HAMLET

William Shakespeare

Teatr Współczesny w Warszawie

William Shakespeare

Hamlet

Przekład Józef Paszkowski

Opracowanie tekstu i reżyseria
MACIEJ ENGLERT

Scenografia
MARCIN STAJEWSKI

Kostiumy
ANNA ENGLERT

Muzyka
ZYGMUNT KONIECZNY

Ruch sceniczny
JAN PĘCZEK

Choreografia scen fechtunkowych
JANUSZ SIENIAWSKI

Asystent reżysera
JAKUB KASPRZAK (A.T.)

Inspicjent
ELŻBIETA BIEDRZYCKA

Sufler
ANDRZEJ KONARZEWSKI

Premiera 1 czerwca 2012 r.

THE

TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK.

Newly imprinted and inlarged, according to the true and perfect Copy last Printed.

By WILLIAM SHAKESPEARE.

LONDON,
Printed by *R. Young* for *John Smethwicke*, and are to be sold at his Shop in Saint *Dunstans* Church-yard in Fleet-street, under the Diall. 1637.

OSOBY

KLAUDIUSZ, król duński	Andrzej Zieliński
HAMLET, syn poprzedniego, a synowiec teraźniejszego króla	Borys Szyc
GERTRUDA, królowa duńska, matka Hamleta	Katarzyna Dąbrowska
POLONIUSZ, szambelan	Sławomir Orzechowski
OFELIA, córka Poloniusza	Natalia Rybicka
LAERTES, syn Poloniusza	Marcin Januszkiewicz Wojciech Zieliński
HORACY, przyjaciel Hamleta	Wojciech Żołądkowicz
WOLTYMAND	Piotr Garlicki
KORNELIUSZ	Piotr Bajor
ROZENKRANC	Grzegorz Daukszewicz
GILDENSTERN	Jakub Kamieński
OZRYK	Rafał Zawierucha
KSIĄDZ	Jacek Bursztynowicz
MARCELLUS	Jan Pęczek
BERNARDO	Dariusz Dobkowski
FRANCISKO	Zbigniew Suszyński
REYNALDO, sługa Poloniusza	Mateusz Grydlik
DUCH OJCA HAMLETA	Janusz Michałowski
FORTYNBRAS	Przemysław Kaczyński
AKTOR PIERWSZY	Damian Damięcki
AKTOR-KRÓL	Janusz R. Nowicki
AKTORKA-KRÓLOWA	Agnieszka Suchora
MAJTEK	Zbigniew Suszyński
GRABARZ PIERWSZY	Krzysztof Kowalewski
GRABARZ DRUGI	Leon Charewicz
DAMA DWORU	Natasza Sierocka
DWORZANIN	Ireneusz Kocyłak
POKOJOWIEC	Sebastian Świerszcz

MIMOWIE: Joanna Płóciennik, Grzegorz Byczek, Eliasz Mróz, Michał Niewiadomski, Kamil Przystał

MUZYCY: Andrzej Olewiński, Aleksander Wilgos – gitara
Olga Wądołowska, Justyna Pinkwart – flet

„Szekspir jest tak wielki, że najpewniej nigdy nie zdołamy oddać mu sprawiedliwości. A skoro tak, powinniśmy przynajmniej zmieniać od czasu do czasu sposoby, jakimi wyrządzamy mu krzywdę".

T.S. Eliot

Nicola Chiaromonte

Być albo nie być

Nic nikogo nie zmusza do zadawania sobie pytań, po co znalazł się na świecie, jaki sens ma życie, czy wiara w Boga (lub Bogów albo w inną istotę wyższą czy w cel finalny) ma znaczenie i czy istnieje prawda.

Ale jeśli te pytania zostają już dopuszczone do głosu, to istnieją tylko dwie możliwości: albo górują one nad wszystkimi innymi kwestiami, jawią się absolutnie jako pierwsze, a od odpowiedzi na nie stają się zależne wszystkie inne kwestie, albo jest to tylko temat do rozmowy ze znajomymi, dostarczają estetycznej przyjemności, temat literacki, z którego dla nikogo i dla niczego nic nie wynika.

Tyle tylko, że w tym drugim przypadku same pytania nie zostają unieważnione: odpowiada się na nie w istocie całym swoim sposobem bycia, konkretnymi myślami i uczynkami, wszystkim, czemu realnie nadaje się wagę.

Nicola Chiaromonte, *Co pozostaje. Notesy 1955-1971 (Che cosa rimane. Taccuini 1955-1971)*, przekład: Stanisław Kasprzysiak, Wyd. Czytelnik, Warszawa 2001 r.

Henryk Zbierski

Hamlet

Nie ma jednego „Hamleta"! Otwarty charakter kompozycji i poszczególnych struktur tej sztuki, mnogość poruszonych problemów, najwyraźniej przez autora zaprogramowana tajemniczość wielu bardzo ważnych szczegółów akcji i preakcji, co najmniej kilka ważnych dla całości miejsc niedookreślonych – wszystko to są czynniki sprawiające, że odbiór „Hamleta" w lekturze i teatrze jest alternatywny, to znaczy, że dopuszczać musimy nie jedną, lecz kilka jego interpretacji. Co więcej, każdy, kto z takiego czy innego powodu zajmuje się „Hamletem", musi przyznać, że w ciągu wieloletniego kontaktu z tym arcydziełem literackim i teatralnym nawarstwiały się w jego odczuciu coraz to nowe sposoby odczytania tego utworu. Jeżeli ktoś powie, że miał zawsze jeden i ten sam pogląd na „Hamleta", że „jego" „Hamlet" jest statyczny i niezmienny albo, co gorzej, jedyny prawdziwy, to z naszej strony można złożyć mu jedynie wyrazy współczucia, oznacza to bowiem, że taki odbiorca „Hamleta" sam się nie rozwija, nie mówiąc już o tym, że nie wie nic o rozwoju hamletologii. Obecnie powstają już nie tylko książki i artykuły o „Hamlecie", ale o hamletologii. Reakcje na „Hamleta" ze strony krytyków stają się materiałem najbardziej nadającym się do traktowania reprezentatywnego krytyki literackiej w ogóle.

Shakespeare stworzył „Hamleta" dla tych, którzy zdolni są pojmować wielkie arcydzieło literatury światowej jako nieustający i stale zmieniający się proces oddziaływania na nasz intelekt i na naszą wyobraźnię, jako nieustający „pochód" nie tylko nowych metod i dyscyplin literaturoznawczych, ale jako pochód arcydzieła w naszej świadomości zbiorowej i indywidualnej, ogólnoludzkiej i narodowej, w percepcji „uczonej", obwarowanej wiedzą o sensie każdego słowa zawartego w tej tragedii i wiedzą o duchu czasów, w jakich „Hamlet" Shakespeare'a powstał , a także w percepcji wszystkich tych umysłów, których nie „zepsuł" dystans nauki i które percypują utwór wyłącznie od strony emocjonalnej. Wydaje się, że „Hamleta" można przeczuć, odczuć, doznać znacznie łatwiej, niż poznać i zgłębić. W każdym razie jest to

„tekst", który specjalista powinien znać w najmniej pozornie nawet znaczących szczegółach. Czy można, mimo wieloletniego obycia z tekstem, twierdzić, że zna się go dobrze, należy wątpić. Chodzi o współbrzmienie szczegółów i całych partii, chodzi o sens pozornych i prawdziwych sprzeczności, o różność dróg, po których zdają się toczyć akcja i myśl, słowo i czyn. Dla życia arcydzieła nie można sobie życzyć lepszej sytuacji. Bezustanny stan fluktuacji w relacjach z naszą kulturalną codziennością i jej wielkimi rozdziałami czasowymi i przestrzennymi jest próbą życia tego utworu, której miarą niekoniecznie musi być nasza współczesność. Fakt, że „Hamlet" Shakespeare'a ustawicznie nas atakuje z desek teatru, z obowiązkowej czy nadobowiązkowej lektury, z dzieł takich współczesnych pisarzy jak Sławomir Mrożek („Tango") czy John Osborne („Nie do obrony") świadczy o kontynuacji pewnych form hamletyzmu i pewnych form mitu Hamleta. Czy mamy więc i my wszyscy prawo do własnego „Hamleta"? I tak i nie. Nie mamy prawa do istniejących niedookreśleń, i niedowcieleń tego dramatu dodawać na rachunek Shakespeare'a – w imię sztuki czy z powodu ignorancji – własnych mgieł i zaćmień intelektualnych. Powinniśmy starać się o taką interpretację, która będąc naszą w ł a s n ą , mieści się jednak w labiryncie możliwości samego dramatu.

Henryk Zbierski, *William Shakespeare,* Wiedza Powszechna, Warszawa 1988 r.

[Pra-Hamlet]

Opowieść o Hamlecie po raz pierwszy napisał w końcu XII wieku duński kronikarz Saxo Grammaticus. W zamierzchłych czasach bałwochwalstwa – tak mówi ta napisana po łacinie opowieść – Horvendill, namiestnik Jutlandii, zabity został w czasie uczty przez brata swego Fengo, który następnie poślubił wdowę po nim. Syn zamordowanego, młody Amlet (tak nazywa go Saxo Grammaticus) postanowił zemścić się za zabójstwo ojca. Aby zyskać na czasie i uchodzić za nieszkodliwego w oczach przebiegłego Fenga, Amlet udaje obłąkanego. Wszystkie jego czyny świadczyły o „całkowitym umysłowym zaćmieniu", lecz w wypowiedziach jego ukrywała się „ bezdenna chytrość" i nikomu nie udało się zrozumieć ukrytego sensu jego słów. Szekspirowski Hamlet również ukrywa w swych słowach tajemne znaczenie. To udane „zaćmienie umysłowe" podpowiedziane było w pewnej mierze także i przez osobiste właściwości Amleta, albowiem według wspomnianego kronikarza, był to człowiek, u którego następowały kolejno po sobie gorączkowa działalność i całkowity upadek sił. „Dokonawszy czynu wpadał on w bezczynność" – pisze Saxo Grammaticus. Przyjaciel Fenga, „człowiek bardziej pewny siebie niż rozumny" (przyszły Poloniusz), podjął się sprawdzić, czy istotnie Amlet jest obłąkany. Aby podsłuchać rozmowę Amleta z matką, ukrył się pod posłaniem ze słomy. Lecz Amlet był ostrożny. Wszedłszy do matki, przede wszystkim przeszukał cały pokój i znalazł ukrywającego się szpiega; zamordował go, pociął trupa na kawałki, ugotował je we wrzątku i rzucił świniom na pożarcie. Potem wrócił do matki, długo „ranił jej serce" wymówkami i pozostawił ją we łzach i przygnębieniu. Fengo wysłał Amleta do Anglii w towarzystwie dwóch dworzan (przyszli Rozenkranc i Gildenstern), wręczywszy im poufne pismo do angielskiego króla, w którym prosił o ścięcie Amleta. Amlet (tak samo jak i Hamlet Szekspira) zamienia ten list na inny i angielski król posłał na stracenie zamiast niego dwóch towarzyszących mu dworzan. Angielski król przyjął serdecznie Amleta, długo z nim rozmawiał i był zdumiony jego rozumem. Amlet poślubił córkę władcy Anglii. Następnie powrócił do Jutlandii, na uczcie spoił Fenga oraz jego dworzan i podpalił pałac. Dworzanie

spłonęli, Fengowi zaś Amlet własnoręcznie odrąbał głowę. W ten sposób zatriumfował Amlet, który, jak pisze Saxo Grammaticus, „przewyższył Herkulesa swymi czynami".

W roku 1576 pisarz francuski, Belleforest, odtworzył tę starodawną legendę w swoich „tragicznych opowieściach". Osnową tematu – zarówno dla Belleforesta jak i dla Saxo Grammaticusa było dokonanie krwawej zemsty. Zabiwszy wroga Hamlet woła: „ Opowiedz swemu bratu, którego zamordowałeś tak okrutnie, iż zginąłeś zabity, niechaj jego cień ukoi ta wiadomość wśród błogosławionych duchów i zwolni mnie z obowiązku pomsty za krew rodzinną".

W latach dziewięćdziesiątych XVI wieku na scenie londyńskiej wystawiona była sztuka o Hamlecie, w której (jest to wszystko, co o niej wiemy) pojawia się duch zabitego ojca. W roku 1596 Tomasz Lodge pisał o „bladej twarzy widma, która ze sceny krzyczała żałośnie jak handlarka ostryg: „Hamlecie, pomścij!" Autorem tej sztuki był, jak się zdaje, Tomasz Kyd. Jego twórczość jest nam znana z jedynej zachowanej do naszych czasów sztuki: „Tragedia hiszpańska" (1586).

Szekspir tworzył swojego „Hamleta" znając ową sztukę Kyda, a także nie tylko francuską opowieść Belleforesta, lecz jak stwierdzają badacze, również starożytną łacińską wersję Saxo Grammaticusa.

M. Morozow, *Szekspir,* przekład L. Evert, Czytelnik, Warszawa 1950 r.

Piotr Sadowski

Hamlet mityczny /fragment/

...we wszystkich przedszekspirowskich wersjach „Hamleta" sama konieczność i „moralny" obowiązek zemsty rodowej jest poza dyskusją; wypływa on z wszechpanującego kodeksu postępowania społeczeństw skandynawskich epoki heroicznej. Sama realizacja zemsty to tylko kwestia czasu i sprzyjających okoliczności. U Szekspira natomiast, przy zachowaniu ogólnej struktury fabuły, istnieją istotne różnice w sposobie potraktowania przez Hamleta obowiązku zemsty, nałożonej na niego przez ducha zamordowanego ojca. Pod pozorną gotowością i stanowczością („...od tej chwili myśli moje będą krwawe lub wzgardę na zawsze zdobędę!") kryją się poważne wątpliwości i wahania, które wypełniają niemal wszystkie sławne monologi Hamleta. Okazje do zabicia Klaudiusza przechodzą jedna po drugiej, a książę zwleka i odkłada zemstę, czekając na jeszcze jedną dogodną sytuację, na jeszcze jeden „dowód" winy. A ta niemożność działania Hamleta to nawet nie rezultat uzupełnienia pogańskiej sagi o kryteria etyki chrześcijańskiej: nigdzie w tekście nie mówi się o wybaczaniu lub miłosierdziu. Główny konflikt w sztuce nie wynika [...] z opozycji wrogich sobie braci i imperatywu zemsty rodowej. Nie oparty jest też na przeciwstawianiu dwóch etyk – tradycyjnej, pogańskiej, reprezentowanej przez Klaudiusza i dwór, i ewentualnej ewangelicznej Hamleta. Konflikt, jaki rozgrywa się u Szekspira, dotyczy samego Hamleta i jego stosunku do świata i wynika z protestu przeciwko determinacji sytuacyjnej, która go uprzedmiotawia, zmusza i popycha do działania zgodnego z tradycyjnym prawem i zwyczajem. „Stary" Hamlet to Amlet z kroniki duńskiej, którego zadaniem jest zrealizowanie wymuszonej kulturowo zemsty, zaś „nowy" Hamlet to człowiek nowożytny, wolnomyśliciel i indywidualista, który sam chce decydować o sobie, pragnie myśleć i działać niezależnie od determinantów środowiskowych. Dlatego Hamlet stale deklaruje wierność idei zemsty i gotowość jej spełnienia, nawet czyni wstępne kroki (aranżuje przedstawienie teatralne, które ma upewnić go o winie stryja), ale w decydującym momencie cofa się i nawet nie protestuje, gdy Klaudiusz wysyła go w podróż. Hamlet należy do innej epoki, wyprzedzającej zastany świat, przeżywa tragedię osamotnionego geniuszu, który przyszedł za wcześnie i którego zgubiła inercja dawnych, feudalno-pogańskich struktur społecznych. Hamlet Szekspira jest herosem nowożytnym, prekursorem indywidualizmu i niezależnego umysłu, nie zaś herosem starożytnym, który musi realizować narzucony program i być kolejnym ogniwem w długim łańcuchu napędzających się zbrodni i zemst.

Piotr Sadowski, *Hamlet mityczny,* Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 1991 r.

René Girard

Ospały odwet Hamleta
Zemsta w Hamlecie /fragmenty/

„Hamlet" należy do gatunku tragedii odwetowej, w czasach szekspirowskich tak oklepanego i trudnego do uniknięcia, jak w naszych czasach dla pisarza telewizyjnego „thriller".[...] Szekspir potrafi przemienić owo nudne zadanie w najbardziej olśniewający wyczyn teatralnego podwójnego *entendre,* ponieważ nuda odwetu jest faktycznie tym, o czym chce mówić, i to w zwykły szekspirowski sposób; będzie bezwzględnie demaskował teatr odwetu i wszystkie jego dzieła, jednocześnie nie pozbawiając masowego widza *katharsis,* którego się domaga, a samego siebie sukcesu dramatycznego, potrzebnego dla kariery dramaturgicznej.

Zakładając, że Szekspir rzeczywiście miał na względzie ten podwójny cel, stwierdzimy, że niektóre, nie wyjaśnione dotychczas szczegóły sztuki, staną się zrozumiałe, a funkcja wielu niejasnych scen – oczywista.

Aby dokonać odwetu z przekonaniem, trzeba wierzyć w słuszność własnej racji. [...] Poszukujący odwetu nie uwierzy w swoją rację, jeżeli nie uwierzy w winę potencjalnej ofiary. Z kolei owa wina ofiary wymaga niewinności ofiary ofiary. Jeśli ofiara ofiary już jest zabójcą, jeśli poszukujący odwetu rozmyśla trochę za dużo nad zamkniętym kołem odwetu, jego wiara w zemstę musi upaść.

Właśnie z tym mamy do czynienia w „Hamlecie". Niewątpliwie sugestia Szekspira, podług której stary Hamlet, zamordowany król, sam był mordercą, nie jest bezcelowa. Bez względu na to, jak wstrętnie wygląda Klaudiusz, nie może wyglądać wystarczająco wstrętnie, skoro pojawia się w kontekście poprzedniego odwetu; jako łajdak nie potrafi generować tej absolutnej namiętności i poświęcenia, którego się żąda od Hamleta. Kłopot z Hamletem polega na tym, że nie może zapomnieć o tym kontekście. W rezultacie przestępstwo Klaudiusza wygląda w jego oczach jako jeszcze jedno ogniwo w i tak długim już łańcuchu, jego odwet będzie wyglądać na następne ogniwo, doskonale identyczne z innymi.[...]

Hamlet z całą pewnością nie jest tchórzliwy; widzimy, że jego bezczynność mimo rozkazu ducha wynika z niepowo-

dzenia z gromadzenia właściwych uczuć. To niepowodzenie nie zostało nigdy prosto i niedwuznacznie wyjaśnione jako zwrot przeciw etyce odwetu, chociaż tego się domaga. Może wydać się to dziwne w czasach, kiedy krwawy odwet był faktycznie w odwrocie, gdy jego zasadność powszechnie kwestionowano. Z drugiej strony, z dramatycznego i literackiego punktu widzenia milczenie Szekspira wcale nie jest dziwne. „Hamlet" należy do gatunku, który żąda, aby etyka odwetu była traktowana jako oczywista. Odwetowa tragedia nie jest odpowiednim nośnikiem tyrad przeciw odwetowi.

Szekspir przynajmniej pozornie musiał szanować literackie konwencje swoich czasów. W tragedii odwetowej cała elokwencja musi być po stronie odwetu, wszelka odraza, jaką bohater czuje do aktu odwetu, jaką twórca odczuwa do eksploatowania go estetycznie, pozostaje myślą nie do końca sformułowaną, prawie chaotycznym uczuciem, któremu ostatecznie pełna kontrola nad zachowaniem bohatera nie może się udać, gdyż pozbawiłoby to sztukę jej oficjalnego statusu sztuki odwetowej. Widzom dostarcza się ofiar, których oczekują.

Geniusz Szekspira przemienił owo powstrzymywanie się w wartość. To milczenie serca „Hamleta" stało się głównym powodem trwałego oczarowania sztuką, jej najbardziej tajemniczo sugestywną cechą.

René Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości (Shakespeare, les feux de l'envie),* przekład Barbara Mikołajewska. Wyd.KR, Warszwa 1996 r.

[...myśli za dobrze]

Największym błędem, jaki można popełnić względem „Hamleta" jest myśleć, że jest to tragedia człowieka, który nie może podjąć decyzji, ponieważ za dużo myśli. Podstawowym faktem dotyczącym Hamleta nie jest to, że on myśli za dużo, ale że myśli za dobrze. Hamlet jest po prostu najinteligentniejszą, kiedykolwiek napisaną rolą dla zachodniej sceny, co więcej, jest to być może najinteligentniejsza postać w literaturze światowej. Niezdolny do życia w iluzji, poszukuje swojej drogi do prawdy, która może okazać się czystym nihilizmem, jednak nihilizmem tak oczyszczonym, że posiadającym absolutną szlachetność a nawet rodzaj transcendentalizmu.

Harold Bloom, *William Shakespeare's Hamlet*, Chelsea House, Broomall, PA, 1996 r. Przekład Jakub Kasprzak

Stephen Greenblatt

Shakespeare. Stwarzanie świata /fragment/

„Hamlet" oznaczał dla Shakespeare'a – zarówno pisarza, jak i aktora – początek pewnej epoki. Dzięki zastosowanemu w tym dramacie odkryciu mógł jakby od nowa rozpocząć karierę. Oczywiście, do 1600 roku zdążył już zdobyć znaczne doświadczenie jako autor tragedii: „Tytus Andronikus", „Ryszard III", „Romeo i Julia", „Ryszard II" czy „Juliusz Cezar" stanowią wnikliwe studia żądzy zemsty, patologicznej ambicji i zgubnej nieodpowiedzialności monarchów, morderczej nienawiści członków rodziny i fatalnych skutków zabójstw politycznych. Jednakże przełom, który dokonał się w „Hamlecie", miał charakter jakościowy. Nie polegał na wprowadzeniu nowego tematu lub skonstruowaniu zgrabniejszej, bardziej zwartej intrygi: jego istotą było przejmujące przedstawienie ludzkiego wnętrza za pomocą nowej techniki radykalnej eliminacji. Shakespeare, gruntownie przemyślawszy budowę tragedii, zdołał udzielić odpowiedzi na dwa konkretne pytania: ile uzasadnień trzeba wprowadzić, żeby oddziaływanie intrygi było skuteczne, oraz czy motywy postaci istotnie muszą być jawne i oczywiste, żeby wzbudzić fascynację publiczności. Okazało się, że autor jest w stanie niepomiernie pogłębić efekt sztuki i wywołać w widzach osobliwie intensywną reakcję, jeżeli usunie kluczowy element wyjaśniający, tym samym zaciemniając motywację, *rationale*, regułę etyczną tłumaczącą rozwój akcji. Nie chodziło tu o zwykłą fabularną zagadkę – tę można było i należało rozwiązać – ale o coś, co nazwiemy zasadą planowanej nieprzejrzystości, której realizacja, jak odkrył Shakespeare, wyzwalała ogromną energię, uprzednio tłumioną przez znajome, uspokajające wyjaśnienia.

Shakespeare w swoich dziełach od dawna z cierpkim sceptycyzmem traktował oficjalne uzasadnienia i wykręty, religijne bądź psychologiczne racjonalizacje, tłumaczące, dlaczego ludzie postępują tak, a nie inaczej. Już jego wcześniejsze sztuki zawierają sugestię, że wybory podejmowane przez zakochanych prawie nigdy nie dają się wytłumaczyć rozumowo – pogląd, który we „Śnie nocy letniej" jest źródłem komedii, w „Romeo i Julii" zaś – tragedii. Ale miłość

stanowi przynajmniej czytelny, zrozumiały motyw. W „Hamlecie" Shakespeare'a odkrył, że jeśli odmówi sobie bądź widzom wygodnej eksplikacji, która nada sens akcji, zdoła sięgnąć nieporównanie głębiej. Rzecz nie tylko we wspomnianej nieprzejrzystości, która, sama w sobie, sprawiłaby jedynie, że dramat stałby się niezrozumiały i zagadkowy: Shakespeare w znacznie większym stopniu zaczął polegać na wewnętrznej logice, poetyckiej spójności, którą dzięki geniuszowi i niezwykle ciężkiej pracy umiał natchnąć swoje dzieła. Dźwięczne powtórzenia najważniejszych określeń, subtelnie odmalowane stany ducha, olśniewająca orkiestracja poszczególnych scen, stopniowo odsłaniające się idee, przeplatające się wątki, obnażone obsesje – oto elementy, z których, zdarłszy zewnętrzną warstwę powierzchownych znaczeń, zdołał zbudować wewnętrzną strukturę dramatu. [...] Wyrugowanie motywacji bohaterów musiało być skutkiem czegoś więcej niż zwykła żądza eksperymentu, [...] stanowiło dla Shakespeare'a wyraz fundamentalnej percepcji bytu, pojmowania, co powinno zostać powiedziane, a o czym mówić nie należy, faktu, że przedkładał rzeczy chaotyczne, uszkodzone, nierozstrzygnięte nad uporządkowane, wykończone i ustalone. Nieprzejrzystość zrodziła się z przeżyć zewnętrznych i wewnętrznych pisarza, z jego sceptycyzmu, bólu, niechęci do łatwych pocieszeń, a przede wszystkim poczucia, że rytuały zostały zniszczone.

Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata. (Will in the World).*
Przekł. Barbara Kopeć-Umiastwoska, Wyd. W.A.B., 2007r.

Stanisław Wyspiański

Hamlet /fragmenty/

...Kiedy indziej „Hamleta" grano.

Idę do garderoby pana Jadnowskiego i zastaję Króla-Ducha już na wychodnym. – Cisza za sceną.- Szedł właśnie i już czekali na niego z księżycem.

W pokoiku jednym zastaję razem na wesołej pogawędce panów Rozenkranca i Gildensterna, na kanapie leżących, czekali, aż im wypadnie niebawem pokazać się na dworze królewskim w Elzynorze.

Rozmawiamy tak, aż i oto" wrócił Król-Duch ze sceny i usiadł w zadumie, czekając sceny następnej: [...]

Im później w wieczór, tym zmieniało się tutaj niejedno.

Aż i nadszedł pan Zelwerowicz i począł się charakteryzować: na grabarza.

Przypatrywałem się.

Nie było nic i nie ma w tym nic śmiesznego. Widzieć to przeistoczenie się, jak z wolna a starannie się odbywa i aż nareszcie inny siedzi człowiek, co myśli i czuje inaczej – z tą chwilą metamorfozy; - to jest coś więcej niż wrażenie, jakie wynieść można indziej z teatru, lub co by można przyjmować żartobliwie i mówić, że aktorzy-artyści są śmieszni za kulisami.

Śmieszni? – Nieprawda. Oni tylko mają
pokazać, pokazują w sztuce, którą grają,
ludzkie przywary i ludzką niewolę,
i niedołęstwo myśli, i ułomność;
przyjmują na się maski, strój i dolę
żywą, a sądzi ich wasza przytomność.
Co w nich jest samych wad i duszy bole,
i skazy – jaką pycha – jaką skromność,
jaką obłuda – jaką wzgarda, zazdrość, cnota,
jaką nienawiść – niechęć i ochota,
to pokazują i z tego się myją
po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony.
Co w nich udane, tym w teatrze żyją,
i duch ich z rudy tej jest – oczyszczony.
To nie są błazny – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucano –
lecz ludzie – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.
Na co stać kogo, tajemnic tych sięga;
wieczna w tym siła, groza i potęga.

Nie miałem sposobności zauważyć, żeby byli śmieszni, choć dużo mają humoru i temperamentu i choć dużo było nieraz sposobności do śmiechu w tych anegdotach, które Rozenkranc umiał tak żartobliwie opowiadać, albo w tym kunszcie przedrzeźniania cudzych głosów i patosu cudzego, który Gildenstern tak znakomicie umiał udać.[...]

Szekspir w takim teatrze ŻYŁ, w teatrze swoim. Za kulisami, w garderobach lub jednej wielkiej garderobie, czy w tych w ogóle izbach, gdzie się aktorzy ubierali, czy wśród przerw międzyaktowych za kulisami kręcili, widywał aktorów, grających owe kiepskie, liche sztuki pisane przed Szekspirem, ale widywał aktorów owych sztuk, to jest BOHATERÓW ŻYWYCH, i życie to, jakie mieli za sceną, a jakiego nie mieli na scenie, chciał im na scenie dać.

I prawdę tę ruchów, jakiej nie mieli na scenie, a mieli za sceną, chciał im na scenie dać.

I bieg ten rozmów naturalny i giętki, i szybki, i dowolny, bo przez nikogo w rym nie ujmowany niedołężnego, ale z samowoli płynący – którego nie mieli na scenie, a który mieli za sceną – chciał im na scenie dać.[...]

Przyszedł tedy Szekspirowi pomysł: Szekspirowi, który już był dramatu owego napisał i ukształtował część znaczną, pomysł: wprowadzenie teatru w teatr.

Aktorów, którzy by grali „Zabójstwo Gonzagi", wobec aktorów, którzy by byli podobnejże zbrodni sprawcami.[...]

Cóż to są za aktorzy, którymi chce rozporządzać Szekspir?

„Są to aktorzy najlepsi w świecie, zdolni do wszelakiego rodzaju przedstawień, tragicznych, komicznych, historyczno-sielankowych, czy to w scenach ciągłych, czy to luźnym poemacie. Seneka nie jest dla nich za ciężki ani Plaut za lekki. Tak w recytowaniu, jak w improwizowaniu nie mają sobie równych."

Stanisław Wyspiański, *Hamlet,* oprac. Maria Prussak, Zakład Narodowy om. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1976 r.

HAMLET

...całkiem się nie hamuj, pozwól działać własnemu wyczuciu, niech cię prowadzi. Zastosuj akcję do słów; a słowa do akcji, mając przede wszystkim to na względzie, abyś nie przekroczył granic naturalności, wszystko bowiem, co przesadzone, przeciwne jest intencjom teatru, 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.

Przekład: Józef Paszkowski

Zbigniew Herbert

Hamlet na granicy milczenia /fragmenty/

...nie mogę się powstrzymać od myśli o tym, kim był Hamlet przedtem, poza kamiennym pierścieniem Elsinoru, wtedy kiedy był po prostu studentem wittenberskiego uniwersytetu. Wiem, że to nietakt, usprawiedliwiony tylko tak jak ciekawość zakochanych, którzy chcieliby słyszeć o każdym dniu przeszłości, o każdej chwili rozłąki. Gdybyż komentatorzy, zamiast fantazjować na temat tego, co zostało napisane, raczej odtwarzali to, czego nie ma i co trzeba odbudować wysiłkiem wiernej wyobraźni.

Na pewno został jakiś ślad. W starych antykwariatach leży zapomniany zbiór sonetów miłosnych księcia, a w podziemiach Elsinoru od wieków butwieje wittenberski kufer, który dla badacza prehistorii miałby taką wartość jak skarb Priama dla poszukiwacza Troi.

Wśród sterty papierów i sztucznych kwiatów paczka listów Ofelii („u nas pada wciąż deszcz. Morze tak szumi. Ojciec ma dużo kłopotów biurowych. Laertes chodzi na polowania. Jestem cały dzień sama. Wczoraj płakałam i ojciec powiedział, że jestem niemożliwa. A ja nie jestem niemożliwa, tylko jest mi bardzo smutno. Kiedy przyjedziesz?" Zupełny brak stylu, prawda?) Jest także kostium i maski-rekwizyty amatorskich sukcesów. Skrypty z wykładów, do połowy rozcięty Montaigne, zwinięta wstążka, która gdyby dała się rozwinąć, doprowadziłaby do spraw bardzo intymnych. I jeszcze instrument z pękniętą struną. Na dnie kufra rozprawa księcia pt. *Sylogizm Barbara i jego zastosowanie w poznaniu rzeczywistości*. W tym czasie Hamlet, podobnie jak jego koledzy, uległ zabobonnemu racjonalizmowi i wierzył, że ludzie mogą uniknąć cierpień i nieszczęść, stosując zasady logiki. [...]

Jedna z istotnych przyczyn utrudniających zrozumienie Hamleta jest nieokreślony stosunek samego Szekspira do tej postaci. Wydaje się również, że autor nie potrafił wytrzymać odpowiedniego dystansu, nie potrafił być obiektywnym kronikarzem losów bohatera. Raz po raz dochodzi do niebezpiecznych związków, podejrzanych konszachtów między Hamletem-księciem a Hamletem-Szekspirem.

Najmocniejszym i najbardziej intymnym węzłem łączącym poetę i jego bohatera jest zapoznany fakt, że obaj są artystami. Obstaję przy tej tezie, nawet gdyby nie udało się odnaleźć owych sonetów miłosnych księcia i nawet gdyby okazało się, że w amatorskiej trupie studenckiej grał on rolę suflera. Entuzjazm i znawstwo, z jakim podejmował aktorów w Elsinorze, też nie mogą być poczytywane za dostateczny argument w uznaniu Hamleta artystą. Zresztą scena rozmowy z aktorami jest tak jawnie odautorska, że aż razi nagłą przemianą poezji w publicystykę. Także nie zadowolimy się tą kilkunastowierszową wstawką księcia dopisaną do *Morderstwa Gonzagi.* Gdzież więc szukać dowodów artystycznej postawy Hamleta wobec świata, tej postawy, która źle pojęta sprowadza na niego zarzut „hamletyzowania" – rozumianego jako wyżywanie się w sferze wyobraźni.

Że przedstawienie *Morderstwa Gonzagi,* odegrane przez przyjezdną trupę aktorów, nie jest tylko próbą rozerwania melancholijnego księcia, o tym wiemy dobrze wszyscy. Zdajemy sobie sprawę, że jest to moment, na który pada szczególny akcent, że jest to chwila przełomu i że odtąd akcja potoczy się po tamtym opadającym zboczu tragedii. Czujemy także, że przypisanie tej przełomowej roli s z t u c e odczytać należy jako znak czy symbol spraw głębszych.

Zrozumienie zamiaru Hamleta nie nasuwa specjalnych trudności. Pantomima odegrana przez aktorów jest udramatyzowaną relacją Ducha, domniemanym przebiegiem morderstwa dokonanego przez Klaudiusza na osobie Hamleta – ojca.

Książę liczy, że Klaudiusz obecny na przedstawieniu zdradzi się jako morderca. W ten bardzo freudowski sposób Hamlet stara się upewnić, czy Duch nakazujący mu zemstę nie jest zwodniczą zjawą z piekieł.

Czy jednak te motywy śledcze odgrywają tutaj decydującą rolę? Wydaje się, że Hamlet jest zbyt mocno przekonany o tym, że Klaudiusz jest zbrodniarzem, aby miał się uciekać do takich wymyślnych i, dodajmy, nie całkiem miarodajnych sposobów dochodzenia prawdy. Jest więc pantomima pierwszym bezkrwawym zamachem dokonanym w świecie wyobrażeń i kształtów idealnych. Jest z e m s t ą e s t e t y c z n ą, której Hamlet-artysta wpierw musiał zakosztować.

Prawdziwy fenomen, już nie psychologiczny, nie estetyczny, ale jakiś „meta", że po tragedii wychodzimy z teatru mocno podniesieni na duchu, tłumaczy Arystoteles oczyszczającą rolą sztuki, która wypiera z duszy dręczące afekty. Uczestnicząc w losie bohaterów, dźwigamy razem z nimi brzemię winy, doznajemy ciosów kary i łaski przebaczenia. Ale jeśli ukryci w mroku widowni mordercy doznają oczyszczenia, jak jest z tą „moralnością" sztuki? Przyjmijmy raczej, że sztuka porazi ich nieodpartą tęsknotą za prawdziwym oczyszczeniem, wolą dobra. Jeśli tak, to dlaczego Klaudiusz – zbrodniarz o pełnej świadomości moralnej, zbrodniarz, który się modli, któremu śni się po nocach śnieg, dlaczego Klaudiusz publicznie zaraz po przedstawieniu nie wyznał zbrodni. Czyżby sztuka –

Razem z Szekspirem poszukujemy tej wielkiej siły zawartej w dziełach artystów, tej siły, która wyzwolona podnosi świat z upadku, ulepsza moralny porządek rzeczywistości. Szukamy sztuki, która by jak religia rzucała na kolana i podnosiła z kolan rozgrzeszonych. Ale ręce szukających pozostają puste.

Hamlet jest artystą tragicznym, artystą, który odkrył, że sztuka jego nie zbawi świata.[...]

Prawdziwie obłąkana Ofelia i nieprawdziwie obłąkany Hamlet wyrażają wielostronny bunt poety przeciwko zwyczajności świata. Istnieje bowiem pewna normalność nie do przyjęcia, normalność podła, wygodna, uległa wobec rzeczywistości, łatwo zapominająca. Jest ona powszechna dlatego, że jakieś prawo ekonomii wewnętrznej nie pozwala nam przeżyć rzeczywistości do końca, do dna, do najgłębszych odczuć i znaczeń. Ten sam instynkt zachowawczy w dziedzinie intelektualnej chroni nas przez zbytnią dociekliwością, przed ostatecznym dlaczego i po co. Hamlet jest zaprzeczeniem tej postawy.

Domniemana jego praca o sylogizmie zmyślona została po to, aby wywołać konieczne do zrozumienia postaci przekonanie, że zanim zamknęły się za nim bramy Elsinoru, miał on jakiś światopogląd, oparty na wierze w racjonalny porządek w człowieku i poza człowiekiem. Miał także swój system wartości i drabinę może niezbyt wysoką, ale o szczeblach mocnych, na których śmiało można oprzeć stopy.

Obok pojęć obojętnych i łatwo dających się w ręku ugniatać były w systemie pojęcia nieprzyjemne i twarde, jak śmierć, zbrodnia, ale i z nich po pewnych zabiegach udało się zrobić cegiełki podpierające architekturę rozsądną i ładną. Człowiek był jednym z bytów wysoko postawionych i szczelnie wkomponowanych w budowę.

Gdyby nie tragiczne wypadki, które wyrwały księcia z nastroju studiów i kontemplacji, byłby on może do końca życia trochę stoikiem, trochę epikurejczykiem, trochę arystotelikiem. Nagła śmierć ojca wymykała się racjonalnym interpretacjom. Był to fakt, r z e c z, k t ó r a j e s t, twardy przedmiot, kanciasty, nagi, bezsensowny. Cały kunsztowny system zachwiał się od tego doświadczenia...

Zbigniew Herbert, *Hamlet na granicy milczenia [w] Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione*, opracowała, ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008 r.

Zbigniew Herbert

Tren Fortynbrasa

Dla M.C.

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 efektywny 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 na mnie jeszcze 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

Spis ilustracji

Str. 2 – Karta tytułowa *Hamleta*, wydanie z roku 1637

Str. 7 – Gustaw Adolf Moss, Hamlet

Str. 11, 15, 16, 26 – Mozaika portretów aktorów w roli Hamleta (wybór i kolejność przypadkowa)

Str. 12 – Pocztówki aktorów w roli Hamleta z kolekcji Magdaleny Ciesielskiej (w kolejności):
Charles Kean;
Johnson Forbes-Robertson;
Anders De Wahl;
oraz Portret Aktora Tragicznego (Rouvière jako Hamlet) – Édouarda Maneta.

Str. 22 – Malarskie wizje Hamleta (w kolejności):
Aleksander Gierymski, Hamlet;
Pascal Dagnan-Bouvert, Hamlet i Grabarz;
Anthelme François Lagrénée, Portret François Josepha Talmy w roli Hamleta;
Eugène Delacroix, Hamlet i Horacy na cmentarzu.

Dyrektor Teatru
MACIEJ ENGLERT

Zastępca Dyrektora
SŁAWOMIR SZYLSKI

Kierownik techniczny
PIOTR SAMOJLIK

Pracownie:

malarska - KATARZYNA WIERZEJSKA-BOJCZUK
perukarska - GRAŻYNA ŚWIERŻEWSKA
tapicerska - LESZEK PRUŚNIEWSKI
ślusarska - JERZY MOŚCICKI
rekwizytor - ROBERT KOWALCZYK, BEATA KOLTERMAN
brygadier - BENEDYKT DANIEL
główny elektryk - WŁODZIMIERZ SOKOŁOWSKI
akustyk - PAWEŁ ŻOŁEK, SŁAWOMIR DĘBIŃSKI

Redakcja programu JADWIGA ADAMOWICZ
Opracowanie graficzne MAGDA HUECKEL
Projekt okładki WOJCIECH FREUDENREICH
Redakcja techniczna JACEK KURKUS

Kasa Teatru ul. Mokotowska 13, tel. 22 825 59 79,
w dni powszednie od 11.00 do rozpoczęcia spektaklu,
w poniedziałki od 11.00 do 17.00,
w niedziele i święta od 13.00 do rozpoczęcia spektaklu

Internetowa przedsprzedaż biletów:
www. wspolczesny.pl
Informacja o bieżącym repertuarze tel. 22 825 09 43.
e-mail: teatr@wspolczesny.pl

Instytucja Kultury m.st. Warszawy

Teatr jest członkiem Związku Pracodawców „Unia Polskich Teatrów"

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego