TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KL.

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI

William Szekspir

HAMLET

(The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke)

PRZEKŁAD: WITOLD CHWALEWIK

SCENOGRAFIA: ZOFIA DE INES-LEWCZUK
MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:

JERZY KRASOWSKI

PREMIERA WRZESIEŃ 1978

Obsada:

KLAUDIUSZ, król Danii . .	KRZYSZTOF JĘDRYSEK
HAMLET, syn poprzedniego króla Danii, bratanek obecnego	JERZY GRAŁEK TOMASZ MIĘDZIK
POLONIUSZ, kanclerz królewski	ANDRZEJ BALCERZAK
LAERTES, syn Poloniusza . .	ZBIGNIEW RUCIŃSKI
HORACY, przyjaciel Hamleta	ZBIGNIEW BATOR
dawni koledzy Hamleta:	
ROSENCRANTZ	PAWEŁ GALIA
GUILDENSTERN	JERZY KRYSZAK
posłowie do Norwegii:	
VOLTEMAND	STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI
CORNELIUS	STEFAN RYDEL WOJCIECH SZTOKINGER
OSRIC, dworzanin królewski	HUGO KRZYSKI
wartownicy:	
MARCELLUS	TADEUSZ ZIĘBA
BERNARDO	ROMAN MARZEC
FRANCISCO	WOJCIECH KRUPIŃSKI
FORTYNBRAS, królewicz norweski	JAN FRYCZ
DUCH Ojca Hamleta . . .	JERZY SAGAN
REYNALDO, sługa Poloniusza	SŁAWOMIR ROKITA
AKTORZY	WOJCIECH SZTOKINGER STEFAN RYDEL SŁAWOMIR ROKITA ANDRZEJ SALAWA ZESPÓŁ „KONTRAST" (AWF Kraków)
Gbur I	JERZY SAGAN
Gbur II	WŁODZIMIERZ NURKOWSKI
Kapitan Norweg	PAWEŁ JAKUB KOROMBEL
Marynarz	WŁODZIMIERZ NURKOWSKI
Ksiądz	ANDRZEJ SALAWA
GERTRUDA, królowa duńska, matka Hamleta	ANNA LUTOSŁAWSKA IRENA SZRAMOWSKA
OFELIA, córka Poloniusza .	IWONA BIELSKA

Rzecz dzieje się w Elsynorze

Układ pojedynków — MAREK LECH

Plastyka ruchu w scenie Aktorów: JACEK TOMASIK

ASYSTENCI REŻYSERA:

BARBARA DRWOTA, HENRYK ADAMEK, PIOTR ECKSTEIN, BOGDAN TOSZA, ZBIGNIEW ŻÓŁCIAK — STUDENCI WYDZIAŁU REŻYSERII DRAMATU PWST. IM. L. SOLSKIEGO W KRAKOWIE

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI — ALICJA WOŹNIAK

KONTROLA TEKSTU — ZDZISŁAWA KURPANOWA

Jan Parandowski

SZEKSPIR

William urodził się 26 kwietnia 1564. Miał lat osiemnaście, kiedy ożenił się ze starszą o siedem lat Anną Hathaway. Miał z nią troje dzieci: córkę Zuzannę, pierworodną, i dwoje bliźniąt — Hamneta i Judytę. Niebawem przeniósł się do Londynu i rozpoczął koczownicze życie aktora. Nie zaszedł w tym wysoko, grywał podrzędne role, nawet we własnych sztukach, np. Ducha w *Hamlecie*. Lecz był jednocześnie udziałowcem spółki aktorskiej, prowadzącej teatr pod kierownictwem Burbage'a. Wnosił do spółki własne utwory, a dochody z udziałów były znaczne. Dorobił się pewnego majątku, co razem ze spadkiem po ojcu uczyniło niemałą fortunę. Ojciec pozostawił mu również w spadku herb, który sobie wyrobił pod koniec życia: widać tam w tarczy dzidę (speare), nad nią sokoła, pod nią dewizę: „Non sans droict". O jego interesach pieniężnych dowiadujemy się z częstych procesów, którymi Szekspir zdobył sobie u biografów opinię sknery i pieniacza. Umarł 23 kwietnia 1616. Zachował się jego testament, gdzie wśród innych osobliwości zwraca uwagę skromne uposażenie żony, której zostawia „to gorsze łóżko". Pochowano go w Stratfordzie, nagrobek ozdobiono popiersiem. Kronikarz tych czasów William Camden w rok później, mówiąc o swej wizycie w Stratfordzie, zapisał: „Pod płytami chóru spoczywa Szekspir rodem z tego miasta, który w czterdziestu trzech sztukach, jakie wyszły spod jego pióra, złożył świetne dowody swego geniuszu" Na nagrobku jest napis:

O, przyjaciele, na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany.
Błogosławieństwo przyjaznej mi duszy,
A klątwa temu, kto kości me ruszy!

Wolę poety uszanowano i nie przeniesiono go do Westminsteru.

Biografia Szekspira zamyka się w kilku czy kilkunastu latach niewątpliwych, lecz da się ją łatwo rozszerzyć mnóstwem szczegółów z różnych dokumentów. Może ich być więcej albo mniej, przy nazwisku o tak niestałej pisowni i tak rozpowszechnionym w tej epoce. Wiemy również, że istniały pewne dokumenty, które zostały zniszczone przez zabobonnych wielbicieli i purytańską pruderię. Jeszcze pełniej da się przedstawić życie Szekspira, wyzyskując wzmianki o nim u współczesnych autorów, często w mniej lub więcej przejrzystych aluzjach, bez wymieniania go po imieniu, a w końcu posługując się jego własnymi wspomnieniami, jakie można wykryć w jego dziełach, faktami z dziejów Stratfordu w okresie jego młodości i w latach późniejszych — wszystko to razem rzucając na tło epoki.

Nazywa się ją „elżbietańską" od imienia królowej Elżbiety, panującej od 1558 do 1603, a więc przez większą część życia Szekspira. Córka Henryka VIII i Anny Boleyn, ściętej na rozkaz męża, nie była przeznaczona do tronu i otrzymała go wbrew wszelkim przewidywaniom. Państwo było rozdarte walkami religijnymi, protestantyzm, który niedawno zdobył władzę, prześladował bez miłosierdzia katolików — w najbliższym otoczeniu Szekspira, nawet w jego rodzinie były ofiary. Królowa, jedna z najbardziej zagadkowych postaci w historii, szafowała śmiercią i więzieniem, nie wiadomo, czy dlatego, że sama była bezwzględna i despotyczna, czy też ulegała nikczemnym doradcom. Prowadziła dwór wspaniały, zawsze otoczona faworytami, nigdy nie wyszła za mąż i jak twierdzą znawcy tajemnic jej alkowy, pozostała dziewicą. Niezwykle wykształcona, ostrożna w polityce, ale i nieustępliwa, wygrywała częściej i więcej zwłoką niż prędką decyzją. Zagłada „wielkiej armady" hiszpańskiej, potężnej floty, która szła na podbój Anglii, była raczej dziełem burzy i wiatrów, ale przyniosła Elżbiecie zwycięstwo i zapewniła spokój. Od tej pory zaczyna się schyłek Hiszpanii, a wzrost znaczenia Anglii, która staje się panią mórz. Podnosi się dobrobyt, ożywia handel, statki angielskie krążą po morzach w poszukiwaniu rynków zbytu i kolonii. Jest to okres wielkiej przedsiębiorczości, a zarazem radości życia, okres owej „merry old England" — wesołej starej Anglii, zamieszkałej przez ludzi krwistych, zmysłowych, popędliwych, mówiących bujnym, soczystym językiem, jeszcze nie uśmierzonych przez purytańską obłudę i pruderię. To jest Anglia Szekspira i on jest jej najświetniejszym przedstawicielem, w naszych oczach prawdziwym jej królem.

Oczywiście nikt się tego nie domyślał, póki człowiek tego nazwiska chodził po błotnistych ulicach Londynu. Nikt nie spieszył notować jego słów, kroniki i archiwa, wypełnione po brzegi faktami życia i najbłahszych poczynań ludzi, którzy nas dziś nic nie obchodzą, nie troszczyły się o Williama Szekspira i zapisywały co najwyżej grzywny lub długi jego ojca, a i o nim wspominały tylko pokwitowania urzędowe, metryki jego dzieci lub oskarżenia o kłusownictwo, jakie wnosił przeciw niemu sir Thomas Lucy i dorobił się tym nieśmiertelności w odsyłaczach do komedii Szekspira, gdzie występuje jako sędzia Shallow. Samemu Szekspirowi wydawał się taki stan rzeczy zupełnie naturalny i byłby oszołomiony widokiem tych kilometrów książek, które napisano we wszystkich językach o jego życiu i dziełach. (...)

Oglądamy dziś bowiem Szekspira przez zasłonę tysiąca myśli, którymi go osnuły trzy wieki krytyki, interpretacji, uwielbienia. Z pewnością dostało się tam za wiele tzw. głębi, czyli mędrkowania filozoficznego, którym nieraz usiłowano jakoby podnieść poziom intelektualny jego dzieł, w istocie zaś strącano je w mgłę i mrok. Te wszystkie późniejsze myśli to anachronizmy wpisane w Szekspira pod pozorem jego interpretacji. Taki *Hamlet* wygląda jak stokrotny palimpsest, pokryty warstwami cudzych myśli.

Był to jeden z najbardziej popularnych jego dramatów zarówno za życia Szekspira, jak i w czasach późniejszych; wielu pisarzy współczesnych zajmowało się nim, bywały nawet dłuższe na jego temat wywody. Żaden z nich jednak nie dostrzegał nic problematycznego. W istocie, na tle swojej epoki *Hamlet* nie różni się zasadniczo od innych „bohaterów zemsty", a jego zwlekanie, wahania, opóźnianie akcji wygląda w zestawieniu z innymi sztukami tego rodzaju na pewną tradycję, jakby ta postać nie mogła postępować inaczej w myśl popularnej zasady: „No delay, no play" — bez zwłoki nie ma sztuki. Dopiero pod koniec XVIII wieku zaczyna się szerzyć wokół Hamleta ów niepokój, któremu najświetniejszy wyraz da Goethe, przesądzając raz na zawsze stosunek następnych pokoleń do tej niezwykłej postaci. Na podobieństwo zaczarowanych królestw Golcondy czy Eldorado, tajemniczych lądów jak Atlantyda, Szekspir jest celem niestrudzonych wypraw odkrywczych i fantastycznych. [...]

Pseudoklasycy nie mogli się nigdy pogodzić z Szekspirem i razem z Wolterem widzieli w nim nieokrzesanego prostaka. Trzeba było wiele czasu i całej rewolucji romantycznej, by przeskoczyć te uprzedzenia i wrócić do współczesnych Szekspira, którzy ze swą renesansową bujnością przyjmowali poezję nie tylko w kwiatach i aksamitach, ale i w chłopskim przyodziewku z wicherkami słomy.

Człowiek w dramacie jest przezroczysty, widzimy nie tylko jego czyny, ale i motywy działania, i skryte myśli. Można go poznać i zrozumieć lepiej i głębiej, niż w życiu rozumie się swoich najbliższych. Co prawda w życiu rzadko nam się zdarza podsłuchać cudze myśli, w dramatach Szekspira służą do tego monologi. Nie on je wymyślił i nie on jeden w nich się kochał: cała poezja dramatyczna nie mogła się obejść bez monologów, aż przyszedł Ibsen, który je usunął jak staroświecki rekwizyt. [...]

Lecz dziś nie jesteśmy tak pewni, że monolog jest czymś nienaturalnym. Szekspir obraca swe postacie ze wszystkich stron jak posągi na ruchomych piedestałach, pokazuje je w działaniu i w oczach świadków, ale one przecież również same myślą, czują, oglądają siebie w sobie i widzą siebie inaczej niż drudzy. To właśnie odsłania monolog. Może on być prawdą albo kłamstwem: człowiek okłamuje siebie tak, jakby nikt inny nie potrafił go okłamać, ale też umie sobie powiedzieć prawdę, jakiej by nikomu nie zwierzył. Byłoby wielką stratą, gdyby Szekspir uprzedził się do monologów, są one u niego zarówno rewelacją psychologiczną, jak i wielką poezją. Hamletowskie „być albo nie być" idzie za człowiekiem nowoczesnym od trzech wieków jak cień.

Ludzie rzeczywiści, czyli ci, z którymi dzielimy nasz dzień powszedni, wciąż nas dziwią, nie podobna ich przewidzieć, z żadnego „wczoraj" nie da się bezbłędnie wywróżyć jutra. Taki sam jest człowiek szekspirowski w swoich najlepszych okazach, w Falstaffie, w Hamlecie, w Otellu, w Kleopatrze, w tym niezrównanym Juliuszu Cezarze, który jest więcej wart niż najpełniejsza monografia dyktatora, w postaciach *Króla Leara*. Gdyby żyli z nami, byliby tak samo co dzień nieprzewidziani i nie do wytłumaczenia jakąś prostą formułą. To jest przyczyną tak różnorodnej interpretacji postaci szekspirowskich, nie kończących się dyskusji i sprzeczności sądów. Nie wiem, czy można znaleźć dwie książki o *Hamlecie*, w których królewicz duński miałby te same rysy i tak samo określony charakter, chyba że jedna została odpisana od drugiej. [...]

„My jesteśmy z tej materii co sny" — mówi się o ludziach w Szekspirze. I z tej samej materii jest jego teatr. On pospolitą rzeczywistość przekształca w rzeczywistość poetycką, w której człowiek zwyczajny zdobywa wyższą rangę człowieczeństwa — tę, jaka jest niezależna od czasu, obyczajów, kostiumów. Nie czekano na wiek XIX, by się gorszyć anachronizmami Szekspira, śmiano się z nich już w jego czasach, ale my widzimy, jak ośmiela on do podobnych, i większych, anachronizmów Bernarda Shaw czy to w *Cezarze i Kleopatrze*, czy w *Świętej Joannie*. Szekspir nie grzebał się w bibliotekach. Stronica z kronik Holinsheda, żywot Plutarcha lub jakaś nowela włoska wystarczały mu w zupełności. Historyczne postaci rozumiał po swojemu i najczęściej lepiej niż uczeni jego czasów, a nieraz lepiej od późniejszych historyków. Odczytywał je wyobraźnią, intuicją, znajomością duszy ludzkiej.

Nic nie mogło być ważniejsze niż prawda charakteru, indywiduum, osobowości ludzkiej, dobijał się o nią, choćby na zgliszczach prawdopodobieństwa sytuacji, w jakie wtrącał swoich ludzi. Nie wahał się przedstawiać generałów, którym czarownice zastępują drogę w ciemnym lesie i lojalnych poddanych zmieniają w krwawych uzurpatorów — ani królów, którzy dzielą swe państwo między trzy córki kierując się słowami fałszywej i szczerej miłości, ani lichwiarzy pożyczających pieniądze za funt żywego mięsa. Trzeba być Szekspirem, by na tym niewiarygodnym tle stworzyć prawdziwego człowieka, który żyje namiętnością, żądzą, ambicją, dobrocią, pogodą, sercem, myślą, całym sobą i wzrusza nas, przejmuje, każe się kochać lub nienawidzieć. (...)

Szekspir nie umarł na scenie jak Molier. Zszedł z niej cicho, jak wszedł na nią, bez hałasu, owym bocznym wejściem, przy którym pilnował z początku koni wielkich panów. Ostatnie lata spędził w Stratfordzie, w dostatku, który sam sobie zdobył, wśród rodziny i przyjaciół. W roku 1613 spłonął w Londynie teatr „Globe", gdzie wystawiał wszystkie swoje dramaty. Kiedy w rok później „Globe" został odbudowany, Szekspir nie miał już nic do ofiarowania. Jakby sam los obmyślił tu grę słów, do której tak lgnęło pióro Szekspira, londyński „Globe" zamienił się w rzeczywisty glob ziemski i ten miał być odtąd jego teatrem. Zdobywał jeden po drugim kraje, do których nie umiałaby go zaprowadzić jego ułomna geografia, wchodził w posiadanie dale-

kich lądów, które zaledwie z brzegu odkryto i zbadano w jego czasach, szedł nieraz z pierwszymi osadnikami, a tam, gdzie nigdy nie utrzymała się żadna faktoria, on otwierał filię swojej poezji. Przyjmowały go rasy i narody, nie związane z Europą wspólnym dziedzictwem kulturalnym, przemawiał wszystkimi językami świata.

Do Polski przyszedł w dwa wieki po wyprawie Fortynbrasa, lecz dla nas jest to już tak dawno, że bierzemy Szekspira w spadku, rodzimy się z Szekspirem, jego pierwsza lektura wydaje się wspomnieniem, jakby nigdy nie było takiego czasu, w którym nie widzielibyśmy lady Makbet błądzącej wśród nocy z krwawymi dłońmi i jakby nigdy nie było poranku bez Mirandy.

Witold Chwalewik

POSŁOWIE DO „HAMLETA"

O dramacie domowym w *Hamlecie*, tzw. „tragedii zemsty", pisano wiele. Jest to także kierunek spojrzenia doskonale znany widzom z teatrów. Tu, w krótkim posłowiu, rozejrzymy się raczej w aspektach międzynarodowych i państwowych konstrukcji, a całość, od tej strony oglądana, nie mniej ciekawie się przedstawi. Byłaby to także dziedzina zupełnie nowych inscenizacyjnych zadań.

Utwór w tytule nazwany został „tragedią", lecz w rozumieniu teorii poetyckiej renesansu tragedią nie jest, gdyż status społeczno-polityczny bohatera w toku zdarzeń nie ulegnie degradacji. Hamlet już na początku akcji uznany jest za następcę tronu, i także później, mimo symulacji obłędu i pozorów niezdatności, aż do końca nim pozostanie, wszakże nawet jeszcze swojego z kolei kandydata, co ma wagę aktu formalnego, w praktyce przesądzającego wybór, zarówno Hamlet jak Horacy przewidują.

Dramatu tego Szekspir tragedią nie nazwał. Określił go w tytule jako *Tragiczną historię Hamleta, księcia duńskiego*, a więc jest to coś w rodzaju kroniki dramatycznej. W ten sposób światlejszym czytelnikom swoim od razu dawał do zrozumienia, że będzie to historia fikcyjna, bo źródła mówią o Hamlecie jako o królu duńskim. Fabułę przejął z kroniki łacińskiej Duńczyka Saksona Gramatyka (wiek XII); korzystał także z przeróbki francuskiej nowelisty i historyka François de Belleforest (publ. ok. 1673). Osnowę ich opowieści przetworzył najswobodniej i w swoim pseudohistorycznym dramacie nie tylko pozbawił Hamleta korony, ale zmieszał w jeden melanż trzy epoki: swoją współczesność, średniowiecze (mniej więcej czasy panowania Bolesława Chrobrego i Kanuta II, około roku 1000) oraz erę przedchrześcijańską, z której oryginalna opowieść o Hamlecie się wywodzi. Dominują u Szekspira motywy nowoczesne. U kronikarza Saksona Hamlet jest ostatnim panującym w Danii przed naszą erą. Znakomity mówca i wojownik, dwakroć żonaty, wreszcie w zamieszce wojennej ginie z powodu kobiecej zdrady. W porównaniu ze źródłami widać, jak dalece Szekspir swój prawzór zmodernizował. Wprowadził skomplikowania etyczne i psychologiczne i w wielkiej metaforze zobrazował w tym dramacie sytuację w Anglii elżbietańskiej, jak ją mogli widzieć ówcześni malkontenci. Całości nadał pozór dramatu historycznego. Podobnie wytrawną ręką skonstruował akcję w *Królu Lirze*, gdzie również zbliżył trzy epoki, z przewagą jednak motywów arturiańskich. Jest to technika na owe czasy nowa, zgodna z doktryną poetycką renesansu (Sidney), daje ona możliwość użycia konstrukcji anachronicznych gwoli uwydatnienia pewnej myśli aktualnej.

Spośród krytyków jeden Wyspiański dostrzegł ważność wyjściowych scen, w których zarysowuje Szekspir sytuację międzynarodową. Jest ona bardzo serio. Autor *Hamleta* z własnych niedawnych wspomnień o Armadzie — sprzed lat dwunastu zaledwie (1588) — znał taki stan napięcia i pogotowia w kraju, z tą różnicą, że ogółowi w Danii powód niepokoju jest nieznany.

Nad bezpieczeństwem monarchy rezydującego w Elsynorze czuwa straż złożona z przedstawicieli najznakomitszych w kraju rodzin, właścicieli wielkich dóbr, lenników króla, co jest zresztą motywem z rzeczywistości historycznej (tzw. „Tinglid"). Są to ludzie wykształceni i światli, wyróżnia się wśród nich inteligencją i kulturą Marcellus, i także Horacy oczywiście, który okazuje się najlepiej wtajemniczonym w sprawy państwowe człowiekiem w tym gronie; najdłużej też kontynuował studia specjalne w Wittenberdze, co dało mu znajomość podstaw demonologii. W początkowych próbach rozmów z Duchem Horacy będzie autorytetem.

Szekspir dał wybranym do pełnienia nocnej warty członkom straży nazwiska włoskie, jak gdyby byli to w samej rzeczy naturalizowani cudzoziemcy. Wiadomo zresztą, że gwardia królewska składa się z najemnych Szwajcarów. W ostatniej scenie znowu Horacy wyrazi się o sobie tak, jakby był Rzymianinem rodowitym, nie tylko sympatykiem stoickiej filozofii. Gdy chodziło Szekspirowi o zaprezentowanie rodzimych arystokratów, potrafił dla nich znaleźć autentycznie brzmiące nazwiska duńskie, historyczne nawet — jak Guildenstern i Rosenkrantz.

W ciemnościach nocnych — noc krótka, letnia, choć wyjątkowo chłodna — Horacy wyjaśnia przyjaciołom, że wisi nad państwem groźba inwazji norweskiej, miejsce wylądowania oczywiście niewiadome, stąd też wzmożona czujność straży w pobliżu zamku na skale. Tłumaczy też Horacy powody agresywności norweskiej. W pojedynku, który zastąpił starcie wojenne — uznany to był w średniowieczu sposób rozstrzygania międzynarodowych sporów — Hamlet król Danii zabił norweskiego władcę Fortynbrasa i na mocy traktatu wcielił do swego państwa dużą połać norweskiej ziemi. Obecnie Fortynbras młodszy, syn poległego, chciałby te ziemie odzyskać. Aktualnie w Danii i Norwegii po śmierci ojców panują stryjowie. Tu związek symetrii losów — która obejmuje trzech ojców i trójkę mścicieli — Hamlet, Fortynbras, Laertes. Działać będą z podobnych pobudek. Na symetrię tę, w istocie strukturalną, zwrócił także baczną uwagęWyspiański. Po śmierci Hamleta, który autorytet swój, jak widać duży, zdobył za rządów poprzedniego monarchy — dokonali odbioru królewskiego brata, odsuwając od tronu syna. Panujący bratobójca umiał zataić swą zbrodnię.

[Fragment Posłowia do W. Szekspir *Hamlet*, Kraków 1975]

William Szekspir

SONET 123

Nie będziesz, czasie, chełpił się, iż zmianę
Dostrzegasz we mnie; piramidy twoje
Stare są, chociaż w nowy strój odziane;
Ani się dziwię, ani niepokoję.
Dni nasze krótkie; tedy podziwiamy
Odwieczne zbrodnie, którymi się dzielicz.
Łatwiej nam wmówić, że ich pożądamy,
Niż pojąć nagle, żeśmy je widzieli.
Rejestrom twoim ni tobie nie wierzę;
Ani mnie przeszłość, ani czas mój dziwi,
Wszystko jest kłamstwem i z kłamstwa się bierze,
Które w pośpiechu montują gorliwi.
Lecz poprzysięgam: będę wierny sobie
Pomimo ciebie i na przekór tobie.

Przełożył Jerzy S. Sito

SONET 66

W śmierci szukam ukąszeń, znużony widokiem
Zasługi, co płaszcz jeno żebraczy posiada,
Nicości, barwne pióra strojącej przed okiem
Czystej wierności, której zapłatą jest zdrada.
Zbrodni, co ją złotymi zaszczytami darzą,
Dziewiczej cnoty, która umiera zhańbiona.
Doskonałości, straszną zbrukanej potwarzą,
Siły, której mdła przemoc wsiadła na ramiona.
Poezji, której usta pieczętują władzą,
Ciemnoty, która wiedzę leczyć się ośmiela,
Prawdy, która mianem głupoty nadgradza,
Ujarzmionego dobra, zła ujarzmiciela.
Znużony — odszedłbym wnet na spoczywanie
Lecz beze mnie co z moją miłością się stanie?

Przełożył Lucjan Szenwald

Witold Chwalewik

HAMLET I POLONIUSZ

Hamlet, Poloniusz, Król Klaudiusz, Ofelia, Laertes — oto główni reprezentanci tego wielkiego obszaru poezji i dramatu, który zwie się *Hamlet, prince of Denmark — Hamlet, królewicz duński.*

W krótkiej wypowiedzi chciałbym się zająć dwiema tylko kwestiami, dwiema postaciami: Hamletem i Poloniuszem, nadal w krytyce i teatrze kontrowersyjnymi.

Hamlet w opinii powszechnej stał się synonimem neurastenika, który dużo ze sobą samym deliberuje, odwleka działanie jak gdyby z powodu niedyspozycji psychicznej. Ta rozterka wewnętrzna, której wyrazem są monologi Hamleta, ma jednak w sztuce Szekspira źródło racjonalne: jest nim bowiem prawdziwa niepewność, rzeczywista trudność sprawdzenia, czy panujący monarcha jest władcą prawowitym. Jest to więc sfera refleksji i decyzji racjonalnej — nie obłęd. Przedstawienie sztuki wybranej przez Hamleta jako test psychologiczny — potwierdzi winę Króla, który ujdzie od widowiska w popłochu; jednocześnie zaś upewni władcę, że Hamlet wariatem nie jest, że przeciwnie, to ktoś ewentualnie bardzo niebezpieczny. Odtąd główną troską monarchy będzie zgładzenie Hamleta. W tym celu Klaudiusz wyekspediuje synowca na pewną śmierć do Anglii — angielski władca nie śmie sprzeciwiać się wyraźnemu życzeniu króla Danii. Pomyślne okoliczności jednak sprawią, że Hamlet będzie mógł zastąpić pismo Króla Klaudiusza instrukcją własną, nakazującą stracenie oddawców listu — Rosenkrantza i Guildensterna. Zakorzeniona więc w praktyce teatralnej tradycja ukazywania Hamleta na scenie jako neurastenika i quasi psychopaty, osobnika cierpiącego na chorobę woli, nie ma dobrego uzasadnienia w tekście utworu.

Zapytajmy — czyje imię, oprócz Hamleta, królewicza duńskiego, najbardziej się upamiętniło spośród całego zespołu osób występujących w dramacie? Chyba imię kanclerza Poloniusza — bo nie króla Klaudiusza, nie Fortynbrasa, nie Laertesa i nie Ofelii nawet. Ono jedno ma też swoją ciekawą historię, czego nie można powiedzieć o innych, nawet o Ofelii, którą zapamiętali dobrze poeci, i którą osnuwa mgiełka sentymentalizmu. Poloniusz to sprawa zupełnie innego wymiaru. „Polonius" (tak imię brzmi w oryginale angielskim) znaczy „Polonus" — Polak. I rola jego w sztuce nie jest wcale rolą głuptasa, wprost przeciwnie. Szekspir przeznaczył mu rolę mądrego kanclerza („Consellor").

Ukształtował tę swoją kreację — jak dziś wiemy — pod wpływem świeżo przyswojonej angielszczyźnie rozprawy łacińskiej Wawrzyńca Goślickiego (Laurentius Goslicius) o „Kanclerzu" („The Consellor"). Badacz angielski, Sir Israel Gollanez, udowodnił to

w osobnym studium zamieszczonym w księdze pamiątkowej wydanej w czterdziestolecie śmierci Szekspira (Oxford 1916). Wręcz niewiarygodne wydawać się może, że świeżo po rozbiorach Polski, kiedy sława Szekspira rozbrzmiewała po Europie, Poloniusz istotnie straszyć mógł zaborców widmem Polski, ale tak było rzeczywiście. Zaraz po trzecim rozbiorze trzy państwa rozbiorowe zawarły tajny układ zakazujący aluzji do imienia „Polski": „Osobno zaś w tajnym układzie wszystkie trzy rządy uznały konieczność uchylenia wszystkiego, co może przypominać wspomnienie bytu Królestwa Polskiego, skoro unicestwienie tego politycznego utworu jest dokonane" (zob. M. Bobrzyński, *Dzieje Polski w zarysie*, t. III: *Dzieje porozbiorowe*, Warszawa 1931).

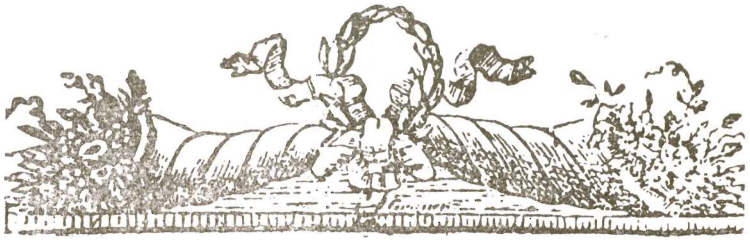
O dziwo, po myśli tego postanowienia traktatowego na obszarze panowania pruskiego nawet imię Poloniusz w *Hamlecie* uznano za niebezpieczne. W Weimarze, stolicy Turyngii, jak dowodzą zachowane afisze teatralne, imię kanclerza zamieniono na Oldenholm; w przedstawieniach warszawskich zastępowano je imieniem Corambis, Oldenholm, a nawet w ogóle pomijano. Zwycięstwo Napoleona i ustanowienie Księstwa Warszawskiego gruntownie zmieniły sytuację polityczną, jednakże lęk przed Poloniuszem zdaje się przetrwał jeszcze w teatrach przez czas jakiś.

Wszystko to sprawy już dziś antykwaryczne. Utrzymuje się za to w teatrach zarówno polskich jak i angielskich tradycja prezentacji Poloniusza jako ramola, postaci na poły komicznej. Jest to jednak niezgodne z rzeczywistą rolą tego męża stanu w tragedii szekspirowskiej. To prawda, że jego głos i autorytet spowodował powołanie przez elektorów na tron Klaudiusza, brata zmarłego króla, zamiast bezpośredniego dziedzica władzy, królewicza Hamleta, który jednak lojalnie nie na koronację stryja przybył z odległej Wittenbergi. Trudno to posunięcie poczytać Poloniuszowi za zasługę albo za dowód dalekowzroczności politycznej, ale bądź co bądź jest to dowód poważnego autorytetu osobistego tego przybysza z Polski we wpływowych kołach arystokracji duńskiej. Dostrzeżmy z kolei sensowność jego dalszych zabiegów politycznych. Panujący król Klaudiusz jest bezdzietny. Pozostał syn zmarłego króla Hamlet. Poloniusz zamyśla kontynuację dynastii przez skojarzenie związku duńsko-polskiego: małżeństwa królewicza Hamleta, następcy tronu, z córką kanclerza Ofelią. Szekspir nie pozostawia wątpliwości co do tego, że oboje są związani gorącym uczuciem. Rzecz w tym, że idea takiego polsko-duńskiego związku to nie jest pomysł chybiony, lecz idea rozwiązania sensowna i dalekowzroczna, która — jak wykazuje dalszy przebieg zdarzeń — zapobiegłaby powstaniu i rozwojowi wszystkich dalszych tragicznych perypetii. Dotyczy to także epizodu podsłuchiwania w scenie rozprawy słownej matki z synem. Dla złagodzenia podejrzliwości króla zainicjował Poloniusz spotkanie królowej z Hamletem, przy czym zaręczył monarsze, że sam ukryty za kotarą (arrasem) będzie mógł następnie zrefero-

wać Królowi bezstronnie przebieg ich rozmowy. Zapewnił więc sobie możność przedstawienia sprawy tak, żeby podejrzliwości królewskiej nie zaognić. Podczas rozmowy z Królową-matką, godząc w nieznanego podsłuchiwacza na oślep zza arrasu i trafiając w Poloniusza, uśmiercił Hamlet de facto najlepszego przyjaciela, wpływowego polityka, który umiał go dotąd od skutków podejrzliwości ojczyma uchronić. Zauważmy, jaką katastrofą dla Danii stało się unicestwienie kanclerza właśnie na tym etapie jego działań, jak sensowna i dalekowzroczna była polityka Poloniusza. Bardziej zrozumiała może stać się wtedy także głęboka żałość Ofelii, jak również zacięta mściwość Laertesa po śmierci takiego ojca.

Jest w takim rozumieniu roli Poloniusza nuta głęboko tragiczna, zgodniejsza ze strukturą utworu jako całości. Są po temu powody dostateczne, aby realizację postaci Poloniusza na scenie pozbawić znamion karykatury, przeciwnie — przedstawić go jako poważnego męża stanu, wbrew tradycji — zupełnie serio.

Maj 1978



SONET 121

Lepiej złym być niż złego doczekać się sławy,
Skoro występni cnotę występkiem mianują;
Nie to, co czuję, spokój zakłóca mi cały,
Lecz to, co inni we mnie rzekomo znajdują;
Czemu mrugać ma do mnie czyjeś sprośne oko,
Rozpoznając, iż kipi we mnie krew nie woda?
Po co słabi słabości me szpiegują? Po to,
By za złe uznać wszystko, co mnie się podoba?
Jestem więc tym, czym jestem; ci zaś, którzy mierzą
W moje wady rzekome, własne liczą grzechy;
Bijąc we mnie, być może, sami się uderzą;
Nie chcę jednak ich myślom dostarczać uciechy.
Chyba iż zło w teorii ogólnej przyjmują:
Źli są ludzie i w złości nad złymi panują.

Przełożył Jerzy S. Sito

Jacek Popiel

O INTERPRETACJACH „HAMLETA"

Sztuka dramaturgiczna Szekspira od lat stanowi kanon repertuaru teatralnego. Recepcja teatralna twórcy *Makbeta* uzależniona od wielu czynników (charakter epoki, pojawienie się nowych przekładów, prac i rozpraw tyczących Szekspira, teatru elżbietańskiego itp.) charakteryzuje się interesującymi nie tylko dla historyka literatury czy teatru okresami natężenia i spadku zainteresowań. Szczególnie pasjonująco przedstawia się to zagadnienie w przypadku *Hamleta*. Wielowarstwowość tego dramatu stała się podstawą dla setek interpretacji, a jednocześnie sprawiała, że każda epoka potrafiła odnaleźć w strukturze tekstu coś z interesujących dla siebie problemów.

Nie ulega wątpliwości, że dramat o królewiczu duńskim jest najbardziej komentowaną sztuką świata. Boy pisał w sposób ironiczny o sytuacji aktora marzącego o roli Hamleta:

„Rozczytywał się w Matlakowskim, pakując sobie w łeb siedemdziesiąt tamże wyszczególnionych teoryj *Hamleta*, nie licząc drugich siedemdziesięciu, które od owego czasu — rok 1894 — musiały się wylęgnąć".

W takiej sytuacji może najwłaściwszym, a zarazem najtrudniejszym wyjściem byłoby pójść za namową historyka literatury George'a Sampsona i czytać raczej sam utwór niż książki o nim.

Ponieważ granie całego tekstu *Hamleta* z zasady przekracza możliwości zarówno teatru wystawiającego sztukę (przynajmniej w kręgu polskiej tradycji teatralnej) jak i możliwości percepcji widza, reżyser przystępując do pracy nad tekstem staje przed koniecznością skreśleń. Historia skreśleń z warstwy głównej *Hamleta* jest tak stara, jak stary jest sam dramat. Polska recepcja dramatu Szekspira jest tu pod wieloma względami znakomitym polem badawczym. Już Bogusławski w uwagach do *Dzieł dramatycznych* doszedł do wniosku, że *Hamleta* w wieku oświeconym można grać tylko „poprawionego"

Współczesny reżyser ma świadomość, że coraz trudniej grać „idealnego" *Hamleta*, który byłby najbliższy przekonaniom samego autora. Każda teatralna wersja, nawet najdoskonalsza, będzie uboższa od szekspirowskiego tekstu. W przypadku tragedii o królewiczu duńskim i innych arcydzieł tak chyba być powinno. Co więc pozostaje? Większość twórców odpowiada: grać Hamleta w oparciu o doświadczenia współczesności. Jurij M. Lotman, znakomity radziecki historyk i teoretyk literatury, sztuki napisał, że „*Hamlet* zawiera dla nas więcej informacji niż dla współczesnych Szekspirowi, wchodzi bowiem w relacje z całym późniejszym kulturalnym i historycznym doświadczeniem ludzkości". A wiek XX dostarczył ludzkości takich doświadczeń, o jakich Szekspirowi zapewne się nie śniło.

Truizmem jest dzisiaj mówienie, że genialność sztuki Szekspira polega na tym, że jest zwierciadłem, w którym każde pokolenie może odnaleźć własne rysy. *Hamlet* widziany oczyma współczesności przybierał rozmaite postawy. Sam przyodziewek królewicza duńskiego (frak, cyrkowe trykoty, czarny sweter egzystencjalistów, obszarpane dżinsy itp.) mówi wiele. Bo *Hamlet* jest rzeczywiście sztuką o polityce, o miłości, o moralności, o problemach sensu życia, celach ostatecznych, konflikcie między teorią a praktyką. Hamlet jest filozoficzny, metafizyczny, eschatologiczny, może nawet symboliczny.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI „STUDIUM O »HAMLECIE«"

„I stało się to, że w Anglii jest zdanie, opinia i tradycja, że jeszcze nikt nie grał Hamleta dobrze zupełnie. Czy to w ogóle jest możliwe?

Sądzę, że przyczyna złego grania Hamleta leży przede wszystkim w możliwości interpretacyj.

Czy Hamlet ma być student uniwersytetu?

Czy Hamlet ma być królewicz — dążący do korony?

Czy Hamlet jest to filozof, nie dbający o koronę, i korona byłaby dla niego rzeczą, z którą nie wiedziałby, co zrobić — jak również i z władzą, oddaną sobie?

Czy Hamlet jest to talent artystyczny, filozof, badacz natury ludzkiej i fałszu ludzkiego sędzia?

Czy Hamlet jest powołany do reformy świata i rządów, opanowanych przez ludzi niegodnych — on jeden godny?

Czy Hamlet jest to: chłopiec, w rozwoju swoim pierwszy złamany śmiercią ojca i rzucony w otoczenie ojczyma i matki, niechętne mu, co rozumie i czuje, i krzywdy swojej zapomnieć nie może ni o swoje prawa syna się upomnieć: o tę swoją zabitą miłość i uczuciowość?

Czy Hamlet jest człowiekiem czynu, który tylko napotyka przeszkody i te w miarę sposobności zwalcza, a te coraz się piętrzą?

Czy Hamlet jest człowiekiem nagłym, porywczym w działaniu i w nagłości błędy ustawnie popełniając i mylne czyny — tymże samym w działaniu swym jest raz wraz z siodła wytrącony?

Czy Hamlet jest człowiekiem słabej woli, bez siły woli i stąd wszystko?

Czy Hamlet li tylko hamletyzuje, filozofuje i gada ostatecznie „słowa, słowa, słowa" — chociaż bardzo inteligentne?

Ktokolwiek grał interpretując, a nie mógł nikt grać nie interpretując, grał źle.

Dlaczego?

Bo żaden z tych Hamletów nie obejmuje całości Hamleta, jako postaci urosłej ogromnie w tradycji wieków od czasów Szekspira — i żaden uznany być nie może w zupełności."

W tej wieloznaczności leży istota żywotności dramatu i przyczyna porażek teatru. Stał się dramat Szekspira swoistym medium łączącym świat „wiecznych wartości" i „wiecznych konfliktów" ze zmienną, nietrwałą sytuacją historyczną każdego pokolenia. Poprzez najsławniejsze dzieło świata wyrażało się stopniowo, w pełni oblicze historii, z problemami natury etycznej, moralnej intelektualnej i politycznej. Jaka była współczesność, taki był *Hamlet*. Wyspiański niezwykle trafnie sformułował istotę tego bezprecedensowego zjawiska:

... w Polsce zagadką Hamleta jest to,
co w Polsce jest do myślenia.

Nawet tak skromny wycinek z polskiej tradycji teatralnej jak ostatnie trzydziestolecie jest potwierdzeniem tej prawdy.

Tradycja romantyczna ciążąca przez wiele lat na polskich i nie tylko polskich inscenizacjach dzieł Szekspira została ostatecznie przezwyciężona. Charakter otaczającej rzeczywistości, odmienność nurtujących współczesność problemów zredukowały możliwość pojawienia się kolejnych wersji Hamleta „hamletyzującego". Dopiero w prawdziwym dialogu równoprawnych postaw może rozgrywać się właściwy dramat. Hamlet mówi o sprawach ostatecznych dla bytu ludzkiego i o realizację tych spraw walczy. Michaił Bachtin wielokrotnie podkreślał, że „prawdy o sprawach ostatecznych nie można dociec w ramach bytu jednostkowego, gdyż w tych ramach się ona nie mieści. Może ona być wyjawiona, i to zawsze tylko częściowo, w procesie równouprawnionych istnień, w dialogu między nimi".

W przypadku *Hamleta* mamy do czynienia z charakterystycznym poszerzaniem punktów widzenia: od spojrzenia Hamleta, przez punkt widzenia Horacego do racji Poloniusza i Klaudiusza.

Który z możliwych punktów widzenia będzie najwłaściwszy? Nikt nie jest w stanie na to pytanie odpowiedzieć. H. James określił każdą z interpretacji *Hamleta* za jeden z „reflektorów" oświetlający poszczególne całości z własnego punktu widzenia.

Jacek Popiel

„HAMLET" NA SCENIE TEATRU IM. J. SŁOWACKIEGO

Arcydramat Williama Szekspira pojawił się na nowej scenie teatru krakowskiego przy pl. św. Ducha już w pierwszym sezonie teatralnym. Jest rok 1894; teatrem kieruje Tadeusz Pawlikowski. Mając w zespole wielu doświadczonych aktorów decyduje się wystawić tragedię o królewiczu duńskim. Prasa krakowska z radością donosiła, że 16 marca zaprezentowano *Hamleta* w przekładzie Józefa Paszkowskiego, z ilustracją muzyczną Piotra Czajkowskiego. Tytułową postać odtwarzał Józef Kotarbiński. Rola Hamleta grana przez Kotarbińskiego na scenach wielu miast od roku 1889 doczekała się skrajnie rozbieżnych ocen, od pochlebnych (m. in. K. Irzykowskiego, F. Konecznego) do ironicznych, a nawet szyderczych (np. R. Ordyńskiego: „Żałosne widowisko"). Oceniając krakowski występ podkreślono, że Kotarbiński miał kilka świetnych momentów — jednak w całości nie pozostawił jednolitego, pozytywnego wrażenia. Aktor zgodnie z poromantyczną tradycją, wywodzącą się od Goethego, kreował Hamleta jako człowieka o szlachetnej naturze, lecz słabej woli, upadającego pod brzemieniem ciężkiego zadania, którego nie jest w stanie zrealizować. W sposób na ogół pochlebny pisano o Ofelii — Gabrieli Morskiej, która szczególnie zachwyciła w scenie obłąkania. Recenzent „Głosu Narodu" (1894 nr 63) kończąc omawianie spektaklu pisał:

„Przedstawienie trwało aż do północy, mimo dość szybkich zmian na scenie. Publiczność wytrwała do końca na swych miejscach, co stanowić powinno dowód zajęcia, jakie budziło przedstawienie".

Z równie dużym zainteresowaniem powitano następną wersję dramatu, odegraną 22. IX. 1898 roku jako benefis Józefa Śliwickiego. Rolą Hamleta Śliwicki, aktor o „niezwykle pięknym głosie", żegnał się z krakowską publicznością, przechodząc na scenę warszawską. Śliwicki grając księcia umiejętnie zredukował nadmiar tragizmu i „papierowość" postaci, zmniejszył dozę refleksyjności. Wzbogacił natomiast rolę o cechy młodości, zapału i temperamentu. Te poprawki — przyznaje krytyka — przyczyniły się do nadania kreacji oryginalnych znamion. Nie potrafił jednak uwydatnić stopni psychicznego rozwoju bohatera. Hamlet był „w pierwszej scenie takim, jakim będzie potem do końca". Był to poważny zarzut, nie przeszkadzający krytyce w stwierdzeniu, że Śliwicki stworzył interesującą kreację. „Publiczność krakowska, zgromadzona licznie, nie szczędziła ulubionemu artyście objawów swego uznania i sympatii. Po każdym akcie odzy-

wały się długo nie milknące oklaski, a grad kwiatów, wieńców i upominków był zasłużonym i wymownym wyrazem wdzięczności". Można powiedzieć więcej — Śliwicki godnie dołączył do trójki wcześniejszych Hamletów teatru krakowskiego: Rapackiego, Kotarbińskiego i Bolesława Ładnowskiego. Trzej ostatni grali niekiedy Hamleta na scenie przy ul. św. Ducha w niedużych odstępach czasowych (rok 1899: 24. IV. — Ładnowski, 25. VI. — Śliwicki, 8. XI. — Kotarbiński).

Ponieważ była już mowa o Śliwickim i Kotarbińskim — parę słów o Ładnowskim. Ładnowski był bezsprzecznie jednym z najwybitniejszych aktorów szekspirowskich w Polsce. Spośród ponad dwudziestu ról w utworach angielskiego tragediopisarza wybija się rola Hamleta. Ładnowski grywał Hamleta przez wiele lat (w Krakowie po raz pierwszy wystąpił w 1873 r.). Aktor interpretował postać księcia jako reprezentanta swego pokolenia; „psychologicznemu dualizmowi Hamleta" dał „podkład dzisiejszego gorączkowego rozdrażnienia".

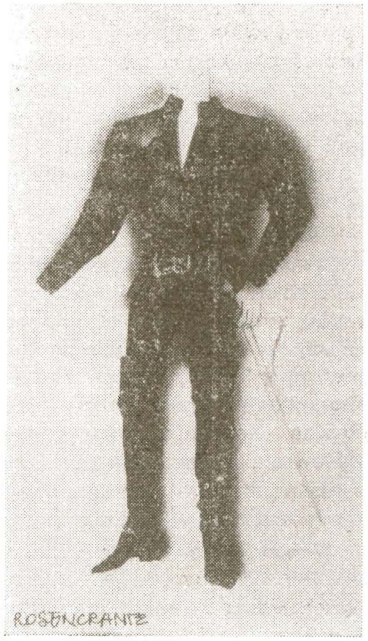
Po dziesięcioletniej nieobecności na scenie krakowskiej *Hamleta* wystawiono ponownie, w nowej obsadzie 14 marca 1914 r. Dramat inscenizował dyrektor teatru Tadeusz Pawlikowski, reżyserował Marian Jednowski. Tekst w przekładzie Paszkowskiego w stosunku do wcześniejszych realizacji został wzbogacony o scenę czwartą aktu IV (przemarsz wojsk Fortynbrasa przez duńską równinę), dotychczas opuszczaną przez scenicznych interpretatorów. Krytyka dość surowo oceniająca ostatnie poczynania teatru krakowskiego z uznaniem pisała o tym spektaklu:

„Wczorajsze przedstawienie *Hamleta* złożyło ponowny dowód, że teatr krakowski, mimo wszystko zdobywa się od czasu do czasu na ten gest artystyczny, w którym skupiają się w nim w potężnym wysiłku jego artystyczne dążenia" („Czas" 1914 nr 83). Przedstawienie było sukcesem artystycznym nie tylko dzięki grze aktorów, lecz w równej mierze dzięki „dekoracjom, kostiumom i efektom świetlnym".

Tytułową rolę powierzono Karolowi Adwentowiczowi. Adwentowicz należał do najsławniejszych odtwórców ról szekspirowskich. Hamleta grał od 1907 roku. Jego Hamlet obok miłości i szacunku dla zmarłego ojca miał poczucie sprawiedliwości, które nakazywało mu wykryć i usunąć schorzenie zatruwające porządek moralny w królestwie duńskim.

„Kreacja jego zbliżyć się potrafiła do istotnej, najgłębszej treści nieśmiertelnej tragedii Szekspira wyrazem prawdy, życia, ogromnego przejęcia się i rzeczywistego uczucia, które tryskało z jego interpretacji" („Czas" 1914 nr 83).

W siedem lat później (r. 1921) Adwentowicz ponownie występując gościnnie na scenie Teatru im. Słowackiego wzbogacił swą interpretację Hamleta, która do dziś dnia uznawana jest za jedną z najoryginalniejszych polskich interpretacji tej roli. Niemłody już Adwentowicz (urodzony w 1871 r.) żywiołowością, nie-



zwykłą inteligencją aktorską potrafił wyeliminować „wiekową nieprzystawalność" do kreowanej postaci. W jego interpretacji Hamlet nie cierpiał w myśl starej tradycji na chorobę woli, nie miał w sobie nic z neurastenika. Był postacią psychologicznie złożoną, w swych działaniach pełną „ognia i życia". Tylko chwilami wpadał w stany zwątpienia i goryczy. „Pod maską gorzkiej i kłującej ironii drgał skupioną, ledwie hamowaną namiętnością" („Czas" 1921 nr 78).

Na marginesie tej interpretacji uwaga o jednostronnym interpretowaniu roli Klaudiusza jako postaci o „czarnym charakterze". Król w myśl tej maniery przybierał potworną i odrażającą maskę zbrodniarza. Jest to uwaga mogąca z powodzeniem odnosić się do interpretacji innych postaci. Jednostronnie pojmowano bowiem także Poloniusza, Rosenkrantza i Guildensterna. Boy przy przy okazji wspomnianego przedstawienia zauważa, że teatr zapomina o podstawowej prawdzie — wiarygodności postępowania królewicza duńskiego: „Im więcej król ma poprawnego majestatu, tym bardziej uwydatnia się trudność zadania Hamleta i ciężar brzemienia włożonego na jego młodociane barki".

Wspomnienie następnej wersji Hamleta wypada rozpocząć również od słów Boy'a zamieszczonych w przytoczonej recenzji. Autor *Flirtu z Melpomeną* pisał o zapoczątkowanych przez Sarę Bernhardt próbach grania Hamleta przez kobiety: są „nieprzyzwoitym wybrykiem, godnym kary cielesnej". Boy zapytuje, dlaczego kobiety nie próbują grać Gucia czy Radosta w *„Ślubach panieńskich*, tylko właśnie królewicza duńskiego. „Czy dlatego, że Hamlet zastanawia się przez pięć aktów nad rzeczami, którym kobieta nie poświęca w życiu ani pięciu minut?" Boy zapewne nie przewidywał, że w rok po napisaniu tego sądu w szacownym Krakowie Hamleta zagra — Stanisława Wysocka. Co prawda nie była to pierwsza Polka grająca Hamleta. Wysocką wyprzedziła Róża Łuszczkiewicz, która w sezonie 1915/16 zagrała tytułową rolę w Teatrze Polskim w Wiedniu. Wysocka zerwała z tradycją refleksyjnego, „hamletycznego" pojmowania postaci. Jej Hamlet nie był wyniosłym, szlachetnym i subtelnym księciem, nie posiadał bogatej skali wewnętrznych przeżyć. Dlatego uważano tę rolę za mało autentyczną. Hamlet z odsuniętym na daleki plan hamletyzmem? Współczesna krytyka nie mogła się z tym pogodzić. Książę duński w interpretacji Wysockiej, omotany wolą działania, chwilami zły, „a nawet wściekły", był postacią na wskroś żywą i zajmującą. W budowaniu takiej roli dopomogła „praktyczna" dekoracja, umożliwiająca dokonywanie szybkich zmian tła akcji. Interpretacja Wysockiej udowodniła, że z pozoru luźno powiązane fragmenty sztuki Szekspira nabierają jedności w przypadku prawdziwie doskonałych kreacji aktorskich. „W grze p. Wysockiej rola Hamleta — a więc i sama sztuka — przedstawiła się nam jako niezwykle zwarta całość o konsekwentnej, z żelazną logiką przeprowadzonej budowie" („Rzeczpospolita" 1922 nr 320).

Krytyka, wychodząc jednak z założenia, że Hamlet to umysł wybitnie męski, oceniła rolę Wysockiej jako niewątpliwie ciekawy, ale bezpłodny eksperyment. Rozpoczęliśmy i zakończymy słowami Boy'a:

„O, cóż za nienasycona rasa te kobiety! Za ciasne im jest jeszcze ich królestwo w teatrze".

Prawie wszyscy recenzenci następnego przedstawienia *Hamleta* (10. X. 1925 r.) zamieszczają uwagi o tragicznym spadku zainteresowania publiczności teatrem. Cyrki i kina przepełnione, a premiera *Hamleta* świeci pustkami! A nowy Hamlet — Wojciech Brydziński ze wszech miar winien, zdaniem krytyków, wzbudzić zainteresowanie widzów.

Hamlet Brydzińskiego był żywą, bogatą postacią wielkiego nerwowca. Tytułowego bohatera dramatu pozbawiono wahań; cechowała go zimna rozwaga, realistyczne ujmowanie poruszeń duchowych i ciągłe podejmowanie decyzji, zadań, których nie wykonuje, ponieważ przystępując do realizacji zamiaru pochłania go już nowa myśl i natychmiast towarzyszący jej nowy zamiar. Ten Hamlet niejako spalał się w swej nadmiernej pobudliwości. „Ani chwili nie jest on w bezruchu, drga mu twarz i latają palce" („Goniec Krakowski" 1925 nr 243). Fakt, że Hamlet nie był w stanie zrealizować swych postanowień, w interpretacji Brydzińskiego wypływał jeszcze — i jest to dość istotne novum — z zewnętrznych przyczyn (określona rzeczywistość polityczna, działania innych osób). Recenzent „Nowej Reformy" (1925 nr 236) zauważając te znaczące przesunięcia w linii interpretacyjnej uznał Hamleta Brydzińskiego za Hamleta epoki powojennej, epoki „gorączki ruchu". „Jest to Hamlet o psychice właściwej dobie dzisiejszej, bo skondensowanej, silnej konkretnym, zdecydowanym nurtem myśli, wpatrzonej zimno w rzeczywistość życia i jego nieubłaganych konieczności".

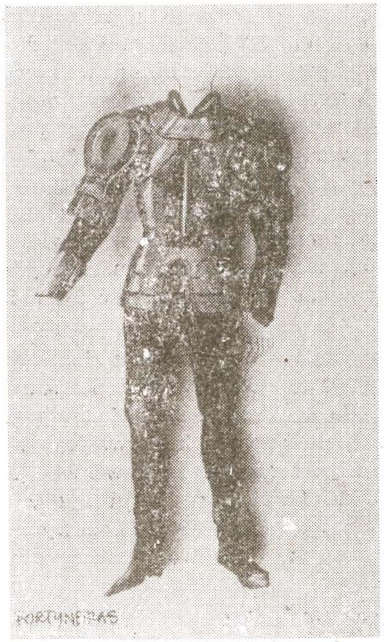
Po raz ostatni *Hamleta* w Teatrze im. Słowackiego grano 12. VI. 1926 roku. Był to gościnny występ Aleksandra Moissi'ego, aktora z zespołu Maksa Reinhardta. Moissi grał w języku niemieckim, reszta zespołu z teatru krakowskiego w języku polskim. Znakomity aktor zaprezentował krakowskiej publiczności Hamleta — neurastenika. Królewicz duński był w tej interpretacji młodzieńcem zmieniającym w kalejdoskopowym tempie nastroje, człowiekiem zmęczonym duchowo, zafascynowanym własnymi myślami.

„Hamlet w ujęciu Moissi'ego to człowiek nam bliski, który się dusi w starych formach, który wie, że stary świat wyczerpał już wszystkie swe możliwości. To szczęśliwe połączenie patosu z bezpośredniością, najwyższego przewrażliwienia z prostotą — oto indywidualizowanie Hamleta przez Moissi'ego („Nowy Dziennik" 1926 nr 133).

*

Każdy reżyser, aktor interpretując Hamleta znajduje się w położeniu muzyka odczytującego partyturę symfonii. To porównanie, którego autorem jest Harley Granville Barker, angielski dramaturg, krytyk teatralny, reżyser i aktor (przede wszystkim szekspirowski), w sposób najbardziej lapidarny podsumowuje to wszystko, co uczyniono dotychczas z *Hamletem* na scenie, a zarazem otwiera pole dla następnych prób.

„A jednak, któż wraz ze mną nie przyzna, że w którymś tam przedstawieniu nagle rozpali się do pełni życia efekt nowy, zgoła niespodziewany — często nie oczekiwany przez samych odtwórców ról dramatu".



W repertuarze:

Juliusz Słowacki
„LILLA WENEDA"
Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka

●

Aleksander Fredro
„DAMY I HUZARY"
Reżyseria: Mikołaj Grabowski

●

Gabriela Zapolska
„MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ"
Reżyseria: Jerzy Krasowski

●

Juliusz Słowacki
„MAZEPA"
Reżyseria: Krystyna Skuszanka

●

Stanisław Wyspiański
„AKROPOLIS"
Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka

●

William Szekspir
„HAMLET"
Opracowanie tekstu i reżyseria: Jerzy Krasowski

●

Najbliższa premiera:
Maria Dąbrowska
„STANISŁAW I BOGUMIŁ"
Reżyseria: Krystyna Skuszanka

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „STARE MURY"

Z-CA DYR. D/S ADM.-EKONOM. JAN WĄTROBA
Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH ZBIGNIEW JAWORSKI
KIER. TECHNICZNY JANUSZ PŁASZCZEWSKI

BRYGADIER SCENY
WIESŁAW KUTYŁA

KIEROWNICY PRACOWNI:
ELEKTRYCZNEJ
EUGENIUSZ WIECHEĆ

REALIZACJA ŚWIATŁA
RYSZARD STAROBRAŃSKI

ELEKTRO-AKUSTYCZNEJ
ZBIGNIEW JANIK

REALIZACJA AKUSTYCZNA
KAZIMIERZ BAL

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
ZOFIA BOROWSKA

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
ALFONS KARBOWSKI

PERUKARSKIEJ
HALINA OCIEPIŃSKA

MALARSKIEJ
WŁADYSŁAW MALIK

MODELATORSKIEJ
RYSZARD HODUR

TAPICERSKIEJ
KRZYSZTOF SOKÓŁ

STOLARSKIEJ
BOLESŁAW ADAMSKI

ŚLUSARSKIEJ
STANISŁAW LITWA

REDAKTOR PROGRAMU: HANNA SARNECKA-PARTYKA
ILUSTRACJE — PROJEKTY KOSTIUMÓW: ZOFIA DE INES-LEWCZUK

Cena zł 10.—

D. Z. 4805/78 — E-16 (2152) — 6000+32 egz.