



**C**ztery inscenizacje „Hamleta” w ciągu jednego roku (w Toruniu, Warszawie, Poznaniu, Szczecinie), cztery ambitne próby zmierzenia się z wielką tragedią Szekspira, z których żadna nie przeszła bez echa, każda wywołała falę komentarzy, fascynację krytyki i widzów — to rzecz doprawdy niezwykła. Mówimy, iż teatr nasz ulega instyktom stadnym, hołduje modom, że wystawiając — jak na komendę — tę samą sztukę równocześnie na kilku scenach, funduje tym lub innym utworom istne, często niezasłużone, festiwale. Jest to bez wątpienia denerwujące. Ostatnio na przykład wyraźnie przesadzono ze sztuką Albeego „Wszystko w ogrodzie”. Rzucono się na nią gromadnie, choć powszechnie wiadomo, że Albee jest autorem kilku znacznie bardziej wartościowych utworów. Dlaczego jednak wspomnę o Albeem, o modach, mówiąc o „Hamlecie”? Nie bez powodów. Właśnie dlatego, by tym wyraźniej podkreślić, iż wbrew pozorom, nie mamy tu do czynienia ze zjawiskami analogicznymi. Stwierdzenie, że „Hamleta” wystawiać warto zawsze, że nigdy tej sztuki za wiele — brzmi banalnie. Ale grając ją w ostatnim piętnastolecu wyjątkowo często i dochodząc w końcu do czterech, nieomal równoległych, przedstawień w ciągu jednego roku, dośzliśmy też, jak się wydaje, do pewnego punktu granicznego, do zsumowania i jednocześnie przekroczenia określonych doświadczeń teatralnych, granicy określonego stylu inscenizacji szekspirowskiej, kształtującego się w latach poprzednich.

Przekroczenie, o którym mowa, nastąpiło przede wszystkim w przedstawieniu „Hamleta” w Szczecinie. Spektakl wyreżyserowany przez Józefa Grudę jest zresztą świadomie i programowo polemiczny wobec uprzednich realizacji tego dramatu w naszych tea-

trach. Zanim jednak powlemy na czym polega owa polemiczność, w kilku zdaniach należałoby zasygnalizować, jakie były przynajmniej główne cechy inscenizacji, którym przedstawienie szczytnie się przeciwstawia.

Poczynając gdzieś od roku 1956, poprzednicy Grudy także stawiali sobie ambicje nowatorskie. Najogólniej rzecz biorąc, chodziło im o przełamanie kanonu naturalistyczno-operowej inscenizacji Szekspira. Uczynili to z powodzeniem. Powrócili do źródła, do genetycznych form widowiska szekspirowskiego. Nawiązali do architektoniki sceny elżbietańskiej, do obowiązującej w teatrze elżbietańskiej zasady symultanizmu, zasady gwarantującej płynność i dynamiczność prowadzenia scenicznej akcji oraz eksponowania działań aktora. Zburzyli sztafaż ilustracyjno-operowej dekoracji. Przełamali styl drobiazgowo realistycznej motywacji charakterów szekspirowskich postaci i manierę wąsko, socjologicznie pojmowanego psychologizmu. Przedstawienia sztuk Szekspira w teatrach polskich przestały być panoptikum historycznych obrazów i rewią kostiumów z tej lub innej epoki. Stały się żywe, nabrały rumieńców, aktualności.

Ów nowy kierunek w inscenizacji sztuk Szekspira, jaki zarysował się w ostatnim piętnastolecu na naszym teatralnym gruncie, zaczął się jednak dość szybko schematyzować. Stosowanie pewnych, posiadających zresztą duże walory widowiskowe, chwytów, zaczęło zastępować głębszą analizę dramaturgii Szekspira. Uzasadnione skądinąd eksponowanie (na przykład w kronikach szekspirowskich) akcji, mechaniki rozwoju wydarzeń, doprowadzało do sytuacji, w których — paradoksalnie — nie tyle treści dramatu, co zblizona do techniki westernu konwencja spektaklu miała decydować o współczesności Szekspira. Dawny psychologizm zastąpiono akcentowaniem problematyki władzy, ale problematyka ta wplywano we wzór, wywiedziony z analizy kronik, Wielkiego Mechanizmu, doprowadziła niebawem do uproszczenia interpretacji wielorakich relacji między bohaterami dramatów Szekspira, a skomplikowaną rzeczywistością szekspirowskiego świata, do kreowania postaci scenicznych o ograniczonej, sprowadzonej do reakcji emocjonalnych, refleksyjnej nad rzeczywistością, z którą muszą się zmagać. Jako po-



Szczeciński „Hamlet” w reżyserii Józefa Grudy, scenografią Maksymiliana Szaca. f. Stefan Pleśniarowicz

stać reagująca przede wszystkim emocjonalnie, pojawiał się też w licznych inscenizacjach Hamlet. Dokonywano przy tym — gwoli współczesności dramatu — zabiegów następujących: obsadzano w roli Hamleta aktora młodego, który sposobem bycia, zachowaniem żywo przypominał sposób bycia współczesnej młodzieży. I nic naturalnie nie byłoby w tym zdrożnego, gdyby nie zapomniano, że prótest Hamleta wykracza poza bliżej nieskrystalizowany emocjonalny sprzeciw wobec otoczenia, że nie da się przyrównać bez reszty do, pojmowanej na modę dzisiejszą, walki pokoleń, że owa reszta jest niezwykle istotna, bo jest walką o określone imponde-

rabilla moralne, próbą samodzielnego określenia przez bohatera utworu własnej pozycji w świecie, tragedią narastającej świadomości i sumienia. Hamlet jest człowiekiem młodym, ale problematyka jego egzystencji jest filozoficznie, moralnie i politycznie — nader dojrzała.

„Hamlet”, tak jak „Król Lear”, jak w gruncie rzeczy większość dramatów Szekspira, należy do sztuk, które dając teatrom podniecie do coraz nowych i coraz innych przedstawień, bogactwem treści zawsze przerastają każdą sceniczną realizację. Stąd każda inscenizacja „Hamleta” jest uproszczeniem. Upraszczając musimy jednak wybierać — ale skoro dokonujemy

# HAMLET

## — SUMIENIE

## WSZYSTKICH,

## SUMIENIE

## KAŻDEGO

JERZY NIESIOBĘDZKI

wyboru, nie jest już rzeczą obojętną jak i co wybieramy. Józef Gruda zdecydował się na moralitet, ukazał „Hamleta” jako przypomienie o człowieku, którego sumieniem targają wątpliwości, rozterki i konflikty, mogące być wątpliwościami, rozterkami i konfliktami każdego wrażliwego sumienia.

Aktorzy teatru szczecińskiego grają „Hamleta” w Sali im. Księcia Bogusława na Zamku Książąt Pomorskich. Przedstawienie nawiązuje do koncepcji Wyspiańskiego, który w swym znanym studium o Hamlecie wysuwał projekt inscenizacji sztuki na Wawelu. Nie jest to jednak mechaniczne nawiązanie i nie chodzi w nim tylko o zakomponowanie, w pięknej, otoczo-

nej wokół trzema kondygnacjami krużganków, renesansowej sali — szeregu efektownych rozwiązań inscenizacyjnych. Forma spektaklu, sposób w jaki wykorzystuje się w nim surową renesansową architekturę, logicznie zmierza do wyeksponowania określonej moralitetowej treści, problematyki wyboru w postępowaniu Hamleta, pryncypiów godnych jednostkowej i jednocześnie powszechnej akceptacji, a przeciwstawnych konformizmowi i temu wszystkiemu, co w społecznej kondycji człowieka może uczynić zeń istotą bezwolną, uległą zarówno wobec własnych ciemnych instyktów, jak i ograniczeń narzuconych jej z zewnątrz przez znieprawioną — wówczas kiedy wymyka się spod kontroli ogółu — działalność społecznych instytucji.

Akcja spektaklu rozgrywa się wszędzie: wśród publiczności, w krużgankach, a także na usytuowanej w jednym z końców sali — scenie. Ale sceną poczynają aktorów jest, jak powiedziałem, właściwie cała widownia. Rzeczywistość przedstawienia — jeśli tak rzecz można — przenika w głąb publiczności i równocześnie ją ogarnia. Związanie widza z ową rzeczywistością, dokonuje się jednak przede wszystkim poprzez postać Hamleta. Reprezentuje on, prócz swych racji indywidualnych, jak gdyby głos opinii publicznej — także i tej opinii, której częścią, uczestnicząc w aktualnym życiu społecznym, każdy z widzów przynosi na przedstawienie, i która pod wpływem spektaklu podlega jakby zespołowej krystalizacji. Wacław Ulewicz gra Hamleta jako postać złożoną, kierującą się wieloma motywami, lecz głównymi rysami jego Hamleta są: szlachetność i łącząca się z dynamiczną aktywnością, obecna w każdym słowie i geście — refleksyjność.

Szczeciński „Hamlet” jest ostatnim z serii przedstawień tej sztuki Szekspira, jakie ukazały się na naszych scenach w ubiegłych miesiącach. Jest to inscenizacja najbardziej dojrzała. Przedstawienie Grudy ul. e, jak wielkim i współczesnym dramatem jest „Hamlet”, nie dlatego, że łatwo go poddać rozmaitym efektownym aktualizacyjnym zabiegom, lecz dlatego, że nie zdeduowała się myśl Szekspira o społecznej kondycji człowieka w świecie, że myśl owa wielorako koresponduje z naszą świadomością. Do teatru należy, by nam to uprzytamniał.