

Hamlet

i

Hamlet



SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

MAREK GRZESIŃSKI

Dyrektor i kierownik artystyczny

JERZY RUDNIK

Dyrektor administracyjny

EVERYTHING AND NOTHING*

Nie było w nim nikogo; za jego rysami (które nawet na złych portretach z tamtej epoki nie są podobne do niczyich innych), za podniezioną obfitością jego fantastycznych słów było tylko trochę chłodu, sen, którego nie prześnił nikt. Z początku uważał, że wszyscy ludzie są tacy jak on, ale zdumienie towarzysza, z którym zaczął roztrząsać tę próżnię, wykazało mu jego pomyłkę i raz na zawsze dało mu odczuć, że jednostka nie powinna niczym różnić się od gatunku. Kiedyś pomyślał, że w książkach znajdzie się lek na jego cierpienia, i wtedy nauczył się „mało łaciny i mniej greki”, jak miał wyrazić się ktoś z jego współczesnych; potem uznał, że w praktykowaniu pewnego przyrodzonego ludzimu rytuału mogło kryć się to, czego szukał, i pozwolił wtajemniczyć się Annie Hathaway podczas długiej czerwcowej sjeści. Mając dwadzieścia parę lat pojechał do Londynu. Instynktownie wprawił się już w udawanie, że jest kimś, aby nie wydało się, że jest nikim. Tam objawił mu się zawód, do którego był stworzony, zawód aktora, który na scenie udaje kogoś innego, wobec tłumu ludzi, którzy udają, że w to wierzą. Wykonywanie tego zawodu dało mu szczególnie rodzaj szczęścia, może pierwszego w jego życiu. Lecz z ostatnim zdaniem wiersza i z ostatnim trupem zniesionym ze sceny powracał znienawidzony smak rzeczywistości; przestawał być Ferrekssem czy Tamerlanem i znów stawał się nikim. Osaczony, zaczął wymyślać innych bohaterów, inne tragiczne wątki. I tak, podczas gdy jego ciało wypełniało swe tragiczne przeznaczenie w lupanarach i tawernach Londynu, dusza, która je zamieszkiwała, była Cezarem, który nie słucha ostrzeżeń wróżbity, Julią nienawidzącą skowronka i Makbetem, który rozmawia na pustkowiu z czarownicami, będącymi zarazem Parkami. Nikt nie był tyłoma ludźmi, co ten człowiek, który wzorem egipskiego Proteusza wyczerpał wszelkie możliwe przejawy istnienia. Czasem przemyślał w swej twórczości jakieś wyznanie, pewny, że nigdy nie zostanie ono rozszyfrowane, i tak Ryszard stwierdza, że w jego osobie zamyka się wiele osób. Jago zaś mówi te dziwne słowa: „nie jestem tym, kim jestem”. Głęboka jedność istnienia marzeń i gry była mu natchnieniem do przestawnych strof.

Dwadzieścia lat przetrwał w tej skromnej halucynacji, lecz pewnego dnia ogarnął go przesyt i wstręt na myśl, że był tyloma królami ginącymi od szpady, tyloma kochankami, którzy schodzą się, rozchodzą, melodyjnie konają. Tego samego dnia postanowił sprzedać swój teatr. Nim minął tydzień, wrócił do rodzinnego miasteczka, gdzie odnalazł drzewa i rzekę dzieciństwa i nie połączył ich z tymi, które zdobne w mitologiczne aluzje i łacińskie zwroty wysławiała jego muza. Musiał być kimś, stał się więc człowiekiem interesu, który wycofał się po zrobieniu majątku i obecnie zajmuje się pożyczaniem pieniędzy, procesami i umiarkowaną lichwą. W tym charakterze podyktował swój oschły testament, z którego świadomie wykluczył wszystko, co zatrącało o patos czy też literaturę. Odwiedzali go czasem londyńscy przyjaciele, dla których powracał do roli poety.

Historia dodaje, że przed czy po śmierci, czując obecność Boga, powiedział: „Ja, który nadaremnie byłem tyloma ludźmi, chcę być jednym i sobą”. Głos Boga odpowiedział mu z wichru: „Mnie także nie ma. Wyśniłem świat, tak jak ty wyśniłeś twoje dzieło, mój Szekspirze, a pośród rozlicznych kształtów moich snów byłeś i ty, który, tak jak ja, jesteś wieloma i nikim”.

* *Wszystko i nic.*

JORGE LOUIS BORGES

„Twórca”

Przekład: Zofia Chęczyńska

Warszawa 1974

22 XI 1974 r. w Starym Teatrze w Krakowie rozpoczęły się próby „Hamleta” W. Szekspira, który miał być trzynastą z kolei inscenizacją Konrada Swinarskiego. Do 19 VIII 1975 r., czyli dnia tragicznej śmierci Swinarskiego, przeprowadzono 51 prób pod kierunkiem reżysera, w tym próby analityczne całego dramatu oraz próby sytuacyjne trzech pierwszych aktów, a także scen 1, 5, 6 z aktu IV i 1 z aktu V. Początkowo podczas prób posługiwano się tekstem Józefa Paszkowskiego, w miarę jednak jak postępowała praca Macieja Ślomeckiego nad tłumaczeniem „Hamleta”, stary egzemplarz zastępowano nowym.

Instytut Sztuki PAN znajduje się w posiadaniu nagrań magnetofonowych z pierwszych pięciu prób analitycznych. Służą dziś one jako dokument, na podstawie którego możemy podejmować rekonstrukcję interpretacji „Hamleta”. Nagrania tych dokonano posługując się sprzętem amatorskim, w związku z czym część z nich jest niez czytelna. W Pracowni Fonograficznej Instytutu Sztuki PAN zrekonstruowano je, dzięki czemu w formie stenogramów stały się dostępne historykom, krytykom teatru oraz tym wszystkim, którym bliskie jest dzieło Swinarskiego.

„Pamiętnik Teatralny” w zeszycie 1 z 1979 r. zamieszcza stenogram z pierwszej próby analitycznej z dnia 22 XI 1974 r., który opracowała i wstępem poprzedziła Danuta Kuźnicka. Powyższe informacje zacytujemy z tej publikacji.

Przytaczamy tu fragmenty tego obszernego stenogramu, ograniczając się jedynie do niektórych wypowiedzi Konrada Swinarskiego. Pozwoliłoby nam się w niewielkim stopniu zmienić ich kolejność, co, jak myślimy, w niczym nie zniekształca obrazu tych słów. Nie chodzi nam bowiem o oddanie atmosfery, jaka panowała wówczas na próbie, lecz przede wszystkim o przemyślenia wielkiego reżysera.

„Trzeba wyjaśnić sprawę Króla i tego szybkiego małżeństwa. Nie polega to tylko na tym, że bardzo chytrze Król zabił i ożenił się, i koniec. Tylko... Przesłanki są takie, że racja stanu znaczy Fortynbrasa ruch w Norwegii, wymaga bardzo szybkiej decyzji... bardzo szybkiej decyzji i akcji przeciwko Fortynbrasowi. Ta szybka decyzja może nastąpić tylko — w takim wypadku — przez małżeństwo jak najbardziej zbliżone, to znaczy przez to, że Królowa i brat króla, co nominalnie wtedy było też absolutnym prawem do zaślubin, bo to jest najbliższa rodzina właściwie, tak w spokrewnieniu... Teraz tak. Ja nie zakładam, że tutaj bardzo źli ludzie to znaczy ma... Gertruda i Klaudiusz, zadźgali i do łóżka wskoczyli. Tylko ja zakładam, że racja stanu usprawiedliwiła ich małżeństwo właściwie w pełni. (...) To znaczy, że ten stary, zamordowany król rządził według zasad jakie możemy... jakimi, możemy przypuszczać, rządził stary Fortynbrasa; to znaczy: przez podobój. Ten nowy król, który chce prowadzić państwo dzięki dyploma-

cji, bo do tego ma olbrzymie skłonności, zyskał sobie chyba uznanie żony starego króla. I w ten sposób, nie wiem, czy za jego namową, czy za własną intencją — i to należy rozstrzygnąć, czy nie rozstrzygnąć — bo musi to być chyba w ten sposób, że w miarę tego jak trupy się sieją, to zarówno poczucie winy Klaudiusza jest takie, że on jest przyczyną grzechu i zła, przez to, że zamordował swojego, ale też i matka, która na to przyzwoliła ma poczucie winy. (Niestetyżalne około 1 sek.) To znaczy każde bierze na siebie pełną winę za czyn popełniony na ojcu.

I teraz... jaki to jest spór? To znaczy... ja uważam, że w ogóle dwie najbliższe sobie osoby (niestetyżalne około 1 sek.) to jest Król i Hamlet. Na czym to polega? Polega to na tym, że są to osoby, których stopień myślenia usprawiedliwiałby to, czy stopień powiedzmy wykształcenia i stopień umiejętności dialektycznego myślenia, w tym wypadku — usprawiedliwiałby przyjaźń tych dwojga osób w sztuce jak najbardziej. Teraz... Tragedia polega na tym, że nie może dojść do tego pojednania z zupełnie innych, nazwijmy to — biologicznych przyczyn. (...) Tak, że to pojednanie jest właściwie zupełnie niemożliwe, aczkolwiek według wszelkich danych powinien Hamlet móc zrozumieć zabójstwo swojego ojca przez tamtego, nie... z punktu widzenia nie tylko racji stanu ale też z punktu widzenia swojego własnego dobra. Może ja tutaj zbyt przesadzam w tym wszystkim. Ja to po prostu potem w detalach będę usiłował wytłumaczyć, bo wydaje mi się, że wszystko to, co robi Klaudiusz jest niesłychanie mądre i na pewno są momenty w sztuce, kiedy Klaudiusz jest dużo mądrzejszy od Hamleta i gdy raczej Klaudiusza są po prostu obiektywnie biorąc do zaakceptowania bardziej niż raczej Hamleta.

Alte tutaj w ogóle trzeba wyjaśnić z miejsca, na początku jaką ten Duch ma funkcję i jak on sobie, że tak powiem, zakłada swoje zjawienie się. (...) Duch zjawia się, ponieważ on jest umarty w stanie grzechu. Zabity był w stanie grzechu, czyli nie może on doznać zbawienia. Ale ten Duch, który przychodzi, zdaje sobie równocześnie sprawę, że przez to... że naciąga syna, to znaczy istotę na ziemi najslabszą, on sobie zdaje z tego sprawę, że on wyzyskuje pot... potomka przez to, ażeby zmasać swoje cierpienia, ażeby dostąpić zbawienia. Czyli nie jest to li tylko prawo krwi w tym znaczeniu, że właśnie Hamlet musi zamordować, bo istniało przecież chrześcijańskie jeszcze prawo wymodlenia jego... jego duszy. Ale jest to od strony ojca czyn bardzo intencjonalny. Czyn ten nie polega na tym, że on zdaje na niego rację rodu; to czyni chcąc nie chcąc, ale nabiera syna na litość i w ten sposób trafia do najbardziej uczuciowego miejsca człowieka, kiedy człowiek nie może powiedzieć — nie.

(...) Bo cały ten, ja bym to nazwał — obraz ojca w Hamlecie — normalnie bywa szalenie wysublimowany, to znaczy dobrze, to znaczy: sam żal, sam honor, sama miłość, sama dobroć, sam... właściwie (niestetyżalne około 1 sek.) usprawiedliwia jakoby rację Hamleta. Natomiast rzecz mi się wydaje bardziej pokomplikowana. Pokomplikowana w tym, że — tak, jak powiedziałem na początku — on w miarę rozwoju wypadków heroizuje ojca, ale ma on bardzo wiele momentów, — niestety w tym tłumaczeniu opuszczonych, znaczy przerobionych, — które mówią o tym, że jego stosunek do Ducha ojca jest trzeźwiejszy, niż by się w ogóle wydawać mogło. Na czym to polega? Moim zdaniem to polega na dwóch cechach, to znaczy na dwóch jak gdyby sprawach, które się tutaj spotykają: na jego wewnętrznej... raz — na jego niespełnieniu się dotychczas w życiu w ogóle (to znaczy on po prostu ma wszelkie dane na to, żeby być królem, czy kimkolwiek więcej) i na jego wewnętrznej odrazie do przemocy.

Teraz tak. Skoro tak się układają te te te warstwy w nim, to oczywiście ten król, który przychodzi, aby go wyzwolić z tych cierpień czyśćcowych przez zabójstwo, apeluje do tej cechy, która w nim (w Hamlecie) jest najslabsza, mianowicie: do współczucia i do cierpienia. Ale to wielkie zdanie, które pada potem, jak ojciec się spotyka z synem i on mówi: „Zemsta!”, to to moim zdaniem jest zdanie z rzędu tego, jakie u Wyspiańskiego pada: „Każesz walczyć!” w Wyzwoleniu..., to znaczy coś, co jest zupełnie sprzeczne z jego wewnętrzną istotą. Pokrycie obiektywne w tym mogą mieć tylko oczywiście w dalszym ciągu sceny, z tym „Sware, sware”, kiedy on tego własnego ojca nazywa „minerem”, „kretynem” i tak dalej. To znaczy — on popełnia coś, mając równocześnie świadomość, że nie jest to zgodne z jego naturą, ale tamto jest silniejsze, niż jego natura jest w stanie... niż... niż by jego natura była w stanie zmóc. To znaczy nie uważam, żeby Szekspir pisał na darmo te wszystkie wyrażenia negatywne o Duchu (potem, przy tej przysiędze), i że pisał on to po to, że czyni on (Hamlet) pewną przysięgę, która jest sprzeczna z jego naturą... z jego naturą, ale której moc jest większa, niż jego natura zmóc może.

(...) Nie ma specjalnych podstaw, aby... do tego, ażeby twierdzić, że miłość Hamleta do ojca jest tak wielka, że sam fakt zabójstwa usprawiedliwia z miejsca zemstę. Raz, że ten cały układ z matką inaczej wygląda, po wtóre przez to, że to co się normalnie gra, zawsze grywało. To znaczy... obraz ojca u Hamleta jest heroizowany w miarę tego, jak Hamlet znajduje dla siebie rolę w życiu. Bo z czym on tutaj przyjeżdża (niestetyżalne około 1 sek.)? On przyjeżdża na pogrzeb swojego ojca, zastaje ślub swojej matki, a właściwie nominalnie... nominalnie powinien być następcą tronu.

No i teraz... Jak wygląda oczywiście to zachowanie? To zachowanie się Hamleta jest zawsze grane w taki sposób, że on po prostu uważa, że tatusiowi nie zadośćuczyniono dość długą żalobą i że po prostu śmierć ojca nie jest (niesłyszalne około 1 sek.). Natomiast ja uważam, że są to tylko argumenty na zewnątrz, które mają świadczyć o tym że on jest w niezgodzie z obecną sytuacją... Ale on jest w niezgodzie z tą sytuacją przez co? Właściwie przez zdradę matki. Natomiast na zewnątrz on używa argumentu, że to jest niedochowanie żaloby po ojcu. Tak widzę tą całą sytuację.

Teraz tak... Ja tutaj nie chcę rozstrzygać, kiedy Hamlet udaje wariata, kiedy zwariował i czy zwariował w ogóle, bo mnie się wydaje, że nie zwariował nigdy do końca.

Jeszcze co do tych dyskutowanych postaci, to może tutaj tylko jeszcze wytłumaczyć sprawę powiedzmy Poloniusza. (...) Że jest to człowiek, który ma genialną umiejętność niezalatwiania niczego. To jest umiejętność! To jest olbrzymia umiejętność, bo on cały czas robi wrażenie... wrażenie że on wszystko zalatwi. I jego wielkość polega na tym, że on nic nie zalatwi. To znaczy, że on zdecydowane z góry... sprawy... dla nich wynajduje przebieg urzędowy, ażeby je usprawiedliwić od strony prawnej i merytorycznej. (...) Mnie się wydaje, że tak, że... Rzecz polega na tym, że Król go przyjął od starego króla, czyli — że on jest wprowadzony w to zabójstwo. Nie w taki sposób, ażeby w nim partycypował, tylko w taki sposób, że on o nim wie i wie, że należy tej myśli unikać. Ale świadomość tego, że taka myśl istnieje, to on ma od początku do końca. To całe gadulstwo, które w mniemaniu większości interpretacji, polega na tym, że on po prostu jest taki gaduła — to nie jest tak. On po prostu ma swoje formuły, dla... którymi usiłuje coś usprawiedliwić. Czasami zapędza się tak daleko, że nawet wie, że to przeradza się w gadulstwo, co jest niedolą (?) myślenia. (...)

Teraz... Na czym polega jego kariera na tym dworze? Po prostu na tym, że on musi robić wrażenie idealnego, nieodzownego urzędnika. Nieodzowność jego polega na tym, że on ma świadomość tego, że zna przyczynę tego układu, to znaczy: zna zabójstwo taty (ojca Hamleta). Natomiast całe lawirowanie, jak tu można wylawirować coś dla siebie polega na tym, że on ma swoje dzieci, znaczy Ofelię i Laertes, o których wie coś i nie wie nic. Dlaczego? Dlatego, że jemu jest... w jakiś sposób zabił on w sobie w ogóle zmysłowe odczucia świata dla chęci zrobienia kariery od strony umysłu. W związku z czym dla niego rzeczą niezrozumiałą są pewne formy zachowań zarówno córki, jak i syna. On...

I tutaj z tym synem i z tą córką jest rzecz dość skomplikowana. Można podawać różne przyczyny, dlaczego syn wyjeżdża z powrotem do Francji. Wynika z tej rozmowy pierwszej jasno, że ten syn raczej bawi się tam, niż uczy. Mnie się wydaje, że temperament syna jest taki, który mógłby zaszkodzić jego stanowisku na tym dworze i w związku z tym on go woli mieć z daleka. (...) W każdym bądź razie mówiąc wulgarnie jest... nie jest to idiota, jest to ktoś tak złożony, kalkulator, który... którego nazwijmy to — sposób myślenia znalazł już swoją nową formę (niesłyszalne około 2 sek.). On po prostu dzięki załodowi stał się człowiekiem, który nie jest w stanie pojąć, co to jest miłość na świecie. Bo on to zupełnie tutaj zgubił. Natomiast co to jest prostytucja, to on wie doskonale. I w tym on jest znakomity, bo i w ten sposób chce podsunąć córkę tam, i w ten sposób chce zyskać przez (niesłyszalne około 2 sek.), który tutaj według powiedzmy sztuki i według prawdopodobnie... no praw elekcyjnych w tym czasie, ma prawo do elekcji na stanowisko króla, (ten syn) w momencie, jeżeli nie ma prawowitego następcy tronu, jeżeli nie ma w ogóle kto sprawować rządów.

Co do Ofelii, to ja myślę, żeby tę Ofelię traktować... tą najlepszą, którą ja widziałem, tą z filmu — nie wiem czy ją pamiętać, taka jest z tego filmu Oliviera. (...) Na czym to polega? To znaczy ojciec... czy ojciec właściwie ją jak prostytutkę podsuwa tam? Ja uważam, że ten związek Hamleta z Ofelią jest związkiem nigdy nie spełnionym, w tym podwójnym niespełnieniu, znaczy: to tam ma swoje obiektywne, ale i subiektywne przyczyny o obu przyp... w obu wypadkach. Wydaje mi się, że rzecz jest po prostu taka, że jej tragedia polega na tym, że tak, jak tatuś... tatusia lubi ona, ponieważ wychowała się bez matki. (...) Jest ona niespełniona z kochankiem, a traci ojca, którego... o którym dowiaduje się, że... to znaczy: o którym wie, że pcha ją do grzechu. Nie może pomieścić tego, że moralnie dała się nabrać na grzech (niesłyszalne około 2 sek.). Przez to skalała czystość swojego uczucia. Tego nie zyskała, a tego, do którego miała uczucie, znaczy ojca — straciła i moralnie i fizycznie. I mnie się wydaje, że... to znaczy ją mówię tak od strony głowy, bo to właściwie wszystko w tej istocie mieści się w przeczcuciach i odczuciach.

Teraz tak. Druga sprawa, która mnie zawsze w tej sztuce okropnie drażniła, to po prostu była sprawa Horacego, która zawsze wyglądała w ten sposób: szlachetny przyjaciel przyjeżdża na dwór, któremu on może się zwierzyć, że tak powiem z tajni swojej duszy i który też na końcu zaraz donosi temu wszystkie szlachetne cudzy tego dworu... temu Fortynbrasowi. (...) Rzecz polega na tym... polega na tym, że że Horacy

Sezon 1980|81

Premiera 6 i 7 IV 1981 r.

WILLIAM SHAKESPEARE

Hamlet i Hamlet

Przekład: Maciej Słomczyński

Dramatis personae

CLAUDIUS
HAMLET
FORTINBRAS
HORATIO
POLONIUS
LAERTES
ROSENCRANTZ
GUILDENSTERN
OSRIC
MARCELLUS
BERNARDO
REYNALDO
VOLTIMAND
AKTORZY

GRABARZE
GERTRUDA
OFELIA
DUCH

Wieczór I

Krzysztof Tyniec
Janusz Cichocki

Renata Berger
Anna Szymańska

Maja Pakulnis
Agnieszka Kotuła

Marek Jagoda

Cezary Nowak
Jerzy Nowacki
Włodzimierz Witt
Ireneusz Wykurz
Sławomir Olszewski
Bogdan Kajak
Tadeusz Błażyński
Aleksander Synowiecki
Bogdan Kajak
Marek Sosnowski
Kazimierz Janus
Kaja Kłowska
Krystyna Jędrus
Dorota Kardaś
Danka Markowska

Bogdan Kochanowski
Emanuel Kraus

Jerzy Karnicki

Wieczór II

Janusz Cichocki
Krzysztof Tyniec

Maja Pakulnis
Agnieszka Kotuła

Renata Berger
Anna Szymańska

REŻYSERIA

Marek Grześniński
Asystent reżysera
Włodzimierz Witt

SCENOGRAFIA

Jorge Reina
Asystent scenografa
Jerzy Karnicki

MUZYKA

Jerzy Satanowski
Praca nad słowem
Danuta Mancewicz

Sufler
Janina Jarocka

przyjeżdża tutaj pierwotnie w zupełnie innym celu, niż to się grywało — bo to zawsze jest takie przyjacielskie spotkanie: „I ty tu! I ty tu! I ty tu!”. (Niestyszalne około 2 sek.). Nic podobnego. On przyjeżdża tutaj po posadę. Nic ich właściwie specjalnie nie łączyło w Wittenberdze i dlatego Hamlet jest zdziwiony, że on tutaj przyjeżdża. Ale ponieważ ani tej posady nie dostał, a równocześnie ma nadzieję, że coś wyniknie z postawy Hamleta, staje się mimowolnie jego przyjacielem, o którym Hamlet wie cały czas, że jego przyjaźń jest podstępem. Ona jest właściwie słaźona.

I teraz sprawa Rozenkranca i Gildensterna. To wiecie, że na początku zawsze skreślano, bo uważano, że to po prostu jest jakiś dodatek do sztuki i to zupełnie niepotrzebny, nieistotny i tak dalej. Rzecz jest zupełnie inną moim zdaniem. I ja radziłbym przeczytać jednak tego Stopparda, tą sztukę, dlatego, że to jest oparte na tych przesłankach, o których ja myślę, troszkę w innym wydaniu — że to są najuczciwsi ludzie, których sprowadzają po to, ażeby Hamleta niby tam rozzerwać. Nie wiem, jak oni sobie to rozrywanie wyobrażają, ale w każdym bądź razie on już przez sam fakt tego, że są nastani przez króla, podejrzewa w tym dwoistość, to znaczy: podejrzewa w tym szpiegostwo. Ten często grywany wariant dwóch szpiegów, którzy chodzą — „Tak, tak, tak!” — a on im prawi prawdy, jest drugim idiotyzmem, który jest, moim zdaniem, jest absolutnie niezgodny z prawdą. Oni w myśl dobra dla Hamleta stają się mimowolnie narzędziem Króla, dochodzą do świadomości swojej własnej sytuacji; im się robi, że tak powiem, coraz głupiej. (Niestyszalne około 5 sek.). Ale nie mogą się z tej sytuacji wyplątać i muszą właściwie, skoro stali się fernalami, próbować balansować między tym, tak zwanym dobrem dla Hamleta, a tym, tak zwanym układem dla króla i stąd nie mogą tego wydotać. Po prostu te dwie prawdy się w nich nie mieszczą.

Teraz... może ja tak o wszystkich postaciach nie potrafię, bo musiałbym cztery godziny gadać, ale po prostu taki wstęp wam mniej więcej chciałem zrobić.

Ja bym nie chciał, to znaczy — marzeniem moim jest, ale może ja to zmienię, ażeby powiedzmy ten tak jak gdyby zamknięty cykl losów ludzkich przedstawiony w tej sztuce przeciwstawić właściwie takiej odradzającej się przyrodzie. Nie bardzo ta sztuka do tego usprawiedliwia czasowo, ale można ją w tym kierunku naciągnąć, bo jest dosyć dużo informacji.

Hamlet

Wygłoś swą przemowę, proszę cię, tak, jak ci ją wyrecytowałem: lekko i posuwicie, lecz gdybyś miał mówić z nieszczerą napauszonnością, jak to robi wielu waszych aktorów, lepiej byłoby, aby twoje wiersze wygłosił nawoływacz miejski. A nie tnij przy tym powietrza ręką, o tak, lecz niechaj ruchy twe będą spokojne, gdyż pośrodku rwącego nurtu, zawieruchy i, jak mógłbym to określić, nawałnicy namiętności, musisz uchwycić i zachować pewien umiar, który nada jej potoczystość. O, do głębi duszy obraża mnie, gdy słyszę draba w peruce na łbie, rozszarpującego swą namiętność na strzępy, ba, na szmaty, by ogłuszyć nią uszy pospólstwa z miejsc stojących, zdolnego jedynie do pojmowania hałasu i gwałtownych gestów, nie dających się usprawiedliwić. Dałbym takiego draba oćwiczyć za zakasowanie Termaganta. Przeherodzi to samego Heroda. Proszę cię, wystrzegaj się tego.

Pierwszy Aktor

Ręczę ci za to, panie mój.

Hamlet

Lecz nie bądź także zbyt potulny. Zezwól, by roztropność kierowała tobą, 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, ukazywać cnotę jej oblicze, nikczemności jej wizerunek, a chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno.

(Akt III, scena II)

Afisz naszego przedstawienia może się na pierwszy rzut oka wydać pretensjonalny. Czyżby zapowiadał on z góry skazane na śmieszność wariacje reżyserskie na temat dramatu Szekspira? A może, co gorsza, obwieszcza realizację banalnego odkrycia, że „Hamleta” grać można na różne sposoby i konwencje teatralne? Otóż, mimo głębokiej nieufności, jaką żywią do pisemnych enuncjacji twórców teatralnych, pragnę w kilku słowach wyjaśnić sens owej dwoistości w tytule afisza.

Zespół nasz zajmuje się teatrem szekspirowskim od dwóch lat. Źródłem powstania grupy, która obecnie pracuje w Słupsku, był zorganizowany w 1979 r. Warsztat Szekspirowski w Szklanej Hucie. Przez dwa tygodnie w zupełnej izolacji od cywilizowanego świata aktorzy ówczesnego Teatru Muzycznego w Słupsku i studenci IV roku Wydziału Aktorskiego PWST w Warszawie pracowali nad tekstem „Snu nocy letniej”. Dysponowaliśmy tylko sobą i przestrzenią, jaką dawała polana w lesie lub w dni deszczowe niewielki barak, w którym pozostawiliśmy tylko podłogę, ściany i dach. Ten niezwykle okres zadecydował o tym, że w miesiąc później powstało przedstawienie dyplomowe „Snu nocy letniej” w warszawskiej PWST, a w dwa miesiące później w teatrze słupskim spektakl „Najżałośniejsza komedia i najokrutniejsza śmierć Pyrama i Tyzbe” według tekstu Szekspira. Obydwa przedstawienia reżyserowałem w podwójnych obsadach i okazało się, że efektem tego są cztery różne spektakle. Różnice te wystąpiły zwłaszcza w PWST, gdzie w ślannie nieskażonym sceną podelkową przeniosło się to wszystko, co udało nam się wypracować stosując różne warianty obsadowe, tam nad morzem, w czasie owych dwóch tygodni. Z czasem Teatr Muzyczny udało nam się zmienić w Dramatyczny, którego zespół utworzony został z części dawnego teatru i grupy wylonionej spośród absolwentów Wydziału Aktorskiego PWST w Warszawie, którzy pracowali z nami wówczas nad Szekspirem. W 1980 roku zorganizowaliśmy w Lebie warsztat po raz drugi, tym razem poświęcony wyłącznie „Hamletowi” i „Burzy”, gdyż te dwie pozycje mieliśmy zamiar zrealizować w nadchodzącym sezonie. Na nasze zajęcia zgłosiły się już następne roczniki PWST nie tylko z Warszawy, ale również z Łodzi i Krakowa. Pracowaliśmy znów

nad morzem, odcieci od pokus codzienności, nie zwracając uwagi na zegar i pogodę. Przestrzenią sceniczną znów było jedynie kilka metrów kwadratowych bez dekoracji i mebli. Wszystkiego należało się doszukać wyłącznie w ludziach i tekście. Tym razem każdą scenę próbowaliśmy nie w dwóch, ale w pięciu obsadach. Niby nic takiego, bo przecież to stała praktyka w szkołach teatralnych. Ale tutaj zwracaliśmy pilnie uwagę, jakie to ma konsekwencje dla Szekspira, a po drugie przygotowaliśmy się do realizacji spektakli, które mają być przedstawione publiczności. Odwołując się do naszej dotychczasowej wiedzy, staraliśmy się ustalić czy istnieją jakieś określone „techniki”, którymi można grać teksty szekspirowskie w sposób przekonywujący dla współczesnego odbiorcy. Sposób, który odebrały tym dramatom ową muzealną zacność dominującą w ogromnej większości polskiej produkcji teatralnej i przesłaniającą widzowi drapieżność i patos dramaturgii największego z poetów sceny.

Naszą pracę kontynuowaliśmy od początku tego sezonu, szykując premierę „Hamleta” już na scenie słupskiej. Czytaliśmy ten tekst zwracając szczególną uwagę na to, jak wiele decyzji pozostawia on aktorowi i jak bardzo sens przedstawienia może zależeć od decyzji obsadowych, co do których więcej istnieje sugestii w tradycji teatralnej niż w samej strukturze dramatu. Byliśmy także bardzo zainspirowani interpretacją niektórych postaci ujawnioną przez Swinarskiego na próbie, z której zapis znaleźliśmy w „Pamiętniku Teatralnym” (jego fragmenty drukujemy w naszym programie). Zaskakujący punkt widzenia na szereg poczynań i zależności pomiędzy osobami dramatu był tak bardzo zgodny z tym, co udało nam się poodślaniać w trakcie manipulowania obsadami w Lebie i przymierzania różnych, często wykluczających się wzajemnie motywacji, dotyczących jednej i tej samej sceny. Tak więc „Hamlet”, który jest przecież tworem niezwykle precyzyjnie skonstruowanym i konsekwentnym w swoich perypetiach (wbrew twierdzeniom dociekliwych filologów), jawił się nam jako „dzieło otwarte”, jako struktura magiczna o ścisłych zależnościach pomiędzy dowolnie dobieieranymi elementami. Traktowaliśmy ten tekst jak wzór algebraiczny ustalający surowe reguły wszystkich przykładów, które można pod niego postawić.

Postacią najbardziej kontrowersyjną i wymagającą radykalnych decyzji ze strony reżysera i aktora wydaje się być Hamlet. Czy jest aktywny czy bierny, tchórzliwy czy odważny, zamknięty w sobie czy ekstrawertyczny, żądny władzy czy pełen pogardy dla jej blichtru, zafascynowany śmiercią czy wolą życia w człowieku, zakochany w Ofelii czy w sobie, zmysłowy czy intelektualny, obciążony kompleksem Edypa czy panujący nad nim, nieskazitelny w swej uczciwości czy wręcz amoralny. Tych pytań jest bardzo wiele, a rozstrzygnięcia jednoznaczne

każdej z tych alternatyw powoduje ogromne konsekwencje dla dalszych postaci, a głównie Gertrudy i Ofelii, których osobowość musi być skonstruowana tak, by mogła bez rażących nonsensów współistnieć na scenie z Hamletem. Nie zadowalało nas żadne rozstrzygnięcie. Początkowo założyliśmy sobie, że zrealizujemy dwa różne spektakle, gdzie każda postać będzie grana w innej obsadzie. Z czasem jednak okazało się, że na takie zamieszanie potrzeba nam półtora roku. Ograniczyliśmy więc ilość podwójnych postaci do trzech. Wiedzieliśmy już wtedy, że z samego faktu zagrania li tylko Hamleta przez dwóch aktorów należy wyciągnąć konsekwencje reżyserskie prowadzące do dwóch zupełnie różnych spektakli. W ostatniej fazie pracy staraliśmy się skupić na tym, żeby te różnice niwelować. To było najciekawsze. Nasze dwie wersje opierają się więc o ten sam tekst, te same prawie sytuacje, a przecież nie są tym samym spektaklem w dwu obsadach. Dla widza być może te różnice nie są istotne. Naszym zdaniem nie istnieje nawet konieczność oglądania obu wersji. Każda jest zamkniętą całością wystarczającą w zupełności komuś, kto pragnie zobaczyć „Hamleta” Szekspira. Obie są podobne bliźniaczo do siebie. Ale wydaje nam się, że ponieważ Hamlet, Ofelia i Gertruda są w jednym spektaklu zupełnie innymi ludźmi niż w drugim, to i pozostali są innymi ludźmi. Inaczej czują, inaczej myślą, inne motywacje nimi kierują. A więc opowiadamy Wam zupełnie dwie różne historie, tylko pozornie tymi samymi słowami. A są to dwie opowieści z niezliczonej ilości możliwych do opowiedzenia przy pomocy tego niezwykłego dramatu i na tym między innymi polega jego magiczny zasięg i indywidualna wartość dla każdego człowieka żyjącego w dowolnej epoce.

MAREK GRZESIŃSKI

W REPERTUARZE:

„INTERMEDIA” — CERVANTESA

w reżyserii: Jowity Pieńkiewicz

scenografii: T. Działak z muzyką: B. Dominika

ruch sceniczny: L. Czarnota

„WACŁAWA DZIEJE” — S. GARCZYŃSKIEGO

w reżyserii i scenografii: Marka Grzesińskiego

kostiumy: T. Działak z muzyką: J. Satanowskiego

„HAMLET” — W. SZEKSPIRA

w reżyserii: Marka Grzesińskiego

scenografii: J. Reiny

z muzyką: J. Satanowskiego

W PRZYGOTOWANIU:

„ŚLUBY PANIEŃSKIE” — A. FREDRY

w reżyserii: Jowity Pieńkiewicz

„BIESY” — F. DOSTOJEWSKIEGO

w adaptacji i reżyserii: Pawła Nowickiego

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej i Reklamy:

EWA OSTROWSKA

Inspicjent: **JERZY KARNICKI**

Kierownik Biura Obsługi Widzów: **ALICJA HÜBEL**

Kierownik techniczny: **JERZY OSTROWSKI**

Brygadier sceny: Adam Piasecki

Gł. brygadier elektryk: Stanisław Indrusyna

Akustyk: Janusz Wysocki

Pracownia krawiecka: J. Wiernek

Pracownia stolarska: Z. Sykulski, Z. Tomkiewicz

Pracownia ślusarska: J. Zakrzewski

Pracownia tapicerska: H. Bukowiecki

Pracownia szewska: Z. Niewiarowski

Pracownia plastyczna: T. Groński, A. Pieńkoś

Fotograf: J. Dorosz

Pracownia perukarska: D. Leśniewska, J. Pakuła

Rekwizytor: Tadeusz Błażyński

Redakcja programu: **LUCYNA BOCHENEK**

Opracowanie graficzne i redakcja techniczna

ZOFIA KUBIAK-KRZESIŃSKA

Cena 10,— zł

Słupsk 908 1500 81.

ZE ZBIORÓW

Andrieja Kausbrandta