą przyczynić się do odkrycia i zbadania tych żywotnych praw” (Brook 2004e, s. 259).

Dążenie do poczucia przynależności, akcentowanie tego, co łączy, nie jest równoznaczne z działaniem unieruchamiającym, ustytuczniającym żywe, płynne doświadczenie. Wręcz przeciwnie, koncepcja trzeciej kultury, aktualizująca ideę *koinos kosmos* — związku mikrokosmosu z makrokosmosem, widzialnego z niewidzialnym, oraz ideę *koinonii* — harmonijnego zamieszkiwania wspólnego świata, współistnienia, współuczestnictwa, spełniających się zarówno w planie horyzontalnym, jak i wertykalnym, implikuje w istocie nieustanne praktykowanie „dopasowywania się we wzajemnych relacjach, które nigdy nie będą trwałe” (Brook 2004e, s. 258).

Medium budowania, kształtowania tych relacji, rozumianych także jako dialog-spotkanie z innymi kulturami, Brook programowo czyni teatr: „[...] od wielu lat próbuję przekraczać w teatrze społeczne, kulturowe i religijne bariery, które nieuchronnie podzieliły współczesny świat” (Brook 2005a, s. 24). Będąc jednym z twórców teatru międzykulturowego, w założonym przez siebie Międzynarodowym Ośrodku Poszukiwań Teatralnych wraz z zespołem aktorów reprezentujących różne nacje i kultury prowadził przez lata prace zmierzające do przełamania kulturowych stereotypów:

„Dlatego właśnie interesujące są eksperymenty międzynarodowe — gdyż pracujący razem aktorzy, wywodzący się z różnych kultur, potrafią czasem przedrzeć się przez stereotypy, w które popadły ich kultury. Za manierami kultury

kryją się kultury prawdziwe, z których każda wyraża odmienną część prawdy o człowieku. Całkowita prawda ma miarę globu: teatr zaś jest miejscem, gdzie można się bawić w tę gigantyczną układankę” (Brook 1974, s. 19)⁷.

Zdaniem Patrice’a Pavis, problematykę teatru międzykulturowego wyznaczają zagadnienia związane z wymianą i wzajemnym oddziaływaniem poszczególnych praktyk teatralnych (aktorstwo, inscenizacja, adaptacje „obcego” materiału). Teatr międzykulturowy to zatem tygiel, „w którym próbuje się i łączy różne techniki performatywne, pozwalając im się wzajemnie wchłaniać i kształtować” (Pavis 1997, s. 48). Reprezentatywną formą teatru międzykulturowego jest dokonana przez Brooka adaptacja staroindyjskiego eposu *Mahabharata*, zrealizowana w konwencji dramatu Szekspirowskiego, czy *Faust* Eugenia Barby, przełożony z kolei na techniki performatywne japońskich i hinduskich tancerzy⁸.

Jednak samo zjawisko międzykulturowości (interkulturalizmu, „transferu międzykulturowego”), w dużej mierze warunkowane przez zintensyfikowane procesy globalizacyjne, bywa rozpoznawane i opisywane jako dwuznaczne w swych aspektach etycznym i politycznym. Chodzi tu przede wszystkim o wciąż dostrzeganą etnocentryczną postawę Zachodu, przejawiającą się w inwazji zachodniej kultury popularnej, homogenizującej i niszczącej kultury lokalne. Przy czym krytycznie oceniana jest nie tylko postawa dominacji Zachodu, ale również to, co można nazwać postawą „przejmowania”, to znaczy artystycznych zapożyczeń z innych tradycji kulturowych, zapożyczeń często będących świadectwem manipulacji i zawłaszczania elementów tych kultur przez zachodnich twórców, bez próby dogłębnego ich poznania i zrozumienia. Zwraca na to uwagę między innymi Pavis (1997, s. 49): „Trudno wtedy uniknąć dychotomii pomiędzy [...], kulturami większości i mniejszości, kulturami etnocentrycznymi i decentrowanymi. A stąd wystarczy już tylko mały krok, żeby w międzykulturowości dostrzec etnocentryczną strategię kultury zachodniej — zagarnięcie cudzych dóbr symbolicznych przez poddanie ich dominującej kodyfikacji”. Dlatego szczególną wartość mają prace teatralne Ariane Mnouchkine czy Barby, którzy „nie niszczą inspirującej ich wschodniej formy”, lecz tworzą nową całość ze splatających się dwu kultur i dwu form teatralnych (Pavis 1997, s. 49).

⁷ W teatrze Brooka jest „[...] wiele kultur, wiele tożsamości, z pewnością nie jest to obce jego potwierdzonym od lat upodobaniem do «internacjonalizmu» grupy teatralnej, grupy odzwierciedlającej kontrastową wielość wielkich nowoczesnych miast. Teatr włącza się w to powszechne przemieszanie kultur, a kiedy Brook stworzył Międzynarodowe Centrum Badań Teatralnych, za punkt wyjścia obrał to właśnie stwierdzenie odnoszące się do natury współczesnej sieci miejskiej. Sieci zwielokrotnionej, różnorodnej, heterogenicznej” (Banu 2005, s. 12).

⁸ W opinii Krzysztofa Pleśniarowicza (1996, s. 160) *Mahabharata* „[...] to najbardziej efektowne spełnienie idei delimitacji kultury w teatrze naszych dni — gdzie już ani historyczne, ani narodowe konwencje nie przesądzają o rzeczywistym porozumieniu sceny i widowni... Gdzie gwarancją «interkulturowego» porozumienia stają się podświadome rejonny antropologicznej tożsamości”.

Dla Brooka, twierdzi Pavis (1996, s. 63), egzotyka, obce kulturowo formy nie są interesujące jako materiał do przejmowania i artystycznego naśladowania. Jego badania kierują się ku temu, co istnieje poza konkretnymi formami, ku temu, co w nich głęboko i uniwersalnie (powszechnie) ludzkie⁹. To uchylanie ograniczeń wynikających ze specyfiki poszczególnych kultur, „przekraczanie ich w imię uniwersalności ludzkiej kondycji” konstituuje — według Pavis — zjawisko współkulturowości (transkulturalizmu):

„Reżyserzy transkulturowi zajmują się partykularyzmami i tradycjami tylko po to, by wyłowić z nich elementy wspólne, niesprowadzające się do pojedynczej kultury. Brooka na przykład interesuje «kultura więzi», która łączy ludzi na najgłębszych poziomach człowieczeństwa, pod i poza etnicznymi różnicami; którą zrozumie każdy, niezależnie od rasy, kultury czy klasy społecznej. Taki transkulturalizm kazał mu szukać uniwersalnego języka teatralnego, aby «wyrzucić uniwersalną sztukę, która przekracza ciasny nacjonalizm chcąc dotrzeć do istoty człowieczeństwa». Może zresztą w przypadku Brooka należałoby mówić nie tyle o dziełach współkulturowych, czyli «utworzonych z połączenia — poprzez zapożyczenia tematów, form, idei — kilku mniej lub bardziej odległych w czasie i przestrzeni kultur», ile o poszukiwaniach tego, co pozakulturowe” (Pavis 1997, s. 50).

Pavis (1966, s. 63) stwierdza, że Brook nie nazywa jednak, nie konkretyzuje owych uniwersaliów, w odróżnieniu od Barby, który prowadząc transkulturowe badania, mające na celu odkrycie wspólnych wszystkim kulturom zasad sztuki teatralnej, określa te zasady mianem „preekspresywności”. Preekspresywność to taki sposób scenicznego istnienia ciała aktora (równowaga, ułożenie kręgosłupa, kierunek spojrzenia), który umożliwia wytworzenie szczególnej energii, pozwalającej „objawić się «obecności» wykonawcy, czyli jego *bios*, przyciągając uwagę widza, zanim pojawi się jakakolwiek forma osobistej ekspresji”, zanim zostanie przekazane odbiorcy jakiegokolwiek znaczenie (zob. Barba 2005a, s. 5, 8).

Rzeczywiście, między Brookiem a Barbą istnieje różnica, która sprowadza się do tego, że: „dla pierwszego podstawowym lejtymotywywem badań i twórczości pozostaje teatralna komunikacja, dla drugiego zaś — technika aktorska” (Ziółkowski 2000, s. 174). Dlatego też teatr jest dla Brooka szczególną drogą i formą praktykowania kultury więzi: „Uczynienie aktu teatralnego nieodłącznym od potrzeby ustalenia nowych relacji z publicznością stwarza możliwość odnalezienia nowych powiązań kulturowych” (Brook 2004e, s. 259). Intencje budowania relacji międzykulturowych, odkrywania uniwersalnego sensu różnych form i kulturowych doświadczeń zawierał już, zauważa Grzegorz Ziółkowski

⁹ Leszek Kolankiewicz (1988, s. 155) uważa, że „[...] myślenie Brooka o kulturze opiera się w gruncie rzeczy na jednej opozycji. Jej bieguny różnie były przez niego nazywane, ale zawsze chodziło o przeciwstawienie zewnętrznych warstw kultury — jej sferze wewnętrznej. Owe warstwy zewnętrzne to pole zróżnicowań kulturowych — sfera wewnętrzna to rejon antropologicznej identyczności”.

(2000, s. 10), projekt Teatru Bezpośredniego — „teatru bliskiego, natychmiastowego, zdolnego dotrzeć do widzów bez pośrednictwa kontekstu kulturowego”. Urzeczywistnieniem tych intencji były podjęte przez Brooka w latach siedemdziesiątych wyprawy do Iranu, Afryki i Stanów Zjednoczonych.

Prostota i spójność postawy Brooka, którą on sam określa następująco: „Chodzi mi o kompromis, który pozwoli, aby idealizm był światłem, przenikającym przez pragmatyzm” (Brook 1993/1994, s. 134), ujawniają się również w jego innych niż artystyczne przedsięwzięciach. Szczególne wrażenie wywiera historia zaadaptowania starego budynku teatralnego Bouffes du Nord na siedzibę nowego teatru. Brook (2004c, s. 172) wspomina:

„[...] ujrzelśmy zrujnowany, spalony, pokryty liszajami i zaciekami od deszczu, ale wciąż szlachetny, ludzki, jaskrawoczerwony, zapierający dech w piersiach teatr — Bouffes du Nord. Podjęliśmy dwie decyzje: postanowiliśmy — po pierwsze — zachować teatr w takim stanie, w jakim go zastaliśmy, by nie wymazać żadnego śladu z jego stuletniej historii, a po drugie — tchnąć weń nowe życie najszybciej, jak się da”.

Decydując się na zachowanie znaków czasu tworzących to miejsce (w budynku przeprowadzono jedynie niewielkie prace remontowe), Brook w tym samym stopniu unaoczniał nie tylko historię jego trwania, ale także — jak pisze Dobrochna Ratajczakowa (2005, s. 10) — historię „jego zapomnienia”. Jest to poruszający przykład działania Brooka w rzeczywistości materialnej, przedmiotowej, w której również — jak się okazuje — może być kultywowana relacja między tradycją a współczesnością, swoista czasoprzestrzenna wspólnota. Jednak nie przez renowację materialnych świadectw kultury symbolicznej, lecz w geście ocalania na poziomie materii, będącej naocznym świadectwem działania czasu, przeszłości w teraźniejszości.

Jako praktykowanie kultury więzi można również traktować postulowaną przez Brooka postawę wsłuchania się w tekst tradycji. Wielokrotnie powracając do dramatów Williama Szekspira, Brook bardzo świadomie przyjmuje wobec nich inne stanowisko niż niektórzy reżyserzy. Otóż dramaty te często podlegają dwóm skrajnym zabiegom twórców teatralnych: albo są uwspółcześniane w „najprostszy, brutalny sposób”, albo inscenizowane jedynie z tego powodu, że stanowią kulturowe dziedzictwo. A przecież, podkreśla Brook (2002b, s. 12), należy „zawsze pamiętać o tym, że jeśli dziedzictwo kulturowe nie jest zainspirowane bezpośrednio przez współczesną konieczność i znaczenie, nie ma żadnej wartości”. Tymczasem w obu przypadkach zatracona zostaje możliwość kontaktu z potencjalnością znaczeń Szekspirowskiego tekstu, z wszystkimi jego poziomami „z jego bogactwem, z pełnią znaczeń, mogących przynosić owoce i dawać życie — zarówno teraz, jak i w przeszłości” (Brook 2006, s. 28). Pomińnięte też zostają pytania, które zawiera złożona materia dramatów Szekspira, i z którymi „po raz kolejny musimy się zmierzyć — dla nas samych” (Brook 2006, s. 43). Postawa Brooka bliska jest temu, co Hans Georg Gadamer (1993,

s. 334, 351) nazywa istotą doświadczenia hermeneutycznego. Jest ono zawsze konstytuowane jako dialogiczna relacja ja i ty, która w tym samym stopniu oznacza rozmowę między dwiema osobami, co sytuację między interpretatorem a tekstem tradycji: „Także bowiem tradycja jest rzeczywistym partnerem komunikacji, z którym jesteśmy równie związani jak ja z ty”. Poczucie takiej współprzynależności sprawia, że „pytający staje się zapytywanym”, a „słowo, które dotarło do nas jako przekaz tradycji i którego musimy słuchać, rzeczywiście nas dotyczy, a mianowicie tak, jakby przemawiało do nas i jakby o nas mu chodziło” (Gadamer 1993, s. 418).

Według Brooka, jedno z podstawowych pytań Szekspira brzmi: „Jak się miewa świat, proszę pana?” (Mahabharata... 1985, s. 162).

FORMA

W 2001 roku w Théâtre des Bouffes du Nord Brook przygotował inscenizację dramatu Szekspira zatytułowaną *Tragedia Hamleta*. Była to angielska wersja językowa przedstawienia. W 2002 roku powstała jego wersja francuska, którą publiczność polska mogła zobaczyć tego samego roku — 10 i 11 września w Warszawie w Teatrze Wielkim oraz 16 i 17 września w Gdańsku w Teatrze Wybrzeże. Poniższe rozważania dotyczą spektaklu prezentowanego 11 września w Warszawie¹⁰.

W interpretacji scenicznej Brooka dramat Szekspira stał się przede wszystkim historią Hamleta i jego tragicznego doświadczenia, na co wskazywał już tytuł spektaklu: *Tragedia Hamleta*, który reżyser wyjaśniał następująco:

„W tytule ukryty jest sygnał dla publiczności, że próbowałem z całości, jaką jest *Hamlet*, wydobyć coś, co sugeruje grecka tragedia antyczna. A jest to intensywne oddziaływanie na siebie niewielkiej grupy protagonistów. To jest struktura greckiej tragedii [...]. A prawdziwą tragedią jest tragedia jednostki skonfrontowanej z niezmiennym przeznaczeniem [...]. To jest właśnie jądro, które staraliśmy się wydobyć z tego długiego, bogatego i skomplikowanego tekstu, jakim jest kompletny *Hamlet*” (Brook 2002b, s. 15).

Montaż tekstu został przeprowadzony w taki sposób, aby widzowie skoncentrowani byli na losie tytułowego bohatera. Redukcji uległo wiele scen dramatycznych, pojawiły się też zmiany w segmentacji tekstu. Przede wszystkim Brook zrezygnował z wątków pobocznych (między innymi wątku Fortynbrasa), usunął cały kontekst związany z problemem władzy, polityki i państwa. Koncentrując dramaturgię przedstawienia w doświadczeniu Hamleta i jego czyniąc

¹⁰ *Tragedię Hamleta* Brook zrealizował we współpracy artystycznej z Marie Hélène Estienne. Międzynarodową obsadę spektaklu, z którym Brook przyjechał do Polski, tworzyli: Emile Abossolo-Mbo (Duch, Klaudiusz); Lilo Baur (Gertruda); Rachid Djaïdani (Guildenstern, II aktor, Laertes); Sotigui Kouyaté (Poloniusz, Grabarz); Bruce Myers (Rosencrantz, I aktor, Grabarz); William Nady-lam (Hamlet); Véronique Sacri (Ofelia); Antonin Stahly (Horacjo, a także autor muzyki). Kostiumy zaprojektowali: Ysabel de Maisonneuve i Issey Miyake.

— zgodnie z intencją wpisaną w dramat Szekspira — centrum świadomości dziejących się zdarzeń, Brook tak opisywał jej zasadniczy rys:

„Podstawowym, wyjściowym punktem tej historii jest wspaniały, błyskotliwy, utalentowany, ciepły, otwarty młody człowiek — po prostu ideał młodego człowieka. Według dworskiego dramatu szekspirowskiego — idealny książę. Jeśli popatrzymy, w jaki sposób Hamlet opisywany jest w sztuce przez osoby, które znały go przed rozpoczęciem sztuki, na przykład przez Ofelię, otrzymamy obraz bardzo normalnego młodego człowieka [...]. I oto nagle pojawia się duch ojca i mówi «Zamordowano mnie i Ty musisz mnie pomścić». W tym momencie młody człowiek zostaje złapany w tragiczną pułapkę. Nie może się z niej wydostać” (Brook 2002b, s. 16–17).

W spektaklu przestrzeń gry tworzył pomarańczowy prostokąt dywanu. Z trzech stron otaczała go widownia, z czwartej czarna ściana-kotara¹¹. Żółty chodnik z delikatnej tkaniny położony na dywanie, kilka poduszek i pufów w żywych, czystych, ciepłych kolorach (granatowy, żółty, zielony, czerwony) to elementy dekoracji przyjmujące w trakcie przedstawienia różne funkcje, a także oznaczające — poprzez zmianę ich ułożenia — różne miejsca zdarzeń¹². Tuż obok pomarańczowego dywanu, od strony czarnej kotary, umieszczono wschodnie instrumenty perkusyjne i strunowe: „to wszystko wystarcza, aby wytworzyć bardzo intymną sytuację scenograficzną. Dramat zemsty zostaje przeniesiony do kameralnego teatru” (Pavis 2011, s. 317).

W przestrzeni nacechowanej prostotą i minimalizmem przedmiotowego uniwersum, ascetycznej i jednocześnie barwnej, ośmioro aktorów, różnych nacji i ras, rozgrywało tragiczną akcję. Jak zauważa Anna Augustynowicz, powoływało z owej pustki świat „stający się w relacji człowiek-człowiek” (Nowe szaty..., 2002, s. 31). Ubrani byli w proste kostiumy, których tonacja kolorystyczna wydobywała i podkreślała związki między postaciami, na przykład ciemnoniebieski kolor „wiązał” Gertrudę (kolor jej sukni) i Klaudiusza (kolor jego koszuli widocznej spod czarnej marynarki-kasaka), biel — Ofelię i Poloniusza, szarość — Rosenkrantza i Guildensterna, czerń — Hamleta i Horacja. Różnobarwność scenografii jakby dopełniała się w różnobarwności ludzkich ras. Zdaniem Marii Prussak (2002, s. 19), międzynarodowa obsada aktorska,

¹¹ Przestrzenią teatralną *Tragedii Hamleta* była scena Teatru Wielkiego w Warszawie.

¹² Jerzy Limon (2002, s. 129–130) akcentuje maestrię Brooka w budowaniu zwiokrotnionej semantyki przedmiotów-rekwizytów: „Różnego kształtu i koloru kawałki materiału stają się znakami nie tylko przestrzeni, ale i świadomości czy nawet i samych postaci: na przykład Ofelia, już pozbawiona zmysłów, rozkłada na podłodze kawałek materii, mówiąc o niej jako o zmarłym ojcu. Można by to wziąć za twór chorego umysłu, ale — prawdziwie po mistrzowsku — ta sama materia staje się później znakiem zmarłej Ofelii, którą Laertes składa do grobu [...]. Po przedstawieniu «Pułapki na myszy» Hamlet podnosi «materię sceny» i... narzuca ją sobie na ramiona [...]. Hamlet już ma pewność, że Klaudiusz jest mordercą, i materia, która jeszcze przed chwilą wyznaczała granice sceny teatru w teatrze, staje się teraz znakiem tej wiedzy, nowej świadomości (Hamlet «ubrany jest» w wiedzę wyniesioną z teatru), staje się ona jego pancernem”.

jej etniczne zróżnicowanie mogło w dużym stopniu naruszać nawyki odbiorcze widzów, należało bowiem uruchomić wyobraźnię, by uwierzyć, że:

„[...] ten czarnoskóry Hamlet grany przez Williama Nadyłama, młody zwinny chłopak z mnóstwem ciasno splecionych warkoczyków, naprawdę jest synem Gertrudy (Lilo Baur) o bardzo jasnej karnacji skóry. A ta delikatna, krucha i bezradna, czarnowłosa, lecz bardzo jasna Ofelia (Veronique Sacri), obdarzona rysami wskazującymi na pochodzących gdzieś z Azji przodków, może być córką takiego Poloniusza (od lat współpracujący z Brookiem Sotigui Kouyaté), ciemnoskórego, pokrętnego, niezdolnie wygadanego spryciarza”¹³.

Jednak „więzi między postaciami — zauważa dalej Prussak (2002, s. 19) — rodzą się tu z wewnętrznych napięć, a nie zewnętrznych reguł prawdopodobieństwa”.

Jacek Sieradzki recenzję tego przedstawienia poprzedził refleksją na temat sceptycyzmu, z jakim badacze i krytycy teatralni traktują artystyczne manifesty twórców. Pytania o związek teorii z praktyką pojawiają się także w kontekście postulatów i przemyśleń Brooka. Jednak, jak pisze Sieradzki (2002, s. 146), spektakl *Tragedia Hamleta* sprawia, że sceptyczna postawa ulega unieważnieniu, ponieważ „ze świata zjeżdża do nas przedstawienie, w którym założenia teoretyczne [...] w tak piękny i przekonujący sposób objawiają swoją realność”¹⁴. W wielu opiniach zwracano uwagę na prostotę, klarowność, precyzję. Zbigniew Majchrowski stwierdzał: „Taki jest ten spektakl: spójny i spokojny, o wyrazistym, ale łagodnym konturze” (Nowe szaty..., 2002, s. 37). Augustynowicz efektywność tego przedstawienia dostrzegła w jego „czystości, prawdzie, skromności”, gdyż aktor był „oczyszczony z nad-grania, ze sztampy, z nad-ekspresji, ze schematu”, grał z pełnią świadomości i mówił „do mnie — do widza — ludzkim głosem, po ludzku — nie po aktorsku” (Nowe szaty..., 2002, s. 30). Jarosław Kilian podkreślał: „Przede wszystkim niezwykle inspirowana jest czystość formy i teatralność tego przedstawienia. Spektakl Brooka wydał mi się wyznaniem wiary w to, że teatr jest opowiadaniem historii. [...] Opowieści służył też zabieg zwracania się bezpośrednio do widzów” (Nowe

¹³ Georges Banu (2005, s. 12) pisze, iż Brook stworzył „wielokulturową grupę, która mimo zmienności jej składu będzie określać się zawsze poprzez etniczną nieczystość. Tylko taka wspólnota może odtworzyć jedność człowieka postrzeganego jako tęcza, w której znajdują się wszystkie kolory”. Brook zapytany o rolę, jaką ma dla niego kolor, powiedział: „To jedna z rzeczy, które dają mi najwięcej radości. Jest dla mnie niczym metafora nas jako grupy międzynarodowej. Nigdy nie byłem w stanie zrozumieć rasizmu. Nie tyle z teoretycznego, politycznie poprawnego punktu widzenia dobrego obywatela, ale po prostu z uwagi na różnice między nacjami, ich kolorem skóry, ciałami, językami, religiami, sposobami bycia [...]. To między innymi sprawia, że ten okrutny świat jest jednocześnie taki wspaniały” (Brook 2005c, s. 30).

¹⁴ Patrice Pavis (2011, s. 316), omawiając zrealizowany przez Brooka w 2001 roku film *Tragedia Hamleta*, będący zapisem angielskiej wersji przedstawienia, zauważa: „odnajdujemy w dziele wszystkie jakości i składniki znane od czasu napisania *Pustej przestrzeni*: prostotę, szybkość gry, skoncentrowanie na obecności i słowie aktora”. Angielska wersja przedstawienia różni się od francuskiej przede wszystkim zakończeniem — jest nim scena śmierci Hamleta.

szaty..., 2002, s. 35). Piotr Cieplak mówił: „A jednak jestem tym spektaklem bardzo przejęty. Myślę, że jego nadzwyczajna wartość tkwi w czymś, co nazwałbym przezroczyością. [...] Brook osiągnął taki kunszt, że jego praca staje się niewidoczna, znika, pozostają tylko pytania i publiczność, która ma się w nich rozpoznać” (Taniec..., 2002, s. 23).

Akcentowano również „jasność” tego spektaklu pozostającą w paradoksalnej harmonii z zawartym w nim tragicznym napięciem: „to przedstawienie jest kolorowe, jasne, również w dosłownym tego słowa znaczeniu” (Cieplak w: Taniec..., 2002, s. 27). Sposób opowiadania przez Brooka historii Hamleta sprawiał, że odbiór przedstawienia stawał się — według Redbada Klynstry (Sonda, 2002, s. 22) — „swego rodzaju doświadczeniem kontemplacyjnym”.

Montaż przedstawienia, czy mówiąc inaczej — kompozycja jego rytmu, daje się rozpoznać jako następstwo trzech faz: *jo-ha-kyū*. Jest to przejęta z Chin, obecna w estetyce japońskiej „zasada trójstopniowego podziału utworu muzycznego na części zróżnicowane pod względem tempa: na nierytmiczny „początek” („wprowadzenie”) — *jo*, rytmiczną i o wolnym tempie część środkową („rozbitcie”, „rozdrobnienie”) — *ha*, oraz rytmiczny, o dynamicznym tempie „pośpieszny” koniec — *kyū*” (Zeami 2000, s. 118). Zasada ta dotyczy działań aktora lub tancerza, jak również uporządkowania całości przedstawienia. Jest to podstawa rytmiczna, którą Zeami odnosił nie tylko do teatru, ale do całego istnienia. Brook stosował tę zasadę we wcześniejszych spektaklach, w pracy z aktorami, według niej ułożył także swą autobiografię *Threads of Time* (zob. Ziółkowski 2000, s. 11–12).

Jo

„Jo to rozpoczęcie, skupienie uwagi i wprowadzenie odpowiedniego nastroju, zapowiedź głównego tematu” (Ziębiński 1974, s. 26).

Spektakl rozpoczyna się wejściem Hamleta — Williama Nadylama. Skierowane zostaje na niego niezbyt mocne, punktowe światło. Widownia i przestrzeń gry spowite są ciemnością. Po chwili ciszy aktor zaczyna wypowiadać słowa monologu ze sceny drugiej pierwszego aktu: „Gdyby ten balast przyziemnego ciała / Mógł się rozpląnąć, rozwiać w lotną rosę; / Gdyby nam Stwórca nie odebrał prawa / Do samobójczej śmierci! Boże święty, / Jak nudna, stęchła, płaska i jałowa / Jest każda z ziemskich spraw, cały ten świat!”. Słowa te przechodzą w gnomę: „Świat? Śmiechu warte: nieplewiony ogród, /Gdzie się panoszy zielsko ordynarnej / Ludzkiej podłości” (H, s. 24¹⁵), i rozwijają się w skargę nad działaniem matki Hamleta, która przedwcześnie zakończyła żałobę (nie upłynął miesiąc) po śmierci jego ojca i pośpiesznie poślubiła brata męża, Klaudiusza.

¹⁵ Wszystkie cytaty z *Hamleta* (oznaczone H) podaję za tłumaczeniem Stanisława Barańczaka (Szekspir 1990).

Monolog ten, mający siłę niesłychanie intymnego zwierzenia, jest natychmiastowym wprowadzeniem i zaangażowaniem widza w historię księcia Danii, w jego doświadczenie. Aktor stoi bardzo blisko publiczności. Jest w niezwykle sposób obecny i skoncentrowany. Nie wykonuje żadnych gestów, ruchów. Stoi jedynie i mówi jakby z wysiłkiem, czyniąc widzów świadkami swojego bólu i bezsilności:

„Na scenę, która jest tylko pomarańczowym prostokątem, [...] wchodzi Hamlet. Jest napięty niczym cięciwa łuku. Mówi pierwszy monolog — ten o sprzeczności wobec jawnej niegodziwości: małżeństwa matki ze stryjem, gdy ledwie ostygło złożone do grobu ciało ojca. Cały jest sprzeciwem; energia wkładana w wyrzucane z warg słowa starczy za całe działanie sceniczne. Kilkanaście minut po rozpoczęciu przedstawienia aktor ocieka potem. A przecież nie ciskał się od ściany do ściany, nie krzyczał. Tylko mówił monolog. Ale jak mówił!” (Sieradzki 2002, s. 147).

W tej inicjalnej scenie Hamlet rozpoznaje także swoją niemożność pełnego, bezpiecznego uczestniczenia w otaczającej go rzeczywistości: „Lecz, choćby serce rwał ból, muszę milczeć” (H, s. 24). Naturę tej rzeczywistości oddaje jego metaforyczne stwierdzenie o „świecie, nieplewionym ogrodzie”, z którego najchętniej odszedłby w śmierć.

Tragiczny rytm historii Hamleta zostaje zapoczątkowany wraz z rozświetleniem sceny i jednoczesnym pojawieniem się Ducha starego Hamleta (Emile Abossolo-Mbo). W długiej, czarnej szacie przypominającej płaszcz, porusza się majestatycznie i jednocześnie płynnie, jakby niezauważalnie. Ma nieruchomą, stężoną w złowieszczej powadze twarz-maskę. Hamlet dowiaduje się, że jego ojciec został zamordowany przez Klaudiusza. Duch nakazuje mu wzięcie odwetu za zbrodniczy czyn stryja: „Gdy w następnej scenie stanie twarzą w twarz z duchem ojca, podżegaczem do zemsty — zegnij się z bólu, jakby otrzymał niewidzialny cios. A duch tymczasem nawet nie drgnie. Energia przeszła przez ich ciała, bez rozpraszenia się na gesty zewnętrzne. Czuło się ją na widowni, nieomal fizycznie” (Sieradzki 2002, s. 147). Rozmowę kończą słowa zjawy: „I pamiętaj o mnie” (H, s. 46).

Ten nakaz-prośba jest w istocie wołaniem, które z wielką mocą wkracza w audiosferę Hamleta i które „wymaga jakiejś odpowiedzi, reakcji pozytywnej albo negatywnej. W wołaniu tkwi prośba, by ktoś coś zrobił albo jakoś się zachował względem wołającego. [...] Odpowiedź na wołanie jest zatem zgodą na jakąś formę współprzeżywania czy współdziałania” (Gołaszewska 1997, s. 83, 85). Wołanie Ducha ojca o pamięć jest tożsame z wezwaniem Hamleta do zemsty. Pozostawiony w smutku i przerażeniu („Wytrwaj, serce”, H, s. 46), Hamlet przysięga pamiętać.

Fazę *jo* współtworzy także drugie spotkanie — Hamleta z Horacjem (Antonin Stahly), przyjacielem, który wie o zjawieniu się Ducha ojca i którego Hamlet gwałtownie nakłania do przysięgi, że nigdy nie zdradzi tej tajemnicy, niezależnie od tego, jak on sam „dziwnie by się zachowywał”. Jest to z ko-

lei wołanie skierowane do Horacja, prośba Hamleta o wierne towarzyszenie mu w nieznanym, mających nadejść zdarzeniach, na którą Horacio odpowiada z całym oddaniem.

Faza *jo* wprowadza więc trzy tematy-komponenty kształtujące antroposferę spektaklu: świadomości i emocji Hamleta; jego przecucia, zintensyfikowanego opowieścią Ducha, o skażeniu podstępny złem najbliższego mu otoczenia; relacji przyjaźni Hamleta i Horacja.

Poza początkową sekwencją monologu Hamleta, przez cały czas trwania przedstawienia obszar sceny pozostaje już w świetle. W nim, jakby niedostrzegalnie, pojawiają się postaci Ducha, Horacja: „Tak właśnie rozpoczyna się spektakl — miękko i bezszelestnie” (Prussak 2002, s. 19).

Ha

Rozwinięcie, „przejście do wielości form” (Zeami 2000, s. 121).

Fazę *ha* wypełnia dążenie Hamleta do rozróżnienia prawdy i iluzji, zweryfikowania słów Ducha, rozpoznania właściwego sensu jego zjawienia się. Czy była to manifestacja porządku dobra czy uwodzącego zła: „Duch, który mi się zwidział, mógł być diabłem, / A diabeł — prawda — potrafi przybierać / Postać budzącą ufność: i możliwe, / Że wykorzystał mój smutek i słabość / (Nastroje, w których jego moc urasta), / Aby mnie wciągnąć w otchłań” (H, s. 86). Wektor pragnienia Hamleta ukierunkowany jest zatem nie na zemstę, lecz na poznanie prawdy o śmierci ojca. To dążenie Hamleta współzależne jest z pragnieniem dokonania właściwego wyboru etycznego; od jego rezultatu zależeć będzie odpowiedź na wołanie Ducha i decyzja o „współdziałaniu” z nim. „Współistnienie i współdziałanie nie są dobre «same w sobie» [...]. Mogą być również związane ze złem [...]. Wołanie może być kuszeniem, może być chęcią wciągnięcia drugiego w pułapkę, nadużyciem zaufania, planowanym oszustwem. Wołanie może być namawianiem do zła” (Gołaszewska 1997, s. 85). Hamlet pragnie nade wszystko pozyskać jasną świadomość, niepodważalną wiedzę o zaistniałych zdarzeniach, by móc podjąć decyzję o działaniu.

Rzeczywistość, która go otacza, jest amorficzna, niejednoznaczna. Utkana z intryg, fałszu, podstępów, kontrolujących spojrzeń, niewidzialnych linii napięć. Hamlet podejmuje z nią grę, ale ta gra staje się wirem coraz bardziej go pochłaniającym, nad którym mimo wszystko próbuje zapanować. W migotliwym, niestabilnym świecie, „gdzie wszystko grozi zdradą, gwałtownie szuka prawdy i desperacko chce bronić sensu”. Jednak „w konfrontacji z kolejnymi postaciami pojawiającymi się w świetle sceny Hamlet zmienia strategię — drwi, błąźnie, udaje szaleńca. Pod kolejnymi maskami broni własnej tożsamości” (Prussak 2002, s. 19).

W otwierającej fazę *ha* rozmowie z emanującymi radością, niedawno poślubionymi małżonkami, Klaudiuszem (Emile Aboosolo-Mbo) i Gertrudą (Lilo Baur), Hamlet zachowuje dystans i pozorną uległość. Nie wierzy w szczerość

zapewnień stryja: „Prosimy cię więc — nakłaniamy raczej / Abyś pozostał tu, w zasięgu naszych / Troskliwych oczu” (H, s. 23). Nie ufa jego uśmiechowi i prostoduszności, wie bowiem, że: „Kto się uśmiecha, też może być łotrem” (H, s. 47). Nakłada maskę szaleństwa wobec wiernego królowi Poloniusza (Sotigui Kouyaté): „plątonogiego błazna, zdezorientowanego i pewnego siebie jednocześnie, biednego i gadatliwego głupca — postać prawdziwą, żalostną i śmieszną zarazem — powiada Jarosław Kilian. — Fizyczność aktora w tym spektaklu w sposób jasny i naturalny determinowała charakter i wyraz postaci” (Nowe szaty..., 2002, s. 36). Podobną grę prowadzi z podstępnyimi, fałszywymi przyjaciółmi, Rosenkrantzem (Bruce Myers) i Guildensternem (Rachid Djaidani). Nie jest natomiast przygotowany na zdradliwe działanie delikatnej i niewinnej Ofelii (Veronique Sacri), ulegającej manipulacjom Poloniusza i Klaudiusza. Ofelia przyzwala, by w ukryciu podsłuchiwali jej rozmowę z Hamletem.

Nieustannie obserwując i będąc obserwowanym, Hamlet aranżuje przedstawienie ukazujące okoliczności śmierci swego ojca. Zakłada, że reakcja odbiorcza Klaudiusza umożliwi mu rozpoznanie prawdy, weryfikację słów Ducha. Wzburzenie Klaudiusza i przerwanie przez niego spektaklu staje się potwierdzeniem tych słów. Odmiennie jednak niż w tekście Szekspira w spektaklu Brooka scena teatru w teatrze nie jest punktem kulminacyjnym gry Hamleta z pełnym „doczesnego zamętu” światem.

Jest nim natomiast monolog „Być albo nie być”, który następuje po przedstawieniu „Pułapki na myszy” (a nie przed nim, jak to jest w dramacie). Dokładniej — monolog ten poprzedzony zostaje w spektaklu sceną spotkania Hamleta z Gertrudą, raz gwałtownie oskarżającego ją o związek z Klaudiuszem, raz próbującego ją przekonać, że Klaudiusz zamordował jej męża. Jest to scena, w której Hamlet zabija Poloniusza i jednocześnie rozpoznaje, że został zdradzony także przez matkę. Gertruda wyraża bowiem zgodę, aby Poloniusz śledził z ukrycia jej spotkanie z synem.

Przemieszczony w taki kontekst *soliloquium*: „Być albo nie być — oto jest pytanie. / Kto postępuje godnie: ten, kto biernie / Stoi pod gradem zajadłych strzał losu, / Czy ten, kto stawia opór morzu nieszczęść / I w walce kładzie im kres? Umrzeć — usnąć — / I nic poza tym — i przyjąć, że sen / Uśmierza boleść serca [...]” (H, s. 92), nabiera innej, wydaje się jeszcze bardziej tragicznej wymowy. Pytanie o to, jak istnieć, jaki porządek działania przyjąć — czy oparty na zemście i przemocy, czy na rezygnacji z nich — jest, wobec śmierci zadanej Poloniuszowi, pytaniem wciąż podstawowym, ale jednocześnie raczej już retorycznym. W sposobie skontekstualizowania tego monologu, ale przede wszystkim w sposobie jego mówienia przez Nadyłama akcent zostaje przeniesiony na frazę: „Umrzeć — usnąć —”. Hamlet poszukując odpowiedzi na pytanie, co jest prawdą, a co złudzeniem, stopniowo utwierdza się w przekonaniu, w rozpoznaniu prawdy o iluzoryczności samego świata, skażonego inwersją wartości, aksjologicznym chaosem: „Umrzeć — usnąć — [...] któż by chciał znosić / To, czym nas chłoscze i znieważa czas: / Gwałty ciemieżców, nadętość pyszał-

ków, / Męki wzgardzonych uczuć, opieszałość / Prawa, bezczelność władzy, i kopniaki, / Którymi byle zero upokarza / Cierpliwą wartość?” (H, s. 92).

Spektakl Brooka ukazuje historię Hamleta jako historię istnienia, które nie może się spełnić w jego dobru i szlachetności, konfrontowanego z pozbawionym ładu i sensu światem, i konfrontację tę przegrywającego: „Jedna kropla zła / nasącza jadem całe nasze dobro” (H, s. 39). Monolog „Być albo nie być” jest punktem kulminacyjnym, zwrotnym tego spektaklu, ponieważ inicjuje zmianę wektora pragnienia Hamleta. Jego dążenie do poznania prawdy przechodzi w powolną, wewnętrzną rezygnację, stopniowe wycofywanie się w sen-śmierć.

Mimo że ksiązę Danii jeszcze zdemaskuje uknutą przeciwko niemu intrygę Klaudiusza, Rosenkrantza i Guildensterna, i ocali swoje życie, to jednak kiedy Laertes (Rachid Djaïdani) wyzwie go na pojedynek, by pomścić śmierć swego ojca, Hamlet już nie próbuje temu przeciwdziałać. Tuż przed pojedyńkiem, w rozmowie z Horacjem, obawiającym się o życie Hamleta i pragnącym zmienić bieg zdarzeń, mówi: „Przecucie to bzdura. Nawet wróbel nie spadnie bez specjalnego zrządzenia Opatrzności. Jeśli się stanie to teraz, to nie później; jeśli nie później, to teraz; jeśli nie teraz, to tak czy owak później. Być w pogotowiu — tylko to ma sens. Skoro nikt nie wie, co zostawia za sobą, cóż szkodzi odejść trochę wcześniej? Niech się stanie, co się ma stać” (H, s. 195). Wyrażone przez Hamleta już na początku akcji scenicznej pragnienie śmierci teraz przekształca się w powolną odmowę uczestniczenia w rzeczywistości Elsynoru. „Niech się stanie, co ma się stać”, „niech będzie” — Hamlet jest „w pogotowiu”. Jest gotów na podróż do „nieobecnej w atlasach krainy, skąd żaden jeszcze odkrywca nie wrócił” (H, s. 92), może już opuścić Danię-więzienie-życie.

Świadkiem tragedii Hamleta jest Horacjo. Prawy i niezłomny, współdziała i współcierpi z Hamletem, ten zaś ma pełną szacunku świadomość cnót przyjaciela. Dokonane przez Brooka cięcia montażowe tekstu mocniej wydobyły nie tylko postać Hamleta, ale również postać Horacja i ich przyjaźń.

„Horacjo — Antonin Stahly, który jest przede wszystkim kompozytorem muzyki do tego przedstawienia — najwierniejszy towarzysz Hamleta, przez cały czas rytmicznym dźwiękiem towarzyszy jego zmaganiom, osłania jego samotność, harmonizuje niepokój. Jest w tym przedstawieniu najmniej aktorski, może dzięki temu, dzięki wielkiej wewnętrznej czystości, może stanowić dla Hamleta niezawodny punkt oparcia” (Prussak 2002, s. 19).

Horacjo jako empatyczny, rozumiejący świadek losu Hamleta jest, zdaniem Harolda Blooma (2007, s. 64), figurą widza. Tylko w Horacju, w jego pamięci Hamlet może znaleźć przedłużenie swojego istnienia. Może „przetrwąć” jako historia opowiedziana przez Horacja¹⁶. Podobnie interpretuje

¹⁶ Analogiczną interpretację proponuje Małgorzata Sugiera (2009, s. 222–225), rozwija ją w kierunku zagadnień pamięci i performatywności.

tę postać Brook (2002b, s. 16–17): „to jemu Hamlet mówi: «musisz pozostać przy życiu, by opowiedzieć moją historię, bym dzięki tobie mógł żyć dalej». W moim odczuciu Horacjo jest częściowo publicznością”. Horacjo jest w spektaklu postulowanym modelem postawy odbiorczej widza, jego aktywności kognitywnej. O ile w dramacie Szekspira większość postaci spełnia jednocześnie funkcję aktora/uczestnika i widza świata przedstawionego, o tyle w przedstawieniu Brooka jednoczesność ta uwypuklona zostaje w postaci Horacja, który — tak jak Hamlet — uczestniczy w wydarzeniach i je obserwuje, ale zarazem z oddaniem i zaangażowaniem obserwuje samego Hamleta. I w tym sensie właśnie jest postulowaną figurą widza.

W fazie *ha* antroposfera spektaklu rozwija się jako dwie współistniejące, jakościowo różne przestrzenie dramatyczne: pierwsza, którą tworzą Klaudiusz, Gertruda, Poloniusz, Ofelia, Laertes, Guildenstern i Rosencrantz, druga — przyjaźni Hamleta i Horacja. Pierwsza to przestrzeń chaosu, etycznego i duchowego zaniechania, gdzie trwała jest tylko monotonia zdrady i manipulacji. Druga to wspólna przestrzeń, która rodzi się w przestrzeni serca („w wewnętrznym sercu serca”, jak mówi Hamlet do Horacja) i która będąc widzialną współobecnością, istnieje i spełnia się w niewidzialnym, lecz realnym, intensywnym doświadczeniu oddania i braterstwa, w koinonii.

W linearnie rozwijającej się narracji spektaklu zasugerowane zostają związki peryferyjne, tworzące jedność ontologiczną i aksjologiczną dla każdej z tych przestrzeni. W przypadku pierwszej z nich jest to sugestia identyczności między Duchem a Klaudiuszem — obie postaci gra ten sam aktor, Emile Abossolo-Mbo. Zabieg ten wskazuje na brak rzeczywistej, jakościowej różnicy między braćmi i ich działaniem, choć Hamlet rozpaczliwie próbuje ją ukazać sobie i matce. Antroposfera w *Hamlecie* determinowana jest bowiem nie tylko przez niegodziwość i bezwzględność Klaudiusza, ale także przez nakaz-pragnienie zemsty, które skierował do swego syna Duch starego Hamleta. Otóż, jak mówi Brook (2002b, s. 17) o Duchu ojca: „To nie jest słodki, dobry człowiek. Prawdziwy kochający ojciec w naszych czasach mógłby, a nawet powinien powiedzieć synowi: «Znasz okoliczności mojej śmierci, ale nie niszczy swojego życia wchodząc w ten nieprzerwany łańcuch zemsty bez końca»”. To nawoływanie do zemsty niweluje różnicę między ofiarą a prześladowcą. W interpretacji Brooka Duch starego Hamleta i Klaudiusz nie są w opozycji, lecz w istocie współdziałają.

W przypadku drugiej przestrzeni — przyjaźni Hamleta i Horacja — jej bardzo sugestywnym ekwiwalentem (sytuującym się w planie związków peryferyjnych) są sceny, w których zjawiając się obaj, idą tuż obok siebie w płynnym, niewymuszonym, wspólnym rytmie. „Obaj mają czarne, miękkie kostiumy i bezszelestne buty” (Prussak 2002, s. 19). Przestrzeń empatii, kosmos, tworzona jest przez lekkość wspólnego rytmu. Synchronia ich ruchu jest przeciwień-

stwem asynchronicznych relacji przestrzennych Hamleta z „resztą świata” — przestrzenią chaosu.

Równoległe do składających się na akcję sceniczną zróżnicowań rytmu i relacji proksemicznych w całości fazy *ha*, analogicznie jak w fazie *jo*, zaznacza się jeszcze inny, nadrzędny rytm. Ten swoisty metarytm sprawia wrażenie płynności. Niewątpliwie wynika to z działania aktorów:

„Aktorzy teatru Brooka poruszają się z niebywałą precyzją i płynnością, umieją milczeć i słuchać partnera, wewnętrznym skupieniem, napięciem ciała pokazując reakcję postaci, nie burząc koncentracji. Wszystkie wejścia w przestrzeń sceny z różnych stron, spoza kręgu światła [...] są lekkie, miękkie, bezszelestne. Nie sposób dostrzec w nich nawet śladu ostentacji, która zapowiadałaby rozpoczęcie gry” (Prussak 2002, s. 20).

Wrażenie to powstaje również dlatego, że w spektaklu zniesiony został podział na akty i sceny. Przechodzą one jedna w drugą, tak że nie ma między nimi tradycyjnie rozumianych pauz. Jest raczej tak, jak pisze Barba (2005b, s. 206), rozważając kwestię pauzy w teatrze i w życiu: „Tajemnica rytmu-w-życiu, jak fal morza, liści na wietrze albo płomieni ognia, kryje się w pauzach. Nie stanowią one statycznych przystanków, ale przejścia, zmiany między jednym działaniem a drugim”. Jednocześnie jednak to płynne przechodzenie od jednej sytuacji do drugiej wywołuje odczucie nieuchronnie zacieśniającej się wokół Hamleta przestrzeni walki-gry. Kondensację tego procesu stanowi pojedynek z Laertesem i śmierć — umierającego pośród nieżyjących już Gertrudy, Klaudiusza i Laertesza — Hamleta, któremu towarzyszy Horacjo i który na prośbę Hamleta, ma stać się jego pamięcią.

Ruch ku śmierci, rozwój tragicznej akcji jako dynamicznej sieci interakcji, która wikła jej uczestników, sygnowany jest w fazie *ha* ruchem ku monochromatyczności czerni, jakby ubywaniem koloru (np. czarne poduszki, czarna suknia Gertrudy i szata Klaudiusza). Niezmienne pozostają jasne światło, płynność metarytmu i pomarańczowy prostokąt dywanu, na którym zaistniał, wybrzmiał i zgasł świat tragicznej historii Hamleta. Jej uczestnikiem i świadkiem jest Horacjo.

Dominantę nastrojową faz *jo* i *ha* stanowi smak smutku — ocenia Grzegorz Ziółkowski (Sonda 2002, s. 23). Ale zaznacza się w nich także nastrój gniewu, lęku i odrazy. W fazie *ha* pojawia się również smak radości jako śmiech, komizm (niektóre sceny z Poloniuszem, między innymi kiedy Hamlet zapytany przez niego, jaką czyta książkę, mówi po polsku: „Słowa, słowa, słowa”), choć jednocześnie, jak pisze Mariusz Orski, atmosfera tragedii jest „konsekwentnie podtrzymywana w całym spektaklu, także w śmieszno-rubasznych, jak Szekspir przykazał, interludiach, np. na cmentarzu” (Nowe szaty..., 2002, s. 33). Ze względu na miękkość, płynność metarytmu obie fazy przenika i scala nastrojów spokoju. Smak ten zintensyfikowany zostaje w ostatniej fazie.

Kyū

„Nie powinno być niczym innym jak tylko jednorazowym cięciem!”. „Ta właśnie część pozostawi na widzu ostateczne wrażenie, więc musi ją cechować styl odpowiedni dla «krańcowej» pozycji *kyū*”. „Zadziwienie i zaskoczenie widza” (Zeami 2000, s. 120–122). „Coś, co może zostać odcisnięte we wrażliwości widzów” (Brook 1992, s. 109; por. Ziółkowski 2000, s. 13).

„Lecz patrzcie, ranek w swym czerwonym płaszczu / Depcze już rosę tam, na wschodnich wzgórzach” (H, s. 17).

„Kto idzie?” (H, s. 9).

Jest to ostatnia kwestia przedstawienia, będąca kontaminacją wypowiedzi Horacja z pierwszej sceny pierwszego aktu oraz otwierającego dramat pytania wartownika. Kwestię tę jako jedyny pozostały przy życiu wygłasza Horacja. Znajduje się mniej więcej w tym samym miejscu sceny, co na początku spektaklu *Hamlet*. Kiedy w przestrzeni, której różnobarwność została stłumiona elementami czerni, zaczyna mówić o nowym, wstającym dniu, wszystkie postacie ożywają, podnoszą się i stają za nim. Aktorzy mają wyprostowane, trwające w oczekiwaniu sylwetki, a na ich lekko uniesione ku górze twarze skierowane jest jasne światło. Wówczas Horacja, patrząc nieco ponad głowami widzów, zadaje początkowe w tekście dramatycznym pytanie: „Kto idzie?”.

Fazę tę wypełnia smak spokoju, metaforycznie określanym jako „białe światło”, skupiające w sobie wszystkie kolory i będące ich potencjalnością. Smak spokoju współwystępuje tutaj z sugerowanym smakiem zachwyty.

Jednocześnie to zadane w finale pytanie budzi zaskoczenie. I wprowadza natychmiastowe zatrzymanie uwagi.

Dopiero później można się zacząć zastanawiać, jak je rozumieć, jak rozumieć zakończenie. Można więc przypuszczać, że przez przeniesienie początkowego pytania dramatu na koniec spektaklu zasugerowana została nieuchronność ponowienia i powtórzenia całego procesu tragicznego. Tak uważa Kilian: „Kiedy na koniec, stojąc wśród zmartwychwstałych postaci, Horacja wypowiada przejęte z początku sztuki słowa: «Kto tam?», «Kto idzie?» (*Qui est là?*) — znaczy to, że historia, choć ledwie się skończyła, ale będzie za chwilę znowu opowiadana. Koniec jest początkiem. Koło się zatoczyło” (Nowe szaty..., 2002, s. 35).

Ale można także przypuszczać, że rozświetlenie końcowej sceny spektaklu zwiastuje już inne, niż wcześniej przedstawione, zdarzenia, inną rzeczywistość, o czym mówi Jacek Kopciński: „W ostatniej scenie wszyscy umarli podnoszą się z ziemi, a Horacy, patrząc w dal, mówi o jutrzence i stawia to ostatnie, wielkie pytanie: «kto idzie?» wzięte z początku dramatu. Historia zatoczyła koło? Czy jednak ktoś naprawdę z tych jasnych niebios nadchodzi?” (Taniec..., 2002, s. 26). Zdaniem Piotra Cieplaka: „Finał jest i nawrotem do początku,

i wyjściem z konwencji przedstawienia. Aktorzy powiadają jak gdyby: proszę państwa, opowiedzieliśmy wam pewną historię, co wy na to, teraz wasza kolej. Teraz wy podniesiecie to pytanie. Będziecie je rozważać” (Taniec..., 2002, s. 26).

Zastanawiając się więc dalej nad znaczeniem tej inwersji — w tragedii Szekspira inicjalne pytanie „Kto idzie?”, zadane przez pełniącego rolę Bernarda, który w mroku nocy nie może dostrzec kształtów osób i rzeczy, metaforycznie zapowiada akcję tragiczną jako kreację przestrzeni niepewności, niebezpiecznego w swej amorficzności świata. Jakościowym odpowiednikiem tej pierwszej w tragedii sytuacji dramatycznej jest w spektaklu monolog Hamleta „o świecie, nieplewionym ogrodzie, zarastającym zielskiem ludzkiej podłości”, poprzedzający akcję sceniczną i wygłaszany w rozświetlonej punktowym jedynie światłem czerni sceny. To, że pytanie „Kto idzie?” Brook umieścił na końcu, ustanawia z kolei jakościową odpowiedniość między finalną sceną przedstawienia a ostatnią sceną dramatu, w której przybycie do Elsynoru księcia Norwegii, Fortynbrasa, przynosi nadzieję na zmianę. Zasugerowana analogia ostatnich scen dramatu i spektaklu sprawia, że owo kończące pytanie „Kto idzie?” można interpretować jako „otworzenie” świata przedstawionego na nadchodzącą, jakościową przemianę. Teatralnym znakiem takiej transgresji jest „droga” światła w spektaklu — od punkowego na początku poprzez oświetlenie całej sceny w fazie *ha* do pełnego rozjaśnienia w sekwencji końcowej, fazie *kyū*.

Relacja między zakończeniem dramatu i spektaklu nie wyczerpuje się w analogii, charakteryzuje ją też znamienne przekształcenie. Ostatnia wypowiedź w dramacie należy do Fortynbrasa, który zwiastuje porządek nowy, ale zobiektywizowany z racji jego władzy. Kiedy natomiast w przedstawieniu ostatnie słowa wypowiada Horacjo, będący figurą widza, to kwestia jakości antroposfery, jej prawdy, przemieszczona zostaje w indywidualne doświadczenie i decyzje odbiorcy. W tym kontekście pytanie „Kto idzie?” oznaczałoby zatem nie tylko „co nadchodzi?”, ale również „ku czemu?” człowiek chce wyjść naprzeciw.

Ponadto fakt, że Horacjo-Stahly (figura widza) kieruje pytanie „Kto idzie?” w stronę widzów, wprowadza także sugestię rozszerzenia mikrokosmosu sceny w makrokosmos, w krąg, uczynienia widzów nie tylko świadkami, ale także rzeczywistymi uczestnikami zdarzenia teatralnego, w którym jednostkowe doświadczenie Hamleta może zyskać znaczenie uniwersalne. Działanie to staje się również dopełnieniem performatywnego procesu — stwarzania intensywnej relacji z widzami — zainicjowanego przez Hamleta-Nadylama w pierwszej scenie przedstawienia. Nawiązuje także do zasugerowanego w dramacie Szekspira planu metateatralnego — pytanie *Qui est là?*, w oryginale *Who's there?*, czyli „Kto tam?” przetłumaczone przez Stanisława Barańczaka jako „Kto idzie?”, stanowiąc pierwsze słowa dramatu i ostatnie słowa spektaklu, może być pytaniem bezpośrednio odnoszonym „do” widza i „o” widza („kto tam jest?”, „kim jesteście widzu?”), by w tej perspektywie, ostatecznie sugerować plan metafizyczny. Przy czym u Brooka sugestia planu metafizycznego zostaje wzmocniona przez

intensyfikację w fazie *kyū* światła oraz smaku spokoju, w rezultacie mogącą budzić również smak zachwytu. Kończące spektakl pytanie, przenikające w audiosferę widza, jest — jak pisze Prussak (2002, s. 20) — „skierowanym już wprost do publiczności elementarnym pytaniem o sens. Finał przedstawienia ustawia przed widzami zwierciadło sztuki odbijające obraz wydarzeń, z którymi mogą skonfrontować własne rozumienie świata. Teraz sami muszą zacząć pytać”.

Jak się miewa świat, proszę pana?

Angielski twórca mówi, że podstawowym kryterium decydującym o inscenizacji jakiegokolwiek tekstu klasycznego jest jego odczucie: „ten temat i ten czas pasują do siebie” (Brook 2002b, s. 14). W przypadku *Hamleta* Szekspira jest to temat „najbardziej współczesny ze wszystkich tematów: zabijać czy nie zabijać” (Brook 2002b, s. 14). Ze względu na ten właśnie problem — podejmować akty odwetu czy ich nie podejmować — Brook zdecydował się na realizację *Hamleta*. Z tego punktu widzenia zasadniczą oś dramatu stanowi analogia między sytuacją Hamleta a sytuacją Laertes — obaj mają pomścić śmierć swoich ojców, ale Laertes, w przeciwieństwie do Hamleta, nie ma żadnych wątpliwości co do podjęcia decyzji o zemście:

„Po jednej stronie mamy kogoś, kto prawdziwie zadaje sobie najgłębsze dojrzałe pytania, a po drugiej młodego człowieka (od takich roi się w dzisiejszym świecie) — jest on równie zdrowy, błyskotliwy, ale nie zadaje sobie żadnych pytań. [...] To jest podstawowa konfrontacja tej tragedii. Dwoje naprawdę wspaniałych ludzi w tej samej sytuacji życiowej. Jeden pozwala sobą manipulować przez autorytet i jest gotowy zabijać bez pytania i, jak w każdej tragedii, ma moment zrozumienia tego w chwili śmierci, gdy uświadamia sobie, że padł ofiarą własnego zaślepienia. Obaj giną, ale inne drogi przebyli w swym życiu. Myślę, że opowiadanie tego w taki sposób znakomicie odpowiada na pytanie o *Hamleta* jako wyraz samotnego, indywidualnego pytania, jakie przed każdym dziś stoi” (Brook 2002b, s. 16).

W podobnym duchu prowadzi swoje rozważania René Girard. Tak jak Brook, uznaje *Hamleta* Szekspira za szczególnie istotny metakomentarz współczesności ze względu na występowanie w niej, nadal aktualnego, problemu odwetu. *Hamlet*, twierdzi Girard, należąc do elżbietańskiej tragedii zemsty, podważa i estetykę tego gatunku, i etykę odwetu. Książę opóźnia bowiem moment zemsty, nie dlatego jednak, że jest tchórzliwy czy niezdolny do podjęcia decyzji o działaniu. Choć w dramacie nie pojawia się bezpośrednia argumentacja przeciw odwetowi i choć *Hamlet* nie rezygnuje z zemsty, wydaje się — pisze Girard — że zarówno autor sztuki, jak i jej bohater żywią odrazę do aktów odwetu. Przemilczenie to można oczywiście tłumaczyć prawami gatunku, ale Girard (1996, s. 355) interpretuje je inaczej:

„Wydawałoby się, że właśnie w tych późniejszych stadiach kultury, gdy odwet fizyczny i krwawa wendeta kompletnie zniknęły lub zostały ograniczone do marginalnego środowiska [...], żadna sztuka odwetowa czy nawet sztuka powstrzymanego odwetu nie może uderzyć w prawdziwie głęboką strunę psychiki współczesnej. W rzeczywistości kwestia ta nie została nigdy całkowicie wyjaśniona — dziwna pustka w samym centrum *Hamleta* staje się symboliczną wypowiedzią na temat zachodniego i nowoczesnego dyskomfortu psychicznego [...]. Nasze «symptomy» zawsze przypominają ów niewysłowiony paraliż woli, owo niewysłowione zepsucie ducha, które dotyka nie tylko Hamleta, ale również inne postacie. Kręte ścieżki tych postaci, dziwaczne intrygi, jakie knują, ich namiętność do obserwowania bez bycia widzianym, ich pociąg do podglądania i szpiegowania i powszechne skażenie stosunków międzyludzkich odgrywają rolę opisu odróżnicowanej ziemi niczyjej, leżącej gdzieś między odwetem i brakiem odwetu, na której my sami jeszcze ciągle żyjemy”.

Wskazywana przez Girarda analogia między sytuacją przedstawioną w *Hamlecie* a sytuacją kultury współczesnej to przebywanie na „ziemi niczyjej”, zawieszenie pomiędzy niechęcią do logiki odwetu a jednoczesnym nieureczywistnianiem logiki nie-przemocy, to znaczy logiki miłości całkowicie uchylającej przemoc i zemstę. Stąd swoisty stan pośredni — wielość strategii, odwlekanie, odsuwanie działania, które nie chce być odwetem, ale nie potrafi być przebaczeniem i nie-przemocą. Zdaniem Girarda (1996, s. 361): „*Hamlet* nie jest zaledwie grą słów. Możemy znaleźć sens zarówno w *Hamlecie*, jak i w naszym świecie, jeżeli odczytamy je w duchu przeciwodwetowym. [...] Jeżeli my w obecnym momencie naszej historii ciągle nie potrafimy odczytać, że *Hamlet* napisany został przeciw odwetowi, to kto to uczyni?”.

Według Majchrowskiego (Nowe szaty..., 2002, s. 37): „właśnie Peter Brook przejrzycie to przeprowadził”. Można dodać, powracając w tym kontekście do finalnego w spektaklu pytania „Kto idzie?”, że dotyczy ono nie tylko przyszłości, ale także otwiera przestrzeń pamięci, jednak odmiennej niż ta, która upomina się o zemstę i wspólnotę zemsty¹⁷. Byłaby to raczej pamięć, której znakiem jest Horacio i która kształtowałaby wspólnotę, koinonię.

ŚLAD

Ostensja jako akt koncentrowania uwagi widza jest integralną częścią procesu komunikacji teatralnej, czyli zarazem procesu semiotyzacji i budowania sytuacji teatralnej, budowania więzi z widzami. Jednak — jak stwierdza Woj-

¹⁷ Zdaniem Sugiery (2009, s. 251, 252) skierowane „do Hamleta wezwanie Ducha: «Pamiętaj o mnie!», traktować [...] należy jako [...] subordynujące przypomnienie o konieczności dopełnienia określonego scenariusza normatywnych zachowań, czyli w tym przypadku pomszczenia skrytobójczej śmierci ojca. [...] W chwili, kiedy Hamlet uchyla się przed dopełnieniem przypisanej mu roli społecznej, [...] ujawnia się jego indywidualność”. Wahanie Hamleta jest swoistą odmową podjęcia, zapewniającego mu tożsamość, normatywnego modelu zachowań, i tym samym scenicznym obrazem „powstawania nowożytnie rozumianej podmiotowości”.

ciech Baluch (2005, s. 33, 34) — „koncentracja uwagi, która ma charakter skalarny, w dużym stopniu zależy od warunków pozasystemowych, sytuacji oraz stanu mentalnego odbiorcy” (zob. także Pavis 1998, s. 338). Zdaniem Ferdinada Tavianiego (2005, s. 286), podejmującego rozważania nad procesem modelowania kontaktu aktor-widz, jeśli twórcy chcą uczynić przedstawienie zrozumiałym, nie powinni planować odkrycia, lecz „projektować, rozmieszczać groble, wzdłuż których żeglować będzie widz i jego uwaga, a następnie sprawiać, że na tych groblach pojawiać się będą drobne, wielokształtne, nieoczekiwane przejawy życia”. Wówczas każdy z widzów, z właściwym dla siebie sposobem percepcji i rozumienia, będzie mógł „wniknąć w to życie i dokonywać własnych odkryć”. Uwagi Tavianiego można uznać za adekwatny opis charakteru spektaklu Brooka. Intensywnego, ale nie inwazyjnego, angażującego percepcję widza, ale spokojnego, takiego, w którym technika sugestii (budzenia oddźwięku), a nie dosłowność, określa sposób artystycznego wyrazu. Zastosowana w tym przedstawieniu zasada sugestii sprawia, że prostota formy wypełnia się potencjalnością znaczeń i nastrojów, możliwych do zaktualizowania w doświadczeniu odbiorczym, w różnym stopniu i w różny sposób dla każdego z widzów. Sprawia także, że „pusta przestrzeń” może stać się „wspólna przestrzeń”. Dzięki sugestii właśnie budowana jest performatywność.

Refleksje Tavianiego pozostają również w pewnej korespondencji z tym fragmentem *Pustej przestrzeni*, w którym Brook (1977, s. 159–160) pisze o fenomenie związku postrzegania i pamięci:

„Co pozostaje po skończonym spektaklu? [...] Widowisko pozostawia w pamięci trwały ślad, zarys, smak, zapach — słowem: pewien obraz. Pozostaje główna idea sztuki, jej kontur [...]. Gdy po latach wspominam jakieś silne przeżycie teatralne, odnajduję głęboko w mej pamięci jądro spektaklu: dwaj włóczędzy pod drzewem, stara kobieta ciągnąca wózek [...]. Nie łudzę się, że mógłbym dokładnie zapamiętać wszystkie treści, ale na podstawie tego jądra potrafię zrekonstruować kompleks znaczeń”.

Te stwierdzenia Brooka ukazują dialektykę pamięci epizodycznej i pamięci semantycznej¹⁸. Mogę je odnieść także do mojej pamięci i percepcji spektaklu *Tragedia Hamleta*. Trzy obrazy stały się owymi śladami („groblami”) pozwalającymi każdorazowo na ponowne odtworzenie sensu, jaki miała dla mnie ta inscenizacja. W porządku chronologicznym są to: rozpoczynający przedstawienie samotny monolog Hamleta; lekki, niewymuszony rytm współdziałania Ham-

¹⁸ Erika Fischer-Lichte (2008, s. 255–256) analizuje proces tworzenia znaczeń przedstawienia w następujący sposób: „Dopiero po zakończeniu przedstawienia mogą pojawić się próby zrozumienia w retrospekcji. [...] W rozumieniu przedstawienia decydującą rolę odgrywa epizodyczna i semantyczna pamięć. Pamięć epizodyczna pozwala przypomnieć sobie szczegóły przestrzeni scenicznej [...], niezliczone detale przedstawienia. Pamięć semantyczna przechowuje natomiast wszystkie językowe znaczenia — to znaczy tyleż słowa wypowiedziane w czasie przedstawienia, ile towarzyszące im własne myśli widza i interpretacje. [...] Zwykle dochodzi do współpracy oraz wzajemnego uzupełniania się epizodycznej i semantycznej pamięci”.

leta i Horacja; ostatnia scena, kiedy w nasyconej światłem przestrzeni Horacio wypowiada słowa „Kto idzie?”.

Każdy z tych obrazów stanowi swoistą modalność prostego, ale przecież fundamentalnego pytania, wpisanego w sztukę Szekspira i w spektakl Brooka, a mianowicie pytania o wybór, o świadomość jakości rzeczywistości, jakości przestrzeni powoływanej do zaistnienia poprzez działania ludzkie.

BIBLIOGRAFIA

- Augustyn św., 1987, *Wyznania*, tłum. Zygmunt Kubiak, Pax, Warszawa.
- Baluch Wojciech, 2005, *Scena teatru — scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Banu Georges, 2005, *Zagęszczać życie. Być sprawiedliwym. W holdzie Peterowi Brookowi*, tłum. Mirosław Loba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.
- Barba Eugenio, 2005a, *ISTA. Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru; Wprowadzenie. Antropologia teatru*, tłum. Grzegorz Godlewski, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Barba Eugenio, 2005b, *Rzeźbiony czas*, tłum. Iwona Kurz, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Bloom Harold, 2007, *Dramatists and Dramas*, Checkmark Books, New York.
- Brook Peter, 1962, *Diagnoza i credo Petera Brooka*, „Dialog”, nr 5.
- Brook Peter, 1974, *Gigantyczne układanki*, „Forum”, 25 kwietnia.
- Brook Peter, 1977, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Brook Peter, 1979, *O przestrzeni teatralnej*, tłum. Małgorzata Szpakowska, Piotr Szymanowski, „Dialog”, nr 5.
- Brook Peter, 1988, *W teatrze wszystko można zacząć od nowa... Rozmowa z Peterem Brookiem*, „Teatr”, nr 8.
- Brook Peter, 1991, *Teatr nie daje odpowiedzi*, „Gazeta Wyborcza”, 16 grudnia.
- Brook Peter, 1992, *Any Event from Combustion: Actors, Audiences, and Theatrical Energy*, „New Theatre Quarterly”, t. 8, May.
- Brook Peter, 1993/1994, *Nie interesuje mnie przeszłość*, rozmowa przeprowadzona przez Roberta Różyckiego, „Notatnik Teatralny”, nr 7, zima.
- Brook Peter, 2002a, *Sekretny wymiar*, tłum. Grzegorz Ziółkowski, w: Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Jerzy Grotowski, *Georgij Iwanowicz Gurdziejew*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2002b, *Szekspir współczesny według Brooka*, „Teatr”, nr 9.
- Brook Peter, 2004a, *Nieporozumienia*, w: Peter Brook, *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych 1946–1987*, tłum. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2004b, *Świat pogłębiony*, w: Peter Brook, *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych 1946–1987*, tłum. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2004c, *Bouffes du Nord*, w: Peter Brook, *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych 1946–1987*, tłum. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośro-

- dek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2004d, *Promieniowanie esencji*, w: Peter Brook, *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych 1946–1987*, tłum. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2004e, *Kultura powiązań*, w: Peter Brook, *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych 1946–1987*, tłum. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2005a, *Pokarm. Obietnica sensu. Zatrzymany zegar. Wystąpienie z okazji przyznania doktoratu honoris causa przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 6 marca 2005*, tłum. Ewa Guderian-Czaplińska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.
- Brook Peter, 2005b, *Tierno Bokar*, tłum. Grzegorz Ziółkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.
- Brook Peter, 2005c, *Dlaczego Pan podróżuje?... Zapis spotkania z Peterem Brookiem w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 9 marca 2005, przed próbą spektaklu „Tierno Bokar” prezentowanego na zaproszenie Ośrodka im. Jerzego Grotowskiego*, spisała i tłumaczyła Justyna Rodzińska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.
- Brook Peter, 2006, *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, tłum. Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Brook Peter, 2007a, *Artaud i wielka lamigłówka*, tłum. Grzegorz Ziółkowski, w: Peter Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, Georges Banu, Grzegorz Ziółkowski (wyb.), Grzegorz Ziółkowski (oprac.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Brook Peter, 2007b, *Jakość i rzemiosło*, tłum. Adela Karsznia, w: Peter Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, Georges Banu, Grzegorz Ziółkowski (wyb.), Grzegorz Ziółkowski (oprac.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Brook Peter, 2007c, *Rozmowa Petera Brooka i Jerzego Grotowskiego prowadzona przez Georgesa Banu*, w: Peter Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, Georges Banu, Grzegorz Ziółkowski (wyb.), Grzegorz Ziółkowski (oprac.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Estienne Marie-Hélène, 2005, *O Tierno Bokarze*, tłum. Grzegorz Ziółkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.
- Fischer-Lichte Erika, 2008, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Gadamer Hans Georg, 1993, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Inter esse, Kraków.
- Girard René, 1996, *Szekspir. Teatr zazdrości*, tłum. Barbara Mikołajewska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Gołaszewska Maria, 1997, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków.
- Goście..., 1992, *Goście Starego Teatru. Spotkanie trzecie — Peter Brook*, Maryla Zielińska (oprac.), „Teatr”, nr 10.
- Heraklit, 1989, *Fragmety (O naturze)*, tłum. Marian Wesoły, „Studia Filozoficzne”, nr 7–8.
- Izutsu Toshihiko, 2008, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „Dziewięciu etapów” Zeamięgo*, tłum. Marzenna Jakubczak, w: *Estetyka japońska. Antologia*, Krystyna Wilkoszewska (red.), Universitas, Kraków.
- Kierkegaard Søren, 2000, *Pojęcie lęku*, tłum. Antoni Szwed, Antyk, Kęty.
- Kolankiewicz Leszek, 1988, *Brook (6): W poszukiwaniu teatru uniwersalnego*, „Dialog”, nr 7.
- Kowalewicz Kazimierz, 1993, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Limon Jerzy, 2002, *Kto tam? „Hamlet” Petera Brooka*, „Więź”, nr 11.

- Mahabharata..., 1985, „Mahabharata” Petera Brooka, „Dialog” 1985, nr 10.
- Maurin Krzysztof, 1983, *Logos — symbol — reprezentacja (Próba filozoficznej teorii reprezentacji)*, „Studia Filozoficzne”, nr 5–6.
- Nowe szaty..., 2002, *Nowe szaty Hamleta*, „Teatr”, nr 9.
- Pavis Patrice, 1996, *Introduction* do: Peter Brook, *The Culture of Links*, w: *The Intercultural Performance Reader*, Patrice Pavis (red.), Routledge, London–New York.
- Pavis Patrice, 1997, *Ku teatrowi międzykulturowemu? Część I*, tłum. Ewa Kubikowska, „Didaskalia”, nr 22.
- Pavis Patrice, 1998, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław.
- Pavis Patrice, 2011, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. Piotr Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pleśniarowicz Krzysztof, 1996, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Universitas, Kraków.
- Prussak Maria, 2002, *Tragiczna historia Hamleta, który nie był księciem Danii*, „Didaskalia”, nr 51/52.
- Ratajczakowa Dobrochna, 2005, „Pomiędzy”. *Twórczość Petera Brooka. Promotoris Laudatio*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.
- Ricoeur Paul, 2008, *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Rodowicz Jadwiga M., 2000, *Aktor doskonały. Traktaty Zeaniego o sztuce nō, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Schechner Richard, 1988, *Performance Theory*, Routledge, London–New York.
- Schechner Richard, 2001, *Rasaesthetics*, „The Drama Review”, nr 3.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Sieradzki Jacek, 2002, *Sprawdzian wiary*, „Dialog”, nr 10.
- Sonda, 2002, „Didaskalia”, nr 51/52, oprac. Karolina Maciejaszek.
- Sugiera Małgorzata, 2009, *Inny Szekspir*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Świontek Sławomir, 2003, *O konwencji teatralnej*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2: *Teatr*, Janusz Degler (wyb. i oprac.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Szekspir William, 1990, *Hamlet, książę Danii*, tłum. Stanisław Barańczak, „W drodze”, Poznań.
- Taniec..., 2002, *Taniec jasnej świadomości. O „Tragedii Hamleta” w reżyserii Petera Brooka rozmawiają Iwona Libucha, Piotr Cieplak, Jacek Dobrowolski, Leszek Kolankiewicz i Jacek Kopciński*, „Teatr”, nr 9.
- Taviani Ferdinand, 2005, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza*, tłum. Grzegorz Godlewski, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. różni, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Tuner Victor, 2004, *Liminalność i communitas*, tłum. Ewa Dżurak, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Marian Kempny, Ewa Nowicka (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Tuner Victor, 2005, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. Wojciech Usakiewicz, Kraków.
- Zeami Motokiyo, 2000, *Zwierciadło kwiatu*, tłum. Jadwiga M. Rodowicz, w: Jadwiga M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeaniego o sztuce nō, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Ziębiński Andrzej, 1974, *Teatr japoński*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1.
- Ziółkowski Grzegorz, 2000, *Teatr Bezpośredni Petera Brooka, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Ziółkowski Grzegorz, 2002, *Tragedia „Hamleta”*, „Didaskalia”, nr 51/52.

COMMON SPACE: PETER BROOK'S *THE TRAGEDY OF HAMLET*

Summary

Peter Brook is one of the few contemporary theatre artists who are deeply conscious of the connection between aesthetics and ethics. He treats the art of theatre as a medium capable of sharpening perceptions and awakening the spiritual sensitivity of the spectator, as well as promulgating the human sensation of reciprocal belonging. Brook's production of *The Tragedy of Hamlet*, which testifies to the conformity of the English director's practice with his theory, is interpreted in light of Brook's conception of theatre and culture - a conception arising from his conviction about the existence of a common, universal space of anthropological experience.

Key words/słowa kluczowe

Peter Brook; Shakespearean drama / dramat Szekspirowski; space in the theatre / przestrzeń teatralna; theatre aesthetics / estetyka teatru