HAMLET STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

TEATR NARODOWY

AKTOROM POLSKIM
OSOBOM DZIAŁAJĄCYM
NA
SCENIE
NA DRODZE PRZEZ
LABIRYNT
ZWANY
TEATR
KTÓREGO PRZEZNACZENIEM
JAK DAWNIEJ TAK I TERAZ
BYŁO I JEST
SŁUŻYĆ
NIEJAKO ZA ZWIERCIADŁO NATURZE
POKAZYWAĆ
CNOCIE WŁASNE JEJ RYSY
ZŁOŚCI ŻYWY JEJ OBRAZ
A
ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU
POSTAĆ ICH I PIĘTNO

sala Bogusławskiego

premiera 28 września 2003 roku

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HAMLET STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jan Englert

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HAMLET STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Wojciech Malajkat jako Wyspiański-Hamlet
Ewa K. Bułhak-Rewak, Beata Fudalej
Anna Gryszkówna (gościnnie), Wiesława Niemyska
Sylwia Nowiczewska, Anna Ułas, Magdalena Warzecha
Marek Barbasiewicz, Bartłomiej Bobrowski
Józef Duriasz, Jan Englert, Sławomir Federowicz
Robert Jarociński, Mirosław Konarowski, Jerzy Łapiński
Grzegorz Małecki, Igor Przegrodzki, Jacek Różański
Krzysztof Wakuliński

adaptacja tekstu, reżyseria i scenografia
Jerzy Grzegorzewski

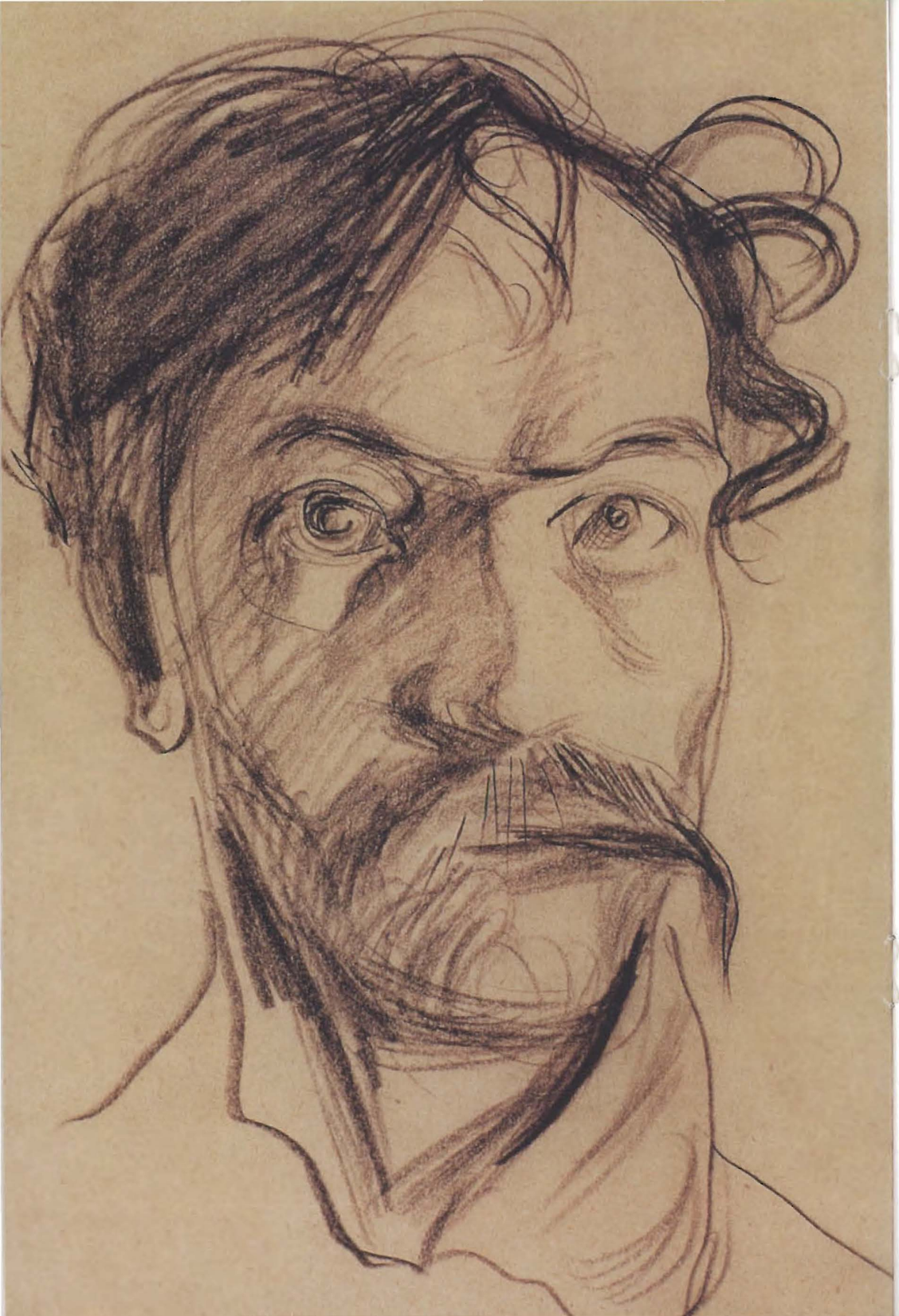
kostiumy
Barbara Hanicka

muzyka
Stanisław Radwan

światło
Mirosław Poznański

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 28 września 2003



Maria Prussak

„na tę scenę patrzę, póki dzień światła daje"

Tak 14 lipca 1907 kończył Wyspiański swój ostatni list do wieloletniego przyjaciela Adama Chmiela. Aż strach czytać to zdanie, tak jest konsekwentne. Bo tak było zawsze. Świat, na który patrzy Wyspiański – świat dzieł sztuki, utworów literackich, jego własnych tekstów, ale także rzeczywistych wydarzeń – rozwija się przed nim w rytmie ruchomych albo ożywających scen. Jego wyobraźnia nie respektuje rygorów czasu i przestrzeni, miesza to, co realne i to, co przedstawione. A potem tak porządkuje zakreślone ramą sceny kadry, żeby układały się w skondensowaną, intensywną, pełną nawarstwiających się znaczeń opowieść. Włączenie jakichś rzeczywistych zdarzeń we wszechobecną perspektywę teatralności było próbą odgadywania ich ukrytej prawdy, ale często miało też odsłaniać ich mechanizm zakłamania, obezwładniać absurd konwenansów. Lektura listów Wyspiańskiego może być pod tym względem pasjonująca. Wszystko, z czym poeta się styka, układa mu się w kolejne sceny z jego własnych – już istniejących, dopiero zamierzonych albo tylko wyimaginowanych – dramatów. Kiedy Adam Chmiel relacjonował mu swoje wrażenia z organizowanych w Zakopanem letnich wykładów o literaturze, Wyspiański proponował: „Niech więc Pan chodzi na konwersatoria i niech Pan sobie wyobraża że oni grają tekst, który ja dla nich napisałem i że grają tak jak ja to wyreżyserowałem. I niech Pan zauważy tych Satyrów co rzędem poza nimi stoją i obserwują i patrzą, a po ich odejściu swoje grają." (15 sierpnia 1904).

Sam poeta stara się zobaczyć siebie w krajobrazie, w którym właśnie przebywa jego korespondent. Nie tylko pisze listy – komponuje całe sceny, w których można się spotkać, odległość nie stanowi żadnej przeszkody. Do zwiedzającego Wenecję Stanisława Lacka pisze z Krakowa: „Czy nie sądzi Pan, że wśród gromady gondolierów i łodzi, łódź jedna moja i pewien *gondoliere* to ja? Że z jakiego kamienia spojrzę rzeźbionego, że spoglądnę ku Panu z jakiego obrazu wzrokiem czyim?" W końcu oba wyobrażone światy przenikają się, komponując płynną akcję nakładających się na siebie zdarzeń: „Gdy spojrzę ku ścianie pracowni mej, tej ścianie odsłoniętej, to widzę Pana z gondoli patrzącego wprost ku mnie z daleka i widzę i słyszę, jak się gondola zbliża i jak do brzegu przybija i już Pan wysiąść ma – – – gdy, tuż wóz zaturkoce jakiś – przebiegający ulicą Krowoderską, a koguty zapieją na ulicy pod wałem – i ściana jest ścianą z gwiazdami od wbijanych gwoździ a Pan – Pan wysiada na placu św. Marka lub na Lido." (28 marca 1905). Satyry, Wenecja, i ściana z gwiazdami od wbijanych gwoździ – to mały tylko odcinek, wspólnych Wyspiańskiemu i Grzegorzewskiemu, dróg wyobraźni. Podobieństw można by wyszukiwać znacznie więcej. Wyspiański całe to niczym nie skrępowane bogactwo swojego imaginacyjnego teatru rozwijał w zasadzie głównie na papierze, niemal tylko w słowach.

Jego teatr rodzi się więc z nieokiełznanej wyobraźni, a może raczej jest odwrotnie – to wyobraźnia funkcjonuje według reguł sztuki teatru. Nie teatralnych konwencji, ale sztuki, a więc zasady rozpoznawania, odgadywania i nazywania świata, wydobywania ukrytych sensów. Logika sztuki była dla Wyspiańskiego najbliższa prawdy, tej logiki, wedle której istnieje wszechświat. Bo przecież wszechświat jest najwspanialszym dziełem aktu tworzenia. Traktował więc sztukę z najwyższą powagą i największym poczuciem odpowiedzialności. Taka sztuka nie uznaje ułatwień ani kompromisów – biografia i korespondencja Wyspiańskiego dostarczają wielu przykładów bezwzględnie bezkompromisowej postawy w stosunku do innych i – przede wszystkim – w stosunku do samego siebie. A więc także wiele w nich niespełnionych zamierzeń, niezrealizowanych, pełnych rozmachu projektów. W jego artystycznym, teatralnym życiorysie niezmiennie zdumiewają mnie dwa wydarzenia.

Najpierw to bezwzględny zakaz wystawiania swoich dramatów na scenie krakowskiego teatru po spięciu wywołanym nierozumną reakcją dyrektora Kotarbińskiego na opublikowany właśnie, nieujarzmiony w formie dramat *Akropolis*. I związany z tym żal, że nigdy nie dowiemy się, jak bardzo autorski pomysł na wprowadzenie tego dramatu na scenę mógłby zmienić w Polsce myślenie o teatrze, rozszerzyć wyobraźnię teatralnej publiczności, zburzyć przyzwyczajenia. Nawet wtedy, jeśliby został przez współczesnych odrzucony. A potem – już po objęciu dyrekcji teatru w Krakowie przez Ludwika Solskiego – konsekwentne odmawianie zgody na wystawienie drugiej wersji *Legendy*. Dramatu, który z ogromną rozpaczą dopowiada najważniejsze wątki twórczości Wyspiańskiego: i weselny motyw Chochoła, i przemianę wawelskiego wzgórza z *Akropolis*. Jest więc z rozmysłem przerwaną, niedopowiedzianą kontynuacją obu tamtych utworów. Wyspiański odmawiał zgody na wystawienie, bo ciągle pracował nad tym tekstem i tą odmową w zasadzie unieważniał jego gotową, wydrukowaną i wystawioną już we Lwowie wersję. We wrześniu 1905 pisał z pewną satysfakcją w liście do Elizy Pareńskiej: „*Legenda* nie będzie teraz grana, gdyż powiodło mi się skłonić Solskiego do odłożenia premiery na kiedy indziej, gdyż chcę wiele zupełnie przekształcić i zmienić, bo mi się tak jak jest zdaje źle."

Artystyczna bezkompromisowość spowodowała, że naprawdę blisko współpracował Wyspiański z krakowską sceną ledwie pięć lat. Odsunięty od tej współpracy myślał o teatrze z tym większą intensywnością. Wyobrażał sobie nieistniejące przedstawienia, bacznie obserwował, co się w nim dzieje, sar-

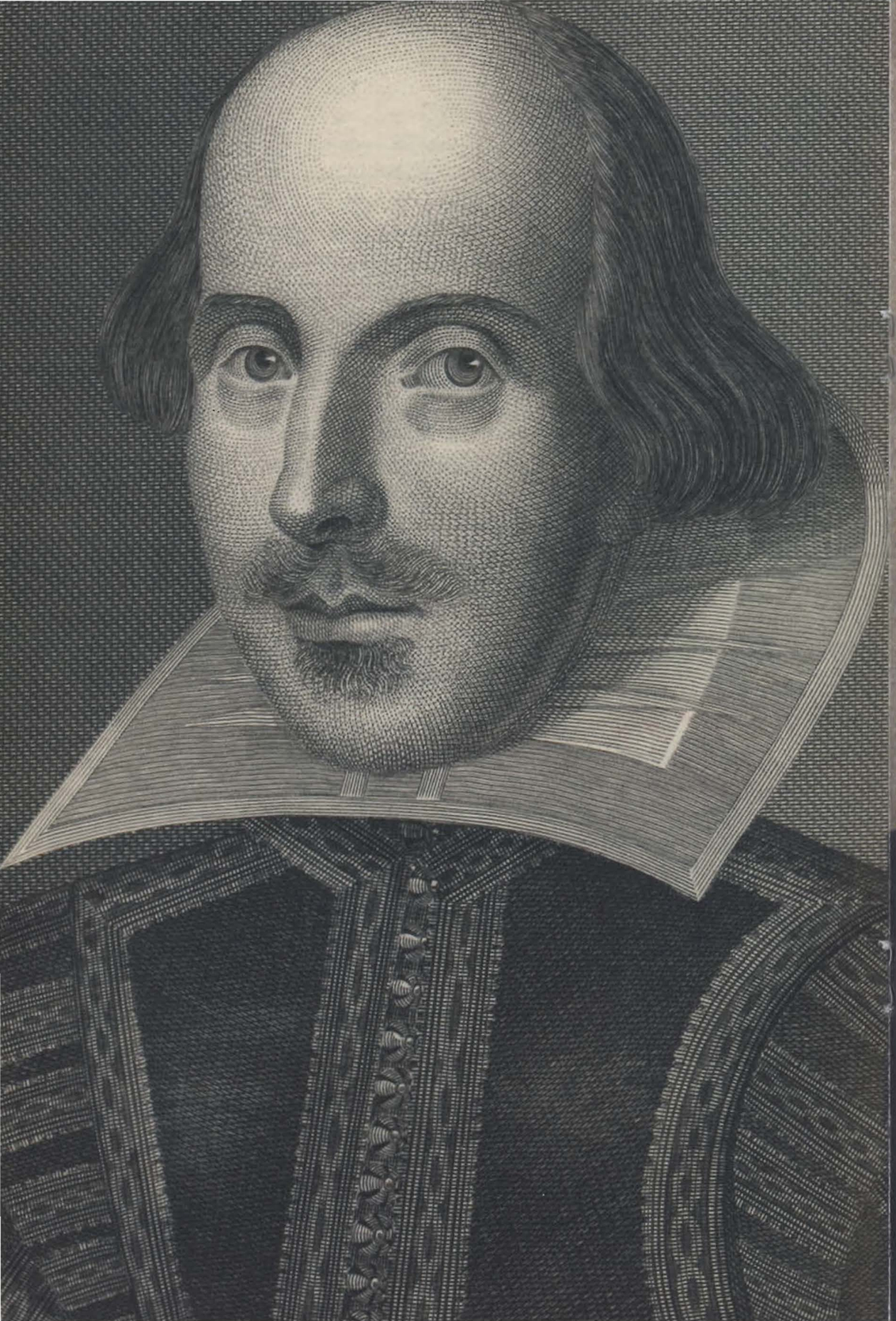
kastycznie komentował trywialną codzienność. Pozwalał tylko na wystawianie swoich utworów podczas letnich występów krakowskiego zespołu w Zakopanem, aby mogli je obejrzeć spędzający tam wakacje widzowie z zaboru rosyjskiego. Latem 1904, czekając na powrót aktorów do Krakowa, drwił w liście do Adama Chmiela: „Pobłażliwość dla aktorów skończy się, skoro powrócą do Krakowa. Będą grywać w dalszym ciągu Labiche'a i Gondineta albo innego Lafusa." Musiały to być drwiny pełne goryczy, skoro w liście wysłanym po kilku dniach zapisał to słynne poetyckie wyznanie:

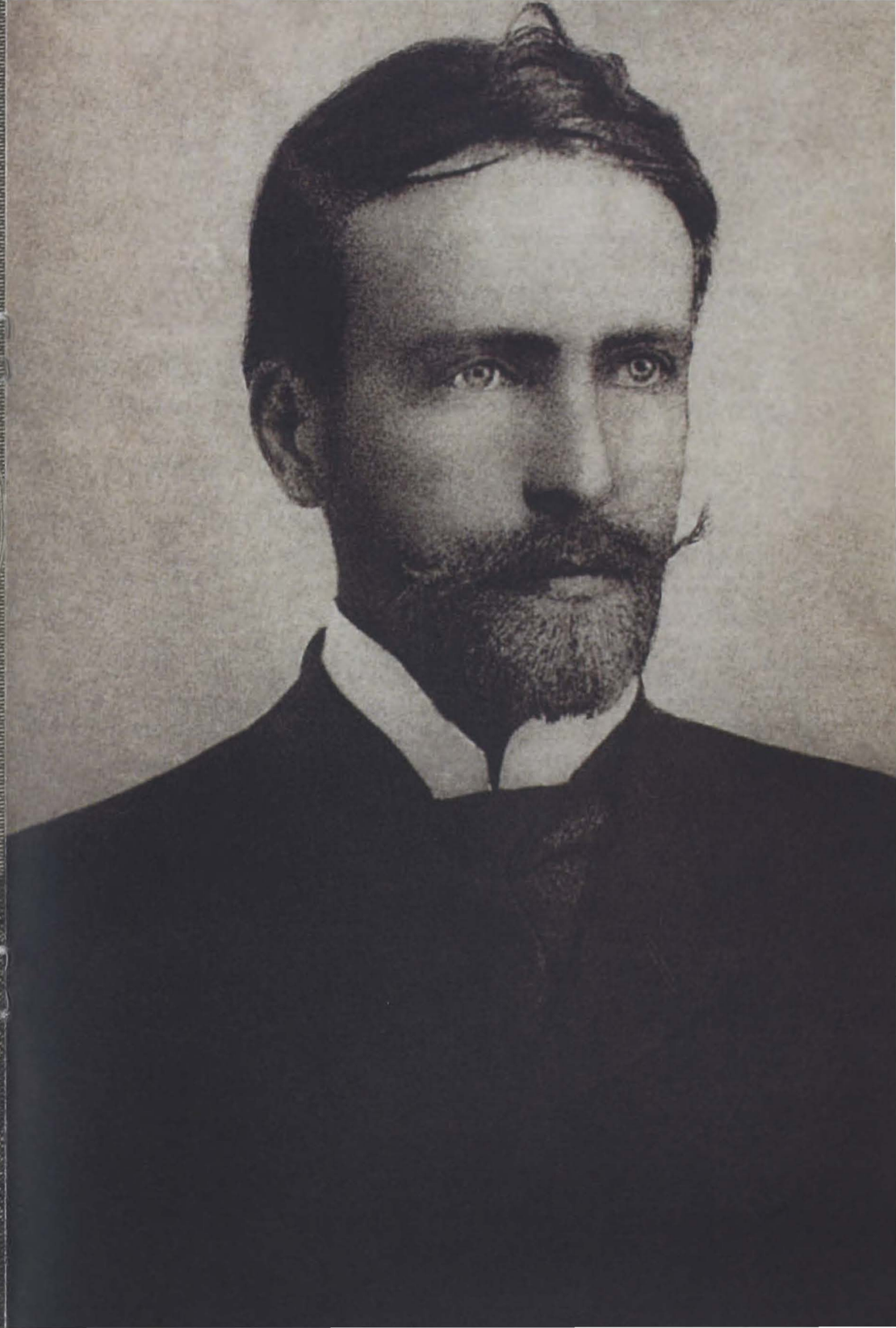
> Ja słucham, słucham i patrzę –
> poznaję – znane mi twarze,
> ich nie ma –

A potem, już w czasie walki o stanowisko dyrektora teatru, kiedy Kotarbiński na koniec swojej kadencji zaczął wystawiać wiele dramatów klasycznego repertuaru, Wyspiański ironizował bez ogródek: „Połamią nam kości wielkim repertuarem, wyłupią nam oczy wystawami i gustem. Uszlachetnią nas." (List do Stanisława Lacka z 17 kwietnia 1905).
Ogromnie emocjonalnie i z wielkim rozmachem traktował więc ogłoszony wiosną 1905 konkurs na dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, układał plany, opracowywał koncepcję reżyserską wybranych dramatów. Wszystkie te słowa bardzo słabo oddają to, co działo się naprawdę. Wyobrażony teatr już istniał, napierał na niego ze wszystkich stron. „Wszystkie osoby wszystkich dramatów chodzą po moim pokoju, po mojej pracowni, że przejść nie można. Ciasno się stało. Natłok jest. Chodzą, mówią, wrzawa jest. Mówią, zaglądają, co piszę, pochylają się nad stół, kładą mi ręce na rękach, szepcą do ucha. Niepokoją się." – opowiadał Wyspiański w tym samym liście do Lacka. Z poczuciem ogromnej odpowiedzialności, przekonany, że jest jedynym właściwym kandydatem, decyzję Rady Miejskiej, która 11 maja 1905 roku 36 głosami na 41 głosujących wybrała Solskiego, przyjął jako klęskę, własną i teatru. Tak to zapisał w *Raptularzu*. Pełne napięcia czekanie na teatr w wyobraźni trwało dalej, jeszcze 7 sierpnia pisał do Chmiela: „Ciągle mi się zdaje, że się coś we Wrześniu zacznie tak dalece nie mogę zapomnieć, że nie zacznie się we Wrześniu mój Teatr." Teatr – słowo pisane z wielkiej litery.
Wyspiański nie przestał tworzyć dramatów, choć z wyniosłą premedytacją zrezygnował z prób wystawiania ich na krakowskiej scenie. W *Studium o Hamlecie* można trafić na zdania, które pokazują, jak wiele musiało go to kosztować. Rekonstruując tok myślenia Szekspira traktował niektóre aforyzmy Hamleta jako wypowiedzi samego autora i konstatował – „to była: r e f l e k s j a artystyczna, jego własna, którą chciał, żeby słyszano i żeby słyszano ze sceny". Myślę, że aktorom też brakowało nowych ról w jego utworach i współpracy z nim. Bo Wyspiański nie przestał być dla aktorów ważnym partnerem artystycznych poszukiwań. Właśnie w czasie trwającego wciąż konfliktu z dyrektorem Kotarbińskim notuje w *Raptularzu* pod datą 13 grudnia 1904: „Rano przychodzi Kamiński. Rozmawiamy o *Hamlecie* (...) czytam *Hamleta*". Kazimierz Kamiński, Stańczyk z *Wesela*, był jednym z najwybitniejszych aktorów tamtego pokolenia. 14 grudnia Wyspiański zapisuje: „Rano rysuję pejzaż, gdy wchodzi Kamiński. Opowiadam mu moje odkrycia *à propos* powstawania *Hamleta*. Wieczór zaczynam pisać *Hamleta*." I tak codziennie do 27 grudnia, kiedy pojawia się notatka – „Oddaję *Hamleta* do druku cały rękopis". Od pierwszego spotkania minęły dwa tygodnie, które dokładnie podsumowuje pierwsze zdanie nowej książki:

> OKOŁO ŚWIĄT BOŻEGO NARODZENIA przyszedł do mnie Pan Kamiński i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o *Hamlecie*.

Z tych rozmów powstała jedna z najpiękniejszych polskich rozpraw o sztuce teatru. Potem jeszcze z innymi swoimi gość-





mi Wyspiański rozmawia o *Hamlecie* – o Szekspirze i o swoim rozumieniu dramatu, o przedstawieniu, które powinno istniejącą już, dawną sztukę uczynić „udałą" – taką, żeby on, twórca teatru, „wierzyć w nią mógł i w przebieg jej prawdziwy uwierzyć". To znaczy, żeby dramat, uwolniony od szablonowych sądów i schematycznego czytania, mówił do widzów o tym, co dla nich najważniejsze, a czego nie widzą, albo nie chcą zauważyć.

Teatr rodzi się więc z rozmowy. Żeby skomponować logikę przedstawienia, trzeba opowiadać historię i próbować odsłonić zagadkę opowieści nigdy nie zamkniętej, odgadywać tajemnicę bohaterów. Opowiadać historię postaci i tropić myśli i zamiary autora, który postaci powołuje do działania, rozwija je i dopowiada. Wyobrazić sobie aktorów i teatr, którzy wprowadzą te postaci w życie, dopełnią je. Trzeba zobaczyć siebie w opowiadanej historii, rosnąć razem z nią. A wtedy już nie ma się gdzie schować przed siłą opowieści, wtedy już ona sama poprowadzi rozmówców. Prawdziwy teatr – obojętne, realny czy wyobrażony – powstaje w obcowaniu z prawdziwym dziełem, a dzieło zmusza do twórczości, bo „zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tegoż dzieła twórcą". Podnosi do swej miary każdego, kto wejdzie w jego przestrzeń. Można jednak spojrzeć odwrotnie, można stawić opór dziełu, to znaczy nie pozwolić sobie na talent, zamknąć się w swoim strachu przed przenikliwością talentu, uciec od prawdy. W tej osobliwej książeczce zapisał Wyspiański cały proces powstawania teatru – nie przedstawienia, teatru właśnie. Zawarł w niej wszystkie swoje najważniejsze przemyślenia i przeżycia, jakie dała mu ta sztuka, zebrał pytania najistotniejsze i najprostsze. Zobaczył Szekspira i jego bohaterów, siebie i swoich bohaterów w najróżniejszej przestrzeni, w końcu w scenerii cmentarza, „wśród ludzi, którzy tam się kręcą jak widma brutalne, wśród grabarzy; wśród grabarzy ludzkiego szczęścia i ludzkiej niedoli, dumy i nienawiści, pychy i nędzy". Wyspiański czyta dramat zadając mu elementarne pytania o logikę zdarzeń. Jeśli coś mu się nie zgadza, protestuje, jak w kapitalnej analizie sceny powrotu Laertesa:

> Czapki, dłonie, usta ze wszech stron wtórzą temu okrzykowi:
> „Laertes królem! Wiwat król Laertes!"
> ??? Co to jest? Co się stało?
> Tego pozwalam sobie nie rozumieć.
> To, że ktoś pojechał do Francji, to jeszcze go nie pasuje na króla pod względem żadnym.

I dalej rozpatruje wszystkie możliwości znalezienia usprawiedliwienia dla czegoś, co zrazu wydaje się niedopatrzeniem, niechlujstwem Szekspira. I znajduje, uważając, że Szekspir wykorzystał tu teatralny szablon pierwotnej wersji *Hamleta* dla skompromitowania postaci uwikłanych w fałsz konwencjonalnego zachowania. A równocześnie skompromitowana została tradycja kiepskiej gry i kiepskiego teatru.

Prowadzi więc Wyspiański ze swoimi rozmówcami-czytelnikami najprostszą lekcję czytania dramatu – pokazuje problem i stara się nakłonić do wspólnego sformułowania odpowiedzi. Z pytań rodzi się obraz, miejsce, w którym trzeba zobaczyć bohatera opowieści. Nauczyciel, obficie posługując się tekstem Szekspira, zastanawia się więc „W jakiej to galerii «godzinami zwykł się był przechadzać» królewicz Hamlet! – «Biedny chłopiec z książką w ręku»." I natychmiast znajduje miejsce najlepsze – „Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów. Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na terasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku, i tam duch występuje!" I wtedy on, autor projektowanego przedstawienia, woła: „Aniołowie Pana Zastępów, miejcie mię w swojej opiece!!". To on, Wyspiański, w taki sposób reaguje na widok Hamleta przechadzającego się po Wawelu. A równo-

cześnie opowiada nam o tym, jak Hamlet zareagował na widok ducha. Nie sposób rozdzielić tych replik, tak jak czasem trudno rozdzielić te postacie. Tekst opowiadającego zaraz staje się tekstem bohatera dramatu. Zdania funkcjonują na wielu poziomach. Pytania o przebieg zdarzeń stają się pytaniami o sens, zwróconymi już wprost do nas, czytelników, do nas, widzów przedstawienia. Skierowane do ducha pytania Hamleta są zarazem naszymi pytaniami – „Co za cel tego? Czego chcesz od nas?" Sam opowiadający równocześnie mówi głosem postaci i słyszy, jak Hamlet i od niego domaga się odpowiedzi. Ta dwoistość jest tu pokazana jako elementarna zasada teatru, który mówi w imieniu bohaterów dramatu, ale mówi sam o sobie.

Tak charakterystyczne dla wyobraźni Wyspiańskiego przenikanie się światów jest w teatrze szczególnie intensywne, nie sposób oddzielić autora od postaci, postaci od aktora, a od nich wszystkich kogoś, kto usiłuje nam o tym opowiedzieć, a więc odsłonić wewnętrzne, nie zawsze spójne mechanizmy i motywy działania. *Studium o Hamlecie* jest więc również autokomentarzem. „Ja słucham, słucham i patrzę" – pisał o swoim miejscu w teatrze w pełnym tłumionego bólu poetyckim liście do Chmiela. I w wyimaginowanym teatrze *Hamleta* dostrzegał też i siebie. Siebie stojącego gdzieś poza kręgiem sceny, wciśniętego w kulisy, schowanego w kącie loży, w jakimś zakamarku widowni. Z tego miejsca podpatruje zagadkę sztuki aktorskiej, zagadkę przeistaczania się postaci, tajemnicę osób przypisanych do dwu światów równocześnie. Właśnie podczas przedstawienia *Hamleta* zdarzyło się coś takiego: „Idę do garderoby pana Jednowskiego i zastaję Króla-Ducha już na wychodnym. – Cisza za sceną. – Szedł właśnie i już czekali na niego z księżycem." A innym razem „nagle wchodzi Ledy Makbet naprzeciw mnie. Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem; – powzięła już jakąś myśl – decyzję. Otrzymała list o zamierzonym przybyciu Dunkana. Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę. Ją, Ledy Makbet. – Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Ledy Makbet – ale Modrzejewska."

Zetknięcie z postacią schodzącą ze sceny nie zawsze było tak bezkolizyjne, tym razem znowu wspomnienie dotyczy *Makbeta*:

– naraz czuję,
że dłoń mię jakaś chwyta dziwno szorstka,
i szepce ktoś chrapliwym piekieł głosem:
«Cóż tam dla nas nowego pisze Pan łaskawie?»
odwracam się – i w grozie oniemiałem prawie:
to była makbetowska wiedźma z Piekieł rodem,
z okropnym w oczach: – duszy ludzkiej głodem,
czyhająca, by w duszę jad i żar zaszczepić
i wieść w zgubę. – Coś mówi, słucham – głosem skrzeczy:
«Patrzaj pan – jak wielki – nos musiałem lepić?
Poznaje pan? – Ot, dola!» – Za rękę mnie trzyma
i świdruje oczyma, przykuwa oczyma.

Dzięki takim spotkaniom tworzy Wyspiański najpiękniejsze w literaturze polskiej fragmenty liryczne poświęcone aktorom, ich rolom i wysokiemu powołaniu ich sztuki. Bo teatr nie jest udawaniem, teatr bierze na siebie i przetwarza fałsz życia po to, żeby odsłonić czyste ziarno prawdy o ludziach, żeby pokazywać im prawdziwy obraz ich samych, pokazywać „światu i duchowi wieku postać ich i piętno".

Wyspiański szuka swego miejsca w teatrze, ogląda przedstawienia, kilka razy wraca do tych samych sztuk, podpatruje aktorów, rozmawia z nimi świadomy ich podwójnej tożsamości, pisze i inscenizuje swoje dramaty, opracowuje cudze teksty. W końcu, jak Szekspir, zaczyna w teatrze żyć, „w teatrze swoim". I powoli wciąga się w kreowanie scenicznego świata, sam zaczyna poruszać sprężynami postaci i akcji, sprawdzać, do czego doprowadzą kolejne pomysły. Hamlet i Prospero równocześnie. A może raczej Hamlet powoli dojrzewa do tego, żeby zostać Prosperem. Aż wreszcie obaj, Hamlet i Wys-

piański, jak Prospero uświadamiają sobie, że nie są panami nawet tego, stworzonego przez siebie świata, że inteligencja włada nie wszystkim, że istnieje prawda innych światów, z którą trzeba się liczyć i której podlegają wszyscy – autor i jego bohaterowie. I Wyspiański też już wie:

«Już czary moje moc straciły,
Posiadam tylko własne siły».
Szekspir lat ostatnich, Prospero – mówi tylko tyle.

Teatr rodzi się z rozmowy, ale też rodzi się ze spojrzenia. Powstaje między spojrzeniami osób, które patrzą na to, co się przed nimi dzieje i patrzą wzajemnie na siebie. Dlatego tak ważna jest przedstawiona przez Wyspiańskiego scena pojedynku, gdzie zdanie po zdaniu, gest po geście konstruuje podwójną akcję, akcję zdarzeń i słów zakrywających myśli i akcję spojrzeń, demaskujących prawdziwy charakter słów i gestów. W swojej interpretacji tej sceny Wyspiański dopisuje całe sekwencje, skomponowane tylko z wymiany spojrzeń. Na przykład tak:

HAMLET
(patrząc w Ozryka)
(zwraca się za spojrzeniem Ozryka w stronę króla)
(i patrzy w króla).

OZRYK
(zbity z tonu zachowaniem Hamleta)
(patrzy pytająco to na Laertesa, to na króla).

KRÓL
(który przypatrywał się)
(niespokojnie)
(znak daje uspokajający Ozrykowi).
(Widząc, że się czas przedłuża)
(powstaje).

Jest mu to potrzebne też i po to, żeby pokazać, że w istocie to sam człowiek, w zależności od tego, jak patrzy na to, w czym bierze udział, dopuszcza się zła, wydaje na siebie wyrok. Może więc stwierdzić: „I królowej winą nie to, jaką była dotąd, jeno to, że teraz na to igrzysko życia synowskiego patrzy oczyma nie matczynymi – jeno staje po boku Zbrodni."
Spojrzenie demaskuje patrzącego albo wydobywa ukrytą prawdę. Dobrze zainscenizowane przedstawienie staje się „pułapką na myszy", pułapką na tych, którzy uciekają przed prawdą o sobie. Jak przygotowane przez Hamleta przedstawienie na zamku w Elsynorze. Bo teatr to nie miejsce rozrywki ani nie narzędzie do opowiadania mniej lub bardziej zawikłanych fabuł. Tak prowadząc tę myśl, w słynnym, rozwijanym na wiele sposobów przez jego współczesnych zdaniu, pokazuje Wyspiański, jaką siłę ma wolna, niezależna sztuka, do czego jest w stanie doprowadzić: „I oto urasta scena i sala widzów – teatrum do sali sądowej – gdzie sztuka, dramat, artyzm sądzi i takie bierze nuty, że jak na wędę sumienia na wierzch wydobywa." Dlatego tak ważne w jego opowieści są oczy aktorów, świdrujące oczy spotkanej za kulisami wiedźmy z *Makbeta*, dziwnie obłąkane oczy Modrzejewskiej grającej Lady Makbet. Ważne przecież nie dlatego, że najpełniej wyrażają emocjonalny stan granej postaci, że są dowodem wielkiego kunsztu aktora. Bardziej istotne nawet jest to, z jaką siłą oddziałują na widza, jakie struny poruszają w nim. I wtedy szaleństwo Lady Makbet nie jest tylko sprawą doskonale pokazanego charakteru bohaterki, granej przez wybitną aktorkę –

Widziałem: w oczach tysiąc mieczy!
Nie zapomnieć. – Kto oczy od ócz tych uleczy?!

Wyspiański wielokrotnie sam doświadczył siły teatru. Nie waha się więc ani przez moment. Z całym przekonaniem tak buduje swój wywód, by dowieść, że teatr – jeśli respektuje lo-

gikę artyzmu – jest miejscem, w którym Bóg osądza ludzkie zbrodnie. A przecież chwilę wcześniej zatrzymał się. Po pokazanym na królewskim dworze *Zabójstwie Gonzagi* Hamlet już wiedział, jak doszło do śmierci starego króla, już nie potrzebował dowodów. Ale nie miał prawa sądzić, ani tym bardziej wykonać wyroku. W zapale potępiania zabił Poloniusza, przekonany że zabija króla. A więc Hamlet też myli się w swoich sądach i reakcjach. Ktoś inny plącze jego zamiary, kieruje jego krokami. Ktoś inny układa scenariusz wydarzeń. A teatr? Dwoistość teatru chroni go przed fałszem – jeśli zachowa wolność, jeśli nie stanie się sztuką uległą, służebną, schlebiającą. Jeśli „będzie to teatr prawdę głoszący, teatr pod opieką tych praw i tych sądów, którymi kieruje Boża ręka". Jeśli nie będzie sam wydawał wyroków, tylko otwierał widzom oczy, zdzierał maski. A oni, jeśli uciekają od wyrzutów sumienia, odwracają wzrok od tego, co zrozumieli – osądzają sami siebie. Bo teatr jest tylko zwierciadłem, ma „służyć za zwierciadło naturze". Ale przejrzystością swojej prawdy zdoła poruszyć sumienia, rozbić bezpieczny spokój zakłamania.
19 lutego 1905 Wyspiański zgłosił oficjalnie swoją kandydaturę na dyrektora teatru miejskiego w Krakowie. W ostatnich dniach lutego *Hamlet* wyszedł drukiem i stał się jednym z najważniejszych argumentów w dyskusji o programie i zadaniach teatru. 8 kwietnia 1905, relacjonując Stanisławowi Lackowi przebieg sporów, jeden z wysyłanych do Wenecji listów kończył poeta lapidarną zachętą: „T a k – Pan widzieć nie może, jak to ja mam sposobność. Ciągła i ustawiczna walka. Spójrz Pan w morze."

Moje długie i mozolne studia nad *Hamletem* (któż to z aktorów nie myślał go zagrać choć raz w życiu) jakże mi się wydały ograniczonymi, głupimi, kiedym do Wyspiańskiego udał się już z gotową rolą, a on mi dowiódł, że obrałem fałszywą drogę. Napisał całą książkę o *Hamlecie* z tego powodu, a w kilkunastu swych wykładach obaliwszy moją hamletową słabiuchną koncepcję, sprawił, że granie Hamleta wyperswadowałem sobie raz i na całe życie. Może to i dobrze?

Kazimierz Kamiński

Fragment wspomnienia Kazimierza Kamińskiego drukujemy za: Stanisław Dąbrowski, *Kazimierz Kamiński o sobie*. „Teatr" 1951 nr 9-10, s. 96.

spis ilustracji

Stanisław Wyspiański, *Autoportret*, 1907; repr. za: *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum* [katalog wystawy], Kraków 2000 Muzeum Narodowe.

Martin Droeshout, Portret Williama Shakespeare'a zamieszczony w tzw. *Pierwszym Folio* [1623]; repr. za: *The works of William Shakespeare. In ten volumes. Vol. I*, London 1880 Bickers & Son.

Stanisław Wyspiański, lata 90. XIX wieku, fotograf nieznany; repr. za: *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum* [katalog wystawy], Kraków 2000 Muzeum Narodowe.

kierownik literacki / Tomasz Kubikowski

kompozytor / Stanisław Radwan

kierownik muzyczny / Mirosław Jastrzębski

kierownik działu promocji / impresariat / Adriana Lewandowska

sekretarz artystyczny / Jan Skotnicki

redakcja programu / Agnieszka Berlińska

opracowanie typograficzne / Janusz Górski

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

www.narodowy.pl

kasy
Pl. Teatralny 3 /
wtorek-sobota 11-14.30 i 15-19
w niedzielę przed spektaklem od 16
ul. Wierzbowa 3 /
na godzinę przed spektaklem

rezerwacja telefoniczna
69 20 604, 69 20 664 poniedziałek-piątek 9-18

cena programu 10 zł

Teatr Narodowy

założony w roku 1765

dyrektor artystyczny Jan Englert

HAMLET STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

adaptacja tekstu, reżyseria i scenografia
Jerzy Grzegorzewski

kostiumy
Barbara Hanicka

muzyka
Stanisław Radwan

światło
Mirosław Poznański

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 28 września 2003 roku

obsada

Wyspiański-Hamlet	Wojciech Malajkat
Żona Wyspiańskiego	Ewa Konstancja Bułhak-Rewak
Kazimierz Kamiński	Igor Przegrodzki
Damy krakowskie / Wiedźmy	Wiesława Niemyska Sylwia Nowiczewska Magdalena Warzecha
Profesorowie	Marek Barbasiewicz Mirosław Konarowski
Królowa-Modrzejewska	Anna Ułas
Król-Makbet	Jan Englert
Ofelia-Kurtyzana	Beata Fudalej
Ofelia-Ofelia	Anna Gryszkówna (gościnnie)
Horacy	Józef Duriasz
Duch	Krzysztof Wakuliński
Rosenkrantz / Guildenstern	Grzegorz Małecki
Poloniusz	Jacek Różański
Laertes	Robert Jarociński
Ozryk / Aktor	Bartłomiej Bobrowski
Aktorzy	Sławomir Federowicz Jerzy Łapiński
Isia	***

przygotowanie muzyczne	Mirosław Jastrzębski
asystent reżysera	Piotr Wojewódzki
asystenci scenografa	Jagoda Michalska Anita Trzaskowska
realizatorzy światła	Zbigniew Szulim Korneliusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku	Rafał Barański Mariusz Maszewski
inspicjent	Ewa Dworecka
sufler	Alina Wieczorkówna

Fragmenty sztuk Williama Shakespeare'a w przekładach Józefa Paszkowskiego i Stanisława Wyspiańskiego.

dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

główny brygadier sceny	Lech Orzechowski
główny oświetleniowiec	Krzysztof Trzaskowski
główny akustyk	Mariusz Maszewski
główny mechanik	Stefan Wójcik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji	Sylwester Paluch
kierownik pracowni stolarskiej	Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni modelarsko-malarskiej	Marek Laudański
kierownik zespołu tapicerskiego	Waldemar Głowala
kierownik pracowni krawieckiej męskiej	Roman Żbikowski
kierownik pracowni krawieckiej damskiej	Maria Kosecka
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej	Edmund Kwiatkowski
kierownik zespołu garderobianych	Wanda Brożyńska
kierownik zespołu charakteryzatorów	Leszek Galian
kierownik zespołu rekwizytorów	Zbigniew Fortuna
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych	Wojciech Hulewicz
kierownik zespołu mechaników sceny	Krzysztof Mamaj

główna księgowa	Jadwiga Wieczorek
kierownik działu administracji	Euzebiusz Kośla
kierownik działu zaopatrzenia	Krzysztof Krupa
kierownik działu kadr	Urszula Sternicka-Matyja

Uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych
i innych urządzeń elektronicznych przed wejściem na widownię.