TEATR ŚLĄSKI

WILLIAM SHAKESPEARE

27 XI 87

HAMLET

Każda scena, każdy obraz,
każdy wers Szekspira jest symbolem;
Hamlet w takim samym sensie jest symbolem,
jak trójkąt jest symbolem
i jak krzyż jest symbolem.
Im dokładniejszy jest obraz,
rysunek symbolu, tym bogatsze,
mniej ograniczone stają się możliwości
jego doświadczenia.
Symbol jest ścisły jak koło,
jak biel, jak czerń.
Ale te ścisłe znaczenia
nigdy nie są zamknięte —
zawsze otwierają się,
powołują znaczenia nowe.

PETER BROOK

„Hamlet" jest jak gąbka.
Jeśli go tylko nie stylizować
i nie grać antykwarycznie,
wchłania w siebie całą
współczesność.

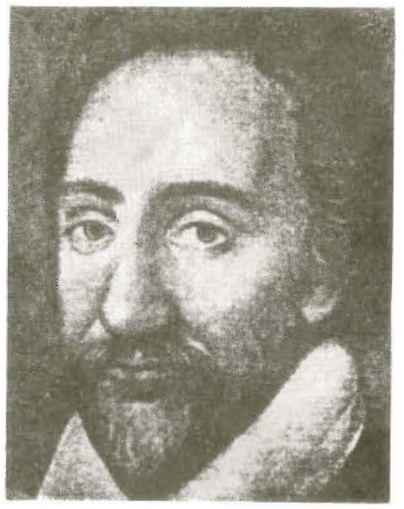
[...] każdy Hamlet
poza Hamletem filologów
był i jest zawsze
człowiekiem współczesnym.

[...] role rozdaje współczesność.
Każda współczesność.
Ona wysyła swoich
Poloniuszów, Fortynbrasów,
Hamletów i Ofelie
na scenę teatru.

„Hamlet" jest dramatem
narzuconych sytuacji.
I w tym jest właśnie klucz
do jego nowoczesnego
rozumienia.

JAN KOTT

Portret Szekspira, miedzioryt Martina Drechouta, 1623.



Richard Burbage, pierwszy odtwórca roli Hamleta.

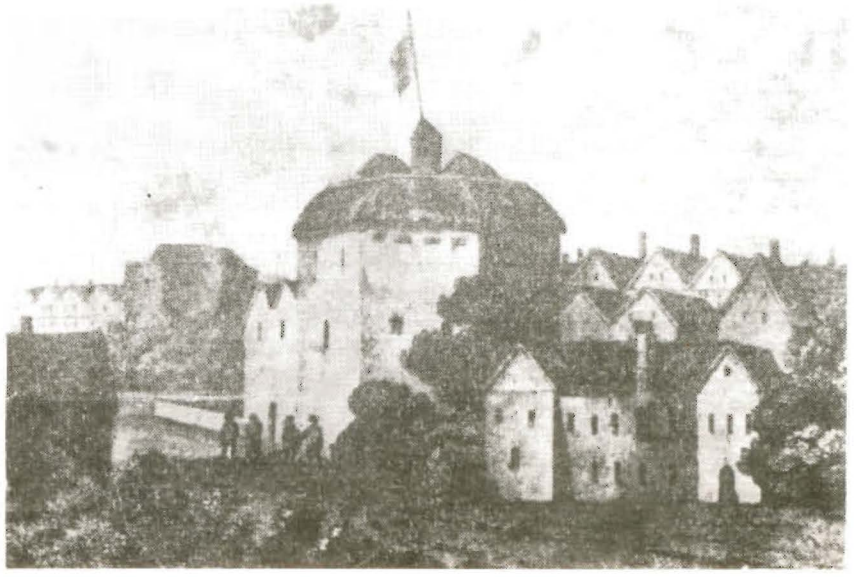
JAN KOTT

ZAGADKA SZEKSPIRA

Cały Hilton wypełniony był szekspirologami. Było blisko tysiąc szekspirologów na tym drugim światowym kongresie w Waszyngtonie, w kwietniu zeszłego roku. W wielkim *lobby* Hiltonu panienki rozdawały kartoniki z wydrukowanym imieniem i nazwiskiem, godnością i instytucją, w ramkach, z agrafkami do przypięcia, żeby się szekspirolodzy mogli nawzajem rozpoznać. W arkadach dookoła *lobby* wystawiono wydawnictwa szekspirowskie. Były wśród nich nowe słowniki Szekspira przepuszczonego przez komputery, gdzie każde z jego 22.000 słów podane jest we wszystkich kontekstach. Były prospekty nowych, jeszcze wspanialszych słowników, w których nieznużone komputery zgromadzą wszystkie szekspirowskie didaskalia i osobno wszystkie jego znaki przestankowe aż do ostatniego przecinka, i obliczą wszystkie frekwencje i wszystkie relacje wykrzykników do znaków zapytania. Szekspirologia żywi się nie tylko Szekspirem, ale sama sobą. Jest przeszło dwa tysiące katedr szekspirowskich w samych Stanach i blisko tysiąc w reszcie świata. I co roku blisko trzysta nowych dysertacji doktorskich o Szekspirze; rok w rok, dzień w dzień, nie licząc oczywiście świąt chrześcijańskich, żydowskich i niedziel.

Poprzedni kongres szekspirowski, pierwszy ś w i a t o w y, był przed pięcioma laty w Vancouverze. Miał w sobie coś z radosnej niespodzianki, i jeszcze wtedy nie tak przerażającej. Że szekspi-

Teatr „Pod Kulą Ziemską" (The Globe)



Scena z Hamleta. Ilustracja do Dzieł dramatycznych Szekspira Wojciecha Bogusławskiego; miedzioryt S. Longera 1797.

Wincenty Rapacki w roli Hamleta.

rologów jest tylu na całym świecie. Wychylony wydawał się ku Japonii, z Vancouveru bliżej jest do Kyoto niż do Stratfordu i po amerykańskiej najliczniejsza była delegacja japońska. Uczestnicy mieszkali w domkach ochrzczonych dziwnymi indiańskimi imionami wśród różanych ogrodów Uniwersytetu Brytyjskiej Columbii. Rozpłomieniony był ten kongres smutnym uśmiechem Grigoriego Kozintzewa (spotkałem go tam po raz ostatni, zmarł w niepełne dwa lata potem). Spacerując któregoś wieczoru wśród tych różanych ogrodów rozmawialiśmy o Meyerholdzie. Był jednym z nielicznych jego uczniów i przyjaciół, którzy przeżyli wszystkie czystki. „Wtedy z Meyerholdem — mówił Kozintzew — to były jedyne lata szczęścia, może dwa, może trzy, potem wszystko już było tylko rozpaczą". Na ten kongres w Vancouverze Kozintzew przywiózł swojego *Króla Lira*, który dzieje się na rosyjskich stepach.

Piękny jest wiosną Waszyngton, biały i różowy od kwitnących czereśni. Ale zapach czereśni nie dochodził do Hiltonu. Kongres odbywał się z żelazną precyzją amerykańskich konwencji, w tym samym Hiltonie był parę tygodni przedtem kongres Córek Amerykańskiej Rewolucji, a w parę dni potem zjazd kwakrów z całego świata. W ciągu tych pięciu dni podzielonych na obrady plenarne, podsekcje i seminaria uczestnicy kongresu jak podróżni na dworcu kolejowym pospiesznie dopijali swoje kawy i z teczkami wypchanymi od kopii referatów biegli jakby się bali spóźnić na pociąg do jednej z sześciu sal konferencyjnych, w których nieprzerwanie i równocześnie szekspirolodzy wykładali szekspirologom o Szekspirze. O Szekspirze w przód i w tył, od tradycyjnej tekstologii do ostatnich nowinek hermeneutyki; były seminaria o egzystencjalnej interpretacji Szekspira i o strukturalnej, był Szekspir chrześcijański i marksistowski. Na tym ostatnim seminarium obesłanym głównie przez szekspirologów ze wschodnich Niemiec wydało mi się przez chwilę, że jak w złym śnie czas stanął i jak przed piętnastu laty słyszę ten sam głos powtarzający w kółko: „Szekspir był postępowy i nie był postępowy...".

Były również i oficjalne przyjęcia. Dwudziestoma autobusami zawieziono nas do Departamentu Stanu. Były również i prywatne *parties*. Taką party wydała jedna z najświetniejszych dam waszyngtońskich w swoim rancho nad Potomakiem. Na rusztach piekły się mięsa i na zakończenie wieczoru — była to rocznica urodzin Szekspira — każdy z nas otrzymał na pamiątkę, pani była z Teksasu, wielki kapelusz kowbojski.

Ale szczytowym momentem kongresu, w przeddzień jego zamknięcia miał być odczyt Borgesa. Jorge Borges na ten kongres specjalnie przyjechał. Największa sala Hiltonu, już na godzinę przed czasem, wypełniona była do ostatniego miejsca. Tylko pierwsze cztery rzędy krzeseł stały puste. Pilnowały ich dzieci ze szkół, żeby nikt niepowołany na nich nie usiadł. Ale widocznie oficjalni goście nie przyszli, bo w końcu dzieci usiadły w tych rzędach. Dwóch panów wprowadziło Borgesa. Szli bardzo wolno, trzymając go pod ręce. Wydało mi się przez chwilę, że prowadzą

Józef Kotarbiński w roli Hamleta, 1889.

Josef Kainz w roli Hamleta.

figurę z drzewa. Ustawili wreszcie go na podium, przed mikrofonem. Cała sala wstała, owacja trwała wiele minut. Borges się nie poruszył. Oklaski wreszcie ucichły, Borges zaczął poruszać ustami. Z mikrofonów dobiegł szum. Z tego monotonnego szumu można było tylko z największym trudem wyłowić jedno słowo, które wracało i wracało jak ciągle to samo wołanie z dalekiego okrętu zagłuszane nieustannie przez morze: Szekspir, Szekspir, Szekspir...

Mikrofon był umieszczony za wysoko. Ale nikt na całej sali nie miał odwagi, żeby podejść i opuścić mikrofon przed starym ślepym pisarzem. Borges mówił godzinę i przez godzinę tylko to jedno powtarzane słowo — Szekspir, dobiegło słuchaczy. Przez tę godzinę nikt nie wstał, nikt nie opuścił sali. Dopiero kiedy Borges skończył, wstali wszyscy i wydawało się, że ta ostatnia stojąca owacja nie skończy się nigdy.

Odczyt Borgesa miał tytuł: „Zagadka Szekspira". Jak Mówca w *Krzesłach* wezwany został, żeby rozwiązać zagadkę. I jak Mówca z *Krzeseł*, który z gardła potrafił wydobyć tylko niezrozumiałe dźwięki, Borges rozwiązał zagadkę: Szekspir, Szekspir, Szekspir...

[w:] „Literatura" 1981 nr 38.

STANISŁAW GROCHOWIAK

HAMLET

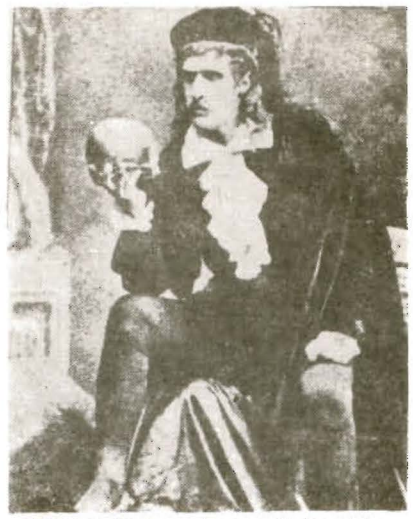
W tamtym świecie gdzie krole
Truli się towarzysko
Trup to była
Osobnosć
Nadzwyczaj tronująca

Ducha zasię zobaczyc
Stanowiło dostojnosc
Znamienitość jak w cyrku
Gadająca foka

Nie dziwcie się przeto wędrowce Hamleta
Po trochę bardziej dudniących — niż
skarpety — krokach
My
To
Proszę

W duchach jak w jesionkach lubo
Inni z nich mają abażury nocne
W cieniu tych lampek
Lektura Hamleta
Stanowi pewną
Poczciwą rozrywkę

Karol Adwentowicz w roli Hamleta.



Bolesław Ładnowski w roli Hamleta.

HAMLET

PRAPREMIERY, REALIZATORZY, PRZEKŁADY

„Tragedia o Hamlecie, królewiczu duńskim (wystawiona między 1599 a 1601? wydana 1603), skupiła na sobie najwięcej uwagi szekspirologii światowej, nie tylko i nie tyle dlatego, że uważano ją do niedawna za najlepszą tragedię Shakespeare'a, lecz właśnie z powodu kreacji postaci tytułowej" — rozpoczyna Henryk Zbierski swoje rozważania o Hamlecie w *Dziejach literatur europejskich*.

Ten literacki i teatralny fenomen w ciągu czterech prawie stuleci opiera się próbie czasu, coraz mocniej urastając do wymiarów symbolu, medium, które kolejnym pokoleniom pozwala podjąć dyskusję z czasem teraźniejszym. *Hamlet, zwłaszcza* u nas, pojawia się na afiszach teatrów rzadziej „ku czci", a częściej w chwilach ważnych dla życia zbiorowego. Stawał się też zawsze miarą talentu i artyzmu twórców teatru. Zagrać Hamleta- było to największe marzenie młodych aktorów, reżyserować czy stworzyć plastyczną wizję spektaklu — dojrzałych i doświadczonych reżyserów, i scenografów.

W historii teatru polskiego Hamleta mieli w swoim repertuarze m.in. Wojciech Bogusławski, Wincenty Rapacki, Bolesław Ładnowski, Karol Adwentowicz, Jan Nepomucen Kamiński a także kobiety: Stanisława Wysocka i Leonia Barwińska, po wojnie — Adam Hanuszkiewicz, Leszek Herdegen, Piotr Fronczewski, Daniel Olbrychski i trzydziestu paru jeszcze wybitnych artystów, którzy w naszych teatrach w ostatnich dziesięcioleciach zmierzyli się z tą rolą. Równie długa jest lista inscenizatorów i reżyserów „*Hamleta*" z Tadeuszem Pawlikowskim, Edmundem Wiercińskim, Jerzym Ronardem Bujańskim (reżyserem pierwszego powojennego *Hamleta* w Opolu i odtwórcą głowej roli). Wilamem Horzycą, Arnoldem Szyfmanem, Romanem Zawistowskim, Adamem Hanuszkiewiczem, Andrzejem Wajdą, Tadeuszem Byrskim, Janem Maciejowskim, Jerzym Grotowskim, Henrykiem Tomaszewskim, a także wybitnych scenografów polskich z Andrzejem Pronaszką, Karolem Fryczem, Władysławem Daszewskim, Janem Kosińskim, Tadeuszem Kantorem, Zofią Wierchowicz, Kazimierzem Wiśniakiem, Andrzejem Sadowskim, Marianem Kołodziejem, Lidią i Jerzym Skarżyńskimi.

Trzeba też zaznaczyć, że bibliografia realizacji *Hamleta* w Polsce jest opracowana wyjątkowo drobiazgowo: do roku 1955 w pracy Wiktora Hahna *Shakespeare w Polsce* oraz w nie publikowanej pracy Danuty Kuźnickiej poświęconej realizacjom powojennym.

Pisząc *Hamleta* miał Szekspir około 36 lat i uważniejsze spojrzenie w chronologię powstawania kolejnych dramatów i komedii pozwala stwierdzić, że dopiero po doświadczeniach *Hamleta* powstają takie utwory jak *Troilus i Kresyda, Miarka za miarkę, Otello, Król Lear, Makbet, Antoniusz i Kleopatra, Cymbelin, Zimowa opowieść i Burza*. Tak więc utwór, który potomni uznali za opus magnum, napisany został przez twórcę już popularnego i docenianego przez współczesnych, ale mającego przed sobą sporo jeszcze doświadczeń teatralnych.

Wiele faktów z jego biografii ciągle jeszcze pozostaje w sferze domniemań. Przyjmuje się, iż przybył do Londynu ok. 1588 roku, gdzie wiódł żywot skryby, aktora i autora utworów scenicznych. W 1594 roku związał się z trupą teatralną lorda Chamberlaina, w 1596 dla siebie i ojca uzyskał tytuł szlachecki, a w 1599 został jednym z czterech udziałowców teatru „The Globe", siedziby zespołu lorda Chamberlaina. Kanon Szekspirowski obejmuje 37 kronik historycznych, tragedii i komedii.

Publiczność czasów elżbietańskich przyjmowała jego utwory chętnie, ale do autora odnosiła się bez zbytniej czołobitności. Dopiero Romantyzm — zwłaszcza polski — przynosi swoisty renesans zainteresowań Szekspirem. Tragiczne dzieje królewicza duńskiego dla współczesnych Szekspirowi nie

T. Polski w Warszawie, 1947. *Hamlet* w reż. Arnolda Szyfmana, scen. Karola Frycza. G. Buszyński (Poloniusz), M. Wyrzykowski (Hamlet).

były zaskoczeniem. Zgodnie z praktykowanym przez epokę zwyczajem fabuła zaczerpnięta została ze staroskandynawskiej, popularnej legendy, zanotowanej już w XII w. przez kronikarza Saxo Grammaticusa. Szekspir znał zarówno średniowieczną legendę jak i wydaną w 1576 r. opowieść o dziejach Hamleta, napisaną przez Francuza Belleforesta. W latach 90-tych XVI w. na angielskich scenach ludowych wystawiana była również sztuka o Hamlecie, której autorem był prawdopodobnie Tomasz Kyd.

Dzięki Szekspirowi znana i popularna w Anglii Elżbietańskiej legenda, nasycona filozofią i kulturą renesansu, rozpoczęła nowy i jakże odmienny żywot w dziejach kultury światowej.

Na naszych scenach *Hamlet* pojawił się stosunkowo późno, bo dopiero po dwustu latach. Pierwsze oryginalne przedstawienie dała na dworze Zygmunta III Wazy trupa angielska Johna Greene'a w drugiej dekadzie XVII w.

Pierwszy przekład i późniejsza prapremiera polska była dziełem Wojciecha Bogusławskiego. W pracy Jerzego Gota *Na wyspie Guaxary*, wydanej w roku 1971, a poświęconej lwowskiej dyrekcji Bogusławskiego, autor bardzo precyzyjnie śledzi rodowody tego kontrowersyjnego przekładu. Poddaje równocześnie w wątpliwość fakt, iż Bogusławski w sposób bezpośredni korzystał z niemieckiej przeróbki Schrödera. Skłania się do hipotezy, iż tłumaczył *Hamleta* z egzemplarza teatru wiedeńskiego sporządzonego na podstawie przeróbki Schrödera, który nieznany autor skompilował, „wprowadzając od siebie jeszcze pewne zmiany i dodatki". Prapremiera polska odbyła się 9 kwietnia 1798 r. w teatrze lwowskim z Bogusławskim w roli głównej. Wcześniej jeszcze, bo 19 XII 1796 r. wystawił Bogusławski *Hamleta* na scenie austriackiej.

T. Miejski we Lwowie, 1928. *Hamlet* w insc. Janusza Strachockiego, scen. Mieczysława Różańskiego.

Laurence Olivier jako Hamlet.

Teatr „Wybrzeże" w Gdańsku, 1960. *Hamlet* w reż. i scen. Andrzeja Wajdy. E. Fetting (Hamlet), Wanda Lothe-Stanisławska (Gertruda).

Ten najbardziej znany utwór Szekspira tłumaczony bywał niezwykle często. Lista przekładów zarejestrowanych przez bibliografię Hahna — i późniejszych — jest spora.

Tuż po Bogusławskim ukazał się przekład Andrzeja Horodyskiego (1799), następne były autorstwa. Jana Nepomucena Kamińskiego (1805), Józefa Paszkowskiego (wyd. 1875), Stanisława Wyspiańskiego, którego studium zainspirowane zostało przekładem Paszkowskiego (1905), wcześniej jeszcze Krystyna Ostrowskiego (1876), Kazimierza Zalewskiego (1898), Jana Kasprowicza (1890), Władysława Matlakowskiego (1894), Leona Ulricha (1895), Andrzeja Tretiaka (1922), Władysława Tarnawskiego, Jarosława Iwaszkiewicza (rps. 1939), Romana Brandstaettera (1952), Witolda Chwalewika (1959), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego S. Sity i Macieja Słomczyńskiego.

W powojennej historii Teatru Śląskiego *Hamlet* pojawia się na afiszu po raz drugi. 5 stycznia 1963 r odbyła się premiera *Hamleta* w reżyserii zmarłego niedawno Romana Zawistowskiego, ze scenografią Stanisława Bąkowskiego; w roli Hamleta występowali Stanisław Niwiński i Lech Komarnicki. Najnowsza premiera w reżyserii Jana Maciejowskiego, ze scenografią Barbary Zawady i muzyką Krzysztofa Zgraji z Grzegorzem Przybylem w roli tytułowej jest piętnastą powojenną realizacją Szekspira na scenie naszego teatru.

EM

WIKTOR WOROSZYLSKI

Z INNEJ PODRÓŻY

Byłem też w Danii która jest więzieniem
jak wiemy Nie dość podłym ale zawsze
Więzienie różnym bywa urządzeniem
widziałem już świetniejsze i plugawsze

A to jest wielką nudą i zmęczeniem
po korytarzach szczurzą krzątaniną
gonitwą płonną i rozmową z cieniem
kogoś kto kiedyś gdzieś dlaczegoś zginął

Od tego czasu więcej nikt nie zginął
pośród krużganków snują się Hamleci
każdy ma żonę pół tuzina dzieci
kiepsko zarabia chodzi z pyszną miną

Reflektor w oczy im natrętnie świeci
nigdy nikogo w gniewie nie zabiją
najwyżej zelżą kiedy się upiją
prześpią się potem i czas jakoś zleci

Tak z pyszną miną z obnażoną szyją
z odświętnym gestem dalekim wspomnieniem
krążą Hamleci jakoś sobie żyją
w Danii która jak wiemy jest więzieniem

1958

POTOMNI O HAMLECIE

Istota piękna, czysta, szlachetna, wysoce moralna, bez siły zmysłowej, tworzącej bohatera, ginie pod ciężarem, którego nie można ani unieść, ani odrzucić; każdy obowiązek jest dla niej świętym, ale ten za ciężkim. Zażądano od niej rzeczy niemożliwej, nie niemożliwej w samej 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

[w:] J. W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, ks. IV, rozdz. 13.

Hamlet, dzieło jedyne w swoim rodzaju, jest tragedią myśli, inspirowaną przez ciągłe a niezadowalające rozmyślanie nad losem człowieka, nad ponurą gmatwaniną wydarzeń, mającą na celu skłonić słuchacza do podobnych rozmyślań... To zagadkowe dzieło jest czymś w rodzaju równania, w którym zawsze pozostaje jakaś cząstka niewiadoma i nie dająca się rozwiązać. Los ludzkości stoi tu przed nami jak olbrzymi sfinks, który każdego, kto nie potrafi rozwiązać jego straszliwej zagadki, zrzuca w przepaść zwątpienia.

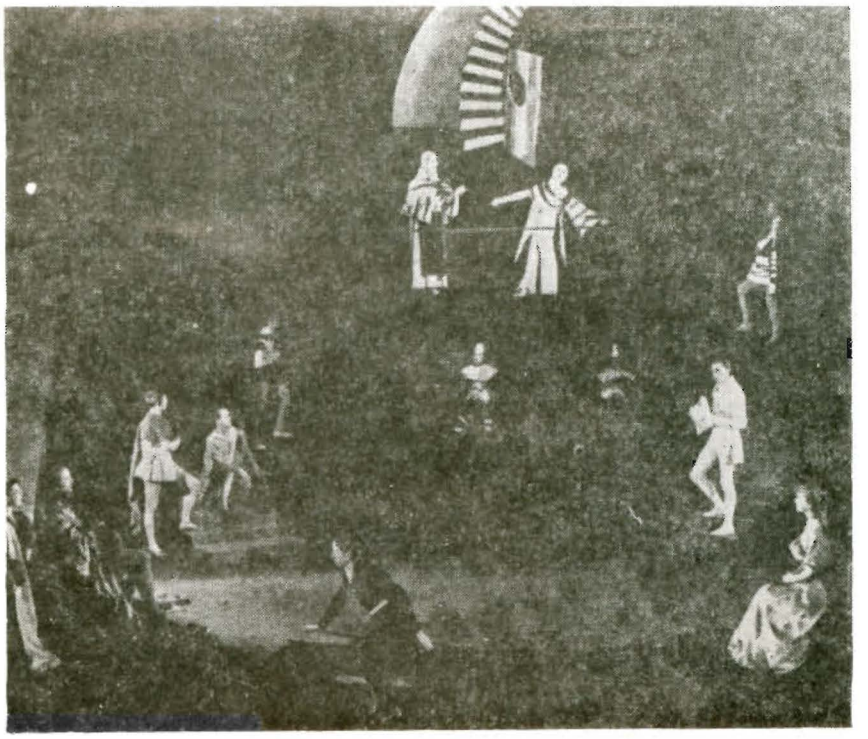
AUGUST WILHELM SCHLEGEL

Hamlet nie jest człowiekiem, którego ludzka natura wznosi się dzięki wielkiej dzielności na wyżyny heroizmu, jak w przypadku Koriolana czy Otella. Przeciwnie, jest człowiekiem, w którym zwykłe ludzkie namiętności zastąpione zostały rozleglejszymi i wyższymi celami, i sparaliżowane wysokim stopniem krytycyzmu wobec samego siebie, co sprawia, że praktyczne jego działanie na zwykłym niższym poziomie jest niemożliwe i równie niewdzięczne jak zajmowanie się poety czymś takim jak handel.

GEORGE BERNARD SHAW

[w:] George Bernard Shaw, *Dramatic Opinions and Essays*, 1906, s. 318.

Stary Teatr w Krakowie, 1956. *Hamlet* w reż. Romana Zawistowskiego, scen. Tadeusza Kantora, L. Herdegen (Hamlet).



ANDRÉ MAUROIS

ANGLIA ZA CZASÓW ELŻBIETY

Ludzie z epoki Elżbiety byli tak samo stworzeni jak my. Mieli takie same mózgi, takie same serca, takie lędźwie i niezawodnie doznawali mniej więcej tych samych namiętności, co ich potomkowie. Ale tak zniekształcali przez krzywizny i kanciastość ubiorów linie ciała, a przez błyskotliwość swych metafor naturalność tych namiętności, że wielu historyków uważało ich za potwory. W szczególności dziwił kontrast między subtelnością ich poematów a okrucieństwem widowisk, między przepychem kostiumów a brudem w życiu codziennym. Ale każda epoka robi takie niespodzianki i historycy przyszłości będą mieli nie mniejszy trud w pogodzeniu inteligencji naszych uczonych i przenikliwości naszych powieściopisarzy z bezmyślnością naszej ekonomiki i z dzikością naszych wojen. Czeladnicy i majstrowie, którzy przejeżdżali przez Tamizę, żeby zobaczyć w teatrze Globe komedię Szekspira, byli to ci sami ludzie, którzy znajdowali przyjemność w widoku niedźwiedzia rozszarpanego przez sforę psów lub w przyglądaniu się krwawej kaźni zdrajcy. Przyzwyczajenie zahartowało ich, jak nie raził Essexa lub Carlisle'a, ludzi tak wytwornych, smród ulic londyńskich, jak przyzwyczajenie godzi jakiegoś estetę naszych czasów z filozofią polityczną najbezwzględniejszą i z jej krwawymi następstwami.

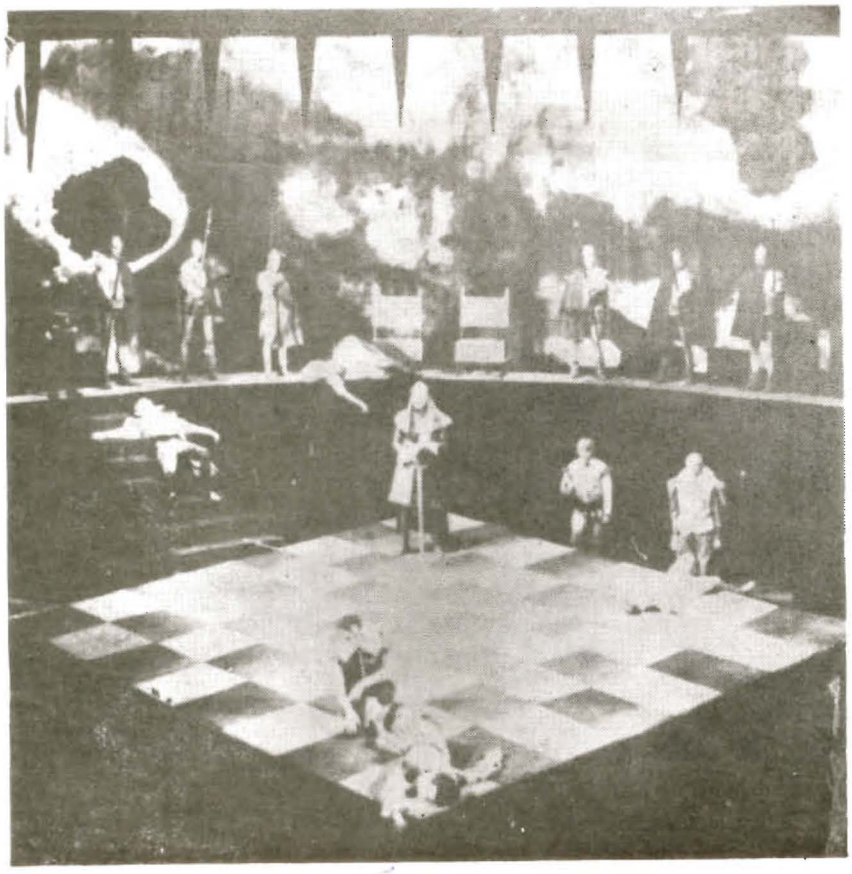
Ponieważ królowa lubiła przepych i zresztą kraj się bogacił, moda była dla elżbietańczyków tyranem wymagającym i kapryśnym. Wynalezione we Francji tiurniury rozszerzyły się dokoła kobiet, tak że stawały się jakby stołem, na którym opierały się ramiona. Nad tym obszernym kloszem brykle z fiszbinów lub ze stali zaciskały im talie w kształt osy. Olbrzymie kryzy sprowadzone z Hiszpanii usztywniano drutem albo krochmalem, wynalazek diabelski, przywieziony do Anglii przez żonę holenderskiego stangreta królowej. Najbogatsze materie, aksamity, adamaszki, złotogłów i brokat srebrny były używane na suknie dam i kaftany mężczyzn. Wielcy panowie w swych przedstawieniach o charakterze mitologicznym rywalizowali z wyobraźnią poetów, którzy sami zresztą nierzadko byli wielkimi panami. Do domów *gentry* i mieszczaństwa przenikał zbytek i komfort. Dama z dobrego domu przed wstaniem z łóżka kazała swemu paziowi napalić w kominku; przed pójściem na spoczynek musiała jej pokojówka ogrzać pościel blaszanką z gorącą wodą. Wszędzie na wsi wznoszono nowe dwory, w których architektura włoska łączyła się z tradycyjnym gotykiem

Zarówno w ogrodach, jak w domach starano się o symetrię planów i o rozmaitość ornamentów. Cisy i bukszpany cięto kuliście lub w spirale. Język kawalerów i dam był równie dziwacznie pokręcony, jak drzewa w ogrodzie. *Euphues* Lyly'ego został ogłoszony w 1580 r. i każda oświecona kobieta miała pretensję do eufuizmu. Zadowolenie z wynajdywania słów i zwrotów, upojenie, jakie dawała umysłom odnowa języka, rodziło sztuczną wytworność, panującą zarówno w poematach, jak w wysławianiu się, przechodzącą od zachwytu do śmieszności, tak że nie zawsze było łatwo znaleźć między nimi granicę.

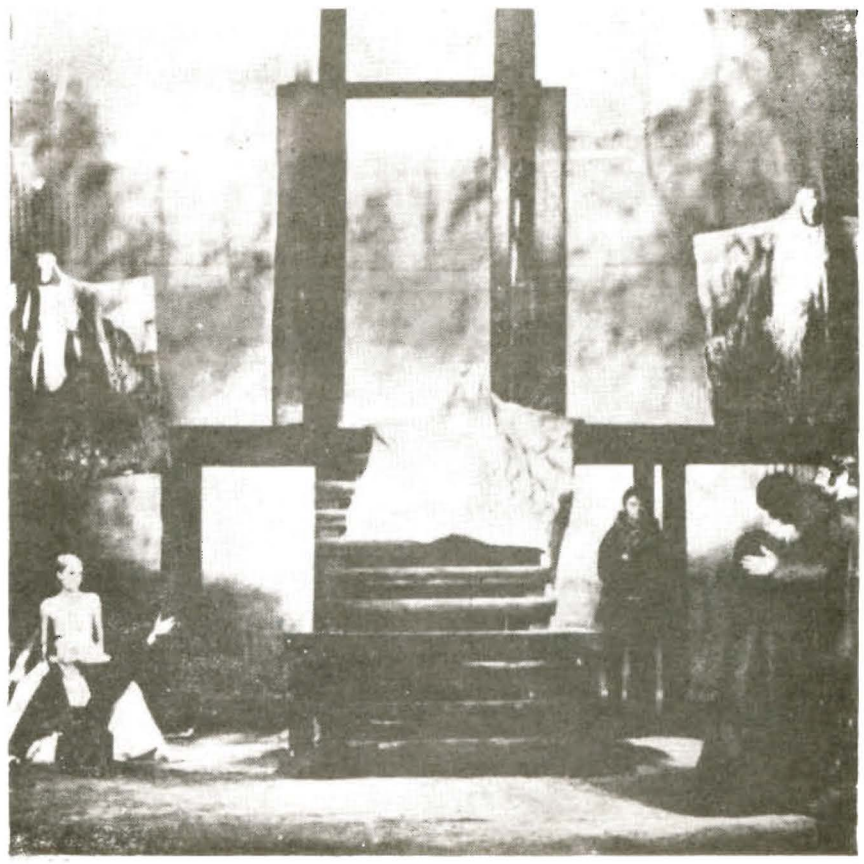
Jeżeli dwór i niektóre wykształcone umysły czytały Sir Philipa Sydneya i Sir Thomasa Waytta, Spencera, Marlowe'a, i sonety Szekspira, pod tą irytującą powierzchnią płynął nadal wielki prąd purytański. Biblioteka lady Hoby, której katalog posiadamy, składała się przede wszystkim z książek nabożnych: *Biblia* i *Księga Męczenników* Foxe'a pozostały ich krzepkim ośrodkiem. „Autorem najbardziej czytanym w czasach Szekspira był wielebny Henry Smith." Poza kazaniami księgarnie wydawały przede wszystkim rymowane ballady o wydarzeniach dnia lub pamflety religijne, jak na przykład ulotki purytańskie drukowane pod pseudonimem Martin Marprelate. Poematy nie znajdowały wielu czytelników, ale pisarze elżbietańscy żyli nie tyle ze sprzedaży swych książek, co z darów protektorów, którym dedykowali swe dzieła. Za sztukę teatralną płacono autorowi od sześciu do dziesięciu funtów, i dramaturg płodniejszy pisał ich od dziesięciu do dwudziestu na rok. Wreszcie sprzedawano w Londynie dużo dzieł tłumaczonych z włoskiego i z francuskiego, jak *Opowieści* Boccacia i *Próby* Montaigne'a. U tych autorów zagranicznych Spencer i Szekspir znaleźli tematy, do których dodawali, żeby zaprawić je wdziękiem specyficznie angielskim, melancholijną stateczność swego narodu, jego sielską poezję, jego filozofię wnikliwą i poważną.

Za panowania Elżbiety teatr zajął w Anglii wybitne miejsce w życiu Londynu. Już za Henryka VII istniały trupy grywające komedie, ale bardzo mało było teatrów stałych. Te trupy grywały na dziedzińcach oberż lub w salach dworów. Kiedy władzę w City objęli purytanie i wygnali aktorów, schronili się oni na południe od Tamizy, poza obręb jurysdykcji lorda — majora. Wówczas zbudowano wiele teatrów, z których najsławniejszy jest Globe; dziesiątą ich część posiadał Szekspir. Ludzie chętnie biorą za rys stały szczegół zrodzony z przypadku. Budowniczowie pierwszych teatrów prawie wszyscy próbowali odtworzyć dziedziniec oberży, z jej galerią zewnętrzną biegnącą wzdłuż izb. Ta galeria była wygodna do przedstawiania to balkonu komnaty jakiejś damy, to szczytu wieży. Widzowie płacili za wejście pensa, od sześciu pensów do szylinga za miejsce siedzące czy to na scenie, czy na galeriach, które na pamiątkę pierwotnej oberży dzielono na pokoje, skąd prawdopodobnie pochodzą nasze loże. Jak dzisiaj przed budami jarmarcznymi kuglarzy, trąby obwieszczały rozpoczęcie przedstawienia. Publiczność złożona z czeladników, studentów prawa, żołnierzy i szlachty była inteligentna i uważna. Lubiła krwawy melodramat, ale była zdolna zrozumieć najbardziej poetyczne sztuki Marlowe'a, Ben Jonsona lub Szekspira.

Teatr Polski w Bydgoszczy, 1963. *Hamlet* w reż. Stanisława Bugajskiego, dek. Jana Kosińskiego



Teatr im. St. Jaracza w Łodzi, 1971. *Hamlet* w reż Jana Maciejowskiego, scen. Zof Wierchowicz, scena zbiorowa.

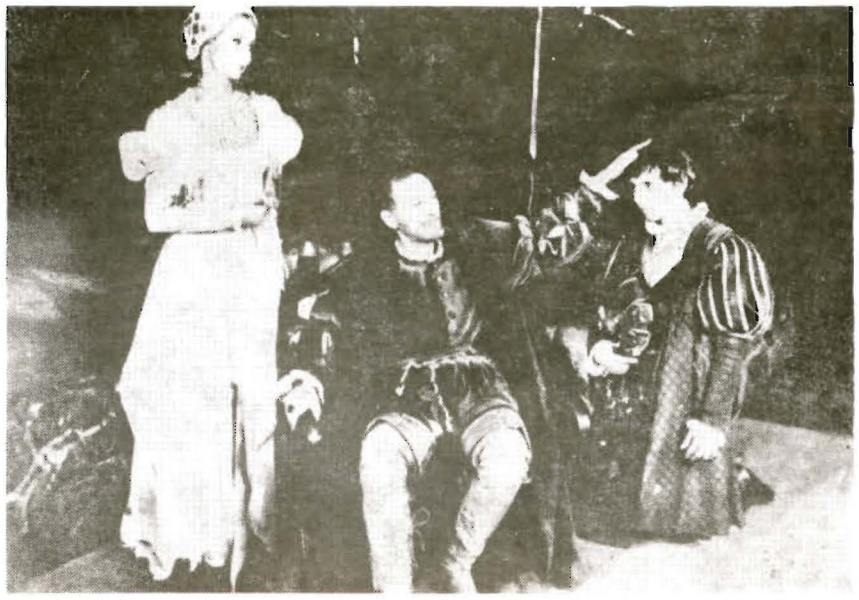


Anglia Szekspira jawi nam się szumiąca poematami i śpiewkami, i chętnie wyobrażamy sobie pierwszego lepszego czeladnika lub naiwnego wieśniaka owych czasów grającego na wioli lub układającego madrygały. Zapewne, nie należy przesadzać, mówiąc o poezji i wesołości Anglii elżbietańskiej. Życie było dla mas równie surowe, nawet bardziej niż dziś. Widzimy u Szekspira pracowite chłopki o zaczerwienionym nosie i o spękanych od prania rękach, jak podczas surowej zimy niosą wiadra zamarzniętego mleka. Chociaż ceny zboża poszły w górę, wskutek spadku wartości złota, bezrobocie po wsiach było wciąż dotkliwe, skoro trzeba było wydać pod koniec panowania dwie wielkie ustawy o opiece nad biednymi, w 1597 r. i 1601 r. *Squires*, których potęga wzrastała, okazywali się często bezwzględni, a prześladowania religijne były groźne dla tych, co chcieli myśleć niezależnie. Ale byli też ziemianie ożywieni duchem chrześcijańskim, gościnni i łaskawi. Zarówno dwory, jak wsie były jeszcze samowystarczalne. Dobra gospodyni, dziedziczka czy żona dzierżawcy wszystko robiła w domu, od konfitur aż do świec. Zabawy wiejskie były pełne wdzięku; przechowały się stare tradycje pogańskie, jak na przykład taniec dokoła Maja (*Maypole*), słupa umajonego zielenią i kwiatami, który miał przypominać odrodzenie wiosny i pierwotną Wielkanoc. Wieśniacy wystawiali komedie o wysokim poziomie, jak to pokazał Szekspir w *Śnie nocy letniej*, i cudzoziemcy zwracali uwagę, że Anglicy byli wówczas najbardziej muzykalnym narodem na świecie. Nie tylko rodził kompozytorów, jak znamienity Byrd, ale prawie w każdym domu była lutnia, wiola, instrument zwany *virginal* i książki z nutami. Wszyscy goście i wielu ze służby potrafiło odczytać jakąś pieśń i wziąć udział w chórze na trzy lub cztery głosy.

Jak mówić w kilku wierszach o Williamie Szekspirze, który powołał do życia cały świat? Czy był on większy od wszystkich innych autorów dramatycznych swego czasu? Byli oni bardzo wybitni, to jest pewne. Żaden z nich nie przebiegł jednak tak rozległej skali tonów, rodzajów i tematów; żaden nie potrafił łączyć tak szczęśliwie najfantastyczniejszej poezji z najmocniejszą konstrukcją; żaden z nich nie wyraził o naturze ludzkiej i namiętnościach człowieka myśli równie głębokich językiem równie jędrnym. Czy jego wyższość była uznana przez współczesnych? Nie tak jednomyślnie, jak jest uznana przez nas. Gdy ten autor i aktor w jednej osobie zaczął około 1590 r. proponować rękopisy trupom komediowym, konkurując z uczonymi poetami uniwersytetów, wywołał ich zawiść. Ale publiczność polubiła jego sztuki. W pewnym małym podręczniku literatury opublikowanym w 1598 r. *Palladis Tamia*, gdy autor dochodzi do tragedii i komedii, mówił o Szekspirze jako o „najdoskonalszym w obydwóch rodzajach" i „jednym z najżarliwszych wśród nas, malarzy miłosnych frasunków". „Gdyby Muzy mogły mówić po angielsku, mówi ów autor, mówiłyby pięknym językiem Szekspira". Przyjaciel dworzan, związany z ich życiem pod koniec panowania Elżbiety, Szekspir umiał równie dobrze, jak namiętności miłosne, malować namiętności ambicji i udręki władzy. Mądrość jakiegoś narodu stanowią powszechnie uznane prawdy, którym wielcy pisarze potrafili nadać swoiste formy. Mądrość narodu angielskiego, instynktowna, poetyczna i czasem zmienna, zawdzięcza Szekspirowi to, co mądrość narodu francuskiego zawdzięcza moralistom.

André Maurois, *Dzieje Anglii*,
W-wa 1957, s. 277—281.

Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, 1973. *Hamlet* w reż. Ireny Babel, scen. Ewy Tęczy.



BOGDAN SUCHODOLSKI

SZEKSPIROWSKA FILOZOFIA CZŁOWIEKA

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 bruegiowska wizja świata „na opak", w którym masy tańczą pod 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" szekspirowski Prospero uciszy wprawdzie, ale — jak sam wie dobrze — nie na zawsze.

Teatr Polski we Wrocławiu, 1977. *Hamlet* w reż. Piotra Paradowskiego, scen. Wacława Kuli, scena zbiorowa.

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 — jak wspominaliśmy — 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 zależała 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.

Jednym z zasadniczych elementów problemu człowieka jest u Szekspira sprzeczność między prawdą i maską. Człowiek jest inny w swoim wnętrzu, inny w masce, którą przywdziewa. Rozróżnienie to ma oczywiście bardzo długą tradycję. Wiek XVI nawiązywał do niej i rozwijał ją w różnych wariantach. Ale nikt przed Szespirem nie potrafił tej sprzeczności pokazać tak drapieżnie i tak wielorako. [...]

Taką dramatyczność konfliktów między człowiekiem i jego maską pokazuje Szekspir przede wszystkim w sytuacjach władzy. Tron ma swe prawa, wedle których ten, kto go zajmuje, winien jawić się ludziom, i wedle których ludzie, którzy otaczają tron, powinni się prezentować władcy. Obowiązki te wykraczają daleko poza ceremoniał dworskiego zachowania: przenikają w głąb ludzkiego życia. Tylko że gdy Machiavelli i Castiglione ukazywali, jak prawa dworu stwarzają silnego i pięknego człowieka, Szekspir pokazywał, jak go niszczą. Jest cała rozpiętość różnych doświadczeń epoki między włoską wizją księcia i dworzanina i tą angielską wizją króla i dworaków. Jest to rozpiętość między triumfującym i schyłkowym renesansem, między wiarą w ludzi i próbą tragicznej obrony człowieczeństwa. [...]

Szekspir zsyntetyzował renesansowy stosunek do świata, ale zarazem — i w tym przypadku — poszedł o krok dalej, gdyż ukazując, że świat jest matką człowieka, pokazał równocześnie, jak staje się jego macochą.

I to był właśnie główny problem szekspirowskiej filozofii człowieka, oś zasadnicza jego dramatów. Człowiek żyje i zdobywa swój kształt w społecznym, ludzkim świecie, ale ten świat — jedyny żywioł ludzkiego istnienia — jest równocześnie jego okrutnym zniszczeniem. Tę dramatyczną i sprzeczną prawdę pokazał Szekspir w różnorodnych wariantach i różnorakich tonacjach.

To jest doświadczenie Hamleta, królewicza Danii, która stała się jego więzieniem. Hamlet, obywatel świata, który zboczył ze swej drogi, podejmował zadania, które miał spełnić w tym świecie, i zginął przez te zadania. To jest doświadczenie Antoniusza i Kleopatry, których miłość wzrośnie i zginie w walce imperiów, które stworzyli i które ich gubią; być może ginie wraz z nimi i świat, być może przechodzi tylko w inne ręce. To jest doświadczenie Tymona Ateńczyka, który dostrzega, iż ateńska rzeczpospolita stała się „lasem zwierząt" i że dla człowieka nie ma w niej miejsca. Podobnie jak nie ma miejsca w Rzymie ani dla Cezara, ani dla Koriolana, zdradzonych i zwyciężonych przez wrogów i przyjaciół w konfliktach walk politycznych; podobnie jak w weneckiej rzeczypospolitej nie ma miejsca dla miłości Otella do białej kobiety, Otella, który może być wodzem, ale któremu trzeba odebrać szczęście i życie, podobnie jak w nieważnych rodowych sporach zginąć musi urok młodości i prawdy, reprezentowanych przez Romea i Julię.

Ten świat w wizji Szekspira był światem, który wyszedł ze swych kolein, był światem „na opak", podobnie jak go widzieli wszyscy humaniści od Erazma z Rotterdamu do Breuegla. Był światem, w którym szalały ludzkie namiętności, a przede wszystkim żądze władzy i pieniądza; był światem, w którym krótkotrwały triumf odnosili silni i okrutni, źli i podstępni. Prawdę o tym świecie wypowiadali śmiało i trafnie tylko grabarze i błaźni, niekiedy czarownicy, zdolni na chwilę uciszać burze, stwarzać uroki snu nocy letniej, czarować zimową opowieścią. [...]

Odrzucić świat, który istnieje, ale zarazem odrzucić pokusę łatwej nadziei na jego naprawę przez cud; odrzucić ludzi, którzy rzeczywiście istnieją, ale nie ulec urokom ludzi z Arkadii, która jest urojeniem rodzącym się z rozczarowań — oto była koncepcja Szekspira.

W ten sposób znalazło w szekspirowskiej filozofii człowieka swój dojrzały wyraz to wszystko, co narastało przez wieki jako dręcząca wątpliwość, jako niepokój, jako sprzeczność: sceptyczne refleksje Albertiego i pokazany przez Boscha konflikt człowieka prawdziwego ze światem ludzi rzeczywistych; leonardowska wizja zniszczenia świata i dürerowska Apokalipsa, absurd życia obnażony przez Erazma z Rotterdamu, tragiczna wizja Bruegla i przekonanie Mantaigne'a, iż jesteśmy sami w tym świecie, bez kontaktu z bytem, żyjąc na dziwnej tragicznej huśtawce, wreszcie myśl Cervantesa o naprawie świata przez złudę, skoro nie jest możliwa naprawa prawdziwa.

Ale u Szekspira znalazła swój wyraz także renesansowa wielorakość życia, renesansowa odwaga wielkich kondotierów i wielkich podróżników, renesansowy urok miłości i przyjaźni, renesansowa radość życia w świecie, który objawia swą urodę. Jak na obrazie Bruegla ludzie tańczą u stóp szubienicy, podobnie w sztukach Szekspira żyją pełnią życia w grozie śmierci. Grabarze, filozofujący najczęściej nad życiem w tych sztukach, wiedzą, iż wszystko przemija, wiedzą, iż kruchą jest władza świecka i władza duchowna i wiedzą też, iż „szubienica jest mocniej zbudowana niż kościół" (*Hamlet*, V, 1), Ale w jej cieniu ludzie muszą i chcą żyć. [...]

Patrząc w okrutne oblicze świata, Szekspir nie cofa się, nie szuka chrześcijańskiego pocieszenia. Przyjmuje renesansową dumę, iż człowiek jest sam w tym swoim świecie i pragnie ocalić renesansową wiarę w wielkość człowieka. Lecz wie już, iż można to uczynić tylko wbrew temu światu, który istnieje i który zniszczy wszystkich występujących przeciwko jego błędom. Ale właśnie ten tragizm ratuje godność człowieka i jest jego jedyną nadzieją.

Bogdan Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963, s. 501—528.

Wrocławski Teatr Pantomimy, 1978. *Hamlet*, ironia i żałoba wg Hamleta. Insc., reż i chor. Henryk Tomaszewski, scen. Kazimierz Wiśniak.

Stary Teatr w Krakowie, 1981, *Hamlet* w reż. Andrzeja Wajdy, scen. Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego

ZBIGNIEW
JERZYNA

WIERSZ DO HAMLETA

Sam jesteś bo Ofelia
odeszła w biały pokoj
Twoja matka wybrała przez pomyłkę śmierć
Przyjaciele jak zwykle chodzą z solą w oku
A ten drugi co w życiu napinał ci szpadę
Legł w pościel w swój ostatni ciężki sen przez krew
Teraz idziesz i niesiesz ranę co zatruta
Głowę niesiesz — mądrości niby grochu garnek:
Duch ojca to nic więcej tylko — zapach ziemi.

ANDRZEJ
BURSA

HAMLET

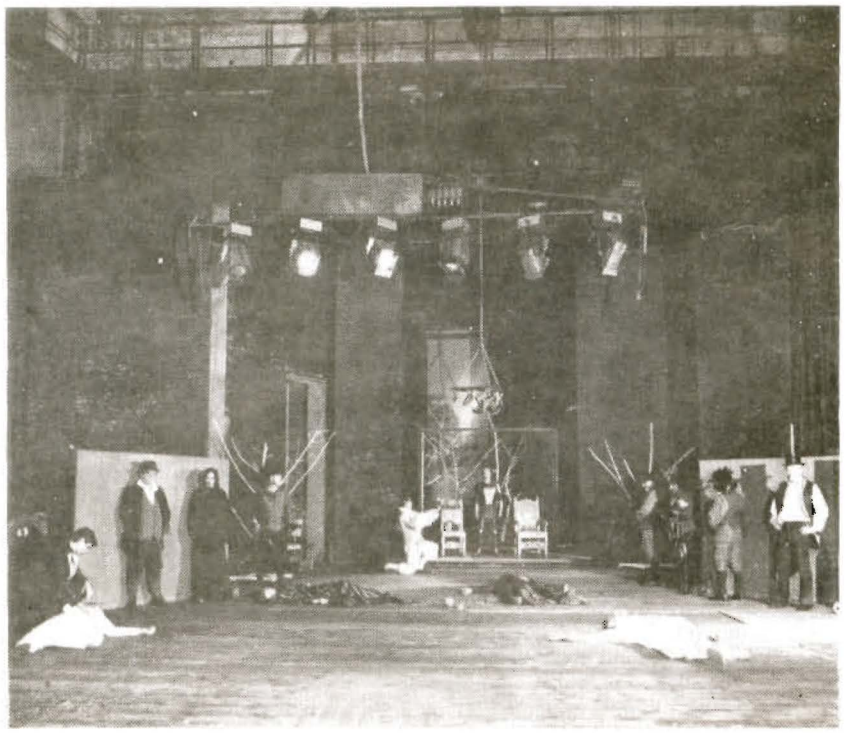
Gdy kur blaszany pieje rano
I warta nocna zmienia konie
Hamlet przygląda się kolanom
Nóg swoich gładko utoczonych

Zrzuciwszy płaszcz z lubością stwierdza
Ud twardość i wypukłość piersi
W cuchnącej świeżym trupem twierdzy
Hamlet kryguje się do śmierci

Sztylet uderza w zamku cicho
Sto uszu każdy kąt ma pusty
Więc Hamlet nie chcąc budzić licha
Bezgłośnie śmieje się przed lustrem

1956

Teatr Śląski, 1987. *Hamlet* w reż. Jana Maciejowskiego, scen. Barbary Zawady, scena zbiorowa.
fot.: St. Kuziel



Teatr Śląski, 1987. Grzegorz Przybył w roli Hamleta.

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 martwe 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 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 na 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

POTOMNI O HAMLECIE

Hamlet bohaterem jest, jak jest nim każda: młodość i nie słabość w nim jest, ale: — myśl i rozwój tych myśli, stopniowy. Nie niedołęstwo i brak energii lub siły — lecz czucie i uczucie człowieka, który chce czynów swoich, sobie przeznaczonych nieomylnie się doczekać i nie uczynić niczego, co by cień na niego rzucić miało. A myśl. Ku temu dorastać można tylko stopniowo. A po stopniach tych można iść tylko rosnąc duszą, a ze stopni raz myślą zdobytych nie ustępując.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

[w:] *The Tragical Historie of Hamlet, Price of Denmarke by William Shakespeare* według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego świeżo przeczytana i przemyślana. Kraków 1905, s. 147—747.

W żadnej z osób Szekspira nie widać tak wybitnie, nie powiem nieumiejętności, lecz całkowitej obojętności dla oddania charakteru jak w Hamlecie. I w żadnym utworze Szekspira nie widać tak wyraźnie tego zaślepionego uwielbienia dla Szekspira, tej nierozumnej hipnozy, wskutek której nie dopuszcza się nawet myśli, aby jakikolwiek jego utwór mógł nie być genialnym i jakikolwiek główny bohater jego dramatu mógł nie być odtworzeniem nowego i głębokiego zrozumienia charakteru.

LEW TOLSTOJ

[w:] Lew Tołstoj. *O Szekspirze i dramacie*, , 1967 r.

Aby grać Hamleta, wcale nie trzeba dużo myśleć i za dużo rozumieć; trzeba mieć przede wszystkim warunki, potem namiętność, wreszcie technikę słowa. Bez myślenia się obejdzie; pomyślał już za aktora Szekspir

Kiedy aktor ma wszystko, co trzeba — Hamlet to jest samograj. Cała rola ma zresztą tyle sprzeczności, że wszystko się w niej zmieści. Cokolwiek aktor zrobi, byle z talentem, zawsze ukaże nową tajemnicę Hamleta, który jest splotem tajemnic.

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

[w:] Tadeusz Boy-Żeleński *„Hamlet" Szekspira*, 1935.

...„Hamlet" jest morzem, na które najlepiej jest puszczać się bez busoli. Wtedy prawda tego dzieła poczyna do nas przemawiać bezpośrednio, zwyczajnie i działa upajająco[...]

Tajemnica tego leży chyba w tym, że Szekspir uczynił swojego bohatera tak ogromnie ludzkim. [...] Hamlet nie jest wzorowym bohaterem bez skazy, ale upada, lęka się i zastanawia jak my wszyscy, odczuwa jak my wszyscy i tak samo boli go zetknięcie ze światem jak właściwie powinno boleć każdego szlachetnego człowieka.

Los wkłada na barki Hamleta zadanie nad możność nie dlatego, że każe mu popełnić samobójstwo, przed którym wzdraga się jego dusza, ale po prostu, że wkłada na niego ciężar życia, które jest nad jego siły. Dla Hamleta „Król — morderca jego ojca — jest rzeczą"... czymś nieważnym i niedostrzegalnym w tym świecie, który podobny jest do ogrodu zarośniętego chwastami, w którym pośród niespodziewanie twardych obowiązków trudno mu jest odnaleźć samego siebie.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 58-89-92 organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa: 59-93-60.

Główny księgowy HENRYK MROZEK, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB-KARKOSZKA, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI

Kierownik techniczny STANISŁAW HOŁÓWKA. Zastępca kierownika technicznego JAN SZAŃCA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej STEFAN SKROBISZ, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, krawieckiej młodzieżowej ALFRED BLUKACZ, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, stolarskiej WALDEMAR NOWAKOWSKI, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK; rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ROMAN KLYTA.

W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA

MICHAEL FRAYN

CZEGO NIE WIDAĆ

Scenografia: BARBARA STOPKA
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

BAJKA DLA DZIECI

JAN MAKARIUS

TRZY BIAŁE STRZAŁY

Scenografia: BARBARA PTAK
Reżyseria: HENRYK TARCZYKOWSKI
Muzyka: HALINA KALINOWSKA
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI

FIODOR DOSTOJEWSKI

SEN

PRZEKŁAD I ADAPTACJA: LIDIA ZAMKOW

Scenografia: ANNA FRANTA
Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

WITOLD GOMBROWICZ

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

Scenografia: ANNA FRANTA
Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI
Plastyka ruchu: HENRYK KONWIŃSKI
Muzyka: ANDRZEJ ZARYCKI

SCENA KAMERALNA

ALEKSANDER FREDRO

MĄŻ I ŻONA

Scenografia: MARIA SERAFIMOWICZ-MOLSKA
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

SAMUEL BECKETT

KOŃCÓWKA

Scenografia: JERZY MOSKAL
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

ALEKSANDR GELMAN

ŁAWECZKA

Scenografia: MAŁGORZATA DOMAŃSKA
Reżyseria: JAN BLESZYŃSKI

MICHAŁ ROSIŃSKI

ZWARIOWAĆ MOŻNA

Scenografia: BARBARA PTAK
Reżyseria: MICHAŁ ROSIŃSKI
Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA

BORIS PALOTAI

OKRUTNI KOCHANKOWIE

Scenografia: BARBARA PTAK
Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach 10.30 do 13.00 i od 16.00 do 18.30; w niedziele od 16.30 do 18.30 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem, w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

Skład programu wykonała linotypistka W. Kubacha. Strony do druku zmontował zecer M. Grąglewski. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.

Redakcja: EWA MOROŃ, redakcja graficzna: JERZY MOSKAL, współpraca redakcyjna: PIOTR ZACZKOWSKI, redaktorzy techniczni: STEFAN BARCZAK, MICHAŁ GRĄGLEWSKI

ZGK 2, zam. 5724-87 — 5000 — L-15

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

•

PREMIERA 27
W LISTOPADZIE
1987 ROKU
NA DUŻEJ
SCENIE,
SEZON TEATRALNY
1987/88

DYREKTOR
TEATRU
JERZY ZEGALSKI

•

ZASTĘPCA DYREKTORA
KRYSTYNA
SZARANIEC

•

KIEROWNICTWO
LITERACKIE
EWA MOROŃ
ANDRZEJ LINERT

WILLIAM SHAKESPEARE

HAMLET

(THE TRAGICALL HISTORIE OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK)
PRZEKŁAD: JERZY S. SITO

OBSADA:

Hamlet — GRZEGORZ PRZYBYŁ
Klaudiusz — JERZY GŁYBIN, ROMAN MICHALSKI
Gertruda — MARIA WILHELM
Ofelia — MARIA MEYER, ALINA CHECHELSKA-PŁOSKONKA
Gildenstern — JERZY KUCZERA
Rosenkrantz — ANDRZEJ DOPIERAŁA
Horacy — WOJCIECH SKIBIŃSKI
Poloniusz — MARIAN SKORUPA
Laertes — ANDRZEJ KOWALCZYK
Grabarz, Aktor I — JAN BÓGDOŁ
Grabarz, Aktor II — ADAM BAUMANN
Korneliusz — WIESŁAW GRABEK
Woltemand — BERNARD KRAWCZYK
Reinaldo, Ozryk — JERZY GŁYBIN, ROMAN MICHALSKI
Bernardo — JERZY GNIEWKOWSKI
Marcello — WIESŁAW SŁAWIK
Duch — CZESŁAW STOPKA
Fortynbras — WIESŁAW KUPCZAK
Aktor — Dziewczyna — EWA LEŚNIAK
Aktorka — Chłopiec — WIESŁAW KUPCZAK
Panowie, Rada Państwa, Uczestnicy pogrzebu, Ksiądz, Posłaniec, Dworzanie i inni —
JERZY KOZŁOWSKI, JACENTY JĘDRUSIK, EUGENIUSZ SZATKOWSKI, EDWARD SKARGA, RYSZARD ZAORSKI

REŻYSERIA:
JAN MACIEJOWSKI

SCENOGRAFIA:
BARBARA ZAWADA

MUZYKA:
KRZYSZTOF ZGRAJA

UKŁAD TAŃCA:
LIDIA BIEŃ

PANTOMIMA AKTORÓW:
JULIAN HASIEJ

UKŁAD POJEDYNKU:
WALDEMAR WILHELM

ASYSTENT REŻYSERA: ANDRZEJ DOPIERAŁA

INSPICJENT DANUTA PULECKA

KONTROLA TEKSTU: DANUTA MORAWSKA

CENA ZŁ 60,—