didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/hamlet-w-polsce

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Hamlet w Polsce

Marta Gibińska

Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

Nowa monografia Wandy Świątkowskiej jest świadectwem konsekwentnie kontynuowanych badań nad obecnością *Hamleta* w kulturze polskiej. Jako wytrawny i wszechstronny historyk teatru oraz znawca Szekspirowskiego dramatu, z bardzo dobrym, celnie wykorzystanym warsztatem badawczym, Świątkowska wpisuje się w polskie badania teatrologiczne ciekawie, oryginalnie i wyraziście. Jej trzy monografie łączy badanie obecności i specyfiki *Hamleta* na polskich scenach i w zamysłach polskich twórców teatralnych. Opracowanie losu *Hamleta* w Reducie Juliusza Osterwy i autorskiego tekstu Osterwy *Hamlet szekspirowski z uwzględnieniem myśli i rad St. Wyspiańskiego* (2009), rewelacyjne studium *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (2016) oraz najnowsze *Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej* (2019) to trylogia, która wprowadza do studiów nad polskim Szekspirem w teatrze nowe i nowatorskie perspektywy, znakomicie

rozwijając wcześniejsze osiągnięcia Andrzeja Żurowskiego w dziedzinie historii polskiej recepcji teatralnej dzieł Szekspira.

Zapleczem teoretycznym w szerokim tego słowa znaczeniu oraz zapleczem metodologicznym monografii *Hamlet.pl* jest performatyka. Dziedzina konsekwentnie rozwijana i wprowadzana do badan humanistycznych od dobrych czterdziestu lat, w polskich badaniach nad obecnością Szekspira w kulturze polskiej nie jest zbyt obficie reprezentowana. Dorobek Świątkowskiej jest tutaj bodaj najkonsekwentniej realizowanym ujęciem performatycznym, próbującym pokazać szekspirowskie działania teatralne w Polsce w odniesieniu do konkretnych warunków historycznych, w których miały miejsce, oraz uchwycić istotę działań artystycznych poprzez zwrócenie uwagi na to, jak owe działania obnażają prawdę o sobie.

Również w szekspirologii anglosaskiej studia performatywne nad spektaklami szekspirowskimi nie są szczególnie liczne i z konieczności obciążone nieustannie nawracającym problemem tekstu dramatycznego. Najpoważniejszą bodaj monografią jest książka W.B. Worthena *Shakespeare Performance Studies* (Cambridge 2014); autor od lat zajmujący się problematyką teatralnej realizacji sztuk Szekspira, przyjmując perspektywę performatyczną dowodzi, że wydarzenie teatralne można pokazać jako próbę stworzenia z konkretnej realizacji teatralnej narzędzia otwierającego krytykę rzeczywistości kulturowej. Natomiast problemem Worthena jest nieuniknione nawracanie do „wierności" wobec Szekspirowskiego tekstu jako faktu kulturowego, zarówno w anglosaskiej tradycji naukowo-krytycznej, jak i teatralnej. Znakomite trzy eseje omawiające trzy realizacje (*Romeo i Julia* w New Theatre of Oklahoma, 2010, *Sleep No More*, Punch Theatre, 2011 i film Almereydy *Hamlet*, 2000) są obudowane kontekstami historyczno-literackimi, historyczno-teatralnymi, badaniami kognitywnymi,

psychologicznymi, filozoficznymi czy wreszcie medioznawczymi, które z jednej strony pozwalają autorowi na głęboką i odkrywczą analizę omawianych realizacji nawiązujących do trzech najpopularniejszych tekstów kultury anglojęzycznej, z drugiej zaś wprowadzają nieustanną próbę mierzenia się ze starą jak świat dychotomią tekst a przedstawienie, która w kulturze anglosaskiej, szczególnie w przypadku Szekspira, oznacza niemalże opresyjne nawracanie do prymarnej pozycji tego, co napisane/wydrukowane, w stosunku do tego, co przedstawiające/przedstawiane. Książka Worthena jest pasjonującym studium, a piszę o tym, gdyż monografia Świątkowskiej jest równie pasjonująca, nie tylko dlatego, że oferuje nową perspektywę badań nad Szekspirem w polskim teatrze, ale również dlatego, że odkrywa przed czytelnikiem zasadniczą różnicę pomiędzy faktami kulturowymi, jakimi są Shakespeare i Szekspir. Teksty Shakespeare'a na wiele sposobów są kwestionowalne i kwestionowane, ich transmisja, brak rękopiśmiennych oryginałów, różnice tekstowe i językowe w drukowanych egzemplarzach oraz prawie czterysta lat wtrętów edytorskich ciążą ogromnie nad każdą dyskusją czy interpretacją dotyczącą pomnika narodowego, jakim jest „Shakespeare". Polski „Szekspir" nie ma takich obciążeń. Mamy bogatą tradycję translatorską i jest z czego wybierać (Świątkowska doskonale zdaje sobie sprawę z różnych polskich Szekspirów), ale przekłady nie są pomnikiem narodowym, zmieniają się ich pozycje z centralnych na peryferyjne, a nowe wciąż powstają. Polski Szekspir w teatrze nie ma więc kompleksu niższości wobec tekstu w takim stopniu, jak w kulturze anglojęzycznej, co pokazał Worthen. Inne też są głosy krytyczne i interpretacyjne dotyczące tekstów i przedstawień, do których odwołuje się Świątkowska, a więc polski Szekspir istnieje w innym niż angielski Shakespeare środowisku intelektualnym i artystycznym. Lektura monografii Świątkowskiej w zestawieniu z lekturą *Shakespeare Performance Studies* uzmysławia wartość perspektywy

performatycznej, która osadzając badania i interpretacje w konkretnym kontekście kulturowym, pozwala zobaczyć i zrozumieć, dlaczego myślenie *Hamletem* nie jest myśleniem tym samym torem, co na przykład w Anglii, ani też tym samym narzędziem.

Jak tytuł monografii wskazuje, tekstem, do którego będzie się odwoływać Świątkowska i który nadaje kierunek jej rozważaniom, jest *Studium* Wyspiańskiego (jak zresztą w przypadku jej wcześniejszych badań), jedyne w swoim rodzaju, można powiedzieć pionierskie ujęcie performatycznych rozważań nad *Hamletem* w odniesieniu do realiów Polski przełomu XIX i XX wieku. Prace Jana Kotta kontynuują to myślenie w realiach innego zniewolenia, lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, są więc naturalnym ciągiem myślenia Szekspirem przywołanym w monografii i uzupełnionym starannie zebraną literaturą krytyczną dotyczącą polskiej recepcji dzieł Szekspira, szczególnie *Hamleta*. Autorka przywołała też szeroką panoramę wystawień *Hamleta* w polskich teatrach od połowy XX wieku do końca drugiej dekady wieku XXI. Materiał badawczy natomiast stanowią wszystkie głośne, ale też i niektóre mniej głośne, za to istotne z punktu widzenia wybranych zagadnień inscenizacje tej tragedii w polskich teatrach. W badaniu działań teatralnych i próbach ich rekonstrukcji, podobnie jak w monografii na temat Grotowskiego, autorka wykorzystuje scenariusze, wypowiedzi twórców, recenzje teatralne i podobne dokumenty, posługując się szeroko pojętą metodologią performatyczną (wyraziście zarysowaną w rozdziale wprowadzającym), którą z kolei zestraja mistrzowsko z warsztatem historyka teatru i kulturoznawcy. W rezultacie powstało dzieło o wielkiej wartości materiałowej i poznawczej, otwierające szerokie perspektywy dalszych badań tego typu i stanowiące ważne, badawczo nowoczesne studium przedstawiające dynamikę recepcji *Hamleta*, procesualność i zmienność tego, co w Polsce „jest do myślenia” i w ten

sposób istotnie wzbogacające naszą wiedzę o historii polskiej kultury, ale też znacząco poszerzające rozumienie tego, co stanowi istotę działania w teatrze, który nie prezentuje Szekspira, tylko krytycznie i ostro reaguje na tu i teraz rzeczywistości. W tekście *Hamleta* stara się Świątkowska zobaczyć „scenariusz, który definiuję […] jako zestaw wyobrażeń kulturowych, kształtujący modele postępowania i dramatyzacje społeczne". W świetle konstrukcji całej monografii, należałoby tu użyć liczby mnogiej i mówić o scenariuszach, których analiza pozwala odejść „od kultury pisma do kultury ucieleśnienia" (s. 9), do przeniesienia ciężaru rozważań na teren działania na scenie, które opisywane jest jako wydarzenie w obiegu energii społecznej odpowiadającej temu wydarzeniu w czasie i w kontekście różnych gatunków i mediów przetwarzających *Hamleta* i istniejących w obiegu kulturowym.

Struktura monografii została zbudowana wokół wybranych aspektów polskiego myślenia: poszczególne rozdziały analizują realizacje pamięci, władzy i polityki, tożsamości i ciała, seksualności i płci. Są one znajdowane, niejako wydobywane z tekstu sztuki i przepisywane w scenariusze i inscenizacje *Hamleta* w różnych okresach i przez różnych twórców. W tle pozostaje cały czas tekst Wyspiańskiego, pełniąc rolę przewodnika, który wskazuje podobieństwa i różnice, kierunek zmian w transformacjach postrzegania i rozumienia jednostki, społeczeństwa, państwa i sztuki. Istotną uwagę interpretacyjną dla całej monografii powtarza autorka raz jeszcze w odniesieniu do tekstu Wyspiańskiego na początku rozdziału pierwszego: „kluczowe w tej książce okazuje się to, jak Wyspiański rozumie dramat. Nie jako tekst, ale jako scenariusz działań, wydarzeń społecznych – dokonanych i projektowanych. Traktuje on *Hamleta* jako pewien model zachowań i praktyk społecznych realizowany w rzeczywistości" (s. 17). Sformułowana w ten sposób perspektywa performatyczna jest konsekwentnie realizowana i zapewnia badaniom przeprowadzonym przez Świątkowską zwartość i

dyscyplinę myślową pomimo ogromu materiału i różnorodności tematów.

W rozdziale „W niewoli pamięci" omówienie wystawień *Hamleta* skupione jest na Duchu ojca, ale też na Horacym i Yoricku, których postaci służą wydobywaniu i wpisywaniu w scenariusze poszczególnych spektakli funkcji pamięci jako istotnego elementu nawiązania do bieżących aspektów polskiej rzeczywistości. Ten scenariusz Wyspiańskiego powraca według autorki „uparcie w kulturze polskiej, wciąż rezonuje i jest szczególnie dotkliwie obecny oraz reaktywowany w naszej współczesności" (s. 26). Szekspirowski Duch staje się nośnikiem tego scenariusza, wcielając problematykę pamięci i obowiązków wobec zmarłych w spektaklach Klaty, Lachmanna i Passiniego, które są w centrum rozważań tego rozdziału. Rozdział zawiera też „spis Duchów" z wszystkich ważnych realizacji *Hamleta* w powojennej Polsce – niezwykle ciekawe zestawienie wykorzystania lub odrzucenia scenariusza ducha – przegląd, który pozwala Świątkowskiej na sformułowanie wniosku: „[m]imo że stosunek reżyserów może być wobec scenariusza krytyczny, subwersywny bądź prześmiewczy, nie odbiera mu to jednak sprawczości. To nie kryteria prawdy czy fałszu decydują o skuteczności performansu Ducha, lecz model (iterowalny scenariusz), do którego się odwołuje" (s. 63).

Błyskotliwe przywołanie Derridy i jego koncepcji paradoksu widma w podsumowaniu pozwala zobaczyć działania teatralne opisane w tym rozdziale jako konieczność nieustannego nawracania do arcydzieła przywoływanego przez pamięć, arcydzieła jednocześnie na nowo modelowanego przez doświadczenie „tu i teraz" w paradoksalnym wcieleniu bezcielesnej zjawy, za każdym razem innej i tej samej. W ten sposób, argumentuje autorka, zostaje otwarty sens działań performatywnych, które zapewniają kulturową ciągłość (pamięć) i nieuchronną konieczność wprowadzania *différance* towarzyszącej zmienności życia w perspektywie historycznej.

Rozdział „*Hamlet* w teatrze aluzji" wprowadza tematykę polityczną zarówno z punktu widzenia teatru jako instytucji będącej platformą *par excellence* polityczną w każdej rzeczywistości kulturowej, jak i z powodu oczywistych treści politycznych zawartych w tekście tragedii, intensywnie eksploatowanych w polskich teatrach niemal od początku obecności *Hamleta* w polskiej kulturze. Wyjściowym punktem odniesienia tego rozdziału jest tekst Kotta o *Hamlecie* Zawistowskiego z 1956 roku, potraktowanym krytycznie, przede wszystkim dlatego, że, jak pisze Świątkowska, „Kott ustanowił polityczną jednoznaczność tego przedstawienia, niekoniecznie zgodnie z intencjami twórców, ale zgodnie z nastrojami społecznymi i oczekiwaniami widowni oraz z własnymi potrzebami" (s. 82).

Szczególne nasilenie działań aluzyjnych odnoszących się do sytuacji politycznej Polski i Polaków miało miejsce w okresie 1956-1989, co zostało skądinąd dość dobrze opisane i co autorka skrupulatnie odnotowuje, pokazując, jak polityczna eksploracja *Hamleta* punktowała poszczególne etapy rzeczywistości Polski Ludowej, stopniowo przeradzając się – i wyradzając – w schematyczność, doraźną publicystykę i miałkość myślenia. Świątkowska podkreśla historyczność interpretacji politycznych polegających na aluzyjności lub nawiązaniu wprost do sytuacji i wydarzeń politycznych w kraju, a więc zjawisko wywołujące żywą reakcję publiczności i wpływające na postawy społeczne danego momentu. Jednocześnie było to zjawisko o krótkotrwałej aktualności, nieczytelne lub nieciekawe dla późniejszych odbiorców, doświadczających innej rzeczywistości. Niemniej polityczne wykorzystanie dramatu Szekspira jest jak najbardziej wpisane w dzieło Wyspiańskiego i począwszy od jego propozycji, aluzyjność scenariuszy nie może być pominięta w monografii badającej myślenie *Hamletem* w powojennej kulturze polskiej. I tu szczególnie interesujące są tezy stawiane w odniesieniu do niezrealizowanego przedstawienia Swinarskiego. Jedyną

uwagę krytyczną, którą chciałabym w tym miejscu wyrazić, to wątpliwości dotyczące aluzyjności wymiennie nazywanej aktualizacją. Autorka nie różnicuje aluzyjności, a przecież nawiązanie do doświadczenia tu i teraz może mieć różne oblicza, przybierać różne formy, choćby od subtelności słownych do ledwie zauważalnego, wyrazistego czy dosłownego nawiązania gestem, kostiumem, elementem scenografii. Powstaje więc pytanie, jak rozumieć aluzyjność; czy aluzja jest aktualizacją (co zdaje się sugerować autorka) i w jakim sensie aluzyjność jest działaniem doraźnym? Czy musi być nawiązaniem wprost to bieżącej sytuacji? W politycznym scenariuszu nie musi bowiem to być sytuacja, ale też idea lub wręcz ideologia.

Natomiast bardzo dobrą stroną tego rozdziału jest uważne zwrócenie uwagi na rolę przekładu w budowaniu scenariusza i funkcjonowaniu działań teatralnych. Zauważona zostaje istotna rola powojennego przekładu Brandstaettera, który przełamał XIX-wieczny model polskiego Szekspira, dał mu język współczesny, ostry, niestroniący od wulgaryzmów, emocjonalny, wychodzący naprzeciw scenariuszowi politycznemu. Jak odnotowuje Świątkowska, w latach 1956-1965 przekład Brandstaettera został wykorzystany w siedmiu realizacjach *Hamleta*, w których Hamlet „mówił ze sceny współczesną i potoczną frazą” (s. 85), pozwalającą na wyrazistą aluzyjność do polskiej sytuacji kraju będącego więzieniem.

Dwa inne momenty w historii Polski po 1956 roku stały się ważnym kontekstem polskich *Hamletów*: rok 1968 i zwycięstwo Solidarności zakończone wprowadzeniem stanu wojennego. W realizacjach tych okresów kostium wielkiej klasyki pozwalał na porozumienie z widzem, umożliwiał zabranie głosu, który bez tej osłony zostałby uciszony ostrą cenzurą. I znów przekład – jak w przedstawieniu Brauna w Lublinie w 1968 roku – „uproszczony przekład Sity znakomicie nadawał się do współczesnego i

uaktualniającego odczytania *Hamleta*" (s. 98), brzmiał jak tekst Różewicza; jak konkluduje autorka, „im mniej Szekspira, tym więcej miejsca na aluzje" (s. 99). Przekład nie wymagał „wierności" wobec tekstu Shakespeare'a, sam stawał się narzędziem ucieleśnienia.

Rozdział trzeci, „Scenariusze Fortynbrasa", wprowadza perspektywę wyraziście polską: postać Fortynbrasa, przewijająca się w tekście tragedii tylko w wypowiedziach innych postaci, pojawia się na krótko na końcu, aby domknąć, jakby się wydawało, historię. W tym sensie nie była ona traktowana jako kluczowa w interpretacji wielu realizacji *Hamleta* na świecie. W polskich wystawieniach jednak Fortynbras stał się w wielu wypadkach postacią kluczową w budowaniu znaczeń. Zwrócił na niego bardzo mocno uwagę Wyspiański i wpisał go do „polskiego myślenia", co znalazło odbicie nie tylko w działaniach teatralnych, ale również w polskiej poezji, co Świątkowska starannie odnotowuje. Mocną stroną analiz scenariuszy Fortynbrasa jest prześledzenie zmian w myśleniu artystycznym i politycznym w polskim teatrze, z wielu względów ciekawsze i głębsze niż w rozdziale poświęconym aluzyjności. Znaczące ewoluowanie koncepcji dotyczących Fortynbrasa jest tu pokazane w szerszym niż teatralny kontekście kulturowym, z włączeniem utworów poetyckich (Brandstaetter czy Herbert), dramatów Grochowiaka, Żurka i Głowackiego, czy wreszcie politycznych esejów Trznadla. Właśnie z perspektywy dylematu „co zrobić z Fortynbrasem" Świątkowska przybliża i definiuje przekonująco zmiany w myśleniu *Hamletem* do końca XX wieku. Ten rozdział zdecydowanie należy do najciekawszych fragmentów monografii. Świątkowska zachowuje tu może najkonsekwentniej wierność metodologicznym założeniom performatywnym proponowanym przez Dianę Taylor, której prace stanowią zaplecze monografii; nie tylko omówione są tu bowiem spektakle teatralne, ale, co ważne, potraktowane są one na równi z gatunkowo innymi tekstami

traktowanymi jako różne warianty i przemiany „scenariusza". Szeroko zakrojony przegląd przedstawień oraz utworów literackich pozwala autorce na stwierdzenie, że „[p]o roku 1945 do lat sześćdziesiątych sceniczne i literackie wizerunki Fortynbrasa przeszły drogę od białego rycerza do podejrzanego kondotiera, w kolejnych dekadach zaczęły się zmieniać i coraz bardziej różnicować, co warunkowane będzie przemianami sytuacji politycznej w Polsce" (s. 166). I rzeczywiście, kolejne odsłony burzliwych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kazały twórcom kształtować scenariusz Fortynbrasa w konfrontacji z Hamletem, głównie z mitem Hamleta romantycznego, w niezmiennie żywy i często zaskakujący sposób po to, by ostro reagować na polską rzeczywistość polityczną. Natomiast przegląd inscenizacji pod kątem scenariusza Fortynbrasa w ostatnich dwudziestu latach to zaskakujące zjawisko: aż osiemnaście realizacji wielu uznanych reżyserów obyło się bez Fortynbrasa. Przyczyn tego zjawiska, skomentowanego: „jakbyśmy cofnęli się do XVIII wieku", dopatruje się Świątkowska w chęci „pozbycia się balastu *Hamleta* politycznego, teatru aluzji i postaci, która taki interpretacje definitywnie determinuje" (s. 193). Przesyt interpretacjami politycznymi kieruje zainteresowaniem reżyserów i dramaturgów innymi scenariuszami: seksualności, tożsamości, płci i ciała, którym autorka przygląda się w kolejnych rozdziałach monografii.

Rozdział zatytułowany „Kompleksy polskiego Hamleta" zadaje pytanie o aktualność interpretacji psychoanalitycznych Hamleta i proponuje przegląd sposobów, w jakie odczytywany i odgrywany był polski Hamlet. Ponieważ, jak ujmuje to autorka, „polski Hamlet zajmował się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych walką z systemem, a nie z własną matką" (s. 199), właściwy materiał do rozważań w tym rozdziale zaczyna się od Swinarskiego i jego koncepcji Hamleta pełnego kompleksów, niedookreślenia, niepewności co do własnej tożsamości; bohater tragiczny jak najdalszy od idealizacji

romantycznych; postać neurotyczna i niszczona przez własną słabość. Ten Hamlet nigdy nie powstał do działania, pozostał w zapiskach i wspomnieniach współtwórców spektaklu, który nie zaistniał i w związku z tym został w dużym stopniu zmitologizowany. I właśnie jako poniekąd nowy mit oddziaływał na późniejsze koncepcje, co bardzo trafnie i interesująco pokazuje autorka, pisząc o Hamlecie tworzonym przez Gustawa Holoubka, Andrzeja Wajdę (w kilku wersjach), Krzysztofa Nazara. Wyjątkowa wartość tego rozdziału polega na tropieniu losów koncepcji Swinarskiego w późniejszych realizacjach; Świątkowska śledzi strategie reżyserskie i aktorskie w sensie przetwarzania jego pomysłów, języka scenicznego, widzenia świata i ukazuje stopniową ich dekonstrukcję. Inaczej podjął schedę Swinarskiego Krzysztof Warlikowski, który, jak stwierdza autorka, uświadamiał w swoich inscenizacjach szekspirowskich „jakim opresjom i manipulacjom kultura poddaje ludzką cielesność" (s. 221). To, co Swinarski diagnozował – komplikacje cielesności i tożsamości – Warlikowski pokazywał jako źródło zniszczeń i zła. Szczególnie ostro zrobił to w realizacji *Hamleta* w 1999 roku, która została uznana za wyraz dobitnie politycznej postawy. Krytyczną narrację dotyczącą polskiego Hamleta rozszerza autorka w tym niezwykle ciekawym rozdziale o filmową adaptację opowiadania Herlinga-Grudzińskiego *Hamlet piemoncki* zrealizowaną przez Łukasza Barczyka pod tytułem *Italiani* oraz o reportaż Hanny Krall osnuty na biografii Andrzeja Czajkowskiego, człowieka „opętanego" Hamletem, który swoim przedśmiertnym/pośmiertnym gestem wpisał się w serię polskich hamletycznych wcieleń/działań.

Nawiązując do wątków freudowskich, realizacje teatralne *Hamleta* od lat osiemdziesiątych do czasów dzisiejszych widzi autorka jako ciąg dekonstruujący freudowskie ujęcia kompleksów: spektakle Kality, Sobocińskiego, Garbaczewskiego czy Peszka, wprowadzające na różnym

poziomie elementy pastiszu, subiektywności i ambiwalencji interpretacyjnej, traktuje Świątkowska jako dokumentację nieprzystawalności freudowskiej i postfreudowskiej psychoanalizy w polskiej recepcji *Hamleta*.

Metateatralne aspekty *Hamleta* z perspektywy dwu prac Wyspiańskiego (*The Tragicall Historie of Hamlet* oraz *Śmierć Ofelii*) są przedmiotem rozważań w znakomitym rozdziale „Teatr Hamleta – teatr Ofelii". Rozdział jest niewątpliwie plonem wcześniejszych prac autorki nad *Hamletem* Osterwy i Grotowskiego, efektem pogłębionej refleksji nad myśleniem o teatrze Wyspiańskiego i Osterwy oraz szczególnie interesujących uwag na temat autobiograficznego traktowania *Hamleta* – od praktyk Reduty do poszukiwań Grotowskiego. Istotną częścią podjętej tu tematyki są też rozważania nad metateatralnością tragedii w realizacjach Wajdy czy Grzegorzewskiego oraz nad tymi inscenizacjami, w których szczególną rolę powierzano trupie aktorskiej przybywającej do Elsynoru.

Teatr Hamleta jest autorefleksyjny, zapraszający do przemyśleń nad naturą tego medium, na problematyzowaniu nie tylko gry i pozycji aktora, ale też sytuacji widza i procesów odbioru tego, co dzieje się w teatrze. I tu rozważania Wyspiańskiego nad „Morderstwem Gonzagi" otwierają perspektywy interpretacyjne, które rozwiną się interesująco w polskich realizacjach *Hamleta*. Osterwa czerpał z Wyspiańskiego „nie tylko w parafrazie *Hamleta*, ale przede wszystkim w Reducie, w praktyce artystycznej i praktyce, która już daleko wykraczała poza artyzm" (s. 267) i wpisywał w tekst Szekspira osobiste poglądy na temat teatru i gry aktorskiej. Za sprawą Wyspiańskiego *Hamlet* został potraktowany jako rodzaj traktatu o teatrze, jako miejsce pozwalające na osobiste i emocjonalne autorefleksje aktorów o sobie, swoim zawodzie i posłannictwie. Takim tropem, sugeruje autorka, poszli wybitni uczniowie Osterwy: Woszczerowicz, Wierciński,

Byrscy i Gallowie. Metateatralność wpisał w swoje realizacje *Hamleta* Wajda. Wyraziste podkreślenie wagi i roli trupy aktorskiej było obecne w spektaklach Brauna, Maciejowskiego i Warmińskiego. Kwestie uczciwości sztuki aktorskiej i obrony godności aktora podjął Nazar w *Hamlecie* z 1996 roku, a własnej prawdy o sobie i teatrze poszukiwali po Osterwie Swinarski, Warlikowski i Klata. Za największy hołd złożony Wyspiańskiemu za otwarcie takiego właśnie scenariusza „teatru Hamleta" uważa autorka wystawienie *Hamleta Stanisława Wyspiańskiego* przez Jerzego Grzegorzewskiego w 2003 roku. To wielkie przedstawienie, któremu autorka poświęca wnikliwe omówienie, staje się dla niej „ostatnim (jak dotąd) akordem absolutnej wiary w teatr […] wyznaniem dotyczącym sztuki teatru i jej etycznego sensu, przeświadczenia o jej mocy i sile" (s. 282). Ostatnim, bo obecnie młodzi twórcy raczej nie idą za Wyspiańskim i zupełnie inaczej traktują teatr, czego innego szukają w *Hamlecie*.

Główną tezą tego rozdziału jest wykluczenie Ofelii z teatru *Hamleta*, teatru należącego do mężczyzn, których wizję Ofelii przedstawia autorka w przeglądzie historycznych koncepcji tej postaci w wystawieniach anglojęzycznych (za Elaine Showalter) oraz polskich realizacji od najwcześniejszych Ofelii przełomu XVIII i XIX wieku, poprzez niezwykle ciekawą interpretację wizji Modrzejewskiej, do dokonań w tej mierze w początkach XXI wieku. Ta feministyczna perspektywa ustawia postać szekspirowską w ścisłej zależności od bieżącego kontekstu społecznego, co samo w sobie jest bardzo ciekawe, ale, co więcej, ta część rozdziału jest też realizacją programu performatycznego, pokazuje bowiem dobitnie ścisłe relacje realizacji i odbioru. Cytowane fragmenty recenzji i opinii ukazujących się we współczesnych realizacjom teatralnym pismach wiąże Świątkowska z oczekiwaniami i reakcjami widzów: teatr „odzwierciedlał zasady *savoir-vivre'u*, obyczaje i kanony estetyczne mieszczańskich salonów" (s. 293), oraz

fascynacje pre- i postfreudowskim rozumieniem kobiecego szaleństwa, które od drugiej polowy XX wieku prowadza do coraz wyraźniejszej, dosadnej i drastycznej seksualizacji Ofelii w scenie szaleństwa. W „teatrze Ofelii" wątkiem dominującym jest bowiem szaleństwo bohaterki. Wybrane przykłady omówione w tym rozdziale pokazują, jak zmieniały się wizerunki Ofelii wraz z postrzeganiem kobiecości w Polsce w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat. Perspektywa diachroniczna pozwala tu szczególnie ostro uwidocznić przejście od przedmiotowości do podmiotowości w rozumieniu postaci Ofelii i ukazać polityczny i feministyczny potencjał realizacji teatralnych w demaskowaniu kulturowych mechanizmów konstruowania płci. Rozważania nad kolejnymi Ofeliami i zmianami w społecznym rozumieniu kobiety i kobiecości prowadzą autorkę do niezwykle trafnego pytania: czy można Ofelię wyzwolić z męskiego dyskursu i jednocześnie pozostawić ją w roli bohaterki Szekspirowskiej tragedii? Odpowiedzią, która jest jednocześnie wnioskiem podsumowującym tę część rozdziału, jest stwierdzenie, że koncepcje Ofelii subwersywnej można zrealizować w zasadzie tylko poza tekstem Szekspira, chociaż niektóre inscenizacje tragedii pokazały jej szaleństwo jako protest i bunt przeciwko patriarchalnemu porządkowi.

Nurt Offelii, czyli koncepcji postaci poza tragedią, bohaterki „apokryfu, historii alternatywnej, kontrfaktycznej adaptacji" (s. 325) wywodzi Świątkowska ze *Śmierci Ofelii* Wyspiańskiego, dramatycznego monologu, w którym Ofelia wyraża siebie, wreszcie ma głos, okazuje się osobą w pełni świadomą siebie i świata, w którym żyje, i potrafi to elokwentnie wypowiedzieć. Ten scenariusz w odniesieniu do realiów XXI wieku realizują liczne performanse i spektakle wprowadzające Offelię w konteksty doświadczeń społecznych, politycznych i etycznych nam współczesnych. „Ofelia, jako główna i najważniejsza bohaterka alternatywnych projektów zyskuje głos, ciało, podmiotowość" (s. 340), stojąc w opozycji do norm

głównego nurtu kultury, ale jednocześnie demaskując mechanizmy tego nurtu i wyrażając sprzeciw głównie wobec sposobów konstruowania płci.

Monografię zamyka w formie konkluzji szczegółowa analiza *Hamleta IV* Andrzeja Wajdy. Jest to znakomity pomysł, bowiem otwarte zakończenie spektaklu Wajdy wpisuje się w oczywistość recepcji *Hamleta* w Polsce. Tragedia jest głęboko wrośnięta w kulturę polską i to na różnych poziomach; realizacje teatralne, przeróbki, pastisze, utwory literackie nawiązujące do *Hamleta*, nie mówiąc o refleksjach krytycznych dotyczących zarówno tekstu dramatu, jak i kolejnych inscenizacji będą się mnożyć, zapewniając *Hamletowi* dalszy żywot w polskiej kulturze. Dla badacza musi to być perspektywa otwarta, bo jest rzeczą oczywistą, że nowe konteksty i nowi twórcy stworzą, urzeczywistnią, ucieleśnią i wymyślą nowych polskich Hamletów dla wciąż nowej, zmieniającej się widowni i jej oczekiwań.

Recenzja byłaby niepełna, gdybym nie wspomniała o szacie graficznej książki. Poszczególne rozdziały poprzedzielane są kolejnymi komiksowymi odcinkami *Hamleta* autorstwa Wandy Świątkowskiej. Jest to specyficzny performans: jego funkcją oczywistą jest ilustracja analizowanych kolejno problemów, ale jest to jednocześnie tekst autonomiczny, własny *Hamlet* autorki, prowadzący dialog z polskimi *Hamletami*, realizacja własnych wieloletnich zmagań z myśleniem *Hamletem*. Autorskie działanie na *Hamlecie*, które wspaniale dopełnia tę mądrą i uczoną, pasjonującą monografię.

Autor/ka

Marta Gibińska – profesor literatury angielskiej, wykłada na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół języka Szekspira, recepcji Szekspira w Polsce i krytyki tłumaczeń

szekspirowskich, ale też krytyki tłumaczeń współczesnej poezji polskiej. Autorka około stu publikacji, m.in. monografii *The Functioning of Language in Shakespeare's Plays* (1989) oraz *Polish Poets Read Shakespeare* (2000).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/hamlet-w-polsce*