



Adam Hanuszkiewicz (Hamlet) i Tadeusz Czechowski (Horacy).

Fot.: Edward Hartwig

pokazał nam w Warszawie Olivier jak można uniknąć widoku iście homeryckiej jatki; tutaj brzuchy aktorom wznosiły się miarowo i po scenicznej śr.ierci.

Aby ukazać pełniejszą wartość „Hamleta” potrzeba także nowej koncepcji literackiej by poprzez nią dać nową koncepcję teatralną. Zacząć ją tworzyć, to znaczy mieć w rękę przede wszystkim dobry przekład Szekspirowskiego arcydzieła. Tyle przez rzeczoznawców chwalone tłumaczenie Brandstactera pozostawia, niestety, dużo do życzenia. Tłumacz szedł, jak się wydaje z porównania przekładów, za Matlakowskim i Paszkowskim; pierwszemu nie dorównał filologiczną celnością, drugiemu ustępuje w polocie i pięknie wyrazu poetyckiego.

A interpretacja aktorska? Sprawa to dość złożona. Lutnię po Adwentowiczu, Bendzie, Brydzińskim, Węgierce, Wyrzykowskiem — odziedziczył Adam Hanuszkiewicz. Kreacja to wyborna, śmiała i jedynie w całym przedstawieniu nowoczesna. Najlepiej można to było stwierdzić przy wygłaszaniu wielkiego monologu. Hanuszkiewicz nie deklamował lecz mówił. I świetny, kilkakrotnie powtórzony chwyt: Hamlet stał na uboczu, zwracając się do publiczności. W całości stworzył postać żywą, często nawet wzruszającą. Nie opanował jednak elementu melodramatycznego, ponosiła go nadmierna nerwowość, zbyt duża ruchliwość; psychologię i refleksję odsuwał na plan dalszy, nie widział się w nim Hamlet-humanisty. Tak czy owak zbudował swego bohatera inteligentnie, konsekwentnie, bardzo samodzielnie; uaktywnił go i wyeliminował akcenty sugerujące chorobę psychiczną. Na widowni swoim zjawieniem się wywoływał entuzjazm.

Postać Ofelii można interpretować rozmaicie. Znawcy Szekspira mówią nam, że owa niewinna dziewczyna, a przecież szpieg dający się użyć przeciw Hamletowi i trochę kurtyzana — to osobka nudna i mało ciekawa. Aby zdobyć naszą sympatię musi aż dostać pomieszenia zmysłów. Taką Ofelią była Janina Nowicka.

Interesująco i oryginalnie odcyfrowała swe znaczenie w sztuce osobą Królowej — Janina Martini: była oschłą matką. I słusznie; takie ustawienie tej postaci porządkuje jej sens logiczny w przebiegu dramatu. Nie bardzo natomiast podoba mi się kostium królowej i jej fryzura.

Przedstawienie ma na ogół wyrównany poziom gry aktorskiej i wszyscy wykonawcy przyczyniają się w mniejszym lub większym stopniu do zapewnienia na długo powodzenia. Wymieńmy więc jeszcze: Stefana Rydla (bardzo wyraziste Klaudiusz), Ryszarda Barycza (romantyczny Laertes), Henryka Szletyńskiego (Poloniusz), Tadeusza Czechowskiego (Horacy), Mieczysława Kalenika (Fortynbras) oraz trójkę aktorów: Mieczysława Serwińskiego, Jerzego Nasierowskiego i Zbigniewa Mamonta — doskonałych w pantominie układu Witolda Borkowskiego.

Liliana Jankowska i Antoni Teśta stworzyli jedną symboliczną kompozycję, pozbawioną prawie rekwizytów; w warunkach technicznych Teatru Powszechnego jest to konieczność pozwalająca na maksymalne wykorzystanie niewielkiej przestrzeni sceny.

„STOLICA”

TEOFIL SYGA

# HAMLET



**P**iękne osiągnięcie reżyserii i aktorów warszawskiego Teatru Powszechnego nie powinno jednak budzić nieporozumień. Publiczności „Hamlet” podobal się bardzo; dla jednego z recenzentów ze wszystkich przedstawień tragedii Szekspira to właśnie wydało mu się „najpełniejsze i najbardziej klarowne”. Przedstawienie na wskroś współczesne — sądzi jeden, kształt jego na wskroś nowoczesny — mówi drugi.

Nie wydaje mi się aby można było zgodzić się z taką opinią. Cóż bowiem znaczy nowoczesność w przedstawieniu „Hamleta”, co oznacza jego klarowność? Zaczniemy jednak od rzeczy już stwierdzonych. Jak grano „Hamleta”, za czasów Szekspira? Gdy przypatrzymy się ówczesnej publiczności londyńskiej, która do teatru nie przychodziła po to aby pogłębiać idee metafizyczne, literackie, estetyczne, lecz aby się bawić i wrzucić, na pytanie to nie przyjdzie odpowiedzieć nam z trudnością. W „Hamlecie” — a było takich „Hamletów” więcej — widziano dramat zdarzeń, namietności, tragedię zemsty. I dopiero Goethe zaczyna hamletyzować, widząc w dziele Szekspira dramat woli. Od Hamleta zażądano rzeczy niemożliwej, nie niemożliwej samej w sobie, ale takiej, która jest dla niego niemożliwa.

Ten pogląd wywarł wielki wpływ na następne pokolenia, które dorzucając swoje cegiełki, tworzyły własne koncepcje i miały własne rozumienie utworu Szekspira. Powstają całe szkoły uczonych i krytyków. Nieoceniony nasz Matlakowski, dając przegląd wiedzy o „Hamlecie” w wieku ubiegłym — streszcza poglądy siedemdziesięciu komentatorów, aby dojść do własnych wniosków. Oczywiście, wszystkie te opinie musiały oddziaływać w jakimś stopniu na teatr. Dość powiedzieć, że był czas gdy kończono w Niemczech „Hamleta” z bohaterem na tronie. Hamlet reprezentował idee sprawiedliwości, umierając z koroną na głowie.

**W**spółczesny teatr europejski ma dwie tradycyjne koncepcje inscenizacji „Hamleta”. W koncepcji pierwszej arcydzieło Szekspira jest dramatem psychologicznym, przedstawiającym choroby woli bohatera. W koncepcji drugiej „Hamlet” widziany jest jako tragedia zemsty, której warunkiem bytu jest akcja obracająca się wokół zagadnień zemsty. Trzeba od razu powiedzieć, że obie te koncepcje, aczkolwiek mają z sobą literacką i teatralną tradycję, są dla nas zbyt ubogie i nie wyczerpują zagadnienia. „Hamlet” jest bowiem czymś więcej niż przedstawieniem historii detektywno - sensacyjnej, czymś ważniejszym niż dzieje chorego osobnika. Więc czym? Współczesność doszła już do tego, aby w dziele Szekspira widzieć dramat etyczny.

Niemniej jednak teatr ograniczył się do tych dwóch tradycyjnych koncepcji i jednej z nich daje przewagę. Tkwi w tym poważne niebezpieczeństwo, gdyż w ten sposób teatr, być może, przyczynia się do trwania nawet pogłębienia nieporozumień jeśli chodzi o uchwycenie sensu „Hamleta”. Oddziaływując silnie na publiczność teatr upraszcza zagadnienie. Ale i w tej uproszczonej postaci „Hamlet” jest jeszcze dramatem tak skomplikowanym, porywającym i zagadkowym, że zawsze zawiera w sobie warunki powodzenia choć bez uwydatnienia pointy, nadającej właściwą plastykę szczegółom i sens marginalnym (jakże bogatymi!) — przedstawienie takie nie osiąga artystycznego celu.

Posłużmy się przykładem. Piszący te słowa najlepszemu teatralnemu „Hamletowi” widział w roku 1947 w inscenizacji Arnolda Szyfmana. Z dwóch koncepcji tradycyjnych Szyfman wybrał sensacyjno - dramatyczną. I chociaż okrawał epizody z marginesów intelektualnych celem uwydatnienia ciągłości akcji dramatycznej — postawił widowisko na najwyższym europejskim poziomie, chcąc pokazać współczesnemu młodszemu pokoleniu przedstawienie tradycyjnie wzorowe.

Nie lekceważę bynajmniej wysiłku Teatru Powszechnego i jego reżysera — Ireny Babel. To przedstawienie „bierze”, to przedstawienie nie tylko warto, lecz i trzeba zobaczyć. Czyż jednak przyczyniło się ono choćby w małym stopniu do usunięcia nieporozumień, czy pomogło nam do zrozumienia tekstu? W dalszym ciągu widz nie może ufać teatrowi i w dalszym ciągu jego jedynym przewodnikiem — pomijając świetny, odkrywczy film Oliviera — jest tekst autorski.

**O**d Teatru Powszechnego nie wymagamy tego, czego w stopniu doskonałym nie zrealizowały teatry o większych tradycjach i bogatszych możliwościach. Trzeba jednak powiedzieć, że nie spotkaliśmy się w nim z jakąś ściśle określoną — choćby błędną — koncepcją. Obie tradycyjne koncepcje inscenizacyjne przemieszały się tu z sobą. Kto uważnie obcuje z tekstem Szekspira — ten wyszedł z teatru z uczuciem pewnego niedosytu. Chciano go wzruszyć, zabawić na jakiś sposób, gdy on chciał być także zrozumieć. Przykładem może być końcowa scena w Teatrze Powszechnym i jej niewysmażony naturalizm. W „Tytusie Andronikusie”