

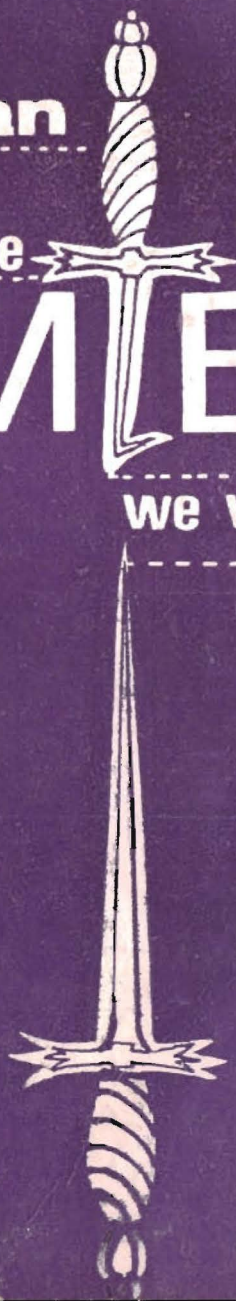
TEATR DRAMATYCZNY w SŁUPSKU

İvo Brešan

Przedstawienie

HAMLETa

we wsi Głucha
Dolna



William
Szekspir

HAMLET

REŻYSER:
Andre ŠKUNCA

ORGANIZATORZY :
aktyw Frontu Narodowego
Spółdzielnią Produkcijną
aktyw partyjny
w Głuchoj Dolnej.

WYSTĘPUJĄ :

KRÓL
KLAUDIUSZ : Meta Bukarica

POLONIUSZ : Mile Puljiz

OFELIA : Andria Puljiz

KRÓLOWA
GERTRUDA : Meta Miš

HAMLET : Joca Škobič

KOMENTATOR
PRZEDSTAWIENIA : Šimucina

MIĘSCIE:

Sala Frontu Narodowego
w Głuchoj Dolnej.

(...) socjalizm to nie wymysł marzycieli, lecz ostateczny cel i nieunikniony rezultat rozwoju sił wytwórczych współczesnego społeczeństwa.

Socjaliści powinni jedynie zrozumieć, jaka siła społeczna jest ze względu na swe położenie we współczesnym społeczeństwie zainteresowana w urzeczywistnieniu socjalizmu, winni nadać tej sile świadomość jej interesów i jej historycznej misji. Siłą tą jest proletariatus.

LENIN

Państwo jest pośrednikiem między człowiekiem a wolnością człowieka.

Wolność jest to prawo czynienia wszystkiego, co nie szkodzi innym.

MARKS

Komunizm jest to nauka o warunkach wyzwolenia proletariatu.

Aby uczynić socjalizm nauką, trzeba było wprawdzie postawić go na gruncie realnym.

Dopóki proletariat posługuje się jeszcze państwem, czyni to nie dla wolności, lecz po to, by trzymać w korbach swych przeciwników, kiedy zaś może być mowa o wolności, państwo jako takie przestaje istnieć.

ENGELS

(...) bez walki klasowej o władzę polityczną w państwie socjalizm nie może być urzeczywistniony.

Bogacze i oszuści — oto dwie strony tego samego medalu, to dwie główne kategorie „pasożytów” wyhodowanych przez kapitalizm, to główni wrogowie socjalizmu. (...)

LENIN

OBRAA!

IVO
BREŠAN
PRZEDSTAWIENIE
HAMLETA
WE WSI
GŁUCHA
DOLNA

przełożył Stanisław Kaszyński
reżyseria **TADEUSZ PLISZKIEWICZ**
scenografia **JANUSZ TARTYŁŁO, ANDRZEJ RAFAŁ WALTENBERGER**
muzyka **EDWARD PALLASZ**
choreografia **WOJCIECH MISIURO**
asystent reżysera **CEZARY ILCZYNA**

premiera 24 stycznia 1985 r.

Mata Bukarica, zwany Bukara — **BOGDAN GORCZYCA**
Mile Puljiz, zwany Puljo — **ZBIGNIEW BARTOSZEK**
Andzia, jego córka — **BOGUMIŁA RYDZ**
Mara Miś, zwana Majkača — **MAGDA**
Maćak, SZKOPÓWNA-BARTOSZEK
przewodniczący Rady Zakładowej spółdzielni — **ADAM DZIECINIAK**
Joca Skokič, zwany Skoko — **SŁAWOMIR KRZYWIŹNIAK**
Andre Skunca, nauczycie wiejski — **SŁAWOMIR DOMASZEWICZ**
Šimurina, komentator przedstawienia — **URSZULA SZYDLIK**
Chłopi i chłopki ze wsi Głucha Dolna — **IWONA DOMASZEWICZ**
MALGORZATA IWANŃSKA
ANNA JANIAK
KAJA KIJOWSKA
BOGUMIŁA RYDZ
BLŻBIETA WILCZEK (adeptka)
CEZARY ILCZYNA,
ZBIGNIEW KILA (adept)
ADRIAN KRĘCISZEWSKI (adept)

Przygotowanie wokalne

JOLANTA MENDYK

inspicjenci

MERCSLAWA HÖPF, MAREK HUCZYK

sufler

JANINA JAROČKA

Grzegorz Sinko

o Przedstawieniu „Hamleta” we wsi Głucha Dolna

Rzecz stanowi w istocie niezmodyfikowane przeniesienie akcji „Hamleta” do współczesności, zamaskowane jedynie przez element burleskowej trawestacji. Akcja tragedii młodego Skokića jest dokładnie ta sama, co w wypadku księcia Danii, tyle tylko, że realia dworu królewskiego zastąpiły realia spółdzielni produkcyjnej i warunki życia politycznego w Republice Chorwackiej gdzieś w latach sześćdziesiątych. Zakończenie jednak jest bardziej pesymistyczne niż u Shakespeare'a, u którego winni wplątują się w końcu we własne sidła. U Brešana po samobójstwie zaszczytnej ofiary cudzych malwersacji i po odwołaniu zeznań przez kompromitującego świadka—oportunistę, klika bawi się dalej, zmuszając bohatera do ucieczki. Na swej drodze nie ma nowy Hamlet nawet przyjaciela w osobie Horacego, gdyż odpowiednik tej postaci, Šimurina, zachował wprawdzie z Shakespeare'a rolę komentatora, ale stał się komentatorem nadzwyczaj dobrze ułożonym, czy też ustawionym: wodolejem i przyklaskiwaczem. Nauczyciel Škunca, jedyny człowiek zdolny osądzić zło i zrozumieć bohatera, to postać całkiem zrezygnowana i załamana przez długie doświadczenia. Ze stwierdzeniem „nigdzie nie ma człowieka”, oraz z chocholim tańcem skorumpowanych i zastraszonych spółdzielców dobiega do końca prowinjonalny „Hamlet” Brešana.

Swój rozrachunek z klikami wiejskimi i ze wszystkim, co się za nimi kryje, zdecydował się jednak autor chorwacki przeprowadzić zarówno na gruncie tragedii jak satyry i uciekł się w tym celu do wspomnianej na początku niniejszego artykułu: wciąż jeszcze żywej konwencji — do Shakespeare'owskiej burleski politycznej. Już sam fakt przeniesienia akcji ze dworu w Elsynorze do spółdzielni w Głuchej Dolnej stwarza tu punkt wyjścia, a wydobywa w pełni burleskę pokazanie tragedii współczesnego Hamleta poprzez amatorską inscenizację „Hamleta” Shakespeare'a. Wieloznaczny zabieg autora równa się jak gdyby pokazaniu losów Romea i Julii poprzez wystawianą przez Spodka i towarzyszy tragedię Priama i Tyzbe.

Wstęp stanowi streszczenie „Hamleta” Shakespeare'a dokonane przez wyszczekanego ignorantę; mamy tu wypróbowany chwyt komiczny stosowany do dziś z wielkim powodzeniem w recenzjach Walerego Wątróbki, a datujący się jeszcze od sławetnych komentarzy do „Hamleta” wypowiedzianych w XVI księdze „Toma Jonesa” przez poczciwego Partidge'a. W dalszym ciągu, na zlecenie kolektywu, sztuka zostaje poddana przeróbce, której rezultatem jest „niska” burleska, pokazana nam na próbach zespołu. Obniżenie wysokiego pierwowzoru następuje zarówno przez tradycyjny w takich wypadkach przekład na „niski” język i realia (...), jak również przez zastosowanie do Shakespeare'a ujętej w karykaturalnym wyostrzeniu, a datującej się

z lat trzydziestych, pewnej teorii z zakresu sojologii sztuki. Łączyła ona trwale wartości dzieł artystycznych z ponadhistorycznie traktowanymi pojęciami „ludu” i nieokreślonej „ludowości”; stąd u Brešana transpozycja na przykład dialogu Hamleta i Ofelii na piosenkę ludową w stylu „Mazowsza”. Teoria owa splata się w przeróbce, jakiej zostaje poddany „Hamlet”, z żargonem dziennikarskim skrzeczającym z głośnika radiowego w przerwach między aktami.

Jeśli chodzi o strukturę całej sztuki Brešana, to można ją sprowadzić (zgodnie zresztą z tytułem) do podstawowego elementu teatru w teatrze. Został on wykorzystany bardzo owocnie i w wielu kierunkach, przy czym autor nawiązał do precedensu wypróbowanego już w zaraniu dramaturgii współczesnej przez Kyda w „Tragedii hiszpańskiej”. Rzecz polega (i tu leży główna różnica w stosunku do sztuki o zabójstwo Gonzagi u Shakespeare'a) na pełnej identyfikacji bohaterów i akcji sztuki „szufladkowej” — ze sztuką główną: u Kyda mściciele organizują na dworze przedstawienie amatorskie w czasie którego następuje rzeczywiste, a nie teatralne, wymordowanie winowajców. U Brešana wykonawca roli Hamleta — Skokić — odkrywa zbieżność własnej sytuacji z sytuacją bohatera, dostrzega w dylemacie Shakespeare'owskim własny dylemat, a potem w czasie próby kładzie nóż na gardle osłaniającego defraudantów Laertes-Maćaka, chcąc uzyskać publiczne przyznanie się do spalania dokumentów finansowych. Na szerszą skalę podobna identyfikacja zostaje przeprowadzona w odniesieniu do całego dworu Klaudiusza, odgrywanego przez czołowych reprezentantów powiatowej kliki: kiedy Bukara, Maćak i Pulio domagają się zmian w swych rolach, aby publiczność od razu wiedziała, „jak się żyje na koszt narodu”, a także mogła poznać, „kto i cośmy za jedni”, równocześnie wydają sami na siebie wyrok — dobitny, choć nie wykonany. Cała „pułapka na myszy” działa u Brešana na tej samej bezpośredniej zasadzie, co u Kyda, a nie pośrednio i poprzez aluzję, jak u Shakespeare'a. Równocześnie lustrzanym odpowiednikiem wdzierania się akcji ramowej sztuki Brešana do pokazywanej na scenie sztuki Shakespeare'a jest wspomniane już pełne przeniesienie akcji i problematyki „Hamleta” do współczesnych realiów Republiki Chorwackiej, wypunktowane odpowiednimi cytatami w ustach Nauczyciela. W sumie oba chwytły składają się na konstrukcję o dużej zwartości i logice.

Przy tym wszystkim jednak mamy u Brešana w mniejszym stopniu do czynienia z nowym opracowaniem tematu, a w większym — z niezwykle udanym połączeniem tradycyjnej burleski w komicznej warstwie sztuki z powtórzeniem fabuły i problematyki pierwowzoru w warstwie poważnej. Sprawa jest, mimo pozorów, odmienna niż u Ionesco: jeśli próbował on w „Macbecie” w burleskowej oprawie wyrazić inne myśli i poglądy, niż autor „Makbeta”, to jakkolwiek piszący te słowa uznał nową problematykę za banalną, mógł jednak wymienić sztukę jako przykład tematyzacji dzieła Shakespeare'a. Natomiast pozycja Brešana stanowi doskonale przypomnienie o trwałych ogólnych wartościach samego „Hamleta” i o ciągłej aktualności konkretnych spraw w kształcie zarysowanym w tej tragedii. Bez żadnej ujemy dla sztuki chorwackiej i dla roboty jej autora, stawia ją to jednak poza głównym nurtem zainteresowań obecnego artykułu. Z jego główną tezą łączy się właściwie po części tylko jedna sprawa, całkiem zresztą przez autora dramatu niezamierzona.

Jeśli zdamy sobie sprawę, co właściwie dzieje się z „Hamletem” Shakespeare'a w spółdzielczej inscenizacji, to zobaczymy nie tylko groteskowy przykład oczywistych błędów, ale również karykaturę niektórych praktyk współczesnego teatru. Cóż bowiem innego uprawiają właściwie

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor

JERZY RUDNIK

Kierownik artystyczny

RYSZARD JAŚNIEWICZ

spółdzielcy w czasie prób, jak nie pisanie na scenie dzieła o pełnej aktualizacji współczesnej, którego autorem staje się kolektyw? Ignorancja pozwala przy tym inscenizatorom z Gluchej Dolnej na pełną bez troskę wobec **przetwarzanego** materiału Shakespeare'owskiego, a doktrynerstwo (u Brešana narzucone z góry) daje im pewność siebie i poczucie niezachwianej słuszności. W rezultacie powstaje jeszcze jedna inscenizacja przeciw autorowi i twórcze zderzenie z nim kolektywu teatralnego w poszukiwaniu współczesnego sensu sławnego dzieła.

U Brešana wszystko to odbywa się z inspiracji tkwiących w autorytatywnie i jawnie obowiązującej polityce, ale można by sobie zapewne wyobrazić analogiczną sytuację, w której kolektyw twórczy spragniony efektu i zasugerowany przez którąś z doktryn uznanych w danej chwili za bezwzględnie obowiązujące przez przewodnie ugrupowania i środowiska, stworzy „Hamleta” równie gorliwie spełniającego wytyczne nieoficjalne, jak to uczyniono w Gluchej Dolnej z wytycznymi oficjalnymi — i z dokładnie równym skutkiem. W obu wypadkach chodzić będzie o adaptację, gdzie konformistyczna pewność siebie prowadzi do wypychania w konstrukcję elementów, których przyjąć ono nie może, a przeto do jego zniszczenia. Jak się bowiem wydaje, sukces lub porażka tłumacza Shakespeare'a na kolejny język danej epoki (czy nawet dziesięciolecia) polega między innymi, przy dopuszczalności a nawet konieczności uciekania się do wszelkich środków, jakich dostarcza ewolucja myśli teatralnej, na uświadomienie sobie własnej roli tłumacza ze wszystkimi konsekwencjami, które z tej roli wynikają. To samo dotyczy w jeszcze większym stopniu adaptacji sięgających w głąb tekstu i tu właśnie przede wszystkim mogłoby się okazać użyteczne uznanie faktu dokonującej się na naszych oczach tematyizacji sztuk Shakespeare'a.

Nowe interpretacje nie mogą, pod groźbą druzgocących porównań i zarzutu dokonania nadużycia wobec nieżyjącego autora, zmieniać w sposób zasadniczy scenariusza zapisanego w postaci tekstu, a co za tym idzie — ogólnej wymowy dzieła. Przy całej zmienności, wraz z każdą epoką, punktu widzenia na problematykę dramatów Shakespeare'a, istnieją jednak granice zakreślone przez fakt, że interpretowane utwory są wykończonymi strukturami: kto te struktury niszczy, występuje w roli psuja, a nie twórcy. Natomiast jawne otwarcie drzwi przed dziełami, które stanowią opracowanie tematu, nie zaś adaptację, zaspokaja potrzebę bezpośredniego wypowiedzenia się o sprawach bieżących, a równocześnie chęć oparcia się na wieloznacznych i trwałych tematach, stworzonych przez najpopularniejszego dramaturga ery nowożytnej. Padają wtedy wszelkie ograniczenia, autor zyskuje prawo do niekwestionowanej pozycji twórcy, a jego dzieło — do oceny niezależnej od Shakespeare'owskich porównań, jakkolwiek taka ocena miałaby wypaść w każdym wypadku.

Sztuki Shakespeare'a w roli tematów (fragment) Dialog 1975 nr 1

Kierownik techniczny

JERZY OSTROWSKI

Kierownik pracowni krawieckiej — **Janusz Wiernek**

Kierownik pracowni perukarskiej — **Irena Pakuła**

Kierownik pracowni plastycznej — **Maciej Gawlak**

Stolarze — **Jacek Jurcaba, Zbigniew Tomkiewicz**

Szewc — **Ryszard Kowalewski**

Tapicér — **Ryszard Zieliński**

Gł. brygadier elektryk — **Stanisław Indrusyna**

Akustycy — **Krzysztof Bednarski, Janusz Wysocinski**

Brygadier sceny — **Bogdan Abel**

Rekwizytor — **Ewa Ostrowska**

Redakcja programu

Joanna Kubacka

Opracowanie graficzne

Janusz Tartyllo

Redakcja techniczna

Zofia Kubiak-Krzysińska

Wydawca: Słupski Teatr Dramatyczny, ul. Wałowa 3, tel. 33-39, 49 60

Cena: 20 zł

premiera—styczeń 1985 *

