



Wiliam Szekspir

Hamlet



TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze
ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM Z GWIAZDA
ORDERU ODRODZENIA POLSKI

DUŻA SCENA

40 LAT TEATRU W JELENIJ GÓRZE

Dyrektor — ALINA OBIDNIAK
Z-ca dyrektora — MIROŚLAW SIENKIEWICZ
Kierownik literacki — JANUSZ DEGLER

WILLIAM SZEKSPIR

HAMLET

Przekład
Józef PASZKOWSKI

Reżyseria
MAREK OLIWA

Scenografia
ANNA SEKUŁA

Muzyka
ZYGMUNT KONIECZNY

Układ pojedynków
KONRAD DĘBOGÓRSKI

Pantomima i ruch sceniczny
WOJCIECH MISIURO

PREMIERA — MAJ 1985 r. XL SEZON 1984/85
(szósta premiera sezonu)

OBSADA:

Klaudiusz Andrzej KEMPA
Hamlet Jerzy SENATOR
Poloniusz Ryszard WOJNAROWSKI
Horacy Wojciech ZIEMIAŃSKI
Laertes Konrad DĘBOGÓRSKI
Woltymand Marek CHRONOWSKI
Rozenkranc Leszek ŻENTARA
Gildenstern Wojciech OLEKSIEWICZ
Ozryk Piotr SZULC
Ksiądz Stefan MIEDZIŃSKI
Marcellus Edward KALISZ
Bernardo Tadeusz KUTA
Francisko Bogusław KOZAK
Rajnold Bogdan MICHALEWSKI
Duch Ojca Hamleta Zdzisław SOBOCIŃSKI
Fortynbras Bogusław SIWKO
Gertruda Irmina BABIŃSKA

Ofelia Katarzyna LATAWIEC-PRASAŁ
Grabarz I Kazimierz KRZACZKOWSKI
Grabarz II Wojciech ŁUGOWSKI
Majtek Ryszard WĘGRZYN
TRUPA AKTORSKA: Henryka DYGDAŁOWICZ
Jadwiga KUTA
Marta ŁAĆKA
Ewa SOBIECH
Bogusław KOZAK
Tadeusz KUTA
Zdzisław SOBOCIŃSKI

Wykonanie broni pojedynkowej

TOMASZ JAXA MOKULSKI

Asystent reżysera

ANDRZEJ KEMPA

Spektakl z dwiema przerwami



Gotthold Ephraim Lessing

POCHWAŁA DUCHA W „HAMLECIE”

Pojawienie się ducha było w tragedii francuskiej nowością tak śmiałą i poeta, który się na to odważył, uzasadnia je tak szczególnymi powodami, że warto zatrzymać się chwilę nad tą sprawą.

„Krzyczano i pisano w różnych miejscach — mówi pan Wolter — że nikt już nie wierzy w duchy i że ukazanie się zmarłego musi w oczach oświeconego narodu wyglądać dziecinnie. Jak to — odpowiada na to — cała starożytność wierzyła w te cuda, czyż więc nie wolno nam w tym względzie iść za starożytnymi? Jak to? Nasza religia uświęciła tego rodzaju niezwykle zrzędzenia opatrności i miałyby być śmieszne wznowienie ich na scenie?”

Wydaje mi się, że te wykrzykniki są bardziej retoryczne niż rzeczowe. Przede wszystkim wołałbym wyłączyć z tych spraw religię. W kwestiach smaku i krytyki argumenty z niej wzięte nadają się do tego, aby zmusić przeciwnika do zamilknięcia, natomiast nie są zbyt przydatne dla przekonania go. Religia jako religia nie powinna tu rozstrzygać niczego; jako tylko jeden z rodzajów przekazów tradycji starożytnej nie ma większej ani mniejszej wartości niż inne świadectwa tej tradycji. Wobec tego mielibyśmy także tutaj do czynienia tylko ze starożytnością.

Prawda, cały świat starożytny wierzył w duchy. Pisarze dramatyczni starożytności mieli więc prawo odwoływać się do tej wiary; jeżeli u kogoś z nich znajdujemy wstających z grobu zmarłych, byłoby niesprawiedliwie prawować się z nim o to, ponieważ nasze zdanie w tej materii jest słuszniejsze. Ale czy

nowożytny poeta dramatyczny, dzielający owe słuszniejsze poglądy, ma takie samo prawo? Na pewno nie. — A jeżeli przenosi akcję sztuki w owe łatwowiejsze czasy? Także wtedy nie. Poeta dramatyczny nie jest bowiem historykiem; nie opowiada, że stało się coś, w co niegdyś wierzono, lecz ożywia dawne wydarzenia przed naszymi oczyma, a robi to nie dla prawdy historycznej, lecz w całkiem innym, wyższym celu. Prawda historyczna nie jest jego celem, jest tylko środkiem do celu; dzięki niej chce nam stworzyć złudzenie i przez to złudzenie wzruszyć. Jeśli więc prawdą jest, że nie wierzymy już w duchy, jeśli ta niewiara musi w konsekwencji uniemożliwić złudzenie, jeśli bez złudzenia nie możemy się zdobyć na współodczuwanie, to współczesny poeta działa na swoją szkodę, skoro mimo to prezentuje nam takie nieprawdopodobne historyjki; cała sztuka, jakiej na to używa, idzie na marne.

A więc? Czy więc absolutnie nie wolno wprowadzać na scenę duchów i zjaw? A więc wyszło dla nas to źródło strachu i patosu? Nie; byłaby to zbyt wielka strata dla poezji. Czyliż nie dostarcza ona przykładów, gdzie geniusz opiera się naszej filozofii, czyż nie umie przedstawić naszej wyobraźni jako straszną tych rzeczy, które chłodnemu rozumowi wydają się bardzo śmieszne? Wniosek musi więc być inny, a zatem przesłanka jest widocznie fałszywa. Czy nie wierzymy już w duchy? Któż tak twierdzi? A raczej: co to znaczy? Czy znaczy to, iż doszliśmy w końcu w naszych przekonaniach do tego, że możemy dowieść niemożliwości zjawiska? Że pewne niezachwiane prawdy, stojące w sprzeczności z wiarą w duchy, stały się tak powszechnie znane, tkwią zawsze i nieustannie w świadomości również zwykłego człowieka, tak że wszystko, co się z nimi kłóci, musi się koniecznie wydawać śmieszne i niesmaczne? Nie. To, że nie wierzymy już w duchy, może znaczyć tylko tyle: w sprawie, co do której da się powiedzieć niemal tyleż samo „za”, co i „przeciw”, która nie jest i nie może być różstrzygnięta, panujący obecnie sposób myślenia dał przewagę argumentom „przeciw”. Nieliczni podzielają ten sposób myślenia, wielu pragnie, aby wydawało się,

że go dzielają; ci właśnie podnoszą wrzawę i nadają ton. Przeważająca rzesza milczy, zachowuje się obojętnie, myśli raz tak, a raz inaczej: słucha w biały dzień z przyjemnością drwin z duchów, a w ciemną noc z dreszczem przerażenia opowiada o nich.

Tak pojmowana niewiara w duchy nie może jednak i wcale nie powinna powstrzymywać poety dramatycznego od robienia z nich użytku. Zarodek wiary w nie tkwi w nas wszystkich, a najczęściej w tych, dla których przede wszystkim poeta tworzy. Aby ten zarodek doprowadzić do kiełkowania, zależy tylko od talentu poety, tylko od pewnych chwytów scenicznych, które przy szybkim biegu akcji potrafią nas w pełni przekonać o istnieniu duchów. Jeśli autor nimi rozporządza, to choćbyśmy w codziennym życiu wierzyli, w co tylko chcemy, w teatrze musimy wierzyć w to, co on nam do wierzenia podaje.

Takim poetą jest Szekspir i niemal tylko jeden Szekspir. Na widok jego ducha w *HAMLECIE* jeżą się włosy, niezależnie od tego, czy pokrywają wierzącą czy nie wierzącą głowę. Pan Wolter wcale nie uczynił dobrze powołując się na tego ducha, który wystawia autora i jego ducha Ninusa na pośmiewisko.

Duch u Szekspira przychodzi rzeczywiście z tamtego świata; tak się nam przynajmniej wydaje. Przybywa o uroczystej godzinie, w przejmującą grozą ciszy nocy, w otoczeniu wszelkich ponurych, tajemniczych zjawisk, wśród jakich od kołyski przywykliśmy oczekiwać duchów i myśleć o nich. (...)

U Szekspira Hamlet jest jedyną osobą, z którą duch się zadaje; matka, która jest obecna w jednej scenie z duchem, ani go nie widzi, ani nie słyszy. Cała nasza uwaga skupia się więc na Hamlecie i im więcej dostrzegamy w nim oznak rozstroju wywołanego zgrozą i przerażeniem, tym bardziej jesteśmy skłonni uważać zjawę, która ten rozstrój u niego powoduje, za to, za co on ją uważa. Duch działa na nas bardziej za jego pośrednictwem niż bezpośrednio. Wrażenie, jakie robi na Hamlecie,

przenosi się na nas, a skutek jest zbyt widoczny i zbyt silny, abyśmy mieli wątpić w nadprzyrodzoną przyczynę. (...)

Dostrzegam jeszcze jedną różnicę między duchami angielskiego i francuskiego poety. Duch Woltera jest jedynie poetycką maszyną, istniejącą wyłącznie ze względu na zawikłanie dramatyczne; sam nie wzbudza zupełnie naszego zainteresowania. Duch Szekspira natomiast jest rzeczywiście działającą postacią, której los nas obchodzi; wzbudza zgrozę, ale także i litość.

Różnica ta ma swe źródło bez wątpienia w odmiennych poglądach obu poetów na duchy w ogóle. Wolter uważa ukazanie się zmarłego za cud, Szekspir za całkiem naturalne zdarzenie. Nie ulega wątpliwości, który z nich myśli filozoficzniej, ale Szekspir myślał poetyczniej.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

„Dramaturgia hamburska” — Przełożona i opracowała Olga Dobijanka — Wrocław 1956 — s. 105—110



Johann Wolfgang Goethe

Z ROZMÓW O „HAMLECIU”

— Wystaw pan sobie królewicza, jakem go odmalował, którego ojciec umiera niespodzianie. Ambicja i żądza panowania, to nie są namiętności, co go ożywiają; podobano mu się, że jest synem króla; ale teraz dopiero zmuszonym jest bacniejszą zwrócić uwagę na przepaść oddzielającą króla od poddanych. Prawo do korony nie było dziedzicznym; dłuższe atoli życie ojca umocniłoby pretensje jego jedyne go syna i upewniłoby nadzieję otrzymania korony. Tymczasem widzi się oto przez stryja swojego, pomimo pozornych przyrzeczeń, może na zawsze wykluczonym; czuje się tak biednym co do łaski, co do dóbr, i obcym w tym, co od dzieciństwa mógł za swoją własność poczytywać. Tu umysł jego przybiera pierwszy smutny kierunek. Czuje, że nie jest czymś więcej, ba, nawet nie tyle co szlachcic każdy, podaje się za sługę każdego, nie jest grzecznym, nie jest uprzejmym, on jest poniżonym i potrzebującym. Za stanem swym dawniejszym ogląda się jak za snem znikłym. Na próżno stryj chce go rzeźwić, ukazać mu położenie jego z innego punktu widzenia; poczucie swojej nicości nie opuszcza go nigdy. Drugi cios, jaki weń uderzył, zranił go głębiej, przygniótł silniej. To małżeństwo jego matki. Jemu, przywiązanemu i czulemu synowi, pozostała po śmierci ojca jeszcze matka; spodziewał się, że w towarzystwie żyjącej szlachetnej matki

będzie czcił bohaterską postać owego wielkiego zmarłego; traci atoli i matkę w sposób gorszy, niż gdyby mu ją śmierć porwała. Znika ten obraz tchnący ufnością, jaki sobie tworzy tak chętnie o rodzicach swoich dziecko kochające; u zmarłego nie ma pomocy, a u żyjącej nie ma oparcia. I ona także jest kobietą, i ją także obejmuje nazwa rodzajowa: utomność. Teraz dopiero czuje się naprawdę złamanym, naprawdę osieroconym, a żadne szczęście świata nie może mu zastąpić tego, co utracił. Ponieważ z natury nie jest smutnym ani zamyślonym, smutek i zamyślenie staje mu się ciężkim brzemieniem. Tak widzimy go występującym. Nie sądzę, żebym coś swęgo do sztuki wkładał lub też w rysie jakim przesadzał...

— Wystawcie sobie tego młodzieńca, tego syna królewskiego, uprzytomnijcie sobie jego położenie, a potem obserwujcie go, kiedy się dowiaduje, że postać jego ojca się pojawia: stańcie przy nim owej straszliwej nocy, kiedy czcigodny duch pokazuje się jemu samemu. Niezmierna porywa go zgroza; przemawia do cudownego zjawiska, widzi jego skinienie, idzie za nim i słucha. Rozlega mu się w uszach straszne oskarżenie przeciw jego stryjowi, wezwanie do zemsty i uporczywie powtórzona prośba: pamiętaj o mnie! A kiedy duch zniknął, kogóż przed sobą widzimy? Młodego bohatera, co dyszy zemstą? Urodzonego władcę, który czuje się szczęśliwym, że został wezwany przeciwko uzurpatorowi swojej korony? Nie! Podziw i melancholia opada osamotnionego, staje się cierpkim względem uśmiechniętych fotrów, przysięga, że nie zapomni o zmarłym, i kończy znaczącym westchnieniem: „Czas wyszedł ze swych fug; biada mi, żem się zrodził, by go naprawić”. W tych słowach leży, jak mi się widzi, klucz do całego zachowania się Hamleta i dla mnie jasną jest rzeczą, że Szekspir chciał wystawić wielki czyn włożony na duszę, która do czynu tego nie dorosta. I w tym rozumieniu opracowaną została konsekwentnie cała sztuka, moim zdaniem. Zasadzonym tu został dąb w cenne naczynie, które powinno by było przyjmować w łono swoje tylko śliczne

kwiaty; korzenie się rozszerzają; naczynie pęka. Istota piękna, czysta, szlachetna, wysoce moralna, bez siły zmysłowej, tworzącej bohatera, ginie pod ciężarem, którego nie może ani unieść, ani odrzucić; każdy obowiązek jest dla niej świętym, ale ten za ciężkim. Zażądano od niej rzeczy niemożliwej, nie niemożliwej samej w sobie, ale takiej, która dla niej jest niemożliwą. Jak on się wije, szamoce, lęka się, to występuje naprzód, to się cofa, doświadcza przypomnień, sam sobie wciąż przypomina, a w końcu prawie traci z oczu swój zamiar, ale nigdy nie doznaje uczucia radości!

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Lata nauki Wilhelma Meistra — ks. IV, rozdz. 13

— tłum. P. Chmielowski

Henri Fluchère

DOŚWIADCZENIE HAMLETA

(...) ... HAMLET pojawia się jako pierwszy dramat Szekspirowski, który dałoby się określić jako skrajnie indywidualny, a zarazem uniwersalny. Tu człowiek zmagający się ze swoim losem, wymykający się z pułapek, jakie zastawia nań zło, człowiek ukazany w zetknięciu z widmami, kuszony, pełen wewnętrznych sprzeczności, przechodzi na wyższą płaszczyznę, w której może pretendować do rangi symbolu człowieka po prostu. Wykorzystując anegdotę, której osią jest zemsta, Szekspir pisze tragedię wielką ponad miarę, ale niedoskonałą, bo pod względem kompozycyjnym rozproszoną — a wysiłki zmierzające do nadania jej jedności spętają na niczym, aczkolwiek istnieje tu postać centralna. Ale ta niedoskonałość jest oznaką problematyki nowej i głębszej, stanowiąc wynik tych pojęć o świecie i dynamicznej naturze ludzkiej, które wciąż rozsadzają ramy, w jakich zwykła technika chciałaby je zawrzeć. Cały dramat rozgrywa się w sumieniu Hamleta, a wszystko, co się dzieje na zewnątrz, wszelkie wypadki stanowiące szkielet sztuki sprowadzają się do symbolicznych wyobrażeń wewnętrznego wzburzenia, którego nie rozproszy żaden czyn i nie ukoji żadna decyzja. Zemsta służy tu tylko za pretekst wątkowi istotnemu traktującemu ni mniej, ni więcej tylko o naturze ludzkiej, skonfrontowanej z moralnymi i metafizycznymi problemami, które ją określają — miłość, czas, śmierć, może nawet zasada tożsamości, problem egzystencji i wartości, by nie powiedzieć „bytu i niebytu”. Wstrząs, jakim ulega Hamlet po śmierci i powtórnym małżeństwie matki, stanowi bodziec do nawału pytań zgubnych dla spokoju duszy

— to zaś, co wyjawia mu Duch, daje początek nawałowi jadowitych odpowiedzi. Świat odmienia swą barwę, życie — swój sens, miłość traci wartości duchowe, kobieta — swój czar, państwo — swą trwałość, a ziemia i niebo swój urok. Zło, wtargnąwszy raptem, sprowadza świat do absurdu, słodycz zamienia w gorycz, rozsądek w szaleństwo. Ta zaraźliwa choroba przechodzi z człowieka na królestwo, — z królestwa na strop niebieski:

„... w tak ponure wpadłem usposobienie, że ten piękny obszar ziemski pustynią mi się wydaje; to wspaniałe sklepienie tam w górze, ten cudnie wiszący firmament, ta majestatyczna przestrzeń złotymi obsypana iskrami niczym innym nie jest w moich oczach jak tylko marnym, zaraźliwym zbiorem wyziewów”.

Hamlet z zaciekleścią bada porządek ludzki, społeczny i kosmologiczny, zaszedł bowiem fakt zdolny rozkojarzyć jego świadomość i nadwyżyć wiarę. Otrzymany cios wiedzie go do bezlitosnej logiki zwątpień, jego nadwrażliwość (Hamlet cierpi na „melancholię”) rodzi odtąd niesmak i wzdorę, trzeźwa inteligencja poddaje diabolicznej analizie wartości sfatszowane wtargnięciem nieprawdopodobieństwa w harmonijny świat, w którego sercu przebywał niegdyś, jako

„Kwiat oczekiwań potężnego państwa,
Wzór ukształcenia, zwierciadło poluru...”

Destrukcyjna ta praca posuwa się z wściekłością, niczego nie szczedząc. Z zainteresowaniem śledzimy, jak w licznych monologach Hamlet z niestrudzoną gorliwością opiera swe rozumowanie na antytezach, z pozorów tylko będących figurami retorycznymi. W głębi duszy jednak zawsze tęskni za normą, szlachetnością, uduchowieniem, które natychmiast neguje jego rozum, i z nieokiełznaną radością, chytrą złośliwością i zobojętnieniem intelektualnym Hamlet maskaruje wszystko, dostarczając tą zdumiewającą gimnastyką umysłową wyborczego argumentu zwolenn-

nikom tezy o jego szaleństwie. Ale nie jest szaleńcem. Ten symulant panuje zawsze nad swą symulacją i zbija z tropu wyostrzoną inteligencję. Wyostrzonym zrozumieniem zła, które zawierając w konsekwencji nienawiść do zła, zwalcza zło bronią odeń zapożyczoną, ale nie ma innych możliwości niż czynić zło. Rozum staje się nagle niewolnikiem namiętności, a człowiek, istota wyższa zmienia się w szkodliwą bestię. Stąd owo niesłychane okrucieństwo, bluźnierstwo, zbrodnia. Scena z Ofelią, a potem z Gertrudą wystawiają naszą wytrzymałość na ciężką próbę. Nawet grubiaństwa i szaty Otella, który beszta i zabija niewinną, są mniej bolesne niż obelgi, jakimi Hamlet z upodobaniem obrzuca Ofelię. Los Desdemony jest mniej okrutny niż los Ofelii, jej śmierć bowiem to tylko niesprawiedliwość, przeciw której buntuje się rozum, przeciwstawiając tu nie więcej aniżeli sprawiedliwość; losu Ofelii natomiast nie zdoła usprawiedliwić nawet rozum, zło bowiem kala duszę, a ta niewinność jest pokalana w nieświadomości. Scena z Gertrudą przekracza granice dopuszczalne w teatrze. Wybucho tu nienawiść do seksu wyrażona w słowach nie słyszanych dotąd, a znajdujących odpowiednik jedynie u niektórych pisarzy nowoczesnych, zwłaszcza amerykańskich. Scena tym przykrejsza, że obrzydliwy sarkazm godzi tu w matkę, że Hamlet w swej rozgorączkowanej, wrażliwej wyobraźni pomawia ów najwyższy przedmiot tabu o pasywną rozwiąłość zwierzęcia i obłudę nierządnic. Hamlet z nienawistnym upodobaniem wspomina odór zbrukanej pościeli, mdlący pot incestu, który jest desakralizacją, i dopiero interwencja Ducha sprawia, że zaczyna zachowywać się przyzwoicie. Hamlet przebrał tu miarę i chaos rozkojarzonej myśli odnajduje jak gdyby w odrzynie od zwierzęcości seksualnej linię oporu tak zwartą, że niektórzy krytycy odkryli w nim impotencję wywołaną urazem psychicznym. Nie wydaje mi się to prawdopodobne. Miernikiem postaci Hamleta jest świadoma i zaciekła identyfikacja z dwoistą naturą ludzką, która ukazuje mu złe prowadzenie się matki (złe w pojęciu nie pisanych, ale tradycyjnych norm moralnych). Iden-

tyfikacja ta wyraża się w ogólnikach po raz pierwszy, jak się wydaje, dostrzeżonych przez świadomość tak ostro i boleśnie:

„Jak doskonałym tworem jest człowiek! Jak wielkim przez rozum! Jak niewyczerpanym w swych zdolnościach! Jak szlachetnym postawą i w poruszeniach! Czynnami podobnym do anioła, pojętnością zbliżonym do bóstwa! Ozdobą on i zaszczytem świata! Arcytypem jestestw! A przecież czymże jest dla mnie ta kwintesencja prochu? Synowie ziemi nie pociągają mnie...”

„A przecież czymże jest dla mnie...” Osobista ta reakcja stale wprowadzana pod formą wstrząsów, dostosowaną ściśle do nagłych zmian nastroju Hamleta — jak gdyby w ranę wbijał ktoś rozpalone żelazo — przydaje postaci jadu, a wewnętrzny konflikt nasycy prawdą nie do zniesienia, wskutek czego Hamlet na modłę jak najbardziej odmienną nęka pamięć ludzką od chwili, w której powstał. Śmieszne to, ale próbowano uczynić Hamleta postacią romantyczną, jak gdyby dano się sprowadzić go do postawy sentymentalnej i patetycznej. Hamlet, przeciwnie, jest nade wszystko antyromantyczny, powodując się bystrością umysłu i bezwzględnością zwalcza zaciekle wszelkie złudzenia; dzięki wrodzonemu duchowi negacji nie wpada w pułapkę wyidealizowanych pozorów, a jeśli odwołuje się do emfazy, to jak gdyby na przekór, żeby tym skuteczniej smagać się sarkazmem, który obraca się przeciw niemu. Jednakże w tym zamęcie pogłębia się ludzkie doświadczenie. Pod względem psychologicznym Hamlet zaczyna się stąkować i uspokajać — a w miarę jak rozwija się dramat, medytuje, pełen rezygnacji, że śmiertelna choroba, którą jest dotknięty i która zagraża również i porządkowi politycznemu („żle się dzieje...”), zapewnia jednak państwu ciągłość życia i trwałość. Spełniły się już jego losy, a „reszta jest milczeniem” — ale może Fortynbras urzeczywistni to, czego nie dokonał Hamlet.

„Doświadczenie” Hamleta, aczkolwiek niepełne, wiedzie Szekspira w jeszcze głębsze przepaści, w jeszcze mroczniejsze

jaskinie. Na ogół biorąc, Hamlet kończy się nutą nie wykluczającą optymizmu. Nieunikniona śmierć księcia Danii to jeden wśród kilku innych przypadków i zdarzeń, z których wyłania się „filozofia” analogiczna niemal z filozofią dramatów historycznych. Różnica tkwi w tym, że problem nietadu wtargnął do świadomości i stał się osobistą sprawą bohatera. Ale poezja inwektyw i zwątpień utrzymuje się jeszcze w granicach, które rozszerzą dramaty następne. Podobnie jak, uświadomiwszy sobie jasno złożoność sytuacji ludzkiej, Szekspir, zanim dojdzie do bluźnierczej negacji, napisze komedie „problemowe” — TROJLUSA I KRESYDĘ oraz MIARKĘ ZA MIARKĘ — irytujące z uwagi na niezdecydowane stanowisko autora.

HENRI FLUCHÈRE

„Szekspir — dramaturg elżbietański” — tłum. Violetta Komorowska — Warszawa 1965 — s. 297—302

Wiktor Hahn

POLSKA PRAPREMIERA „HAMLETA”

W dziejach teatru polskiego niezapomniany na zawsze pozostanie rok 1797, w którym po raz pierwszy przemówił Szekspir ze sceny lwowskiej w języku polskim, a przemówił największym swym utworem — HAMLETEM. Zastuga wprowadzenia Szekspira na scenę polską przypada Wojciechowi Bogustawskiemu, a zastugę jego uwypukli jeszcze ta okoliczność, że na pierwszy ogień wybrał HAMLETA.

Zainteresowanie się Bogustawskiego Szekspirem należy złączyć z poczynającym się wówczas wprowadzeniem utworów jego na sceny zagraniczne, przede wszystkim niemieckie. Bogustawski, orientując się dobrze w zagranicznym ruchu teatralnym, pod wpływem raz po raz pojawiających się na scenach obcych utworów szekspirowskich, podejmuje inicjatywę w tym kierunku w Polsce. I to jest jego naprawdą niezapomniany czyn recepcji Szekspira u nas.

Bogustawski nie znał Szekspira w oryginale, nie umiejąc po angielsku — stąd musiał się uciec do przeróbki niemieckiej, dokonanej przez znanego aktora, dla kultu Szekspira w Niemczech bardzo zasłużonego, Fryderyka Ludwika Schrödera (1744—1816).

Tytuł tłumaczenia Bogustawskiego brzmiat: „Hamlet. królówi duński, Tragedia w pięciu aktach Shakespeare'a z niemieckiej podług poprawy Schrödera przełożona.” Rękopis tego przekładu, znajdujący się w bibliotece ordynacji Zamoyskiej w Warszawie,

padł pastwą płomieni w r. 1944. Tekst przekładu HAMLETA, pomieszczony w IV tomie dzieł Bogustawskiego, jest poprawiony.

W uwagach dodanych do przekładu HAMLETA, wytuszczył Bogustawski zasady, jakich trzymał się w swojej przeróbce:

„Sztuka, której rozciągłość potrzebuje do wystawienia najmniej pięciu godzin, która żadnych dramatycznych nie zachowuje prawideł przez uboczne, jedność osnowy zrywające zdarzenia morduje (sic!) umysł słuchacza, która wprowadzeniem na scenę nieprzyzwoitych (sic!) i odrażających (!) widoków poniża godność tragedii, sztuka na koniec, która w rozwiązaniu swoim uchybia moralnego celu, karząc śmiercią niewinne, jak i występne osoby, w oświeceniowym wieku nie mogła ani być wystawiona bez przyzwoitej poprawy (sic), ani zupełnie zapomniana dla innych niezaprzeczonych piękności, jakie sam tylko geniusz Shakespeare'a stworzyć i cechą nieśmiertelności mógł oznaczyć”.

W tej przeróbce główną podstawą był dlań wymieniony powyżej Schröder, który utwór Szekspira „zbliżył znacznie do dramatycznych przepisów i zachowawszy wszystkie prawdziwe jej piękności, wiele szkodzących onym uchybień nader rozsądnie poprawił”.

Ponadto sam Bogustawski wprowadził pewne zmiany. Powstał wobec tego utwór mający stosunkowo bardzo mało cech wspólnych z pierwowzorem.

Już w samym spisie znajdujemy wielkie różnice. Pozostali wprowadzili Hamlet, Król, Królowa, Laertes, Ofelia, ale Poloniusz nazywa się Olderholmem, Horacy — Gustawem, Marcellus — Rajnoldem, Francisco — Ulrykiem.

W układzie tragedii opuścił Bogustawski kilka scen, tak że jego przeróbka liczy tylko 10 zmian zamiast 20 oryginału. Wprowadzając te skróty pagnął zachować jedność miejsca, osnowy, czasu; w przeróbce zredukowano akcję do 30 godzin. Szereg bardzo zasadniczych scen zupełnie opuszczono m.in. epizod Fortynbrasa, jako zupełnie do zdarzenia Hamletowego nie na-

leżący; pominięto wyjazd Hamleta do Anglii, „bo mu tego nie-dopełniona pomsta za śmierć ojca nie powinna dozwalać” (!), tym samym odpadł motyw powrotu Hamleta do Danii. W zakończeniu skreślono rozmowę Hamleta z grabarzami, pogrzeb Ofelii i scenę Hamleta z Laertesem nad jej trumną, jako odrażającą. Zachował jednak Bogustawski znany monolog Hamleta: „Być albo nie być”.

Uwieńczeniem całej przeróbki jest jej zakończenie: nie ma w nim pojedynku Hamleta z Laertesem, królowa ginie otruta, Hamlet zabija króla, dokonywa więc zemsty, wskutek czego obejmuje tron duński. Godząc się z Laertesem, wypowiada na końcu te słowa: „Laertes! Przyjaciele i wy wszyscy, na których twarzach zdumienie i przestach to okropne wzbudza zdarzenie, bądźcie świadkami moimi przed całym narodem. Wam polecam usprawiedliwienie i stawę moją, O matko! Matko nieszczęśliwia!”

W ten sposób według Bogustawskiego tragedia Szekspira została zakończona „odmiennym a do dziejów stosownym rozwiązaniem. Pobudki, jakie nim kierowały, były następujące:

„Klaudiusz — król nie używa sposobów pozbycia się Hamleta przez wezwanie do walki z Laertesem, bo skutek onego nie tylko wątpliwym, ale nawet był nie-podobnym. Mógł bowiem książę nie przyjąć wezwania (!), mógł Laertes nie ranić księcia (!), mógł na koniec Hamlet nie wydrzeć szpady przeciwnikowi dla ranienia go nawzajem. Zatrute wino jest daleko prostszym i pewniejszym sposobem (!). Przypadkowe zaś wypicie trucizny jest nader stosownym wynalazkiem (!). Królowa bowiem, sama swoje karząc występki, ocala życie synowskie i w sercu jego odżywa chęć pomsty za ojca. Królewicz i Laertes, jako niewinne osoby, nie giną, sama tylko zbrodniarka. A tak moralny cel dopełniony i trwoga słuchaczy o los Hamleta zaspokojona zostaje”.

Mimo tak zasadniczych zmian był Bogustawski tego przekonania, że przeróbka jego „co do treści swojej zupełnie jest taka, jaka w pomyśle Shakespeare'a utworzona była”.

bardzo się mylił! Poza nielicznymi zresztą pomysłami, pozostawionymi z tragedii Szekspira, całość jest zupełnie nieumotywowaną przeróbką, zmieniającą zasadniczą koncepcję i tragedii, i głównego bohatera. Przeróbki podobnego rodzaju były jednak w owych czasach powszechnie przyjęte.

Przeróbkę swą wystawił Bogustawski po raz pierwszy we Lwowie w zimie 1797 r. Żałować należy, że o tym pierwszym przedstawieniu HAMLETA w Polsce nie zachowały się dokładniejsze wiadomości. Bogustawski zapewnia, że tragedia ta sprawiła wielkie wrażenie, kilkakrotnie z upodobaniem publiczności wystawiona.

Rolę Króla grał Kazimierz Owsiański, rolę Ofelii Franciszka Pjerożyńska, zwłaszcza w scenach obłąkania niezrównana. Nie wspomina jednak Bogustawski o aktorze odtwarzającym rolę Hamleta. W ówczesnej grupie lwowskiej jedynie sam Bogustawski mógł przedstawiać Hamleta; poza nim nikogo innego, nadającego się do tej roli, nie można wskazać, stąd przypuszczenie, że Bogustawski sam wystąpił w roli Hamleta, jest uzasadnione. W skromności swej Bogustawski nie lubił pisać o sobie i temu to przypisać należy owo pominięcie własnej osoby.

Mimo zaznaczonych powyżej odstępstw Bogustawskiego od właściwego tekstu nie można odmówić przeróbce jego znaczenia w dziejach przedstawień HAMLETA na scenach polskich. W opracowaniu jego przedstawiano HAMLETA nie tylko we Lwowie, ale także w Warszawie, Krakowie, Wilnie i to przez długie lata. Na podstawie przeróbki Bogustawskiego rozszerzyła się zwolna znajomość HAMLETA w Polsce, a choć przeróbka ta znacznie odbiegała od oryginału, pobudzała jednak do przemyślenia losów królewicza duńskiego i porównania ich z właściwym przedstawieniem Szekspira. Dopiero w roku 1867 pojawił się HAMLET na scenie krakowskiej w tłumaczeniu dokładnym, opartym na oryginalne.

WIKTOR HAHN
„Teatr” 1947, nr 4—5

Tymon Terlecki

„HAMLET” ŻYWY

HAMLET jest utworem Szekspira, który u nas najczęściej tłumaczono, o którym na świecie najwięcej pisano. Pod tym ostatnim względem tylko BOSKA KOMEDIA i DON KICHOT mogły z nim iść w porównanie, ale na pewno żaden inny utwór dramatyczny. Skąd się to wzięło?

Rozpętał tę lawinę albo, według określenia jednego z szekspirologów francuskich, tę „orgię krytyczną” nie byle kto, bo — Goethe. Zrobił to nie z nudów ani z braku lepszego zajęcia, ale z nakazu praktycznego. W teatrze weimarskim, którego był dyrektorem, musiał aktorowi dać wskazówki dotyczące postaci tytułowej, jej charakteru i postępowania. Tak powstała pierwsza odpowiedź na pytanie: dlaczego Hamlet zwleka z zemstą na mordercy swego ojca?

Od tej chwili trwa dyskusja i urasta w góry zadrukowanego papieru. W katalogu British Museum bibliografia o samym HAMLECCIE zajmuje 22 karty folio. W roku 1877 uczony amerykański H. H. Furness w „A New Variorum Edition of Shakespeare” poświęcił HAMLETOWI dwa tomy, razem 900 stron druku. Po tej pierwszej sumie przeciętnie co 12 dni ukazywała się nowa praca o HAMLECCIE. Zestawia je „A Hamlet Bibliography and Reference Guide 1877—1935” A. A. Ravena, licząca 300 stron. [...]

O co właściwie chodzi w tej nieskończonej dyskusji o charakterze Hamleta? Z grubsza biorąc, daje się ona ująć w trzy grupy. Jedni w okolicznościach zewnętrznych wskazują przyczyny zwleknięcia z zemstą, inni widzą je w duszy tego, który ma

zemsty dokonać, jeszcze inni pojmują Hamleta jako konwencjonalną postać teatralną. Antologia Claude X. C. H. Williamsona „Reading on the Character of Hamlet” (1950) zawiera przytoczenia trzystu źródeł!

Gdy czytałem ostatni przekład polski, a na scenę londyńskiej Old Vicu wchodziła ostatnia inscenizacja HAMLETA, ukazała się książka Bertrama Josepha pt. „Conscience and the King”. Zgromadził on olbrzymi materiał dokumentacyjny, mający dowiedzieć, że dla widowni elżbietańskiej wahanie Hamleta nie miało w sobie nic zagadkowego. Było to rozdroże między sumieniem chrześcijańskim i szlacheckim honorem. To interesujące wyjaśnienie łatwo da się zmieścić w drugiej grupie komentarzy do charakteru Hamleta. Oczywiście, jak każdy hamletolog, Joseph uważa, że jego oświetlenie zamyka sprawę.

Trudno poddawać się temu złudzeniu. Trudno tym bardziej, że prócz Hamleta jest w HAMLECIE wiele innych nie rozwiązanych zagadnień. „Ciggle — stwierdza Raven — nie ma definitywnych odpowiedzi na pytania dotyczące źródeł, tekstu, wczesnych wydań, charakterów, intrygi i ostatecznego znaczenia utworu”.

Czym się to tłumaczy? Szekspir napisał HAMLETA na kanwie cudzego dzieła i ten „pre-Hamlet” nie dochował się do naszych czasów. Doszło do nas kilka tekstów drukowanych (jeden niemiecki), różniących się istotnie między sobą. Być może Szekspir opracowywał swój dramat kilku nawrotami. Co więcej, on najbardziej bezosobisty z dramaturgów — w ten dramat włożył wiele z siebie samego. Hamlet znaczy jeden z najgłębszych przeobrażeń, jakie kiedykolwiek rozegrały się w duszy ludzkiej, przeobrażeń, który znalazł wyraz poetycki o niebywalej mocy. To wszystko sprawia, że roi się w nim od zewnętrznych niekonsekwencji i sprzeczności, że jest w nim tak wiele zagadek, sięgających samego dna bytu.

Dlatego HAMLET nie ma końca.

Nie daje się on zdławić przez narastające zwąły objaśnień i komentarzy. Żyje i wzrusza jak za życia swego twórcy. Jest marzeniem każdego aktora. Grali go Garrick, Kean, Kemble, Booth, Irving, Mounet-Sully, Kaczatow, Królikowski, Rapacki, Węgrzyn, Moissi, Kainz, Olivier, Barrault — i te największe nazwiska nie stanowią pewnie jednej setnej jednego procentu z ogólnej liczby aktorów, którzy go wcielali na scenie. Kusity się o jego odtworzenie także aktorki, od Mrs. Siddons przez Mme Judith aż do Sary Bernhard i naszej Stanisławy Wysockiej.

Odtwórców i widzów urzeka HAMLET niewyczerpanym bogactwem tonów duchowych, olbrzymim natężeniem dynamiki emocjonalnej, potencjałem głęboko osobistej wiedzy o świecie i człowieku. Raczej niedoskonały jako dzieło dramatyczne (znakomity poeta Eliot waży się na określenia: „most certainly an artistic failure”) jest HAMLET wspaniałym teatrem, bogatym aż do granic ostatecznego nasycenia, aż do rozrzutności, aż do nadmiaru.

TYMON TERLECKI

„Rzeczy teatralne”, Warszawa 1984, s. 73—76



SZEKSPIR NA SCENIE JELENIOGÓRSKIEJ

1. WIECZÓR TRZECH KRÓLI — tłum. Leon Ulrich — reż. Wiktor Biegański — scen. Edward Ałaszewski — opracowanie Heleny Modrzejewskiej
Premiera 3 grudnia 1949 r.
2. SEN NOCY LETNIEJ — tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński — reż. Bronisław Orlicz — scen. Anna Szeliga
Premiera 4 marca 1960 r.
3. ROMEO I JULIA — tłum. Jarosław Iwaszkiewicz — reż. Krystyna Tyszarska — scen. Anna Szeliga
Premiera 12 kwietnia 1962 r.
4. OTELLO — tłum. Krystyna Berwińska — reż. Danuta Bleicherówna — scen. Joanna Bogustawska
Premiera 19 września 1964 r.
5. WIELE HAŁASU O NIC — tłum. Zofia Siwicka — reż. Zbigniew Bessert — scen. Stanisław Bąkowski
Premiera 14 maja 1967 r.
6. WIECZÓR TRZECH KRÓLI — tłum. Stanisław Dygat — reż. Tadeusz Kozłowski — scen. Ewa Nahlik
Premiera 16 marca 1969 r.
7. SEN NOCY LETNIEJ — tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński — reż. Henryk Tomaszewski — scen. Kazimierz Wiśniak
Premiera 7 października 1975 r.

SPIS TREŚCI

1. Gotthold Ephraim Lessing — Pochwała ducha w
HAMLECIE 5
2. Johan Wolfgang Goethe — Z rozmów o HAMLECIE 9
3. Henri Fluchère — Doświadczenie Hamleta 12
4. Wiktor Hahn — Polska prapremiera HAMLETA 17
5. Tymon Terlecki — HAMLET żywy 21
6. Szekspir na scenie jeleniogórskiej 25

Inspicjent
Crazyna MIECZKOWSKA

Sufler
Krystyna KOZAK

Kierownik sceny
Kazimierz GRYGOROWICZ

Rekwizytor
Stanisław NOWOSIELSKI

Światło
Jerzy OFMAŃSKI
Janusz CHŁOPEK

Akustyk
Waldemar SOBOŃ

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
Bronisław LASZCZYK

perukarskiej
Genowefa BIŁEL

elektroakustycznej
Walerian STOLARCZYK

malarskiej
Henryk OLESZKIEWICZ

tapicerskiej
Andrzej MICHALSKI

stolarskiej
Jerzy BERAN

szewskiej
Tadeusz JONAK

NOTATKI



Cena 20,— zł

