didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-hamletyzuje-na-gruzach-europy

/ ZAGRANICA

Frank Castorf hamletyzuje na gruzach Europy

Marek Podlasiak

Deutsches Schauspielhaus Hamburg

William Szekspir

Hamlet

z wykorzystaniem *Hamletmaschine* Heinera Müllera

reżyseria: Frank Castorf, scenografia: Aleksandar Denić, kostiumy: Adriana Braga Peretzki, światło: Lothar Baumgarte, sound design: William Minke, wideo: Andreas Deinert, dramaturgia: Ralf Fiedler

premiera: 3 października 2025

Inscenizacja Szekspirowskiego *Hamleta* z wykorzystaniem wielu tekstów Heinera Müllera, w tym przede wszystkim *Hamletmaschine*, jest wyjątkowo mrocznym dziełem teatralnym Franka Castorfa. Takie odczucie implikują zawarte w nim wątki dystopijne oraz historia Europy ukazana jako wieczny powrót przemocy poprzez nagromadzenie odniesień do wojen, rewolucji, aktów terroru przetaczających się przez Stary Kontynent, przybierające formę dojmującego teatralnego maratonu (w programie anonsowano

spektakl jako pięcioipółgodzinny, natomiast premiera trwała sześć godzin i piętnaście minut). W przepełnionej grozą inscenizacji zrealizowanej w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu wyraźne są inspiracje koncepcją teatru okrucieństwa Antonina Artauda.

Castorf przedstawia Hamleta na rumowisku Europy wyniszczonej przez konflikty zbrojne i oczekującej na wybuch III wojny światowej. Atmosferę „końca świata" w sposób niezwykle sugestywny oddaje scenografia Aleksandara Denicia, której stały element stanowi hałda osmolonych gruzów, spod których od czasu do czasu wydobywa się dym. Na tym pogorzelisku cywilizacji – niczym ostatni bastion ludzkości – ulokowany został bunkier naziemny (w scenach nawiązujących do I aktu dramatu Szekspira pełni on funkcję murów zamkowych, z których książę Danii i Horacjo wypatrują Ducha Ojca Hamleta). Nad ponurym landszaftem górują dwa metalowe maszty, pomiędzy którymi widnieje odwrócony napis: „EUROPE". Pochylająca się w napisie pierwsza litera E (można było odnieść wrażenie, że za moment odpadnie) udobitnia postępującą zagładę kontynentu. Złowrogą atmosferę schyłku Europy współkształtuje wypełniający tylną ścianę sceny ciemny prospekt przedstawiający zachmurzone niebo. W tej naznaczonej katastrofą przestrzeni jedynym reliktem dawnego świata jest – symbolizujący zachodnią konsumpcję – jaskrawo świecący neon reklamowy z napisem: „Coca-Cola", stanowiący nawiązanie do pojawiającej się w tekście *Hamletmaschine* frazy: „Niech żyje COCA COLA".

Zwęglone rumowisko staje się ważnym elementem budowanych w *Hamlecie* Castorfa teatralnych metafor. W pierwszej sekwencji spektaklu zwały gruzów nieoczekiwanie przekształcają się w morze, gdy z głębi sceny wyłaniają się sylwetki dwóch mężczyzn, którzy rzucają się w hałdę kamieni wykonanych z pianki poliuretanowej i – naśladując ruchy pływaków – z ogromnym

wysiłkiem przemieszczają się w kierunku rampy, nurkując raz po raz w toni tego *Mare Tenebrarum*. Kiedy wreszcie umęczeni dobijają do brzegu „morza gruzów”, przywodzą na myśl uciekinierów próbujących wydostać się z ogarniętej wojenną pożogą Europy. Zwracając się w stronę publiczności, ujawniają swoją sceniczną tożsamość – są to Hamlet z tragedii Szekspira oraz postać identyfikująca się z Hamletem z *Hamletmaschine*. Hamburskie przedstawienie otwiera monolog Müllerowskiego protagonisty, który na tle dystopijnej scenografii przedstawiającej zgliszcza Europy wypowiada w tonie lamentacyjnym (znakomity warsztat aktorski Jonathana Kempfa) słynną frazę z pierwszej części *Hamletmaschine*: „Byłem Hamletem. Stałem nad brzegiem i rozmawiałem z żywiołami BLABLA, za plecami ruiny Europy”. Rumowisko w spektaklu Castorfa staje się areną hamletyzowania, a także dysput toczonych przez głównego bohatera z Horacjem, Leartesem czy przybyłymi do Elsynoru komediantami. W ostatnich sekwencjach przedstawienia jawi się jako cmentarzysko, gdyż gruzy są miejscem pochówku Poloniusza i królowej Gertrudy.

Emblematem wykrwawiającej się Europy w hamburskim spektaklu staje się ustawiona na zasceniu pusta lodówka, której wnętrze jest wymazane krwią. Szczególnie makabrycznego wymiaru nabiera scena, w której na ekranie projekcyjnym pojawiają się obrazy z kamery live ukazujące zbliżenia twarzy Hamleta i Horacja zlizujących krew z półek chłodziarki. Krwią z lodówki, będącą znakiem wszechobecnej przemocy, manifestacyjnie smaruje twarz Ofelia (Lilith Stangenberg), co ma unaocznić próbę wyjścia kobiety z roli ofiary oraz biernej uczestniczki wydarzeń – wojennych, jak sugerują dobiegające z offu w tej scenie odgłosy silników samolotów i wybuchów bomb. Ten akt odwagi Ofelii stanowi nawiązanie do passusu z drugiej części *Hamletmaschine*: „Niszczę narzędzia mojej niewoli […]. Wychodzę na ulicę odziana we własną krew”.

Ważnym punktem odniesienia dla Castorfa przy konstruowaniu scenariusza spektaklu był esej Heinera Müllera *Shakespeare eine Differenz* (Szekspir różnica). Pisarz wskazuje w nim na aktualność wykreowanych w *Hamlecie* obrazów, sytuacji, wizji, metafor, które stają się lustrem dla XX wieku – „pełnego krwi bagna ideologii" i „piekielnych" historii, „obozów zagłady", „ludobójstwa w Europie" itd. Reżyser – podążając duktem autora, który lawinowo podaje przykłady krwawych wydarzeń z dziejów Europy – prezentuje w hamburskim spektaklu historię jako nieustający korowód przemocy i zbrodni, koncentrując się przy tym na wieku XX. W tej swoistej galopadzie terroru pojawiają się (bez porządku chronologicznego) między innymi takie wydarzenia, jak powstanie węgierskie 1956 roku, do którego nawiązuje *Hamletmaschine*. Szczególnie drastyczne w odbiorze są prezentowane na ekranie projekcje filmowe przedstawiające śmiertelne ofiary buntu przeciwko komunistycznej władzy. Relacje z Węgierskiego Października w formie migawek pojawiają się także na monitorach trzech telewizorów (stare modele odbiorników z czasów NRD), ustawionych w głębi sceny obok lodówki wypełnionej krwią. W tle słyszalne są komunikaty radiowe i telewizyjne wygłaszane w kilku językach (m.in. rosyjskim, węgierskim, niemieckim). W tej scenie niczym upiorny refren powraca głos spikera radiowego, mówiącego: „Wnimanje, gawarit Maskwa". Represyjnemu systemowi komunistycznemu Castorf poświęcił w spektaklu wiele miejsca. Kwestię totalnej inwigilacji społeczeństwa w NRD obrazuje scena, w której Poloniusz (Daniel Hoevels) za pomocą specjalistycznego sprzętu podsłuchuje rozmowy Hamleta z Ofelią (sekwencja ta przypomina kadry z filmu Floriana Henckela von Donnersmarcka *Życie na podsłuchu*). Do niezapomnianych momentów spektaklu należy – świetnie zagrany przez Paula Behrena – atak furii Hamleta przeszukującego kartoteki Stasi. Przestudiowanie przez protagonistę zawartości katalogów wywołało wybuch

złości prowadzący do zdemolowania szuflad z dokumentami. Ogromna sterta fiszek porozrzucanych na podłodze wskazuje na rozbudowanie w NRD wielkiej siatki tajnych współpracowników Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego i powszechne donosicielstwo w społeczeństwie wschodnich Niemiec, co Hamlet Castorfa skomentował z sarkazmem: „Wszyscy poza mamusią byli w Stasi!”. Szczególnie przejmujący wydźwięk zyskują wygłaszane przez aktorów passusy wyrażające wstręt wobec rzeczywistości komunistycznej, pochodzące z IV części *Hamletmaschine*, zatytułowanej *Pest in Buda. Schlacht um Grönland* (Dżuma w Budzie. Bitwa o Grenlandię). Wprowadzone w spektaklu referencje do totalitarnego kultu jednostki znalazły odzwierciedlenie w fotografiach Stalina i Lenina demonstracyjnie noszonych przez dwie postaci na piersiach i jako komunistyczne „relikwie” złożonych z nimi do grobu pod gruzami Europy. Przywołano też nazwiska przywódców państw ówczesnego bloku socjalistycznego – Ericha Honeckera czy Jánosa Kádára.

Przez cały spektakl przewijają się odniesienia do II wojny światowej i Holokaustu. Istotną rolę w tych sekwencjach odgrywa muzyka, w szczególności poruszająca *Mauthausen-Kantate*, skomponowana przez Mikisa Theodorakisa do tekstu Iakovosa Kambanellisa, a ponadto ekscentryczny song *Dachau Blues* autorstwa Captaina Beefhearta, w którym wybrzmiewa również ostrzeżenie przed III wojną światową (fragment tej kompozycji powraca wymownie pod koniec przedstawienia). W kontekście konfliktów wojennych pojawił się wątek polski, związany z żądaniami terytorialnymi Hitlera dotyczącymi tzw. korytarza polskiego. Podjęcie tego tematu zostało zainspirowane passusem z Szekspirowskiego *Hamleta* dotyczącym kampanii wojennej Fortynbrasa przeciwko Polsce. W tej scenie reżyser wprowadził element deziluzji poprzez skierowane przez króla Klaudiusza do audytorium pytanie: „Czy ktoś tutaj mówi po polsku?”.

W swoich ostatnich pracach teatralnych Castorf intensywnie eksploruje przestrzeń podscenia. Wykorzystał ją także w *Hamlecie*, lokalizując w niej schron przeciwatomowy, do którego po żelaznej drabinie – z trudem i bardzo długo, co pokazywał obraz z kamery live – schodzą Ofelia z Poloniuszem. Zejście do podziemnego bunkra nabierało wymiaru drogi do infernum, co udobitniał recytowany przez aktorów przy akompaniamencie mrocznej muzyki fragment *Boskiej komedii* Dantego (Pieśń XXIII przywołująca wstrząsającą historię Ugolina i jego synów skazanych na śmierć głodową przez arcybiskupa Ruggieriego). W atmosferze oczekiwania na kataklizm dziejowy w schronie rozgrywają się bardzo emocjonalne sceny z udziałem Hamleta i Ofelii, inwigilowanych przez Poloniusza. Po szamotaninie z ojcem Ofelia – coraz bardziej pogrążająca się w obłędzie – oblewa się wodą i zaczyna prowokować do kłótni siedzącego spokojnie przy stole i jedzącego zupę Hamleta. Gdy ten zgodnie z literą tekstu Szekspira wysyła ją do klasztoru, Ofelia – grana ekspresyjnie przez Lilith Stangenberg z typowym dla aktorstwa w spektaklach Castorfa „nadrywem" – w stanie histerii rzuca się na podłogę, krzyczy, miota się od ściany do ściany w klaustrofobicznej przestrzeni schronu, po czym ukazuje się z twarzą wysmarowaną talkiem – to maska śmierci. *In hora mortis* jej udręczone ciało zostaje złożone na wojskowych noszach będących na wyposażeniu schronu przeciwatomowego. Egzystencjalne pytanie: „Być albo nie być?" Hamlet stawia z wyraźną nutą rezygnacji w głosie, siedząc na pryczy w podziemnym bunkrze. Jego los jest już przesądzony – w obliczu nieuniknionej katastrofy dziejowej rodzi się w nim poczucie nieuchronności biologicznej zagłady. Wobec nieodwracalności nadchodzącej dziejowej hekatomby traci sens scena pojedynku Hamleta z Laertesem. Castorf zrezygnował z niej, zastępując siłową konfrontację grą w szachy, której protagoniści oddają się w bunkrze dla zabicia monotonii oczekiwania na bliżej nieokreślony koniec Europy.

Interesującą figurą w inscenizacji *Hamleta* jest postać Klaudiusza (znakomity Josef Ostendorf), który ma nadane rysy Donalda Trumpa. Odznaczający się postawną sylwetką aktor kreuje władcę Danii jako monarchę rubasznego, egocentrycznego i próżnego. W jego stylu rządzenia przejawia się ignorancja, która jest widoczna między innymi w scenie, gdy nie może sobie przypomnieć, dokąd Hamlet zamierza udać się na studia (myli nazwę „Wittenberga") i często korzysta z podpowiedzi dworzan. Klaudiusz nie utrzymuje powagi sprawowanego urzędu, relatywizując wszystko i trywializując. Konflikt z księciem, dążącym do wyjaśnienia okoliczności śmierci ojca, nowy monarcha próbuje zażegnać za pomocą infantylnych gestów wobec bratanka, zwracając się do niego „Süßer" (słodki) po długim pocałunku w usta podczas powitania. Szukający poklasku władca wciąga Hamleta w osobliwy pojedynek na piosenki. Król wykonuje song z wymowną refreniczną frazą „No troubles", na co książę odpowiada aluzyjnym tekstem piosenki Mariusa Müllera Westernhagena, zatytułowanej *Dicke* (Grubasy), odnosząc się kpiąco do stryja. Po zakończeniu swojego występu narcystyczny Klaudiusz dyryguje aplauzem. Przeciwieństwem megalomańskiego monarchy jest królowa Gertruda, która pozostaje w tle małżonka. W pamięć zapada scena ukazująca matkę Hamleta w stroju żałobnym, którego dopełnieniem jest diadem przyozdobiony długimi, opadającymi na ramiona, czarnymi piórami i ogonem węża, przypominający głowę Meduzy.

Od wielu lat charakterystycznym elementem przedstawień Castorfa są kostiumy zainspirowane stylem rewiowym, które projektuje Adriana Braga Peretzki. W inscenizacji *Hamleta* została zachowana ta konwencja, jednak dla udobitnienia fatalistycznej wizji świata dominują w niej stroje utrzymane w ciemnej tonacji kolorystycznej (czerń, fiolet, burgund). Hamlet nosi dopasowane garnitury, do których zakłada cekinowe topy. W pierwszej części spektaklu, obejmującej sekwencje związane z pogrzebem króla,

prezentuje się w żałobnej czerni, później w kolorach burgundu i ciemnozielonym. W kostiumach zaprojektowanych przez Peretzki dla Ofelii zamanifestowane zostały bezpruderyjność i erotyzm protagonistki, która najpierw pojawia się na scenie w obcisłym kombinezonie z czarnej koronki, a następnie w złocistym stroju z elementami półprzezroczystego lateksu. Klaudiusz występuje we fioletowym garniturze ze srebrnymi aplikacjami na wyłogach marynarki. Osobliwą ozdobą monarchy jest noszony na głowie pióropusz zrobiony z „amerykańskich śmieci" (między innymi zgniecionych puszek po coca-coli). Aura wszechobecnej przemocy w świecie hamburskiego *Hamleta* znalazła mocny akcent w erotycznej masce sado-maso noszonej przez jednego z komediantów przebywających na dworze duńskim.

Castorf podejmuje w *Hamlecie* rozbudowany dyskurs nad subwersywną siłą teatru poprzez zespolenie szekspirowskiej koncepcji teatru jako „pułapki na myszy" z myślą Antonina Artauda o teatrze jako „dżumie". Podczas uczestnictwa w przedstawieniu, w którym dominuje groza i cytowane są passusy z manifestów Artauda, można doświadczyć tego rodzaju teatru, który według francuskiego wizjonera sceny „wstrząsa" i jest „wspaniałym wezwaniem sił, co […] sprowadzają ducha do źródła jego konfliktów".

Do korpusu tekstów kultury, które Castorf eksploruje w spektaklu, zostały włączone także refleksje Heinera Müllera zawarte w *Die Befreiung des Prometheus* i *Herakles 2 oder die Hydra* o mitycznych bohaterach, których autor poddaje dekonstrukcji. Prometeusz Müllera (w odróżnieniu od opisu z wiersza Goethego) nie wykazuje już cech heroicznych, jest bardziej ludzki, odczuwa wstręt. Także Herakles Müllera nie jest wystarczająco silny, czego wyrazem jest między innymi jego błądzenie po lesie (co wyraża długi passus wypowiadany na scenie hamburskiego teatru). Poprzez ten dyskurs Müller dowodzi, że człowiek nie jest heroiczny, ale pełen obaw, niepewności.

Nagromadzenie różnorodnych tekstów Heinera Müllera jako punktów odniesienia dla refleksji Castorfa wywołuje wrażenie, że to nie *Hamlet* Szekspira jest centralnym elementem scenariusza spektaklu, ale twórczość niemieckiego autora. Heiner Müller „pojawia się” nawet w hamburskiej inscenizacji na wyświetlonym na ekranie zdjęciu przedstawiającym pisarza z cygarem jako „autor”, którego fotografia – zgodnie z informacją podaną kursywą w „didaskaliach” *Hamletmaschine* – zostaje „podarta” jako akt symbolicznego samozniszczenia (ten fragment tekstu Müllera odczytywano często jako nawiązanie do koncepcji Rolanda Barthes'a sformułowanych w eseju *Śmierć autora*).

Mroczną atmosferę spektaklu łagodzi kilka wesołych intermezzów, w tym autoironicznych, przewrotnych odniesień do pracy reżyserskiej Castorfa. Przywołano między innymi początki kariery reżysera w Anklam, opatrzone komentarzem, że realizował tam „świetne” inscenizacje, a później wystawiał „zawsze to samo” i „zawsze za długie spektakle”.

Widz, który udaje się na spektakl Castorfa, ma gwarancję, że będzie mógł podziwiać wybitne aktorstwo. W hamburskim *Hamlecie* bezsprzecznymi gwiazdami wieczoru byli Paul Behren (Hamlet), który pokazał szeroki diapazon stanów emocjonalnych księcia duńskiego, ekstatyczna Lilith Stangenberg (Ofelia) oraz Josef Ostendorf grający megalomańskiego Klaudiusza.

W warstwie muzycznej spektakl zdominowały mroczne, melancholijne kompozycje (m.in. *Bathwater* i *The Orphanage* Frederikke Hoffmeier z filmu *Dziwczyna z igłą* Magnusa von Horna, *Feral Love* Chelsei Wolfe, *A Feast Before The Drought* Puce Mary, *Es wird wieder schlechtere Tage geben* Sankt Otten, *Black* The Soft Moon, *Slowe Wave* Theatre of Delays, czy też *Another Crashed Car* i *The Crursed Clock* Nine Inch Nails). W spektaklu

Castorfa odnaleźć można także piękną poetycką scenę, w której Hamletowi, stojącemu przed bunkrem, objawia się Duch Ojca, a w tle wybrzmiewa motet *Selig sind die Toten* (Błogosławieni są umarli) Heinricha Schütza.

W końcowych scenach spektaklu aktorzy wymiennie recytują fragmenty z tekstu Müllera *Shakespeare eine Differenz*. Pojawiający się na scenie Fortynbras mówi w języku chińskim, co może oznaczać, że Europa zostanie (zapewne głównie poprzez kontrolę technologiczną albo wojnę hybrydową) opanowana przez Chiny. Fortynbras, tak jak w finałowej scenie dramatu Szekspira, zarządza, aby Hamleta pochować z honorami wojskowymi: „Lass die Soldaten schiessen / Go, bid the soldiers shoot".

Castorf, odnosząc się do swojej najnowszej inscenizacji, stwierdził, że obecnie „wszyscy znajdujemy się w okresie niepewności, chaosu, niestabilności (*durcheinander*). Jest to stan Hamleta". Współczesny człowiek stał się Hamletem, który nie jest w stanie pojąć, dokąd zmierza świat (Die Zeit ist aus den Fugen / The time is out of joint / Czas wypadł z ram – konstatuje Hamlet po kontakcie z Duchem Ojca), nie jest w stanie znaleźć żadnych stałych punktów odniesienia i nie wie, jakie działania ma podjąć w celu opanowania lawinowo narastających sytuacji kryzysowych. Powoduje to coraz powszechniejsze poczucie niemocy, braku sprawczości jednostki, której namysł nad kondycją współczesnego świata staje się li tylko ciągłym hamletyzowaniem. Z niezwykłą siłą wyrazu unaocznił ten stan umysłu Frank Castorf – uhonorowany gromkim aplauzem po spektaklu premierowym – przedstawiając Hamleta z gruzami Europy w tle.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Frank Castorf hamletyzuje na gruzach Europy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-hamletyzuje-na-gruzach-europy.

Autor/ka

Marek Podlasiak – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Autor książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904–1920)*, Toruń 2023.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/frank-castorf-hamletyzuje-na-gruzach-europy*