didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-czego-sluzy-hamlet

/ REPERTUAR

Do czego służy „Hamlet”?

Wanda Świątkowska

Teatr Zagłębia w Sosnowcu

William Szekspir

Hamlet

przekład: Stanisław Barańczak, reżyseria: Jacek Jabrzyk, dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia: Anna Maria Karczmarska, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Jacek Sotomski, scenograf wykonawczy, projekcje multimedialne z wykorzystaniem AI: Kacper Łyszczarz, wideo, kamera live: Aleksander Joachimiak, reżyser światła: Klaudia Kasperska

premiera: 24 kwietnia 2026

Teatr Śląski w Katowicach

William Szekspir

Tragedyjo Hamleta, ksiyncia Dynymarku

przekład: Mirosław Syniawa, reżyseria: Robert Talarczyk, dramaturgia: Ewa Mikuła, scenografia, kostiumy: Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, Dagmara Walkowicz-Goleśny, reżyseria światła: Katarzyna Łuszczyk, muzyka: Jerzy Mączyński, wideo: Natan Berkowicz, Antoni Grałek, Dominik Nalepka

premiera: 15 maja 2026

Teatr Powszechny w Warszawie

William Szekspir

Hamlet

przekład: Stanisław Barańczak, reżyseria i dramaturgia: Kamil Białaszek, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, kostiumy: Sławek Blaszewski, multimedia: Michał Mitoraj, Hubert Kozarzewski, muzyka: Bartłomiej Gargula (Barto Katt), choreografia: Bartosz Dopytalski, reżyseria światła: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 16 maja 2026

Stary Teatr w Krakowie

Paweł Demirski

Mam coś w głębi nie do przedstawienia. HAMLET

reżyseria: Remigiusz Brzyk, scenografia i kostiumy: Marika Wojciechowska, choreografia: Anna Obszańska, muzyka: Jacek Grudzień, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 23 maja 2026

W urodzaju *Hamletów* pod koniec sezonu znamienne jest zjawisko traktowania dzieła Szekspira jako otwieracza do rozmaitych, skrajnie odmiennych problemów – pretekstowo, instrumentalnie i użytkowo. Mało którego z reżyserów i dramaturgów wydaje się interesować problematyka dramatu, ciekawsze jest dla nich pytanie – co mogę z nim zrobić, jak przyłożyć do wymyślonej tezy, skroić pod swoje potrzeby. Punktem wyjścia tych inscenizacji nie jest bowiem tragedia, a nasza rzeczywistość. I można powiedzieć, że sami sobie ten los zgotowaliśmy, powołując się na recepty Stanisława Wyspiańskiego (co jest w Polsce do myślenia) i Jana Kotta (*Hamlet* jest jak gąbka) – to przede wszystkim oni usprawiedliwiali i uprawomocniali czytanie *Hamletem* polskiej współczesności i szukanie w nim odpowiedzi na bolączki aktualnych czasów, w samym księciu widząc Polaka.

Ale czy na pewno *Hamlet* jako „klucz uniwersalny” jest równoznaczny z postulatem aktualizowania jego sensów?

Warto sprawdzić, jak zostało to zrobione w czterech ostatnich inscenizacjach, za które odpowiadali: Jacek Jabrzyk, Kamil Białaszek, Robert Talarczyk i Remigiusz Brzyk z Pawłem Demirskim – w ostatnim przypadku jest to autorski tekst, luźno inspirowany Szekspirem.

Być albo nie być – w Polsce

Matrycą autorskiego postępowania z dramatem może być potraktowanie najsłynniejszego monologu Hamleta. Bo cóż tu zrobić z tym oczekiwanym fragmentem tekstu? Wyciąć, przesunąć, sparafrazować, włożyć w usta innej postaci? Każde działanie jest deklaracją, bo skupia na sobie uwagę widzów – buduje oczekiwania i zachęca do pomysłów. Na temat wagi tego monologu ironizował już Wyspiański, przewrotnie zauważając: „Piękności w monologu tym wykryto przede wszystkim dlatego tak wiele, że przede wszystkim tego monologu słuchano” (1961, s. 166). Monolog Hamleta stał się autonomiczną cząstką tragedii, recytacją, popisem, oczekiwanym clou programu. To już nie są słowa postaci w momencie kryzysu, umiejscowione przez autora w konkretnym ciągu dramaturgicznym, a manifest i narzędzie do gry z widzem.

Strategie reżyserskie są tu rozmaite. Jacek Jabrzyk w wersji z Sosnowca odebrał ten monolog Hamletowi i włożył go w usta Pierwszego Aktora (Wojciech Leśniak) z trupy teatralnej, która przybywa do Elsynoru, a właściwie do Teatru Zagłębia. Grupa aktorów wchodzi z walizkami wejściem dla widowni i rozgląda się po teatrze jak po znajomej, a dawno niewidzianej przestrzeni; wrócili tu na gościnne występy, ale znają i lubią to miejsce. Żartują z Hamletem (Paweł Charyton), który wyraźnie ucieszony jest ich

wizytą i natychmiast prosi o próbkę monologu. Wtedy Leśniak przysiada na rogu sceny i wobec oświetlonej widowni zaczyna spokojnym głosem: „być albo nie być”. Nie popisuje się, nie recytuje – po prostu mówi, dając wysłyszeć wszystkie sensy tego tekstu. Ten zabieg sprawia, że monolog przesycony jest doświadczeniem starszego człowieka – słychać tu wszystkie przeżyte porażki, błędy i trud zmagania się z długim życiem. Wybrzmiewa w nim mądrość doświadczenia. Co ciekawe, aktor wręcz zaczepia widownię retorycznymi pytaniami, dialoguje z nią – widzowie kiwają głowami, pomrukują znacząco – dzięki czemu rozterki księcia schodzą na poziom naszych codziennych zmagań i trudów. Monolog jest powiedziany bez koturnów, patosu, zwyczajnie, blisko i do widzów – cała grupa aktorska wraz z Hamletem i Poloniuszem stoi na widowni, a Pierwszy Aktor siedzi na skraju sceny, na wyciagnięcie ręki. Scena pozostaje pusta, a Hamlet stoi oparty o ścianę w cieniu balkonów i słucha w milczeniu.

Zupełnie inaczej jest w niedalekim geograficznie, ale odległym ideowo i reżysersko *Hamlecie* katowickim. Robert Talarczyk chciał z tego monologu uczynić manifest, bo jest to monolog księcia po raz pierwszy wypowiedziany ze sceny po śląsku. Paweł Kempa – nie tyle książę, ile chłopak z górniczej rodziny (tylko raczej właścicieli kopalń niż tych pracujących pod ziemią) – wypowiada go mocno, donośnie, stojąc na wysuniętym w widownię pomoście. Tekst został przesunięty z trzeciego aktu przed finałowy pojedynek z Laertesem, co nadaje mu znaczenie rozważań o byciu i niebyciu w obliczu realnego zagrożenia życia i przeczucia własnej śmierci, którym Hamlet dzieli się z Horacjem. Egzystencjalna koda staje się więc epilogiem tragedii i zapowiedzią losu wszystkich głównych bohaterów. Tu od razu warto nadmienić, że tragedia Szekspira w języku śląskim (w przekładzie Mirosława Syniawy, który przełożył również *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna na potrzeby przedstawienia Mai Kleczewskiej) brzmi znakomicie – odświeżająco, mocno,

brutalnie – przekład ma dynamikę, szorstkość, twardość, wynikające nie tylko z fonetyki języka śląskiego, ale z operacji lingwistycznych tłumacza, który postawił na bezpośredniość, prostotę, nie unikał wulgaryzmów czy włączał do przekładu kwestie w języku niemieckim (na przykład w rozmowie z Rosencrantzem i Guildensternem). To nie jest poetyzowany przekład igrający wieloznacznością i popisujący się grą słów; stawia na jasność sensów, potoczystość i klarowność frazy. Co więcej, jest komunikatywny i zrozumiały nawet dla odbiorcy nieznającego języka śląskiego, choć teatr zapewnia widzom napisy w języku polskim – oparte na nowym przekładzie Tadeusza Sławka (oba przekłady dramatu zostały wydane i można je kupić w teatrze).

Kamil Białaszek w Teatrze Powszechnym działa natomiast jak didżej, który ze starej śpiewki chce zmontować parę chwytliwych kawałków, trochę samplować, pomiksować, ale generalnie dać widzom dobry beat. W tym anarchistycznym montażu czeka się na monolog księcia jak na znany wszystkim hit i Białaszek wykorzystuje to oczekiwanie do gry z widzem. Antek Sztaba w tytułowej roli jak doświadczony stand-uper rzuca widowni: „Wiecie, co teraz nastąpi? Chcecie to usłyszeć?" – trochę drażni, trochę kokietuje, w końcu decyduje się wygłosić monolog, bo „tak ślicznie wygląda, gdy go recytuje": pozycja, światła i jedziemy. W trakcie jednak przerywa i przechodzi do zaczepiania widzów, chcąc ten dylemat przełożyć na bliższe im realia, w stylu: a ty co byś zrobił, gdyby ci zamordowano rodzinę? Zemścił się? Został terrorystą? Rzadko kiedy takie „objaśnianie" na scenie działa – tu też moim zdaniem nie do końca się sprawdziło, tworząc raczej tautologiczny przypis, sytuujący monolog, trochę na siłę, wobec konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Potwierdza to strategię obraną w całym przedstawieniu: wychodząc od zgrywy, dekonstrukcji, autoironii, demitologizacji – niemal na poziomie kabaretowym, Białaszek próbuje złapać jakiś nerw współczesności,

przełożyć-przyłożyć tragedię do aktualnych konfliktów politycznych, klasowych, ekonomicznych, genderowych czy generacyjnych, co w skrócie oddaje powtarzana w recenzjach mantra: „nepo, korpo, hajs", a przypomina w gruncie rzeczy *doomscrolling* na bazie *Hamleta*.

W autobiograficznej parafrazie Demirskiego monolog nie zaistniał w strukturze opowieści, ale stał się punktem wyjścia. Bohater grany przez Kamila Pudlika informuje na początku spektaklu o swojej próbie samobójczej, z której nic nie wyszło, bo poślizgnął się na kafelkach w łazience. Jako leitmotiv tej biograficznej opowieści przewija się *4.48 Psychosis* Sarah Kane – bohater Demirskiego, jak brytyjska dramatopisarka, zdecydował, że „wolałby nie", jednak okoliczności zadecydowały inaczej, więc ciągnie ten wózek i próbuje się odnaleźć w „być", w czym ma mu pomóc m.in. psychoterapia.

Już w tym *pars pro toto* widać jak na dłoni, że mamy do czynienia z czterema odmiennymi pomysłami na *Hamleta*, ale w gruncie rzeczy dość podobnymi strategiami reżyserskimi, traktującymi tekst jako punkt wyjścia i trampolinę, z intencją, by zrobić go „inaczej", nadpisać, zdekonstruować i przemontować tak, by spróbował odpowiedzieć na postawione mu z perspektywy „tu i teraz" pytania. We wszystkich czterech przypadkach bliżej zatem do adaptowania niż odczytywania.

W Elsynorze, czyli nigdzie

Na pytanie, jak widzą twórcy współczesną Polskę przez pryzmat szekspirowskiego tekstu, można odpowiedzieć, sprawdzając, gdzie sytuują Elsynor – co widzom ma powiedzieć ta przestrzeń, dosłownie wykreowana na scenie, jak również w jakiś sposób mentalna, ahistoryczna, ale przecież

napiętnowana polskością i aktualnością.

Najdobitniej umiejscawia *Hamleta* Talarczyk: na złożach węgla, pośród górniczych wież, metalowych rusztowań, pochylni, wind prowadzących do szybów. To krajobraz jak z konstruktywistycznych industrialnych wizji – podświetlany ogniście lub burzowo prospekt przypomina projekty Andrzeja Pronaszki. Uniformy dworu stylizowane na górnicze mundury i pojawiające się w finale galowe stroje, które nierozerwalnie kojarzymy z Barbórką, nie pozostawiają żadnych wątpliwości (scenografia i kostiumy: Katarzyna Sobańska, Marcel Sławiński i Dagmara Walkowicz-Goleśny). Jednocześnie jest to Śląsk zmitologizowany, odrealniony i jakoś upatetyczniony, o czym dobitnie świadczy gorejące serce z węgla, które w finale zawiśnie nad sceną. Rozłupane, z wrzącą we wnętrzu lawą (*Dziady*?) może symbolizować *Hassliebe* wobec śląskiej tożsamości, z której Hamlet chce się wyzwolić, ale z której jest przecież dumny. Ta osobność śląskości, ale także kompleksy związane z konfliktami z polskością demagogicznie wybrzmiewają w finale spektaklu, kiedy na scenę z uzbrojonymi gorylami wchodzi „polski Fortynbras" uosobiony przez Krzysztofa Głuchowskiego i słowami najeźdźcy w takt rozbrzmiewającej *Roty* każe uprzątnąć ciała, wsadzając Horacja, ostatniego żywego Ślązaka, jako muzealny egzemplarz do pleksiglasowej gabloty. Trochę za topornie chce tu Talarczyk rozegrać konflikt między złym Polakiem i biednym Ślązakiem, kreując jednak zbyt upraszczający i nieprzekonujący mit ofiarniczy. *Hamlet* zagrany po śląsku ma być wyrazem dumy, manifestem odrębności, głosem sprzeciwu wobec kolejnego prezydenckiego weta pod ustawą o uznaniu śląskiego za język regionalny, ale podszyty jest też resentymentem. To jest *Hamlet* w śląskiej sprawie, w której trzeba jasno wskazać wrogów, nie bawiąc się w żadne subtelności.

Od regionalizmu w stronę diagnoz globalizmu poszły dwa odmienne, a

jednak w konkluzjach zbliżone *Hamlety* Jabrzyka i Białaszka. W obu przypadkach dwór to ten mityczny jeden procent społeczeństwa kumulujący zasoby – kapitaliści, technokraci, właściciele syndykatów, trustów, globalnych korporacji, a Klaudiusz to CEO firmy Denmark, który odebrał bratankowi schedę. W sosnowieckim *Hamlecie* wyeksponowany został temat technologii, cyfryzacji i nowych (?) mediów oraz ich wpływu na komunikację, relacje, sposoby sprawowania władzy i politykę. Spektakl zaczyna się od wyświetlenia nagłówków prasowych i z mediów społecznościowych o śmierci starego Hamleta, z pytaniami o przyszłość i z wykrzyknikami, które „się klikają" – o zaskoczeniu, szoku, podejrzeniach, spisku – natychmiast repostowanymi i komentowanymi. Hamleta poznajemy w goglach VR, bo woli być online niż w realu, przyjaźni się z AI, bo Horacjo jest wygenerowaną projekcją (jak Siri w wersji żeńskiej – grana przez Małgorzatę Saniak-Grabowską), który przetwarza na komendę zadane monologi i mechanicznym głosem odpowiada na egzystencjalne prompty. Duch ojca okazuje się tu wirusem systemu czy glitchem, który wcina się w czat strażników („error: enter Ghost"), bo zaświaty to algorytmy. Kontakt z „Duchem" możliwy jest więc tylko w przestrzeni wirtualnej – na czacie, w goglach lub przez projekcję wygenerowaną przez Horacja. Co zatem jest prawdą, a co symulacją czy fejkiem? Kto tym steruje i czyja to narracja, skoro ostatnie słowo należy do sztucznej inteligencji (Horacjo/Siri: „Wszystko to zgodnie z prawdą wam przedstawię")? W przestrzeni, która przypomina hangar, magazyny, a może tylko zaplecze serwerowni (scenografia: Anna Maria Karczmarska) wszechobecny *livestream* świadczy nie tyle o postępie, ile o permanentnej inwigilacji i ciągłym trybie online. Transmisja jest nieprzerwana, a Hamlet gubi się między różnymi wersjami rzeczywistości, nie odnajdując się w żadnej z nich. Wirtualny Elsynor to samosterujący się mechanizm, nad którym nie ma już kontroli – to piętrzące poziomy

hiperrzeczywistości symulakrum.

W warszawskim *Hamlecie* Białaszek idzie jeszcze krok dalej – w świat postapo, śmietnik cywilizacji, gdzie wrócą pierwotne instynkty, jak walka o ogień, co prognozuje w finale Fortynbras (Andrzej Kłak). Na razie stoimy na krawędzi, świat się rozpada, kolosy korporacyjne zaraz runą z przesytu, korupcji, machinacji i zbrodni. Ten stan „tuż przed" oddają świetnie kostiumy Sławka Blaszewskiego i scenografia Aleksandry Wasilkowskiej. Na kaflach z fikcyjnej kryptowaluty stoi współczesny tron i bożek kapitalizmu – pisuar, symbol męskiej władzy i przywoływanej w spektaklu teorii „skapywania". U stóp urynowo-finansowej piramidy krążą poddani, licząc, że im coś „skapnie". Bohaterowie, odziani w warstwy szmat, tiuli, zawoje, turbany, przypominają współczesnych nomadów: zaniedbani, z przypadkowymi elementami spiętrzonej, gromadzonej na zapas garderoby. Sami są jak góry łachów, tworzące z nich bezkształtną, odcieleśnioną, lecz pstrokatą i kiczowatą masę. Plastyczna oprawa i wizualizacje oddają dekadencki, kampowo-trashowy klimat Elsynoru. To świat u progu zagłady – jak z *HamletaMaszyny* Heinera Müllera – na ruinach, szczątkach, gruzach – po rozpadzie narracji, języka, reprezentacji, historii, nieważne, czy wskutek rewolucji, buntu maszyn, krachu finansowego czy aktów terroru. *Hamlet* Białaszka zapowiada katastrofę, jest müllerowskim laboratorium rozpadu, anihilacji, po której ludzkość powróci, o ile jakaś przetrwa, do poziomu biologii, *zoe*, nagiego życia, które będzie grzało się przy ognisku i jadło upolowane zwierzę.

W tej katastroficznej wizji przyszłości nie brak Białaszkowi poczucia humoru, które działa jak wentyl ironii, a zarazem nawias niwelujący powagę samozagłady. Sporo tu dopisano żarcików i memów – warszawskich, środowiskowych, autotematycznych. Aktorzy „grają, że grają", puszczając co

chwilę oko do widowni (zamiast czaszki Yoricka Grabarz wygrzebuje czaszkę Szekspira, co Horacjo komentuje: „nie znam"). Rozśpiewani Grabarze (Wojan Trocki, Olivier Woodcock) przemierzają co jakiś czas widownię, komentując akcję kabaretowymi intermediami i przyśpiewkami. Chyba na żadnym *Hamlecie* nie słyszałam tak częstych wybuchów śmiechu wśród publiczności. Ta zgrywa z arcydzieła jest metodą jego dekonstrukcji, obniżenia autorytetu, bo przecież zgodnie z twierdzeniem o nieskończonej liczbie małp nawet szympans byłby w stanie napisać *Hamleta*, jeśli wystarczająco długo postuka w klawisze – co dosadnie pokazano w prologu.

Prequelem rozpędzonego kapitalizmu, którego koniec wieszczy Białaszek, jest tekst Pawła Demirskiego *Mam coś w głębi nie do przedstawienia. HAMLET*, w którym autor hamletyzuje biografię własną oraz pokolenia dzisiejszych pięćdziesięciolatków, którzy dorastali w latach dziewięćdziesiątych, a na rynek pracy wchodzili, gdy otwierały się granice UE. W spektaklu Remigiusza Brzyka brzegowość tego świata wyznacza portowe nabrzeże – betonowe kloce i brudna plaża, przypominająca wysypisko odpadów. Za żwirową i jakby zalaną asfaltem plażą otwiera się sterylna przestrzeń oświetlona jarzeniówkami – podobna do szpitalnej sali, która ma kontynuację na zasceniu (scenografia i kostiumy: Marika Wojciechowska). To tam, na tyłach będzie umierał na raka płuc ojciec Hamleta. Demirski przepisuje *Hamleta* na własną biografię, deklarując: „Hamlet to ja". Niewiele tu zostało z oryginału: tytuł, cytat, imiona bohaterów, zarys relacji bohatera z matką, nieobecnym ojcem, przyjaciółmi, dziewczyną. Demirski przenosi dylematy duńskiego księcia na płaszczyznę prywatną i osobistą. Hamlet jako *porte parole* autora przerabia kryzys wieku średniego, porażki jego pokolenia, patrzy nostalgicznie wstecz i dramatyzuje własne kompleksy. Tekst Demirskiego obnaża wszystkie słabości traktowania *Hamleta* jako stelaża – szekspirowska historia staje się indywidualną,

jednostkową i w gruncie rzeczy niewiele obchodzącą widza prywatną opowieścią o tęsknocie za ojcem, nieprzepracowanej żałobie, traumie, kryzysach twórczych i rozczarowaniu światem. Po co więc nawiązania do *Hamleta*? Jako znak jakości? Znana marka? Wabik? *Hamlet* służy tu jako pretekst do przebrzmiałych rozważań o skutkach polskiej transformacji (przypomnę, że Jan Klata zrobił to w *H.* w 2004 roku), wygłaszania truizmów o klasie średniej i przeprowadzania na scenie psychoterapii. Spektakl jest w swoich diagnozach wtórny i powtarza to, co już dawno wiemy. To, co „w głębi" i „nie do przedstawienia", jest za to wypowiadane *explicite* i demonstracyjnie. Gdy rozważania wchodzą w temat awansu społecznego i autor sytuuje swojego chłopca w dresie w pozycji polskiego Didiera Eribona, to autonarracja zaczyna się mocno rozjeżdżać ze sztancą zaczerpniętą z dramatu, bo akurat Hamlet – tak jak ośmieszani w spektaklu Laertes (Filip Perkowski) czy Guildenstern (Michał Badeński) – byłby reprezentantem uprzywilejowanej kasty, bananowej młodzieży, która ma zapewniony „lepszy start". Kamil Pudlik robi wszystko, by przekonać do siebie widzów w roli sfrustrowanego humanisty, który przechodzi kryzys wieku średniego, i uwiarygodnić pokoleniowe doświadczenie autora, ale nie dostaje od niego szansy, by powiedzieć cokolwiek o doświadczeniu dwudziestolatków, dzisiejszych Hamletów. Podczas gdy Demirski rozlicza się z przeszłością, Białaszek i Jabrzyk odsłaniają zagrożenia czyhające dziś.

Kobieta z głową w piecyku gazowym

Reżyserzy przyglądają się w swoich *Hamletach* także pozycji kobiet. Ofelii i Gertrudzie trudno w szekspirowskim scenariuszu wybić się na niepodległość – wymaga on modyfikacji, by oddać im głos. Tu najradykalniej postępuje Białaszek, dopisując Gertrudzie (Anna Ilczuk) i podwojonej Ofelii (Natalia Szczypka i Ewa Skibińska) monologi mówiące o ich uwikłaniu w męski świat.

Pionierką feministycznego czytania dramatu była Monika Pęcikiewicz (Teatr Polski we Wrocławiu, 2008), gdzie Ilczuk i Skibińska były obsadzone na odwrót. W wersji warszawskiej również próbują wywalczyć sobie miejsce i widzialność. Zwłaszcza Gertruda ma uzasadnione wyrzuty wobec syna i wytyka mu jego nieporadność (nawet w zabiciu Poloniusza i pozbyciu się jego ciała), uprzywilejowaną pozycję, wygodnictwo, pozorny bunt. W scenie w sypialni to ona oskarża Hamleta i stawia przed nim lustro, nie dając sobie narzucić jego narracji. Gertrudy we wszystkich inscenizacjach wydają się silniejsze niż u Szekspira, a także świadome swego losu i przypisanej im pozycji. To raczej Gertruda (Mirosława Żak) kieruje niezdarnym i rozleniwionym Klaudiuszem (Tomasz Kocuj) w sosnowieckiej inscenizacji. Gertruda w śląskim *Hamlecie* (Barbara Lubos-Rokita) jest za to pilną obserwatorką i świadoma niegodziwości męża podejmuje próbę ratowania syna w finałowym pojedynku, wypijając zatrute wino. Choć nie mogą wiele, to nie chcą też być biernymi marionetkami w rozgrywce między Hamletem a Klaudiuszem.

Próbując zobaczyć w Ofelii współczesną dziewczynę, reżyserzy i tak pozycjonują ją w roli ofiary. Mogą co najwyżej oddać jej sprawczość w decyzji o samobójstwie. Choć Ofelia próbuje być samodzielna i niezależna, to pada ofiarą molestowania (Ewelina Adamska-Porczyk w spektaklu katowickim), gwałtu (Natalia Bielecka w Sosnowcu) lub jest faszerowana lekami (Natalia Szczypka w Powszechnym). Opresja rymuje się we wszystkich spektaklach z depresją – córka Poloniusza zmaga się z kryzysem psychicznym, samotnością, cierpieniem, brakiem wsparcia. Dla jej wrażliwości i delikatności nie ma miejsca w tym świecie żądz, walki o władzę i mężczyzn. „Mój mechanizm się zepsuł” – powie u Białaszka, co jest reminiscencją z *HamletaMaszyny*, wprost przywołanego w sosnowieckim

spektaklu przez Tomasza Śpiewaka:

> To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku Kobieta z przeciętymi żyłami. […] Kobieta z głową w piecyku gazowym. […] Podkładam ogień pod moje więzienie. Ciskam w ogień moje suknie. Wyrywam sobie z piersi zegar który był moim sercem. Wychodzę na ulicę odziana w swoją krew (2000, s. 89).

Dopiero przepisanie jej roli przez Demirskiego pozwala uzyskać Paulinie Kondrak minimum autonomii. W tym scenariuszu nie poddaje się ona presji rodziny, sama wybiera i porzuca partnerów, szuka własnej drogi realizacji. Ani ojciec, ani brat nie decydują o jej życiu ani wyborach. Jest w jej postawie trochę młodzieńczej przekory, nastoletniego buntu, kiedy wie, że przyprowadzenie do domu chłopaka z blokowisk wywoła gniew aspirującego do wyższej klasy Poloniusza (Radosław Krzyżowski).

Ofelie w najnowszych spektaklach szukają przestrzeni wolności w sztuce – piszą wiersze, tworzą muzykę, śpiewają, tańczą, by choć w ten sposób dać upust złości na skonstruowany przez Szekspira świat, który oferuje im tylko uległość, podrzędność, a jedyne, co gwarantuje, to malownicza śmierć.

Fałszywi przyjaciele

Na koniec warto zauważyć różnorodne, a intrygujące pomysły na przyjaciół Hamleta: Horacjo zostaje zrównany z Rosencrantzem i Guildensternem – jest bowiem w tych inscenizacjach albo czarnym charakterem, albo przynajmniej podejrzanym, śliskim czy fałszywym typkiem. Nie ma mowy o prawdziwej przyjaźni czy wsparciu między księciem a dawnym szkolnym kolegą, Horacjo bowiem albo Hamletowi zazdrości jego uprzywilejowanej pozycji (Michał

Czachor u Białaszka), albo działa podstępnie i jest właściwie agentem Fortynbrasa (Dariusz Chojnacki u Talarczyka), albo jest wirtualnym bytem (u Jabrzyka), którego intencje (?) pozostają niejasne, a kwestia podszywania się pod Ducha ojca podaje lojalność Siri w wątpliwość. Zdrada, która nieoczekiwania spada na Hamleta ze strony Horacja, nie jest nowym konceptem w historii polskich inscenizacji, jednak tym razem reżyserzy mocno akcentują jego niższą klasową pozycję, biedę, kompleksy, zawiść, własny interes (lub jego odmienność ontologiczną). Generalnie Horacjo jest zazdrosny i intrygami wokół Hamleta kompensuje własne braki. Dołączając spektakl Brzyka, gdzie postać inspirowaną Horacjem gra Bogdan Brzyski, to aż w trzech przypadkach aktor grający Horacja jest starszy przynajmniej o dekadę od aktora grającego Hamleta – to nie jest jedno pokolenie ze szkolnej ławki i trudno tu o porozumienie. Brzyski chodzi w roboczym kombinezonie pobrudzonym smarem, otwiera termos i robione w domu kanapki – patrzy z pobłażliwością na miotającego się w niekończących się rozważaniach chłopaka i czuć, że na końcu języka ma pytanie: „A może byś się tak wziął do prawdziwej roboty?”.

Zetkami są natomiast Rosencrantz i Guildenstern, którzy chcieliby przy dworze coś ugrać, ale mieli pecha i się nie udało. W inscenizacji Jabrzyka to naiwni karierowicze w garniturach, raczej z niższych szczebli korpo – bardzo przejęci swoją rolą, bardzo usłużni i szybko demaskujący się przed Hamletem. W śląskiej wersji wsuwa się wraz z nimi queerowość – to kolorowe ptaki, naiwna, szukająca rozrywki i zabawy para, niewiedząca, w co została wplątana – do momentu próby gwałtu i przemocy ze strony Hamleta i Horacja. W spektaklu warszawskim przyjmują rolę everymanów, komentatorów, ale to niemal żebracy, którym się nie udało – nie tak sprytni jak Horacjo, ale łudzący się, że i im coś skapnie. Hamlet bez skrupułów

wysyła ich z somalijskimi paszportami w diabły. Kto nie zna zasad tej gry, jest na straconej pozycji. A oni mieli jeszcze na dodatek gorszy start – to Hamlet, Ofelia i Laertes są z „dobrych domów". Klasowość i przywilej pochodzenia wybrzmiewa mocno w każdej inscenizacji (najdonośniej w wersji Demirskiego), bo Hamlet jest rozkapryszonym nepo baby, Ofelię stać na leki i leżenie w łóżku, a Laertesa na studia za granicą. Generalnie portret pokolenia Z nie wypada w tych spektaklach pochlebnie – młodzi są roszczeniowi, zblazowani, rozpieszczeni i wydelikaceni. Może i chcieliby zmierzyć się z tym światem, ale sprzeciw ograniczają do rolki na TikToku.

***

W *Hamletach* A.D. 2026 rozpada się tragedia, wietrzeje autorytet i wiara w sens słów, brakuje scalającej świat zasady. Kiedy racje Ducha są zanegowane i zostają medialne wizerunki, awatary i generowane symulakry, to Hamlet traci uzasadnienie, a tragiczność zostaje unieważniona. Współczesne Elsynory to światy ontologicznie podejrzane, niespójne, bez twardego jądra, a etyka w wirtualnej rzeczywistości rzuca wyzwanie: jest czy nie jest?

Pytanie więc należałoby odwrócić – nie: co *Hamletem* mówimy, a czemu wciąż go używamy. Czemu *Hamlet* powraca ostatnio tak zintensyfikowaną obecnością? Oprócz czterech wiosennych premier powstały niedawno także dwie wariacje: Patrycji Kowańskiej i Dominiki Knapik (*Very Very Hamlet*), Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra jr (*Wchodzi duch*), montaż Waldemara Raźniaka (*Hamlet vs Makbet*), a także *Hamlet* gnieźnieński (w reżyserii Jana Marka Kamińskiego) i *Hamlet* Jana Englerta w Teatrze Narodowym. Jak pada u Białaszka w scenie rozmowy o teatrze: „Wszędzie grają *Hamleta*". Skąd po przerwie to wzmożone zainteresowanie i co zwiastuje?

Wzór cytowania:

Świątkowska, Wanda, *Do czego służy „Hamlet”?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-czego-sluzy-hamlet.

Autor/ka

Wanda Świątkowska – wykłada na Wiedzy o Teatrze na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się recepcją dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym naciskiem na znaczenie Hamleta w kulturze polskiej; historią Reduty oraz filozofią teatralną i rękopiśmiennym dorobkiem Juliusza Osterwy; wykorzystaniem narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem. Ostatnio opublikowała: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019); *Dzienniki wypraw 1938–1939 Juliusza Osterwy* (2020), *Reduta. Źródła i komentarze* (2022), z Dariuszem Kosińskim *The Unknown Theatre of Jerzy Grotowski. Performances at the Theatre of 13 Rows 1959–1964* (2024).

Bibliografia

Müller, Heiner, *HamletMaszyna*, tłum. J.St. Buras, [w:] tegoż, *Makbet*, *HamletMaszyna*, *Anatomia Tytusa*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.

Wyspiański, Stanisław, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/do-czego-sluzy-hamlet*