

ate *Teatr*
neum

HAMLET





Teatr „Ateneum” im. Stefana Jaracza w Warszawie

William Shakespeare
HAMLET

Książę duński

(The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark)

Spolszczył Jerzy S. Sito

Reżyseria
JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia
MARIAN KOŁODZIEJ

Muzyka
EDWARD PAŁŁASZ

Układ pojedynku
TOMASZ GROCHOCZYŃSKI

Praca nad słowem
KRYSTYNA MAZUR

Asystenci reżysera
PRZEMYSŁAW BASIŃSKI (PWST)
GRZEGORZ SOBOCIŃSKI (PWST)

Asystent scenografa
MAŁGORZATA KILJAŃCZYK

Premiera w kwietniu 1983 roku
Czwarta premiera w sezonie 1982/83

Obsada:

Klaudiusz król Danii	— JERZY KAMAS
Hamlet książę duński, syn zmarłego króla, bratanek panującego obecnie	— JERZY KRYSZAK
Poloniusz Pierwszy Sekretarz Państwa	— MIECZYŚLAW VOIT HENRYK MACHALICA
Horacy przyjaciół Hamleta	— TADEUSZ BOROWSKI
Laertes syn Poloniusza	— JACEK BORKOWSKI TOMASZ DEDEK
Woltemand Korneliusz posłowie do Norwegii	— PIOTR PAWŁOWSKI — JAN ŻARDECKI
Rosenkrantz Guildenstern dawniej koledzy Hamleta z tej samej uczelni	— STANISŁAW W. MALEC — MAREK LEWANDOWSKI
Ozryk bufonowaty dworzanin	— MARIAN OPANIA
Dworzanie	— WŁODZIMIERZ RZECZYCKI (gośc.) BOGDAN SZYMKOWSKI (gośc.) KRZYSZTOF ZAKRZEWSKI MACIEJ ORŁOŚ
Duchowny	— JAROSŁAW KOPACZEWSKI
Marcello Bernardo Franczesko oficerowie straży	— BOHDAN EJMONT — ANDRZEJ BARANOWSKI — HENRYK GŁĘBICKI

Reynaldo służący Poloniusza	— HENRYK ŁAPIŃSKI
Aktorka-Królowa	— ZOFIA KUCÓWNA
Aktorka	— TATIANA KOŁODZIEJSKA
Aktor-Król	— JAN ŚWIDERSKI
Aktor-Prolog	— HENRYK MACHALICA MIECZYŚLAW VOIT
Aktor-Lucjano	— TOMASZ DEDEK JACEK BORKOWSKI
Aktorzy	— JAROSŁAW KOPACZEWSKI — TADEUSZ CHUDECKI
Grabarz I	— LECH ORDON
Grabarz II	— TADEUSZ CHUDECKI
Fortynbras książę norweski	— LEONARD PIETRASZAK
Kapitan norweski	— TOMASZ DEDEK JACEK BORKOWSKI
Ambasadorowie angielscy	— ZDZIŚLAW TOBIASZ JERZY GÓRALCZYK
Gertruda królowa duńska, matka Hamleta	— ALEKSANDRA ŚLĄSKA
Ofelia córka Poloniusza	— BARBARA BURSZTYNOWICZ ANNA CHITRO
Duch ojca Hamleta	— HENRYK MACHALICA MIECZYŚLAW VOIT
Marynarz I	— JERZY GÓRALCZYK JACEK BORKOWSKI
Marynarz II	— TOMASZ DEDEK

Oficerowie i żołnierze.

Rzecz dzieje się w Elsynorze



W 185 rocznicę polskiej prapremiery „Hamleta”
Williama Shakespeare’a

ZBIGNIEW RASZEWSKI

PO RAZ PIERWSZY NA POLSKIEJ SCENIE

Cały rok z okładem dzieli tę premierę (t.j. premierę „Hamleta” — przyp. red.) od wystawienia „Grobów Wero-ny”. Upodobanie do Szekspira nie narodziło się więc od razu. Kształtowało się nawet u Bogusławskiego dosyć wolno. Po raz pierwszy musiał się on zetknąć z tragediami Szekspira w Warszawie (w wykonaniu aktorów niemieckich) jeszcze u progu lat osiemdziesiątych, a sam zaczął je wystawiać dopiero na schyłku wieku, w dodatku wcale nie w żadnej serii, jak zwykł czynić, gdy nagle ogarniało go zainteresowanie dla jakiegoś autora, ale w stosunkowo dużych odstępach czasu. Widocznie musiał dojrzewać do Szekspira.

Tu warto zaznaczyć, że właśnie nastroje na schyłku wieku, a z nimi i wpływ środowiska, w którym się wtedy znalazł, wyraźnie takiemu dojrzewaniu sprzyjały. W okresie poprzedzającym wystawienie „Hamleta” zaszło wiele ważnych i znamiennych wydarzeń. Horyzont polityczny zaciągnął się na dobre. 12 II [17]98 umarł Stanisław August, ostatni król Polski, wywieziony przez Rosjan do Petersburga. Śmierć ta zatrzęsła drzwi całej epoki. Nowe nadzieje, wywołane przez wojnę austriacko-francuską, przyniosły nowy zawód. Wszystko to musiało sprzyjać bliższej zażyłości z Szekspirem, poetą klęski.

Nie mniej ważne wydają się związki Bogusławskiego z teatrem niemieckim. Były to związki narzucone, wynikały ze smutnej konieczności, pod pewnymi względami oddziaływały jednak w sposób twórczy (co polscy badacze od dawna zauważyli i podkreślali).

Dotyczy to również „Hamleta”, który przywędrował do nas z Niemiec — przez Austrię. Taką drogę odbył tekst, przełożony na niemiecki przez Joachima Eschenburga, a po-

tem przystosowany do potrzeb sceny przez słynnego aktora niemieckiego Schrödera.

Bogusławski zajął się osobiście przetłumaczeniem tej adaptacji, nie korzystał jednak z edycji drukowanych, które dość znacznie różniły się między sobą (bo Schröder ciągle przerabiał swoje opracowanie), i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa wykorzystał rękopiśmienną kompilację różnych opracowań Schrödera. Taka kompilacja znajdowała się najwidoczniej w bibliotece Bulli, który grał „Hamleta” — po niemiecku oczywiście — od dawna.

Przekład Bogusławskiego znamy dziś tylko w wersji drukowanej w „Dziełach”. Była ona niewątpliwie poprawiana przez tłumacza na początku wieku XIX. Zdaje się jednak, że niezbyt się różni od wersji granej we Lwowie w r. 1798. Także w postaci, którą obecnie znamy, dość dokładnie odpowiada koncepcjom Schrödera.

A więc dla nas jest dziś nie mniej szokująca od „Grobów Werony”. Król wprawdzie umiera tutaj, jak w oryginale, przebity szpadą Hamleta, Królowa pada otruta, ale ani Laertes, ani Hamlet nie giną. Wejścia Fortynbrasa nie ma. Po śmierci Króla Laertes w pierwszym odruchu rzuca się na Hamleta, usiłując porwać za sobą dworzan, ale wstrząśnięty ostatnim wyznaniem Królowej na kolanach prosi królewicza o przebaczenie. Hamlet obejmuje władzę, a z jego postawy widać, że teraz będzie naprawiał to, co się popsło w państwie duńskim.

Laertes! Przyjaciele! — woła na koniec — i wy wszyscy, na których twarzy zdumienie i przestach to okropne wzbudza zdarzenie, bądźcie świadkami moimi przed całym narodem. Wam polecam usprawiedliwienie i sławę moją.

A jako dobry syn dodaje jeszcze: „O matko, matko nieczęśliwa!”.

Wielu fragmentów w ogóle nie ma w tej adaptacji. (M.in. opuszczono sceny z grabarzami i cały pogrzeb Ofelii). Brak

wierszy, które w powszechnej świadomości zrosły się ze wspomnieniem „Hamleta” (np. „Niech ryczy z bólu ranny łos”). Zresztą wiersz został zastąpiony przez zrytmizowaną prozę. Niektóre postaci otrzymały inne imiona.

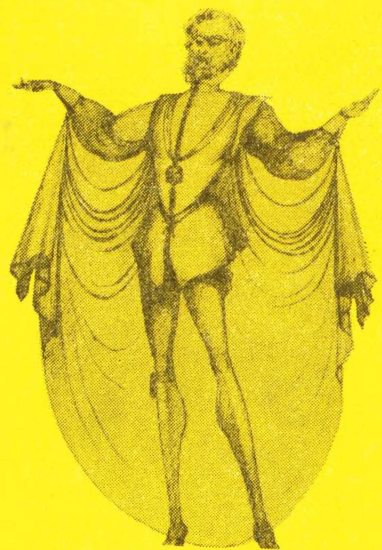
A jednak w całości adaptacja Schrödera jest znacznie wierniejsza Szekspirowi od wielu innych, zwłaszcza francuskich. Nie ma tu oczywiście pasji, którą oddycha oryginał, nastrój jest bardziej jednolity i grawituje ku sferze dostojności. Ale w porównaniu z Ducisem, który całego „Hamleta” utrzymał w tonacji elegijnej, u Schrödera ocalało mimo wszystko znacznie więcej sarkazmu, ironii i goryczy.

Przekład Bogusławskiego jest dziwnie nierówny, miejscami zupełnie słaby, to znów zaskakujący celnością i ekspresją całych fragmentów. Dość dużo w nim błędów, czasami zawinionych przez Eschenburga czy Schrödera, kiedy indziej przez Bogusławskiego.

Trzeba jednak przyznać, że wiele słów uskrzydłonych ocalało w jego przekładzie. Z tych jedne brzmią jeszcze archaicznie, nieporadnie, np. „Ułomności! Nazwisko twoje jest niewiasta!...” (I, 6). Inne mają już tok dzisiejszej mowy: „Tak, Dania jest teraz więzieniem” (III, 4).

W przemówieniu do aktorów zadania teatru zostały znacznie uproszczone (z winy Schrödera). Natomiast przestroga, którą Hamlet daje Poloniuszowi po przybyciu aktorów, przełożona jest u Bogusławskiego dosyć wiernie i celnie. „Bo oni są streszczoną, żywą kroniką czasu” — czytamy u Paszkowskiego. U Bogusławskiego nie gorzej, jeśli nie lepiej: „oni są żyjące kroniki wieku swego”.

Największe zaciekawienie w każdym przekładzie budzi monolog Hamleta z III aktu. U Bogusławskiego należy on do najlepszych fragmentów. Zaczyna się od razu tak, jak do ostatnich czasów miały się zaczynać wszystkie przekłady polskie: „Być albo nie być?” Są wprawdzie i tu błędy, a całość nie utrzymuje się na jednakowym poziomie. Łatwo jed-





nak znaleźć urywki świadczące o nie byle jakim zmyśle językowym.

Oto dwa z nich w dzisiejszej pisowni, z podziałem na wersy uwydatniające rytm (w „Dzielałach” Bogusławskiego zarty przez prozaiczny układ tekstu). Hamlet zwątpił właśnie, czy „w śnie śmierci” czekają nas jeszcze jakiegokolwiek doznania i dochodzi do wniosku, że tylko ta wątpliwość „przedłuża życie nędzarza”.

Jakiż bowiem człowiek
chciałby znosić przewrotność wieku,
niesprawiedliwość przemocy,
pogardę dumnych,
męki zdradzonej miłości,
zuchwałość panów,
sprawiedliwości przewłokę
i tę poniżającą oziębłość,
jakiej cierpliwa zasługa
doznaje od ludzi bez duszy,
kiedy jednym sztyletem
mógłby sobie wieczny udzielać spokój?
Któż by chciał znosić
te wszystkie ciężary,
kto jęczeć w niedostatku i pracy,
gdyby bojaźń
jakowejś po zgonie przyszłości,
tej nieznanym krajiny,
z której żaden jeszcze
nie powrócił wędrownik,
nie pograżała chęci naszej
w okropnej niepewności
i nie doradzała znosić raczej złe,
które cierpiemy,
niżeli spieszyć do innych,
których nie znamy?

Obsadę „Hamleta” umiemy wymienić tylko częściowo. Bogusławski wyróżnił w niej Owsieńskiego (Króla) i Pierożyńską (Ofelię). Ci dwoje mieli być świetni, Pierożyńska „osobliwie w scenach obłąkania”. Rolę tytułową niewątpliwie grał Bogusławski.

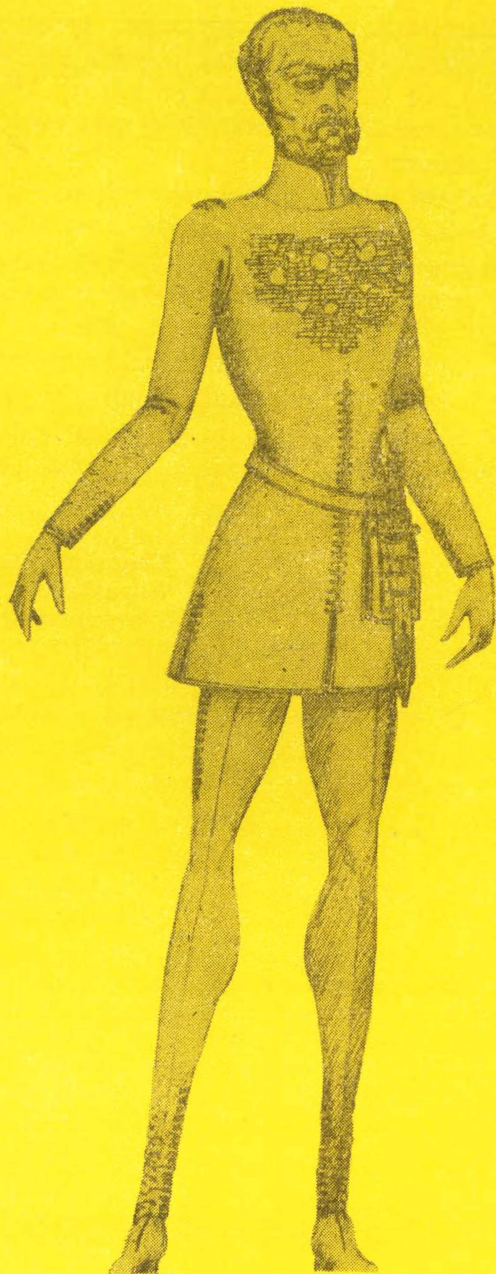
Niestety, jedyna relacja dotycząca tej roli w jego wykonaniu odnosi się do roku 1800, a spisana została jeszcze później. Jest zresztą bardzo ogólnikowa. Mówi tylko, że „pan Bogusławski w roli Hamleta wielkich aktorów niemieckich przypominał”.

Premiera odbyła się 9 IV [17]98 i sprawiła podobno „wielkie wrażenie”. Do końca roku kalendarzowego tragedia do czekała się trzech powtórek, a w początku następnego roku jeszcze jednej, grana „zawsze z upodobaniem publiczności”.

Zbigniew Raszewski
Bogusławski, t. II
Warszawa 1972

Sam Bogusławski pomylił się w „Uwagach nad Hamletem”, zamieszczonych w „Dzielałach dramatycznych”, t. 4, Warszawa 1821, podając rok 1797 jako datę premiery „Hamleta”. Sprostował to Jerzy Got w znakomitej książce „Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799”. Kraków 1971.





STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Gdzież jest ten naród, gdzie duch taki znalazłby wiarę i był zrozumiany?

Gdzie znalazłby wiarę: Duch, którego Szekspir dopiero ze śmiercią swego ojca poczynął — rozumieć i nie już dla samego Piękna i Tradycji, ale dla uczucia własnego szanować poczynął.

Gdzie znalazłby wiarę: Ów Duch-Król, ojciec Hamletów, który synowi zbrodnię zлочyńców wykrywa i objawia — który syna, wierzącego w Cień drogi, ojca biorący podobieństwo i rysy, przysięgą wiąże — i z uczuciem zemsty na zawsze skruwa?

(...)

Przysiągł. — Tu miejsca na niewiarę nie ma.

Przysiągł. — Tu nie ma miejsca dla zwątpienia — dla dochodzenia, badania i śledztwa, sprawdzania wreszcie na inne sposoby, nowych dowodów żądanie.

Tu jest wiara.

Piękno Szekspira porwało i dało mu wiarę.

Za tym pójść dalej nie chciał.

Ten Duch przychodzi do wiary i siły swojej gdzie indziej.

Tam, gdzie powstaną „Dziady”.

Stanisław Wyspiański
Hamlet
Kraków 1905



STANISŁAW BRZOWSKI

Nowszym to czasem przypadło w udziale przeciwstawić światu całkowitemu świat przepisany przez moralność, chcieć ubożyć i obcinać świat w jej imieniu, czynić z moralności zaprzeczenie swobody. Hamlet pada ofiarą tego właśnie szale. Swobodę traci przede wszystkim on sam właśnie. Pomiędzy nim a światem, pomiędzy nim a życiem staje widmo i przesłania mu wszystko. Nie żyje on, nie walczy, lecz wyrывa się ku życiu, tęskni za nim, złorzeczy, czynu dokonywa dopiero wtedy, gdy jest nie sędzią świata, lecz szermierzem w jego szrankach. Nie potrzebuję mówić, jak niezmiernie zgadza się to rozwiązanie zagadnienia hamletowskiego z całą twórczością Wyspiańskiego. Zestawmy ją z twórczością Krasińskiego, tego najdoskonalszego typu hamletyzmu w sztuce. Dla Krasińskiego centralnym zagadnieniem twórczości jest zemsta lub pokusa — przywrócenie sprawiedliwości abstrakcyjnej poza życiem ugruntowanej. Wyspiański wierzy, że życiem tylko stwierdza się prawo do życia. Żyć trzeba prawdą, być sobą, sobie się nie sprzeniewierzać, niczemu nie ustępować. Podstawą jest tu przekonanie, że człowiek jest głębszy od myśli własnej, a świat głębszy od człowieka. Czyniąc i żyjąc, człowiek głębiej w świat sięga, niż myślą przewidzieć i objąć jest w stanie. Czyn jest najgłębszą mądrością. Myśl rośnie przez zrozumienie czynu, lecz nigdy nie jest w stanie wyczerpać całej jego treści.

Stanisław Brzowski
Wyspiański o Hamlecie
w: *Stanisław Wyspiański*
Stanisławów 1912

JAN KOTT

Wyspiański widzi w Hamlecie dramat inteligencji i młodości i w tym jego koncepcja o wiele bliższa jest Hamletom XX wieku niż tradycji dziewiętnastowiecznego teatru. Ale jednocześnie jest to Hamlet bardzo nietzscheański, samotny, upajający się wielkością własnej duszy. Ten Hamlet, jak Konrad z „Wyzwolenia” nie szuka ani współników, ani towarzyszy. W sobie samym chce odnaleźć wystarczającą siłę moralną. Zniknął już ze sceny królewicz duński i ten smutny chłopiec, który z książką w ręku błędził po sennym Krakowie i tarasach zrujnowanego zamku wawelskiego. Ten sam Wyspiański, który drapieżnie odczytywał tekst szekspirowski ukazując całą jego konkretność i dramatyczność, który szekspirowskiego Hamleta umieszczał w krwawej i okrutnej, ale rzeczywistej historii — teraz, kiedy z Hamleta robi polskiego bohatera, natychmiast go stawia na koturnach i upatetycznia.

Daje mu płaszcz Konradowski i zadania Konrada.

Jan Kott
Hamlet Wyspiańskiego
w: *Szekspir współczesny*
Warszawa 1965



MARTA FIK

„W Polsce zagadką „Hamleta” jest to: co jest w Polsce — do myślenia”

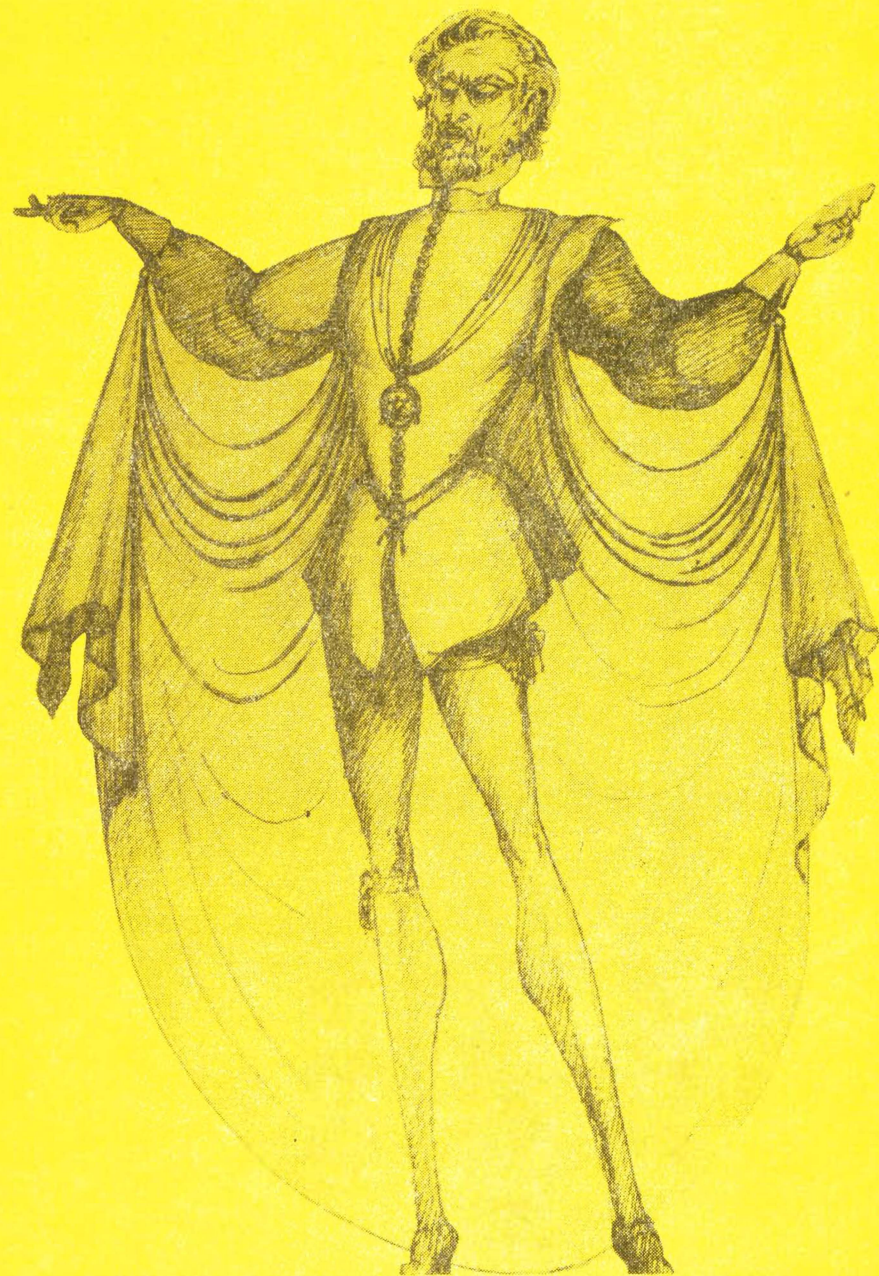
Jeśli patrzeć wstecz na 185-letnią polską tradycję sceniczną „Hamleta”, na owe kilkaset premier kiepskich, udanych, fascynujących i szukać pośród nich tej, którą uznać byłoby wolno za najbliższą inscenizacjom współczesnym, jedna tylko natrętnie i paradoksalnie przychodzi do głowy. Paradoksalnie, bo nigdy nie ukazała się na scenie, pozostając na kartach książki: „Studium o Hamlecie” Wyspiańskiego. I nie idzie tu jedynie o nazwisko autora, którego już od dawna mianowano patronem naszego nowoczesnego teatru. Ani nawet o to, że owe „Studium”, uderzająco zbieżne z nowatorskimi myślami rówieśnej mu szekspirolologii zachodniej (a całkowicie odeń niezależne), odkrywało w „Hamlecie” myśli, świetności i pułapki, na które wcześniej nikt po prostu nie zwracał uwagi. Idzie przede wszystkim o fakt, że tu dopiero po raz pierwszy zapisano refleksje, które w 50 lat później stały się interpretacyjną obsesją zarówno teatralnych twórców, jak i wiernej im publiczności. To Wyspiański, tak bardzo czuły na wszelkie psychologiczne, filozoficzne, etyczne i artystyczne niuanse tekstu, Wyspiański, dla którego „Hamlet” był w istocie bliski greckiej tragedii losu, sformułował zdania, które mogłyby stać się mottem większości współczesnych przedstawień „Hamleta”: „Graj Hamleta, gdziekolwiek zechcesz w Polsce. Wszędzie twe słowa: krzywdą, fałsz, kradzież, szelmstwo, będą szelmstwo, fałsz, krzywdę oznaczać i wołać zemsty! Chyba że nie widzisz: kto zbój i podlec, nikczemnik i rzezimieszek, który z wystawy ściągnął drogi DIADEM i w kieszeń schował? Może dostaniesz się na dwór Klaudiuszów? Jego — Królewska — Mość — komedie — lubi”.

Od dość bowiem dawna tym, co w „Hamlecie” zdaje się

twórców i widownię poruszać najbardziej, jest dramat polityczny. Ten dramat polityczny, zawarty w oryginale obok innych, jest ważki, ale przecież nie najważniejszy. To zawłości polskiej historii — te same, które w wielkim repertuarze romantycznym i Wyspiańskim wciąż pozwalają widzieć sztuki współczesne — sprawiają, że polityce daje się wciąż prymat, stawiając na dalszym (co nie znaczy — niewidocznym) planie wszystko, co jest w „Hamlecie” zawarte ponadto.

Takie namiętne uczulenie na dramat polityczny przyniósł przede wszystkim Październik. Ale i wcześniej dawało o sobie znać. O lwowskiej prapremierze utworu w 1798 roku tak pisał Horzyca: „Ten smutny synowiec króla Klaudiusza — dziwnie mógł przypominać niejednego z ówczesnych Polaków, co żyli jedynie pamięcią niedawno zamordowanej ojczyzny. Ta myśl zemsty, nurtująca królewicza z Elsynoru, czy to nie zapowiedź konradowego krzyku — »Zemsta, zemsta na wroga«?” I ten sam Horzyca, alergicznie wprost niechętny wszelkim doraźnym aktualizacjom arcydzieł, realizował w roku 1950 dramat Szekspira jako przypowieść o ideałście zamkniętym „w trumnie Elsynoru” pośród dworu, który jak świat, jak kraj cały „wypadł z wiązań”, lekceważąc wszelkie moralne kryteria. Tak też — z perspektywy odwilży — ujrzał Danię pierwszy spektakl, w którym polityka stała się już nie tylko istotnym, ale wręcz głównym bohaterem. Przedstawienie krakowskie Zawistowskiego z 1956 roku, nazwane przez Jana Kotta „»Hamletem« po XX Zjeździe”, należało do rozlicznych w tamtym okresie wydarzeń tyleż artystycznej, co pozaartystycznej natury. Wszelkie kwestie filozoficzne, metafizyka, miłość pogrążały się w cieniu, jakie rzucał na losy ogólne i losy szczegółowe tak chętnie wówczas przywoływany Wielki Mechanizm Władzy, Zegar Historii, odmierzający jednakowo skrupulatnie godziny błędów i godziny ich demaskacji.

Do polityki, która zdominowała ogromną większość pre-



mier „Hamleta” przełomu lat 50-tych i 60-tych, dodano w 10 lat później biologię. Ponowny renesans „Hamleta” w powojennym teatrze przypadł bowiem na koniec epoki Gomułki i początek epoki Gierka. Polityka znów była w modzie, lecz dodawano jej jeszcze seks. Hamlet był już nie tylko „więźniem Elsynoru”, ale i własnej freudowskiej podświadomości. Zarówno na deskach Teatru Narodowego, jak i scen: toruńskiej, szczecińskiej i całkiem małych. Ale fizjologia tak czy owak nie stanowiła dla polityki konkurencji nazbyt niebezpiecznej.

Był to niewątpliwie „Hamlet” zubożony. Ale po pierwsze — nie wydaje się możliwe ukazać „Hamleta” w całej jego złożoności, choć zapewne istniały zbliżone do ideału precedensy. Po wtóre — o kształcie polskich „Hamletów” decydowała po prostu taka a nie inna rzeczywistość: to ona kierowała myśl obsesyjnie ku jednemu.

Jest oczywiste, że wyreżyserować „Hamleta” jako dramat (przede wszystkim) polityczny można na tysiąc sposobów. Wiadomo także, że samo pojęcie „dramat polityczny” jest niezwykle pojemne: mieści w sobie zarówno sztukę taniej, choć chwytliwej aluzji, czy — odwrotnie — mglistego symbolu, jak i potraktowane serio starcie różnych, a zawsze jakoś umotywowanych racji. Dramat polityczny może oznaczać wyłącznie taki utwór, który godzi we władzę, jak i taki, który atakuje powszechnie zaakceptowane myślowe i emocjonalne stereotypy. „Hamlet” — jak niewiele utworów — dostarcza wszelkich możliwości. I z wszelkich starano się korzystać.

Ogromnie wiele zależało oczywiście od interpretacji trzech głównych (przynajmniej w „politycznym” „Hamlecie”) bohaterów: poza tytułowym, także Klaudiusza i Fortynbrasa. Hamletowi, co zrozumiałe, poświęcano najwięcej uwagi.

Można w tym miejscu odłożyć na bok wszystko, co o Hamlecie napisano w ogóle. Spośród wielu pytań o jego istotną naturę — jako renesansowego bądź współczesnego humani-

sty, moralisty, potencjalnego władcy, człowieka czynu i człowieka klęski etc., etc. — ważne dla omawianej sprawy były tylko te, które dotyczyły nie jego indywidualnego, lecz społecznego losu. Rzeczywistych racji, dla których wydał walkę Klaudiuszowi, i rzeczywistych wartości, jakich bronił: zarówno w sferze intelektu, jak i moralności.

Na pytanie pierwsze odpowiadano — przynajmniej do pewnego momentu — dość prosto: walka z Klaudiuszem i jego dworem była walką z nieprawością. Tak było u cytowanego tu Horzycy (gdzie poza Hamletem tylko Horacy i strażę zasługiwali w ogóle na miano ludzi), tak było u Zawistowskiego, Jakuba Rotbauma, Józefa Grudy, Jana Maciejowskiego i wielu innych. Dopiero Adam Hanuszkiewicz (T. Narodowy, 1970) przesunął nieco akcenty, przydając Klaudiuszowi (Jerzy Kamas) zarówno cech ludzkich, jak i racji polityka. Konrad Swinarski w przygotowywanym w 5 lat później (a przerwany przez śmierć) przedstawieniu w Starym Teatrze chciał iść jeszcze dalej. Zbrodnię dokonaną na starym królu Hamlecie uzasadniał racją stanu: zamiast prowadzonych przez tamtego podbojów — Klaudiusz pragnął rządzić dyplomacją, zamiast wojen — stosować politykę pokojowych porozumień. A pośpiech, zmuszający do morderstwa i nazbyt szybkiego małżeństwa, tłumaczył inscenizator koniecznością szybkich decyzji. „Wszystko to, co robi Klaudiusz jest niesłychanie mądre i na pewno są momenty w sztuce, kiedy Klaudiusz jest mądrzejszy od Hamleta”, dla którego zresztą mógłby być — gdyby nie tragiczny splot wydarzeń — jedynym partnerem z prawdziwego zdarzenia. Coś z tej koncepcji odnaleźć można było — w dalekiej poza tym od pomysłów Swinarskiego — realizacji Wajdy z roku 1981: nie przez przypadek największą siłę tragiczną miały tu nie monologi Hamleta (Jerzy Stuhr), a modlitwa Klaudiusza (Jerzy Trela).

Nobilitacja Klaudiusza niewątpliwie zmierzała do pogłębienia „polityczności” utworu. Przełamywała znany skądinąd



niechlubny schemat „czarne-białe”. Czy miała istotny wpływ na odpowiedź na pytanie, jakie to racje w kolejnych spektaklach reprezentował Hamlet?

Bardzo długo wystarczało, że był po prostu przedstawicielem pokolenia, młodego pokolenia, które nie chce tolerować zła. Krakowski Hamlet 1956 — Leszek Herdegen, pozbawiony patosu, rozgoryczony, demaskujący z jakąś bolesną satysfakcją ów dwór konformizmu, matactw i inwigilacji, wyglądał i myślał niemal tak samo, jak jego pozaliteraccy rówieśnicy. Podobnie, jak o rok odeń młodszy Konrad — Stanisław Zaczek z „Wyzwolenia” w T. Słowackiego, mógł wejść na scenę wprost z ulicy: młody student lub świeżo upieczony absolwent którejś z uniwersyteckich filologii. Jan Kott, powtarzając postawione niegdyś przez Wyspiańskiego pytanie, co czytywał ów Hamlet, odpowiadał: „tylko gazety”. Ale zapewne także Sartre’a, Kafkę, Camusa. Owe symboliczne lektury określały charakter i umysł Hamleta przez długi czas. Dla Wyspiańskiego Hamlet Szekspira czytywał po prostu Monteskiusza. Ale według Kotta Hamlet Wyspiańskiego poznawał już raczej Baudelaire’a. Hamlet Wyrzykowskiego (T. Polski, 1950) — „Genezis z ducha”, Herdegena — owe gazety, Igora Przegrodzkiego (we Wrocławiu, 1958) — „Złego” Tyrmanda, a Hanuszkiewicz w przedstawieniu Ireny Babel (T. Powszechny, 1967) — „Witaj smutku”. Tę myśl rozwijali i późniejsi recenzenci (Olbrychski w Narodowym „nic nie czytał”) z mniejszą na ogół trafnością. Co znamienne, żaden Hamlet z żadnego nawet najbardziej politycznego spektaklu nie czytał niczego, co nie byłoby książką modną i banalną, a już na pewno niczego, co wykraczałoby poza tzw. literaturę piękną. Ale specjalnie nie przeszkadzało to nikomu: ani reżyserom, ani aktorom, ani recenzentom, ani widzom.

Jest to zapewne zrozumiałe, choć nieco zaskakujące, jeśli przyjąć, że właśnie perspektywa, z jakiej oglądał świat Hamlet była tą (i może wyłącznie tą), z której oglądali



świat wszyscy wyżej wymienieni.

Poświęcając nieco uwagi pozostałym postaciom utworu, z wyraźnym zmniejszaniem różnicy pokoleniowej między Hamletem a dworem (Klaudiusza, Gertrudę i Poloniusza „odmłodzili” w stosunku do tradycji i Hanuszkiewicz, i Maciejewski, i Swinarski, a Wajda w ogóle zniósł różnice, czyniąc rodziców i dzieci rówieśnikami w sensie zupełnie dosłownym), bardzo rzadko zwracano uwagę na postać zjawiającą się na scenie ledwie dwa razy, a przecież niezwykle dla utworu istotną — na Fortynbrasa.

W tradycji scenicznej na początku w ogóle Fortynbras nie istniał, nieodmiennie z tekstu skreślany. W granych w XVIII i częściowo w XIX w. przeróbkach zwycięstwo odnosił po prostu Hamlet, ocalały od śmierci, triumfujący nad martwym Klaudiuszem. Sporo uwagi Fortynbrasowi poświęcił znów dopiero Wyspiański — rysując zresztą tę postać z pewną niekonsekwencją (w jednym z wariantów zakończenia kazał Fortynbrasowi przybywać do Elsynoru wraz z Hamletem, by pokonać wspólnie Klaudiusza). Nie rozstrzygnął do końca wątpliwości co do tego, czy Fortynbras reprezentuje sprawiedliwość, czy nową odmianę, niekoniecznie sprawiedliwego, społecznego porządku, choć wykluczył tezę, iż symbolizować miałby ślepy przypadek. Według Brechta Fortynbras był godnym reprezentantem niegodnych czasów — bezwzględny kondotierem, który musi zatriumfować nad nieprzydatnymi w istocie subtelnościami Hamletowego umysłu i sumienia. Jan Kott widział w Fortynbrasie zapowiedź nowego typu władcy, jedyne, który swych rządów nie zawdzięcza morderstwu (dlatego — zdaniem Kotta — dwór Elsynorski musiał się wyzabić sam i wcześniej). Konrad Swinarski — odwrotnie — chciał ukazać pewną zbieżność (podboje) między starym Hamletem a Fortynbrasem (stąd w roli Ducha i młodego Norwega obsadził tego samego aktora), choć zwracał uwagę na odmienną już rzeczywistość, w której obu przyszło rządzić.



Ale można iść jeszcze dalej i spojrzeć na sprawy duńskiego królestwa od początku oczyma jego przyszłego króla. Oto brutalnie, bezwzględnie i bez żenady obejmuje on we władanie kraj, którego przedstawiciele w imię nieprzydatnych — bo mało użytecznych — ideałów i śmiesznych — bo wyłącznie lokalnych — „racji stanu”, zacierzwieni w swej szlachetności bądź prywatnie stworzyli mu tę możliwość. Przygotowali grunt dla zwycięzcy pozostającego jakby z boku, zwycięzcy wracającego oto z wojny z krajem „jak skrawek ziemi, który niewielką ma wartość prócz nazwy”, po to, aby obiecał wątpliwą sprawiedliwość innemu niezbyt licznemu narodowi.

Jest to spojrzenie na dramat z perspektywy jego finału. Czy usprawiedliwione? Z pewnością, jeśli nie będzie się dokonywać kosztem samego tekstu. Teatr ma prawo — jak chcieli i Szekspir, i Wyspiański — pokazywać czasom swym i światu „postać ich i piętno”. Wydaje się nawet, że dziś jest to jego powołaniem szczególnym, o ile uniknąć potrafi przy tym demagogii. Przypomina o tym także „teatr w teatrze” zawarty w „Hamlecie”. Teatr traktowany przez reżyserów dość różnie — najczęściej po prostu jako owa „pułapka na myszy”, którą zastawia Hamlet na mordercę, by sprawdzić wiarygodność Ducha — zapominających niekiedy, iż jest on czymś więcej — przynajmniej w sferze marzeń. „To co innego, niż sztuka Poloniuszów, sztuka wymierna, służebna i wygodna, nie znacząca i ukłasyfikowana: theatrum Poloniuszów. To sztuka wolna, panująca, sądząca, rozkazująca, nie podlegająca mierze i wadze, krom prawdzi i artyzmu”.

Marta Fik



PONADTO W REPERTUARZE TEATRU:

- POLONEZ — Jerzy S. Sito, reżyseria — Janusz War-
miński, scenografia — Seweryn Wiśniew-
ski, muzyka — Michał Kleofas Ogiński,
Adam Sławiński
- POLICJA — Sławomir Mrożek, reżyseria — Jan Świ-
derski, scenografię wg projektów Jana
Kosińskiego zrekonstruowała Irena Burke
- WIERZYCIELE — August Strindberg, tłumaczenie — Zy-
gmun Łanowski, reżyseria — Janusz War-
miński, scenografia — Marcin Stajewski
- GRA MIŁOŚCI
I ŚMIERCI — Romain Rolland, tłumaczenie — Zofia
Karczevska-Markiewicz, reżyseria —
Zdzisław Tobiasz, scenografia — Marian
Kołodziej
- ŚMIERĆ
DANTONA — Georg Büchner, tłumaczenie — Wilam
Horzyca, reżyseria — Kazimierz Kutz,
scenografia — Marian Kołodziej, muzy-
ka — Edward Pałasz

SCENA 61

- DUSIA, RYBA
WAL I LETA — Pam Gems, tłumaczenie — Mira Micha-
łowska i Irena Szymańska, reżyseria —
Agnieszka Holland, dekoracja — Allan
Starski, kostiumy — Wiesława Starska,
opracowanie muzyczne — Władysław I.
Kowalski
- EQUUS — Peter Shaffer, tłumaczenie — Zofia Chą-
dzińska i Jolanta Gryniewicz, reżyse-
ria — Andrzej Rozhin, scenografia —
Marcin Jarnuszkiewicz i Krzysztof Kelm,
muzyka — Andrzej Zarycki
- ALOES — Athol Fugard, tłumaczenie — Małgorzata
Semil, reżyseria — Waldemar Matuszew-
ski, scenografia — Jerzy Rudzki
- NIEBO
ZAWIEDZIONYCH — Bertolt Brecht, teksty polskie — Włady-
sław Broniewski i Robert Stiller, muzy-
ka — Bertolt Brecht, Janusz Tylman
i Kurt Weill, układ tekstów i reżyseria —
Lena Szurmiej, Wydział Reżyserii PWST
w Warszawie, scenografia — Edward Ra-
tuszyński.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

Zastępca dyrektora — Andrzej Wiśnicki
Kierownik literacki — Jan Kłossowicz
Kierownik muzyczny — Tomasz Bajerski

Przedstawienie prowadzi — Konrad Mikiciński
Kontrola tekstu — Beata Szaradowska

Organizator pracy artystycznej — Barbara Świrska
Kierownik Działu Organizacji Widowni — Maria Nowocien
Kierownik techniczny — Antoni Poroś
Światło — Marian Słezak
Kostiumy wykonano pod kierunkiem
Henryki Krzewickiej i Władysława Hrybka
Kierownik pracowni elektroakustycznej — Andrzej Burian
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej —
Krzysztof Stepanów
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej —
Danuta Fuksiewicz
Kierownik pracowni stolarskiej — Aleksander Kornacki
Kierownik pracowni tapicerskiej — Wojciech Chojnacki
Kierownik pracowni ślusarskiej — Jan Teodorczyk
Brygadier sceny — Józef Dąbrowski

W programie wykorzystano projekty scenograficzne
Mariana Kołodzieja
Reprodukcje wykonał Leon Myszkowski

Redakcja programu — Elżbieta Kosieradzka
Opracowanie graficzne — Wojciech Wenzel



W przygotowaniu:

ROMANTYCZNI

(The Fantasticks)

Libretto i teksty piosenek: TOM JONES

Muzyka: HARVEY SCHMIDT

Przekład libretta: KAZIMIERZ PIOTROWSKI

Przekład piosenek: WOJCIECH MŁYNARSKI

Reżyseria: JAGIENKA ZYCH

Scenografia: MARCIN STAJEWSKI

Cena zł 33

Wydawca: Teatr „Ateneum” w Warszawie

