

Anna Tytkowska

O wspólnocie europejskich dramatów i ich bohaterów : (na przykładzie obecności mitu Hamleta w Polsce współczesnej)

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 6, 345-355

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Tytkowska

Uniwersytet Śląski
Katowice

O wspólnocie europejskich dramatów i ich bohaterów (na podstawie obecności mitu Hamleta w Polsce współczesnej)

O tym, że *Hamlet* Szekspira jest tragedią egzystującą swoiście w kręgu Europejczyków, przekonała się eksperymentalnie Laura Bohannon¹. Na przekór opinii swego angielskiego przyjaciela, utrzymującego, że nawet Amerykanie nie są w stanie zrozumieć tego dramatu, postanowiła przedstawić elsynorską tragedię starszyźnie plemienia Tiw w Afryce Zachodniej. Ze zdumieniem odkryła, że każdą z postaci tej tragedii i każdy z motywów działania tych postaci przedstawiciele tamtej społeczności rozumieli zaskakująco inaczej, nie dostrzegając ani cienia tragizmu w tym, co Europejczycy. Co więcej, skończywszy swą opowieść, Bohannon usłyszała: „Kiedyś [...] musisz nam przekazać więcej opowieści z twojego kraju. My, starsi już ludzie, przekażemy ci ich prawdziwe znaczenie, więc gdy powrócisz do swojego kraju, twoja starszyzna zobaczy, że nie siedziałaś w buszu, lecz wśród ludzi dużo wiedzących, którzy nauczyli cię mądrości.”²

Hamlet jest więc tragedią znaczeniowo tożsamą w europejskim kręgu kulturowym, ale jest też tu ciągłym wyzwaniem intelektualno-emocjonalno-este-

¹ L. Bohannon: *Szekspir w buszu*. „Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4.

² Tamże.

tycznym, nieustanną zagadką, często porównywaną z zagadką samego świata³. Nic więc dziwnego, że z biegiem wieków dramat ten obrósł gęstą siecią komentarzy i studiów filologicznych, teatrologicznych, antropologicznych. Od lat stanowi też inspirację artystów. Zrodził wiele nowych sztuk, zróżnicowanych gatunkowo – od tragedii począwszy, a na parodystycznych replikach skończywszy⁴. Tytułowy bohater był główną postacią wypowiedzi lirycznych, epickich, dzieł plastycznych (w sztuce polskiej między innymi *Polski Hamlet* Jacka Malczewskiego czy *Hamlet polny* Jerzego Dudy-Gracza). *Hamlet* doczekał się niezliczonych wcieleni scenicznych, a także bardzo wielu interpretacji filmowych⁵.

Jest też tytułowa postać tej angielskiej tragedii osobliwym bohaterem czasów Polski powojennej. Charakterystyczne, że wyrósł na tego bohatera przy równoczesnej nonszalancji wobec języka i poetyckiej aury jego historii, o czym przekonująco mówili przed laty między innymi Bohdan Drozdowski i Adam Hanuszkiewicz⁶.

Na szczególną bliskość łączącą nas Polaków z Szekspirowym bohaterem zwrócił uwagę w 1950 roku Wilam Horzyca w szkicu pt. *Shakespeare, Hamlet i my*, opublikowanym pierwotnie w programie Państwowego Teatru Polskiego w Poznaniu. Notabene zachowały się tylko nieliczne egzemplarze programu z tym artykułem. Z pozostałych został wycięty już po opublikowaniu nakładu. W owym drażliwym dla ówczesnych władz szkicu czytamy między innymi: „Bo oto z górą 150 lat temu, w roku Pańskim 1797, na scenie lwowskiej po raz pierwszy ukazał się po polsku Szekspirowski *Hamlet*, wprowadzony w kulisy teatru [...]. Pamiętajmy, że było to dwa lata po ostatnim rozbiore. Ten smutny synowiec króla Klaudiusza – dziwnie mógł przypominać niejednego z ówczesnych Polaków, co żyli jedynie pamięcią niedawno zamordowanej ojczyzny. Ta myśl zemsty, nurtująca królewicza z Elsynoru, czy to nie zapowiedź konradowskiego krzyku – »Zemsta, zemsta na wroga«, rzuconego czterdzieści lat później? I czy w ogóle ten w kiry żaloby owity książę, któremu »Świat wyszedł z więzań«, podający obowiązujący porządek w wątpliwość, nie był z krwi tych, którzy poszli na kraj świata upominać się o prawa umarłej?»⁷ Horzyca odwołał się do pierwszej polskiej inscenizacji dramatu i jego znacze-

³ Zob. J. S. Sito: *Hamlet, książę duński. (Wersja Horacego). Szkic do inscenizacji*. „Dialog” 1970, nr 3.

⁴ Zob. *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów*. „Dialog” 1975, nr 1; Z. Mikołajko: *Był i niebył Hamleta*. „Dialog” 1996, nr 4; Z. Majchrowski: *Pytania o polskiego Szekspira*. W: *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski. Gdańsk 1993.

⁵ Najgłośniejsze filmy: *Hamlet* (1948), reżyseria: L. Olivier (Anglia); *Hamlet* (1964), reżyseria: G. Kozincew (ZSRR); *Hamlet* (1990), reżyseria: F. Zeffirelli (USA); *Hamlet* (1994), reżyseria: K. Branagh (w 1995 roku cztery nominacje do Oscara).

⁶ *Polski Szekspir. Dyskusja panelowa*. W: *Od Shakespeare’a do Szekspira...*, s. 77–92.

⁷ W. Horzyca: *Shakespeare, Hamlet i my*. W: Tenże: *O dramacie*. Wstęp. J. Iwaszkiewicz. Wybór. L. Kuchtówna i K. Puzyna. Warszawa 1969, s. 59.

nia, by pod maską historii powiedzieć o niezwyklej aktualności mitu Hamleta w 1950 roku.

Współczesność tego mitu uświadamiał Polakom parę lat później – w 1956 roku – także Jan Kott w głośnej recenzji *Hamlet po XX Zjeździe*. Wpierw tę współczesność odkrył dla siebie podczas przedstawienia w krakowskim Teatrze Starym⁸. W przedmowie do drugiego wydania swojego *Szekspira współczesnego* napisał: „Od tego Elsynoru, w którym »ściany mają uszy«, ale ludzie uszu nie mają, zaczęły się wszystkie moje późniejsze, aż do ostatnich lat, interpretacje *Hamleta*. Wtedy uświadomiłem sobie, że nie tylko aktorzy, ale i widzowie tego krakowskiego *Hamleta* są w Elsynorze. Do tego polskiego Elsynoru powraca z egzystencjalistycznej Wittenbergii *Hamlet* nacytany Sartrem i Camusem. Był w dżinsach, ale nie dżinsy były jego współczesnością. Współczesnością *Hamleta*, każdą z jego zmiennych i różnych współczesności, jest jego rozdarcie między »Wittenbergią« i »Elsynorem«. W Elsynorze ogłoszono wtedy zbrodnie Stalina.”⁹

Krakowskie przedstawienie unaocznilo Kottowi, a przez jego recenzję i jej rozgłos – szerokiej publiczności, paralelną sytuację fikcyjnego księcia z fikcyjnej Danii i młodych, uwięzionych w socrealistycznej Polsce, odciętych od świata żelazną kurtyną. „Dania jest więzieniem” – mówiono ze sceny, a na widowni – sugerował Kott – myślano natychmiast o Polsce¹⁰. Owa Dania-Polska jawiła się przede wszystkim jako królestwo donosicieli, podsłuchiwczy, podglądaczy, jako królestwo ludzi trawionych Wielkim Strachem, których prywatność zżerana jest przez Politykę.

O *Hamlecie* z tego przedstawienia Kott napisał: „[...] ma autentyczną świeżość gestów i wzruszeń. Nic z teatralnej rutyny. Jest zbuntowany jak młodzi chłopcy z „Po prostu”, ale jednocześnie ma w sobie coś z wdzięku Gerarda Philippe’a. Ma niewygaszoną pasję. Jest chwilami dziecinny w swej gwałtowności. [...] Jest cały w działaniu, nie w refleksji. Jest wściekły. To młody skandalista, który się upaja własnym oburzeniem. Ale odzyskał zdolność do czynu.”¹¹

W ostatnich słowach przytoczonej wypowiedzi, w owym wyartykułowaniu *Hamletowej* zdolności do działania można dopatrzeć się refleksu ówczesnej radości z odzyskiwania, na fali politycznej odwilży, możliwości działania, choćby wyłącznie tego wyrażonego okazywaniem pesymizmu podbarwionego cynizmem, ironią, czarnym humorem.

⁸ Premiera 30 września 1956 roku, inscenizacja i reżyseria: Roman Zawistowski, oprawa plastyczna: T. Kantor.

⁹ J. Kott: *Przedmowa autora do drugiego wydania*. W: T e n z e: *Szekspir współczesny*. Warszawa 1990, s. 9.

¹⁰ Por. E. Kałemba-Kasprzak: *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*. Wrocław 1991, s. 38–39.

¹¹ Tamże, s. 130.

Polskiego Hamleta z lat siedemdziesiątych z tym Hamletem z połowy lat pięćdziesiątych łączył przede wszystkim ów klimat zamknięcia w Elsynorze, osaczenia przez Poloniusza i jego zauszników. Dobrze to ilustruje szkic do inscenizacji autorstwa Jerzego S. Sity¹². Właśnie Poloniusza czynił on jedną z postaci kluczowych historii duńskiego Księcia. Dostrzegał w nim wytrawnego gracza, przeciwstawiającego szaleństwu Hamleta własną broń: rzekomą naiwność, pozorny słowotok, udawaną sklerozę. „Słuchając go – mówił Sito – odnoszę wrażenie, iż Poloniusz wie więcej niż cały dwór razem wzięty; wiedzą tą szantazuje, być może, niezbyt mądrego Klaudiusza. [...] Poloniusz jest ambitny; bezwzględny i zimny. Umie poskromić uczucia, w tym również miłość własną. Można zeń drwić i szydzić, można nań pluć, można nim nawet gardzić. Przyjmuje to ze spokojem, płynącym z pewności wygranej; z przekonania o własnej sile i słabości innych.”¹³

Poloniusz z projektu inscenizacji Sity – prawdziwy władca w Elsynorze – był zimnym strategiem, realizującym plan unicestwienia „niebezpiecznego” Hamleta przez jego kompletne osamotnienie. A Hamlet? Hamlet jawił się tu jako młodzieniec żyjący mitem przeszłości – „czystego Elsynoru”, bez wiary w możliwość ziszczenia się tego mitu. Był młodzieńcem naznaczonym samą tęsknotą, bez zdolności działania. Sito napisał o nim patetycznie: „Tak Hamlet jest Chrystusem, który nie śmie wziąć krzyża. Lecz nie ze strachu przed męką; z niewiary w możliwość zbawienia.”¹⁴

Całą historię o Hamlecie Sito przyrównywał do ekspresji żywiołu życia. Tymczasem życie w latach siedemdziesiątych dziwnie rymowało się wielu Polakom z upiornym snem-teatrem. Ze snem kojarzyło się na skutek braku jakiegokolwiek stałości, w tym wyraźnych norm i wartości, a nawet wiedzy o własnej sytuacji. Tamto życie przyrównywano do snu również z powodu niedbałości, chaotyczności, obfitowania w dziwne przypadki, mamienia planami, które rozwiewały się niczym mgła. Na to poczucie tkwienia w upiornym śnie nakładało się poczucie teatralności – zapewne przez owo ciągle doświadczanie kontrastu między polską oficjalnością a prawdą, między ową wylewającą się z radia, telewizji, prasy ceremonialnością a co najmniej intuicyjnym przeczuciem, że wszystko to jest tylko grą pozorów, że pod nią skrywa się coś innego, coś bardzo trudnego do „rozszfrowania”, nawet dla tropicieli prawdy. Stefan Kisielewski w tym samym 1970 roku, kiedy Sito mówił o kształcie inscenizacyjnym Szekspirowego *Hamleta*, pisał „do szuflady”, a właściwie dla nas potomnych: „[...] rządzą jacyś zamaskowani przebierańcy, którym w gruncie rzeczy nikt nie ufa.”¹⁵ W takiej oto senno-teatralnej rzeczywistości, zarządzanej i rządzonej przez „zamaskowanych przebierańców”, śnił swój sen o czystym Elsynorze Hamlet Sity.

¹² J. S. Sito: *Hamlet, książe duński. (Wersja Horacego)*...

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ S. Kisielewski: *Dzienniki*. Warszawa 1996.

Jerzy Sito nie tylko zaproponował nową wizję inscenizacyjną *Hamleta*, ale narzucił współczesnym reinterpretację tekstu Szekspira, przekładając go na współczesny język, tłumaczący działania głównego bohatera współczesnymi motywacjami. Notabene sam autor przekładu nazwał swoją pracę spolszczeniem. Warto nadmienić, że owo spolszczenie rychło stało się najaktualniejszym polskim przekładem *Hamleta*, o czym świadczy jego frekwencja na scenie¹⁶. Andrzej Wróblewski – recenzent jednego z głośniejszych przedstawień według tego spolszczenia – uważał, że dokonanie Sity jest cezurą między starym a nowym funkcjonowaniem postaci Hamleta w Polsce. Pisał: „Jest to Hamlet bardziej sensualistyczny od poprzednich, motywy działania bohatera są raczej natury biologicznej niż intelektualnej. [...] Dzisiejszy Hamlet musi być autentycznie młody, nie może przekraczać trzydziestego roku życia. Tylko wówczas jego rozterki nabierają sensu i wymowy, tylko wówczas niemoc działania jest umotywowana.”¹⁷ Słowa Wróblewskiego powtarzał Daniel Olbrychski – Hamlet z głośnego przedstawienia Adama Hanuszkiewicza: „Niegdyś grano *Hamleta* tak, jakby jego problemy były najważniejszymi problemami całej ludzkości. Dziś wiemy już, że to nie jest dokładnie tak. Problemy *Hamleta* pozostały jednak i pozostaną problemami człowieka młodego, niedoświadczonego, wchodzącego w życie, poszukującego swego miejsca w świecie.”¹⁸

Był tamten *Hamlet* z pewnością jednym z przedstawicieli tej młodzieży, o której dokładnie trzy lata później Kisielewski pisał: „Ale ta młodzież, która dopiero wchodzi w życie, nie wie, że my zwyczajnie od trzydziestu lat jesteśmy w łapach Rosji i nasz los wisi na włosku, zwłaszcza teraz, gdy Zachód ma inne zmartwienia, a na nas zobojętniał całkowicie. Ta sytuacja jest dla młodzieży za prosta (!) i zbyt sprzeczna z pozorami – my, starsi, jesteśmy z nią od lat i nas ona już nie zaskakuje, a oni startują i nagle odkrywają tę rewelację. Swoją drogą zabawny jest ten pokoleniowy mechanizm.”¹⁹

Na gruncie spolszczenia Sity rychło powstały nowe interpretacje sceniczne *Hamleta* – z tytułowym bohaterem: młodym, zbuntowanym przeciwko zastanej sytuacji i zstępującym w tym buncie „w głąb siebie”. Na głośnym przedstawieniu *Hamleta* przygotowanym przez Jana Maciejowskiego (premiera 31 stycznia 1970 roku w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu) według spolszczenia Sity współcześni mieli okazję ujrzeć – zdaniem jednego ze świadków – *Hamleta* (Marka Bargiełowskiego) właśnie jako jednego z tych młodych, którzy doświadczyli już, że Dania jest więzieniem²⁰. Recenzujący przedstawienie Jan Paweł Gawlik pisał, iż

¹⁶ Zob. Z. Majchrowski: *Pytania o polskiego Szekspira...*, s. 14.

¹⁷ A. Wróblewski: *Przeciw mitom*. „Teatr” 1970, nr 10.

¹⁸ *Hamlet o sobie. Rozmowa z D. Olbrychskim. Rozmawiał M. Karpiński*. „Teatr” 1970, nr 15. D. Olbrychski zagrał *Hamleta* w przedstawieniu wyreżyserowanym przez A. Hanuszkiewicza (premiera 17 kwietnia 1970 roku).

¹⁹ S. Kisielewski: *Dzienniki...*, s. 749.

²⁰ A. Wróblewski: *Przeciw mitom...*

„[...] o tym, że źle się dzieje w państwie duńskim, mówią już nie tylko na warcie żołnierze, mówi gawiedź zastraszona wzmagającym się terrorem. To, co jest domeną polityki i gospodarki, interesuje wszystkich, ale nie Hamleta. Ma on do spełnienia inną misję [...] wędruje w głąb własnej duszy w piekło tłumionych praw i pożądań, których erupcja nadaje sprawom tragiczne przyspieszenie.”²¹ Publiczność tej inscenizacji oglądała Hamleta jako jednego z owych młodych, którzy poznali już okrucieństwo i bezwzględność otaczającego ich świata, jako „[...] przedstawiciela pokolenia kontestatorów, reprezentanta młodzieży odczuwającej potrzebę buntu, ale równocześnie pozbawionej konkretnego programu”²². Andrzej Wróblewski zauważył, iż tamten Hamlet był jednym z owej młodzieży, „[...] której ciasno i źle w świecie »który wyszedł z zawias«, ale która nie potrafi tego świata urządzić po swojemu, bo nie wie jak”²³. W tej samej recenzji stwierdził, iż bunt Szekspirowego bohatera uosabiał bunt młodych ludzi, którzy nienawidzili Klaudiuszów nie tyle jako władców, ile jako opiekunów. Toruński Hamlet nie miał przed oczami obrazu „mitycznego ojca”: „Nie było tam ducha ojca, nie snuło się żadne widmo, nie było »mitu dobrego władcy«.”²⁴ Nie mogło być tego mitu, gdyż był to czas, kiedy nadto dobrze zdawano sobie sprawę z mechanizmu władzy, z przerabiania ludzi przez ów mechanizm na jej bezdusznych funkcjonariuszy. Tamten Hamlet nie snuł się sennie po scenie. Miotał się z miejsca na miejsce, był niespokojny, rozdrażniony, gwałtowny i boleśnie przegrany.

W podobny typ bohatera wcielił się Olbrychski. Jego Hamlet był jednak mniej świadomy „ciemnych stron” władzy, życia elsynorskich elit i całego Elsynoru. On te mroczne fakty w trakcie sztuki dopiero odkrywał. Na swoje „odkrycia prawdy” o rzeczywistości reagował nie intelektualnie i nie racjonalnie, ale nerwowo, spontanicznie, całym sobą. Ten Hamlet był buntownikiem wobec świata rządzonego bezwzględnie przez dwie moce: politykę i erotykę, gdyż reżyser przedstawienia Adam Hanuszkiewicz w rzeczywistości Elsynoru dojrzał przede wszystkim laboratorium społeczeństwa, którym władają te dwie siły, a dodatkowo wszechwładne wygodnictwo.

Ten Elsynor był maską polskiej współczesności. W jakiej mierze ta Hanuszkiewiczowa diagnoza współczesnego społeczeństwa przeprowadzona pod osłoną mitu z elżbietańskiej Anglii oddawała emocje gorączkujące nie tylko młodych, ale w ogóle wrażliwych Polaków, może najlepiej zaświadczyć znowu lektura dzienników Kisiela. W trzy lata po warszawskim przedstawieniu pisał na przykład: „U nas o całe niebo lepiej (odpukać!), ale obrzydliwie, bo wolna myśl nie jest wypleniona fizycznym terrorem, lecz ludzie sami z niej rezygnują, dla kariery i wygody. A niektórym wyperswadowano, że dla polskiej racji stanu – sam

²¹ J. P. G a w l i k: „Hamlet” Maciejowskiego. „Życie Literackie” 1970, nr 9.

²² Tamże.

²³ A. W r ó b l e w s k i: *Przeciw mitom...*

²⁴ Tamże.

w to kiedyś wierzyłem. Tymczasem ta Polska ni z pierza ni z mięsa – ani boleściwy mesjanizm, ani trzeźwy uniwersalizm, nic tu nie dają po prostu.”²⁵ W innym miejscu dodawał: „[...] kto w totalnym zakłamaniu chce mówić o prawdzie, ten jest bzikiem absolutnym i Don Kichotem”²⁶. Hanuszkiewicz zdawał się podpowiadać – może być także Hamletem.

Wzór buntownika Hamleta-Olbrychskiego, na własny rachunek przechodzącego przez kolejne „piekielne wtajemniczenia” w polską rzeczywistość, zadomowił się na naszym gruncie. Miał też ów Hamlet swojego rosyjskiego odpowiednika w osobie Włodzimierza Wysockiego-Hamleta – na scenie i w życiu. Nie przypadkiem zapewne do mitu tego bohatera nawiązał Jacek Kaczmarski w swym *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego* (1980). Znajdujemy w nim między innymi znamienne słowa wyśpiewywane przez barda polskiej zbuntowanej młodzieży:

Po grani! Po grani!
Nad przepaścią bez łańcuchów bez wahania
Tu na trzeźwo diabli wezmą
Zdradzi mnie rozsądek – drań

[...]
Ta moja droga z piekła do piekła
W przepaść na leb na szyję skok.
Boskiej Komedii nowy przekład
W pierwszy krąg piekła nowy krok.
Tu do mnie, tu do mnie
Ruda chwyta mnie dziewczyna swymi dłońmi
I do końskiej grzywy wiąże
Szarpie grzywę, rumak rzy.
Ona – Co ci jest, mój książę? – szepce mi.
Do piekła! Do piekła! Do piekła!
Nie mam czasu na przejażdżki, wiedzmo
wściekła.
Nie wiesz ty, co cię tam czeka –
mówi sine tocząc ły.
Piekło też jest dla człowieka,
Nie strasz, nie kuś
I odchodząc zabierz sny.

Tym epitafium żegnał Wysockiego Kaczmarski w 1980 roku. Tymczasem wśród polskiej młodzieży dojrzywał już duch solidarności pokoleniowej i sen o przyszłym zmartwychwstaniu Hamleta. Wybornym przykładem może być tu tekst Macieja Pinkwarta napisany do muzyki mało znanej ballady Bułata Okudźawy. Z owej piosenki pod znamionym tytułem *Książę Hamlet* pochodzą słowa:

²⁵ S. K i s i e l: *Dzienniki...*, s. 661, 675.

²⁶ Tamże, s. 670.

Dookoła głupi szumi świat
 Wciąż kręcąc się i biegnąc dalej,
 przeżyjemy jeszcze parę lat
 nie troszcząc się
 o dalszą przyszłość wcale.
 [...]
 Daleko gdzieś słoneczny brzask
 przyświeca nam ideą zmiany
 i śnimy, że nadejdzie czas
 gdy książkę Hamlet
 kiedyś zmartwychwstanie.
 Choć teraz każdą własną myśl
 chcąc zabrać wszystkim, po jednemu –
 musimy razem trzymać się,
 musimy razem trzymać się,
 trzymajmy się na złość wszystkiemu.²⁷

„Hamleta roku 1981” zagrał Jerzy Stuhr. Przedstawienie wyreżyserował Andrzej Wajda (premiera 28 listopada 1981 roku w Teatrze Starym w Krakowie)²⁸. Pierwszą intencją Wajdy było dokończenie dzieła rozpoczętego przez Konrada Swinarskiego²⁹. Stąd też jego przedstawienie wyraźnie korespondowało ze studiami i próbami przeprowadzonymi przez tragicznie zmarłego poprzednika. Mimo to niemal natychmiast odczytano je jako lustro polskiej rzeczywistości A.D. 1981. Niewątpliwie przyczyniły się do tego owe zabiegi aktualizacyjne w rodzaju obsadzenia w roli głównej właśnie Jerzego Stuhra – szefa zakładowej „Solidarności” Teatru Starego, a także pokazanie Fortynbrasa jako zomowca (co notabene gorąco dyskutowano). W *Hamlecie-Stuhrze* widziano przede wszystkim demystyfikatora elsynorskich kłamstw, matactw, gier.

Do absolutnie autorskiej interpretacji Szekspirowego dramatu dojrzał Wajda osiem lat później. 30 czerwca 1989 roku odbyła się premiera jego nowej interpretacji dramatu o księciu duńskim. Tym razem reżyser ukazał *Hamleta-Aktora*, mocującego się w garderobie ze świadomością swej nowej roli: wielkiej szansy na publiczne zaistnienie, a równocześnie wielkiego ryzyka związanego z własną ograniczonością.

²⁷ M. Pinkwart: *Texty*. Zakopane 1995.

²⁸ Andrzej Wajda po raz pierwszy zrealizował *Hamleta* w 1960 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (premiera 13 sierpnia; scenografia A. Wajdy, muzyka Tadeusza Bairda, w roli Hamleta wystąpił Edmund Fetting). Drugą realizacją *Hamleta* było plenerowe widowisko pt. *Aktorzy Starego Teatru w scenach i monologach z »Hamleta« Williama Shakespeare'a na Dziedzińcu wawelskim*, prezentowane w dniach 19–21 czerwca 1981 roku w ramach Dni Krakowa (scenografia Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego, muzyka S. Radwana, w roli Hamleta wystąpił Jerzy Stuhr; fragmenty *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego czytał J. Radziwiłłowicz).

²⁹ M. Karbownik: *Wajda i Stuhr mówią o swoim »Hamlecie«*. „Głos Robotniczy” 1981, nr 198.

W liście do Stanisława Barańczaka z 27 kwietnia 1989 roku, u którego Wajda zamówił tłumaczenie nowych monologów *Hamleta*, reżyser tak pisał o bohaterze swej inscenizacji: „Jest to Hamlet-Aktor. A cała akcja koncentruje się niejako w garderobie, która jest miejscem refleksji Hamleta na temat tego, co dzieje się w głębi, na scenie, mało widoczne (raczej słyszalne) dla widza. »Być albo nie być« dla Hamleta-Aktora to wytrwać do końca. Wytrzymać presję tej roli. [...] Hamlet jest obrazem samego życia. Tego nie mogę wyreżyserować, jak nie mogę wyreżyserować swojego własnego losu. Mogę się z nim tylko zmierzyć.”³⁰ List kończył Wajda słowami: „[...] ruszam za Fortynbrasem do fikcyjnej Polski, aby wygrać Wybory, choć walka idzie o tak mały skrawek terenu... że nie starczy...

»— Czy Polacy będą go bronić?

— Tak, już stoją ich garnizony!«

Startuję z Suwałk, miasta mojego dzieciństwa.”³¹

U schyłku lat dziewięćdziesiątych w mit *Hamleta* ponownie zanurzył polską publiczność Krzysztof Warlikowski, reżyser warszawskiego Teatru Rozmaitości³². Warlikowski obnażył *Hamleta* z królewskości, odciął od powiązań ze światem polityki. W tej wersji opowieści o księciu duńskim nie było też Fortynbrasa. *Hamlet* z Teatru Rozmaitości to bohater z matką w centrum, z rodziną w tle. To bohater zrodzony z demonów i przeszłości, i wyobraźni; przenoszący to, co mentalne, w realne. Reżyser, próbując przybliżyć swoją ideę Szekspirowej tragedii, mówił: „Nie chciałem na mitycznej strukturze *Hamleta* budować uboższego psychologicznego scenariusza. *Hamlet* rozmawia z Duchem i za chwilę spotyka się z Ofelią — zderzają się światy: tamten i ten. [...] Wydaje mi się, że *Hamlet* jest tutaj nie tyle nadwrażliwy, co nademocjonalny. Doświadcza przeżyć granicznych. Pierwszym jest spotkanie z Duchem. Każde takie przeżycie potem na kimś wyładowuje. [...] Potem *Hamlet* odkrywa skutki swoich emocjonalnych działań, co wpędza go w depresję; widzi skutki i to go boli. [...] Zadaniem *Hamleta* wydaje mi się w tym przedstawieniu uświadomienie ludziom ich zła, ponieważ odkrył je w sobie.”³³

Hamlet Warlikowskiego był bohaterem działającym pod wpływem emocjonalnej gorączki. Stąd też nie rozumiał swoich działań do końca. Poddawał się siłom pchającym go naprzód i równocześnie buntował się przeciwko nim. Tropił zło i fascynował się nim. Po spotkaniu z Duchem wciąż testował świat, wciąż stawiał wymagania jego mieszkańcom, zwłaszcza osobom najbliższym sobie. „Gdy świat nie spełnia bezkompromisowych wymagań, jakie narzucił Duch, *Hamlet* chce go

³⁰ W. Shakespeare: *Hamlet* (IV). Program spektaklu. Archiwum Teatru Starego.

³¹ Tamże.

³² Reżyseria: K. Warlikowski, scenografia: M. Szczęśniak, muzyka: P. Mykietyń, przekład: S. Barańczak. Premiera 22 października 1999 roku.

³³ „Grzech pierworodny. Z Małgorzatą Szczęśniak, Jackiem Poniedziałkiem i Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Joanna Targoń. „Didaskalia” 1999, nr 34.

zniszczyć. Ten świat nie jest wart Hamleta”³⁴ – tłumaczył pęd do samozniszczenia swojego bohatera Warlikowski.

Przedstawienie Warlikowskiego stało się współczesne przez – paradoksalnie – zdecydowane zanurzenie dramatu w najstarszej warstwie elżbietańskiego mitu: historii o trójkącie małżeńskim, mężobójstwie i synu mścicielu. Współczesność tego spektaklu ufundowana była również na posługiwaniu się specyficznym językiem, na ucieczce od skrótowości i poezji na rzecz intensywności – gęstości i szybkości przekazu, a także na operowaniu specyficzną wizualnością: estetyczną, brutalną, a niekiedy ocierającą się o wulgarność. Tę ostatnią tezę potwierdza scena śmierci Ofelii, która – brutalnie zgwałcona w tej wersji opowieści o Elsynorze – nie utonęła, upadła na twarz i znieruchomiała wsparta na akordeonie. „Umarła i leży tak jak lalka, sponiewierana, zhańbiona, niegodna” – pisał recenzent „Tygodnika Powszechnego”³⁵.

Przytoczona tu, z konieczności skrócona, historia naszego czerpania z mitu Hamleta pozwala odtworzyć historię głównych problemów i bolączek polskiego społeczeństwa, zwłaszcza jego najwrażliwszej części. Charakterystyczne, że ów mit szczególnie ożywał w czasach przełomów, stawiających najwrażliwszych Polaków przed koniecznością redefinicji własnej sytuacji, odpowiedzenia sobie na pytanie: Jak być wobec nowej prawdy o Polsce? Fascynujące jest to, że do oddania tych sytuacji tylokrotnie wciąż najwłaściwszy okazywał się stary angielski mit z księciem duńskim w roli głównej.

Z pewnością niejednen z angielskich znawców twórczości Szekspira uznałby polskie realizacje sceniczne tragedii za nadinterpretacje. Ale może to właśnie my, Polacy, wielokrotnie zmuszeni do konfrontowania naszych mitów o dobrych władcach i dobrych czasach z „rozpadającą się i rozkładającą” rzeczywistością, z doraźnymi rządami znenawidzonych wujów i ich strategów, byliśmy (i pewnie nadal jesteśmy) w stanie głębiej i intensywniej niż sami Anglicy przeżywać elsynorską tragedię?

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

**Of the commonplaces of European dramas and their heroes
(based on the Hamlet myth in contemporary Poland)**

S u m m a r y

The author draws our attention to the presence of the Shakespearean drama and his main hero in Polish modern theatre. The genetically alien to Poland, this dramatic conflict is able to describe the emotions of 1950, 1956, 1970, 1981, 1999. Number of theatrical and off-theatrical sources were used here to show how the conflict taken from the Shakespearean drama comes to life in the moments of Polish political turns, when the most sensitive parts of the society face the need to redefine their own situation against the authority and its officials. They need to answer the question: how to "be" in the new reality?

The article refers to the shows of R. Zawistowski (Stary Theatre in Cracow, 1956), J. Maciejowski (W. Horzyca Theatre in Toruń, 1970, S. Jaracz Theatre in Łódź, 1972), A. Hanuszkiewicz (National Theatre in Warsaw, 1970), A. Wajda (Stary Theatre in Cracow, 1981, 1989), K. Warlikowski (Rozmaitości Theatre, 1999).

The quoted history of taking from the Hamlet myth, abbreviated to the minimum as necessary, allows for its introduction not only into the history of the Polish theatre, but also for the recreation of the main problems and hot issues of the Polish society, and mainly its most sensitive part.

**Über die Gemeinsamkeit von europäischen Dramen und deren Helden
(am Beispiel des Hamlet Mythos in gegenwärtigen Polen)**

Z u s a m m e n f a s s u n g

In der vorliegenden Studie weist ihre Autorin hin auf das Vorhandensein des Dramas von Szekspir und dessen Haupthelden im neuesten polnischen Theater und auf seine Fähigkeit, obwohl der in *Hamlet* vorgestellte Konflikt uns genetisch fremd ist, die dramatischen polnischen Emotionen von Jahren 1950, 1956, 1970, 1981, 1989, 1999 zu zeigen. Zahlreiche Theaterquellen und Quellen von außerhalb des Theaters wurden hier verwandt, damit die Tendenz zur Auflebung des Konfliktes vom Szekspirs Drama zur Zeit der politischen Umbrüche in Polen synthetisch gezeigt werden könnte. Die Umbrüche verursachen, dass der empfindlichste Teil der polnischen Gesellschaft sein Verhältnis der Behörde und deren Beamten gegenüber revidieren will und sich diese Hamlets Frage stellen muss: wie soll man sich in den neuen Realien verhalten?

In der Studie hat man sich u.a. auf folgende Theatervorführungen bezogen: von R. Zawistowski (Der Alte Theater in Krakau, Premiere 1956), von J. Maciejowski (W. Horzyca Theater in Thorn, Premiere 1970; S. Jaracz Theater in Lodz, Premiere 1972), von A. Hanuszkiewicz (Nationaltheater in Warschau, Premiere 1970), von A. Wajda (Der Alte Theater in Krakau, Premiere 1981; Der Alte Theater in Krakau, Premiere 1989), von K. Warlikowski (Vielfalt Theater in Warschau, Premiere 1999).

Die hier vorgebrachte, gezwungenermaßen bis auf Minimum verkürzte neueste Geschichte der Schöpfung aus dem Hamlet Mythos, kann in die Geschichte des polnischen Theaters eingeführt werden. Außerdem ermöglicht sie die grundsätzlichen Probleme und „Erregungen“ der polnischen Gesellschaft wiederzugeben.