



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Gazeta Pomorska

BYDGOSZCZ, ul. Śniadeckich 1

B

wydanie

Nr 52 z dn. 3-03-1970

w teatrze

„Hamlet” antyszekspirowski

Wysoko nad sceną toruńską, gdzie wystawia się obecnie „Hamleta” Szekspira, rozciąga się od kulis do kulis — podobny w pewnej mierze do trampoliny — wąski pomost, z którego schody prowadzą w stronę widowni na niewielki podest, gdzie zasiada król przemawiający do niewidocznego ludu. Stąd już tylko niewiele stopni trzeba przemierzyć, żeby znaleźć się na autentycznej ziemi pokrywającej scenę. Grunt jest rozkopany, pełno tutaj jakichś niewielkich kopczyków — okazuje się, że są to groby. Dania jest w tej sztuce nie tylko więzieniem, jak kilkakrotnie zapewnia nas Hamlet, lecz także cmentarzem.

Trampolina nad sceną, schody i podest — to wynaleziona może przez reżyserującego gościnnie tę sztukę Jana Maciejowskiego, a może przez jego stałą partnerkę, autorkę scenografii, Zofię Wierchowicz, „machina do grania Szekspira”. Związka w kronikach, w „Ryszardzie III” i w „Lady Makbet” bez przerwy ktoś wspina się — walcząc lub mordując rywali — na szczyty władzy, na ową trampolinę, z której wkrótce stracają go następni konkurenci. Ale w „Hamlecie” ta machina spełnia funkcję jednostronną. Zamordowanie ojca Hamleta przez własnego brata Klaudiusza, objęcie przez tego ostatniego władzy i poślubienie wdowy, matki Hamleta w parę miesięcy zaledwie po śmierci poprzedniego męża, nastąpiło już przed podniesieniem kurtyny. Wszyscy bohaterowie znaleźli się już na swoich miejscach, w sztuce jesteśmy tylko świadkami spadania z trampoliny. Dlatego ten cmentarz w dole stanowi pomysłowe i sugestywne uzupełnienie tylekroć już w sztukach reżyserowanych przez Maciejowskiego oglądanej scenerii.

„Hamlet” jest arcydziełem, które szokuje swą wieloznacznością i głębią myślowych perspektyw, a jednocześnie denerwuje pewnymi niekonsekwencjami, powstałymi z przejęcia postaci wikinga Hamleta z sag islandzkich przez dwunastowiecznego duńskiego kronikarza Saxona i udrapowanie go na kształcone w Norymberdze renesansowego bohatera zrazu przez francuskiego autora Belleforest, potem przez Kyda, twórcę elżbietańskiego teatru ludowego, wreszcie przez Szekspira, którzy zachowali w swych dziełach dosyć okrutne postępowanie tytułowego bohatera wobec swej ukochanej Ofelii oraz postanie na śmierć dawnych przyjaciół, Gildensterna i Rozenkranca.

Nieprawdą jest więc, jak twierdzą niektórzy krytycy, że

aż do filmu Oliviera Hamlet był uważany za chwiejnego, słabego człowieka, któremu duch ojca nakazuje spełnienie czynu przerastającego jego siły: ukaranie mordercy śmiercią. Tak scharakteryzowali Hamleta Goethe, Schlegel i inni działający na przełomie XVIII i XIX w. krytycy. Ale już autor „Tkaczy”, laureat Nobla Gerhart Hauptmann, który stworzył nowy dramat pt. „Hamlet w Norymberdze” napisał własnego „Hamleta”, w którym nie brat Ofelii Laertes, lecz sam Hamlet cieszący się zresztą, jak to się kilkakrotnie podkreśla w tekście sztuki, znaczną popularnością wśród ludu, obejmuje bunt przeciwko królowi Klaudiuszowi. Dlatego wolalbym może, żeby w dążeniu do uwspółcześnienia „Hamleta” wystawiać, podobnie jak sam Szekspir czy jak Hauptmann i jak się dziś praktykuje w filmie, nową sztukę opartą na motywach duńskiej legendy, niż grać tę tragedię całkowicie przeciwko Szekspirovi. Zaczyna się to już od tekstu, nie tłumaczonego, lecz „spolszczonego” przez Jerzego S. Sito, który umyślnie „wzmocnił” renesansowy zresztą już słownik Szekspira. Żeby więc Hamlet okazał się nieco wiarygodniejszy w zachowaniu wobec swej ukochanej i w swym udawanym szaleństwie, trzeba było przypisać mu także dosyć nieprzyzwoitą scenę nie istniejącą u Szekspira. Ale jeszcze poważniej zaznacza się tu zmiana charakteru Hamleta, który ma być młodym egzystencjalistą, a nawet abnegatem-hippisem naszych czasów próbującym wprawdzie jakiegoś działania, ale świadomego beznadziejności swoich poczynań i z góry przygotowanego na klęskę. Ten Hamlet histeryzujący już w pierwszej scenie dramatu i właściwie rzeczywiście nieco obłąkany — jest po części kimś w rodzaju średniowiecznego biczownika i jednocześnie dzisiejszym młodzieńcem gardzącym moralnością współczesną, cywilizacją oraz intelektem, na każdym kroku podkreślającym swój bunt przeciwko bezsensowi ludzkiego losu. Ale aby to osiągnąć trzeba było skreślić Szekspirovi z tekstu piękną obronę dobrych obyczajów (akt I — 4 sc), następnie zmieniono pełen umiaru realistyczny styl gry aktorskiej, jakiego żąda Szekspir w 2 scenie III aktu, na ekspresyjne aktorstwo eksperymentalnego teatru Grotowskiego, chociaż ten styl bardziej nadaje się do sztuki antyrealistycznych w rodzaju „Życia snem” Calderona.

Wreszcie nie prawie nie pozostało z siedmiu wielkich monologów Hamleta, który nie jest ani filozofem, ani moralistą

czy intelektualistą, ani sprytnym dyplomatą. Resztki słynnego monologu „Być albo nie być” użyte zostały jako fragment dialogu z Ofelią, w którym Hamlet naigrawa się z życia i miłości. A bez monologów nie ma „Hamleta” Szekspira.

Współczesny „Hamlet” zwłaszcza w naszym teatrze, powinien jednak nie być buntownikiem przeciwko konwenansom, ani piwnicznym, prymitywnym egzystencjalistą, lecz człowiekiem występującym w obronie ludzkiego sumienia, pragnącym za wszelką cenę udźwignąć odpowiedzialność za swoje czyny i nie akceptującym nawet własnej osobowości kształtowanej przez wrogi mu społeczeństwo i obcy dlań świat. Takimi widzi bohaterów Szekspira Bohdan Suchodolski w swym świetnym dziele pt. „Narodziny nowożytnej filozofii człowieka”. W szeregu mniej lub bardziej istotnych wypowiedzi o „Hamlecie” cytowanych w toruńskim programie teatralnym przytoczono trochę marginesowych wypowiedzi Suchodolskiego, ten jednak fragment redaktor programu skrzętnie wykreślił.

„Hamlet” toruński jest niewątpliwie oryginalny i współczesny, może nawet demaskatorski, ukazujący pewne objawy rozkładu zachodniej moralności, ale uproszczony i trochę nam obcy. Wyobrażam sobie, że byłby on bardziej na miejscu w Kalifornii lub w Szwecji, czy nawet w Danii, niż w mieście Kopernika.

Najlepiej udawało się przyswoić sobie nowy styl gry Markowi Bargielowskiemu w roli Hamleta, był to jednak Hamlet antyintelektualny i dlatego nie zawsze konsekwentny. Znacznie bardziej jednolity charakter demonstrowała Tatiana Pawłowska jako królowa-matka, nie skażona żadną głębią i żyjąca tylko namiętnością. Podobnie w myśl założeń inscenizacyjnych zagrali Andrzej Salawa oraz Teresa Marczevska w rolach Laertes i Ofelii. Ofelia była współczesną dziewczyną, której obłąkanie stanowiło również bunt przeciwko współczesnym normom współżycia.

Witold Tokarski — jako król Klaudiusz, Czesław Jagielski — Poloniusz oraz Andrzej Bogusz w roli Horacego raczej przeciwstawiali się stylowi narzuconemu przez reżysera, zagrali spokojniej i realistyczniej, czego zresztą nie można im poczytać za uchybienie. Dobrzy, chociaż tradycyjni, byli również niektórzy wykonawcy ról epizodycznych — grabarz Tusiacki i Juliusz Terajewicz, Kazimierz Kurek (Rozenkranc), Andrzej Burzyński (Gildenstern) oraz Wanda Rucińska w roli dworki. Natomiast niezbyt zrozumiale zagrali Władysław Jeżewski i Wojciech Szostak role aktorów wędrownego trupy teatralnej.

Szkoda, że w tym pomysłowym i nowoczesnym pomyślanym spektaklu o żywej, sensacyjnej po prostu akcji, w którym jednak ludzie nie tylko kochają i nienawidzą, szaleją, walczą i zabijają, ale również mają pewne idee, nie było myśli szekspirowskiej. Na scenie zabrakło po prostu Szekspira.

ALFRED KOWALKOWSKI