

Wanda Świątkowska

ORCID 0000-0002-8470-5643

Uniwersytet Jagielloński

Czy Jan Kott stworzył mit?**Jeszcze raz o *Hamlecie* '56 Romana Zawistowskiego**

W historii teatru polskiego *Hamlet* Williama Szekspira w reżyserii Romana Zawistowskiego, którego premiera odbyła się 30 września 1956 roku w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, zapisał się jako „*Hamlet po XX Zjeździe*” – przede wszystkim za sprawą głośnej recenzji Jana Kotta, opublikowanej w 41 numerze „Przeglądu Kulturalnego” (11–17 października 1956). Krytyk wielokrotnie powracał do tego przedstawienia i do samej recenzji, publikując ją w *Szkicach o Szekspirze* (1961) pod tytułem *Hamlet '56*, a w *Szekspirze współczesnym* (1965) jako część eseju zatytułowanego *Hamlet połowy wieku*¹. Polityczna interpretacja Kotta zawładnęła też wyobraźnią czytelników europejskich i amerykańskich, kiedy książkę Kotta przetłumaczono w 1962 roku na język francuski, a w 1964 na angielski (*Shakespeare Our Contemporary* ukazał się w 1964 roku w Nowym Jorku z przedmową Martina Esslina, w 1965 roku w Londynie z przedmową Petera Brooka; szkic znalazł się w tomach jako „*Hamlet*” of the Mid-Century). W artykule będę odwoływała się do pierwodruku recenzji, choć historia jej redakcji i zmian, jakie wprowadzał Kott, zasługiwałyby na osobne studium.

Przypomnę pokrótce kontekst i główne tezy Kotta: premiera Zawistowskiego była pierwszym wystawieniem tragedii po śmierci Józefa Stalina (5 marca 1953) i zniesieniu zakazu grania kronik historycznych i politycznych tragedii Szekspira (pomiędzy rokiem 1951 a 1956 nie odbyła się w Polsce żadna premiera *Hamleta*). Była to zarazem pierwsza inscenizacja (co tak błyskotliwie wykorzystał Jan Kott) po XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego (14–25 lutego 1956), kiedy to Nikita Chruszczow wygłosił tajny referat *O kulcie jednostki i jego następstwach*, w którym po raz pierwszy głośno powiedziano o terrorze i zbrodniach

¹ Przedruk recenzji pod jej pierwotnym tytułem ukazał się w trzecim tomie *Pism wybranych* Kotta, zob.: J. Kott, *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 3: *Fotel recenzenta*, Warszawa 1991, s. 125–131.

systemu stalinowskiego. Przyczyniło się to do rewizjonizmu kursu Partii i doprowadziło w konsekwencji do tak zwanej odwilży – liberalizacji systemu, zwolnień więźniów, zelżenia cenzury. W Polsce do przełomu przyczyniły się wystąpienia robotnicze i demonstracje uliczne (w czerwcu 1956 r. w Poznaniu), które doprowadziły do „polskiego Października” i do wyboru Władysława Gomułki na I sekretarza KC PZPR (podczas VIII Plenum KC PZPR, 19–21 października 1956), co dawało nadzieję na liberalizację kursu Partii i „socjalizm z ludzką twarzą”. Złudne nadzieje.

Kott był jeszcze wówczas członkiem Partii, z której wystąpił w 1957 roku, ale swoich szkiców o Szekspirze nie pisał już z pozycji „dyżurnego ideologa”. Jak zauważa Tadeusz Nyczek we wstępie do edycji *Pism wybranych* Kotta, to właśnie Szekspir pomógł mu uporać się z własną przeszłością i uwikłaniem: „własne i polskie problemy duchowo-polityczne z czasów największego przełomu – krachu stalinowskiej wizji świata – rozwiązał Kott... Szekspirem”². Nie miejsce tu, by dokonywać lustracji Kotta – kluczowe jest jednak, że jak pisała Zofia Sawicka: „Bez osobistego przeżycia lat powojennych, doświadczenia okresu stalinizmu i spojrzenia nań »od wewnątrz« Kott nie mógłby napisać *Szekspira współczesnego*”³. Marta Fik w recenzji jego *Pism wybranych* potwierdzała, że *Szekspirem współczesnym* Kott napisał biografię nie tylko swoją, ale całego pokolenia⁴. Interpretacje Kotta rodziły się z jego osobistego doświadczenia – jak sam stwierdzał w przedmowie do drugiego wydania *Szekspira współczesnego*: „Historia jest biografią narodu. Ale w tym ostatnim półwieczu była również biografią osobistą. *Szekspir współczesny* przyszedł po doświadczeniu wojny, zagłady i terroru”⁵.

To, co najłatwiej Kottowi zarzucić, było zarazem najbardziej odkrywcze w jego czytaniu Szekspira. Małgorzata Dziewulska pisała: „Największą wadą *Szkiców o Szekspirze* był aktualizm. W rezultacie zawiadamiały, iż o stalinowskich kacykach pisał nawet Szekspir”⁶. Kott nie wahał się nazwać Rosenkranza i Gildensterna w spektaklu Zawistowskiego ubekami.

Jednak to właśnie owo przeczytanie Szekspira przez doświadczenia totalitaryzmu było największym objawieniem dla czytelników, przede wszystkim zachodnich. Peter Brook w przedmowie do angielskiego wydania *Szekspira współczesnego* podkreślał wagę tej perspektywy: „To człowiek, który pisze o stosunku Szekspira do życia na podstawie własnego doświadczenia. Kott jest z pewnością

² T. Nyczek, *Jan Kott: na wielkiej scenie*, [wstęp do:] J. Kott, *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 1: *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. VIII.

³ Z. Sawicka, *Jan Kott – droga do Szekspira*, 2009, <http://culture.pl/pl/artykul/jan-kott-droga-do-szekspira> (dostęp: 14.10.2017).

⁴ Zob.: M. Fik, *Członek rzeczywisty związku ukąszonych*, [w:] tejże, *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po Październiku 1956*, Warszawa 1997, s. 141.

⁵ J. Kott, *Przedmowa autora do drugiego wydania*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 10.

⁶ M. Dziewulska, *Złoty osioł – w krajobrazie Jana Kotta*, „Tygodnik Powszechny”, 9.06.2002, nr 23, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/276123/dziewulska.html> (dostęp: 14.10.2017).

jedynym badaczem epoki elżbietańskiej, który przyjmuje jako rzecz najzupełniej oczywistą, że każdego z czytelników wyrwała kiedyś ze snu w środku nocy policja”⁷.

Impuls do aktualizującej lektury Szekspira, którą Kott zasłynął na całym świecie, dało mu właśnie krakowskie przedstawienie Zawistowskiego. Anna Cetera określiła recenzję „*Hamlet*” po *XX Zjeździe* jako „najstłynniejszy esej” Kotta, „esej-matkę, z którego wnętrza wysuwała on wszystkie późniejsze »Szekspiry współczesne«”⁸. To właśnie przedstawienie Zawistowskiego zapoczątkowało polityczne myślenie Kotta o Szekspirze i zainspirowało go do napisania *Szekspira współczesnego*. Posłużyło mu do rozliczeń z „polityką, której w porę nie zdołał przejrzeć, i teatrem, który nie nadążał za jego frustracją”⁹. Kott rozprawia się z własnym uwiedzeniem komunizmem z pomocą Szekspira, który posłuży mu do obnażenia i napiętnowania „Wielkiego Mechanizmu”. Jak słusznie zauważa Cetera: „zamyśl reżyserski trafił na zgłodniałego krytyka. Kott czekał na taki spektakl”¹⁰.

Również z tych osobistych powodów Kott odczytał *Hamleta* Zawistowskiego jako przestawienie „drapieżne, współczesne i konsekwentne, ograniczone do jednej sprawy”, jako „dramat polityczny w całości i bez reszty”¹¹.

Hamlet Zawistowskiego w ocenie Kotta toczył się w państwie policyjnym, gdzie bohaterowie albo śledzą, albo są śledzeni i wszyscy są trybikami i ofiarami Wielkiego Mechanizmu (sformułowanie to powstało właśnie na użytek recenzji z *Hamleta*; doprecyzował je Kott rok później w eseju *Królowie*, 1957). Historyczna konieczność determinuje działania wszystkich postaci. Z tego mechanizmu nie wyplącze się Hamlet, jego ofiarą padnie Ofelia. W państwie przeżartym przez politykę nie ma miejsca na miłość ani na przyjaźń. W 1956 roku to okrucieństwo historii wydało się Kottowi bardzo współczesne, najbardziej aktualne – *Hamlet* Zawistowskiego obnażał według krytyka mechanizm władzy, stanowił obraz wielkich karier politycznych wszystkich czasów i odsłaniał pesymizm ludzkiego losu uwikłanego w historię. Dla Kotta Poloniusz był tajnym agentem, Król despotą – z jawnymi aluzjami do radzieckich decydentów, a policyjny Elnor społeczeństwo polskie oglądało za oknami. Dla niego *Hamlet* krakowski był spektaklem o strachu, tyranii i zniewoleniu jednostki – o jej prawach do buntu i próbach walki z reżimem. Po latach, w przedmowie do drugiego wydania *Szekspira współczesnego*, Kott pisał:

Od tego Elnoru, 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

⁷ *Przedmowa* Petera Brooka, [w:] J. Kott, *Szekspir współczesny*, dz. cyt., s. 12.

⁸ A. Cetera-Włodarczyk, *Znajomość. O korespondencji Jana Kotta i Macieja Słomczyńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 51–52, w dodatku „Odnalezione w tłumaczeniu”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/znajomosc-25206> (dostęp: 14.10.2017).

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Kott, „*Hamlet*” po *XX Zjeździe*, „Przegląd Kulturalny”, 11–17.10.1956, nr 41, s. 3.

w Elsynorze. [...] W Elsynorze ogłoszono wtedy zbrodnie Stalina. Był to najbardziej polityczny i najbardziej aktualny ze wszystkich *Hamletów*, jakich oglądałem¹².

Przedstawienie Zawistowskiego stało się za sprawą Kotta emblematem odwilży i sztandarowym przykładem wykorzystania dramatu Szekspira w „teatrze aluzji”, kiedy to dzieło klasyczne jest traktowane jako komentarz do aktualnej sytuacji politycznej i eksponuje się jego aluzyjność, doraźność i interwencyjność. „Szekspira w teatrze aluzji” zapoczątkowało według Marty Fik przedstawienie *Miarki za miarkę* Krystyny Skuszanki (prem. Teatr Ziemi Opolskiej, 1953; inscenizację powtórzono w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, 1956)¹³, ale jego najgłośniejszym przykładem stał się właśnie za sprawą recenzji Kotta krakowski *Hamlet*. To Kott ochrzcił później Leszka Herdegena w tytułowej roli „Hamletem polskiego Października”¹⁴.

I o ile dla Kotta idea tego spektaklu była jednoznaczna, o tyle dla innych odbiorców i krytyków już niekoniecznie. Zastanowiły mnie słowa Jerzego Grotowskiego, który twierdził z przekonaniem:

„Sensy spektaklowi nadaje widownia”. Klasycznym przykładem na to może być recenzja Jana Kotta *Hamlet po XX Zjeździe*, z przedstawienia w Starym Teatrze, w reżyserii Romana Zawistowskiego, z Leszkiem Herdegenem w roli tytułowej. „Byłem asystentem reżysera¹⁵ przy pracy nad tym przedstawieniem i wiem, że było ono bardzo konwencjonalne i z założenia nie miało nic wspólnego z tym, o czym pisał Kott” [podkr. J.G.]¹⁶.

Również Marta Fik z perspektywy czasu stwierdziła, że recenzja Kotta „narzucała jednoznaczną interpretację przedstawieniu, które w istocie było o wiele bardziej złożone”¹⁷. Wielu recenzentów nie zająknęło się na temat polityczności tego spektaklu, inni byli zdecydowanie przeciw; kilku poparło interpretację Kotta i wręcz cytowało go w swoich opisach. Bardzo często za daną interpretacją stały poglądy polityczne piszących czy profil czasopisma, w którym publikowali. Co jednak ciekawe, ta wielość głosów nie istnieje w późniejszej recepcji spektaklu, kiedy właściwie wszyscy historycy teatru powtarzają bezkrytycznie ustalenia Kotta, szczególnie silnie zaś jego interpretacja funkcjonuje w tekstach obcojęzycznych – między innymi za sprawą licznych przekładów pism Kotta. Można powiedzieć, że jedna recenzja zaważyła na recepcji tego spektaklu i ustanowiła jego miejsce w historii teatru polskiego.

¹² J. Kott, *Przedmowa autora...*, dz. cyt., s. 9.

¹³ Zob.: M. Fik, *Szekspir w teatrze aluzji*, [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 232–243.

¹⁴ J. Kott, *Hamlet połowy wieku*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 82.

¹⁵ Gwoli ścisłości należy dodać, że tu Grotowski prawdopodobnie konfabuluje – żadne dokumenty nie potwierdzają, by był „asystentem reżysera” przy tym spektaklu. W programie przedstawienia jako asystent reżysera figuruje Aleksandra Mianowska.

¹⁶ Cyt. za: Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013, s. 158.

¹⁷ M. Fik, *Szekspir w teatrze aluzji*, dz. cyt., s. 235.

Przygotowałam opis tego przedstawienia do internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*, gdzie omawiam przebieg spektaklu, kreacje aktorskie, scenografię i jego znaczenie¹⁸, tu pozwolę sobie przedstawić wnioski z badań i argumenty przemawiające „za” i „przeciw” interpretacji Kotta oraz podsumować recepcję tego spektaklu.

Tezy Kotta znajdują potwierdzenie po pierwsze w tekście, który wykorzystano w przedstawieniu. Zawistowski wybrał do realizacji pierwszy powojenny przekład *Hamleta* autorstwa Romana Brandstaettera (1950). Okazało się to doniosłą i niezwykle trafną decyzją. Choć filolodzy krytykowali ten przekład, zarzucając tłumaczowi odstępstwa od litery tekstu, błędy językowe i stylistyczne, brak wystarczającej wiedzy na temat języka epoki i kultury oryginału¹⁹, to przekład ten znakomicie przyjął się w teatrze²⁰. Według Anny Cetery to Brandstaetter jako pierwszy zerwał z kanonicznym stylem dziewiętnastowiecznych tłumaczeń Szekspira i „wyposażył swego Hamleta w język współczesnego intelektualisty: skondensowany, błyskotliwy i ostry. Jego Hamlet mówił językiem ówczesnych dysydentów, wyrażał ich obawy i dzielił ich złudzenia”²¹. Brandstaetter modernizuje frazeologię, składnię i rejestr wypowiedzi, nie ucieka od wulgaryzmów, mowy potocznej, uproszczeń, dba o warstwę brzmieniową i łatwość wypowiedzenia tekstu ze sceny. Jego tłumaczenie ma „współczesny tok zdania i współczesny klimat”²². Agnieszka Romanowska w analizie porównawczej czterech przekładów *Hamleta* stwierdza:

Przekład Brandstaettera charakteryzuje się klarownością i naturalnością wiersza, co wpływa na atrakcyjność jego tekstu jako języka potencjalnie mówionego. Do najczęściej u niego spotykanych modyfikacji należy amplifikacja emocjonalności wypowiedzi oraz dążenie do uzyskania tekstu jednoznacznego pod kątem dystrybucji wypowiedzi²³.

W przekładzie Brandstaettera, co zauważył Kott, wyeksponowane zostało słowo „śledzić”, potwierdzają to też ustalenia Cetery, która twierdzi, że „przewaga pola semantycznego czasownika »obserwować« rozumianego jako »czuć, śledzić,

¹⁸ Zob.: W. Świątkowska, *Hamlet*, reż. R. Zawistowski, Stary Teatr, Kraków 1956, opis przedstawienia: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20703/hamlet-rez-zawistowski-roman> (dostęp: 24.11.2017).

¹⁹ Zob.: A. Romanowska, „*Hamlet*” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Kraków 2005, s. 19–20.

²⁰ Po Zawistowskim docenili go również następní reżyserzy – w latach 1956–1963 wystawiono go siedem razy (na osiem premier *Hamleta* w tym okresie), kolejno latach: 1956, 1959, dwa razy w 1960 roku i trzy razy w roku 1963; zob.: Z. Majchrowski: *Pytania o polskie Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, dz. cyt., s. 13.

²¹ A. Cetera, „*Polacks on the Ice*”. *On Translating “Hamlet” in Postwar Poland and the Birth of Kottian Criticism*, „*Global Shakespeare Journal*” 2014, nr 1, s. 34–35. Cytaty z tekstów anglojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w moim przekładzie.

²² J. Kott, *Jeden ze współczesnych Hamletów*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, dz. cyt., s. 187.

²³ A. Romanowska, „*Hamlet*” po polsku, dz. cyt., s. 254.

strzec, podsłuchiwać» dokonywana była wręcz kosztem zmiany znaczeń oryginalnego tekstu²⁴. Język *Hamleta* Brandstaettera jest przesycony idiomem ówczesnej polityki – znanym widzom 1956 roku z gazet i z radia. Hamlet mówił językiem opozycji, dwór – nowomową. Na przykład gdy Klaudiusz tłumaczy Gertrudzie zamiar podsłuchania Hamleta i Ofelii, mówi: „Ja i jej rodzic – wszak wolno nam śledzić – tu się skryjemy” (III.1)²⁵. Poloniusz, planując podsłuchiwanie rozmowy Hamleta z matką, zwraca się do Króla: „Ja zaś, królu,/ Jeśli pozwolisz, w ucho się zamienię./ Jeśli królowa nic w nim nie wyśledzi/ Pchnij go do Anglii” (III.1)²⁶. W metodach Poloniusza Cetera odnajduje aluzje do działań tajnych służb²⁷.

Trzeba zaznaczyć, że zwrot Króla do Rosenkranza i Gildensterna (II.2), który Kott mocno wyekspozował w swojej recenzji: „Pomóżcie nam, **towarzysze**, może zdołamy go jeszcze uleczyć”, nie pada w przekładzie ani w egzemplarzu sztuki. To jeden ze zwrotów, który Kott „chciał” słyszeć ze sceny, ale prawdopodobnie on z niej nie padł. Jak zauważa Cetera: „siła politycznych metafor Kotta wynikała właśnie z jego odmowy zajmowania się niuansami, które mogłyby rozmyć ideologiczne paralele”²⁸.

Współczesność *Hamleta* Zawistowskiego w dużej mierze była wykreowana w języku, w krótkiej, potocznej i kolokwialnej niekiedy frazie, którą mówili bohaterowie. Widzowie odbierali tekst płynący ze sceny tak jak język, którym posługują się na co dzień. Był to przekład niezwykle świeży i zrozumiały. Hamlet '56 mówił nowoczesnym językiem i sam dzięki temu był nowoczesny.

Doceniając nowatorstwo przekładu, należy dodać, że do wykrystalizowania się intencji Zawistowskiego przyczyniły się liczne i znaczące skróty, których reżyser dokonał w tekście tragedii. Dzięki zachowanemu w Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru egzemplarzowi suflera²⁹ można zauważyć, że reżyser usunął prawie połowę tekstu tragedii³⁰. Oczyścił ją – jak pisał Henryk Vogler – z „ciemnej mgławicy niedomówień, z osadu »niemieckiego« pedantycznego filozofowania”³¹. W efekcie Hamlet nie był refleksyjnym filozofem, lecz człowiekiem czynu (z wyjątkiem „Być albo nie być” wszystkie monologi skrócono o połowę, mo-

²⁴ A. Cetera, „*Polacks on the Ice*”, dz. cyt., s. 38.

²⁵ W. Szekspir, *Hamlet: królewicz duński. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. R. Brandstaetter, Warszawa 1951, s. 102.

²⁶ Tamże, s. 109.

²⁷ Zob.: A. Cetera, „*Polacks on the Ice*”, dz. cyt., s. 39.

²⁸ Tamże, s. 29.

²⁹ Egzemplarz suflera „William Szekspir/ *Hamlet/ Królewicz duński/ Tragedia w pięciu aktach/ Przekład: Roman Brandstaetter*”, sufler: Maria Wnękówna, maszynopis 127 kart zapisanych jednostronnie + 2 nienumerowane, sygn. 65, Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

³⁰ Przepisany egzemplarz był krótszy o 1289 wersów od oryginału; dokonano na nim odręcznie dodatkowych skreśleń, usuwając jeszcze 517 wersów. Łącznie wykreślono więc 1806 wersów wobec 3834 wersów *Hamleta*, co daje skróty na poziomie 47 procent.

³¹ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, „Dziennik Polski”, 11.10.1956.

nolog ze sceny spotkania z kapitanem wojsk norweskich usunięto w całości wraz z tą sceną). Akcja dramatu została skondensowana i skoncentrowana wokół **działań** tytułowego bohatera. Jak pisał Tadeusz Kudliński: „Nie komplikowano akcji poetyzującym rezonerstwem czy moralizatorstwem bohatera [...]. Hamlet budził zaciekawianie **nie tym, co myśli, lecz – jak sobie poradzi**” [podkr. W.Ś.]³².

Znaczącym skrótom uległy także: rozmowy Horacego z wartownikami (I.1), pożegnanie Laertesza z Ofelią (I.3), monolog Hamleta o pijaństwie jako skazie (I.4), rozmowa księcia z Duchem (I.5), z Rosenkranzem i Gildensternem o zespołach dziecięcych (II.2), kwieciste przemowy Poloniusza (II.2), uwagi Hamleta do aktorów (III.2), kwestie z „Morderstwa Gonzagi” i uszczypliwości Hamleta wobec Ofelii podczas przedstawienia (III.2), rozmowa Hamleta z matką (III.4), obłąd Ofelii (IV.5), dowcipy grabarzy i rozmowy Hamleta z Horacym na cmentarzu (V.1), utarczki Hamleta z Ozrykiem i jego wahania przed pojedynkiem (V.2).

Usuвано też zwroty o zabarwieniu religijnym, wykrzyknienia: „O Boże!”, „Na matkę przenaświętszą”, „Na Boskie imię!”, „Na Boga!”, „Zastępy Pańskie!”; skrócono modlitwę Króla w miejscach, gdy ten mówi o skrusze i o kojącym działaniu modlitwy czy wzywa na pomoc aniołów („Pomóżcie anieli”); z rozmowy z Duchem także zostały wycięte rozważania o czyścicu i ostatnich sakramentach. Tekst został zeświecczony, na ile to było możliwe.

Zredukowano również wulgaryzmy, których nie brakuje u Brandstaettera – ze sceny nie padły pojawiające się w oryginale określenia: „kurwa” czy „skurwysyn”, zachowano jedynie łagodniejszą „cholere” jako przekleństwo w ustach grabarzy.

Dokonywano ponadto zmian i skrótów czysto funkcjonalnych, na przykład gdy Fortynbras rozkazuje w ostatniej scenie, by żołnierze ułożyli ciało księcia na katafalku, w egzemplarzu widnieje: „Czterech dowódców żołnierskim zwyczajem, / **Niechaj na barkach** poniesie Hamleta” (zamiast oryginalnego „Tam, na katafalk”), co wiązało się ze scenicznym rozwiązaniem finału. Królowa podczas pojedynku też nie mówi o Hamlecie „Jest tęgi. Krótki ma oddech”, gdyż brzmiałoby to śmiesznie wobec szczupłego Herdegena.

Co ciekawe, w kilku miejscach Zawistowski wykorzystał cytaty z przekładu Józefa Paszkowskiego – włączył do scenariusza „skrzydlate słowa”, oswojone i znane dobrze polskiemu widzowi (co dostrzegli recenzenci) – jak na przykład fragment: „Niech ryczy z bólu ranny łoś...” (III.2) czy sentencjonalne: „Biada podrzędnym istotom, gdy wchodzą/ Pomiędzy ostrza potężnych szermierzy” (V.2).

Zachowano natomiast w egzemplarzu fragmenty aluzyjne, które widzowie mogli odnieść do sytuacji we własnym kraju. By podać dwa przykłady: w scenie cmentarnej, komentując to, co stało się z Aleksandrem Wielkim, Hamlet mówi: „Potężny cesarz³³ umarł i zmieniony w glinę/ Zatyka w porę burzy w chałupie szczyelinę./ Ach, pomyśleć, że taki potężny władcyka/ Teraz może szczelinę przed wichrem

³² T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957, s. 63, 60.

³³ Warto dodać, że w egzemplarzu był w tym miejscu „car”, przerobiony na „cezara” długopisem.

zatyka!" (V.1); natomiast na służalczość Ozryka książkę reaguje słowami: „szaleje za nimi nasz obskurny wiek! – przybrali ton naszej epoki i jej zewnętrzne formy życia. Dzięki tej mętnej pianie płyną sobie swobodnie przez najbardziej wytarte i puste frazesy. Lecz wystarczy tylko dmuchnąć, a już po bańkach" (V.2)³⁴. Te aluzyjne fragmenty wychwycili i akcentowali poza Kottem także inni recenzenci, na przykład Jan Paweł Gawlik pisał, że reżyser wydobyl z tekstu

[...] **wszystko**, co na zasadzie aktualności znajdzie u odbiorcy ciepły odzew. Słowa: „Jeśli z każdym obchodzić się będziemy według jego zasługi, któż uniknie chłosty?” albo: „Szubienica to dobra rzecz. Lecz dlaczego jest dobra? Bo dobrze robi tym, co źle czynią” – przyjmowane są przez dzisiejszego widza jako aluzja. Aluzji takich jest w *Hamlecie* więcej. Stają się one tytułem przedstawienia do współczesności³⁵.

Do aktualizującego odczytania spektaklu przyczyniła się także koncepcja scenograficzna Tadeusza Kantora. Składająca się ze schodów, pomostów i rusztowań dekoracja przywodziła krytykom na myśl wnętrze potężnej fabryki; kojarzyła się raczej z „wielkim piecem hutniczym” (Jędrzejczyk), „pomostem okrętu” (Greń) i scenografią do *Brygady szlifierza Karhana* (Gawlik, Vogler) niż z realistycznie oddaną, historyczną przestrzenią dworu królewskiego. Krytycy docenili „rezygnację z operowej widowiskowości” (Vogler), z feeryczności, „z tej strasznej »operowości«, jaką nadmuchiowano u nas Szekspira [przed wojną]” (Grey) – na rzecz „ascetyzmu sytuacyjnego, wstrzemięźliwości w komponowaniu grup” (Vogler). Plany gry wydzielały żółte kotary podwieszane pod pomostem, całość wieńczyła lśniąca konstrukcja z zarysem baszty. Ta umowna, ascetyczna scenografia – o proweniencji konstruktywistycznej i industrialnej – zachęcała do uniwersalizujących odczytań miejsca akcji. Henryk Vogler pisał: „Świat, w który nas wprowadza wizja Kantora, jest mroczny, kręty, powikłany, niby labirynt. [...] Jest to świat rozpaczy i absolutnego, metafizycznego tragizmu istnienia”³⁶. Kostiumy były stylizowane na historyczne, choć niektóre z nich były całkowicie abstrakcyjne, jak na przykład tunika Poloniusza w żółte geometryczne wzory, która upodabniała go do „mandarynów chińskiej opery” (Kott) albo „tybetańskiego lamy” (Kudliński). Stroje przykuwały wzrok przede wszystkim kolorem, który był intensywny i nasycony, tworząc z postaci barwne, wyraziste plamy na tle mrocznej, minimalistycznej przestrzeni. Aktorzy nosili współczesne fryzury: „[...] sztuka nie jest kostiumowa – pisał Kott. – Głowa aktora pozostaje nowoczesna. [...] Hamlet ma przystrzyżoną ciemną grzywkę nad czołem, niemal jest Fanfanem. Ofelia nosi koński ogon. Bohaterowie demonstrowują świadomie typ nowoczesnej urody”³⁷. Z tym spostrzeżeniem zgadzało się wielu krytyków, choć dla niektórych z nich koncepcja plastyczna Kantora wydawała się nazbyt eksperymentalna i abstrakcyjna.

³⁴ Trzeba nadmienić, że w przekładzie np. Paszkowskiego oba te fragmenty nie brzmią tak jednoznacznie aluzyjnie.

³⁵ J.P. Gawlik, *Hamlet 1956*, „Nowa Kultura”, 28.10.1956, nr 44, s. 3, 7.

³⁶ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, dz. cyt.

³⁷ J. Kott, *„Hamlet” po XX Zjeździe*, dz. cyt.

Zgodnie chwalona kreacja Leszka Herdegena w tytułowej roli wybijała się ponad inne postaci, które były rozwiązywane dość schematycznie i konwencjonalnie. Hamlet Herdegena był współczesnym chłopakiem: „Nareszcie pierwszy raz w życiu zobaczyliśmy Hamleta młodego!”³⁸ – pisała z entuzjazmem Alina Świdarska. Wielu recenzentów podkreślało jego witalność, żywą ekspresję, aktywność i zdecydowanie w działaniu. Jak zaznaczyłam wcześniej, ten zapał bohater zawdzięczał między innymi radykalnym skrótom tragedii. To reżyser pozbawił go w dużej mierze wań i niepewności. Decydująca była tu też osobowość Herdegena, jego młody wiek (miał dwadzieścia siedem lat) i doświadczenie literackie (był wówczas kierownikiem literackim teatru, a także poetą i publicystą). Krytycy podkreślali autentyzm i pasję, które rekompensowały brak aktorskiego doświadczenia. Jadwiga Siekierska relacjonowała:

Po raz pierwszy widziałam Hamleta tak jeszcze niedojrzałego aktorsko, a zarazem tak przekonywującego siłą temperamentu intelektualnego, politycznego i bezpośredniością gry bez cienia rutyny. Hamlet Herdegena był bardzo męski (czemu sprzyjały warunki zewnętrzne), obciążony mądrością starca i zarazem młodzieńczo porywczy³⁹.

Młodość, dynamiczność i szczerość Herdegena wpłynęły zasadniczo na interpretację postaci i recepcję tego przedstawienia. Młodzi widzowie mogli widzieć w nim swojego reprezentanta, bohatera swoich czasów, rówieśnika⁴⁰.

Grotowski po tej kreacji nazwał Herdegena „aktorem publicystycznym”, komentując:

W *Hamlecie* ujawnił się zasób osobistych doświadczeń Herdegena, jego przemyśleń, filozofii. Narodził się Herdegen – **aktor współczesny, bo wypełniony racjami współczesności, nimi atakujący widownię, prowadzący z nią dialog**. Nadrzedną cechą tego dialogu jest zaangażowane moralnie „szyderstwo”, mówione (jak w *Hamlecie*) niejako wprost, słowami roli [...]. Herdegen wypowiadał **swoje** racje, ale w tym celu nie wystarczyło po prostu być sobą; trzeba było świadomie komponować postać sceniczną, budować jej formę, wtopić ją w syntetyczną tkanę spektaklu. To zadanie zostało wykonane [podkr. J.G.]⁴¹.

³⁸ A. Świdarska, *Hamlet w Krakowie*, „Słowo Powszechne”, 1–2.12.1956, nr 288.

³⁹ J. Siekierska, *Czy „Hamlet” współczesny?*, „Trybuna Ludu”, 12.10.1956.

⁴⁰ Coś takiego powtórzyło się później w 1970 roku w legendarnej kreacji Daniela Olbrychskiego, który został idolem młodych widzów. Po bilety do Teatru Narodowego – jak wspominał Zdzisław Pietrasik – ustawiały się wówczas kolejki. Hamlet Olbrychskiego był bohaterem pokolenia Marca '68, tak jak Hamlet Herdegena stał się bohaterem pokolenia Października '56. Zob.: Z. Pietrasik, *Hamletyzowanie po polsku*, „Polityka”, 30.05.2012, nr 22, <http://archiwum.polityka.pl/art/hamletyzowanie-po-polsku,434676.html> (dostęp: 17.10.2017).

⁴¹ J. Grotowski, *Leszek Herdegen. Aktor publicystyczny*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Polastrelli, T. Richards i I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, s. 103.

Tu tkwił najwyraźniejszy rys współczesności tego Hamleta – w ekspresji, wdzięku, energii aktora i umiejętności nawiązania kontaktu z młodą publicznością. Hamlet Herdegena odpowiadał ówczesnej wrażliwości: „Jest to Hamlet naprawdę i bez reszty współczesny – współczesny z naszym wiekiem telewizji, radia i filmu”⁴² – pisał Gawlik.

Dla Kotta Hamlet Herdegena był „zarażony polityką”, był buntownikiem i opozycjonistą, jak „młodzi chłopcy z »Po Prostu«⁴³”. W innych recenzjach ta kwestia nie jest tak jednoznaczna – o ile doceniano dynamizm i temperament postaci, jej bezkompromisowość i pasję, to już niekoniecznie kojarzono to politycznie. Chyba przede wszystkim za sprawą głównego oponenta Hamleta, czyli Zdzisława Mrożewskiego w roli Króla. Wbrew temu, co chciałby Kott, nie nosił on rysów współczesnego satrapy, ani tym bardziej kremlowskiego kacyka. Mrożewski był w tej roli raczej wytwornym renesansowym władcą niż tyranem i mordercą, dodatkowo rudy zarost i „chorobliwie blada maska” charakteryzowały go jako stereotypowe go złoczyńcę⁴⁴. Według niektórych recenzentów nie stworzył godnego przeciwnika Hamleta (zob. Gawlik, Greń), a ujęcie roli było „patetyczne i deklamatorskie” (Vogler). Natomiast Poloniusz Alfreda Szymańskiego był prędeż starym, groteskowym błaznem niż groźnym agentem i zausznikiem królewskim (co zresztą uczciwie przyznał sam Kott). Zaś dopatrzenie się w rolach Rosenkranza i Gildensterna dwóch „ubeków” wymagało sporo determinacji ze strony Kotta – dla innych recenzentów były to postaci nieznaczące, niemal komparsi, statyści, wykonani „bez wyrazu i charakterystyki”, którzy stanowili tło dla wyrazistego Hamleta.

Podobnie rozwiązywanie roli Fortynbrasa – która lada moment nabierze symbolicznego politycznego znaczenia – było konwencjonalne. Zawistowski nie obciążył norweskiego księcia współczesnym wydzźwiękiem, który mógłby zostać odebrany aluzyjnie. Na marginesie dodam, że pierwsze odczytanie roli Fortynbrasa jako najeźdźcy zza wschodniej granicy, *Kriepkoj Ruki* (jak określi go Jacek Trznadel⁴⁵), przypada w teatrze na początek lat sześćdziesiątych: w inscenizacji Tadeusza Aleksandrowicza (prem. 20 czerwca 1960, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza

⁴² J.P. Gawlik, *Hamlet 1956*, dz. cyt.

⁴³ Studenckie czasopismo „Po Prostu” ukazywało się od lipca 1947 roku w Warszawie; od września 1955, kiedy redaktorem naczelnym został Eligiusz Lasota, pismo jako „Tygodnik Studentów i Młodej Inteligencji” stało się symbolem odwilży, angażując się w ruch na rzecz reform ustrojowych; odegrało znaczącą rolę w procesie destalinizacji Polski i w wydarzeniach Października 1956. W październiku 1957 zostało zlikwidowane przez władze, co wywołało w Warszawie rozruchy studenckie i zamieszki uliczne i było pierwszym sygnałem zmiany kursu politycznego Partii i „zamarzania” poodwilżowej liberalizacji.

⁴⁴ Zob.: T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁵ W wierszu *Polski Hamlet* (1984–1986): „Fortynbras czyli Kriepkaja Ruka/ mówi nu da/ i nakazuje kolejny salut zwycięstwa/ bolszewii nad Polską”; „Klaudiusz zaciera ręce/ Kriepkaja Ruka znów mu pozwala/ polerować tyłkiem tron”, http://jacektrznadel.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=32&limit=1&limitstart=1 (dostęp online: 15.10.2017). Por.: J. Trznadel, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Paris 1988, s. 186–188.

Słowackiego, Koszalin – Słupsk) Fortynbras będzie przedstawiony jako „cyniczny kondotier” i „pozbawiony skrupułów rabuś”. Także Andrzej Wajda w swym pierwszym *Hamlecie* (prem. 14 sierpnia 1960, Teatr Wybrzeże w Gdańsku) pokaże najeżdżcę, który na czele barbarzyńskiej, objuczonej łupami hordy plądruje zamek. Nie pozostawiało to złudzeń co do charakteru przyszłych rządów w Danii, ani kogo reżyserzy mieli na myśli, pokazując takich „wyzwolicieeli” (obie inscenizacje wykorzystały przekład Brandstaettera)⁴⁶.

Poza wielką kreacją Herdegena aktorstwo nie było najmocniejszą stroną przedstawienia – zabrakło pomysłu na nowe odczytania bohaterów i konsekwencji w stylu aktorskim. Joanna Grey pisała: „Kłóć się tu dwie szkoły – tradycyjna, ciężająca ku świetnej niegdyś konwencji (Poloniusz Szymańskiego), z odmianą surowej powściągliwości (Król Mrożewskiego) – i szkoła »nowoczesnego« aktorstwa, najbliższa Zawistowskiemu, której typowym reprezentantem był Leszek Herdegen”⁴⁷.

Po analizie recenzji osób, które widziały to przedstawienie, rodzi się nieodparte wrażenie, że Kott doszukał się w nim czegoś, czego nie planowali i nie przewidzieli sami twórcy. Sam Zawistowski deklarował przed premierą: „Hamlet nie jest niezdecydowany ani szalony. On jest normalnym młodym człowiekiem i tylko bada najpierw wszystkie »za« i »przeciw«, aby w końcu winnym wymierzyć karę”⁴⁸. Na szerszy wymiar konfliktu tragicznego wskazywali między innymi Tadeusz Kudliński, Zygmunt Greń, Henryk Vogler czy Wojciech Natanson. Nie dziwi, że przeciw jednoznacznie politycznej interpretacji Kotta protestowała recenzentka „Trybuny Ludu”, atakując Kotta i sugerując mu nadinterpretację:

Nie podzielam tym razem zachwytów Jana Kotta nad ostrością polityczną tej inscenizacji, jednoznaczną wymową, współczesnością. [...] Według mnie *Hamlet* w inscenizacji Zawistowskiego nie był bynajmniej ani przejrzysty, ani konsekwentny. [...] Kott, chociaż pisze świetne recenzje (i nie tylko recenzje), nieraz w przedstawieniu widzi to, co chciałby dojrzeć, i dlatego mija się z rzeczywistością⁴⁹.

⁴⁶ Niemal równocześnie z premierą Zawistowskiego, dokładnie pomiędzy 8 a 9 września 1956 roku Zbigniew Herbert pisze słynny *Tren Fortynbrasa*, który po raz pierwszy ukazuje się na łamach „Po Prostu” w 1957 roku (nr 12, s. 6), a następnie w tomie *Studium przedmiotu* w roku 1961 (zob.: M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 121). Natomiast w najmroczniejszych latach stalinizmu Herbert pisze esej *Hamlet na granicy milczenia* (ukończył go we wrześniu 1952), przeznaczony dla „Tygodnika Powszechnego”, ale nieopublikowany. Pierwodruk tekstu ukazał się już po śmierci poety [w:] Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002.

⁴⁷ J. Grey, *Hamlet 1956*, „Przemiany”, 28.10.1956, nr 3, s. 8.

⁴⁸ o.d., *W Teatrze Poezji „gwoździem” sezonu będzie „Hamlet” Szekspira. Teatr Stary wystawi niedługo „Don Bernardy’ego”, „Echo Krakowskie”, 1-2.01.1956, nr 312. W tytule artykułu jest błąd, chodziło o *Dom Bernardy Alba* Federica Garcíi Lorki, który miał swą premierę 14 marca 1956 roku w reżyserii Haliny Gall.*

⁴⁹ J. Siekierska, *Czy „Hamlet” współczesny?*, dz. cyt.

Jadwiga Siekierska podkreślała uniwersalny wymiar buntu Hamleta, który jest wymierzony nie tylko w system i tyrańskie rządy, ale – szerzej – skierowany jest przeciwko złu i nieprawości świata. W *Hamlecie* Zawistowskiego recenzentka dostrzegła nie tyle tragedię polityczną, ile tragedię egzystencjalną: „polityczny i moralny bunt Hamleta przeciwko złu w państwie duńskim – to tylko fragment jego »świętej wojny« przeciwko złu świata i ułomnej naturze człowieka”⁵⁰. „Inscenizacja Zawistowskiego nie jest dostatecznie klarowna i nie brzmi jednoznacznie jako dramat polityczny” – konstatowała. Siekierską można by podejrzewać o polityczną stronniczość, gdyby nie to, że podobnie twierdził na przykład Henryk Vogler, pisząc w „Dzienniku Polskim”, że krakowski Hamlet jest przede wszystkim „młody, zbuntowany tą swoją młodością, która po raz pierwszy widzi na własne oczy nieprawości świata”⁵¹. Zygmunt Greń w „Życiu Literackim” również podkreślał przede wszystkim wartość tego buntu, niekoniecznie kierując go w stronę władzy i opresyjności systemu. Pisał:

Hamlet to w literaturze światowej największy przykład „człowieka zbuntowanego”, człowieka, który [...] wychodzi naprzeciw życiu, naprzeciw naturze, naprzeciw konwencjonalnej uległości. [...] Bunt Hamleta przeciwko normom, przeciwko potokowi zwykłego życia, w którym nikt już nie rozróżnia rzeczywistych wartości – to także było gdzieś w koncepcji Zawistowskiego i zespołu⁵².

Na temat polityczności spektaklu nie zająknął się również Tadeusz Kudliński, twierdząc, że reżyser wybrał „linię dyskretnej wierności” wobec Szekspira, „uwypuklił życiowy historyzm epoki” i skoncentrował się na dramacie młodego królewicza na tle walk dynastycznych⁵³. Osią związłej akcji była według niego żałoba Hamleta i obowiązek zemsty na królu, sprawa matki i Ofelii. „Podejście reżysera – pisał Kudliński – określić można ogólnie jako próbę *Hamleta* »popularnego« w dobrym słowa tego znaczeniu, to znaczy tłumaczącego się jasno, choćby w pewnym uproszczeniu problematyki, granego w płynnym rytmie scen zmienianych kalejdoskopowo czy filmowo, trzymającego widza w nieustannym napięciu”⁵⁴. Zawistowski „nie akcentował – według krytyka – psychologicznej analizy jako zagadki osobowości bohatera ani socjologicznego podłoża”⁵⁵.

Także dla Wojciech Natanson „zasadniczy węzeł problemu moralnego” w *Hamlecie* miał charakter bardziej uniwersalny, sprowadzający się do tego, że „wszyscy się nawzajem krzywdzimy, życie jest pełne starć i konfliktów”⁵⁶, ale Hamlet jest usprawiedliwiony, gdyż burzy się przeciw strategii zbrodni i działaniu

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, dz. cyt.

⁵² Z. Greń, *Hamlet*, „Życie Literackie”, 21.10.1956, nr 43, s. 5, 10.

⁵³ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, dz. cyt., s. 63.

⁵⁴ Tamże, s. 64.

⁵⁵ Tamże, s. 63.

⁵⁶ W. Natanson, „*Hamlet*” widziany nowymi oczami, „Teatr” 1957, nr 3.

z premedytacją (Klaudiusz działa z rozmysłem, precyzyjnie, natomiast zabicie Poloniusza czy skrzywdzenie Ofelii przez Hamleta to dzieła niejako ślepego przypadku, niezawinione i nieumyślne).

Cytowany już Grotowski stanowczo orzekł, że przedstawienie „nie miało nic wspólnego z tym, o czym pisał Kott”⁵⁷, polityczny wydźwięk *Hamleta* przypisując całkowicie momentowi historycznemu i widowni, która chciwie wyłapywała aluzje i **chciała** dostrzec w tragedii Szekspira dramat o politycznym buncie i zniewoleniu jednostki przez system. Hamlet, widziany jako buntownik w „zgniłym państwie”, sprzeciwiający się tyranowi i wołający o pomstę, stał się w 1956 roku idealnym medium ówczesnych frustracji, ale nie miał według Grotowskiego wiele wspólnego z przedstawieniem Zawistowskiego.

Jednak niektórzy recenzenci poparli Kotta i odwoływali się do jego argumentów, na przykład Olgierd Jędrzejczyk pisał wprost o „stalinizmie króla Klaudiusza”, a o Rosenkranzu i Gildensternie jako o szpiegach i „usymbolizowaniu totalnego systemu rządzenia”⁵⁸. Tezy Kotta potwierdzał także Jan Paweł Gawlik, wymieniając aluzje polityczne w krakowskim *Hamlecie* i twierdząc, że jego „związki z klimatem naszych czasów są niezaprzeczalne”, a Kott „nie na darmo” nazwał go *Hamletem po XX Zjeździe*⁵⁹. Natomiast Greń, przywołując interpretację Kotta, ironizował:

Jan Kott odnalazł w [tym *Hamlecie*] treści jak ulał pasujące do politycznego kabaretu na Krakowskim Przedmieściu. Zobaczył nawet swoje wygnanie do Wrocławia. Zawistowski pokazał jeszcze to, co jest dziś pasją wszystkich publicystów: konflikt władzy i człowieka. Bunt przeciwko okrucieństwu i bezprawiu. Olśnienie działaniem maszyny państwowej.

Ale krytyk zarazem przestrzegał: „Tęsknota do współczesności objawia się dziś w teatrze aktualizacją klasyki i aluzyjnością pomysłów reżyserskich. Daje to rezultaty interesujące – nie nudne, chociaż nie zawsze głębokie”⁶⁰.

To jednak właśnie recenzja Kotta zaciążyła na recepcji tego przedstawienia. W licznych syntezach historii teatru polskiego opisywano *Hamleta* Zawistowskiego jako inscenizację o politycznej zbrodni i nie podawano tej interpretacji w wątpliwość. Kazimierz Braun pisał: „Była to jedna z najbardziej znaczących współczesnych, politycznych interpretacji Szekspira, jakie często pojawiały się wtedy na naszych scenach”⁶¹, natomiast o kreacji Herdegena twierdził: „zinterpretował postać duńskiego królewicza jako intelektualistę, jednostkę czystą i wrażliwą, refleksyjną i mądrą, uwikłaną w mechanizm zbrodni politycznych”⁶².

⁵⁷ Cyt. za: Z. Osiński: *Spotkania z Jerzym Grotowskim*, dz. cyt., s. 158.

⁵⁸ O. Jędrzejczyk, *Jaki Hamlet?*, „Gazeta Lokalna”, 16.10.1956, nr 247.

⁵⁹ J.P. Gawlik, *Hamlet 1956*, dz. cyt.

⁶⁰ Z. Greń, *Hamlet*, dz. cyt.

⁶¹ K. Braun, *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 96.

⁶² Tamże.

Marta Fik, analizując obecność dzieł Szekspira w teatrze po 1956 roku, pisała:

Najchętniej sięgano jednak do *Hamleta*. Młody, zbuntowany bohater zamknięty w „więzieniu Elsynoru”, w którym „szubienica mocniej jest zbudowana niż kościół”, wydaje się, najlepiej oddawał niepokoje towarzyszące rozrachunkom z latami panowania stalinowskiego terroru. Właściwie każda z trzynastu ówczesnych [1956–1965 – W.Ś.] realizacji utworu miała odniesienia polityczne, nawet wówczas gdy nie uciekała się do nazbyt „uwspółcześniających środków”. Tak przyjęty zostaje pierwszy głośny *Hamlet* tego okresu, wyreżyserowany przez Romana Zawistowskiego w 1956 w Krakowie⁶³.

Zbigniew Majchrowski dodaje: „Szekspir w tym okresie urasta nagle, nieomal z dnia na dzień, do rangi najbardziej współczesnego z polskich (!) dramatopisarzy – głównie jako teatr politycznej metafory, teatr historycznej paraboli”⁶⁴.

Dla Andrzeja Żurowskiego polityczność *Hamleta* Zawistowskiego nie budziła wątpliwości:

Był przeto ów *Hamlet* zinterpretowany w optyce jednej, wybranej sprawy – był spektaklem w całości i *tout court* **politycznym**. Krakowski Elsynor stawał się figurą totalitarnego państwa, policyjnego kraju-więzienia, w którym każdy szpieguje i każdy jest zarazem śledzony. Polityka stanowiła pryzmat, poprzez który ogląda się i pojmuje każdy ludzki uczynek, każde uczucie. [...] *Hamlet* Zawistowskiego ogniskował narastającą w Polsce atmosferę buntu i jawnego już piętnowania politycznej zbrodni. Był to spektakl, z którego recenzje nie bez kozery ukazywały się w tych samych numerach pism, których czołówki wypełniały zdjęcia Gomułki, relacje z VIII Plenum i przebiegu dni Polskiego Października [podkr. A.Ż.]⁶⁵.

Opinia Kotta była powielana, aż w końcu stała się pewnikiem i powraca na zasadzie oczywistości także we współczesnych analizach⁶⁶. Funkcjonuje ona również w publikacjach obcojęzycznych, przeznaczonych dla odbiorcy zagranicznego – przede wszystkim dzięki przekładom książki Kotta, jak i pracom polskich badaczy⁶⁷.

⁶³ M. Fik, *Szekspir w teatrze polskim. Lata 1918–1989*, „Teatr” 1997, nr 2, s. 28; por.: też, *Kultura polska po Jałcie: kronika lat 1944–1981*, t. 1, Warszawa 1991, s. 302.

⁶⁴ Z. Majchrowski, *Pytania o polskiego Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, dz. cyt., s. 23.

⁶⁵ A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Gdańsk 2001, s. 80.

⁶⁶ Zob. np.: A. Matkowska, *Koniec referencyjności „Hamleta”*, „Porównania” 2005, nr 2, s. 79–92; M. Wiszniowska-Majchrzyk, *Rozliczanie „Hamletem”*, [w:] *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska Courtney i M. Sosnowska, Łódź 2014.

⁶⁷ Zob. np.: K. Braun, *A History of Polish Theatre 1939–1989. Spheres of Captivity and Freedom*, Westport, CT – London 1996; Z. Stróżny, *Shakespeare and Eastern Europe*, Oxford – New York 2000; *Hamlet East-West*, red. M. Gibińska i J. Limon, Gdańsk 1998; K. Kujawińska Courtney, K. Kwapisz Williams, *“The Polish Prince”. Studies in Cultural Appropriation of Shakespeare’s Hamlet in Poland*, Hamlet Works, red. B.W. Kliman, USA 2008, www.hamletworks.org; K. Kujawińska Courtney, *Influence or Irrelevance? Jan Kott and the Multicultural Shakespearean Context*, [w:] *RuBriCa’s Shakespeare Studies. A Collection of Essays*, red. I.S. Prihod’ko, Moscow 2006; A. Cetera, *“Be Patient till the Last”: The Censor’s Lesson on Shakespeare*,

W tym krótkim szkicu starałam się pokazać, że nie była to wcale opinia jednogłośna i podzielana przez wszystkich ówczesnych widzów, a także wskazać, że na nośność i skuteczność interpretacji Kotta złożyło się wiele elementów: nowy przekład tragedii, radykalne skróty dokonane w tekście, kreacja aktorska Leszka Herdegena i umowna, ahisteryczna koncepcja plastyczna Kantora. Lecz przede wszystkim moment historyczny, w którym ten *Hamlet* powstał, i oczekiwania widzów, w które utrafił. Po latach sam Kott przyznawał: „Wyrazistość polityczną i współczesność temu krakowskiemu przedstawieniu dopisała historia”⁶⁸. Nawet bardziej niż po lutym XX Zjeździe KPZR był to *Hamlet* polskiego Października, zapowiadający powolną i przebiegającą zmiennym rytmem destalinizację systemu⁶⁹. W dużej mierze to okoliczności powstania spektaklu zaważyły na jego odbiorze i dopisały interpretacji Zawistowskiego drugie, aluzyjne dno. Sprawcą tego fenomenu był Jan Kott, który potrzebował tego przedstawienia także do własnych rozliczeń biograficznych i wyklarowania koncepcji szekspirowskich, które za parę lat przyniosą mu światową sławę.

Odpowiadając na tytułowe pytanie: „Czy Jan Kott stworzył mit?”, trzeba powiedzieć, że tak – to on uprawomocnił i spopularyzował polityczną interpretację krakowskiego *Hamleta*; to on pozostanie już na zawsze jego najważniejszym recenzentem. Wsparły go w tym pragnienia i oczekiwania publiczności, głosy niektórych krytyków, a opinię tę ugruntowali badacze teatru. Przedstawienie to jest dowodem i ikonicznym argumentem na to, że teatr jest instytucją społeczną i polityczną, kreuje afektywne wspólnoty, oddziałuje na zbiorową wyobraźnię i postawy społeczne, odpowiada na potrzeby czasu i może zainspirować zmiany.

Bibliografia

- Braun K., *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.
- Cetera A., „*Polacks on the Ice*”. On Translating “*Hamlet*” in Postwar Poland and the Birth of Kottian Criticism, „*Global Shakespeare Journal*” 2014, nr 1.
- Fik M., *Szekspir w teatrze polskim. Lata 1918–1989*, „*Teatr*” 1997, nr 2.
- Gawlik J.P., *Hamlet 1956*, „*Nowa Kultura*”, 28.10.1956, nr 44, s. 3, 7.
- Greń Z., *Hamlet*, „*Życie Literackie*”, 21.10.1956, nr 43, s. 5, 10.
- Grey J., *Hamlet 1956*, „*Przemiany*”, 28.10.1956, nr 3, s. 8.
- Grotowski J., *Leszek Herdegen. Aktor publicystyczny*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Polastrelli, T. Richards i I. Stokfiszewski, Warszawa 2012.
- Jędrzejczyk O., *Jaki Hamlet?*, „*Gazeta Lokalna*”, 16.10.1956, nr 247.

[w:] *“In Double Trust” Shakespeare in Central Europe*, red. J. Bžochová-Wild, Bratislava 2014; wstęp do wydania z serii Arden Shakespeare: William Shakespeare, *Hamlet*, red. A. Thompson, N. Taylor, London 2006.

⁶⁸ J. Kott, *Listy o Hamlecie*, [w:] tegoż, *Kamienny Potok. Szkice*, Warszawa 1981, s. 111.

⁶⁹ Por.: A. Cetera, *“Polacks on the Ice”*, dz. cyt., s. 29.

- Kott J., „*Hamlet*” po XX Zjeździe, „Przegląd Kulturalny”, 11–17.10.1956, nr 41, s. 3.
- Kott J., *Listy o Hamlecie*, [w:] tegoż, *Kamienny Potok. Szkice*, Warszawa 1981.
- Kott J., *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 1: *Wokół literatury*; t. 3: *Fotel recenzenta*, Warszawa 1991.
- Kott J., *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965; Kraków 1997.
- Kudliński T., *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957.
- Natanson W., „*Hamlet*” widziany nowymi oczami, „Teatr” 1957, nr 3.
- Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 1993.
- Osiński Z., *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013.
- Romanowska A., „*Hamlet*” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Kraków 2005.
- Siekierska J., Czy „*Hamlet*” współczesny?, „Trybuna Ludu”, 12.10.1956.
- Szekspir W., *Hamlet: królewicz duński. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. R. Brandstaetter, Warszawa 1951.
- Świdarska A., *Hamlet w Krakowie*, „Słowo Powszechne”, 1–2.12.1956, nr 288.
- Vogler H., *Słuchając „Hamleta”*, „Dziennik Polski”, 11.10.1956.
- Żurowski A., *Myślenie Szekspirem*, Gdańsk 2001.

Did Jan Kott create the myth? Once again about *Hamlet* ‘56 by Roman Zawistowski

Abstract

The article presents the origins of *Hamlet* directed by Roman Zawistowski at the Sary Theatre in Krakow (1956) and is an attempt at answering the question: to what extent the famous Jan Kott’s review influenced its reception. The author analyzes the translation of the tragedy, the script of the play, acting, scenography and the historical context. By comparing the reviews with Kott’s interpretation, it is possible to indicate the areas where critics disagree, and at which point Kott’s review becomes opinion-oriented and establishes the reception of Zawistowski’s *Hamlet* – actually to this day.

Słowa kluczowe: *Hamlet*, William Szekspir, Jan Kott, Roman Zawistowski, polityka, odwilż gomułkowska

Key words: *Hamlet*, William Shakespeare, Jan Kott, Roman Zawistowski, politics, Gomułka’s thaw