

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 Miкуła, scenografia, kostiumy: Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, Dagmara Walkowicz-Goleśny, reżyseria światła: Katarzyna Łuszczczyk, 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 częścią 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

przeestrzeni; 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 – słyhać 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 kiwiają głowami, pomrukują znacząco – dzięki czemu rozterki księcia schodzą na poziom naszych codziennych zmagania 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 wyciągnięcie 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 właściciele 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 przecucia 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 obroną 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 zdecydowały 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 ogniem lub burzowo prospekt przypomina projekty Andrzeja Pronaszki. Uniformy dworu stylizowane na górnicze mundury i pojawiające się w finale galowe stroje, które nierozzerwalnie 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 zawisnie 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 dekadенcki, kampowo-trashowy klimat Elsynoru. To świat u progu zagłady – jak z *Hamleta* Maszyny Heinerja 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 Białaszce 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 szympanś byłby w stanie napisać *Hamleta*, jeśli wystarczająco długo postuka w klawisze – co dosadnie pokazano w prologu.

Prequelem rozpedzonego 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, cytaty, imiona bohaterów, zarys relacji bohatera z matką, nieobecny ojciec, 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 wypowiedziane *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 najradzykalniej postępuje Białaszek, dopisując Gertrudzie (Anna Ilczuk) i podwojonej Ofelii (Natalia Szczyпка 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 faszzerowana lekami (Natalia Szczyпка w Powszechnym). Opresja rymuje się we wszystkich spektaklach z depresją - córka Poloniusza zмага 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 Białaszką, 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. Wyrwam 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 Horacio, ale łudzący się, że i im coś skapnie. Hamlet bez skrupułów wysłał 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 Białasza w scenie rozmowy o teatrze: „Wszędzie grają *Hamleta*”. Skąd po przerwie to wzmożone zainteresowanie i co zwiastuje?

Wzór cytowana:

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

Autor/ka

Wanda Świątkowska – wykładowca 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/arttykul/do-czego-sluzy-hamlet>