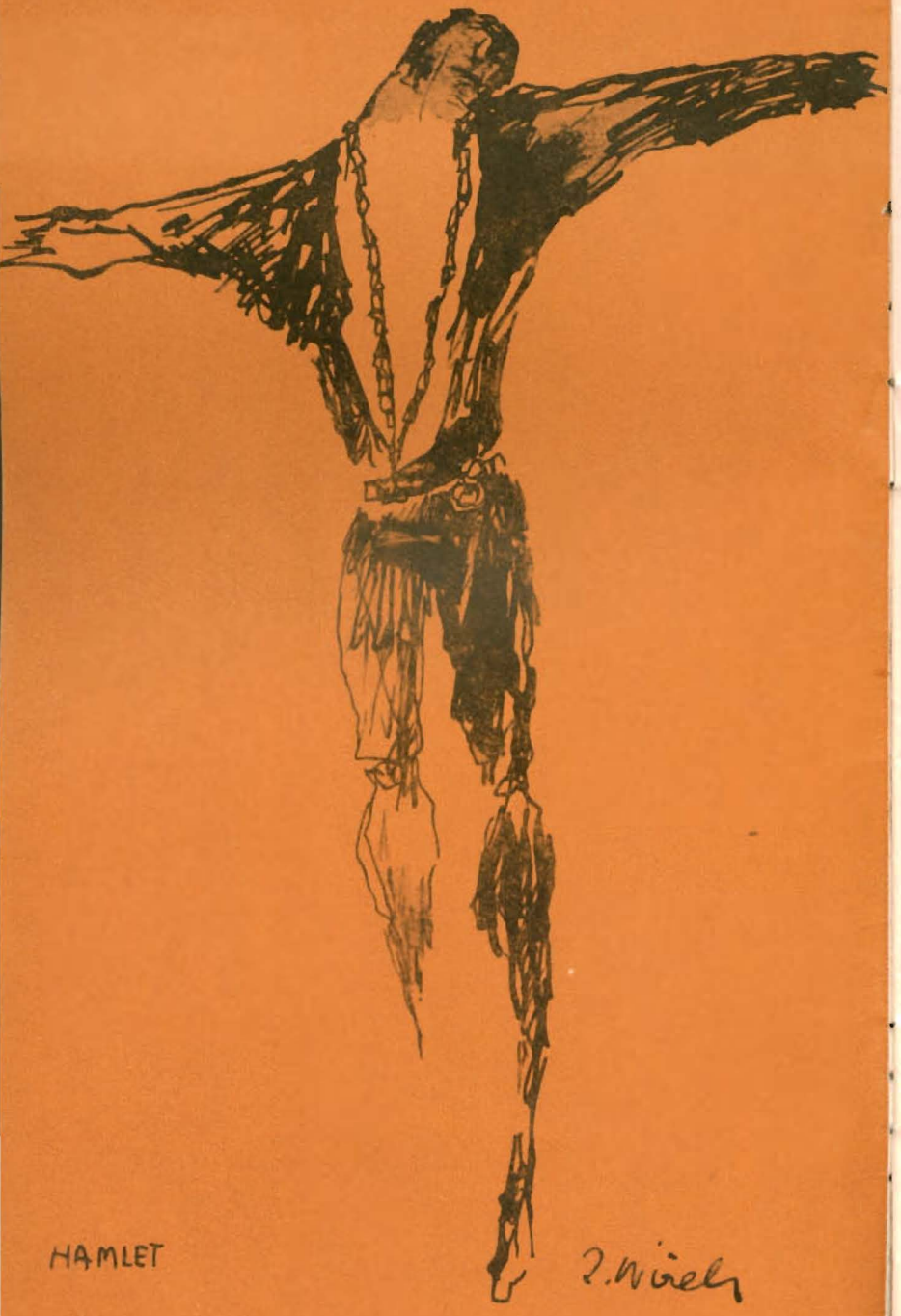
Hamlet

Być albo nie być: oto jest p
ytanie. Czy dla umysłu god
niej jest znosić strzały i razy
nieprzytomne losu — czy też
wystąpić czynnie przeciw m



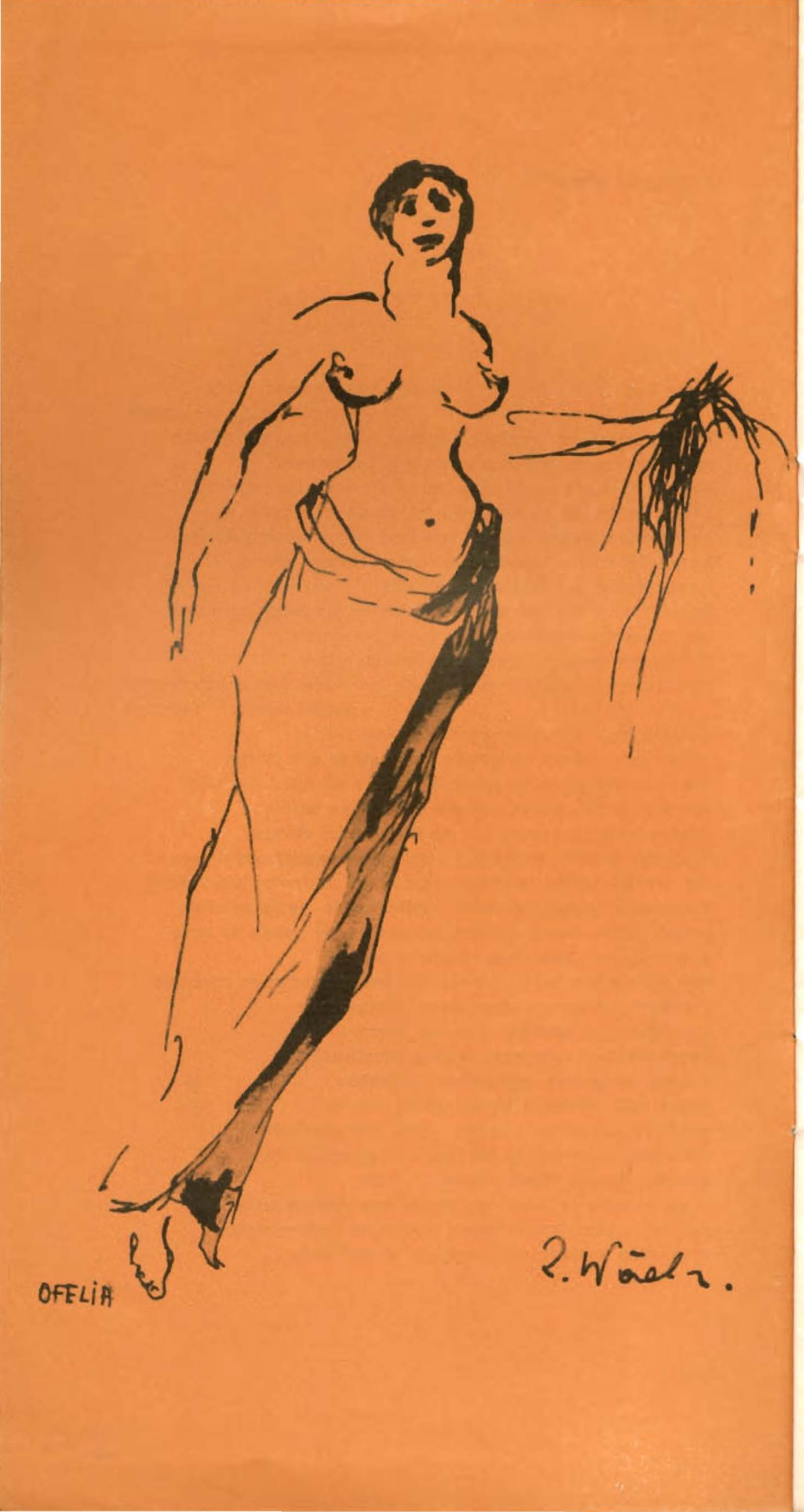
W Polsce zagadką Hamleta
jest to: co jest w Polsce —
do myślenia

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

ZBIGNIEW HERBERT

TREN FORTYNBRASA

Teraz kiedy zostaliśmy sami możemy porozmawiać książę
jak mężczyzna z mężczyzną
chociaż leżysz na schodach i widzisz tyle co martwa mrówka
to znaczy czarne słońce o złamanych promieniach
Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu
i teraz kiedy leżą na kamieniu jak strącone gniazda
są tak samo bezbronne jak przedtem to jest właśnie koniec
Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa
i nogi rycerza w miękkich pantoflach
Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
jest to jedyny rytuał na jakim trochę się znam
Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk
kir wleczony po bruku hełmy podkute buty konie artyleryjskie werbel
werbel wiem nic pięknego
to będą moje manewry przed objęciem władzy
trzeba wziąć miasto za gardło i wstrząsnąć nim trochę
Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie nie byłeś do życia
wierzyłeś w kryształowe pojęcia a nie glinę ludzką
żyłeś ciągłymi skurczami jak we śnie łowiłeś chimery
łapczywie gryzłeś powietrze i natychmiast wymiotowałeś
nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś
Teraz masz spokój Hamlecie zrobiłeś co do ciebie należało
i masz spokój Reszta nie jest milczeniem ale należy do mnie
wybrałeś część łatwiejszą efektowny sztych
lecz czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania
z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
z widokiem na mrowisko i tarczę zegara
Żegnaj książę czeka mnie projekt kanalizacji
i dekret w sprawie prostytutek i żebraków
muszę także obmyślić lepszy system więzień
gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
Odchodzę do moich spraw Dziś w nocy urodzi się
gwiazda Hamlet Nigdy się nie spotkamy
to co po mnie zostanie nie będzie przedmiotem tragedii
Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach
a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę



Jerzy S. Sito

SZEKSPIR NA DZISIAJ

Do Polski trafił dość wcześnie. Nie wiemy, czy wystawiono go w Gdańsku w roku 1605, kiedy to trupa aktorów angielskich zawitała po raz pierwszy do Polski. Na pewno debiutował w Elblągu, w roku 1607, aż pięć sztuk jego bowiem znajdowało się w repertuarze trupy Johna Greena, która występowała w tym mieście przez okres paru tygodni. Na pewno też jego debiutem warszawskim było „Poskromienie złośnicy", wystawione w dniu 16 listopada 1611 na zamku królewskim, z okazji zaręczyn króla Zygmunta III. Musiało się ono podobać, trupa ta powracała bowiem do Warszawy dwukrotnie, w roku 1616 i 1618, torując drogę trupie Aarona Askena, która zdołała nawet uzyskać formalny patronat królewski.

Pomimo tak wczesnego — i bezpośredniego — kontaktu z dramaturgią Szekspira, dzieje jego recepcji w Polsce datują się od schyłku osiemnastego stulecia. Na sceny nasze trafił on drogą pośrednią, poprzez języki niemiecki i francuski, zniekształcony i przystosowany do smaku i wymagań epoki. Pierwszą sztuką o wątkach Szekspirowskich wystawioną w języku polskim w Warszawie około roku 1782 była przeróbka „Wesołych kumoszek z Windsoru", pióra Franciszka Zabłockiego, pt. „Samochwał albo Amant Wilkołak". Do repertuaru teatrów polskich wprowadził Szekspira na stałe Wojciech Bogusławski, twórca Teatru Narodowego, który obok „Amanta Wilkołaka" wystawił własny przekład „Hamleta" — według niemieckiej wersji Schroedera — oraz „Romea i Julię" w przekładzie biskupa Kossakowskiego (według francuskiej przeróbki Ducisa pt. „Groby Werony").

Były to wersje zniekształcone, kalekie, utorowały jednakże Szekspirowi drogę na nasze sceny i rozbudziły zainteresowanie jego pisarstwem wśród elity kulturalnej narodu.

Fragmenty jego dramatów przekładali m.in. Stanisław Trembecki, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Cyprian Kamil Norwid. Jakkolwiek żaden z nich nie pokusił się o pełny przekład któregokolwiek z dramatów, ukształtowali oni — zarówno poprzez próbki przekładów, jak i swoiste rozumienie jego utworów — model przyszłego kanonu szekspirowskiego w Polsce. Był to już, siłą rzeczy, model i wzór romantyczny. Specyfika rozwoju kultury polskiej, posuwającej się naprzód skokami, uniemożliwiła jakąkolwiek bądź próbę nawiązania do tradycji z przełomu wieków XVI i XVII; historia polityczna kraju nader skutecznie bowiem odarła te tradycje z jakiegokolwiek znaczenia. Polski wiek XVII, wraz z całym swoim bogactwem, nie mógł tu być pomocą, już wówczas bowiem przestał być zrozumiały dla społeczeństwa, którego istotne stawki ulokowane były gdzie indziej. Tej właśnie zasadniczo odmiennej sytuacji model romantyczny odpowiadał najbardziej. Był to zresztą rodzaj sprzężenia zwrotnego: swoiście interpretowany Szekspir dopomógł w ukształtowaniu polskiego Romantyzmu, który z kolei obrodził polskim kanonem szekspirowskim.(...)

Zamiar przełożenia na polski wszystkich jego dramatów, zrealizowany został dopiero w roku 1875, kiedy to Józef Ignacy Kraszewski ogłosił „Dzieła dramatyczne" w przekładach Stanisława Koźmiana, Leona Ulricha i Józefa Paszkowskiego. Kanon ten, z niewielkimi zmianami, obowiązuje do dzisiaj. Jego znaczenie dla polskiej kultury literackiej i teatralnej było i jest ogromne. Jest to wzorzec sugestywny, zrośnięty z polską tradycją romantyczną i tą formacją umysłową, którą reprezentowali zaszczytnie zarówno redaktor kanonu, jak i trzej jego tłumacze. Spod jego uroku czy władzy nie zdołali się wyrwać nawet tłumacze współcześni, poeci tak niekiedy wybitni, jak Gałczyński czy Iwaszkiewicz. A przecież był to wzorzec związany nader ściśle z epoką, w której powstał.(...)

Truizmem jest twierdzenie, iż każdy przekład poetycki, nawet najwierniejszy, jest — z konieczności — interpretacją; że tłumacz zdeterminowany jest przez swoją epokę w stopniu nie mniejszym niż autor. Utwór literacki żyje i umiera w języku. Nie tylko poszczególne słowa, lecz również zespoły pojęć, ciągi skojarzeniowe, wrażliwość — zmieniają się z epoki na epokę. Dyktują one interpretację, gdyż dyktują konwencję: wersyfikację, strukturę. Od wyboru konwencji zależy w dużej mierze wymowa utworu w języku, któremu się oryginał przeszczepia. Ona to będzie kształtować struktury językowe, nadawać znaczenia i zabarwienie słowom, modulować ich ostrość, napięcie, podteksty i skojarzenia.

Konwencja, jaką przyjęli autorzy polskiego kanonu, jest wytworem ubiegłego stulecia, konwencją postromantyczną. Ich Szekspir zatem jest Szekspirem widzianym oczyma owej epoki, równie mało mającej wspólnego z manieryzmem epoki elżbietańskiej, co i ze stylistyką współczesną, jakimkolwiek mianem zechcemy ją określić. Dotyczy to nie tylko interpretacji poszczególnych utworów, lecz również i wzorców wrażliwości ukształtowanych przez poezję romantyczną, poza którą nie wyszli, gdyż wyjść, rzecz jasna, nie mogli, jego postromantyczni tłumacze.(...)

Zasiadając do pracy nad własną wykładnią Szekspira, wśród wszelkich wad i niedomogów mojego warsztatu — a mogę zaliczyć tu również moją nieufność do słowa — miałem i jedną zaletę: Szekspir dźwięczał mi w uszach frazą oryginału. Moje spotkanie z Szekspirem nastąpiło na gruncie jego języka, w długi czas potem dopiero, i to incydentalnie niejako, zetknąłem się z jego spolszczeniem. Przy całym moim szacunku dla polskiej recepcji i polskiego kanonu nie mogły już one na mnie oddziałać.

Nie przeinaczam Szekspira, jak chcą niektórzy, mniej zapewne uważni krytycy moich przekładów. Nie „przeinaczam" w tym sensie, iż każda linijka oryginału ma swój ekwiwalent w spolszczeniu. Nie

dopisuję mu kwestii, nie rozbudowuję dialogów, nie wzbogacam obrazowania. „Przeinaczam" natomiast, jeżeli założymy, że termin ten jest adekwatny w stosunku do spolszczenia, którego ambicją jest wiersz równie nośny i żywy jak oryginał: pełnoprawny tekst poetycki, kształtowany przez taką wrażliwość i taki idiom języka, na jaki mnie stać, jaki jest moim udziałem. Wiersz żyje i ginie w języku, jego więc materia jest dla mnie, jako pisarza, jedynie istotna i ważna. Zaś obowiązki moje są wobec m o j e g o języka, i w moich przekładach poezji gotów jestem poświęcić a n g i e l s k i e na rzecz p o l s k i e g o, ilekroć zajdzie potrzeba.

Jerzy S. Sito „Szekspir na dzisiaj", Warszawa 1971

Premiera 30 marca 1972 r.

WILLIAM SHAKESPEARE

HAMLET

The Tragical History of Hamlet Prince of Denmarke

Spolszczył Jerzy S. Sito

Klaudiusz — król Danii	Jan Tesarz
Poloniusz — pierwszy sekretarz państwa	Sławomir Misiurewicz
Hamlet — książę duński	Marek Bargiełowski
Horacy	Stanisław Kwaśniak
Laertes	Krzysztof Różycki
Rosenkrantz	Andrzej Herder
Guildenstern	Mariusz Leszczyński
Ozryk — dworzanin	Karol Obidniak
Marcello } oficerowie straży	Stanisław Jaroszyński
Bernardo } oficerowie straży	Stanisław Sparażyński
Reynaldo — służący Poloniusza	Mieczysław Szargan
Aktor I	Józef Łodyński
Aktor II	Zdzisław Jóźwiak
Aktor III	Marek Sobczyk
Grabarz I	Włodzimierz Kwaskowski
Grabarz II	Henryk Staszewski
Fortynbras — książę norweski	Janusz Krawczyk
Gertruda — królowa duńska	Maria Chwalibóg
Ofelia	Teresa Marczewska
Dama dworu	Żelisława Malska
Duch ojca Hamleta	Antoni Lewek
Muzyka:	PIOTR HERTEL
Asystenci reżysera:	ŻELISŁAWA MALSKA
oraz	IDRISS KARIM, STANISŁAW BANAŚ (Wydz. reż. PWSFTviT)
Układ pojedynku:	MAREK BARGIEŁOWSKI
Układ pantomimy:	BOGDAN GŁUSZCZAK
Inspicjent:	Irena Przybylska
Sufler:	Ewa Iwińska

Reżyser: JAN MACIEJOWSKI Scenograf: ZOFIA WIERCHOWICZ

Spektakl w trzech częściach

Bogdan Suchodolski

HAMLET CZYLI PYTANIA HUMANIZMU TRAGICZNEGO

Podstawowym pytaniem humanizmu tragicznego było pytanie o ludzką wartość ludzkiego świata, jego podstawowym dążeniem — ocalenie wiary w godność i wielkość człowieka w tym świecie i wbrew niemu zarazem. Cervantes ukazał tę problematykę krytyki i nadziei w monolitycznym obrazie rycerza i jego giermka wybierających szaleństwo, aby nie ulec trzeźwości, która w tych warunkach musi zabić człowieka. Szekspir — podejmując ten sam podstawowy problem humanizmu — stworzył wieloraki obraz życia, bogaty jak życie samo, różnorodny i sprzeczny, zachwycający i przerażający zarazem. Była to prawdziwa epopeja ludzkiego życia, pierwsza i jedyna renesansowa replika na dantejską wizję ludzkiej komedii, reżyserowanej przez Boga, dziejącej się w piekle, czyśćcu i niebie. Szekspir pokazywał tę samą komedię ludzką, tylko dziejącą się już na ziemi, gdzie piekło, czyściec i niebo, zstąpiwszy z zaświatów, szalały w walce toczonej przez ludzi z ludźmi na scenie historii i społecznego życia. Teatr, w którym grano te sztuki, nosił dumną nazwę „The Globe" — pokazywał rzeczywiście świat, ludzki świat.

W tych rozległych horyzontach wszystkie zasadnicze problemy renesansowej filozofii człowieka znalazły swój wyraz i dopełnienie w sztuce Szekspira. Pokazała ona osiągnięcia tej filozofii, a zarazem tkwiący w tych osiągnięciach dramat, pokazała odsłonięte przez nią sprzeczności świata i rozbudzone nadzieje ludzi, którym rzeczywistość odbiera złudzenia; pokazała siłę ludzi i ich słabość, wynikające z tego samego źródła. I stawiała dramatyczne pytania o przyszłość

ludzkiego świata i o przyszłość człowieka, ukazując perspektywy utopii i zniszczenia, beznadziejnej powtarzalności kołowrotu zdarzeń i arkadyjskiego lasu złudzeń. W radosnym i okrutnym odkryciu ludzkiego świata, w dotarciu do głębokich sprzeczności, które przenikają społeczeństwo i ludzi samych, w pełnych niepokoju i dwuznaczności znakach zapytania stawianych nad wszystkim, co mogłoby się wydawać godne radości i zaufania — sztuka Szekspira pokazała doświadczenia renesansowych ludzi, jako doświadczenia człowieka, uogólnione, a zarazem konkretne, wykraczające poza rzędne czasu i miejsca, a zarazem zakorzenione w ziemi i epoce, w której powstawały.

Kim jest człowiek w tym świecie i jak można go poznać — oto wielkie pytanie szekspirowskie. Dziedziczy ono całą tradycję renesansową, od liryki Petrarki, ufającej zwierciadłom nastroju i uczuć samotnych, i od ludowej literatury, zdzierającej maskę dostojeństwa i godności z twarzy ludzkich, aż po wyrafinowane rozważania Montaigne'a, którego książkę czyta Hamlet spacerując po krużgankach piekielnego zamku, symbolu ludzkiego świata, który „wypadł z kolein". Dlatego jest w tym pytaniu równocześnie dürerowskie doświadczenie Apokalipsy i brueglowska wizja świata „na opak", w którym masy tańczą przed szubienicą i biegną z radością na widowisko Golgoty, a nędzarze i pomyleni szukają na próżno sensu życia; ale jest również pełen gorzkiej zadumy uśmiech Leonarda nad powikłanymi losami ludzi, których „burzę" szkspirowski Prospero uciszy wprawdzie, ale — jak sam wie dobrze — nie na zawsze.

Kim jest człowiek — to pytanie stawia z całą świadomością Hamlet i filozofują nad nim grabarze i mordercy w różnych sztukach Szekspira. Pytaniem tym zresztą, chociaż niewypowiadanym, żyją wszystkie postacie tych dramatów, przeżywające nieoczekiwanie swój los nieoczekiwany.

„Jakim arcydziełem jest człowiek" — mówi Hamlet. „Jaki szlachetny dzięki rozumowi! Jakie posiada nieprzebrane możliwości dzięki swym zdolnościom. Jak dokładny i godny podziwu w swych kształtach, i ruchach! Jak podobny aniołowi w swej postawie! Jak podobny bóstwu w swych wyobrażeniach! Piękno świata! Symbol wszelkiego stworzenia!"* Cała filozofia wczesnego renesansu, poczynając od słynnej Mowy Pica della Mirandoli, złożyła się na te słowa.

Ale Hamlet ma już inne, bardziej dojrzałe doświadczenia; więc mówi dalej: „A jednak czym jest dla mnie ta kwintesencja prochu? Człowiek mnie nie bawi. O nie! Kobieta także nie!"

Dlaczego człowiek nie bawi Hamleta, dlaczego go nie cieszy kobieta? Było wprawdzie w tych czasach wielu ascetycznych moralistów, odnawiających naukę Innocentego III o potępieniu świata. Ale dla Hamleta nie jest to trwający wciąż jeszcze problem kuszenia św. Antoniego przez świat i piękne kobiety. Hamlet nie stoi przed wyborem między wczesnorenesansowym uwielbieniem człowieka i ascetycznym przywołaniem go do innego świata. Hamlet stoi przed problemem weryfikacji idei głoszącej wielkość człowieka. Jest to już problem nowy, problem dojrzałego renesansu, który wierząc w wielkość człowieka zdobywa się równocześnie na śmiałość realnego widzenia, jakim człowiek jest rzeczywiście. To właśnie miał na myśli Hamlet, gdy powtarzając apologię człowieka wyznawał, iż „człowiek go nie bawi", i ten kontrast dręczył zawsze Szekspira. Od pierwszych „kronik historycznych" pokazujących, jak człowiek „wspina się na szczyt, po to, aby z niego w samą otchłań runąć", aż po „Burzę" — przedstawiającą, jak ludzka wielkość wyzbywa się dobrowolnie „czarodziejskiej laski," od której zależało i bez której pozostanie skazana na „swe wątłe siły" i rozpacz — problem wielkości i małości człowieka, w różnych sytuacjach, w różnych wariantach, w różnorakiej treści wypełnia szekspirowską wizję życia.

Bogdan Suchodolski „Narodziny nowożytnej filozofii człowieka", Warszawa 1969 r.

*) Przekład R. Brandstaettera

Anna Kuligowska

ŁÓDZKIE DZIEJE „HAMLETA"

Polską prapremierę „Hamleta" zawdzięczamy Wojciechowi Bogusławskiemu, który zaprezentował szekspirowskie arcydzieło we Lwowie w 1797 roku. Łodzianie jednak stosunkowo późno mieli okazję przeczytać na afiszu teatralnym: dziś wieczór „Hamlet", chociaż dramat ten zasłynął w XIX wieku wielkimi kreacjami aktorskimi, m.in. Heleny Modrzejewskiej jako Ofelii i Jana Królikowskiego w roli Hamleta na scenie Warszawskich Teatrów Rządowych. Tak więc dopiero w roku 1890 „Dziennik Łódzki" donosił: „Hamlet" szekspirowski zapełnił onegdaj (20 marca 1890 r. — A.K.) publicznością widownię teatru Victoria. Spodziewać się należy, że pomimo tego powodzenia, płynącego w znacznej części z sympatyi dla utalentowanego artysty — benefisanta, p. Chmielińskiego (Józefa — A.K.), reżyserya naszego teatru na przyszłość spieszyć się nie będzie z wystawieniem podobnych „Hamletowi" arcydzieł, wymagających skończonej gry całego składu artystów".

Mimo tego oskarżenia „Hamlet" pojawił się w Łodzi w latach 90-tych ub. wieku jeszcze dwukrotnie: 1 sierpnia 1895 i 2 lipca 1896 r. Podczas dyrekcji Czesława Janowskiego gościnnie wystąpił w Teatrze Letnim jako książę duński znakomity artysta krakowski, Stanisław Knake-Zawadzki, ciesząc się dużym powodzeniem.

Następne przedstawienie „Hamleta" zaprezentowała w Łodzi trupa rosyjska Z. J. Czernowskiej i M. J. Czernowa (występ braci Adelheimow). Było to 15 listopada 1907 roku. Kolejne zaś realizacje wiążą się z nazwiskiem Andrzeja Mielewskiego, który dwa razy „zmierzył się" z tragedią Szekspira: 10

grudnia 1908 r. w teatrze Victoria pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza oraz 9 marca we własnym Teatrze Popularnym. W obu przypadkach reżyserował i występował w roli tytułowej. Krytyk łódzki, Stanisław Łąpiński, trafnie zauważył, że Mielewski potraktował Hamleta „bardziej realnie niż inni wykonawcy tej roli".

W sześć lat później — 24 stycznia 1918 r. w Teatrze Polskim wystawiono „Hamleta" według krakowskiej inscenizacji Józefa Kotarbińskiego. Dyrektor teatru, Stanisław Stanisławski, wyreżyserował spektakl i zagrał główną rolę. Scenografię zaprojektował Andrzej Pronaszko. Opinie o propozycji aktorskiej Stanisławskiego były krańcowo różne: z jednej strony zarzucano mu, że nie przekroczył progu poprawności, nie umiejąc wstrząsnąć widzem i przykuć jego uwagi, a z drugiej strony — Hamleta w jego ujęciu oceniano jako najciekawsze wydarzenie artystyczne łódzkiego sezonu teatralnego („był kreacją niezwykłą, bogatą w pomysłowość i zasobną w inteligencję").

Tragedię Szekspira wystawiono ponownie 12 kwietnia 1930 roku w Teatrze Miejskim za dyrekcji Karola Adwentowicza, w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, scenografii Konstantego Mackiewicza i opracowaniu muzycznym T. Rydera. Wierciński kontynuował wówczas poszukiwania eksperymentalne, stąd i łódzką inscenizację „Hamleta" charakteryzowały śmiałe rozwiązania, głównie w zakresie przestrzeni scenicznej. Formę teatralną, stosowaną wtedy przez Wiercińskiego, sprowadził jego biograf, Edward Krasiński, do dwóch podstawowych cech — syntetyczności i płaszczyznowości. Tak więc na tle czarnej kotary ustawiono drewniane rusztowanie, w które centralnie wkomponowano siedmiostopniowe schody, a także podesty na różnych wysokościach. Poszczególnym bohaterom próbowano „przydzielić" określone elementy tej budowli, np. schody otrzymała w posiadanie głównie para królewska oraz grabarze, a Hamlet pojawiał się z reguły nieco z boku, na tle jasnego prostokątnego ekranu. Często stosowano również ruchome reflektory świetlne, wydobywające z ciemności aktorów i fragmenty dekoracji.

Inscenizacja ta stała się kolejną okazją do napaści na dyrekcję Teatru Miejskiego za jej radykalizm społeczny i polityczny; posługiwano się przy tym argumentem nieuzasadnionego logicznie nowatorstwa artystycznego i snobistycznego naśladowania radzieckich i niemieckich reformatorów sztuki teatralnej. Hamletem był Karol Adwentowicz, który połączył patetyczność i wyniosłość w sposobie interpretowania roli z wydobywaniem akcentów zwykłego ludzkiego cierpienia. Według oceny W. Polaka, zamieszczonej w „Republice" „P. Adwentowicz grał dobrze, ale po staroświecku". Należy więc sądzić, że pomimo mistrzostwa odstawał nieco od nowoczesnej koncepcji inscenizatorskiej Wiercińskiego. Inscenizacja ta była ostatnim przed wojną łódzkim przedstawieniem „Hamleta". Na następną realizację w Łodzi czekał aż 30 lat...

Tym razem „Hamlet" pojawił się w okresie popaździernikowych rozrachunkowych dysput politycznych i znamiennych przemian artystycznych w polskiej sztuce. Poprzedził go w 1956 roku głośny spektakl w Teatrze Starym w Krakowie (reż. R. Zawistowski, Hamlet — Leszek Herdegen), nazwany „Hamletem po XX Zjeździe", a następnie inscenizacje J. Rotbauma w Teatrze Polskim we Wrocławiu — 1958 r. (Hamlet — Igor Przegrodzki i Piotr Kurowski) i I. Babel w Teatrze Powszechnym w Warszawie — 1959 r. (Hamlet — Adam Hanuszkiewicz).

Pierwsza w Łodzi powojenna premiera „Hamleta" odbyła się 28 maja 1960 r. w Teatrze Nowym w reżyserii Janusza Warmińskiego, scenografii Iwony Zaborowskiej i Józefa Rachwalskiego. W rolach głównych wystąpili: Michał Pawlicki (Hamlet), Seweryn Butrym (król), Marian Nowicki (Poloniusz), Hanna Bedryńska (królowa), Barbara Horawianka (Ofelia). Reżyser łódzkiego przedstawienia, Janusz Warmiński, zamknął swoje rozumienie tragedii Szekspira w następującej formule: „Dla mnie Hamlet jest zapowiedzią Prospera z „Burzy", człowieka, który potęgą

swej myśli opanował zjawiska tajemne". Dla Warmińskiego Hamlet był przede wszystkim człowiekiem czynu, traktującym zemstę jako czyn prawy, stąd słynne wątpliwości i wahania młodego księcia zostały poważnie ograniczone, bowiem reżyser dokonał licznych skreśleń w samym tekście.

Dwie szczególnie sprawy poruszyły i publiczność łódzką, i krytyków w tym przedstawieniu. Po pierwsze — był to „Hamlet" bez Fortynbrasa. Reżyser zrezygnował z triumfalnego pochodu zwycięzcy i tego, co może nieść ta ostatnia w tragedii scena — nadzieję na zapanowanie sprawiedliwości i ładu. Toteż wyjątkowo „czarno" zabrzmiały końcowe słowa Hamleta: „Reszta jest milczeniem", gdy na scenie pozostały tylko trupy. Pesymizm spektaklu podkreślały dodatkowo ciemne dekoracje, wyobrażające grube i wilgotne mury Elsynoru. Po wtóre — wydarzeniem stała się kreacja Michała Pawlickiego. Fascynowały zwłaszcza jego młodość, świeżość i wdzięk, co pozwalało niektórym recenzentom wysunąć przypuszczenie, że gra on dorastające dziecko, nadwrażliwe i chłonne, zagubione w okrutnym świecie dorosłych, ze zdumieniem najwyższym i spontanicznością zarazem reagujące na każde nowe doświadczenie życiowe.

Po 12 latach wielkie dzieło Szekspira powraca na łódzką scenę, tym razem na scenę Teatru im. Stefana Jaracza.

Anna Kuligowska

Dyrektor i kierownik artystyczny:
JAN MACIEJOWSKI

Zastępca dyrektora:
ADAM KOMAN

Kierownik literacki:
Teresa Worono

Kierownik muzyczny:
Piotr Hertel

Redakcja programu: Teresa Worono i Maria Herman
Rysunki: Zofia Wierchowicz
Opracowanie graficzne: Zofia Jeżowska

Adresy:
Duża i Mała Scena: ul. Jaracza 27.
Teatr „7.15": ul. Traugutta 1.
Dyrekcja i sekretariat: ul. Kilińskiego 45, tel. 375-85.
Kasy teatru przy ul. Jaracza 27, tel. 265-18; Teatru „7.15" przy ul. Traugutta 1, tel. 272-70 – otwarte codziennie w godzinach: 10–13 i 16–19.
Biuro Organizacji Widowni, ul. Kilińskiego 45, tel. 315-33 przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe w godzinach 8–16.
W poniedziałki teatr nieczynny.

Cena zł 5.–

GPD z. 163. 5000. D-5/1498

ZBIORÓW
JERZEGO TIKOSZEWICZA
WARSZAWA

To be, or not to be, that is
the Question: Whether 'tis
Nobler in the minde to suf
er The Slings and Arrowes
of outragious Fortune, Or to

TEATR im. STEFANA JARACZA
w Łodzi
Dyrektor i kierownik artystyczny:
JAN MACIEJOWSKI

WILLIAM SHAKESPEARE

HAMLET

The Tragical History
of Hamlet Prince of Denmarke

Spolszczył: JERZY S. SITO
Reżyser: JAN MACIEJOWSKI
Scenograf: ZOFIA WIERCHOWICZ
Muzyka: PIOTR HERTEL

Asystenci reżysera:
ŻELISŁAWA MALSKA
IDRISS KARIM, STANISŁAW BANAŚ (Wydz. reż. PWSFTviT)
Asystent scenografa: ANNA EKIERT
Układ pojedynku: MAREK BARGIEŁOWSKI
Układ pantomimy: BOHDAN GŁUSZCZAK

Premiera 30 marca 1972 r.

OSOBY:

Klaudiusz – król Danii	JAN TESARZ
Hamlet – książę duński	MAREK BARGIEŁOWSKI
Poloniusz – pierwszy sekretarz państwa	SŁAWOMIR MISIUREWICZ
Horacy	STANISŁAW KWAŚNIAK
Laertes	KRZYSZTOF RÓŻYCKI
Rosenkrantz	ANDRZEJ HERDER
Guildenstern	MARIUSZ LESZCZYŃSKI
Ozryk – dworzanin	KAROL OBIDNIAK
Marcello } oficerowie straży	STANISŁAW JAROSZYŃSKI
Bernardo } oficerowie straży	STANISŁAW SPARAŻYŃSKI
Reynaldo – służący Poloniusza	MIECZYSŁAW SZARGAN
Aktor I	JÓZEF ŁODYŃSKI
Aktor II	ZDZISŁAW JÓŹWIAK
Aktor III	MAREK SOBCZYK
Grabarz I	WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI
Grabarz II	HENRYK STASZEWSKI
Fortynbras – książę norweski	JANUSZ KRAWCZYK
Gertruda – królowa duńska	MARIA CHWALIBÓG
Ofelia	TERESA MARCZEWSKA
Dama dworu	ŻELISŁAWA MALSKA
Duch ojca Hamleta	ANTONI LEWEK

Inspicjent: Irena Przybylska

Sufler: Ewa Iwińska

Spektakl w trzech częściach

Cena zł. 1,00

W repertuarze:

Duża Scena przy ul. Jaracza 27

Peter Karvaš
DWUDZIESTA NOC

Augustin Eugène Scribe
SZKLANKA WODY

Marcel Achard
KARTOFEL

W przygotowaniu:

Carlo Goldoni
MIRANDOLINA

Mała Scena

Fritz Hochwälder
OSKARŻYCIEL PUBLICZNY

Jean Genet
BALKON

W przygotowaniu:

Jean Cau
LITOŚĆ BOGA

Teatr „7,15"

Feridun Erol, Roman Gorzelski,
muzyka: Piotr Hertel
ŁEZTERN

Helena Mniszkówna
TRĘDOWATA

W przygotowaniu:

PIOSENKI PAŃ SWAWOLNYCH

Zakl. Typo. Zam. 318 – N. 1500 egz. – D4/1807