teatr

WILLIAM SHAKESPEARE

HAMLET

DYREKTOR
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

KRZYSZTOF
ROŚCISZEWSKI

zastępca dyrektora
WOJCIECH STACHOWICZ

kierownik literacki
ELŻBIETA LENKIEWICZ

kierownik muzyczny
LUCJAN MARZEWSKI

Sezon 1982/83

PILAWSKI
ECHOWICZ
JEŻEWSKI
RZEJ BYŚ
KAROW
STERANKO
N KĄKOL
ATKOWSKI
DZŁOWSKI
CZMAREK
BURCZYK
JURCZAK
ACHOWSKI
RZEJ BYŚ
N KAROW
ZKIEWICZ
LD KOPEĆ
LIPNICKI
RNIAWSKI
ECH GWIT
ADAMSKI
NA TELESZ
YBARCZYK
BIESIADA
NDOWSKA
IEKIERSKI

SKI,

K
t
amski

WILLIAM SHAKESPEARE

HAMLET

Spolszczył – Jerzy S. Sito

Teatr im. Stefana Jaracza
w Olsztynie

OBSADA

Klaudiusz	MARIUSZ PILAWSKI
Hamlet	JAN CZECHOWICZ
Poloniusz	WŁADYSŁAW JEŻEWSKI
Horacy	ANDRZEJ BYŚ
	JAN KAROW
Laertes	ARTUR STERANKO
Woltemand	STEFAN KĄKOL
Korneliusz	STEFAN KWIATKOWSKI
Rozenkrantz	JERZY KOZŁOWSKI
Guildenstern	ZBIGNIEW KACZMAREK
Ozryk	STEFAN BURCZYK
Lordowie	ANDRZEJ JURCZAK
	RYSZARD MACHOWSKI
Dworzanie	ANDRZEJ BYŚ
	JAN KAROW
Bernardo	LESŁAW OSTASZKIEWICZ
Marcello	WITOLD KOPEĆ
Reynaldo	JERZY LIPNICKI
Aktor	JÓZEF CZERNIAWSKI
Grabarz	LECH GWIT
Fortynbras	RYSZARD ADAMSKI
Gertruda	IRENA TELESZ
Ofelia	MARIA RYBARCZYK
Damy dworu	JOANNA BIESIADA
	DANUTA LEWANDOWSKA
Duch ojca Hamleta	STANISŁAW SIEKIERSKI

oraz żołnierze i szlachta

w rolach Aktorów członkowie Olsztyńskiej Pantomimy:

STANISŁAW AMBROZIAK, PIOTR CISOWSKI, WIESŁAW JANKOWSKI,
ROMUALD ORZEŁ, ZDZISŁAW POŁOMSKI, ZBIGNIEW SŁYSZ

inscenizacja i reżyseria
KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

scenografia
ANDRZEJ MARKOWICZ

muzyka
JERZY SATANOWSKI

układ pojedynków
WALDEMAR WILHELM

układ pantomimy
BOHDAN GŁUSZCZAK

sufler
Grażyna Nowak

asystent reżysera
Joanna Biesiada

inspicjent
Ryszard Adamski

premiera — marzec 1983

JERZY LIMON

KILKA UWAG O AKTORACH EPOKI ELŻBIETAŃSKIEJ

Aczkolwiek genezę zawodowych trup teatralnych w Anglii upatrywać można w czasach jeszcze przed — elżbietańskich, to jednak dopiero od 1576 r. to jest od wzniesienia pierwszego teatru publicznego, „Theatre", możemy o nich mówić w tym właśnie znaczeniu — jako o zawodowych zespołach, działających na własnej scenie w teatrach będących — mimo mecenatu magnatów — w gruncie rzeczy w pełni niezależnymi przedsiębiorstwami. Wraz z wybudowaniem teatrów zmienia się również, przynajmniej pozornie, status społeczny aktorów, gdyż tych z nich, którzy otrzymali patenty na występowanie w Londynie, nie obejmowała ustawa z 29 czerwca 1552 r. „An Acte for the punishment of Vacabondes and for Relief of the Poore and Impotent", w myśl której wszyscy „szermierze, niedźwiednicy, aktorzy i minstrele" byli traktowani jako „włóczędzy, wagabundzi i próżniacy", za co groziła kara chłosty, bądź przypalania i zsyłki do rodzimej parafii bez możliwości jej opuszczania.

Rok ten wyznaczy również nowy etap w życiu teatralnym stolicy, gdyż zbiega się on z pewnym znamiennym „przetasowaniem" w układzie sił rozlicznych kompanii: otóż, również około 1576 r. na wiele lat kończy się dominacja zespołów „dziecięcych" (cechująca pierwsze i ostatnie lata panowania Elżbiety I), a ich miejsce zajmują zawodowe zespoły „dorosłe". Ich popularność stale wzrasta, co przejawia się zarówno coraz to większą liczbą tych zespołów, jak i rosnącą z roku na rok ilością występów na dworze królowej, co jest niekwestionowanym dowodem ich prestiżu. Już w dziesięć lat po otwarciu pierwszego teatru działa ich w Londynie osiem, a współczesne źródła mówią o dwustu akto-

rach stolicy „puszących się w swych jedwabiach".

Charakterystykę angielskich kompanii teatralnych epoki elżbietańskiej należy chyba rozpocząć od podkreślenia ich profesjonalizmu, na który składały się zarówno wysoki poziom warsztatowy poszczególnych aktorów, bogaty repertuar złożony z dzieł wybitnych dramatopisarzy, jak i swoista "świadomość zawodowa", tak bardzo odróżniające je od licznych zespołów amatorskich w innych krajach. Powszechnie też uważano aktorów angielskich za najlepszych w swym fachu. Obok licznych relacji współczesnych, najlepszym tego dowodem jest bezprecedensowa „ekspansja teatralna" Anglii w 1 poł. XVII wieku, kiedy to komedianci z Albionu przez kilkadziesiąt lat dominują w życiu teatralnym kontynentu, przede wszystkim w Niderlandach, krajach niemieckich, w Austrii, Polsce i na terenie Prus. Nawet po ustaniu działalności angielskich zespołów wędrownych, wiele trup niemieckich nadal podawało się za „Englische Comedianten" — miało to świadczyć o ich wysokim poziomie artystycznym.

Nie ulega wątpliwości, że wielu aktorów londyńskich rekrutowało się ze wspomnianych już zespołów dziecięcych. Wspomina o tym, między innymi, Stephen Gosson („Playes Confuted in fiue Actiones...", 1582) powiadamiając, iż większość aktorów „trenuje się od dzieciństwa w ich odrażającym fachu". Zachowała się również petycja aktorów z grudnia 1581 r. kiedy to z powodu zarazy zakazano im występów w Londynie, przez co popadli — wraz z rodzinami — w nędzę i „nie mają żadnych innych środków utrzymania", bowiem „od małego uczono ich wyłącznie praktyki i zawodu muzykowania i grania". Ponadto, w każdym zespole dorosłym występowali również młodzi chłopcy, odgrywający role kobiece (aktorki pojawiają się na scenie angielskiej dopiero w epoce Restauracji), a po mutacji obsadzano nimi role męskie. W ten sposób w każdej kompanii wychowywano sobie nowy narybek aktorski.

Fakt, iż dzieci występowały na scenie i to w dodatku czynnie, biorąc udział w kontaktach damsko-męskich był jedną z przyczyn ustawicznych ataków zacietrzewionych purytanów, którym w końcu, w 1642 r., udało się doprowadzić do zamknięcia wszystkich teatrów londyńskich. Trzeba jednak przyznać, że mimo wszystko zadziwia liczba i realizm scen erotycznych w sztukach elżbietańskich gdzie nie tylko jak to chciano widzieć w ubiegłym stuleciu — kontakty fizyczne ograniczały się do cmokania w rękę, bądź policzek. Obok samych tekstów dramatów, najlepszym tego świadectwem są przekazy współczesnych, którzy z przerażeniem stwierdzali, iż na scenach londyńskich odbywały się rzeczy wołające o pomstę do niebios. Roiło się tam bowiem od „pożądliwych gestów", „całowania", „obłapywania", „poklepywania" i „macania", „nierządu" a nawet „na żywo ukazywanych aktów Wenery". Nagminnie też posądzano aktorów o sodomię i homoseksualizm. Aktor bowiem „nawet żeniąc się, traktuje swą żonę jak chłopca w przebraniu, nie respektując w tym żadnej różnicy: natomiast dopóki żyje w kawalerskim stanie, dopóty traktuje chłopca... jak kobietę".

Bogaty materiał źródłowy dotyczący techniki gry aktorów angielskich nie został dotąd jednoznacznie zinterpretowany. W piśmiennictwie naukowym mamy wyraźny podział na dwie szkoły, z których jedna kładzie nacisk na formalizm i „sztuczność" gry aktorskiej tego okresu, natomiast druga przeciwnie — na jej „naturalizm" i indywidualną interpretację roli. Przyznać trzeba, że niektóre z relacji współczesnych zdają się potwierdzać tę pierwszą koncepcję, gdyż mówi się w nich o aktorstwie jako o „mechanicznej czynności" i zarzuca aktorom, iż „używają tego samego rodzaju mowy dla wszystkich postaci". Jednakże w większości przekazów dobry występ aktora określano mianem „naturalnego" i określenie to jest niewątpliwie używane jako kryterium wartościujące na temat umowności

teatru. Szczególnie interesujące są rady Hamleta udzielane przybyłym do Danii aktorom: „...podporządkuj słowa działaniu, a działanie słowom, kładąc szczególny nacisk na to, by nie przekroczyć granic naturalnej prostoty, gdyż każdy nadmiar bywa wrogi teatrowi, którego celem ongi, jak i dziś, było i jest służyć jako zwierciadło naturze..." (tłum. M. Słomczyński). Natomiast o słynnym tragiku, Burbadge'u, zachowała się relacja, iż scenę śmierci odgrywał tak doskonale, że krwawiąc w agonii, wprawiał nie tylko widzów ale i swych kompanów — aktorów w osłupienie, bowiem wydawało się im, iż naprawdę umiera. A o wybitnym aktorze Alleynie pisano, że grał tak naturalnie, iż każda rola, zwłaszcza królewska, stawała się jakby nim samym.

W opisach współczesnych zwraca się uwagę nie tylko na głos aktora, lecz również i na „grę" („action") i „gestykulację" („gesture"), które w nie mniejszym stopniu „wyciskają łzy z oczu widzów". W traktacie pt. „An Excellent Actor" (1615) czytamy o aktorze, iż „pełną i odpowiednią grą ciałem zachwyca on naszą uwagę". Philip Stubbes w „The Anatomy of Abuses..." (1583) rzuca kalumnie na aktorów, którzy „gestem", „mową" i „sztuczkami" wiodą widzów na grzeszne drogi, a wtóruje mu Anthony Munday, pisząc o wulgarnym języku aktorów i „niewidzialnych dotąd gestach". Niewątpliwa też była sprawność fizyczna aktorów. Obok biegłości w szermierce, śpiewie i tańcu, wymagano od aktorów umiejętności iście akrobatycznych. Często wymagała tego akcja sztuki, gdzie należało, na przykład, wdrapać się po linie na mur zamku, czy wyskoczyć z okna, a czasem wyprawiano karkołomne łamańce dla rozbawienia widzów. Aktorzy nawet najświetniejszych kompanii londyńskich występowali nieraz na dworze królowej właśnie w roli akrobatów, nie mówiąc już o okresach kiedy opuszczano stolicę na objazdy prowincji, gdzie brak kontaktu z niewyrobioną teatralnie publicznością niejednokrotnie musiano nadrabiać popisami z teatrem niewiele mającymi wspólnego.

Zarówno w opiniach zagorzałych wrogów teatru w ogóle, jak i jego zwolenników, przebija opinia o jego wielkiej sile oddziaływania. Nie jest rzeczą istotną, czy uważano to działanie za pozytywne, czy nie, ważne jest zgodne podkreślenie jego skuteczności. Zdawano sobie sprawę, że nie tylko tekst odgrywał tu istotną rolę, lecz również forma przekazu, to znaczy gra aktorska, mimika, gest, ruch, poparte elementami scenografii, muzyką i przeróżnymi efektami scenicznymi. O ile wielokrotnie stosowano ukształtowane przez tradycję konwencje (np. przemarsze wojsk, bitwy, podróże, burze na morzu itp.) to jednak w przeważającej mierze bazowano na realistycznej technice inscenizacji, graniczącej niekiedy z weryzmem. Przykładem tego ostatniego mogą być — obok wspomnianych już scen erotycznych — sceny egzekucji, przy odgrywaniu których obficie lała się krew, odpadały głowy i kończyny skazańców. O wielkiej sile oddziaływania teatru świadczą liczne relacje o „nawróceniu się" złoczyńców i ladacznic. Wspomina o tym Shakespeare w „Hamlecie":

Mówią, że zbrodniarz niejeden w teatrze
Tak ugodzony bywa prawdą sztuki,
Że zbrodnie swoje wyznaje otwarcie..."

(tłum. M. Słomczyński)

Również inny dramaturg elżbietański, Thomas Heywood, w „An Apology for Actors" przytacza liczne przykłady moralnej siły teatru: pewna kobieta w hrabstwie Norfolk przyznała się do zamordowania męża w okolicznościach zbliżonych do tych ukazanych na scenie; podobna historia wydarzyć się miała w Amsterdamie, gdzie sztuka wystawiona przez angielskich komediantów skłoniła do publicznego wyjawienia winy równie niecną żonę, która — tak jak to ukazano na scenie — zamordowała męża wbijając mu gwóźdź do głowy.

Trudno z całą pewnością stwierdzić do kogo należało w tych czasach nadanie inscenizacjom artystycznego kształtu, czyli to, co byśmy dzisiaj nazwali reżyserią. Wprawdzie w teatrach londyńskich nie było jeszcze takiego oficjalnego stanowiska, lecz nie ulega wątpliwości, że obok czołowych, doświadczonych aktorów, funkcję tę sprawowali sami autorzy dramatów. Richard Flecknoe w napisanym około 1640 r. „A Short Discourse of the English Stage" tak wspomina czasy elżbietańskie: „Wielkim szczęściem aktorów tamtych czasów było, iż mieli takich poetów, którzy zarówno pisali dla nich, jak i udzielali im instrukcji". Niemiecki podróżnik, Johannes Rhenomus, przebywający w Londynie w 1613 r., zanotował w swym dzienniku: „Jeśli idzie o aktorów, to zauważyłem w Anglii, że udziela się im codziennie instrukcji jak w szkole; nawet najlepsi aktorowie korzystają z instruktażu". Oczywiście przez instruktaż rozumiano to co dzisiaj byśmy nazwali reżyserią.

Wątpić również należy, czy przed pojawieniem się Inigo Jonesa istniała funkcja zawodowego „dekoratora", czyli scenografa. Niemniej strona plastyczna inscenizacji odgrywała zasadniczą rolę i nawet podczas objazdów prowincji, czy kontynentu, aktorzy inwestowali pokaźne sumy na sporządzenie dekoracji. Zwięźle ujął to jeden z czołowych dramaturgów epoki, John Webster, powiadając iż aktor „jest bardzo wrażliwy na malarstwo i pytaniem jest, czy to czyni z niego doskonałego aktora, czy też jego gra czyni go wybornym malarzem". Istnienie scenografii i to dość urozmaiconej potwierdzają zarówno źródła londyńskie jak i literatura przedmiotu. Nie był to zatem „teatr ubogi". Bogate również były stroje aktorów, często ofiarowywane im przez możnych protektorów. Także i to oburzało purytanów angielskich zwłaszcza, że aktorzy nosili te stroje na codzień. Już w 1579 r. Stephen Gosson w swej głośnej „The School of Abuse..." gromi aktorów za noszenie jedwabnych strojów (co było niezgodne z prawem, nakazującym noszenie się ściśle według ustanowionych dla każdego stanu przepisów); oraz za udawanie „panów", a Robert Greene poprzez usta jednego ze swych bohaterów nazywa aktorów „pawiami i malowanymi osłami", co świadczy o używaniu przez nich do charakteryzacji barwniczek i pudrów.

Powszechnie też obawiano się aktorów, którzy nie wzdragali się publicznie wyśmiewać nawet „dostojnych lordów". Praktyki te nasiliły się szczególnie po 1597 r. i ta swoista moda na współczesną satyrę na scenie została nawet oficjalnie potępiona przez królewską Tajną Radę. „Lepiej, by cię po śmierci źle wspominano, niż gdybyś otrzymał od nich (tzn. aktorów — przyp. J. L.) złe świadectwo za życia" — napomknie Hamlet. Widocznie dość łatwo było paść ofiarą zjadliwych aktorów, których przysłowiowo już cięte języki nie zostawiały suchej nitki na obiekcie ataku, czego konsekwencją była kompromitacja i ośmieszenie. Nie można przy tym zapominać, że w pewnym sensie scena elżbietańska spełniała również rolę nie istniejącej jeszcze prasy, stając się narzędziem walki politycznej, osobistych polemik, satyry społecznej, omawiano na niej ostatnie wydarzenia w kraju i za granicą, „redagowano" kronikę towarzyską, toczono dysputy natury filozoficznej czy estetycznej, „wystawiano" recenzje teatralne itd.

Warto również przypomnieć, iż niejednokrotnie sami aktorzy chwytali za pióra, pisząc wiersze, pamflety, a nawet i sztuki teatralne. Oczywiście, najsławniejszym przykładem aktora — pisarza tamtych czasów jest sam Shakespeare. Obok niego, wspomnieć można o osobistym błaźnie królowej Elżbiety, będącym zarazem słynnym komikiem teatralnym, Richardzie Tarltonie, którego sztuka „The Seven Deadly Sins" była parokrotnie wznawiana. Co więcej, wychował on sobie ucznia, Roberta Armina, który nie tylko stał się jego następcą w trupie lorda Szambelana (a więc w kompanii Shakespeare'a),

lecz również wykazywał zdolności literackie, pisząc m.in. sztukę pt. „Two Maids of Moreclacke". Warto nadmienić, że to właśnie Armin był pierwszym odtwórcą roli błazna w „Wieczorze Trzech Króli".

Nie kto inny a Shakespeare wyraził w pięknych słowach ponadczasową istotę profesji, której sam był przecież przedstawicielem, pisząc o aktorach, iż są „streszczeniem i zwięzłą kroniką czasów". Jakże zbliżone do jego słów jest określenie teatralnego rzemiosła zawarte w suplice aktorów angielskich przybyłych w 1616 r. do Gdańska: „...nic nie oddaje wierniej biegu rzeczy tego świata niźli tragedie, i komedie, które niczym w zwierciadle ukazują ludzi i ich losy, gdzie każdy może ujrzeć i rozpoznać samego siebie... Będzie ona (sztuka) trwała, podziwiana i miłowana przez światłych ludzi również i w naszych czasach, jak długo świat będzie istniał, żyjąc w naszej mowie i obyczajach". Są zatem zawodowi aktorzy angielscy, których działalność za panowania Elżbiety I, Jakuba I i Karola I wykraczała daleko poza granice Albionu, specyficznym świadectwem epoki jaka ich wydała, szczególnie zaś kultury teatralnej, do której ukształtowania wnieśli swój niezaprzeczalny wkład.

Kultura umysłowa i sprawność techniczna aktorów w połączeniu z tekstami najwyższego lotu sprawiły, iż do dzisiaj inscenizacje elżbietańskie zaskakują nas swoją świeżością i nowatorstwem, których niejeden dwudziestowieczny teatr mógłby im pozazdrościć. Nie obawiano się śmiałych eksperymentów, ciekawych rozwiązań reżyserskich. W pewnym sensie był to teatr „nagi", nie zakryty kurtyną i kulisami. Wszystko, łącznie ze zmianą dekoracji, odbywało się na oczach widzów. Scena teatru elżbietańskiego nie była ograniczona deskami podestu. Mogła być wszędzie. Mogła być na widowni, gdy aktorów umieszczano między widzami, skąd mogli komentować głośno rozwój akcji, a nawet w nią ingerować. Zdarzało się, że ci aktorzy — widzowie przerywali przedstawienie, pouczając aktorów w jaki sposób akcja ma się dalej rozgrywać, bądź żądając wystawienia innej sztuki, do której sami się włączali. Czasem bywało inaczej: to scena zamieniała się w teatralną garderobę, a aktorzy, przygotowując się do przedstawienia, na oczach widzów przebierali się, charakteryzowali, komentując przy tym swoje role, bądź żartując jeden z drugiego. Podobnie i widownia nie była sztywno oddzielona od sceny. W teatrach publicznych mieściła się bowiem w fasadzie zaplecza galeryjka, gdzie obok orkiestry i sceny „górnej" (nieodzownej dla scen „balkonowych", ukazywania się „w oknie", bądź na „murach miasta"), zasiadali najbardziej dostojni goście, przychodzący do teatru nie tylko po to, by obejrzeć sztukę, lecz żeby samemu „pokazać się" pospólstwu. Natomiast w teatrach prywatnych wykształcił się niecodzienny zwyczaj... siedzenia na scenie. Były nawet specjalne stołki do wynajęcia dla widzów: można było, po uiszczeniu dodatkowej opłaty, usiąść sobie wygodnie na scenie i z bliska obserwować rozwój wydarzeń. Takimi to sposobami podkreślano umowność teatru, obnażano jego tajniki, zacierano granicę między iluzją a rzeczywistością.

HENRYK ZBIERSKI

W KRĘGU ZAGADEK I ALTERNATYW „HAMLETA"

„Hamlet" Shakespeare'a, być może oparty o zaginioną tragedię Thomasa Kyda o tym samym bohaterze tytułowym, powstał pod sam koniec panowania Elżbiety I i na przełomie wieku XVI i XVII. W tym czasie załamał się tak zwany „kompromis elżbietański", czyli nie pisana „umowa społeczna" pomiędzy przedstawicielami tak wyjątkowo bujnej i dynamicznej literatury tego czasu, a monarchią i wspierającym tę monarchię gronem polityków.

„Hamlet" jest drugą w szeregu chronologicznym sztuką z okresu „wielkich tragedii" Shakespeare'a. Poprzedzała go tragedia pt. „Juliusz Cezar", powstała najprawdopodobniej w r. 1599 (obecnie proponowane przez naukę ramy chronologiczne to lata 1598—1600). Chociaż przyjmuje się, że „Hamlet" powstał najpóźniej w r. 1601, to jednak odpowiednie hipotetyczne ramy czasowe sięgają roku 1599. Tekst „Hamleta" zachował się w trzech różniących się w pewnym stopniu wersjach tekstowych. Są to: pierwsze kwarto z r. 1603, drugie kwarto z r. 1604 oraz pierwsze folio z r. 1623. Różnice zawarte w tych trzech wydaniach, z których pierwsze należy do kategorii tak zwanych „złych" kwarto, już same w sobie stanowią stale aktualny przedmiot dyskusyjny dla światowej szekspirologii.

W całkiem innym znaczeniu jednak można również twierdzić, że nie ma jednego „Hamleta". Otwarty charakter kompozycji i poszczególnych struktur tej sztuki, mnogość poruszanych problemów, najwyraźniej przez autora „zaprogramowana" tajemniczość wielu bardzo ważnych szczegółów akcji i preakcji, co najmniej kilka ważnych dla całości miejsc niedookreślonych — wszystko to są czynniki sprawiające, że odbiór „Hamleta" w lekturze i w teatrze jest alternatywny, to znaczy, że dopuszczać musimy nie jedną, ale kilka jego interpretacji.

Shakespeare stworzył „Hamleta" dla tych, którzy zdolni są pojmować wielkie arcydzieło literatury światowej jako nieustający i stale zmieniający się proces oddziaływania na nasz intelekt i na naszą wyobraźnię, jako nieustający „pochód" nie tylko nowych metod i dyscyplin literaturoznawczych i nowych kierunków teatralnej realizacji, ale jako pochód arcydzieła w naszej świadomości zbiorowej i indywidualnej, ogólnoludzkiej i narodowej, w percepcji „uczonej", obwarowanej wiedzą o sensie dokładnym lub hipotetycznym każdego słowa zawartego w tej tragedii i wiedzą o duchu czasów w jakich „Hamlet" Shakespeare'a powstał, a także w percepcji wszystkich tych umysłów, których nie „zepsuł" dystans nauki i które odbierają utwór wyłącznie niemal od strony emocjonalnej. Wydaje się bowiem, że „Hamleta" można przeczuć, odczuć lub doznać znacznie łatwiej niż poznać naukowo i zgłębić. Chodzi tu szczególnie o współbrzmienie szczegółów i całych większych partii, chodzi o sens pozornych i prawdziwych sprzeczności, o różnorodność dróg, po których zdaje się toczyć akcja i myśl, słowo i czyn. Dla pełnego życia arcydzieła nie można sobie życzyć lepszej sytuacji. Bezustanny stan fluktacji w relacjach z naszą kulturalną codziennością i jej wielkimi rozdziałami czasowymi i przestrzennymi płaszczyznami jest próbą życia tego utworu, której miarą nie koniecznie musi być nasza współczesność, bowiem utrwalił się ten utwór w nawarstwieniach historycznych naszej kultury, by wspomnieć chociażby to co pisał na temat tej sztuki Stanisław Wyspiański. Fakt, że „Hamlet" Shakespeare'a ustawicznie nas atakuje z desek teatru, z obowiązkowej czy nadobowiązkowej lektury, a także jako echo wpływów, z dzieł takich współczesnych pisarzy jak Sławomir Mrożek („Tango"), jak John Osborne („Nie do obrony"), świadczy o kontynuacji pewnych form hamletyzmu i pewnych

form „mitu" Hamleta. Czy mamy więc i my wszyscy prawo do własnego Hamleta? I tak i nie. Nie mamy prawa do niedookreśleń i niedowcieleń tego dramatu dodawać w imię ignorancji czy nawet w imię autonomii sztuki na rachunek Shakespeare'a własnych mgieł i zaćmień intelektualnych. Powinniśmy starać się o takie widzenie tego utworu, które będąc naszym „własnym", jednak pomieści się w labiryncie możliwości tego dramatu.

Chociaż jako tragedia (a nie jako problem literacki i teatralny) „Hamlet" po drugiej wojnie światowej utracił w świecie anglosaskim w przekonaniu większości szekspirologów, pozycję najlepszego utworu Shakespeare'a na rzecz „Króla Leara", to jednak właśnie „Hamlet" pozostanie na zawsze największym osiągnięciem artystyczno-ideowym tego autora i nic nie wskazuje na to, że kiedykolwiek przestanie być jego sztuką najsławniejszą, najbardziej reprezentatywną. Prawdą jest bowiem, że nie tylko aktorzy szukali „sprawdzenia się" w roli Hamleta, ale komentatorami tego dramatu stawali się w ciągu wieków ludzie nie rekrutujący się z kręgu „zawodowych" krytyków, szekspirologów, czy ludzi teatru, ale od progów sztuki dalecy ludzie czynu lub abstrakcyjnej myśli. To sprawia, że cała literatura przedmiotu jest już dziś niemożliwa do opanowania przez jednostkę. Tak więc każdy, kto dał się porwać potężnym wirom myśli i poetyckiej zadumy tej sztuki, w pełni brzmiącej jedynie w ojczystym języku autora, wie, że kryje ona wiele nierozwiązywalnych, ale jednocześnie pasjonujących momentów. Zadaje się pytanie, czy Shakespeare uczynił z tajemniczości jeden z artystycznie znaczących walorów tego dramatu, czy w tym sensie w jakim tu w ogóle można mówić o „świadomym", „intencjonalnym" działaniu artystycznym, Shakespeare celowo pozostawił tyle niedomówień w rysunku postaci i w elementach akcji i preakcji? Widocznie T. S. Eliot uważał inaczej, skoro tajemniczość tę potępił, stwierdzając, że „Będąc daleką od arcydzieła Shakespeare'a, sztuka ta z całą pewnością jest artystycznie nieudana. Na kilka sposobów sztuka jest zagadkowa i niepokojąca, jak żadna inna"[1]. Liczni szekspirologowie znajdowali wytłumaczenie tej „zagadkowości" w znanym skądinąd niedbalstwie Shakespeare'a w sprawach technicznych, w pracy nad wykończeniem tekstów, w niedoskonałości formy przekazu jego tekstów itp. Być może, iż niektóre niejasności „Hamleta", nawet poza oczywistymi błędami druku i przekazu, należy tłumaczyć „niedbałością geniusza". Pozostają jednak inne, których tak wytłumaczyć albo nie można, albo nie powinno się. Na jednej z konferencji poświęconych Shakespeare'owi piszący te słowa i wybitny bułgarski szekspirolog Marco Mincoff starali się udowodnić, że „w tym niedbalstwie jest metoda". Innego zdania był wybitny szekspirolog kanadyjski David Galloway. Zdaniem piszącego te słowa niedopowiedzenie pewnych szczegółów, zwłaszcza dotyczących roli Gertrudy w morderstwie popełnionym przez Klaudiusza na ojcu Hamleta i w innych podobnych sprawach z tą postacią związanych, jak też w sprawie rzeczywistego charakteru wzajemnych relacji Hamlet-Ofelia, należy uważać za „zagadkę" nie tylko dodającą tej tragedii jakiegoś „uroku", stwarzającą tyle swobody dla reżyserów teatralnych, ale być może za celowe zabiegi artystyczne, wykazujące niepełną poznawalność świata, nawet najbliższego otoczenia. Nie co innego jak taka właśnie niepełna poznawalność najbliższych nawet osób jest centralnym wewnętrznym problemem psychologicznym konfliktu dramatycznego „Króla Leara" Shakespeare'a. W „Hamlecie" funkcje tej niepełnej poznawalności nie są immanentne. Trafiają one w nas, a nie tylko w bohaterów sztuki, są znakomitym uzupełnieniem tej atmosfery zwątpienia i sceptycyzmu, zagubienia, dezorientacji i chaotyczności w reakcjach Hamleta na otaczający go świat. Należy dobitnie stwierdzić, że kiedy ze sceny elżbietańskiej po raz pierwszy padły słowa:

Jakże mi się zdają
Nużące, stęchłe, jałowe i błahe
Wszystkie uczynki tego świata![2]

coś się skończyło i coś się zaczęło w literaturze angielskiej. Skończył się nie tylko renesans, ale skończył się także manieryzm a zaczął się barok. Wszystkie artystycznie wymowne niedopowiedzenia „Hamleta" pogłębiają typowe dla baroku wrażenie tajemniczości, iluzorycznych perspektyw, dróg wiodących do nikąd lub w nieskończoność. Wszakże niedosyt wiedzy o fikcyjnym świecie utworu stanowi twórcze wyzwanie dla naszej wyobraźni. Ta specyficzna iluzoryczność „Hamleta" znajdzie swoje spotęgowanie w szekspirowskim „Makbecie". Owe niedomówienia („reszta jest milczeniem") nie tylko uczyniły z „Hamleta" dyskusyjny temat dla stuleci, ale mogą i powinny być interpretowane właśnie jako atrybut wielkiego artyzmu epoki baroku, równoległy do światłocienia i elementów iluzoryczności i tajemniczości w malarstwie wielkich mistrzów baroku.

Tak więc „Hamlet" wciąga reżyserów w wir „własnych" interpretacji głównie dzięki swej głębi pluralistycznej poetyki barokowej. Trudno ustalić gdzie, ale jednak także w interpretacji „Hamleta" istnieje gdzieś granica pomiędzy „podtekstem" a „pretekstem", granica, którą dzisiejszy teatr jednak chętnie przekracza.

Dla przykładu można wspomnieć, że dla reżysera, niejako do jego dyspozycji, pozostaje realizacyjna alternatywa takiego ujęcia wzajemnych relacji uczuciowych Hamleta i Ofelii, w których albo: 1) Hamlet „za kulisami", poza właściwą akcją sceniczną, uwodzi Ofelię, ma z nią romans, ze wszystkimi raczej przykrymi dla niej konsekwencjami; 2) Hamlet jedynie pisze do niej listy w stylu „miłości dwornej", kocha Ofelię i doznaje szoku z powodu jej szpiegowskiej roli w stosunku do niego, którą wykrywa (teoria Johna Dover Wilsona)[3]. W takim rozumieniu sprawy, nieprzyzwoite uwagi Hamleta wobec Ofelii byłyby tylko formą zemsty. W tekście brak pozytywnych dowodów na uwiedzenie, ale wielu reżyserów tak przedstawiało sprawę, kierując się być może, treścią obłąkańczej pieśni Ofelii o „sowie, córce piekarza", która wydaje nam się bezsensowna, ponieważ Ofelia cytuje tutaj początek mało znanej u nas ballady ludowej, w której dalszy ciąg mówi o tragicznych losach uwiedzionej i porzuconej dziewczyny, w erotycznych znaczeniach wypowiadanych przez Ofelię w obłąkaniu zdań, nieraz teatr znajduje zachętę do uzupełnień w postaci odpowiednich gestów i czynności scenicznych, podkreślających takie rozumienie tej sprawy. Dodawanie „pantomimicznych" scen, „stawiających kropkę nad i" też miało miejsce. Kiedy Laertes, przed swoim powrotem do Francji, udziela Ofelii przestróg dotyczących Hamleta, przestróg podobnych do tych, jakich udziela jej Poloniusz, jej odpowiedź zadziwia niezwykłą, nawet jak na bohaterki Shakespeare'a, śmiałością w wyrażaniu równych praw kobiet i mężczyzn w sprawach miłości:

Wnioski z nauki tej pięknej postawię
Przy moim sercu na straży. Lecz nie bądź,
Mój dobry bracie, jak ci źle pasterze,
I nie ukazuj mi ciernistej drogi,
Stromo ku niebu prowadzącej, jeśli
Sam jak beztroski, rozwiązły rozpustnik
Ścieżką swawolną pójdziesz wśród pierwiosnków,
Nie dbając wcale o własne przestrogi.

Przymusowym i dobrowolnym czytelnikom a także widzom teatralnym Shakespeare'a radzę, aby o każdej jego sztuce, a zwłaszcza o każdej tragedii, wiedzieli najpierw tyle, ile uważny telewidz wiedział o dopiero co zakończonej „kobrze" lub podobnej sztuce sensacyjnej. Nie tylko dlatego, że pozytywnie rozumiana sensacja jest częścią każdej tragedii elżbietańskiej, ale dlatego, że bez tej wstępnej wiedzy nie można z sensem dyskutować o poetyckiej symbolice, o filozofii i psychologii — zjawiskach w wyjątkowo silnym natężeniu wszechobec-

nych w tragedii szekspirowskiej. Jak już wiemy, „Hamlet" jest „kobrą" niedoskonałą, bowiem z wyjątkiem Klaudiusza, na podstawie tego co otrzymujemy w formie „dowodów" czy „poszlak" w tekście, żaden sprawiedliwy sąd nie mógłby wydać wyroków. Tak, oczywiście w przenośni, jest także z Ofelią i Hamletem, bowiem Ofelii nie mogłaby nawet zaciekła dewotka „zasądzić" na podstawie wyłącznie tylko wyżej cytowanej wypowiedzi, ale... i to „ale" oraz inne „ale" stanowią część poetyki „Hamleta". Odnosi się wrażenie, że setki lat przed Józefem Conradem Shakespeare zastosował do „Hamleta" formułę Conrada wobec Lorda Jima, który w miarę rozwijania się wielostopniowej narracji oddala się od nas zamiast ku nam zbliżać.

W sytuacji, w której „Hamlet", bez przenośni, stał się częścią naszej świadomości narodowej, zobowiązania anglisty powinny iść w innym kierunku, w kierunku widzenia tej sztuki przede wszystkim jako wytworu kultury angielskiej. Można bez przesady powiedzieć, że Shakespeare w „Hamlecie" i w „Królu Learze" był prekursorem typowego dla angielskiej mentalności agnostycyzmu filozoficznego, można wskazywać na związki „Hamleta" z dociekliwą poezją tak zwanych „metafizyków", faktycznie przedstawicieli angielskiej wersji baroku w poezji europejskiej — to są najbardziej uderzające związki, ale wszystko to w „Hamlecie" Shakespeare przerósł i przekroczył, bowiem „Hamlet" jest najbardziej uniwersalnym dziełem człowieka ze Stratfordu.

U nas wśród wielkich pisarzy i artystów najważniejsze pytanie interpretacyjne właściwe artyście a nie krytykowi postawił Stanisław Wyspiański:

„Czy Hamlet ma być królewicz duński dążący do korony?

Czy Hamlet ma być student uniwersytetu?"[4]

Chociaż jest to pytanie pisarza i artysty, gdyby wszyscy interpretatorzy „Hamleta" postawili sobie na początku swoich rozważań nad całością sztuki i nad postacią Hamleta to właśnie pytanie, napisano by o tym dramacie mniej, ale znacznie lepiej. Kiedy bowiem porównamy „Hamleta" z bezpośrednio poprzedzającym go chronologicznie „Juliuszem Cezarem", przede wszystkim uderzy nas różnica w potraktowaniu przez Shakespeare'a substancji politycznej obranego tematu, a taką substancję zawiera, w mniejszym lub większym stopniu każda tragedia Shakespeare'a.

To co musimy w odpowiedzi na pytanie Wyspiańskiego powiedzieć o „Hamlecie", czyni go prekursorem wszelkiej nieskutecznej działalności politycznej odosobnionego i samotnego bohatera dziewiętnastowiecznego romantyzmu, szczególnie w literaturze polskiej, gdzie wątki bajroniczne spotkały się z szekspirowskimi. Owa zadziwiająca nieumiejętność, czy wręcz niechęć u Hamleta do uruchomienia drzemiących sił politycznych wrogich Klaudiuszowi jest, na zasadzie kontrastu, podkreślona przez łatwość z jaką Laertes nieomal dokonuje zamachu na życie Klaudiusza i, co więcej, zamachu stanu — zostaje przecież przez tłum, który wraz z nim przedarł się przez kordon pałacowych „szwajcarów" okrzyknięty królem! Już to samo byłoby odpowiedzią na pytanie Wyspiańskiego. Już to samo nadaje Hamletowi piętno „studenta uniwersytetu" (chciał przecież koniecznie wrócić do Wittenbergi), którego urodzenie, pozycja społeczna i niebywale trudne dla państwa i dynastii okoliczności predestynują do tego, aby, cytując jego słowa, „naprawić czas, który wyszedł ze swego stawu".

„Czasie zwichnięty! — Jak ci nie złorzeczyć?
Pocóż rodziłem się, by cię wyleczyć?! -"

Mimo świetnego przekładu Macieja Słomczyńskiego, dosadniej to brzmi w oryginale:

„The time is out of joint; — O cursed Spite,
That ever I was born to set it right!-"

Jest więc, między innymi a może przede wszystkim, omawiana sztuka tragedią człowieka, który będąc przeciwieństwem homo politicus, staje wobec zadań

politycznych dla niego niewykonalnych a także niewykonalnych w zakresie jego prywatnej osobowości, w działaniu w pojedynkę, bez poparcia tak kochającego go ludu duńskiego (dowiadujemy się o tej popularności Hamleta z rozmowy Klaudiusza z Laertesem w czasie ich pojedynkowych knowań). Zadaniem Hamleta jest nie tylko pomszczenie ojca, ale przywrócenie porządku moralno-politycznego w Danii. Mimo, że Hamlet, według zasad angielskiej pragmatyki, ale nie według duńskiej, powinien dziedziczyć tron po swoim ojcu, nie potrafi usunąć uzurpatora, aż do momentu, gdy jest to już rozpaczliwą akcją człowieka, który sam musi umrzeć za chwilę. Owszem Hamlet uświadamia sobie, że Klaudiusz „stanął pomiędzy nim a jego elekcją", co może wskazywać, że Shakespeare jednak coś wiedział o aktualnej elekcyjności tronu duńskiego w granicach królewskiego rodu, ale jednak bardziej przynależał do filozofującej Wittenbergi aniżeli do sali tronowej w Elsinore.

Jako „student uniwersytetu", jako intelektualista a nie homo politicus i człowiek czynu, jest Hamlet „na bieżąco" z duchem epoki, z myślą jaka nurtowała w różnych formach literaturę europejską tych czasów, ale jego poglądy są wyrazem postaw siedemnastowiecznych. Dotyczy to także poetyckich cech jego monologów. Tak więc gdy powstał, był „Hamlet", mimo historycznej maski, sztuką całkowicie współczesną, był manifestem nowych prądów. Pozostaje do przemyślenia do jakiego stopnia właśnie ów barokowy sposób myślenia (barok to nie tylko styl) był tym co komplikowało i paraliżowało czyn Hamleta. Tu trzeba wyważać starannie złożone wzajemne relacje monologów Hamleta jako cytatów z jego świadomości z jego postępowaniem. Ta kwestia dotyczy już nie Hamleta jako postaci, ale przesłania całej sztuki.

Czym bardziej Hamlet zachęca sam siebie do działania, tym bardziej się od niego oddala. Jest to sprzeczność, brak integracji słowa i czynu. Czym bardziej poddaje się Opatrzności, tym bliższy jest śmierci i klęski. Hamlet głosi zasadę „me okrucieństwo to dobroci wina", (precyzyjniej: „muszę być okrutnym po to, aby być dobrym"). Shakespeare operujący wieloma figurami retorycznymi, stosuje tutaj figurę zwaną oksymoronem. Ten oksymoron rzuca długi cień w świecie przedstawionym dramatu. Hamlet dojutrkuje w zemście, jak chcą niektórzy, ponieważ jako humanista zemstą się brzydzi („student uniwersytetu"). Równocześnie jednak przez swoje nieskładne działanie powoduje śmierć kilku osób albo całkiem niewinnych, albo o przewinieniach nie zasługujących na wyrok śmierci. Inaczej mówiąc, jedna z wielkich ironii dramatycznych tej tragedii kryje się w tym, że ów „miły książę" („sweet prince"), któremu według słów Horacego mają śpiewać „chóry anielskie" nie spełnił sam zadania najważniejszego: nie zdołał przywrócić porządku moralno-politycznego Danii. Eleonor Prosser[5] uważa, iż Hamlet jest rzecznikiem piekieł, opanowanym przez diabła ukazującego mu się pod postacią ojca. Jest to objaw modnego obecnie „demontażu" tragedii Shakespeare'a posunięty do absurdu. Jednak pluralizm widzenia „Hamleta" to jest właśnie największa tajemnica tej wielkiej sztuki. Horacy Hamleta niemal beatyfikuje, Fortinbras militaryzuje, nazywając go trzy razy w jedenastu wersach „żołnierzem" („soldier") i nakuzując dla niego żołnierski pogrzeb. Eleonor Prosser go demonizuje a według kryteriów angielskiej ustawy z 1959 r. ktoś taki jak Hamlet byłby wyrokiem sądowo-psychiatrycznym określony jako umysłowo chory (o chorobie umysłowej, a nie udawaniu takowej, pisze także w odniesieniu do „Hamleta" Dickens). Fortinbras wypowiada także pogląd, że Hamlet byłby dobrym królem, co można mu, w sensie politycznych umiejętności, przyznać tylko „grzecznościowo" według łacińskiego przysłowia „de mortuis nihil nisi bene". Tak więc Hamlet jest księciem „nieudałym", ale nie w jakiś prosty sposób, ale

w taki nad jakim od wieków deliberuje cała myśląca ludzkość. Słuszność też, przynajmniej do pewnego stopnia, ma eseista angielskiego romantyzmu William Hazlitt, twierdząc, że Hamlet to my. Niemal wszyscy przynajmniej niekiedy Hamletem w mniejszym lub większym stopniu bywamy.

Tak więc Hamlet nie jest uosobieniem doskonałości, chociaż nieuchronnie jest naszym wspólnym bohaterem. Może dzieje się tak właśnie dzięki jego niepowtarzalnej, genialnej i genialnie pomyślanej niedoskonałości. Na pytanie „Czym jest człowiek?" w „Hamlecie" pada zgoła inna odpowiedź niż ta, której mógłby udzielić renesansowy Marlowe. Mimo pochwał i zachwytów nad człowiekiem (renesans) Hamlet kończy dyskurs jednym zdaniem, które wszystkie te zachwyty zamazuje „a jednak dla dla mnie czym jest ta kwintesencja prochu („quintessence of dust" — barok). Trudno uniknąć stwierdzenia, że „Hamlet" Shakespeare'a daleko odsuwa się od tragedii zemsty, typu tragedii, do którego się ten utwór tradycyjnie i nie całkiem przecież bezpodstawnie zalicza. Bohaterowie typowych tragedii zemsty, tak licznych w czasach Shakespeare'a organizują z precyzją i wyrafinowaniem oraz bez skrupułów i wahań swoje porachunki. „Hamlet", jeżeli jest w ogóle tragedią zemsty to z „wariacjami na temat" a nie wprost, bowiem „Hamlet" jest przede wszystkim dlatego tak wiecznie żywą sztuką dramatyczną, ponieważ jest sztuką „o tym, że się nie wie na pewno"[6] — ta niepewność jest czymś zarazem twórczym i niebywale destruktywnym. Twórczym jako diagnoza, destruktywnym jako objaw.

Przypisy

1. *T. S. Eliot, „Selected Essays", London, 1932, Faber and Faber, s. 143.*
2. *Wszystkie dłuższe cytaty tutaj przytoczone z „Hamleta" pochodzą z tłumaczenia M. Słomczyńskiego, William Shakespeare, „Tragiczna historia Hamleta księcia Danii", Kraków 1978, Wydawnictwo Literackie.*
3. *Zob. John Dover Wilson, „What Happens in Hamlet"? Cambridge University Press 1935, s. 128—130.*
4. *Stanisław Wyspiański, „The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke" by William Shakespeare według tekstu polskiego ...świeżo przeczytana i przemyślana przez... Kraków 1961, Wydawnictwo Literackie, s. 26.*
5. *Zob. Eleonor Prosser, „Hamlet and Revenge". Stanford University Press 1967.*
6. *B. Lott, „New Swan Shakespeare", Hamlet, London 1971, s. 10.*

Kierownik techniczny: **Andrzej Ciesielski**

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: **Anna Nalikowska**
krawieckiej męskiej: **Romuald Kaczyński**
perukarskiej: **Halina Lewandowska**
malarskiej: **Ryszard Gieczewski**
stolarskiej: **Józef Reszeć**
ślusarskiej: **Aleksander Markowski**
rekwizytorskiej: **Eugeniusz Tylicki**
szewskiej: **Gerard Foks**
prace farbiarskie: **Aniela Rymkiewicz**
kierownik działu akustycznego: **Henryk Kozłowski**
kierownik działu elektrycznego: **Mirosław Szostakowski**
brygadier sceny: **Alfred Kurek**

Kierownik działu obsługi widza: **Ryszard Szczeszak**
Kierownik sceny objazdowej: **Leszek Zawacki**
Koordynacja pracy artystycznej: **Joanna Biesiada**
Główny księgowy: **Stanisław Jaczewski**

Redakcja programu: **Elżbieta Lenkiewicz**

Kasa Teatru czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 10—13 i 16—19, w niedziele: 16—18, tel. 239-15.
Adres Teatru: **Olsztyn, ul. 1 Maja 4, tel. centrali: 259-59.**

Cena programu 20,— zł

ART nam. 141 /2080/ I-5/88

Exemplář bezplatný