

UNIVERSITAS
GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 34 / 2021 / t. 60

MYŚLENIE SZEKSPIREM...

*W tym szaleństwie
jest metoda*

PAWEŁ DYBEL

MAGDALENA CIEŚLAK

KRYSTYNA KUJAWIŃSKA-COURTNEY

WANDA ŚWIĄTKOWSKA

JACEK FABISZAK

ANNA CETERA-WŁODARCZYK

ANNA RATKIEWICZ



PÓŁROCZNIK ❖ R. 34 / 2021 / t. 60

MYŚLENIE SZEKSPIREM...
W tym szaleństwie jest metoda

Universitas Gedanensis, t. 60

Redaktor Naczelny
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego
Krystyna Bembenek

Redakcja naukowa bieżącego numeru
prof. dr hab. Marta Gibińska
dr Jan Grzanka

Rada Naukowa
Paweł Dybel, Tadeusz Gadacz, Ludwik Kostro,
Andrzej Leder, Anatolij Miłka, Aleksander Piwek, Alina Ratkowska,
Zenon Roskal, Karol Toeplitz

Korektor języka angielskiego
Teresa Ossowska

Projekt okładki
Jerzy Wołodźko

Wydawca
Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne
ul. Lenziona 8/1A
80-245 Gdańsk
tel. 58 3451991

www.universitasgedanensis.pl
redakcja@universitasgedanensis.pl
NIP 957-08-05-001

Zgodnie z komunikatem Ministra Edukacji i Nauki z dnia 1 grudnia 2021 roku
czasopismo *Universitas Gedanensis* posiada 20 punktów
(poz. 32412 w wykazie czasopism)

Nakład 120 egzemplarzy
ISSN 1230-0152

SPIS TREŚCI

MYŚLENIE SZEKSPIREM... W TYM SZALEŃSTWIE JEST METODA.

Wstęp 7

MAGDALENA CIEŚLAK

Myślenie „Hamletem” – dotykanie kryzysu Szekspirem

Thinking through ‘Hamlet’ – using Shakespeare to diagnose crises 13

JACEK FABISZAK

Polskie/słowiańskie przyczynki do teatralnego Szekspira

Polish and slavic elements in Polish stage adaptations of Shakespeare’s plays ... 31

PAWEŁ DYBEL

Czego pragnął Hamlet? Uwagi wokół seminarium Jacquesa Lacana

Le desir et son interpretation

What did Hamlet want? Comments on Lacan’s seminar ‘Le desir

et son interpretation’ 47

WANDA ŚWIĄTKOWSKA

Dramaturgie wędrujące na przykładzie *Zimowej opowieści* Williama

Szekspira

Wandering dramaturgies on the example of ‘The Winter’s Tale’ by

William Shakespeare 67

ANNA RATKIEWICZ

Przemiany Ofelii: od tragedii Szekspirowskiej do powieści i filmu

Transformations of Ophelia: from Shakespearean tragedy to modern novel

and into the film 85

KRYSTYNA KUJAWIŃSKA-COURTNEY

Monodram *Testament Shakespeare’a* Verna Thiessena jako przykład

fikcyjnej biografii

Vern Thiessen’s ‘Shakespeare’s Will’ as the example of fictional biography 95

ANNA CETERA-WŁODARCZYK

Racje wyższego rzędu: *Henryk IV*, część 2, scena IV.3

The crowning argument: ‘Henry IV’, part 2, scene 4.3 105



Portret grawerowany przez Martina Droeshouta,
znajduje się na frontonie strony tytułowej pierwszego wydania dramatów Szekspira,
tzw. First Folio z 1623 roku

MYŚLENIE SZEKSPIREM... W TYM SZALEŃSTWIE JEST METODA.

WSTĘP

Tam gdzie wszyscy myślą to samo, nie myśli nikt.

Ajahn Brahm

„Myślenie Szekspirem”. Ponad czterysta lat temu William Shakespeare pozostawił po sobie dzieła dramatyczne i poetyckie, które do dnia dzisiejszego nie przestają fascynować czytelników i widzów, aktorów i reżyserów, pisarzy i poetów, nie mówiąc o uczonych literaturoznawcach, kulturoznawcach, teatrologach i wielu badaczach w innych dziedzinach. Okazuje się, że Szekspir tak głęboko, a zarazem niejednoznacznie potrafił wgłębić się w naturę ludzką i różnorodne działania człowieka, że – właśnie – pozostawił nam dużo do myślenia.

W historii polskiej recepcji Szekspira w sposób szczególny wyróżnia się Wyspiański, zachęcony do rozmowy o *Hamlecie* przez zaprzyjaźnionego aktora, który miał grać Hamleta. W niewielkim lecz bardzo ważnym dziele zatytułowanym w dwu językach: *The Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Denmark by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez Stanisława Wyspiańskiego* (1905), myślenie Szekspirem zostaje niejako zdefiniowane jako naczelna cecha recepcji w całej jej różnorodności. Jest to bowiem myślenie artysty, dramaturga, poety i wizjonera teatralnego, jakim był Wyspiański, o tym, że Szekspira „obchodził los ludzi (...) i to tych ludzi, o których mówiła tragedia. Ludzie ci (...) [s]tawali się żywi i mieli swoją wolę” (s. 8). Szekspirowskie postaci jawią się Wyspiańskiemu jako „żywi bohaterowie”, którym Szekspir dał prawdę ruchów i język „naturalny i giętki i szybki i dowolny” (s. 33), a lekcja, którą daje Hamlet aktorom, według Wyspiańskiego jest lekcją SZTUKI wolnej, panującej, sądzącej,

rozkazującej, niepodlegającej „mierze i wadze, krom prawdzie i artyzmowi i logice aryzmu. To sztuka myślenia: sztuka Hamleta i Szekspira” (s. 38). I zaleca Wyspiański każdemu myślenie: „Można komentarzy do Hamleta nie czytać, ale przeczytać «Hamleta» – i jeśli kto ma przyzwyczajenie – myśleć - - m y ś l e ć! Co myśleć? To od czytającego i od okoliczności, w których czytający żyje, - jest zależne” (s. 86-87). A więc dzieła Szekspira zawierają prawdę, ponieważ są dziełami sztuki prawdziwej, natomiast myślenie o tej prawdzie może być różne, zależy bowiem od osoby, czasu i okoliczności, w których to myślenie się odbywa. Dla Wyspiańskiego „W Polsce zagadka Hamleta jest to: co jest w Polsce – do myślenia” (s. 88): w Polsce 1905 roku. Podchwycił to Jan Kott w połowie XX w., pokazując dowodnie, jak czas i kontekst rzeczywistości zmieniają myślenie o teatrze i jego roli, o Szekspirze i jego sztukach, o prawdzie wielkiej sztuki w końcu.

„W tym szaleństwie jest metoda”. Słowa Poloniusza zwracają naszą uwagę na inną stronę myślenia; żeby było ono konstruktywne, logiczne, prowadzące do celu i przekonujące, musi być osadzone w ramach jakiejś konstrukcji teoretyczno-metodologicznej. Inaczej bowiem będzie myśleć historyk, inaczej filozof, jeszcze inaczej psychoanalityk czy teatrolog, inne mają bowiem cele, inny warsztat, często inne aspekty dzieła Szekspira ich interesują. Jest wreszcie ta metoda, którą sugeruje Wyspiański: każdy czas ma swoje priorytety i swoje szczególne perspektywy oglądu dramatu i bohaterów, języka, teatru i znaczeń w sztuce poszukiwanych; znaczeń (prawdy?), które najczęściej chcemy odnieść do naszego bieżącego doświadczenia. Bardzo wyraźnie widać to w korowodzie współczesnych inscenizacji teatralnych i adaptacji filmowych sztuk Szekspira, w których jak w lustrze przeglądają się bieżące idee i fakty. Ponowoczesne sposoby konstruowania świata i narracji o nim przyniosły mnóstwo publikacji związanych z twórczością i życiem wielkiego dramaturga, tyle że przetrawionych i przemyślanych z odniesień wysnutych ze współczesnego myślenia. Są to zarówno powieści i dramaty, jak i eseje krytyczne i publikacje naukowe, w których nowe, najszerzej pojęte paradygmaty filozoficzne, historyczne i literaturoznawcze znajdują odbicie w myśleniu o Szekspirze i myśleniu Szekspirem.

W niniejszym numerze „Universitas Gedanensis” autorzy poszczególnych esejów pokazują wielorakie aspekty myślenia Szekspirem w ramach różnych

pól odniesienia. Realizacje teatralne to jedno z nich. Magdalena Cieślak przygląda się trzem różnym polskim inscenizacjom *Hamleta*, znajdując w nich odbicie myślenia i diagnozowania Szekspirem bieżących kryzysów ideologicznych, społecznych czy politycznych. Jacek Fabiszak prowadzi nas zupełnie innym tropem, pokazując, jak polskie tradycje kulturowe znajdują swoje miejsce w myśleniu reżyserskim wybitnych polskich twórców, Krzysztofa Warlikowskiego i Jana Klaty. W ich szekspirowskich inscenizacjach znajduje Fabiszak odniesienia do polskości czy słowiańskości, problematyki tożsamości narodowej czy wręcz nacjonalizmu i stereotypów narodowych i przedstawia reakcje krytyczne w odbiorze *Burzy* i *Tytusa Andronikusa*, zestawiając tym samym myślenie twórców spektakli z myśleniem ich odbiorców.

Paweł Dybel proponuje inne tropy myślenia Szekspirem. Odwołując się do bogatej tradycji psychoanalitycznych interpretacji *Hamleta*, autor pokazuje jak Jacques Derrida, idąc za teorią psychoanalityczną w ujęciu Lacana, proponował zmianę w myśleniu o problematyce tej, chyba najśłynniejszej, tragedii Szekspira. W tej perspektywie Hamlet jako jedyny próbuje wierzyć w wartość człowieka, w wartość, która jest jedynym gwarantem jego godności, a jego wiara w „kryształowe pojęcia” oparta jest na fundamentalnych przykazaniach chrześcijańskich, które nie liczą się już na ‘zbydłęconym’ dworze duńskim.

Wanda Świątkowska, posługując się metodologicznym zapleczem performatyki, prześledziła przetworzenia *Zimowej opowieści* Szekspira. Wychodząc od źródeł literackich, z których korzystał autor *Zimowej opowieści*, a kończąc na powieści Jeanette Winterson, Świątkowska śledzi przetworzenia podstawowej narracji (scenariusza), pokazując jak sytuacje i konflikty zyskują nową wymowę artystyczną, jednocześnie nie zmieniając podstawowej dramaturgii *Opowieści*, odnoszącej się do problemu winy i przebaczenia w różnych kontekstach kulturowych. Anna Ratkiewicz śledzi natomiast losy Ofelii przetransponowanej w powieści Lisy Klein (2006), a następnie przeniesionej do filmu Claire McCarthy (2018). Tym razem myślenie o szekspirowskiej bohaterce jest zdefiniowane adresatem książki i filmu – odbiorcą młodzieżowym – oraz ramami współczesnego myślenia feministycznego.

Jeszcze innym tematem i modelem zajmuje się Krystyna Kujawińska-Courtney. Jej artykuł dotyczy przetworzenia biograficznego, dotyczącego życia małżeńskiego i rodzinnego Szekspira. Jak wiadomo, biograficzne fakty z życia

wielkiego dramatopisarza, choć wcale nie tak znowu znikome, pozostawiają wiele luk, które od lat wypełniane są bardziej lub mniej wymyślnymi elementami. Kujawińska przedstawia sztukę teatralną kanadyjskiego pisarza Verna Thiessena *Testament Szekspira*, w której przyjęta zostaje perspektywa Anne Hathaway, co jest wyraźnym śladem myślenia inspirowanego współczesną debatą feministyczną.

Ostatni esej wprowadza interpretacyjne myślenie w ujęciu diachronicznym, wiążąc je jednocześnie z polską recepcją przekładową, jako że przekład jest odzwierciedleniem rozumienia i myślenia tłumacza. Anna Cetera-Włodarczyk wprowadza czytelnika w polską historię interpretacyjną sceny 3 z czwartego aktu drugiej części *Henryka IV*, a następnie konfrontuje czytelnika z najnowszym, jeszcze niepublikowanym przekładem tej sceny przez Piotra Kamińskiego, zachęcając czytelnika do samodzielnego, krytycznego myślenia na temat przekładu i samej sceny.

Dar myślenia może oczywiście wieść na manowce. Wiedział o tym Szekspir i niejednokrotnie pokazywał meandry błędów. Myśląc Szekspirem, warto więc przypomnieć sobie słowa Hamleta „there is nothing either good or bad but thinking makes it so” (II.2.) – w przekładzie Słomczyńskiego: „nie ma rzeczy dobrych ani złych, a jedynie myślenie czyni je takimi”. Autorzy zebranych tu artykułów są bardzo świadomi tego, jak łatwo zaplątać się w interpretacjach zarówno dzieł Szekspira, jak i otaczającego nas świata. Unikając kategoriycznych osądów i starając się być wierni metodzie, prowadzą Czytelnika w różne kierunki myślenia, które w efekcie stają się wizerunkami odbiorców Szekspira w różnym miejscu i czasie.

Współredaktor
prof. dr hab. Marta Gibińska

Pretekstem dla Redakcji do dedykowania 60. numeru czasopisma „Universitas Gedanensis” Wiliamowi Szekspirovi stała się zbliżająca czterechsetna rocznica wydania pierwszego folio dzieł Williama Szekspira. W 1623 roku staraniem przyjaciół pisarza opublikowano pierwszy zbiór jego utworów pod tytułem *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*.

Do wspólnego opracowania numeru Redakcja zaprosiła szekspirologa prof. dr hab. Martę Gibińską z Uniwersytetu Jagiellońskiego. W tym miejscu składam Pani Profesor serdeczne podziękowania – za zaangażowanie i merytoryczne wsparcie, które znacząco przyczyniło się do wydania niniejszego numeru „Universitas Gedanensis”.

Tom „Myślenie Szekspirem... *W tym szaleństwie jest metoda*” jest pierwszym numerem naszego czasopisma w całości poświęconym Szekspirowi. Kolejny, drugi tom, zatytułowany „Myślenie Szekspirem... *O, gdyby można było czytać z książki losu!*”, ukaże się jako 61. numer „Universitas Gedanensis”.

Redakcja dziękuje wszystkim Autorkom i Autorom za przesłane artykuły, które inspirują do eksplorowania Szekspirowskiego uniwersum, skłaniając do poszukiwania odpowiedzi na pytania, które także dziś – a może szczególnie dziś – stawia przed nami twórczość słynnego Stratfordczyka.

Redaktor Naczelny
dr Jan Grzana

MAGDALENA CIEŚLAK
UNIwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0001-5738-3522

MYŚLENIE „HAMLETEM” – DOTYKANIE KRYZYSU SZEKSPIREM THINKING THROUGH *HAMLET* – USING SHAKESPEARE TO DIAGNOSE CRISES

Słowa kluczowe: „Ja Jestem Hamlet”, Agata Duda-Gracz, „Hamlet x 4”, PWSFTiT w Łodzi, „Hamlet”, kryzys.

Key words: *I Am Hamlet*, Agata Duda-Gracz, *Hamlet x 4*, Łódź Film School, *Hamlet*, crisis.

Abstrakt: Teatr na różne sposoby poszukuje sposobów negocjowania pomiędzy przeszłością zapisaną w tekstach dramatycznych, którymi się posługuje, a współczesnością, w której funkcjonuje widz. W polskim teatrze taki intuicyjny prezentyzm często definiował szekspirowskie produkcje. „Hamlet” szczególnie, w duchu też Jana Kotta, w momentach kryzysów politycznych służył jako narzędzie do komentowania bieżących zdarzeń i problemów. Podobnie dzieje się teraz. W okresie turbulencji ideologicznych, społecznych i politycznych polscy reżyserzy – Duda-Gracz, Kleczewska, Szydłowski, Zawodziński – sięgają właśnie po „Hamleta”, na różne sposoby tekst Szekspira interpretując, łącząc z innymi wariacjami na jego temat, czy pisząc na nowo. Artykuł ten analizuje dwa różne podejścia do tego, jak współczesnemu widzowi można zaproponować „Hamleta”. „Hamlet x 4”, dyplomowy spektakl studentów PWSFTiT w Łodzi w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego, pokazuje zmagania młodych ludzi z tym, czym dla nich jest ta trudna tragedia – dramatem egzystencjalnym i politycznym koszmarem. Agata Duda-Gracz w spektaklu „Ja Jestem Hamlet” dotyka podobnych strun. Próby do „Hamleta” służą jej do pokazania różnych wymiarów kryzysu, a motyw nadużycia władzy przeplata się z osobistymi tragediami aktorów. W obu spektaklach „Hamlet” Szekspira wykorzystany jest jako narzędzie, dzięki któremu teatr dosadnie diagnozuje otaczające nas problemy.

Abstract: Theatre is medium that strives to negotiate between the past inscribed in the dramatic texts it uses and the present in which the audience lives. In Polish theatre, a kind of intuitive presentism has often defined Shakespearean productions. *Hamlet* in particular, in the vein of Jan Kott's criticism, has been used in various moments of political crises as a means to comment on current events and problems. At present, in the time of ideological, social and political turbulences, Polish directors – Duda-Gracz, Kleczewska, Szydłowski, Zawodziński – also reach out to *Hamlet*, interpreting Shakespeare's text in various ways, offering variations on it, or rewriting it. This paper analyses two different attempts at how to present *Hamlet* to a contemporary viewer. *Hamlet x 4*, a diploma project of Łódź Film School students, directed by Waldemar Zawodziński, shows how young people struggle with what this tragedy means for them – an existential drama, and a political nightmare. *I Am Hamlet* directed by Agata Duda-Gracz resonates with similar issues. The pretext of *Hamlet* rehearsals is used to show various faces of crisis, and the motif of abusing power is intertwined with personal tragedies of the actors. What both productions have in common is the fact that *Hamlet* is used to offer a brutal diagnosis of problems that surround us.

Myślenie prezentyzmem – czy to jest metoda?

Szaleństwo jako metoda to piękny sposób rozumienia absurdu tego, co napędza akcję „Hamleta”. Sam bohater jest bardzo niejednoznaczny, a jego wahania to główny wątek tragedii. W sztuce wiele jest niejasności, ślepych uliczek i pułapek na widza. Sam Hamlet wodzi nas za nos, każąc nam oglądać przebieg wydarzeń ze swojej bardzo subiektywnej perspektywy. Ocierając się o szaleństwo wciąga też widzów w swoją chaotyczną wizję świata, nawet jeśli, jak utrzymuje Poloniusz, jest w tym chaosie jakiś porządek. Twórcy teatralni także nieustannie poszukują sposobu, żeby ubrać „Hamleta” w swoją perspektywę i nadać jakiś sens temu niezwykle tekstowi dramatycznemu o opętańczym uroku. W polskim teatrze „Hamlet” to szczególnie ulubiona sztuka, w duchu też Jana Kotta niezawodnie wykorzystywana w momentach kryzysów politycznych jako narzędzie do komentowania bieżących zdarzeń i problemów. Nic dziwnego więc, że w okresie miotających nami ostatnio turbulencji ideologicznych, społecznych i politycznych w repertuarach znów się od „Hamletów” zaroiło. Sam sezon 2019/2020, zakończony pandemicznym zamknięciem, to sezon spektakli Agaty Duda-Gracz, Mai Kleczewskiej,

Bartosza Szydłowskiego i Waldemara Zawodzińskiego, którzy zmierzili się z tekstem „Hamleta”, by za jego pomocą przyjrzeć się temu, co ich otacza.

Na „Hamleta” sposobów jest wiele, ale jeśli chciałoby się ubrać myślenie Szekspirem w teatrze w jakąś metodę, to widać, że często wspólnym mianownikiem jest prezentyzm. To podejście intuicyjnie definiuje polityczny wymiar szekspirowskich produkcji, widoczne zresztą już w rozumieniu roli Szekspira w polskim teatrze w „Szekspirze współczesnym” Jana Kotta. Prezentyzm jako perspektywa badawcza, która kierunkuje współczesne odczytywanie Szekspira, także w teatrze, został zdefiniowany i opisany przez Terence’a Hawkesa w 2002 roku. W jego monografii „Shakespeare in the present” Hawkes postuluje, że jedynym sposobem, w który możemy postrzegać przeszłość to przez perspektywę terażniejszości. Jak pisze:

Nikt nie może przekroczyć czasu. Czasu nie da się usunąć z naszego doświadczenia. Dlatego też „usytuowanie” krytyka nie zanieczyszcza, nie może skazić, przeszłości. To w efekcie jedyny sposób, za pomocą którego można przeszłość postrzegać, a także być może zrozumieć. (3)¹.

Hawkes formułuje założenia prezentyzmu bardzo prosto:

Teksty nie mówią same za siebie, tak jak fakty nie mówią same za siebie. To nie znaczy, że fakty i teksty nie istnieją. Oznacza to, że są zdolne do autentycznie sprzecznych znaczeń, z których żadne nie ma swojego niezależnego, „nadanego”, niezaprzeczalnego i oczywistego statusu. Co więcej, fakty i teksty w ogóle nie przemawiają, dopóki nie zostaną włożone w konkretne dyskursy i obejrzone z perspektywy tych dyskursów, która narzucają im swoje oczekiwania i założenia (3).

To my zatem, według Hawkesa, wybieramy fakty i teksty, my wkładamy je w ramy dyskursów i oglądamy z wybranych perspektyw (3). Oznacza to, że „fakty i teksty nie mówią tak po prostu, nie mają znaczenia. *My* mówimy *nimi*, *my* tworzymy *nimi* znaczenia” (3).

Nie wszyscy chętnie przystają na takie zrzeczenie się iluzji obiektywizmu badawczego, ale nie ulega wątpliwości, że prezentyzm idealnie realizuje się w teatrze: podkreślając wagę *wystawiania* tekstu „patrzy na to, co sztuka *robi* tu i teraz w teatrze, jak również – a może nawet wbrew temu – co *mówi*

¹ Tłumaczenie cytatów z Hawkesa – M. Cieślak.

w kontekście świata, do którego tekst się odnosi” (Hawkes 5). Hawkes podkreśla tu „specyfikę dramatu jako gatunku literackiego: jeśli literatura potrafi ująć kwintesencję swojej epoki, to sztuki Szekspira ujmują bardzo materialną rzeczywistość konkretnego teatru, sceny i widowni” (140). Skoro zatem, według Hawkesa, jedyne, co teksty dramatyczne mają do zaoferowania współczesnym widzom to „poczucie inności, odmienności, różnicy między przeszłością a terażniejszością” (141), to jaka jest rola teatru? Z perspektywy prezentyzmu, teatr to właśnie negocjacja między „innością” dramatycznego tekstu Szekspira a współczesną materialną rzeczywistością teatru i widzów.

Jak zatem współczesny teatr w Polsce negocjuje „inność” tekstu „Hamleta” z materialną rzeczywistością widzów? Skupiając się na dwóch różnych spektaklach sezonu 2019/2020, spróbuję wskazać na pewną metodę w tych dość innych podejściach. „Hamlet x 4” to dyplomowy spektakl studentów PWSTiF w Łodzi w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego. Osadzony we współczesności i obsadzony młodymi aktorami i aktorkami, pokazuje zmagania młodego pokolenia z tym, czym dla nich jest ta trudna tragedia – dramatem egzystencjalnym i politycznym koszmarem. „Ja Jestem Hamlet” to spektakl Agaty Dudy-Gracz w Teatrze Nowym w Poznaniu. Choć reżyserka przepisuje „Hamleta” całkiem po swojemu, dotyka podobnych strun jak Zawodziński, osadzając tragedię Szekspira w kontekście kryzysów osobistych i kolektywnych. Oba spektakle oswiają „Hamleta” perspektywą rzeczywistych problemów, która nas otaczają i odczytują go kryzysami terażniejszości.

„Ja Jestem Hamlet”, czyli po co komu teatr

Spektakl Agaty Dudy-Gracz, „Ja jestem Hamlet” (Teatr Nowy w Poznaniu, 2019/20) nie jest teatralną realizacją „Hamleta”, ale metateatralną wariacją na temat tragedii Szekspira, której główna narracja snuje się wokół prób do spektaklu „Hamleta”. Autorką tekstu jest reżyserka, a drobne fragmenty tekstu „Hamleta” Szekspira pojawiają się jedynie w piosenkach śpiewanych przez Dżesikę/Ofelię. Postacie, struktura i tematyka są jednak wyraźnie szekspirowskie. Kluczowe sceny tragedii pojawiają się w formie prób zespołu i chociaż nie są wypełnione znanymi nam dialogami, to są rozpoznawalne dramatycznie jako sceny z „Hamleta”. Ponadto, bohaterowie spektaklu Dudy-Gracz to uwspółcześnione wersje postaci Szekspira, echem odbijające ich problemy

i uwikłane w podobnie złożone relacje z innymi. Szekspir jest dla spektaklu Dudy-Gracz nie tylko pretekstem, ale zarówno bazą jak i kluczem. Nie sposób więc nie traktować spektaklu jako odczytania „Hamleta”, jak również jako odczytania „Hamletem” otaczającej nas rzeczywistości.

Dominującym tematem spektaklu Dudy-Gracz jest kryzys, zwerbalizowany zanim przedstawienie właściwie się zaczyna i obejmujący wiele płaszczyzn – od osobistych dramatów poszczególnych postaci, poprzez kryzys teatru, po szeroko rozumiany kryzys polityczny. Kiedy widzowie oczekują na wejście na widowie, aktorzy pojawiają się „we fuaju”, jak mówi Iwona Ciężarek, inspicjentka, i informują oczekujących, że jest kryzys, ponieważ nie ma prądu. W ciasnej przestrzeni inspicjentka tłumaczy widzom sytuację, Żorzeta, pani sprzątająca, Rożek, tak zwany „pepoż,” oraz aktorzy próbują zorganizować widzów tłumacząc, jak mają wchodzić na salę. Między stłoczonymi widzami, którym koordynaty dalszych działań sprawnie przekazuje Pani Iwona, przeciska się niewidomy Dziurka, choreograf, taszcząc ogromne godło Polski, którym sobie toruje drogę nie wiadomo dokąd. Kiedy widzowie ostatecznie wchodzi na salę, kryzys dalej trwa, gdyż prądu rzekomo nie ma, a reżyser, Edi, wybitny młody człowiek, jak zapewnia nas Marzena, scenografka, „jest w procesie”. W tym procesie i kryzysie rozpoczyna się jako taka narracja, której myślą przewodnią są próby do „Hamleta” Szekspira. Luźno połączone sceny tych prób podzielone są na większe sekcje, które zapowiadają wyświetlane na tyle sceny fundamentalne teatralne pytania typu „Po co komu widz – oto jest pytanie”.

Kryzys zatem już na początku jest zdefiniowany wielowymiarowo. Rzeczony brak prądu w teatrze jest oczywistym kryzysem sytuacyjnym, który pełni rolę dramatycznego wprowadzenia w świat grupy aktorów i realizatorów przedstawienia. Zaprzęgnięcie do tego wstępu nie tylko osób grających role kluczowe dla tworzonych spektakli, ale także zespołu „niższego” szczebla, jak „pepoż” czy inspicjentka, pokazuje kularowe napięcia w zespole i sugeruje obraz kryzysu teatru jako instytucji. Ten wymiar jest najwyraźniej widocznym tematem spektaklu, ale fakt, że Dziurka miota się w tłumie widzów z godłem Polski jest dosadnym sygnałem, że chaos i bezradność zespołu teatralnego w obliczu kryzysu dostawy energii elektrycznej jest zupełnie niezawołowaną aluzją do sytuacji w kraju. Te rozmaite oblicza kryzysu konsekwentnie rozwijane są dalej w spektaklu, a ramą narracyjną, która spaja kryzysowe wątki jest „Hamlet” Szekspira.

W swoim metateatralnym założeniu spektakl śledzi przede wszystkim losy twórców spektaklu, ale postacie z „Hamleta” są kluczami do zrozumienia, kto jest kim. W centrum jest Edi, młody i obiecujący reżyser, który zмага się nie tylko z problemami kryzysu wokół spektaklu, ale także z żywym duchem legendy swojego ojca, wybitnego aktora, Arkadiusza, który oczywiście gra rolę Ducha. Hamleta gra Dżus, młody hipsterski człowiek mówiący niezrozumiałymi monosylabami. Monolog „być albo nie być” w jego wydaniu to wybitny majstersztyk emocjonalnego bełkotu. Klaudiusza gra wymuskany Keif, wymarzony aktor do tej roli. Gertrudę gra Żaba, wysokofunkcjonująca alkoholiczka, której rolę podstępnie zabiera Pani Leokadia, przebrzmiała gwiazda zespołu. Role pomniejsze – Laertes, grany przez Szorcika i Fortynbras, którego dostaje Amba, choć chciała grać Ofelię – orbitują wokół tragicznej roli marzeń, Ofelii. Z początku wydaje się, że gra ją pięknie śpiewająca Dżesika, ale wkrótce okazuje się, że spektakl zdobi cała plejada Ofelii, ofiar teatralnych tragedii – Czujka, Liliś, Bubu i Dż. Odpowiednikami pozostałych roli szekspirowskich – Yorika, Horacego, Poloniusza, Rozenkranca i Gildensterna – są pracownicy niesceniczni, czyli Iwona, inspicjentka, scenografka Marzena, dramaturg Szrama, choreograf Dziurka, pepoż Rożek i sprzątająca Żorzeta. Motorem luźno powiązanych wydarzeń, które z coraz większą prędkością i w narastającym chaosie zmierzają do nieuchronnego i katastrofalnego końca, jest naturalnie Edi, prawdziwy Hamlet tego spektaklu, ostatecznie przejmujący kryzę Dżusa i doprowadzający cały zespół do apokaliptycznego zakończenia².

Po co Agacie Dudzie-Gracz „Hamlet”? O czym opowiada przepisując po swoim tekst Szekspira? Spektakl jest tak złożony, że na to pytanie można by odpowiadać bardzo długo i bez większych nadziei na wyczerpania tematu. Przede wszystkim reżyserka wykorzystuje chaos i szaleństwo definiujące zarówno Hamleta jako bohatera, jak i narrację tragedii Szekspira, aby przyjrzeć się światu, który nas otacza. W tym celu Duda-Gracz odczytuje

² Śmierć jako nieuchronny koniec zespołu i spektaklu jest bardzo ciekawie podkreślona w programie. Jest on zorganizowany w formie osobistych wypowiedzi każdej osoby z zespołu, co stanowi bezcenne uzupełnienie spektaklu. Każdy profil zawiera dwa zdjęcia – jedno pokazujące tę osobę w swojej dominującej roli (np. gwiazdy teatru, jak Leokadia, czy pani sprzątającą, jak Żorzeta), ale główne zdjęcie otwierające profil to ujęcie z końca spektaklu, pokazujące każdego jako trupa: na tle pomiętego żałobnego kiru, w czarnym stroju, w bladym makijażu, z szeroko otwartymi oczami. Jest to sugestia, że każdy idzie tą samą drogą – do nieuchronnego zniszczenia.

„Hamleta” na trzech głównych poziomach i na tych poziomach definiuje różne wymiary kryzysu.

Poziomem pierwszym są osobiste i bardzo intymne dramaty bohaterów. Podobnie jak w „Hamlecie”, gdzie tematem wiodącym jest dylemat Hamleta postawionego w obliczu konieczności dokonania zemsty, u Dudy-Gracz jest rozdarcie Ediego. Edi to mały i nieporadny chłopiec, który w cieniu sławy ojca wyrósł w skrzywionym poczuciu chwiejnej wartości i wykorzystuje pozycję artysty, by na każdej podległej mu osobie odbić sobie swoje krzywdy i kompleksy. Historia Ediego jest podana najwyraźniej, gdyż jego demony napędzają narrację i determinują kształt reżyserowanego przez niego „Hamleta”. Ale demony pozostałych są także wyczuwalne. Spektakl komunikuje je czasem wyraźniej, czasem bardziej szczątkowo, ubierając indywidualne tragedie w schematy postaci z „Hamleta”. Niezastąpionym wypełnieniem tych obrazów jest program, w którym Agata Duda-Gracz daje każdej postaci historię. Żaba, na przykład, wyznaje w programie, że pije od zawsze. Częściowo przez to traci w spektaklu rolę, ale później ją odzyskuje, gdyż jej osobista tragedia idealnie napędza tragedię Gertrudy. Leokadia, której kariera poszła trochę nie tak, nie bardzo wie jak udźwignąć fakt, że jej czas już minął. Szorcik jest kanalią, ale próbuje sobie wmówić, że jest super. Dziurka stracił wzrok, ale wydaje mu się, że nikt się nie zorientował więc dalej pracuje jako choreograf. Każda postać ma swój mniej lub bardziej przerażający osobisty dramat i każdy ze swoim bagażem kroczy drogą „Hamleta”, nie wiedząc, że prowadzi ona donikąd. Najwyraźniej ilustrują ten problem Ofelie: zakompleksiona Dżesika, puszczańska Czuja, przerażony Lilus „po wokalu”, zadaniowa Bubu i cukierkowy Dż. Każde jest chodzącym stereotypem potencjalnej porażki zawodowej i każde z nich do roli Ofelii/ofiary predestynuje inna droga poplątanej ścieżki życiowej.

Drugi poziom kryzysu dotyczy sposobu, w jaki ta dysfunkcyjna grupa działa jako zespół. W spektaklu tym specyficznym spoiwem jest instytucja teatru, ale to jedynie przykład jednego z wielu środowisk, które działa w oparciu o relacje władzy. Ludzie tutaj dzielą się na lepszych i gorszych. Ci lepsi są albo utalentowani, czy też może ustawieni, jak Żaba, Keif, czy Arkadiusz, albo mają znajomości i jakoś się potrafili ustawić, jak Edi, Dż, Marzena czy Szrama. Ci mają siłę przebicia, która pozwala im być w grupie tych co pomiatają, a nie tych pomiatanych. Pomiatani to grupa liczniejsza: pomniejszy personel teatru wytresowany do szacunku, przynajmniej pozorowanego, i młodzi aktorzy,

szczególnie ci z mniejszych miejscowości. W kontekście licznie wykwitających w mediach doniesień o systematycznych przypadkach użycia przemocy fizycznej i psychicznej w PWSFTiT w Łodzi i innych uczelniach teatralnych relacja, którą pokazuje przez „Hamleta” Duda-Gracz jest boleśnie oczywista. Niespełniony artysta buduje na swoim cierpieniu poczucie wyjątkowości i talentu, a gdy instytucja potwierdza jego przekonanie o wielkości i daje mu artystyczną władzę nad innymi, on ją bezkompromisowo i okrutnie wykorzystuje, nie znając innego sposobu na tworzenie sztuki niż poprzez przemoc i krzywdę³. Przemocowy kryzys definiuje atmosferę prób do spektaklu Ediego, który się na naszych oczach tworzy i w którym indywidualne traumy postaci splatają się z systemowym przyzwoleniem na agresję. Nic dziwnego, że to o rolę Ofelii, która jest uosobieniem ofiary opresyjnego systemu, stara się cała plejada młodych aktorów, ochoczo i na różne sposoby wchodząc w rolę ofiary.

Jednym z ciekawych kryteriów dzielących tę społeczność jest pochodzenie. Żarty Ediego na temat tego, „jak w ogóle można być z Gliwic”, wyznanie Dżesiki, że wstydziła się komukolwiek powiedzieć, że jest ze wsi, więc mówiła zawsze, że jest z Gorzowa i że jej marzeniem jest być z Gorzowa, czy naiwna radość Amby, że tak jak Edi pochodzi z Sosnowca, co okazuje się być tematem tabu pana reżysera, pokazują klucz podziału tej społeczności na lepszy i gorszy sort i podkreślają, że ci, którzy kwalifikują się do tych „lepszych” nie wypracowali sobie ludzkich zachowań wobec tych „gorszych”. Brak poczucia jakiegokolwiek wspólnoty, podziały, zazdrość, intrygi i przemoc władzy – oto obraz szekspirowskiego *Elsynoru*, który na swój spektakl projektuje Agata Duda-Gracz. Nie ulega kwestii, że obraz ten nie dotyczy jedynie teatru, w którym Edi reżyseruje „Hamleta” i tu pojawia się refleksja na temat trzeciego wymiaru kryzysu – politycznego i krajowego, a może raczej narodowego, jak sugerować może godło Polski, pojawiające się na początku „*we fuaju*”, a później na scenie w chaosie prób.

Odczytanie szerszego politycznie wymiaru kryzysu trochę zależy od tego, ile polityki widz jest gotów dostrzec w „*Hamlecie*” i wokół siebie. U Szekspira tragedia dotyka nie tylko poszczególnych osób i rozbija rodziny, ale ostatecznie pochłania kraj. Groźba kryzysu militarnego wisi nad Danią od śmierci króla,

³ Narracja Dudy-Gracz nie jest oczywistą paralełą akcji „*Hamleta*”, ale jest pewnym wariantem problematycznego motywu zemsty u Szekspira. Przymus zemsty, autorytatywnie narzucony przez Ducha, doprowadza do rozdarcia moralnego Hamleta, a w konsekwencji do wielu osobistych tragedii.

a na koniec, gdy Fortynbrasa materializuje się w idealnym momencie w zamku, okazuje się, że Hamlet jemu właśnie, jakby nie było politycznemu wrogowi, oddaje koronę. Jeśli zatem końcowa scena pojedynku, pozostawiająca salę tronową usłaną trupami, nie jest jeszcze końcem Danii Hamleta⁴, wejście Fortynbrasa po tron z pewnością nim jest. W spektaklu reżyserowanym przez Ediego działają te same mechanizmy. Napięcia rodzinne i personalne sprawiają, że zespół jest podzielony, przez co Edi każdym może łatwo manipulować. W belkocie monologu „być albo nie być” w wydaniu Dżusa jedyna zrozumiała fraza, którą Dżus artykułuje z wyraźnym wysiłkiem, to „beszczelność władzy”. Sceny grupowe to sceny apokaliptyczne: zagubieni i podzieleni ludzie snują się bezradnie po scenie, a w tle stoi porzucone przez Dziurkę godło Polski. Skonfliktowani i zapatrzeni w swoje dramaty nie dostrzegają szerszego obrazu i w efekcie nagle budzą się na zgliszczach. U Ediego, jak w „Hamlecie”, na końcu wszyscy umierają, pogrzebani żywcem w chaosie, na który sami dali pozwolenie.

Ten apokaliptyczny ton to osadzenie „Hamleta” w przerażająco adekwatnej współczesnej materialności. Świadomość krytycznej fazy kryzysu – politycznego, ideologicznego, ekonomicznego, kryzysu wiary, demokracji, Unii Europejskiej, kryzysu klimatycznego czy w końcu epidemiologicznego – ma każdy chyba, kto chce się rzeczywistości przyglądać. Kryzys w spektaklu Agaty Dudy-Gracz jest także wielowymiarowy i chociaż pokazany jest niejednoznacznie to z całą pewnością nie jest uniwersalny. Jest nasz, polski i dzisiejszy, wymownie wykrzyczany bezceremonialnie miętoszonym po „fuaju” i scenie wielkim godłem. Który wymiar kryzysu widza dotknie najbardziej to kwestia bardzo indywidualna, podobnie jak to, co widz zrobi ze świadomością kryzysu, gdy już spektakl nas do tej refleksji zmusi. Na pytanie, które Duda-Gracz stawia teatrowi – po co komu widz? – odpowiedź jest więc prosta. Widzowie są po to, aby ich teatr postawił przed problemem i w ten sposób zachęcił do pochylenia się nad realną rzeczywistością.

„Hamlet” to tekst, który wiele pytań pomaga postawić i Agata Duda-Gracz tak właśnie go wykorzystuje. Pyta głównie o relacje władzy, o prawo do traktowania drugiego człowieka tak, jak na to pozwala układ, ale także o to, jak wygląda nasz teatr/kraj/świat* (*właściwe podkreśl) jeśli relacje międzyludzkie

⁴ Czy też Hamletów, gdyż to ojciec zapewnił królestwu duńskiemu potęgę, lata wcześniej zwyciężając Norwegię i pokonując ojca Fortynbrasa.

budowane są na takich zasadach, jak pokazuje to dynamika na scenie. Spektakl nie ogranicza się do postawienia tych pytań, ale wykorzystując groteskowo przerysowaną konwencję daje wyraźne ostrzeżenie, wkładając w usta Ediego, naszego Hamleta ostatecznego, przerażający monolog:

Strzeżcie się zwykli ludzie, szarzy ludzie, bez tego czegoś w środku, zwyczajni ludzie, normalni, przeciętni zjadacze chleba, ludzie – ciulacze codzienni, strzeżcie się, ludzie – tak zwani wszyscy obywatele, ludzie – rodacy, sąsiedzi, bracia, jak każdy ogół w większości!

Ja jestem Hamlet, co wam dupska skopie czarownie, aż wam bebech wyjdą przez wszystkie otwory wasze!

Ja jestem Hamlet, co się wam dobierze do wszystkiego, co wasze, a wszystko, co wasze, jest do dobrania się przeze mnie, bo ja wiem i znam was aż za dobrze! Miernoty nijakie i ni takie, ni siakie! Ja jestem artystą, który się ponad waszym „niczym” unosi i pęcznieje sobą, czyli istotnością ponad wszelką wątpliwość! Ponad nijakością waszą i celem, który wam się wydaje ważny, ale jest bez znaczenia dla mnie, czyli – jest bez znaczenia w ogóle! Ja jestem krzyk wielkości pojedynczej? Uciemionej przez prymitywizm matek! Przez ich zaborcze ramiona, mleczone piersi i tkliwe wypowiedzi uwłaczające synom!

Ja jestem dziedzic spotworniałych ojców, którym się coś wydaje na swój temat, a którzy są tylko ciężarem i – prędzej czy później – pogrzebem!

A ten ich pogrzeb musi być głośny! Bo ojca Hamleta trzeba zakopać jak kamień węgielny pod cokołem kolosa! Trzeba świat oblec kirem, a niebo napełnić zawodzeniem ludzi, co – choć nie mają znaczenia – stanowić będą tło dla wybitnej jednostki osieroconego syna!

Nastał czas Hamletów! Pie***Icie się więc, umięśnieni koledzy ze szkoły, i wy, dziewczyny w złośliwie cielistych podkolanówkach, znajomi rodziców, mentorzy i wy, portrety noblistów gapiące się na mnie ze ścian sal wykładowych. Teraz ja!

Ja jestem Hamlet i wyreżyseruję wam taki świat, na jaki zasłużyliście!⁵

W tym brutalnym ostrzeżeniu brzmi zapowiedź apokaliptycznej przyszłości napędzanej frustracją, która przekuła bezsilność na potęgę zagłady. Spektakl nie mówi wcale jasno, kim jest Hamlet. Edi nie jest uosobieniem jakiejś konkretnej postaci, chociaż wiele osób może mieć czytelne skojarzenia. Edi jest artystą, ale artystą miernym, który za swoją mierność obwinia innych

⁵ Cytat w całości wykorzystany jest w spektaklu, tu podany za programem.

i tyranizuje ich władzą, którą przypadkiem dał mu system. Jest też równie miernym człowiekiem, synem frustratem obwiniającym nadopiekuńczość matki za swój kryzys męskości i nienawidzącym ojca za bycie ojcem. Swoją nijakość i porażki życiowe maskuje więc pewnością siebie i zaślepiony prywatną wizją sztuki chce świat rozliczyć z tego, na co jego zdaniem zasłużył.

Kryzys zatem, to także, a może przede wszystkim, kryzys każdego z nas, osobisty kryzys jednostki we współczesnym świecie. U Szekspira Hamlet nie potrafi poradzić sobie ze swoją rzeczywistością – ze śmiercią ojca, z małżeństwem matki, z rządami stryja, ze „zdradą”, jak to widzi, Ofelii, Rozenkranca i Gildensterna. Poddaje się więc swoim lękom, snuje intrygi, miota w niepewności, podsyca obsesje i ostatecznie doprowadza do załamania świata, w którym żyje. Giną wszyscy, których kochał i nienawidził, umiera on sam, a kraj przechodzi we władzę politycznego wroga. Czy to upadek Danii, czy jej zbawienie, oto jest pytanie. Duda-Gracz, ubierając Ediego w Hamleta, stawia przed nami podobny scenariusz. Czy to jest nasze tu i teraz? Czy i my stoimy w obliczu groźby unoszącego się nad naszym „niczym” napęczniałego wielkością artysty, który zapowiada, że nam „dupska skopie czarownie”? Czy może to my jesteśmy Hamletem, karmiącym się lękiem i frustracjami i zdolnym jedynie do destrukcyjnego wyładowywania tychże lęków i frustracji na innych? Jedno jest pewne. Kryzys jednostki może doprowadzić do większego kryzysu – innych jednostek, całej grupy czy kolektywu, kraju, a może i świata, przed czym zdaje się „Hamletem” przestrzegać spektakl.

„Hamlet x 4”

„Hamlet x 4” to spektakl dyplomowy studentów PWSFTiT w Łodzi w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego (rok akademicki 2019/2020). Wybór tego dramatu na dyplom aktorski budzi oczywiste pytanie – co może „Hamlet” Szekspira zaproponować młodym ludziom, którzy właśnie kończą studia? Co da im zagranie akurat tej sztuki? Spektakl Zawodzińskiego całkiem dobrze na te pytania odpowiada, czytając „Hamleta” jako tragedię młodego pokolenia. Mamy więc nie tylko Ofelię i Laertesa, ale też czterech Hamletów, gdyż Hamleta gra czterech różnych aktorów, zmieniających się po krótkich muzycznych interludiach, które dzielą spektakl na części. W ten sposób Zawodziński pokazuje nie historię jednego Hamleta, ale różnych młodych ludzi,

z których każdy na swój sposób radzi sobie z problemami, jakie narracyjnie stawia im sztuka. Spektakl naturalnie czerpie z młodości aktorów i aktorek, ponieważ to właśnie młodzieńczość postaci w dużym stopniu definiuje ten obraz szekspirowskiej tragedii. Młody wiek każdego z Hamletów wyraźnie podkreśla ich emocjonalną niestabilność i niedojrzałość, a w przypadku Ofelii jej bunt i późniejszą bezradność.

Świat w „Hamlecie x 4” jest wizualnie i językowo uwspółcześniony. Aby język brzmiał mocno i aktualnie wykorzystano fragmenty różnych przekładów. Minimalistyczna scenografia i kostiumy operują konwencją świata korporacyjnego i urbanistycznego. Choć spektakl jest dość krótki, wątek polityczny jest mocno uwypuklony i zachowany w całości, począwszy od często pomijanej w teatrze rozmowy strażników z Horacym na temat relacji między Danią a Norwegią z pierwszej sceny pierwszego aktu. Politycznie brutalny, ciemny i surowy, jest to świat pełen zła i smutku, a postacie Szekspira odarte są ze wszelkich cech, które mogą budzić sympatię, czy choćby współczucie, widza. Gertruda jest wycofana i obojętna. Od samego początku nie rozstaje się ze szklanką whisky, co splyca jej obraz, ale nie pozostawia złudzeń co do jej sytuacji życiowej. Poloniusz jest nieprzyjemny, surowy i pozbawiony choćby śladu komizmu. Klaudiusz w szczególności jest wrednym, zimnym i bezlitosnym politykiem i domowym tyranem, który nawet na samym początku spektaklu nie próbuje zachować pozorów uprzejmości. Młodość natomiast jest zdefiniowana złością. Hamleci krzyczą i miotają się, epatując emocjami, które mimo swojej siły trafiają w próżnię. Ofelia, z początku silna i zdecydowana, dojrzej i konsekwentniej niż rozemocjonowani Hamleci buntuje się przeciwko pokoleniu swojego ojca, ale ostatecznie poddaje się, ponieważ nikogo przy niej nie ma. Parafrazując jedno z ważniejszych haseł ostatniej serii protestów kobiet w Polsce – ta Ofelia zawsze będzie szła sama.

Złość to emocja, która widoczna jest w szekspirowskiej tkance „Hamleta”, ale w tym spektaklu nie pozostawia miejsca na wiele więcej. Tu wszyscy są wściekli, od początku do końca, tylko różnie to pokazują: Klaudiusz, który wszak ma wszystko, czego chciał, nie potrafi się tym cieszyć; Gertruda ucieka w alkohol przed złością na swoje życie; kalkulujący Poloniusz wszystko i wszystkich podejrzewa. To jest pokolenie, które niczym się nie broni. Nic dziwnego, że ich dzieci – szczególnie Hamlet i Ofelia – idą drogą buntu i złości. Atmosferę niezgody młodego pokolenia na świat podkreślają

przerywniki muzyczne – przy każdej zmianie Hamleta cała obsada, ubrana w dresy i czapki z daszkiem kontrastujące z garniturami i szpilkami „dorośłych”, gra dynamiczne rytmiczne sekwencja na beczkach, które są elementem scenografii. Bębniąc z energią, pokrzykując i wykonując proste układy choreograficzne są uosobieniem energii, złości i siły. U Szekspira młodzi nie godzą się na zakłamanie świata władzy. W spektaklu Zawodzińskiego jest podobnie: wściekają się na politykę pokolenia swoich rodziców, na ich pieniądze, władzę i korupcję, na ich rozkazy i zakazy. Jeśli chcemy beczki traktować jak odniesienie do ropy naftowej (por. Kaczyński), to także za brutalne wypompowywanie świata z ich zasobów, dosłownie i w przenośni, i za odbieranie im przyszłości. „Hamlet x 4” to spektakl jednoznacznie oddający głos młodym ludziom. Mnożąc Hamletów Zawodziński wydaje się dawać aktorom swobodę – tu każdy może być Hamletem, każdy może się do tego szablonu przymierzyć i każdy w nim coś innego pokaże. To, co pokazują, to jednak tylko różne oblicza złości: na niewydolną matkę, na nieobecną matkę, na nieobecnego ojca, na obsesyjnie kontrolującego ojca, na okrutnego ojczyma i na cały świat, w którym brak miejsca dla siebie.

Bębny uliczne, intensywne interwały między aktami, to energetyczny wyraz emocji, które dominują światem tych młodych Hamletów i Ofelii, ale w ostatecznym rozrachunku ich złość nie jest konstruktywna. Młode pokolenie, jak narzuca szekspirowska narracja, przegrywa i odchodzi. W dyplomie studentów PWSFTiT w Łodzi młodzi ludzie przegrywają nie dlatego, że dorośli dzierżą władzę i pieniądze, ale dlatego, że nie potrafią swojej złości przekuć na nic więcej. Tu styka się sposób, w jaki „Hamleta” odczytują oba spektakle. Edi/Hamlet, karmiony być może dysfunkcyjnym układem rodzinnym i wychowany w niezdrowej atmosferze środowiska artystycznego, wyrasta na szablonowy model przedstawiciela kolejnego pokolenia zdolnego jedynie do frustracji i przekazywania traum kolejnym młodym. To mechanizm, który teraz znów pokazuje swoją prężność w relacjach absolwentów łódzkiej „filmówki” i innych szkół aktorskich. Na fali medialnych „coming outów” młodzi aktorzy, którzy boleśnie doświadczyli „fuksówki”, sami przyznają się do stosowania podobnej przemocy wobec kolejnych roczników studentów. W spektaklu „Hamlet x 4” jest to inna fala, ale działa podobnie. Klaudiusz, Gertruda i Poloniusz to pokolenie, które ma wszystko, ale przegrało swoje życie. Nie dotknęli szczęścia i nie potrafią cieszyć się tym, co zdobyli, więc zieją gniewem i rozczarowaniem.

Młode pokolenie ma swój ładunek gniewu i rozczarowania, ale czy daje im to szansę na rozegrania świata inaczej?

Końcówkę „Hamleta” Szekspira można odczytać pesymistycznie, twierdząc, że nadejście Fortynbrasa nie daje miejsca na nową nadzieję. Spektakl Zawodzińskiego takie właśnie rozumienie podkreśla. Mocno zarysowany wątek polityczny pozwala Klaudiuszowi okrutnie droczyć się z Hamletem, stawiając pytania, które w odczytaniu Szekspira łatwo zgubić koncentrując się na psychologicznym wymiarze tragedii. Dlaczego Hamlet oddaje koronę Klaudiuszowi? Czemu tak lekko na to przystaje? Na co czeka? Pozycja Klaudiusza nie jest silna, gdyż małżeństwo z Gertrudą nie jest do końca legalne, Hamlet za to jest w kraju lubiany i ceniony, jest też w odpowiednim wieku. Zbuntowanemu Laertesowi w chwilę udaje się zebrać tłum gotów szturmować zamek, a Fortynbras rusza z armią na Danię gdy tylko umiera król Hamlet. Hamlet natomiast, syn nieżyjącego ojca jak Laertes i Fortynbras, cicho przyzwala, by jego stryj morderca mościł się na tronie. W ostateczności zaś, przyparty do muru i wyraźnie gotów na śmierć, bo i tak można rozumieć jego „gotowość” („the readiness is all”), lekko oddaje ten tron Norwegii. Szekspirowskiego Hamleta można więc odczytać rezygnacją i ten sam klucz wydaje się definiować Hamletów Zawodzińskiego. Jeśli złości nie ukierunkuje się na działanie, nagromadzona w końcu przeobraża się w bezsilność, a ta z kolei w rozpacz i rezygnację. Jeśli zatem młode pokolenie widzi jak ich rodzice niszczą ich przyszłość dzieląc i rządząc, eksploatując świat dla swojego dobrostanu, który nie daje im szczęścia, ale nie potrafi zadziałać, to dokąd świat zmierza? Jeśli młodzi ludzie nie zawalczą o swoją przyszłość, to kto ma to zrobić? Ich rodzice i nauczyciele, sami stojący po różnych stronach politycznych rozgrywek, często jak w „Hamlecie” uwikłani w relacje władzy? Od kogo oczekiwać lepszej przyszłości dla królestwa duńskiego jeśli nie od Hamleta, zwłaszcza, jeśli rozmnożenie tej roli wyraźnie pokazuje, że nie jest to odpowiedzialność jednostki, ale pokolenia? Na koniec spektaklu wkracza Fortynbras w mundurze żywcem z drugiej wojny światowej. Z jakiego on jest pokolenia?

Diagnoza świata w spektaklu Zawodzińskiego jest dosadna. Prywata i konsumpcjonizm prowadzą świat na skraj politycznej, ekonomicznej, ekologicznej i ideologicznej katastrofy. Winę ponoszą ci u władzy: zachłanni Klaudiusze, służalczy i interesowni Poloniusze, zblazowane i znieczulone Gertrudy.

Ale diagnoza młodego pokolenia nie napawa optymizmem, choć wydawałoby się, że danie młodym studentom na warsztat tej sztuki pozwoliłoby takiego optymizmu poszukać. Rozenkranc i Gildenstern są wyraźnie zastraszeni i nawet nie próbują przeciwstawić się władzy. Laertes przy najbliższej okazji ucieka z kraju, sprawiając przy tym wrażenie, że porzuca Ofelię. Ofelia jest silna i buntuje się otwarcie, ale nikt jej nie broni i nikogo przy niej nie ma. Jak u Szekspira, pozostaje jej jedynie umrzeć, ale jej śmierć także niczego nie zmienia. I żaden z czterech Hamlet nie jest zdolny, aby wyjść poza rozhisteryzowane emocje. Nawet ostatni Hamlet, który wcześniej grał Poloniusza, i który mógłby wykorzystać zimną siłę poprzedniej postaci, jako Hamlet zapada się w niemoc. Z Poloniusza pozostaje w nim jedynie brak ciepła⁶. W wielości Hamletów jest też przewrotny potencjał. Hamlet, który bez mrugnięcia okiem skazuje Rozenkranca i Gildensterna na śmierć to nie ten sam Hamlet, który się z nimi przyjaźnił, a Hamlet, który z rozpaczą zapewnia Laertesu „Ja cię nie skrzywdziłem”, to istotnie nie ten sam Hamlet, który zabił mu ojca i odrzucił rozkochaną w nim siostrę. Czy to oznacza, że każdy z nich może liczyć na indywidualne rozgrzeszenie? Spektakl sugeruje raczej, że muszą wziąć zbiorową odpowiedzialność za krzywdy wyrządzone innym.

Kiedy na koniec Hamlet prosi Horacego, żeby opowiedział całą prawdę, trudno jest nawet stwierdzić, jaka jest ta prawda. Jest to zapewne prawda o niewydolności młodego pokolenia, które potrafi wprawdzie wykrzyknąć swoją złość przy wtórze rytmicznej muzyki ulicznych bębnow, ale których niezgoda na świat nie przybrała jeszcze formy, która pozwoli im ten świat przejąć i zmienić. Podobnie jak w przypadku spektaklu „Ja jestem Hamlet” i obecnie rozgrywanej się sytuacji nadużyć w szkołach filmowych i teatralnych, tu także nasuwają się skojarzenia z wydarzeniami, które dynamicznie rozwijały się już po sezonie, w którym spektakl był pokazywany. Zarówno strajk klimatyczny

⁶ Ponieważ spektakl był grany tylko chwilę, tuż przed pierwszym lockdownem, widziałam go tylko raz. Z fotosów wynika, że rotacja aktorów grających Hamleta nie ograniczała się do jednego przedstawienia. Trudno mi powiedzieć, czy zawsze aktor grający Poloniusza był później ostatnim Hamletem, ale efekt takiej decyzji obsadowej był w przypadku oglądanego przeze mnie spektaklu zaskakujący. Gdy Hamlet grany jest w tonacji histerycznej i gdy jego niemoc jest wyraźnie skontrastowana z desperacką siłą Ofelii, trudno jest widzowi z nim sympatyzować. Obsadzenie Hamleta Poloniuszem praktycznie uniemożliwia jakąkolwiek empatię. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Zawodziński chciał aż tak mocno przekreślić pokolenie Hamletów, czy był to jeden z kilku możliwych efektów obsady. Spektakle dyplomowe zwykle mocno ewoluują w trakcie sezonu i ta koncepcja mogła pójść w innym kierunku, gdyby pandemia nie spowodowała zamknięcia teatrów.

jak i strajk kobiet po ogłoszeniu decyzji TK to inicjatywy, które pokazują, że bez udziału młodego pokolenia siła oddziaływania społecznego na kryzysy krajowe i światowe jest zbyt mała. Moment, w którym młodzież w Polsce włączyła się w te protesty, był dla wielu osób od dawna zaangażowanych w takie działania sygnałem, że jest nadzieja. Trudno jednak teraz stwierdzić, czy tej młodej energii wystarczy, by popchnąć mechanizm zmian. Spektakl dyplomowy studentów PWSFTiT w Łodzi takiej nadziei nie daje. Kończy się wizją zmian na gorsze i zapowiedzią kolejnych lat tyranii i przemocy.

4 x Hamlet, 5 x Ofelia

Agata Duda-Gracz to dojrzała artystka, która tekst Szekspira traktuje jako pretekst do smagania nas rzeczywistością. Jej przedstawienie i jej tekst to bardzo wyraźne zwierciadło, w którym każdy z nas ma się przejrzeć i zastanowić, którą rolę gra w swoim teatrze życia, życia rodzinnego, intymnego, zawodowego i społecznego – znerwicowanej inspicjentki, dobrodusznego pepoż, wiecznej ofiary, prześmiewczego błazna, czy wszechmocnego reżysera – i jak nasza rola wpisuje się w krytyczną sytuację wokół nas. W dyplomowym spektaklu PWSFTiT w Łodzi też możemy się przejrzeć w zwierciadle „Hamleta” i zastanowić się, jaka złość nas napędza i czy potrafimy uczynić z niej konstruktywne narzędzie zmiany. W obu, tak różnych, spektaklach „Hamlet” Szekspira jest instrumentem, przez które dosadnie wybrzmiewa diagnoza otaczających nas problemów, widzianych zarówno z perspektywy młodych ludzi, którzy właśnie przymierzają się, żeby świat ten przejąć, ale orientują się, że nie bardzo mogą, a może nie bardzo chcą, a może nie bardzo mają co, oraz z perspektywy posiadaczy tego świata, którzy toczą między sobą mniejsze i większe walki o władzę, pozycję, znaczenie i przekonanie, że w jakimś chociaż stopniu w tym świecie się liczą. Jak zwykle w teatrze, „Hamlet” w tych dwóch odsłonach ukazuje smutne sedno naszej rzeczywistości. To ważne, że oba spektakle powielają postać Hamleta i Ofelii. „Ja jestem Hamlet” pozwala skupić się dzięki temu na postaci ofiary, a wskazując jak różne drogi prowadzą ludzi w to samo miejsce, zachęcić być może do niezgody na taki scenariusz. Podobną uwagę skupia „Hamlet x 4”, gdzie wizja smutnej porażki młodego pokolenia może się wydawać jedyną możliwą przyszłością. Ale przecież teatr jest nie tylko diagnozą rzeczywistości czy lustrem odbijającym prawdę

o świecie. Może być także ostrzeżeniem przed przedstawionym stanem rzeczy, i właśnie takie ostrzeżenie dosadnie wybrzmiewa w obu spektaklach.

Twierdząc, że „na przeszłość możemy patrzeć jedynie z perspektywy teraźniejszości” (3), Hawkes pokazuje, że jedynym możliwym punktem wyjścia do spojrzenia na przeszłość i podjęcia próby jej zrozumienia jest usytuowanie czytelnika/krytyka/odbiorcy w teraźniejszości. To właśnie namacalnie dzieje się w teatrze. Sytuując „Hamleta” w perspektywie naszego tu i teraz twórcy współczesnych spektakli odczytują po raz kolejny tekst Szekspira, zastanawiając się jednocześnie, co mówi on nam o naszej współczesności. Nie sposób odczytać „Hamleta” tak po prostu, ponieważ to sztuka z innego czasu i teatru. Zarówno Duda-Gracz jak i Zawodziński, w duchu prezentyzmu, poszukują więc tego, co „Hamlet” robi w teatrze tutaj i teraz.

Teatr jest żywą tkanką, w której szekspirowski tekst odnajduje się na nowo. Profesor Jerzy Limon teatr rozumiał jak mało kto. To z jednej strony prawdziwy mistrz teorii teatru, którego stopnia zrozumienia teatralnej semiotyki nigdy nie osiągnę, z drugiej badacz scenicznych mechanizmów i okresu Elżbietańskiego i współczesności, a z trzeciej, tej najbardziej ujmującej strony, twórca Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, tak jego fizycznej bryły jak i ducha, który od tylu już lat napędza obecność Szekspira na polskich scenach. Jeśli pomyśleć o spektaklach, które Profesor Limon wyłuskiwał i pokazywał w ramach Festiwalu Szekspirowskiego, to oczywiste jest, że i on widział teatr dialog Szekspira ze współczesnością, który pozwala nieustannie na nowo odkrywać teksty Szekspira, ale którego siła tkwi w tym, jak Szekspirem można oddziaływać na rzeczywistość.

Bibliografia

- Duda-Gracz A., *Program do spektaklu „Ja jestem Hamlet*, Teatr Nowy w Poznaniu, 2019.
Hawkes T., *Shakespeare in the present*, Routledge, 2002.
Kaczyński Ł., *Krwawa oil opera*, Kalejdoskop Kulturalny. <https://www.e-kalejdoskop.pl/aktualnosc-a3/krwawa-oil-opera-r8805>.
Shakespeare W., *Hamlet*, <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>.

Nota o Autorce

Magdalena Cieślak – dr hab., adiunkt w Instytucie Anglistyki UŁ. Jej zainteresowania badawcze to dramat i teatr angielskiego renesansu, w szczególności twórczość Szekspira, oraz relacje między literaturą a współczesnymi mediami w kontekście studiów kulturowych. Pracuje w obszarach materializmu kulturowego, feminizmu oraz studiów genderowych i prowadzi badania nad sposobami, w jakie kino oraz teatr podejmują politycznie i kulturowo subwersywne treści sztuk Szekspira. Jest autorką *Screening Gender in Shakespeare's Comedies. Film and Television Adaptations in the Twenty-First Century* (Rowman and Littlefield, 2019).

JACEK FABISZAK

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

ORCID: 0000-0003-3369-091X

POLSKIE/SŁOWIAŃSKIE PRZYCZYNNKI DO TEATRALNEGO SZEKSPIRA POLISH AND SLAVIC ELEMENTS IN POLISH STAGE ADAPTATIONS OF SHAKESPEARE'S PLAYS

Słowa kluczowe: polskość, nacjonalizm, tożsamość narodowa i regionalna, Klata, Warlikowski.

Key words: Polishness, nationalism, national and regional identity, Klata, Warlikowski.

Abstrakt: Artykuł jest próbą diagnozy, jak niektóre sztuki Szekspira są wykorzystywane przez polskich twórców teatralnych do definiowania polskości/słowiańskości, nacjonalizmów, tożsamości regionalnej i globalnej. Dwa przedstawienia stanowią przedmiot analizy: „Burza” w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego oraz „Tytus Andronikus” w reżyserii Jana Klaty ze względu na wyraźne odniesienia do, z jednej strony, polskiego folkloru, z drugiej zaś do narodowościowych stereotypów. Artykuł przedstawia także krytyczne reakcje na oba przedstawienia, w szczególności zaś reakcje krytyków na nierzadko kontrowersyjne reprezentacje polskości i słowiańskości.

Abstract: The article is an attempt to examine how Shakespeare's plays have been used by Polish theatre artists to define Polishness and Slavism, nationalisms, regional and global identities. The discussion is illustrated with an analysis of two productions: *The Tempest* directed by Krzysztof Warlikowski and *Titus Andronicus* directed by Jana Klata. The productions's relevance consists in that they explore Polish folklore on the one hand, and national stereotypes, on the other. The article presents, too, a scrutiny of critical responses to the productions, especially to the controversial, theatrical representations of Polishness and Slavism.

Inspiracją artykułu są dwa przedstawienia sztuk Szekspirowskich, w których odnajdujemy „polskie”, albo „słowiańskie” elementy. Pierwszym z przedstawień jest *Burza* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego (TR w Warszawie) z 2003 r., drugim zaś *Tytus Andronikus* w reżyserii Jana Kláty z 2012 roku (Teatr Polski we Wrocławiu i Staatsschauspiel w Dreźnie). W *Burzy* Warlikowskiego, w scenie zaręczyn Mirandy i Ferdynanda zamiast maski z udziałem duchów wyspy widzimy pieśniarkę ludową ubraną w tradycyjny ludowy strój, błogosławiącą młodym za pomocą ludowych przyśpiewek; mamy także postać Kalibana, kaleczącego z niemiecka „polskiego” Szekspira. W *Tytusie* zaś cała grupa postaci, Gotów, wzorowana jest na stereotypach polskości/„polactwa”/S(k)lav(w)erei, innymi słowy negatywnego stereotypu Polaków rozpowszechnionych za naszą zachodnią granicą. W artykule pytam o polskość / słowiańskość Szekspira, teatralne definiowanie polskości i tożsamości słowiańskiej na tle Niemczyzny i tożsamości germańskiej oraz przekładalność tekstów kulturowych.

Słowiańskość w „Burzy” Warlikowskiego to przede wszystkim zaskakujące rozwiązanie sceniczne w przypadku sceny maski: duchy wyspy mają postać artystek ludowych (amaterek), ubranych w tradycyjne stroje ludowe (łowickie), wypowiadające równie tradycyjne, ludowe błogosławieństwa. Pytanie, jakie nasuwa się w takiej sytuacji to jak tak daleko idąca adaptacja Szekspirowskiej maski wpisuje się w ogólną estetykę przedstawienia Warlikowskiego, którą, po lekturze przedstawienia wydanego na DVD, trafnie ujął Janusz Majcherek jako: „psychiczny stan wszechogarniającej depresji, spowolnienia, emocjonalnego paraliżu; melancholia jest tu pewnym rodzajem filozofii albo przynajmniej poglądu na świat”. („W czym leży sekret »Burzy«?”, *Gazeta Wyborcza*).

Warlikowski swoją „Burzę” uwspółcześnia. Widać to nie tylko w strojach postaci, ich zachowaniu, czy też zamiany rozbicia statku na katastrofę samolotową¹. Krytycy mieli jednak kłopot z ustaleniem aktualności przedstawienia Warlikowskiego. Byli tacy, którzy wspominali o Jedwabnym i pojednaniu pomiędzy skrzywdzonymi i krzywdzącymi, czytaj: Żydami i Polakami. Nawiązywał do tego zresztą sam reżyser, np. mówiąc czego oczekuje od aktora grającego Prospera i jego umiejętności przebaczenia wrogom:

¹ Do czego nawiązuje także przedstawienie Grzegorza Jarzyny: *2020: Burza*; Jarzyna zresztą dość nachalnie przywołuje katastrofę smoleńską.

Wyobrażam sobie do roli Prospera aktora, który »napisze« ją po swojemu. Musi do tego uruchomić całe swoje życie, doświadczenie, swój strach przed śmiercią. To musi być aktor, który będzie chciał mówić o sobie, otworzyć się i stanąć przed nami »nagi« – mówi Warlikowski. – W kluczowej scenie »Burzy« dochodzi do konfrontacji winowajców i pokrzywdzonych. Przypomina to konfrontację w *Jedwabnem*, której przyglądaliśmy się z entuzjazmem bądź oburzeniem. (Dorota Wyżyńska: „»Burza«” wciąż nieujarzmiona”, *Gazeta Wyborcza*, 30.11.2002).

Inni zaś doszukują się w sztuce rozliczeń po 1989, wspominają o „grubej kresce”:

Jest to jednak całkowicie odmienny spektakl, osadzony w realiach postkomunistycznej Polski. Odzwierciedla układ polityczny powstały w rezultacie obrad Okrągłego Stołu i zadekretowania „grubej kreski”, mającej zamknąć wcześniejsze konflikty czy porachunki, a także pokraczny charakter rodzącej się demokracji i rozchwianie norm etycznych. Warlikowski skupił się na ciężącej pomimo upływu czasu nad życiem zbiorowym w Polsce od roku 1989 kwestii przewycięzania zasadniczych podziałów z przeszłości, trudności z wybaczeniem i zapomnieniem doznanych krzywd, daremnego oczekiwania na ukaranie winnych i moralne zadośćuczynienie. (Początkowo spektakl miał się odwoływać do pojednania między Polakami a Żydami po ujawnieniu zbrodni w *Jedwabnem*). („Gruba kreska Prospera”, Rafał Węgrzyniak, *Odra* Nr 4, 01-04-2003).

Trudno oczywiście odnieść pojawienie się trzech kobiet w strojach łowickich, jako elementu rozliczeń po *Jedwabnem* czy też po Okrągłym Stole. Ale z pewnością wpisuje się ono w polski kontekst spektaklu, nawiązuje to nadwiślańskiego (by nie rzec: słowiańskiego) tu i teraz. Zanim przejdziemy jednak do analizy tej sceny u Warlikowskiego, wypadałoby przyjrzeć się jej u Szekspira (Warlikowski zmienia przecież nie tylko postacie i charakter przedstawienia, ale również słowa). Szekspir każe Prosperowi uświetnić zaręczyny/zrękowiny dworską maską, przedstawieniem wytwornym, elitarnym, którego adresatem była bardzo konkretna widownia. Ważna jest świadomość, że maski mogły uświetniać królewskie zaręczyny (np. na początku XVII w. taką okazją były zaręczyny księżnej Elżbiety, córki króla Jakuba, z Elektorem Palatynatu). W czasie takiego przedstawienia relacje pomiędzy aktorami (zarówno zawodowymi, jak i amatorami) były bardzo bezpośrednie.

Postaci w masce często były wzorowane na antycznej mitologii – nie dziwi zatem, że pojawiają trzy boginie: Iris, Ceres i Junona. Iris pełni rolę mistrza ceremonii, Ceres zaś i Junona błogosławią młodych. Ceres „bogini zbóż i rolnictwa, córka Saturna i Rei, siostra Jowisza, który był ojcem jej córki Prozerpiny” (Stanisław Stabryła, w: Owidiusz, *Metamorfozy*, s. 128, przypis 48), kojarzona z roślinnością i urodzajem, jest uważana za jedno z najwcześniejszych bóstw rzymskich. Tak o niej czytamy w *Metamorfozach* Owidiusza, podstawowej lekturze elżbietan: „Pierwsza Ceres krzywym lemieszem zaorała ziemię. Pierwsza przyniosła zboża, pożywne dary ziemi. Pierwsza nadała prawa. Wszystko to są dary Cerery”. (Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska, Ossolineum, Wrocław 1996, Księga V: 341–343, s. 128). Junona zaś to oczywiście królowa bogów, oficjalna żona Jowisza, opiekunka kobiet; jej posłańcem była Iris, kojarzona z tęczą. W „Burzy” Junona pojawia się na scenie w bardzo efektowny sposób: dosłownie „spływa wolno z góry” (w rydwanie ciągniętym przez pawie). Anna Cetera w wydaniu „Burzy” pod jej redakcją przypomina o spektakularnej konwencji epoki elżbietańskiej: „W inscenizacjach za czasów Shakespeare’a w tym miejscu rozpoczynało się zapewne powolne opuszczanie rydwanu Junony na scenę”. (W. Shakespeare, *Burza*, w przekładzie P. Kamińskiego, wstęp i komentarz A. Cetera, Wydawnictwo wab, Warszawa, 2012, s. 151). Co ciekawe, Ceres – niczym Prospero wcześniej – upewnia się, że w świecie Junony nie ma Wenus i Kupidyna, pragnąc życzyć młodym pełnej miłości. Same życzenia, wypowiedane przez obie postaci, są dość tradycyjne: Junona życzy młodym „szczęścia i pociechy z dziatki” oraz spełnienia nadziei, Ceres zaś wszelkiego dostatku.

Przedstawienie kończy sielankowy obraz tańca żeńców i najad. Choć Szekspirolodzy uważają, że pojawienie się pijanego towarzystwa Kalibana, Stefana i Trinkula jest powodem przerwania maski, tak naprawdę wydaje się ona kompletna, *taniec* będący zakończeniem – wspólny taniec aktorów i widzów bowiem zazwyczaj kończył tego typu spektakl. Warlikowski tak właśnie wydaje się postrzegać swoją „maskę” – Prospero kończy występ artystek ludowych, które po ogłoszeniu, że napitek wypity przez młodych jest „gorzki” liczą długość trwania pocałunku. Prospero przerywa to liczenie, również dlatego, że ich rola się skończyła. Innym powodem jest oczywiście zniecierpliwienie Prospera, dla którego „święte obrzędy, prawem przepisane” (4.1) zostały wypełnione. Młodzi zostali oficjalnie pobłogosławieni (błogosławieństwem

rodziców)², w tym również przez trzy Kobiety w strojach ludowych. Odpowiednie akty mowy zostały wypowiedziane także przez młodych, tradycyjne powitanie chlebem i solą spełnione. Co ciekawe, Miranda nie zna tej tradycji, musi polegać na bywałym w świecie Ferdynandzie, który jej podpowiada, jak ma odpowiedzieć na pytanie: „Droga Panno Młoda, co wolisz: chleb, sól, czy Pana Młodego?” (prawidłowa odpowiedź – akt mowy to: „Chleb, sól i Pana Młodego, żeby zarobił na niego”). Następnie młodzi wypijają po kieliszku wódki, po którym następuje wspomniane już „Gorzko”.

Widać z powyższego opisu, że Kobiety w strojach ludowych należą do świata Ferdynanda (i dawnego świata Prospera). W swoich błogosławieństwach porównują zamążpójście do rajy i, co istotniejsze, wygnania z rajy: „Do Was przemawiam Państwo Młodzi / Rodzice swą córkę w obcy dom wydają / Jak Pan Bóg Adamowi Ewę z rajy dają” oraz „Dziś rodzice swą córkę w obcy dom wydają / Jak Adama i Ewę z rajy wygnają”. Współgra to ze słowami wypowiedzianymi wcześniej³ przez Ferdynanda: „Chciałbym tu zostać na zawsze! Ta wyspa może być rajem, gdy ma się takiego ojca.” Postrzeganie wyspy Prospera jako swego rodzaju rajy należy do klasyki Szekspirologii – znajdujemy je np. w znanym czytaniu Northropa Frye’a: „»Maska« pokazuje spotkanie żywej ziemi i łaskawego nieba, dokonane za sprawą bogini tęczy ... Wyczuwa się w tej »masce« coś ze świeżości, jaką nowy świat mógł mieć dla Noego, gdy ulewa ustała, a na niebie zalśniła tęcza – obietnica, że czas siewu i czas żniw będą powtarzały się wiecznie. W ten sposób, jak to zauważył Ferdynand, ukazują się nam tutaj przeblask Ziemi Raju, gdzie – jak w Edenie Milтона – nie ma zimy, za to wiosna i jesień »tańczą ręką w rękę«”. („Posłowie”, w: W. Shakespeare, *Burza*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 137). Choć w przedstawieniu Warlikowskiego jest to raj co najmniej wątpliwy, to jednak świat, który czai się poza wyspą, do którego Prospero chcąc nie chcąc wraca, „nie chce, ale musi”, jest dużo bardziej złowróżbny. Jak to ujęła Elżbieta Baniewicz: „Wyspa Prospera leży również, a może przede wszystkim na przecięciu szlaków ludzkiej wyobraźni, żywionej mitologią Raju Utraconego i utopią nowego świata, wolnego od zbrodni, przemocy i wyzysku. Na pewno nie jest Arkadią, odbiciem świata szczęśliwego, tylko miejscem

² Por. np. stronę internetową, która zawiera tradycyjne błogosławieństwa – <http://www.przed-slubny.pl/blogoslawienstwo.html>

³ W przedstawieniu Warlikowskiego przed maską, w sztuce Szekspira w jej trakcie.

strasznych doświadczeń i zdziwień, męczarni i niepokoju, a nade wszystko zwierciadłem duszy poety”. („Labirynt i zwierciadło”, Elżbieta Baniewicz *Twórczość* nr 5, 01-05-2003).

Zastępując ceremonię zaręczyn ślubem, boginie zaś (naprawdę duchy wyspy) Kobietami w strojach ludowych, reżyser postąpił bardzo konsekwentnie, tego typu spektakularne błogosławieństwa bowiem dotyczą ślubu, a nie zaręczyn (Miranda ma ponadto na sobie białą suknię ślubną) i są uważane w niektórych środowiskach za równie ważne (dla szczęścia młodych), co oficjalna ceremonia kościelna lub w urzędzie. Warlikowski ponadto dokonuje zabiegu typowego dla maski dworskiej z czasów Szekspira – łączy, choć na chwilę, aktorów zawodowych i amatorów! Co więcej, na krótki moment publiczność jest zachęcana do wzięcia udziału w przedstawieniu, pomagając Kobietom w strojach ludowych krzyknąć „Gorzko!”. Występ Kobiet w strojach łowickich może być także oceniony w kategoriach widowiska, które było centralnym elementem maski, co zresztą widać po reakcjach widzów, w tym krytyków. Tomasz Mościcki w krytycznej recenzji, która pojawiła się w *Odrze* tak pisze:

Jednym z tych elementów są Łowiczanki. Pewien recenzent bardzo się nimi wzruszył, i to do tego stopnia, że nie słyszał gromkich śmiechów publiczności, która bardzo trafnie odczytała intencje Warlikowskiego zastępującego wpisana w tekst (i ozdabianą niegdyś muzyką) maskę weselną trzema amatorkami, które w ludowych kostiumach recytują ludowe wiersze-fragmenty ceremonii błogosławienia młodej pary przez rodziców. („Burzliwy sezon”, Tomasz Mościcki, *Odra* nr 7/8, 01-07-2003).

Mościcki uważa, że widowiskowy charakter tej maski zasadza się na przerysowaniu, które daje efekt komiczny. Polemizuje przy tym z innymi recenzentami, być może z Piotrem Gruszczyńskim z *Tygodnika Powszechnego*, który widział w tej masce autentyzm i inaczej postrzega reakcję widzów (być może byli na różnych przedstawieniach?):

Wchodzi Ceres, Iris i Junona, ale zamiast jakkolwiek stylizowanych postaci mitologicznych na scenę wkraczają trzy kobiety w strojach łowickich, stare i zwykłe. Trzymają tacę z dwoma kieliszkami wódki i okrągły bochenek chleba. Zamiast tekstów napisanych przez Szekspira deklamują tradycyjne ludowe teksty życzeń, którymi błogosławiono młodych. Kobiety nie są aktorkami ... Mówią cicho i nieporadnie, co daje piorunujący efekt

szczerości. Na widowni zapalają się światła, tak by nie można było ukryć wzruszeń. Prospero swymi duchami odczarowuje kłamstwo i wszelką manierę dzisiejszych czasów. Przywraca głęboką hierarchię wartości. Scena ta ma siłę porównywalną ze sceną teatru urządzanego przez Hamleta dla zdemaskowania Klaudiusza. Tyle że w tu w pułapkę na myszy wpadają widzowie. Po życzeniach trzy kobiety zaczynają krzyczeć »gorzko, gorzko«, a następnie zabierają się do liczenia, które odmierza czas pocałunku. (Piotr Gruszczyński. *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*. Warszawa: Wydawnictwo wab, 2007: 236–237).

Podobnie Roman Pawłowski: „Jak uciec z wyspy Prospera? Czy wyzwoleniem jest tradycja, do której nawiązuje Warlikowski w scenie zaślubin? Zamiast alegorycznej sceny z udziałem antycznych bóstw płodności reżyser wykorzystał ceremoniał błogosławieństwa państwu młodym, z całowaniem chleba, który odprawiają trzy kobiety w ludowych strojach. Nagle w zderzeniu ze światem opartym na oszustwie i zbrodni ten pusty rytuał z prowincjonalnych wesel nabiera wielkiej, wzruszającej siły”. („Nowy, wspaniały świat”, Roman Pawłowski, *Gazeta Wyborcza* Nr 4, 06-01-2003).

Z kolei Jacek Kopciński zajmuje pozycję pośrodku: „Młodzi zaś pobierają się, ale co to za małżeństwo, skoro o wiele bardziej przejmujący – nagle prawdziwy! – okazuje się w spektaklu obrzęd wiejskich zaślubin, nieco parodystycznie zacytowany przez Warlikowskiego.” („»Burza« w lustrze Audena”, Jacek Kopciński, *Teatr*, nr 4-5, 01-04-2003.). Podobnie zdystansowane stanowisko zajmuje Rafał Węgrzyniak:

Warlikowski zrezygnował z barokowej maski. Zamiast antycznych bóstw Irys, Ceres i Juno, do sali wkraczają trzy starsze kobiety w ludowych strojach, aby wygłosić tradycyjne życzenia dla państwa młodych z wiejskiego wesela. Domagają się od nowożeńców spożycia chleba z solą, wypicia kieliszków wódki i publicznego pocałunku, wołając: »Gorzko!« Miranda płacze ze wzruszenia, a Ferdynand obejmuje ją silnym ramieniem. W trakcie tego epizodu sala teatralna rozświetla się i widzowie stają się uczestnikami rytuału, który otwiera nowy okres w życiu kobiety i mężczyzny. („Gruba kreska Prospera”, Rafał Węgrzyniak, *Odra* Nr 4, 01-04-2003).

Inaczej podchodzi do tej sceny Joanna Krakowska-Narozniak, która zwraca uwagę na tradycję, jaką Kobiety w strojach ludowych reprezentują. Jednocześnie jest zdania, że Warlikowski w tej scenie umiejętnie manipuluje

publicznością, przeprowadzając widzów od śmiechu do powagi, pomagając im zrozumieć naturę przedstawienia:

Pragnienie Prospera wynika ze świadomości, że w świecie przedstawionym scenicznej „Burzy” istnieją jedynie dwie szczerze wzajemne relacje: ojcowska – Prospera z Mirandą (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) i miłosna – Mirandy z Ferdynandem (Redbad Klynstra). Tradycyjne przesłanki władzy rodzicielskiej zakładają troskę o przyszłość i ta troska chroni zapewne Prospera przed nihilizmem. Aby go przewyciężyć, sięga po środki ze sprawdzonego, choć nieco zapomnianego arsenału: pojęcie honoru, biel sukni ślubnej oznaczająca dziewictwo, starodawny obyczaj weselny. Tradycja to pierwszy z porządkujących systemów Prospera.

Kiedy w obrzędzie weselnym na scenę, zamiast Junony, Cerery, Nimfy i Żniwiarzy, wchodzi trzy starsze proste kobiety w łowickich strojach, na widowni wybuchają śmiechy. Kobiety recytują po kolei tradycyjne strofki zawierające ludowe prawdy o życiu, małżeństwie i powinnościach małżonków. Śmiechy na widowni milkną, buffo przechodzi w serio, anachronizmy odsłaniają proste prawdy. Na koniec obrzędu trzeba zawołać „gorzko!” – wielu widzów włącza się w ten rytuał. Prospero podjął pewne ryzyko, proponując młodej parze taki obrzęd: Miranda go nie знаła, Ferdynand mógł go wyśmiać. Krzysztof Warlikowski zaryzykował nieco więcej: przeprowadził klasyczny akt dekonstrukcji – wprowadził do sztuki całkowicie serio zupełnie obcy element; uzyskał efekt komiczny, który następnie przewyciężył; wykorzystał efekt obcości, by zyskać posłuch; zdezorientował widownię, by ją wzruszyć; pozwolił jej zachichotać, a następnie włączył do akcji. Ta scena skutecznie wprowadza widownię w orbitę działania mechanizmów, o których traktuje spektakl. Mając ją w pamięci, lepiej nie dać się zwieść pochlebstwom zawartym w finałowej przemowie Prospera. („Burza, czyli zdobycie władzy”, Joanna Krakowska-Narożniak, *Dialog*, Nr 4, 01-04-2003).

Niezwykle istotne pytanie stawia Karolina Bielawska, która zastanawia się, czy scena zaślubin to autentyk czy cepeliada?: „Na długo pozostaje w pamięci scena zaślubin Mirandy i Ferdynanda, gdzie zamiast mitologicznych bogiń pojawiają się trzy starsze kobiety (nie aktorki), które w łowickich strojach, chlebem i solą błogosławią młodej parze. To niezwykle piękny i autentyczny moment przedstawienia, ale widzowi pozostaje pytanie, czy to tylko cepeliowska, kiczowata scenka, czy może jedyna szansa na przywrócenie ładu i normalności”. („Burza”, Karolina Bielawska, *Warszawa i Kultura*,

Nr 2, 01-02-2003). Innymi słowy, czy omawiana scena to przaśny, ale wystylizowany obraz polskości i Polski (i jakiejś słowiańszczyzny), czy autentyk; niewątpliwie wykonawczynie są bardzo autentyczne, ale one przecież odgrywają rolę, nie chodzą tak ubrane na co dzień, są zabiegiem teatralnym Warlikowskiego.

Titus Andronicus Jana Klaty, będący koprodukcją Teatru Polskiego we Wrocławiu i Staatsschauspiel z Drezna, jest z pewnością komentarzem na temat kondycji współczesnej polskości w zderzeniu z „żywołem” germańskim. Innymi słowy, Kłata ogląda polskość, ale także słowiańskość, w niemieckim i germańskim lustrze. Reżyser nie waha się sięgać po stereotypy, którymi epatuje publiczność, obnażając ich miałkość i sens klasyfikacji ludzi na Słowian-Polaków/Gotów czy też Germanów-Niemców/Rzymian, wykorzystując do tego tekst sztuki napisanej przez Anglika w renesansie, a opisującej starożytne ludy. Toż to wybuchowa mieszanka etniczno-narodowościowa, której stan zapalny dodatkowo podnosi fakt, że aktorzy są narodowości polskiej i niemieckiej i mówią swoje kwestie w językach narodowych.

Wybór sztuki do roztrząsania kwestii narodowościowych może być do pewnego stopnia zastanawiający. Choć mamy tu wyraźnie dwie grupy etniczne, zwycięzców i pokonanych (co być może było głównym powodem jej wyboru), to jednak w ocenie szekspirologów jest to sztuka dość kiepska, nieudolne naśladownictwo tragedii zemsty, z przerysowanymi postaciami i scenami gwałtu, okaleczenia, wreszcie kanibalizmu. Niemniej, warto zauważyć, że sztuka ta ostatnio robi dość oszałamiającą karierę w teatrze i jest stosunkowo często wystawiana – zdominowała wręcz (jeśli dobrze liczę) XVII Festiwal Szekspirowski w Gdańsku (gdzie pokazano również *Titusa* Klaty), trochę również za sprawą jej przepisania przez Heinera Muellera – *Anatomia Tytusa* *Fall of Rome* (ukazała się także wersja *Tytusa* pióra Friedricha Dürrenmatta) – fragmenty sztuki Muellera Kłata dodał do swojego przedstawienia. Z drugiej strony zaś, teatrolodzy wciąż wspominają słynną wersję tragedii w reżyserii rumuńskiego twórcy, Silviu Purcarete z 1992 r., pokazaną m.in. na deskach Teatru Narodowego w Craiova’ej, która mogła inspirować innych artystów teatru i filmu (Julie Taymor i jej *Titus*?).

Można się zastanawiać, co takiego jest w *Tytusie*, co pociąga reżyserów i aktorów? Być może jednym z jej elementów jest spektakularność – wspomniane powyżej sceny, uzupełnione o inne (pogrzeb synów Tytusa), teatr w te-

atrze Tamory, Chirona i Demetriusa jako Zemsty, Gwałtu i Mordu, wreszcie finałowa scena uczty, są niewątpliwie widowiskowe, aż do przesady. I być może to właśnie tę przesadę starał się znaleźć w utworze Szekspira Kłata, aby móc potem ją wykorzystać na scenie, gdzie postacie i ich zachowanie są także, momentami, przerysowane (jak to bywa w stereotypie). Przykładem takiej przesady jest postać Aarona, który wygląda jak przyzwoity diabeł Boruta z polskich bajad, na przykład, gdyby nie olbrzymi, sterczący, czarny penis. Recenzenci zauważyli to przerysowanie w sztuce Kłaty:

Zdecydowanie najlepszym „Tytusem” i najlepszym spektaklem całego przeglądu był wrocławsko-drezdeński „Titus Andronicus” w reżyserii Jana Kłaty: Tarantinowska estetyka, kontrolowany bałagan, przerysowania i częste korzystanie z kiczu (choćby Fancy) mogłyby doprowadzić do totalnego chaosu, ale Kłata nie tylko wychodzi obronną ręką z tego pomieszania, ale tworzy osobną wartość” („Skromnie, czyli Szekspir to za mało”, Katarzyna Wysocka i Piotr Wyszomirski, *Gazeta Świętojańska* online 09-08-2013).

Ciekawie także mówi o tekście Szekspira i tekście Kłaty Magda Piekarska:

Już tekst Szekspira ze swoim nagromadzeniem przemocy ocierał się o groteskę, Kłata doprawiając go środkami rodem z kabaretu i używając mocnej, wyrazistej kreski, doprowadza ten krwawy maraton do absurdu. A przy okazji sięga do kopalni stereotypów na tematy polsko-niemieckie (i nie tylko), miksując je ze sobą ze swobodą didżeja. („Titus Andronicus: Gwałt, Mord i Zemsta zaklęte w języku”, Magda Piekarska, *Gazeta Wyborcza - Wrocław online*, 28-09-2012).

Nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy widz, który nie musi znać *Tytusa Andronikusa*, jako że sztuka nie kojarzy się z obowiązkowym kanonem Szekspirowskim, jest świadomy faktu, że sam tekst podpowiada takie przerysowane rozwiązania i dzięki temu ten sam widz może nabrać koniecznego dystansu do przedstawianych wydarzeń? I choć nie sposób odpowiedzieć na to pytanie bez drobiazgowych badań z zakresu recepcji i socjologii teatru, to jednak oczywistym jest, że to, co ogląda widz, to adaptacja reżysera, jego/jej przykrawanie tekstu dramatu Szekspira do wymagań interpretacyjnych przedstawienia teatralnego. Dlatego, wybierając się do teatru, widz jest ciekawy, co reżyser (i dramaturg) zrobi z tekstem dramatu, w tym wypadku sztuką, która nie jest największym osiągnięciem Szekspira, nie należy do pierwszej ligi

Szekspirowskiej. Być może z tego właśnie, paradoksalnie, powodu, *Tytus* jest ostatnio tak często wystawiany: artystów teatru bowiem nie krępuje waga tekstu i tradycji teatralnej, mają zatem większą swobodę w przekładzie tekstu na język teatru. Co też uczynił Jan Klata, z typowym dla swojego teatru zadawaniem trudnych pytań o kondycję współczesnej Polski i Polaków. Zderza ze sobą dwa światy i czyni to, co istotne, w miejscach do pewnego stopnia granicznych, albo kojarzonych z różnymi kulturami: jest to Wrocław (polskie i niemieckie miasto, „odzyskane” przez Polskę) oraz Drezno (to ostatnie miasto kojarzone z wysoką kulturą niemiecką, ale także bagażem NRD i, w ostatnich czasach, z neofaszystami). Co ważne, oba miasta leżą niedaleko od siebie i stosunkowo blisko granicy. Jak to trafnie i zwięźle ujął Witold Mrozek: „»Titus Andronicus« Klata powstawał w międzynarodowej koprodukcji, pomiędzy zniszczonym przez Armię Czerwoną Wrocławiem – Festung Breslau, i zrównanym z ziemią przez alianckie lotnictwo Drezniem. Dzieli je 250 km, granica na Nysie Łużyckiej i pamięć mieszkańców”. We Wrocławiu specyficznie postrzega się Niemców, którzy są bliżej niż np. Warszawa, i dlatego mogą stanowić zarówno zagrożenie, jak i okazję, którą należy wykorzystać; wypuklać się także mogą kompleksy, zwłaszcza kulturowe. Nie wiem, jak w Dreźnie widzą Polaków, ale chyba można bezpiecznie założyć, że wpływ na nasz wizerunek ma ruch nadgraniczny, w tym niesławna yuma, a także stereotypowe (utrwalane przez nazistów) obrazy Słowian (w tym Polaków) jako pozbawionych kultury, wręcz dzikich, o mentalności niewolników. Wydaje się, że taki jest punkt wyjścia przedstawienia Klata (taki tylko obraz Polaków widzi w spektaklu recenzentka *Naszego Dziennika*, Temida Stankiewicz-Podhorecka („Teatr – zabijanie tożsamości narodowej”, Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Nasz Dziennik*, nr 250, 25-10-2013).

Ta skrajna ocena pokazuje, na jak cienkim gruncie stąpamy. Jednocześnie nie można się oprzeć pewnemu urokowi stereotypów, bo widz odnajduje w nich radość rozpoznania znaku. Klata dość wyraźnie nawiązuje do cech Polaków widzianych oczami sąsiada z zachodu: „– Rzymianie mieli dobre drogi i armię, tak jak Niemcy, za to nasze kobiety są piękne, a mężczyźni obrotni – mówi reżyser. – Interesuje mnie to, co się dzieje na styku dwóch narodowości, dwóch kultur. A tam stereotyp gra poważną rolę”. („Okrutny świat Andronicusa. Premiera spektaklu Jana Klata”, Magda Piekarska, *Gazeta Wyborcza* Wrocław

online, 13-09-2012). Reżyser nawiązuje do tych stereotypów na kilku płaszczyznach: cech charakteru postaci, ich postawie wobec drugiej strony, stroju.

Te pierwsze, kojarzone ze „słowiańskim duchem” w ogóle, dotyczą lenistwa, kombinowania, niesolidności, braku kultury i ogłady. Te drugie z widzeniem Niemców jako odwiecznych wrogów, krzywdzicieli, katów, siebie zaś jako ofiary. Te trzecie wreszcie, w tunikach z nadrukami zdjęć noszonych przez Rzymian, przedstawiających znane obrazy ataku hitlerowców na Polskę z września 1939 r. (usuwanie szlabanu na granicy, płonący Zamek Królewski w Warszawie, żołnierz Wehrmachtu mierzący z karabinu do kobiety z dzieckiem, itd.) z jednej strony. Z drugiej zaś, Gotów/Polaków ubranych w krzykliwe, kolorowe koszule i spodnie od dresu, prosto z bazaru (brakuje tylko kłapek z bazaru – te zastępują „adidasy”), oraz wyzywającą suknię, którą nosi Tamora, zredukowana do roli seksualnej zabawki cesarza – „Ewa Skibińska, jako królowa Gotów wijąca się na bryle lodu unaoczniała stereotyp seksownej Polki, ale też prostytutki ze Wschodu”. („Szekspir inspirujący”, Jan Bończa-Szabłowski, Rzeczpospolita nr 185, 09-08-2013). Agnieszka Misiewicz tak skomentowała strój Tamory i jej synów: „Tamora staje się więc u Klaty »polskim kurwizsonem«, a jej synowie to błazeńscy dresiarze w kolorowych, hawajskich koszulach”. („Inwazja barbarzyńców”, Agnieszka Misiewicz, *Shakespeare Daily* nr 4, s. 1, 2013). Z kolei jej synowie to polskie cwaniaczki, gasterbeiterzy, którzy – skoro nie mogą pokonać Niemców – to będą wykorzystywać ich umiłowanie porządku i naiwność, tak jak polskie władze pragną wykorzystać UE, co zauważają pewni krytycy. „Synowie [Tamory] to błazeńscy dresiarze w kolorowych, hawajskich koszulach”, powiada Misiewicz. Jażdżewski zaś widzi ich jako typowych polskich nieuków, którzy nawet nie potrafią nauczyć się języka: „Chiron i Demetriusz reprezentują archetyp niewydurowanych polskich pracowników fizycznych na emigracji, którzy mają problem ze skonstruowaniem poprawnego zdania nawet we własnym języku, a co dopiero w obcym. Spędzają oni wolne chwile na siłowni, picciu piwach i bezmyślnych tańcach do hitów, takich jak »Flames of Love« Modern Talking”. („Upudrowana zbrodnia”, Mateusz Jażdżewski, *Teatralia* Nr 66/04.08.1304-08-2013). Agata Tomaszewska także podkreśla stereotyp Polaka na „występach gościnnych: Goci – Polacy [są] przebran[i] w kwaciaste koszulki, dresy i adidas. Słowem, wyobrażenie krajana wyjeżdżającego na saksy do zachodnich sąsiadów”.

(„I to nas boli”, Agata Tomaszewicz, *Teatr dla Was*, 05-05-2013). I jeszcze Magda Piekarska, która uwypukla „polską” naturę kombinowania: „Goci-Polacy też mają na sobie mundury – dresy-szelesty i adidasy-podróbki rodem z Jarmarku Europa. Nie mają takiego arsenału środków, jak ich bardziej cywilizowani przeciwnicy, ale od czego wrodzony spryt i talent do kombinowania? („Titus Andronicus: Gwałt, Mord i Zemsta zakłète w języku”, Magda Piekarska, *Gazeta Wyborcza - Wrocław online*, 28-09-2012).

Inną kategorię etniczną, ani słowiańską, ani germańską, ale naznaczoną innym kolorem skóry (tzw. Blackamoor) jest Aaron, symbol żądź seksualnych, tajemny kochanek Tamory. Klata przerysowuje go okropnie: „[c]hyba najbardziej groteskową postacią jest Aaron, kochanek Tamory – umazany na czarno, z rogami i przyprawionym wielkim fallusem, niczym postać ze starożytniej komedii”. („Inwazja barbarzyńców”, Agnieszka Misiewicz). Wcześniej porównałem go do swojskiego diabła; jeśli tak także wyobrażał go sobie Klata, to ubarwił tę postać dodając diabłu nie tylko rogi, ale także wielkiego, czarnego penisa, który mu jednak wyraźnie przeszkadza. Reżyser ponownie wykpiwa stereotypy, według których (w obu kulturach?) ten „obcy” cechuje się niespotykanymi siłami witalnymi, które zagrażają „naszej” kulturze i cywilizacji. Klata pozycjonuje Aarona jako „Murzyna, Gota, Żyda”, wkładając w jego usta cytaty z dramatu Heinera Muellera. W ten sposób odnosi się do hierarchii cywilizacyjno-kulturowej: Rzymianie/Niemcy na szczycie, na dole zaś Goci/Polacy, ale – jak się okazuje – oni także mogą czuć wyższość wobec kogoś, kto sytuuje się poza marginesem społeczeństwa, jego kolor skóry bowiem jest inny, żeby nie wspomnieć o religii. Aaron jest gorszy niż Słowianin, choć nie czuje się taki – ani w sztuce Szekspira, ani w przedstawieniu Klaty. W ten sposób reżyser umieszcza „żywiol” słowiański pomiędzy germańskim i „innym” (przede wszystkim o czarnym kolorze skóry, ale także semickim).

Na koniec krótko o muzyce, tak istotnej w teatrze Jana Klaty: w przedstawieniu dużą rolę odgrywa nie muzyka rockowa lub popowa, czy przyspiewki ludowe, ale ścieżka dźwiękowa z serialu *Polskie drogi* skomponowana przez Andrzeja Kurylewicza. To przy tej muzyce ginie syn Tamory, poświęcony bogom, muzyce która jest uosobieniem polskiego romantyzmu, walki za naszą i waszą wolność, i która jest również odzwierciedleniem „słowiańskiej duszy”: nostalgiczna, powolna, koniecznie wykonywana na fortepianie (Chopin).

Ta muzyka jest poddana, z jednej strony, konfrontacji z lekkim popem (Fancy: „Flames of Love”); z drugiej zaś, z ciężkim niemieckim marszem.

Oczywiście mój punkt widzenia nie obejmuje recepcji widza niemieckiego. Próbę rekonstrukcji podjął Jacek Cieślak, obecny na premierze w Dreźnie i pytający o wrażenia publiczność niemiecką:

„Titus Andronicus” Jana Kłaty o niemieckim imperializmie oraz polskim genie klęsk został świetnie przyjęty w Dreźnie ... Współczesna interpretacja tragedii Szekspira oparta jest na odwołaniach do niemiecko-polskiej historii, w tym II wojny światowej, ale i współczesności Unii Europejskiej. Zwycięskimi Rzymianami są Niemcy, zaś przegrani Goci to Polacy. Jednocześnie Goci-Polacy są odesłani na dziki step, a mocna fraza prorokuje im taki sam koniec jak dinozaurom. Pogardliwie zostają potraktowani Żydzi i czarnoskórzy.” (»Niemcy chwałą polskiego reżysera«, Jacek Cieślak, *Rzeczpospolita* nr 229 online, 01-10-2012).

Ciekawe podsumowanie *Titusa* Kłaty znajdujemy w tekście Witolda Mrozka, który także odwołuje się do wrażeń odbiorcy, tym razem polskiego:

To bardzo udane przedstawienie. »Przerost formy nad treścią« – skwitował sąsiad z widowni, gdy tylko wokół zaczęły się brawa. Ale formy i treści nie da się tu rozdzielić. Skoro wojna coraz bardziej się oddala i coraz bardziej obrasta w popkulturowe opowieści, to dyskusja zaczyna dotyczyć tyleż sposobów mówienia o faktach, co samych faktów. Jak opowiadać o zbrodniach wojennych popełnianych także przez Polaków, o pogromach Żydów czy ludności białoruskiej – by nie sprowadzać ich sprawców do ciemnej barbarzyńskiej tłuszczy jak ze spektaklu Kłaty? Jak opowiadać o cywilach zabitych pod gruzami Drezna, by nie przestali być ofiarami militarnej nieuzasadnionej agresji, a zarazem nie stali się męczennikami za zbrodniczy reżim?» („»Titus Andronicus« Jana Kłaty. Szekspir a bombardowanie Drezna”, Witold Mrozek *Gazeta Wyborcza* - Wrocław nr 189, 18-09-2012).

Właśnie: jak rozróżnić to, co polskie, słowiańskie, od tego, co niemieckie, germańskie i w jakim celu? Zwłaszcza w świecie, w którym wojna czai się już za granicą (bynajmniej nie niemiecką), i takim, który jest w stanie kryzysu tożsamości.

Warlikowski i Kłata w różny sposób wykorzystują elementy słowiańskie w swoich przedstawieniach. Pierwszy czyni to w jednej tylko scenie, nawiązując do polskiego folkloru. Drugi zaś rozciąga kwestie słowiańskie na cały

spektakl. Warlikowski wykorzystuje ludowość, żeby mówić o nostalgii, tradycji, ale także teatralnym autentyzmie (cokolwiek to może znaczyć) i sankcji prawnej; Klata traktuje słowiańskość w kategoriach stereotypu i kontrastuje ją z germańskością i obcością. Obaj twórcy używają polskości/słowiańskości w uaktualnianiu na scenie wybranych dramatów Szekspira – kanonicznej „Burzy” i nieobliczalnego, nieco zmarginalizowanego (choć nie teatralnie) „Tytusa Andronikusa”, który nie cieszy się wysoką oceną wśród Szekspirologów, ale od lat dziewięćdziesiątych robi zaskakującą karierę na deskach teatru⁴.

Bibliografia

Baniewicz, Elżbieta. 2003. „Labirynt i zwierciadło”, *Twórczość* nr 5, 01-05-2003, <https://e-teatr.pl/labirynt-i-zwierciadlo-a130970>

Bielawska, Karolina. 2003. „Burza”, *Warszawa i Kultura*, Nr 2, 01-02-2003, <https://e-teatr.pl/burza-a173187>

Bończa-Szabłowski J., 2013, „Szekspir inspirujący”, *Rzeczpospolita* nr 185, 09-08-2013, <https://e-teatr.pl/szekspir-inspirujacy-a164196>.

Cieślak J., 2012, „Niemcy chwalą polskiego reżysera”, *Rzeczpospolita* nr 229 online, 01-10-2012, <https://www.rp.pl/teatr/art5916571-niemcy-chwala-polskiego-rezysera>.

Frye N., „Posłowie”, w: William Shakespeare, *Burza*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

Gruszczyński P., *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, Wydawnictwo wab, Warszawa 2007.

Jażdżewski M., 2013, „Upudrowana zbrodnia”, *Teatralia* Nr 66/04.08.1304-08-2013, <https://www.dawne.teatralia.com.pl/upudrowana-zbrodnia/>.

Kopciński J., 2003, „»Burza« w lustrze Audena”, *Teatr* nr 4-5, 01-04-2003, <https://e-teatr.pl/burza-w-lustrze-audena-a130979>.

Krakowska-Narożniak J., 2003, „Burza, czyli zdobycie władzy”, *Dialog* Nr 4, 01-04-2003, <https://e-teatr.pl/burza-czyli-zdobycie-wladzy-a73734>

Majcherek J., 2008, „W czym leży sekret »Burzy«?”, *Gazeta Wyborcza – Stoleczna* nr 99, <https://e-teatr.pl/w-czym-lezy-sekret-burzy-a53632>.

Misiewicz A., 2013, „Inwazja Barbarzyńców”, *Shakespeare Daily* Nr 4, s. 1.

Mościcki T., 2003, „Burzliwy sezon”, *Odra* nr 7/8, 01-07-2003, <https://e-teatr.pl/burzliwy-sezon-a130874>.

⁴ Ten fenomen można próbować wyjaśnić na wiele sposobów. Jak wspominałem powyżej, w Europie nowoczesne, teatralne czytanie „Tytusa” rozpoczął Silviu Purcărete, skupiając się na mechanizmach władzy oraz współczesnej fascynacji okrucieństwem. Z drugiej strony, sztuki oceniane przez szekspirologów jako mniej wybitne osiągnięcia Szekspira (a nich należy „Tytus”), od dawna wypadają interesująco w realizacjach teatralnych (i nie tylko – w przypadku „Tytusa” powstał również wspomniany już film w reżyserii Julii Taymor).

Mrozek W., 2012, „»Titus Andronicus« Jana Klaty. Szekspir a bombardowanie Drezna”, *Gazeta Wyborcza - Wrocław* nr 189, 18-09-2012, <https://e-teatr.pl/szekspir-a-bombardowanie-drezna-a144039>.

Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. Anna Kamieńska, oprac. Stanisław Stabryła, Ossolineum, Wrocław 1996.

Pawłowski R., 2003, „Nowy, wspaniały świat”, *Gazeta Wyborcza* Nr 4, 06-01-2003, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/75753/nowy-wspanialy-swiat>.

Piekarska M., 2012, „Titus Andronicus: Gwałt, Mord i Zemsta zakłete w języku”, *Gazeta Wyborcza - Wrocław online*, 28-09-2012, <https://e-teatr.pl/gwalt-mord-i-zemsta-zaklete-w-jezyku-a144833>.

Shakespeare W., *Burza*, w przekładzie Piotra Kamińskiego, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo wab, Warszawa 2012.

Stankiewicz-Podhorecka T., 2013, „Teatr - zabijanie tożsamości narodowej”, *Nasz Dziennik*, nr 250, 25-10-2013, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/171501/teatr-zabijanie-tozsamosci-narodowej>.

Tomasiewicz A., 2013, „I to nas boli”, *Teatr dla Was*, 05-05-2013, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/161830/i-to-nas-boli>.

Węgrzyniak, Rafał. 2003. „Gruba kreska Prospera”, *Odra* Nr 4, 01-04-2003, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/75225/gruba-kreska-prospera#>

Wysocka K., Wyszomirski P., 2013, „Skromnie, czyli Szekspir to za mało”, *Gazeta Świętojańska online* 09-08-2013, <https://e-teatr.pl/skromnie-czyli-szekspir-to-za-malo-a164206>.

Wyżyńska D., 2002. „»Burza«” wciąż nieujarzmiona”, *Gazeta Wyborcza*, 30.11.2002, <https://e-teatr.pl/burza-wciaz-nieujarzmiona-a130919>.

Nota o Autorze

Jacek Fabiszak – nauczyciel akademicki na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Bada teatr i dramat renesansowej Anglii, twórczość Szekspira i Marlowe’a oraz jej filmowe i teatralne adaptacje. Opublikował m.in. *Polish Televised Shakespeares, Shakespeare’s Drama of Social Roles*. Popularyzuje twórczość Szekspira w Polsce: jest współautorem publikacji *Szekspir. Leksykon* oraz współredaktorem *Czytania Szekspira*. Jacek Fabiszak jest obecnie Prezesem Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, kieruje także Zakładem Badań nad Tekstami Kultury WA UAM.

PAWEŁ DYBEL

UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY IM. KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
W KRAKOWIE

ORCID: 0000-0002-4757-9991

**CZEGO PRAGNAŁ HAMLET?
UWAGI WOKÓŁ SEMINARIUM
JACQUESA LACANA *LE DESIR ET SON
INTERPRETATION*
WHAT DID HAMLET WANT?
COMMENTS ON LACAN'S SEMINAR
LE DESIR ET SON INTERPRETATION
SEMINAR**

Słowa kluczowe: Lacan, Hamlet, kompleks Edypa, zahamowane pragnienie, ojciec, matka, żałoba.

Key words: Lacan, Hamlet, Oedipus complex, blocked desire, father, mother, mourning.

Abstrakt: W artykule odnoszę się do seminarium Jacquesa Lacana pt. *De l'interpretation*, w którym proponuje on własną oryginalną interpretację sztuki Shakespeare'a Hamlet. Podważa on w niej utrwalone w tradycji psychoanalitycznej odczytanie zachowania Hamleta, który waha się z wykonaniem nakazu ducha ojca i nie zabija w akcie zemsty Klaudiusza. Według Lacana powodem ociągania się Hamleta nie jest – jak sugeruje Freud – jego nieświadome poczucie, że Klaudiusz zabijając podstępnie ojca w istocie spełnił jego własne kazirodcze pragnienie w odniesieniu do matki. Jest nim zamiast tego porażająca bohatera sztuki amoralna postawa matki, u której nie dostrzega on żadnych oznak żalu za zmarłym mężem. Właśnie niezdolność do aktu żałoby ze strony matki, i to zarówno w aspekcie psychologicznym jak i rytualnym, paraliżuje pragnienie Hamleta, który w swoim żalu za zamordowanym ojcem nie znajduje na królewskim dworze żadnego pocieszyciela i sprzymierzeńca. Stąd biorą się jego wahania, okrucieństwo wobec innych, brak konsekwencji w działaniach.

Abstract: In this paper I refer to Jacques Lacan's seminal work *De l'interprétation*, in which he offers his own interpretation of Shakespeare's drama *Hamlet*. In it, he puts into question the reading established in the psychoanalytic tradition of the behaviour of Hamlet, who hesitates to carry out the command of his father's ghost and does not kill Claudius in an act of revenge. According to Lacan, the reason for Hamlet's reluctance is not, as Freud suggests, his unconscious thought that Claudius, by viciously killing his father, has in fact fulfilled his own incestuous desire for his mother. Instead, it is the amoral attitude of the mother, in whom he sees no sign of grief for her dead husband, that strikes the play's protagonist. It is precisely the mother's inability to engage in an act of mourning, both in its psychological and ritual aspects, that paralyzes Hamlet's desire, who finds no consoler or ally in the royal court in his grief for his murdered father. This is the source of his hesitation, cruel behaviour to others, and inconsistency of action.

*Czymże jest człowiek, jeśli w jego życiu
Główną wartością i treścią jest tylko
Sen i trawienie? Zwyczajnym bydlęciem.*

W. Shakespeare, *Hamlet*, Akt IV, Scena 4¹

1.

William Szekspir jest pisarzem szczególnie ulubionym przez psychoanalityków. W 1966 roku amerykański literaturoznawca, Norman N. Holland, opublikował obszerny kilkusetstronicowy tom, w którym skatalogował i opisał wszystkie te interpretacje dotyczące wszystkich sztuk angielskiego dramaturga². Dzisiaj taki tom miałby zapewne potrojoną objętość, gdyż upodobanie psychoanalityków wszelkiej maści w interpretacjach dramatów Szekspira w niczym w międzyczasie nie zmalało. Bierze się ono głównie stąd, że niemal w każdym z tych dramatów pojawiają się bohaterowie o złożonych psychopatologicznie osobowościach, stanowiąc wdzięczny materiał do psychoanalitycznej interpretacji i rozważań.

Jedną z nich, zwracającą uwagę ze względu na swój niekonwencjonalny charakter, jest podjęta przez francuskiego psychoanalityka Jacquesa Lacana

¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. St. Barańczak, w: tegoż, *Tragedie i kroniki*, tłum. St. Barańczak, Kraków 2013 s. 348.

² N.N. Holland, *Psychoanalysis and Shakespeare*, New York 1966.

próba odczytania na nowo *Hamleta* Williama Shakespeare'a. Liczne odesłania do tego dramatu pojawiają się w jego seminarium, które prowadził w roku 1958/59. Zapis z tego seminarium ukazał się w niedawno wydanym tomie pt. *Le desir et son interpretation* (Edition la Martiniere, Paris, 2013). Później w zwięzłej postaci, opracowanej przez J.A. Millera, fragmenty tego seminarium ukazały się w formie artykułu o nieco zmienionym tytule³.

Ciekawa w tym artykule jest podjęta przez Lacana dyskusja ze sposobem, w jaki dziwaczne, pełne niepewności i wewnętrznych rozterek, zachowanie Hamleta w dramacie zinterpretował Freud. Ten ostatni nie napisał wprawdzie osobnego artykułu na temat tej sztuki Shakespeare'a, poświęcił mu jednak szereg komentarzy w swoich pracach, które wyznaczyły kierunek późniejszych interpretacji psychoanalitycznych. Najbardziej obszerny z nich pojawia się w *Objaśnianiu marzeń sennych*, w którym Freud stwierdza, że *Hamlet* stanowi współczesną wersję *Króla Edypa* Sofoklesa, uosabiając w sposób wymowny duchowe rozterki i dylematy podmiotu nowoczesności. Różnica między tymi dramatami polega jednak na tym, że:

W *Królu Edypie* leżąca u podstaw tragedii fantazja życzeniowa dziecka zostaje niczym we śnie wydobyta na światło dzienne i urzeczywistniona: w *Hamlecie* pozostaje ona w stanie wyparcia, o tym zaś, że istnieje, dowiadujemy się – podobnie jak w wypadku nerwicy – jedynie za sprawą wynikających z niej oddziaływań hamujących. (...) Cały ten dramat zasadza się bowiem na tym, że Hamlet waha się, czy wywiązać się z nałożonego nań zadania zemsty; tekst jednak nie ujawnia, jakie są powody czy motywy tego wahania – nader różnorodne próby tego interpretacji też nie potrafiły ich wykazać⁴.

W dalszej partii swego wywodu Freud proponuje własne odczytanie motywów jakie stoją za pełną wahań postawą Hamleta nie będącego w stanie dokonać zemsty na Klaudiuszu, który zamordował jego ojca i zajął miejsce u boku jego matki. Jest tak ponieważ – jak twierdzi dalej – Klaudiusz:

³ J. Lacan, *Le desir et l'interpretation de desir en Hamlet* (zredagowany przez Jacquesa-Alain Millera). W angielskim przekładzie przez Jamesa Hullberta ten tekst ukazał się jako *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet* w zbiorze *Literature and Psychoanalysis* redagowanym przez Shoshanę Felman Baltimore and London 1982, s. 11–52. Poniżej opieram się na wersji angielskiej tego tekstu.

⁴ S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 233.

pokazuje mu urzeczywistnienie jego wypartych życzeń dziecięcych. Odrazę, która powinna popychać go do zemsty, zastępują u Hamleta wyrzuty wobec samego siebie, wyrzuty sumienia, podszeptującego mu, że – w dosłownym tego słowa znaczeniu – wcale nie jest lepszy od grzesznika, któremu ma wymierzyć karę⁵.

Według Freuda zatem u podstaw zachowań Hamleta tkwią zasadniczo te same określone popędowo motywy, co w przypadku Edypa, tyle że pod wpływem zaszczepionych mu zakazów kulturowych uległy one wyparciu i nie jest on w stanie ich urzeczywistnić. Dlatego dają one o sobie znać w jego zachowaniach jedynie w sposób zakamuflowany i pośredni w postaci jego niezdecydowania w spełnieniu nakazu ojca. Innymi słowy, wahania Hamleta dotyczące tego nakazu są symptomem, który wskazuje na to, że w jego nieświadomym obecne są pragnienia ojcobójcze i kazirodcze wobec matki.

Rzecz przy tym ciekawa, że Shakespeare kreśląc w ten sposób psychologiczną sylwetkę bohatera swego dramatu, potrafił nie tylko wzbudzić nim zainteresowanie u współczesnych, ale trwa ono po dzień dzisiejszy. Wynika to stąd, że rozterki tego bohatera są typowe dla nowoczesnego podmiotu, który gotów jest wyrzec się swoich najgłębszych pragnień, tyle że płaci za to cenę neurotycznego rozdarcia.

Z tezą Freuda, że w nieświadomym Hamleta tkwią wyparte przez niego pragnienia ojcobójcze i kazirodcze wobec matki, Lacan się zasadniczo zgadza. Podpisuje się też pod jego twierdzeniem, że Hamlet uosabia neurotyczny podmiot nowoczesności, stąd bierze się niezwykle sugestywna wymowa tej postaci i jej oddziaływanie na wyobraźnię widzów sztuki. Zarazem jednak uważa, że oba komponenty kompleksu Edypa, na które wskazuje Freud nie odgrywają w postawie Hamleta wobec ojca i matki żadnej istotnej roli, gdyż ów kompleks doznał w nim swego utajenia (*Untergang*) i nie określa skrycie jego zachowań. Jeśli więc pragnienie Hamleta zostało „zahamowane” to stało się to z całkiem innych powodów niż te, na które wskazuje Freud. Autor *Ecrits* odnosi się również krytycznie do podtrzymujących tezy autora *Totem i tabu* psychoanalitycznych interpretacji innych autorów, m.in. do esejów Ernesta Jonesa czy Elli Sharpe⁶.

⁵ Tamże, s. 234.

⁶ Liczne odniesienia do prac tych autorów znajdują się w seminarium VI Lacana: J. Lacan, *Le Seminaire. Livre VI. Le desir et son interpretation*, 1958-59, m.in. s. 246–259. Chodzi tu m.in o takie prace: Jones Ernest. *The Oedipus-Complex as An Explanation of Hamlet's*

2.

Tytuł seminarium Lacana, w którym pojawiają się rozbudowane odniesienia do sztuki Shakespeare'a brzmi dość osobliwie: *Le desir et son interpretation*. W tłumaczeniu na polski: *Pragnienie i jego interpretacja*. Słowo „interpretacja” może sugerować, że chodzi tu o jakiś zaproponowany przez autora *Ecrits* rodzaj psychoanalitycznej hermeneutyki pragnienia. Jeśli jednak tak jest, to na czym miałyby ona polegać, skoro u podstaw pragnienia niejako z definicji nie tkwi żadna myślowa intencja? Stanowi ono zakorzenioną w popędach irracjonalną tendencję w życiu psychicznym człowieka, która usytuowana poza obszarem jego rozumienia i samo rozumienia, doświadczana jest przez niego jako przerastająca jego świadomość potężna siła, której nie jest w stanie się oprzeć. Według Lacana owa siła oddziaływania pragnienia na podmiot bierze się stąd, że jest ono permanentnie „nienasycone”, gdyż obiekt na który jest ono nakierowane ma czysto wyobrazeniowy charakter i jako taki jest niemożliwy do osiągnięcia. Nazywa on ten obiekt *obiektem male a*, twierdząc, że jest on właściwym źródłem pragnienia podmiotu, nadając mu permanentny charakter. Pragnienie „żywi” się bowiem niepochwytnością tego obiektu, tym, że nigdy nie jest w stanie uzyskać na nim pełnego zaspokojenia, gdyż ten ciągle mu się wymyka, ucieka, rozplywa w nicłość. Zarazem jednak paradoksalnie właśnie dlatego pragnienie jest głównym motorem napędowym ludzkich działań, projektów, idei i wszelkiej życiowej aktywności.

Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy w relacji podmiotu do wyobrazeniowego *obiekta male a* pojawia się jakieś zakłócenie. Wtedy jego pragnienie zostaje na swój sposób zahamowane. Pojawia się w nim coś w rodzaju blokady i wtedy podmiot zaczyna się wahać i przeżywać różne rozterki w swoim nastawieniu na realizację pragnienia. Z tego rodzaju sytuacją mamy – twierdzi Lacan – właśnie do czynienia w przypadku Hamleta, czego przyczynę należałoby szukać w osobliwej patologicznej postaci, jaką przybrały jego relacje z ojcem i matką. Dlatego jeśli chcemy zrozumieć „dziwaczne” zachowania tego bohatera w sztuce, należy wydobyć specyficzną postać tych relacji. Poświęcony jest temu wspomniany esej francuskiego psychoanalityka, na który złożyły się

Mystery: A Study in Motive. „The American Journal of Psychology” 1910 21(1) January): 72–113; tenże; *Hamlet and Oedipus* New York 1949; Ella Sharpe, *The Impatience of Hamlet*, „International Journal of Psychoanalysis” 1929 Vol X, s. 270–279.

opracowane przez Jacquesa-Alaina Millera jego wypowiedzi na temat *Hamleta* w seminarium *Desir et son interpretation*.

3.

Intrygujący jest tytuł tego seminarium. Uwagę zwraca, że nie brzmi on po prostu „Interpretacja pragnienia”, ale „Pragnienie *i jego* interpretacja”. Pierwszy, hipotetyczny, tytuł sugerowałby, że chodzi tu o interpretację pragnienia podmiotu, w której jest ono jej obiektem. Tego rodzaju interpretacja odnosi się do pragnienia podmiotu jako postępowanie wobec niego zewnętrzne. Jest nim np. sposób w jaki analityk interpretuje różne dochodzące mimowolnie i w sposób zakamuflowany (czy zniekształcony) do głosu w mówieniu pacjenta manifestacje jego pragnienia, starając się na ich podstawie określić bliżej specyficzną pozycję podmiotu tego pragnienia i *obiekt male a*, na który jest on nakierowany. Specyfiką tego rodzaju interpretacji jest to, że identyfikuje się w niej samą strukturę nakierowania pragnienia podmiotu na jego obiekt, a nie domniemany „sens” owego pragnienia. Takowego bowiem pragnienie nie posiada. Chodzi tu innymi słowy o rozpoznanie podstawowych strukturalnych wyznaczników owej „pozycji” podmiotu i sposobu ich odniesienia do siebie. W tej postaci model interpretacji psychoanalitycznej proponowany przez Lacana może być potraktowany jako nowa wersja interpretacji strukturalistycznej, w której chodzi o wydobycie formalnej struktury pragnienia i określenie funkcji jego poszczególnych elementów.

Natomiast tytuł jaki nadał faktycznie swojemu seminarium Lacan nie przedstawia się już tak prosto i jednoznacznie. Możemy go bowiem odczytać dwojako. Pierwsze odczytanie pokrywać się będzie się z zaprezentowanym powyżej. Sugeruje to wspomniane oddzielenie od siebie słów „pragnienie” i „interpretacja”, tak jakby ta ostatnia dokonywana była w odniesieniu do pragnienia z zewnątrz. Możliwe jest jednak również inne odczytanie tego tytułu. W określeniu „Pragnienie *i jego* interpretacja” zaimek osobowy „jego” możemy odnieść do pragnienia, które niejako samo dokonuje swej „interpretacji”. Chodziłoby tu wówczas o pragnienie, które interpretuje samo siebie, tzn. ono samo jest podmiotem swej interpretacji. Dzięki temu dochodzi ono do głosu w mówieniu pacjenta na poziomie tego, co symboliczne i w tej postaci dostępnym się staje interpretacji analityka (i pacjenta zarazem). W przeciwnym

razie nie można byłoby o pragnieniu podmiotu nic powiedzieć. Nie można byłoby dokonać identyfikacji pozycji owego podmiotu wobec *obiektu male a*.

Tak ujęty związek implikacji między pragnieniem i interpretacją przypomina od strony formalnej analogiczny związek między rozumieniem i jego wykładnią (*die Auslegung*) w języku, tak jak go ujmuje Heidegger w *Byciu i czasie*, a następnie podejmuje w tej postaci Gadamer. Według Heideggera rozumienie jest rozumieniem jedynie o tyle o ile już „wyklada się” (interpretuje) w określony sposób. Nie ma rozumienia, które byłoby „czystym” rozumieniem, zaś proces jego „wykładania”, czyli interpretacji dołączał się do niego jako odrębny. Rozumienie staje się rozumieniem jako „wykładanie się”, co znajduje swój bezpośredni wyraz w języku, w którym jest artykułowane.

Analogicznie można powiedzieć, że pragnienie jest pragnieniem jedynie o tyle, o ile dochodzi do głosu w mówieniu podmiotu „interpretując się” w nim w określony sposób. To znaczy, o ile na podstawie tego, co mówi podmiot, możemy wywnioskować, jaka jest jego „pozycja” wobec obiektu pragnienia oraz na jaki obiekt jest ono nakierowane. W tym sensie jakkolwiek pragnienie jako takie nie ma sensu, to analizując językową postać mówienia podmiotu, możemy wydobyć dwa wspomniane powyżej elementy jego struktury, niejako niezależnie od tego jaki jest bezpośredni sens wypowiedzi podmiotu.

Identyfikacja tych dwóch elementów staje się przy tym zazwyczaj możliwa dzięki pojawieniu się w mówieniu podmiotu szeregu niezamierzonych i nieuświadomianych przez niego wieloznaczności sformułowań, różnych niekoherencji, sprzeczności, przejęzyczeń, przemilczeń i załamań. Psychoanalityk interpretuje je wówczas nie pod kątem tego, jaki jest sens wypowiedzi podmiotu składających się na owo mówienie, ale właśnie pod kątem tego, jaką „pozycję” zajmuje on w nich jako podmiot pragnienia (heteroseksualna, homoseksualna, perwersyjna, psychotyczna itd.) oraz na jakiego typu obiekt jego pragnienie jest nakierowane. Na tym zasadza się specyficzna postać interpretacji psychoanalitycznej, którą można by nazwać hermeneutyką pragnienia podmiotu. Ponieważ przy tym te dwa elementy ustrukturywania pragnienia podmiotu, jego „pozycja” i obiekt, na który jest ono nakierowane, są współokreślone przez relację owego podmiotu z innymi, najbliższymi mu osobami, psychoanalityczna interpretacja pragnienia musi uwzględnić szczególną postać tych relacji w danym wypadku. Jak już wspomniałem, w przypadku interpretacji pragnienia Hamleta przez Lacana kluczowe znaczenie ma wydobyć

elementów składających się na relację duńskiego księcia z ojcem i matką. W tej relacji tkwią bowiem według autora *Écrits* źródła „zahamowania” pragnienia bohatera dramatu. Efektem tego są jego dziwaczne zachowania, rozterki i dylematy związane z tym, co mu obwieścił Duch ojca, jak też jego okrutne zachowanie wobec Ofelii. Innymi słowy, właśnie dlatego, że relacja Hamleta do ojca i matki uległa zakłóceniu, przy czym w każdym z tych przypadków jest ono innego rodzaju, nastąpiła blokada jego pragnienia. Dlatego też jego dziwaczne zachowania rodzą lęk u Klaudiusza, który podejrzewa, że tkwi za nimi jakiś obmyślany przez Hamleta plan, tyle, że nie jest stanie go odgadnąć.

Oparta na podobnych założeniach „interpretacja” pragnienia Hamleta ma zatem niewiele wspólnego z typowym podejściem hermeneutycznym. Nie chodzi w niej o wydobycie sensu wypowiedzi Hamleta i jego dziwacznych zachowań, ale o wykazanie, jak daje w nich o sobie znać wspomniane zahamowanie jego pragnienia. Zarazem jednak Lacan twierdzi, że dostęp do tego pragnienia możliwy jest jedynie poprzez to, co mówi w dramacie Hamlet. W ogóle dramat na tle innych rodzajów literackich ma według niego cechować to, że jego bohaterowie są tożsami ze słowami, jakie wypowiadają. Jedynie więc na podstawie ich wypowiedzi uzyskujemy obraz ich osobowości. Innymi słowy, są oni jedynie poprzez te wypowiedzi „konstruowani” jako osoby posiadające określone psychopatologiczne cechy. Poza swymi wypowiedziami i związanymi z nimi działaniami bohaterowie dramatu nie istnieją. Dlatego:

Ma tu miejsce coś, co w sposób namacalny uświadamia nam w pewnym sensie ekwiwalencję tych, którzy są nam przedstawiani jako terminy wyjściowe, pisarza i bohatera – są oni tak naprawdę obecni tylko poprzez dyskurs. Komunikacja tego, co znajdować się może w nieświadomości poety i bohatera, nie może być uobecniona inaczej jak poprzez artikulację dyskursu dramatycznego. Bohater (...) jest całkowicie tożsamy ze słowami tekstu⁷.

Warto podkreślić, że Lacan zakłada tutaj, iż pragnienie, które dochodzi do głosu w wypowiedziach bohatera dramatu jest tożsame z pragnieniem jego autora. Innymi słowy, autor projektuje to pragnienie na bohatera, dając mu w ten sposób w jego wypowiedziach wymowny wyraz. To pragnienie uobecnione zostaje w dyskursie dramatu – w „mówieniu” jego bohatera – i tylko

⁷ J. Lacan, *Le desir et son interpretation*, dz. cyt., s. 34–35.

w tej postaci jest nam dostępne⁸. Wynika stąd, że jeśli krytyk chce rozpoznać specyficzny kształt pragnienia bohatera dramatu (i jego autora) możliwe jest to tylko – podobnie zresztą jak ma to miejsce w analizie pacjenta – poprzez psychoanalityczną interpretację pragnienia dochodzącego do głosu w jego „mówieniu”.

W europejskiej tradycji dramatu należy – powiada dalej Lacan – przede wszystkim wyróżnić dwa utwory, w których przebieg akcji koncentruje się wyłącznie wokół pragnienia bohatera. One też nieprzypadkowo zajmują w niej centralne miejsce. Tymi utworami są *Król Edyp* Sofoklesa i właśnie *Hamlet* Shakespeare’a. Podobnego zdania był zresztą również sam Freud, dla którego te dwa dramaty były najbardziej znaczącymi dziełami w całej tradycji literackiej Zachodu. Ich wyróżniona pozycja na tle europejskiej literatury polegać miała na tym, że przebieg tragicznej akcji został w nich określony przez zakłócenie dwóch podstawowych komponentów pragnienia ich bohaterów, czyli odniesienia do postaci matki i ojca. W wyniku tego ich pragnienie zostało „zablokowane”, prowadząc do tragicznego końca, chociaż w obu wypadkach destrukcyjne tego skutki dały o sobie znać całkiem inaczej.

Ale jeśli Lacan dzieli z Freudem ten pogląd, to zarazem uważa, że źródła blokady pragnienia Hamleta są całkiem innego rodzaju niż te, na które wskazywał autor *Totem i tabu*, uważając, że tkwiły one w wypartych w nieświadome dążeniach ojcobójczych i kazirodczych bohatera dramatu skierowanych ku matce. Według Lacana bowiem stosunek Hamleta do ojca i matki przedstawia się zupełnie inaczej niż przyjmował to Freud. Aby oddać w pełni ten stosunek należy – twierdzi – wypowiedzi i zachowanie Hamleta rozpatrzeć w kontekście językowej struktury całego dzieła Shakespeare’a:

Pierwszorzędne znaczenie, które posiada dla nas *Hamlet* tkwi w jego strukturze, która jest ekwiwalentna ze strukturą *Króla Edypa*. Nie interesuje nas tu jakiegokolwiek przelotne wyznaczenie, lecz całość dzieła, jego artykulacja, maszyneria, żeby tak powiedzieć, to, co jest jego podłożem. To one nadają mu głębię, sprawiają, że jeden jego poziom nakłada się na drugi, w czym

⁸ Ujęcie to implikuje, że dokładnie na odwrót niż Roland Barthes, który w swojej wersji „post-strukturalizmu” ogłosił śmierć autora, dla Lacana autor jest tożsamy z bohaterem utworu. Zarazem jednak ta tożsamość konstituuje się według niego przez dyskurs dramatu, a nie poprzez dawanie przez autora wyrazu swoim przeżyciom. Tylko poprzez interpretację tego dyskursu możemy powiedzieć coś o pragnieniu jednego i drugiego.

też może znaleźć swoje miejsce właściwy wymiar ludzkiej subiektywności, problem pragnienia⁹.

Sformułowany w tej wypowiedzi postulat ma wyraźny rodowód strukturalistyczny. Zakłada on, że „pozycja” Hamleta jako podmiotu pragnienia stanowi funkcję językowej kompozycji całego dramatu. Dlatego jej bliższe określenie jest możliwe dopiero poprzez analizę języka, który składa się na całość tej kompozycji.

Czym w takim razie Lacanowska analiza języka dramatu Shakespeare’a różni się od propozycji interpretacyjnej Freuda jeśli chodzi o wskazanie na źródła zahamowania pragnienia Hamleta? Zanim odpowiem na to pytanie, chciałbym wskazać na pewną cechę wspólną obu tych interpretacji. Dotyczy ona tego, w jaki sposób ich autorzy wskazują na zasadniczą różnicę w relacji Hamleta i Edypa w stosunku do pragnienia. Problem Edypa wziął się stąd, że nie wiedząc nic o swoim pragnieniu, nieświadomie je zrealizował, zabijając ojca i żeniąc się z matką. Kiedy zaś zdał sobie sprawę z tego, że popełnił oba te występki, świadomość tego uderzyła w same podstawy jego tożsamości. Efektem tego było najpierw jego samooślepienie, a potem samobójstwo. Hamlet natomiast reprezentuje typ współczesnego bohatera, który jest już świadom tych dwóch podstawowych komponentów swych „edypalnych” pragnień. Dlatego nie ma on zamiaru ich urzeczywistnienia, chociaż nie chroni go to przed tragicznym końcem¹⁰.

Zarazem według Lacana na relację Hamleta do matki i ojca składają się elementy, których Freud nie uwzględnił w swojej interpretacji. W relacji Hamleta do ojca liczy się fatalna „godzina” jego śmierci, w której pozbawiony został możliwości wypowiedzania się i uzyskania rozgrzeszenia oraz sformułowany przez jego Ducha nakaz zabicia Klaudiusza. Natomiast w relacji do matki kluczowe znaczenie ma jej zachowanie po śmierci ojca, w którym Hamlet nie odnajduje żadnych oznak żałoby po zamordowanym mężu. Jest to dla niego trudne do pojęcia, wręcz go przeraża i każe mu się do matki odnosić z pogardą.

⁹ J. Lacan, *Le desir et son l'interpretation*, dz. cyt., s. 243.

¹⁰ Lacan wskazuje na analogię między pojawieniem się ducha ojca Hamletowi o północy na zamku, a Freudowskimi przykładami snów, w których śniącym śni się zmarły ojciec, nie wie jednak o tym, że umarł. W rzeczy samej, powiada Freud, ojciec nie wie, że jest (we śnie) martwy, gdyż to syn życzy mu nieświadomie śmierci.

W odczytaniu francuskiego analityka w *Hamlecie* kluczowe znaczenie dla przebiegu akcji w całym dramacie ma jego pierwsza scena, kiedy jego głównemu bohaterowi na zamku ukazuje się duch ojca. Scena ta przypomina te marzenia sennie, w których ukazują się postaci zmarłych, bliskich nam osób, które nie wiedzą o tym, że umarły. Tego typu sny pojawiają się w *Objaśnianiu marzeń sennych* Freuda. Wszelako, w odróżnieniu od tych śnionych postaci zmarłych, ojciec Hamleta nie tylko wie, że umarł, lecz w dodatku ukazuje się mu po to, aby mu powiedzieć o okolicznościach własnej śmierci. Nie jest więc typową postacią ze snu, ale duchem, który pojawia się w świecie realnym. Oczekuje też, że pomszczenie własnej śmierci przez syna dokona się jeszcze na tym świecie, który opuścił.

W tym pojawieniu się Ducha ojca jest coś niepojętego i niesamowitego zarazem, gdyż trudno jest jednoznacznie zidentyfikować jego sposób bycia. To kim jest w końcu ów Duch, o tym dramat nic nie mówi. Liczy się tylko to, co obwieszcza Hamletowi i co mu nakazuje. Z tej racji twierdzenie Freuda, że blokada pragnienia Hamleta wynika stąd, iż w morderstwie ojca przez Klaudiusza upatruje on realizację własnego nieświadomego pragnienia, jest nie do utrzymania. Blokada ta wiąże się przede wszystkim z tym, że biorąc na siebie zobowiązanie wypełnienia nakazu ojca – czyli się z ojcem utożsamiając – Hamlet staje się poniekąd współodpowiedzialny za wszystkie grzechy, które ojciec popełnił za życia i które nie zostały przez niego odkupione. Dlatego nie uzyskawszy rozgrzeszenia poszedł do piekła. Hamlet ma bowiem świadomość tego, jak w okrutny sposób postępował ojciec za życia, będąc zapewne pod względem moralnym niewiele lepszym od swego zabójcy.

Pamiętajmy, że – na co zwraca szczególną uwagę Lacan – Hamlet jest człowiekiem średniowiecza i wierzy w piekło jako karę za grzechy. Ma ponadto świadomość tego, że jeśli zabije Klaudiusza, to sam popełni również ciężki grzech śmiertelny i za ojcem pójdzie do piekła. Właśnie ta świadomość, a nie jego nieświadome dążenia ojcobójcze, blokuje jego pragnienie. Jego dramat polega na tym, że jakkolwiek z jednej strony ma poczucie, iż nakaz ojca powinien bezwzględnie wykonać, to z drugiej przerażają go płynące dla niego konsekwencje tego czynu. Jeśli więc Hamlet, inaczej niż Edyp, nie popełnia występku zabójstwa ojca, to jego los jest równie tragiczny w swej wymowie.

4.

Tragizm sytuacji Hamleta pogłębia fakt, że zbrodnia Klaudiusza na swój sposób „wzmocniła” pozycję Hamleta na dworze, jeśli ją rozpatrywać w symbolicznym porządku sukcesji władzy. Wprawdzie morderca ojca, żeniąc się z jego matką, zostaje królem, to zarazem Hamlet staje się pierwszym po nim prawowitym następcą tronu¹¹. Tym samym zaś stanowi dla Klaudiusza realne zagrożenie w porządku władzy.

Hamlet jest naturalnie głęboko wzburzony tym, co uczynił Klaudiusz. Nie tylko podstępnie zamordował ojca, ale zarazem posłał go do piekła. Dlatego uważa, że Klaudiusz musi zostać zamordowany równie podstępnie, aby nie miał czasu na spowiedź i poszedł od razu do piekła. Komplikuje to dodatkowo zadanie Hamleta. Nie może on tak po prostu zabić Klaudiusza, ale musi czekać na odpowiedni moment, na „swoją godzinę”. Równocześnie Hamlet – co szczególnie podkreśla Lacan – zdaje sobie sprawę z tego, że zabijając Klaudiusza, wykroczy przeciwko jednemu z głównych przykazań chrześcijańskiego dekalogu, popełniając grzech śmiertelny.

Sytuację Hamleta określa zatem konflikt między symbolicznym porządkiem władzy i religii. Ten pierwszy porządek wymaga od niego dokonania zemsty na mordercy ojca, drugi natomiast kwalifikuje ją jako grzech śmiertelny i skutkuje wtrąceniem sprawcy do piekła. Nakłada się na to konflikt o podłożu osobistym. Pragnienie zemsty na śmiertelnym wrogu, która, aby mogła zostać spełniona, muszą zaistnieć szczególne po temu warunki. Dlatego nakaz Ducha ojca można odczytać zarazem jako akt jego szczególnego okrucieństwa wobec syna. Ale czy Duch/ojciec mógł zachować się inaczej? Wszak zgodnie ze średniowiecznym kodem gier o władzę, to na synu spoczywa obowiązek pomszczenia skrytobójczego mordu na ojcu.

¹¹ Hamlet jest w swoim postępowaniu odniesiony do czterech symbolicznych systemów reguł określających sposób funkcjonowania średniowiecznej duńskiej monarchii i dworu. Po pierwsze, jest to zakorzenione w symbolicznie chrześcijaństwu przekonanie, że spowiedź i odpuszczenie grzechów jest niezbędnym warunkiem zbawienia. Z czym wiąże się, po drugie, przekonanie, że każde zabójstwo innego człowieka jest grzechem ciężkim, który nierozgrzeszony predestynuje zabójcę do piekła. Po trzecie, jest to zakorzenione w symbolicznym porządku władzy przekonanie, że syn króla jest jako następca tronu i przyszły władca współodpowiedzialny za wszystkie uczynki ojca. Po czwarte, jest to zakorzenione w kodeksie rycerskim przekonanie, że zbrodnia na bliskim winna zostać pomszczona. W tym sensie tragiczny los Hamleta określony jest w tych czterech wymiarach przez porządek symboliczny.

Hamlet zna moc tego obowiązku. Nawet jeśli sam pójdzie za ojcem – i Klaudiuszem – do piekła. Ale właśnie ta perspektywa go przeraża. Na podłożu tego lęku padają jego słynne słowa „Być albo nie być? Oto jest pytanie”. Stąd też biorą się jego „dziwne” zachowania i wypowiedzi, które nie przylegają do obowiązującej na dworze etykiety. Rodzi to dezorientację w otoczeniu, które nie bardzo wiedząc jak należy odczytywać sens słów i zachowań Hamleta, zaczyna go traktować za niezrównoważonego szaleńca..

Tymczasem ich „dziwność” bierze się stąd, że zablokowany w swym pragnieniu Hamlet nie jest w stanie odnaleźć własnego miejsca na dworze. Nie jest też w stanie prowadzić z Klaudiuszem walki o władzę. Ba – nie jest nią w ogóle zainteresowany. Klaudiusz nie jest w jego oczach politycznym wrogiem, ale przede wszystkim tym, kogo winien zamordować w podobny sposób, w jaki ten zamordował jego ojca. W relacji Hamleta do Klaudiusza stawką nie jest władza. Klaudiusz jest jedynie masą żywego ludzkiego mięsa, które winno zostać zaszlachtowane. Ma zostać zarżnięty jak zwierzę, podobnie jak szpiegujący Hamleta za kotarą Poloniusz, którego ten dźga szpadą z okrzykiem „Bij, zabij szczura!”. Hamletowi chodzi jedynie o sprawienie krwawej łaźni politycznym wrogom. Na tym polega jego działanie W-Imię-Ojca. I swoista degradacja tego przesłania. Jego zachowanie jest zachowaniem desperata, któremu poza dokonaniem aktu zemsty na niczym już w życiu nie zależy.

Jak już wspomniałem, według Lacana kluczowe znaczenie dla rozwoju wydarzeń w dramacie ma jego początkowa scena, w której zostaje przypieczętowany przyszły los Hamleta. Identyfikując się z nakazem ojca, staje się on symbolicznie martwy. Żyje od tej pory tylko chęcią osobistej zemsty. Nie próbuje nawet zawiązać wokół siebie jakiegoś stronnictwa, znaleźć zwolenników na dworze. Nie rozpoczyna intrygi, do której prowadzenia ma skądinąd wyraźne dyspozycje. Jedyna rzecz, na której mu zależy to najpierw przekonanie siebie czy to, co powiedział mu ojciec jest prawdą (zainscenizowana w obecności Klaudiusza i matki przez trupę aktorską scena mordu ojca), a następnie zamordowanie Klaudiusza.

Dlatego Hamlet czeka – jak twierdzi Lacan – przez cały dramat na „swoją godzinę”. Czeką na „godzinę”, w której wykona nakaz ojca. I zarazem ciągle się waha, gdyż dla niego „być” – w tym wypadku „być chrześcijaninem” – ma ciągle jeszcze jakąś wartość. Tłumaczy to dlaczego nie jest on w stanie zabić Klaudiusza, zanim sam nie zostanie śmiertelnie zraniony w pojedynku

z Laertesem. Dopiero świadomość tego, że umiera sprawia, że zdobywa się na popełnienie mordu.

5.

Ale według Lacana Hamlet ma problem ze swoim pragnieniem również, jeśli weźmiemy pod uwagę jego relację do matki. Źródłem tego problemu jest jej zachowanie po śmierci męża. Ta bowiem, nie trzymając się przewidzianego prawem – i obyczajem – okresu żałoby, poślubiła w dużym pośpiechu Klaudiusza. Hamlet nie rozumie tego zachowania matki i traktuje je jako zdradę ojca. Okres żałoby zniósł wprawdzie swoją arbitralną decyzją Klaudiusz, on też wywarł presję na matkę, aby ta go poślubiła. Hamleta jednak dziwi to, że w jej zachowaniu nic nie wskazuje na to, iż przeżyła głęboko śmierć męża. Po śmierci ojca spodziewał się znaleźć w niej sprzymierzeńca w żałobie, który będzie go duchowo wspierał. Tymczasem z jej strony ziele tylko obojętność i obłudne usprawiedliwianie swojego zachowania. To zachowanie matki jest drugą przyczyną zablokowania pragnienia Hamleta, wręcz go psychicznie niszczy.

Oburzony zachowaniem matki Hamlet podejmuje rozpaczliwą próbę przekonania jej, aby przez najbliższe miesiące nie spała z Klaudiuszem. Według Lacana scena, w której dochodzi do tej rozmowy z matką, ma centralne znaczenie w całym dramacie. W tej scenie bowiem ostatecznie rozpada się cały świat Hamleta. W swoich komentarzach do tej sceny autor *Ecrits* kładzie nacisk na przerażenie Hamleta, kiedy ten zdaje sobie sprawę z tego, iż jedynym motywem zachowania matki jest jej seksualne pożądanie:

Co zrobisz? Pewnie nie to, o co proszę:
Pewnie król znowu zwabi cię do łóżka,
Nazwie cię myszką, uszczypnie w policzek,
Oślini cię obleśnym pocałunkiem
Albo obmaca paluchami pierś,
A ty w nagrodę wszystko mu wyjawisz:
Że twój syn wcale nie jest obłąkany
I że wariata jedynie udaje.

(*Hamlet*, s. 338)

Hamlet zdaje sobie sprawę z tego, że możliwość seksualnego obcowania z Klaudiuszem matka przedkłada ponad wszystko. Dlatego usprawiedliwia swój związek z nim, wypierając myśl o tym, że jest on mordercą jej męża. No i gotowa jest zdradzić swego syna wyjawiając Klaudiuszowi, że ten bynajmniej wcale nie jest szalony i podejrzewa go o morderstwo ojca. Dlatego Hamlet ze zjadliwą ironią odsyła ją do łóżka jej obecnego męża. To zachowanie matki Lacan interpretuje w swojej terminologii twierdząc, że:

W grze jest zawsze gdzieś tutaj realny fallus Klaudiusza. O cóż innego więc Hamlet nie oskarża matki, jak właśnie o to, że wypełnia się nim? I pełen rezygnacji odsyła ją do tego fatalnego obiektu, który jest jak najbardziej realny i wokół którego rozgrywa się cała sztuka¹².

Ta konfrontacja Hamleta z realnym fallusem Klaudiusza, obiektem pragnienia matki, na swój sposób go paraliżuje, sprawia, że życie traci dla niego jakakolwiek wartość i sens. Matka zaś nie jest w stanie spełnić błagalnej prośby syna, aby powstrzymać się od obcowania seksualnego z Klaudiuszem, gdyż:

(...) jest coś w niej samej na kształt żarłocznego, nienasyconego popędu. Ten uświęcony obiekt genitalny jawi się jej jako obiekt rozkoszy [*objet d'une jouissance*], który nie jest niczym innym jak bezpośrednim zaspokojeniem potrzeby¹³.

Docieramy tu do drugiej głównej tezy seminarium Lacana: zablokowanie pragnienia Hamleta powoduje również zachowanie matki po śmierci ojca/męża. Tkwiące u podstaw tego zachowania pragnienie w rzeczy samej jest „nie tyle jest pragnieniem, co pożądaniem, ba, pożeraniem”¹⁴. Paraliżuje ono Hamleta, gdyż przybrało postać ślepego biologicznego pożądania zorientowanego na najpodlejszą osobę na ziemi, która rodzi tylko odrazę i wstręt¹⁵.

W konfrontacji z takim zachowaniem matki załamuje się zatem cały świat Hamleta. Traci on wszelką nadzieję na to, że ta porzuci swój obiekt rozkoszy i spełni wymóg żałoby. Każę to Lacanowi stwierdzić, że:

¹² J. Lacan, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, dz. cyt., s. 50.

¹³ Tamże, s. 12.

¹⁴ J. Lacan, *Le désir et son l'interprétation*, dz. cyt., s. 270.

¹⁵ Tamże, s. 278.

Nie ma sytuacji, w której formuła *pragnienie człowieka jest pragnieniem innego* nie byłaby bardziej wyraziście dostrzegalna, spełniona w bardziej doskonały sposób, jak sytuacja, w której to pragnienie całkowicie unicestwia podmiot¹⁶.

Na ukazaniu przez Shakespeare'a – na przykładzie Hamleta – tej ścisłej zależności pragnienia podmiotu (Hamleta) od pragnienia innego (matki) zasada się zdaniem Lacana wyjątkowe znaczenie jego sztuki. Autor *Écrits* opatruje tym samym znakiem zapytania podstawowe założenie, które legło u podstaw interpretacji Freuda. Według niego Hamlet ma problem z własnym pragnieniem nie dlatego, że nieświadomie pożąda matki i chciałby zająć miejsce u jej boku zamiast Klaudiusza, ale dlatego ponieważ pragnienie matki nakierowane na tego ostatniego jest w jego oczach równoznaczne ze zdradą i poniżeniem jej zmarłego męża, jego ojca. W rezultacie stało się ono zaprzeczeniem i degradacją samego siebie, a zarazem osoby, która pragnie. Motyw, który określa zachowanie Hamleta wobec matki, jest więc dokładnie odwrotny w stosunku do tego, co utrzymuje Freud.

Lacan wskazuje również na to, że:

Hamlet zwraca się tutaj ku innemu, ku matce, ale też ku takiemu innemu, który jest poza nią samą. Nie kieruje się tutaj swoją własną wolą, lecz wolą tego, kogo reprezentantem jest w tym momencie, mianowicie wolą ojca, równoznaczną z wolą porządku, przyzwoitości, wstydu¹⁷.

Hamlet reprezentuje zatem w rozmowie z matką stanowisko ojca. Mówi on w jego imieniu, a zarazem w imię pamięci o nim, która powinna zostać zachowana i uczczona. Jego kazirodcze pragnienie matki nie odgrywa tu żadnej roli. Mówi on kierując się miłością ku ojcu – a zarazem ku matce – w nadziei, że ta pod wpływem jego słów zrezygnuje z odrażającego obiektu swego pożądania i zdobędzie się na akt żałoby po mężu.

Oczekiwana zmiana zachowania matki jest dla Hamleta ostatnią szansą na odzyskanie wiary w sens małżeństwa jako usankcjonowanej symbolicznie miłości dwojga ludzi, jak też wiary w samą miłość. Tylko wówczas mógłby przezwyciężyć blokadę własnego miłosnego pragnienia i odwzajemnić miłość Ofelii. Zarazem mógłby podjąć z Klaudiuszem walkę o władzę.

¹⁶ Tamże, s. 287.

¹⁷ Tamże, s. 291.

Kiedy jednak jego słowa nie robią na matce żadnego wrażenia, staje się niezdolny do walki o władzę, jak i do miłości. Tak samo, jak szpiegujący go dworzanie są w jego oczach niczym szczury, które należy bez litości zatłuc; podobnie Ofelia, Ofelia jako potencjalny obiekt miłości, przerodziła się w jego oczach w odrażający obiekt *jouissance*. Dlatego przenosi na nią własne rozczarowanie postawą matki, widząc w niej jedynie godną pogardy pół zwierzęcą istotę, której rola sprowadza się do rodzenia dzieci.

6.

Podstawowa teza Lacana brzmi: dramat Shakespeare'a ześrodkowany jest wokół problemu, jaki jego główny bohater ma ze swoim zahamowanym pragnieniem. Dostęp do tego problemu mamy jedynie za pośrednictwem „mówienia” Hamleta, jego wypowiedzi na scenie dramatu. Lacan postępuje tu w podobny sposób, w jaki w ramach analizy interpretuje „mówienie” pacjenta, starając się w nim zidentyfikować jego „pozycję” jako podmiotu pragnienia i jego stosunek do niego. Zarazem stara się dać odpowiedź na pytanie, co właściwie sprawiło, że dramat brytyjskiego dramaturga zajął kluczowe miejsce w nowożytnej i współczesnej tradycji literatury europejskiej. W tym celu konfrontuje ten dramat z *Królem Edypem* Sofoklesa, kluczowym dramatem starożytności, którego akcja jest też ześrodkowana wokół pragnienia bohatera i ma równie tragiczne zakończenie. Zauważa, że jeśli w tym ostatnim wypadku tragiczny los bohatera był wynikiem popełnienia przez niego występków zdeteminowanych przez pragnienia, których był nieświadomy, to w przypadku Hamleta zadecydowały o tym uczynki i zachowania innych. Zamordowany przez Klaudiusza ojciec obarczył go nakazem pomszczenia tej zbrodni – co uwikłało Hamleta w konflikt z przykazaniami chrześcijańskiej etyki. Z kolei matka, która związała się z mordercą ojca, kierując się pożądaniem jego „realnego fallusa”, okazała się niezdolna do spełnienia aktu żałoby po mężu.

Z tej diagnozy interpretacyjnej Lacana wynika, że dramat Hamleta rozgrywa się w intersubiektywnej przestrzeni międzyludzkich relacji, w której jego tragiczny los wyznaczają już nie bogowie, ani nawet jego nieświadome pragnienia, lecz zachowania i uczynki innych, członków jego najbliższej rodziny. To one prowadzą do zahamowania jego pragnienia, stawiając go w obliczu niemożliwych do rozwiązania dylematów moralnych. Pragnienie zemsty na

Klaudiuszu, mordercy ojca, pobudzone słowami tego ostatniego, które ten wypowiada jako Duch, natrafia na blokadę w postaci poczucia Hamleta, że dokonując tej zemsty skaże siebie na piekło. Dlatego do spełnienia aktu owej zemsty staje się dopiero zdolny po otrzymaniu śmiertelnej rany w pojedynku, tuż przed wydaniem ostatniego tchnienia. No i przedtem odreagowuje własną frustrację okrutnymi zachowaniami wobec szpiegujących go i czyhających na jego zgubę dworzan. Z kolei jego pragnienie miłości natrafia na blokadę w postaci wspomnianego zachowania matki, dla której liczy się tylko realny fallus Klaudiusza. Hamlet zdruzgotany postawą matki staje się niezdolny do pokochania Ofelii, w której widzi jedynie półzwierzęcy kobiecy stwór nastawiony na doznawanie fizycznej *jouissance*.

Tak odczytany dramat Hamleta nie jest w istocie dramatem, który podskórnie określają wyparte w nieświadome edypalne pragnienia jego tragicznego bohatera, jak to sugeruje w swojej propozycji interpretacyjnej Freud. To dramat rozgrywający się w płaszczyźnie symbolicznej, który z jednej strony określa nierozwiązywalny konflikt między kodem gier o władzę, wymagającym, aby zbrodnia na królu-ojcu została pomszczona przez jego syna, przyszłego następcę, a kodem etyki chrześcijańskiej, w którym zabójstwo innego jest grzechem ciężkim i skazuje na piekło. Z drugiej strony dramat ten określa konflikt między wpisującym się W-Imię-Ojca oczekiwaniem bohatera, aby matka spełniła rytuał żałoby po mężu, tak jak tego wymaga prawo i obyczaj, a faktycznym zachowaniem matki, która ignoruje ten rytuał w imię rozkoszowania się „realnym fallusem” Klaudiusza, mordercy jej męża.

Hamlet to innymi słowy dramat rozgrywający się między przestrzenią etyczną, która na poziomie ludzkiego bytu kulturowego ujęta została w różnorakie kody symboliczne, a tym, co w ludzkich zachowaniach określone jest przez zorientowane na fizyczną *jouissance* popędy. Dramat ten ukazuje na przykładzie jego tragicznego bohatera, jak dalece ten, kto w świecie brutalnych praw polityki stara się traktować na serio prawdy wiary i jej przykazania, stoi na z góry straconej pozycji. Ukazuje też zarazem jak dalece przemiana pragnienia matki Hamleta w zdeterminowane popędowo pożądanie nastawione wyłącznie na „pożeranie” swego fallicznego obiektu, czyni ją niezdolną do żałoby po zamordowanym mężu. I do miłości zarazem.

Zbigniew Herbert ukazuje w *Trenie Fortynbrasa* Hamleta jako niedojrzałego młodzieńca naiwnie wierzącego „w kryształowe pojęcia a nie ludzką glinę” i goniącego w życiu za sennymi chimerami¹⁸. Nawiązuje tym samym do zapoczątkowanej przez Goethego bogatej tradycji interpretacyjnej dzieła Shakespeare’a, w której w jego bohaterze upatruje się jedynie preintelektualizowanego młodzieńca żyjącego w świecie iluzorycznych wyobrażeń o sobie i o innych. Interpretacja Lacana pokazuje, jak dalece takie spojrzenie na bohatera dramatu zapoznaje jego kluczowy wymiar. Ironia rzeczy tkwi w tym, że Hamlet jako jedyna osoba na duńskim dworze próbuje wierzyć w „ludzką glinę”, wynosząc człowieka ponad zbydlęcenie. Ta jego wiara załamuje się jednak w obliczu bezpośredniej konfrontacji z „pożerającą” postawą matki, dla której liczy się tylko doświadczanie zmysłowej rozkoszy „realnego fallusa” Klaudiusza. Podobnie też wiara Hamleta w „kryształowe pojęcia” nie dotyczy oderwanych od życia pojęciowych abstrakcji, lecz fundamentalnych religijnych przykazań, które chrześcijanin powinien przestrzegać w swoim współbyciu z innymi. Tymczasem w świecie duńskiego dworu, w którym matka, ignorując okres żałoby, spółkuje z mordercą jej męża, zaś usłużni dworzanie szpiegują bohatera dramatu na każdym kroku i próbują go zgładzić, te przykazania przestały się liczyć.

Fortynbras będzie mógł naturalnie zrealizować bez przeszkód swój pragmatyczny program polityczny nastawiony na uporządkowanie spraw w państwie. Nie ma wszak (na razie) żadnych czyhających na jego życie politycznych wrogów, nie ciąży też na nim nakaz zemsty i będzie mógł uroczystie ogłosić żałobę. Pole władzy zostało przez Hamleta oczyszczone. Ale też dlatego Fortynbras nie nadaje się na bohatera dramatu. Być albo nie być nie jest jego pytaniem.

¹⁸ Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 271.

Bibliografia

- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, Kraków 2008.
- Holland N., *Psychoanalysis and Shakespeare*, New York 1966.
- Jones E., *The Oedipus-Complex as An Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive*, „The American Journal of Psychology” 1910 21(1), s. 72–113.
- Jones E., *Hamlet and Oedipus*, New York 1949.
- Lacan J., *Le desir et son interpretation*, Edition la Martiniere, Paris 2013.
- Lacan J., *Le Seminaire. Livre VI. Le desir et son interpretation*, 1958–59.
- Shakespeare W., *Hamlet*, tłum. St. Barańczak, w: tegoż, *Tragedie i kroniki*, tłum. St. Barańczak, Kraków 2013
- Sharpe E., *The Impatience of Hamlet*, „International Journal of Psychoanalysis” 1929, vol. X, s. 270–279.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

Nota o Autorze

Paweł Dybel – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Stypendysta Fundacji im. Alexandra von Humboldta, DAAD, DFG, The Mellon Foundation i innych. Prowadził wykłady i seminaria na uniwersytetach w Bremie, Berlinie, Londynie i Buffalo. Trzykrotnie nominowany do Nagrody im. Jana Długosza. Publikacje (wybór): *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.G. Gadamera* (Kraków 2004), *Okruchy psychoanalizy* (Kraków 2007), *Dylematy demokracji* (Kraków 2015), *Psychoanaliza – ziemia obiecana?* (Kraków 2016), *Psychoanalytische Brocken. Philosophische Essays* (Würzburg 2016), *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Kraków 2017), *Nic poezji. O liryce Stanisława Czerniaka* (Kraków 2018), *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza* (Kraków 2020), *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie* (Kraków 2020).

WANDA ŚWIĄTKOWSKA
UNIwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0002-8470-5643

DRAMATURGIE WĘDRUJĄCE NA
PRZYKŁADZIE *ZIMOWEJ OPowieści*
WILLIAMA SZEKSPIRA
WANDERING DRAMATURGIES ON THE
EXAMPLE OF *THE WINTER'S TALE* BY
WILLIAM SHAKESPEARE

Słowa kluczowe: William Szekspir, *Zimowa opowieść*, Robert Greene, Jeanette Winterson, Last Plays, scenario, scenariusz kulturowy, dramaturgia.

Key words: William Shakespeare, *The Winter's Tale*, Robert Greene, Jeanette Winterson, Last Plays, scenario, cultural script, dramaturgy.

Abstrakt: Twórczość Williama Szekspira, z racji rozpoznawalności i autorytetu, służy jako doskonały materiał do przeróbek, parafraz i adaptacji, a scenariusze Szekspirowskie ubierane są na przestrzeni wieków w coraz to inne formy, narracje, realia i język. Na przykładzie wariacji na temat *Zimowej opowieści* – jej pierwowzoru, czyli romansu Roberta Greene'a *Pandosto. Triumf czasu* oraz współczesnej powieściowej adaptacji Jeanette Winterson *Przepaść czasu. Zimowa opowieść* – autorka bada ich wspólny scenariusz, który określa jako „dramaturgię wędrującą” i zestawia ze *scenariem* w ujęciu Diany Taylor. Podczas gdy sytuacje i konflikty *Zimowej opowieści* zyskują nowy kształt i artystyczną konkretyzację, ich dramaturgia pozostaje niezmienna. Powtarzający się w utworach scenariusz winy i przebaczenia, interpretowany w kontekście rodzinnym, religijnym i politycznym, stanowi przykład scenariusza kulturowego, który odzwierciedla trwale modele zachowań i sposoby rozwiązywania konfliktu, a jako paradygmat ludzkich działań podlega nieustannej reprodukcji, zarówno w twórczości artystycznej, jak i w rzeczywistości.

Abstract: The works of William Shakespeare, due to their recognition and authority, serve as excellent material for alterations, paraphrases and adaptations, and Shakespeare's scripts are dressed over the centuries in ever different forms, narratives, realities and language. On the example of the variations of *The Winter's*

Tale – its prototype, i.e. the romance by Robert Greene *Pandosto. The Triumph of Time* and the contemporary novelist adaptation by Jeanette Winterson *The Gap of Time. The Winter's Tale Retold* – the author examines their common scenario, which she describes as “wandering drama” and juxtaposes it with the *scenario* according to Diana Taylor. While the situations and conflicts of *The Winter's Tale* take on a new shape and artistic concretization, their dramaturgy remains the same. The scenario of guilt and forgiveness recurring in the works, interpreted in a family, religious and political context, is an example of a cultural scenario that reflects persistent models of behavior and conflict resolution, and as a paradigm of human action it is constantly reproduced, both in artistic creation and in reality.

W 2016 roku przypadła czterechsetna rocznica śmierci Williama Szekspira (1564–1616). Międzynarodowy jubileuszowy program został zorganizowany pod hasłem „Shakespeare Lives” i był promowany przez krótką edukacyjną animację o dowcipnym i popularyzatorskim charakterze¹. Twórcy filmu zaakcentowali przede wszystkim fakt, że dziedzictwo Szekspira przechodzi niezliczone modyfikacje i jest wszechobecne, a on sam niczym zombie powraca nieustannie w każdej kulturze. Choć Szekspir napisał 37 sztuk, w opisywanym filmie został zaprezentowany jako scenarzysta z Hollywood, który mógłby odebrać Oscara za „tysiące scenariuszy”, którym jego dramaty dały początek. Co więcej, schematy fabularne z jego dzieł przykładamy do naszego życia; kiedy – jak zostało pokazane w animacji – kochamy, zazdrościmy, czujemy gniew, definiujemy to w strukturach Szekspirowskich fabuł. Kanon jego dzieł miałby być zatem stałym punktem odniesienia nie tylko dla literatury, teatru i niezliczonych „wariacji szekspirowskich”, ale i podstawą paradygmatyczną ludzkich działań oraz modelem społecznych zachowań.

Przyjmując taki punkt widzenia chciałabym potraktować fabułę *Zimowej opowieści* jako przykład „dramaturgii wędrującej”, która najbliższa byłaby definicji scenariusza w rozumieniu Diany Taylor².

¹ „Anniversary trailer” jest dostępny na stronie <http://www.shakespearelives.org/programme> (dostęp: 29.09.2020).

² D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22–38; teźe, *Performans*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2018, s. 147–160.

Scenariusz jako dramaturgia wędrująca

Taylor poprzez scenariusz (*scenario*) rozumie ustalone wzory zachowań czy działań, które są nieustannie reprodukowane. „Scenariusze – pisze badaczka – istnieją jako swoiste wyobrażenia kulturowe – zestawy możliwości, sposoby rozwiązywania konfliktów, kryzysów czy podejmowania rezolucji – aktywowane z większą lub mniejszą dozą teatralności”³. To „zestawy możliwości”, schematy rozwiązań, które „nigdy nie odbywają się po raz pierwszy”. „Scenariusze przywołują dawne sytuacje, czasem tak głęboko uwewnętrznione przez społeczeństwo, że nikt już nie pamięta, co je poprzedzało”⁴.

Pozostają one zdumiewająco spójnymi paradygmatami pozornie niezmiennych postaw i wartości, choć adaptują się nieustannie do panujących uwarunkowań. Wszystkie scenariusze mają konkretne znaczenie, choć wiele z nich – jak określa to Taylor – „pozoruje uniwersalność”⁵. Czasem wydają się pełne stereotypów, niezmiennych sytuacji i postaci – „Niczym duchy nawiedzają naszą teraźniejszość, przypominają i ożywiają dawne dramaty. Już to wszystko widzieliśmy”⁶. Jednak to tylko pozór, gdyż ich każdorazowa realizacja zależy od kontekstu. Posiadają stałe elementy, ale są warunkowane przez lokalizację, aktorów społecznych, systemy przekazywania, co gwarantuje wiele możliwych zakończeń – „są wytworami określonych struktur ekonomicznych, politycznych i społecznych, które z reguły odtwarzają”⁷. Ponieważ ich rama jest w miarę stabilna, można je realizować powtórnie i przekazywać.

Ponadto scenariusz może przechować pamięć wypadków rzeczywistych i jako taki może zostać utrwalony, np. w dziele dramatycznym, które z kolei realizuje go, niejako powołuje na nowo do istnienia, i w każdej jego inscenizacji, adaptacji i transformacji, przywraca praktyce, by miał szansę oddziaływać na rzeczywistość, by pozwolił zrozumieć, zinterpretować i nazwać nasze zachowania, a nawet wywołał analogiczne wypadki i skutkował naprawdę. Scenariusze „umożliwiają bowiem wytwarzanie znaczeń, które kształtują środowiska społeczne, działania i ich potencjalne efekty”⁸. Dlatego wędrują – są przenoszone w sferę sztuki, byśmy potem mogli znowu dostrzec w tych

³ D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, dz. cyt., s. 27.

⁴ Tamże, s. 36.

⁵ Tamże, s. 34.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

dramaturgiach nasze zachowania i za ich pomocą je interpretować i nazywać. Pomiędzy sferą społecznych zachowań a konkretyzacją literacką czy teatralną odbywa się nieustanny ruch. Dlatego określiłam scenariusze jako „dramaturgie wędrujące”, bo cyrkulują nie tylko pomiędzy różnymi mediami, ale – od życia ku sztuce i z powrotem.

Taylor postuluje, by badać nie tyle teksty i narracje, co zapisane w nich scenariusze jako modele zachowań – odtwarzane, iterowalne, sprawcze, możliwe do adaptacji i podatne na zmiany. Dzięki temu przestalibyśmy redukować akty i praktyki tylko do opisu. Dla Taylor kluczowe jest przeniesienie punktu ciężkości ze sfery dyskursywnej na performatywną, z opowieści pisanych na kulturę ucieleśnioną. Tym właśnie scenariusz różni się od tropu, toposu czy *loci communes* – domaga się wykonania: „W przeciwieństwie do tropu jako figury mowy, teatralność nie zależy od języka jako niezbędnego pośrednika w przekazywaniu ustalonych wzorów zachowań czy działań”⁹. W tym sensie scenariusz przypomina dramat, którego istota tkwi w działaniu: „dramat to akcja – podkreśla Tomasz Kubikowski – której nie da się spójnie opowiedzieć – bo po cóż by inaczej mozolić się z wprowadzaniem postaci bezpośrednio działających”¹⁰. Scenariusze są wykonywane, odgrywane, reaktywowane: „Scenariusze budzą potrzebę i pragnienie ucieleśnienia, choćby tylko symulowanego lub wirtualnego. Inaczej niż opowieść, intrygę należy odegrać, a nie opowiedzieć czy opisać”¹¹.

Jak kształtuje się więc relacja i współzależność między dramatem a scenariuszem? Z jednej strony dramat będzie stanowić konkretyzację scenariusza, poprzedzającego go, o wiele odeń starszego i ogólnego; z drugiej – to dramat i jego sceniczne realizacje, utrwałyby, przekazywały i rozpowszechniały scenariusz jako model zachowań. Dariusz Kosiński, który pokazał tę współzależność, analizując w XIX-wiecznej dramaturgii polskiej scenariusz najazdu¹², pisał, że taka perspektywa sprawia, że dramat nie stanowi w pierwszym rzędzie odmiany tekstu dla teatru, ale jest modelem postępowania o ogromnej skuteczności¹³. To dzieło dramatyczne (tu: Szekspirowskie) pozwala nam

⁹ Tamże, s. 27.

¹⁰ T. Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Warszawa 2015, s. 82.

¹¹ D. Taylor, *Performans*, dz. cyt., s. 152.

¹² D. Kosiński, *Natrzeć, czyli kiedy przyjdą podpalić dom. Dramatologia, dramat, scenariusz*, [w:] *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, Kraków 2014, s. 363–394.

¹³ Tamże, s. 365.

zrozumieć, zinterpretować i nazwać nasze zachowania – jak prosto ukazał to jubileuszowy film o Szekspirze. Scenariusze to w końcu „pewne powtarzalne sposoby, w jakie ludzie radzą sobie z życiem”¹⁴ – dostarczają ram, w których odbywa się myślenie i działanie, oraz „stanowią podstawowy sposób, w jaki społeczeństwa rozumieją same siebie”¹⁵. Choć nie są uniwersalne, bo za każdym razem stawiane przed nami problemy i realia, w jakich się z nimi borykamy, są inne, to układają się mimo wszystko w pewne wzorce rozwiązań. Szczególnie dotyczą one – jak zauważa Taylor – „schematów rozwiązywania konfliktów, kryzysów czy podejmowania rezolucji”, czyli węzłów tragicznych i pomyslnego rozwiązywania konfliktów komediowych, które stanowią pożywkę dramaturgii od momentu jej narodzin.

O skuteczności dzieła dramatycznego decyduje przechowany w nim scenariusz, który ujawniając się – poprzez spektakl, lekturę, adaptację – „umożliwia wytwarzanie znaczeń, które kształtują środowiska społeczne, działania i ich potencjalne efekty”¹⁶. Działa on poprzez reaktywację.

Tak rozumiana performatywność tekstów była oczywista także dla Stanisława Wyspiańskiego, który w swoim *Hamlecie* pisał przenikliwie o tragedii Szekspira właśnie jako o pewnym scenariuszu, którego realizację znaleźli w Polsce pod zaborami, ale i w XVII-wiecznej Rosji¹⁷. Odbiciem bowiem wypadków z Szekspirowskiego *Hamleta* była dla niego tragedia moskiewska i losy „Godunowa, Fiodora, Dymitra Samozwańca, nad któr[ymi] unosi się Duch: Iwana Groźnego”¹⁸. Według Wyspiańskiego artysta tej miary co Szekspir, może odkodować znaki ukryte w rzeczywistości, odkryć scenariusz, czyli pewien powtarzalny przebieg wydarzeń, i zakląć go w dziele. Jak pisał Wyspiański: „I zestawiać sądziłbym tylko SZTUKĘ i dzieło myśli artysty – ze samą już tylko rzeczywistością wydarzeń. I powiedziałbym, że ku czemu doszła i co myślą osiągnęła dusza artysty, a więc co z tajemnic odgadła SZTUKA – to i dzieło się równocześnie na wielkiej SCENIE ŚWIATA”¹⁹. Z wypadków

¹⁴ D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, dz. cyt., s. 25.

¹⁵ D. Taylor, *Performans*, dz. cyt., s. 155.

¹⁶ D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, dz. cyt., s. 34.

¹⁷ Powojenne realizacje scenariusza Szekspirowskiego *Hamleta* w Polsce badałam w książce: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej*, Kraków 2019.

¹⁸ S. Wyspiański, *Hamlet*, [w:] tegoż: *Dzieła zebrane*, red. zespoła pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. XIII, Kraków 1961, s. 158.

¹⁹ Tamże, s. 159.

rzeczywistych – żywych dziejów – „gzło zdarły dramatu koleje”²⁰. Szyfr tajemny rzeczywistości – tak można by inaczej ująć scenariusz Taylor – został odkryty i zakodowany przez twórcę w formie dzieła dramatycznego. Scenariusz dramatu jest więc odbiciem wypadków rzeczywistych i artysta może utrwalić go w dziele sztuki²¹. Ale jednocześnie to dramat oddziałuje na rzeczywistość, wywołuje analogiczne wypadki i skutkuje naprawdę. Skuteczność sztuki to spełnienie scenariusza w rzeczywistości.

Szekspir czerpał scenariusze za pośrednictwem innych dzieł, by poddawać je nowym opracowaniom i przekazywać dalej, umożliwiając ich praktykowanie, powtarzanie i zmienianie.

Pamiętamy przecież, że Szekspir nie tworzył oryginalnych fabuł – korzystał z kronik, dzieł innych dramatopisarzy, powieści, dokumentów epoki. W jego utworach znajdziemy nawet daleko idące zapożyczenia, na przykład struktura fabularna szekspirowskiego *Peryklesa* wiernie odtwarza popularną w średniowieczu i później historię Apoloniusza z Tyru. Opracowania tych starych fabuł w formie dramatycznej stanowią nową jakość, chociażby w sensie językowym i dramaturgicznym. Szekspir, jak dramatopisarze w starożytnej Grecji, którzy znanym powszechnie mitom nadawali formę dramatyczną, ujmował scenariusze w kształt artystyczny, który był jedną z wielu możliwych realizacji – ani pierwszą, ani ostateczną. Te scenariusze pochodziły z rzeczywistości historycznej, budowały mitologie i tworzyły zbiorowe imaginaria. Dramat był jedną z form scenariusza, która umożliwiała jego reaktywowanie i praktykowanie – w coraz to nowych kontekstach i wobec nowej publiczności. Właściwie tylko do *Burzy* nie udało się szekspirologom ustalić konkretnego

²⁰ Tamże, s. 160:

„I równocześnie, i tej samej chwili,
gdy myśl w pogoni ściga tajemnicę
i zdziera chustę z lic, by przejść granicę:
co człowiek wiedzą i myślą mieć może –
tej samej chwili nakazanie Boże
dzieło swe spełnia, żywe kreśląc DZIEJE,
by w dziejach żywi myśli te przeżyli,
z których gzło zdarły dramatu koleje”.

²¹ By posłużyć się jeszcze innym przykładem – Jakub Papuczys, analizując scenariusz w ujęciu Taylor, wskazał dwa dominujące w polskiej kulturze scenariusze, które znalazły swe realizacje w kanonicznych dramatach: scenariusz męczeńskiej walki i heroicznego poświęcenia (odwołujący się do wzoru ofiary Chrystusa) realizowany w III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz scenariusz bezwładu, braku skuteczności i pustych gestów, udramatyzowany przez Stanisława Wyspiańskiego w *Weselu*. Zob. J. Papuczys, *Scenariusz, [w:] Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 265.

źródła – choć pewną inspiracją były tu relacje z podboju Nowego Świata. Poza tą ostatnią sztuką, każdy dramat ma swojego *Ur-Hamleta*. Już Wyspiański w *Hamlecie* pisał trafnie:

Szekspir kiepsko napisane sztuki, które za jego czasów gdziekolwiek grano, a sztuki, których legendy były wspaniałe – poprawiał i pisał, i kształtował nareszcie tak, jak już miały pozostać. Poprawiał – umożliwiał ich grywanie. [...] Były nieomal wszystkie dramaty Szekspirowskie tak zwane – przed Szekspirem grywane. [...] Nie było zaś nigdy tego wypadku, żeby Szekspir miał zamiar napisać jakiś dramat, którego nie znał z legendy czy noweli, lub nawet, i to najczęściej, wprost ze sceny, a więc dramat, którego legendę sam dopiero miałby obmyśleć. W ten lub ów sposób, ale przebieg dramatu znał²².

Wyspiański leżący u podstaw sztuk Szekspira scenariusz określa jako „legendę”, „treść”²³, „przebieg dramatu”, który w trakcie pisania był przez Szekspira zmieniany, ulepszany, „rekonstruowany” i przetwarzany, aż w efekcie pisarz dawał „dzieło jakoby zupełnie nowe”. Szekspir przywracał świetność scenariuszom, zakodowanym w dziełach innych pisarzy, ujmował je – jak chciał Wyspiański – w formę arcydzieła, wreszcie umożliwiał ich grywanie. A ponieważ scenariusze nieustannie cyrkulują, to samo dzieło się później ze sztukami Szekspira – przez kolejne stulecia one także były intensywnie adaptowane i przerabiane – wędrowały przez epoki, kraje i teatry, ożywiane i reaktywowane w kolejnych inscenizacjach, opowieściach i dramatach społecznych.

The Winter's Tale retold

Zgodnie z postulatami Taylor, by badać nie tyle teksty i narracje, co zapisane w nich scenariusze, chcę krótko omówić romans *Pandosto. Triumf czasu* Roberta Greene'a i powieść *Przepaść czasu. Zimowa opowieść* Jeanette Winterson, czyli pierwowzór i wariację na temat *Zimowej opowieści* Williama Szekspira, by zobaczyć, jaki scenariusz znalazł w nich odbicie i realizację.

²² S. Wyspiański, dz. cyt., s. 10–12.

²³ „Przed wszystkim treść ich była piękna i tragiczna i Szekspir je wszystkie poprawiał kolejno – przetwarzał, kompletował – aż i pisał; - im później, tym zupełnie zmieniając tekst dawny nudny dla Szekspira, a dając coraz częściej dzieło jakoby zupełnie nowe”, tamże, s. 11.

Bezpośrednią, potwierdzoną inspiracją *Zimowej opowieści* był romans pasterski konkurenta Szekspira – Roberta Greene’a (1558–1592) zatytułowany *Pandosto. Triumf czasu* (1588). Zasadniczą różnicą między powieścią Greene’a a dramatem Szekspira jest pomyślnie zakończenie historii. U Greene’a zazdrosny aż do obłądu mąż, król Bohemii Pandosto, doprowadza swym oskarżeniem o cudzołóstwo do śmierci niewinnej żony Bellarii. Szekspir zachowuje Hermionę przy życiu i po szesnastu latach jej nieobecności pozwala niesłusznie oskarżonej królowej przebaczyć Leontesowi i połączyć się z nim. W obu dziełach rzekomym kochankiem żony ma być goszczący na dworze przyjaciel króla z dzieciństwa – Egistus, król Sycylii (u Greene’a) / Poliksenes, król Bohemii (u Szekspira), który ostrzeżony przez szlachetnego sługę ucieka przed zemstą króla. W furii król pozbywa się dopiero co narodzonej córki, gdyż podejrzewa, że nie on jest jej ojcem. W obu utworach ginie pierworodny syn króla, bo zgodnie ze słowami wyroczni: „król żyć będzie bez dziedzica, jeśli to, co zgubione, nie zostanie znalezione”. Porzucona córka Pandosta / Leontesa, nieświadoma swego królewskiego pochodzenia, jest wychowywana przez pasterzy. Po szesnastu latach prawem baśniowej opowieści dochodzi do połączenia dzieci obu królów. Pasterka Fawnia / Perdita poznaje syna Egistusa / Poliksenesa, który świadom tego, że ojciec nie zaakceptuje ich związku, decyduje się na ucieczkę wraz z ukochaną. Przez przypadek (sztorm na morzu) zakochani trafiają do Bohemii (u Szekspira – na Sycylię), królestwa ojca Fawni / Perdity. Tam król powodowany żądzą wobec pięknej dziewczyny (i jej podobieństwem do zmarłej żony), każe uwięzić młodzieńca, a ją próbuje zmusić do uległości. Po ujawnieniu jej pochodzenia – co następuje dzięki kosztownościom i opowieści pasterza – królewscy ojcowie zezwalają na małżeństwo dzieci i godzą się. Jednak u Greene’a trawiony wyrzutami sumienia Pandosto popełnia samobójstwo. Choć więc w obu dziełach zaginiona córka odnajduje się, jednoczy zwaśnione rodziny przez małżeństwo i powraca na dwór ojca, to u Greene’a po to, by być świadkiem jego samobójstwa, u Szekspira zaś, by w szczęśliwym finale odzyskać oboje rodziców. W *Pandostcie* dokonuje się połączenie tylko młodszego pokolenia, Szekspir zezwala na pojednanie także Hermionie i Leontesowi.

Zestawienie fabuł *Pandosta* i *Zimowej opowieści* pokazuje, że Szekspir bardzo wiele czerpie od swojego poprzednika i wprowadza stosunkowo niewielkie zmiany w akcji (odwrócona lokalizacja wypadków, zmiana imion postaci,

drobne modyfikacje pobocznych wątków), z wyjątkiem oczywiście kluczowej i najważniejszej – całkowitej zmiany finału historii, co w decydujący sposób modyfikuje scenariusz Greene'a. Podczas gdy w *Pandoście*, którego można by określić jako „triumf sprawiedliwości”, złoczyńca ponosi karę i za swe działania płaci śmiercią; w *Zimowej opowieści*, która jest raczej „triumfem pojednania”, Leontes, odpokutowawszy swe winy szesnastoletnim cierpieniem, uzyskuje przebaczenie ze strony żony i odzyskuje córkę. W opowieści Greene'a nie ma miejsca na wybaczenie, miłosierdzie, ekspiację. Nie ma zbrodni bez kary, gdyż jak głosi wielokrotnie powtarzane zdanie: „czyny wbrew naturze i bezpodstawne okrucieństwo nie unikną pomsty”²⁴.

Scenariusz zaślepienia i mordu spowodowanego zazdrością Szekspira wykorzystał już wcześniej w *Otellu* (1603–4). W tragedii ukazał zabójstwo niesłusznie oskarżonej żony i samobójstwo zazdrosnego męża. W *Zimowej opowieści* zakończył historię zazdrości, gniewu i zniszczenia rodziny inaczej, umożliwiając odkupienie win, nawrócenie grzesznika i pogodzenie małżeństwa.

Obraz pojednania rodziny, triumfu dobra i wszechogarniającego przebaczenia łączy ostatnie sztuki Szekspira. Last Plays, zwane przez badaczy romansami bądź tragikomediami, stawiają przed szekspirologami szereg problemów – natury genologicznej (gatunkowego przyporządkowania tych utworów²⁵), ich chronologii (trudno ustalić, w jakiej kolejności powstawały) i autorstwa (pisane samodzielnie czy ze współpracownikami?). Zalicza się do nich utwory powstałe w ostatnich latach działalności Szekspira (1608–1613), czyli *Peryklesa*, *Cymbelina*, *Zimową opowieść* i *Burzę*. Charakteryzuje je dominanta czynnika poetyckiego nad dramatycznym, fantastyczność i baśniowa cudowność zdarzeń, co zachęca badaczy do interpretacji alegorycznych i symbolicznych. Henryk Zbierski zauważał: „Dominanta poezji w sztukach ostatnich już sama przez się nasuwa przypuszczenia o obecności w nich sensów niedosłownych i niefabularnych, o «naddanych» znaczeniach poetyckich, wykraczających poza ramy jednorazowego teatralnego odbioru sztuki i poza ramy «tego, co się dzieje» na scenie”²⁶. Last Plays łączy, powtarzany w różnych

²⁴ Zob. R. Greene, *Pandosto. The Triumph of Time*, [w:] *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*, red. P. Salzman, Oxford 1987 (jeśli nie podano inaczej, cytaty z dzieł oryginalnych w tłumaczeniu autorki artykułu).

²⁵ Już wydawcy Pierwszego Folio (1623) – John Heminges i Henry Condell – dość nietypowo zaklasyfikowali te utwory: *Zimowa opowieść* i *Burza* znalazły się w nim w dziale komedii, *Cymbelin* pośród tragedii, a *Peryklesa* w ogóle nie było.

²⁶ H. Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 486.

wariantach, scenariusz zażegnania konfliktu, który można interpretować na poziomie symbolicznym czy mitycznym. Donald A. Stauffer uważał wręcz, że „W ostatnich romansach, bez względu na to, jak zmieniały się imiona bohaterów, czy miejsce akcji przenosiło się z Tyru do starożytnej Brytanii, na Sycylię czy opuszczoną wyspę, Szekspir wciąż pisał jedną i tę samą sztukę”²⁷. W Last Plays powtarza się identyczna sekwencja zdarzeń: winy, pokuty, przebaczenia i pojednania. Według Eustace’a Tillyarda każda z tych sztuk zaczyna się jako „komedia”, następnie staje się „tragedią”, aby w finale okazać się na powrót „komedią”. Omawiając trzy ostatnie sztuki: *Cymbelina*, *Zimową opowieść* i *Burzę* Tillyard dochodzi do wniosku, iż „znajdujemy w każdej z nich ten sam ogólny schemat pomyślności, zniszczenia i odrodzenia [*re-creation*]”²⁸. Tillyard podkreśla również, że sztuki te łączy podobny typ głównego bohatera:

Główną postacią jest król. Na początku żyje on w pomyślności. Następnie dokonuje czynu złego i opartego na mylnym zrozumieniu sytuacji. Następuje wielkie cierpienie, ale wśród tego cierpienia albo na jego szczycie, posiew czegoś nowego, co z niego wyrasta, kiełkuje, zwykle w tajemnicy. W końcu ten nowy element asymiluje i przekształca dawne zło. Król zwalcza swe złe instynkty, przyłącza się do nowego porządku poprzez akt przebaczenia lub pokuty. Sztuka przenosi się na poziom jaśniejszej pomyślności niż ta, która istniała na początku²⁹.

Jak zauważał Jacek Bartyzel: „*Zimowa opowieść* wypełnia ściśle zarysowany tu schemat. Zły czyn dokonany przez króla Leontesa był wynikiem błędu poznawczego; «posiewem» wielkiego cierpienia okazała się Perdita «kiełkująca», tj. wychowywana w nieświadomości swojego pochodzenia; jej miłość «przekształciła» dawne zło, a Leontes dokonał pokuty”³⁰. Perdita znaczy dosłownie zgubiona, stracona, wskutek grzechu utracona, lecz dzięki pokucie odzyskana.

W każdej z Last Plays mamy do czynienia ze szczęśliwym zakończeniem, elementami nadprzyrodzonymi, wątkami sielanki i arkadii, tematem zmartwychwstania, zatajonej tożsamości; wątkiem grzechu, pokuty i ekspiacji; motywem zaginionego dziecka, magii, a nawet z powtarzającym się epizodem

²⁷ D. Stauffer, *Shakespeare's World of Images*, London 1949, s. 291.

²⁸ E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, London 1962, cyt. za: H. Zbierski, dz. cyt., s. 487.

²⁹ Tamże.

³⁰ J. Bartyzel, *Bajka prawdziwa i smutna, czyli „Zimowa opowieść” Williama Szekspira*, <http://www.legitymizm.org/shakespeare-zimowa-opowiec> (dostęp: 30.09.2020).

podróży morskiej; oraz z parą ojciec – córka, w której to córka gwarantuje odbudowę rodziny po katastrofie spowodowanej przez błąd, bierność bądź naiwność ojca.

Stephen Greenblatt zwraca uwagę, że kluczowe dla ostatnich sztuk Szekspira są właśnie relacje ojców z córkami³¹. W każdej ze sztuk znajdziemy taką parę: w *Zimowej opowieści* będą to Leontes i Perdita, w *Peryklesie* – Perykles i Marina, w *Cymbelinie* – Cymbelin i Imogena, w *Burzy* – Prospero i Miranda. W trzech pierwszych ojcowie przez swą lekkomyślność tracą córki – Leontes i Perykles nie biorą udziału w ich wychowywaniu. Co więcej, są one przez nich uważane za zmarłe. Wyjątkiem jest Prospero – ojciec aż nazbyt opiekuńczy, który kontroluje życie córki i utrudnia jej związek z innym mężczyzną. W finale sztuk następuje odnalezienie rzekomo zmarłych córek i pojednanie z ojcami – a także scalenie rodziny – czyli w *Peryklesie* i *Zimowej opowieści* – połączenie się z uważaną za zmarłą matką, w *Cymbelinie* odnalezienie również dwóch utraconych synów króla. W *Burzy* Prospero przywraca Alonsowi Ferdynanda, którego ten po katastrofie morskiej uważał za zmarłego, i przypieczętowanie przymierze z dawnym wrogiem ślubem ich dzieci. Na końcu każdej ze sztuk zapanuje porządek i ład, to, co utracone, zostaje odnalezione, a krzywdy wybaczone.

Jaki więc wspólny scenariusz realizują te utwory? Pomyślnego zażegnania konfliktu; winy, po której zamiast kary następuje przebaczenie, pokuty i jej siły sprawczej, miłości, która przywraca harmonię, a także zguby, która zostaje odzyskana. Last Plays mówią również o odchodzącym pokoleniu ojców i o nowym porządku, który zaprowadzi pokolenie dzieci. Jak zauważał Henryk Zbierski, Szekspir „w ostatnich sztukach przedstawiał piękno, urodę życia młodego pokolenia, pokolenia pełnego nadziei na lepszy świat”³².

Niektórzy badacze odnajdywali źródło scenariusza Last Plays w osobistym życiu Szekspira. Według Greenblatta ostatnie dramaty osłaniają poczucie winy pisarza i są zarazem próbą kompensacji. Robiąc karierę w Londynie, Szekspir pozostawił pod opieką żony dwie córki (Susannę i Judith), których dorastaniem niewiele się interesował. Będąc w pełni sił decyduje się około 1611 roku skończyć ze sceną i powrócić na stałe do Stratfordu. Według przypuszczeń *Zimowa opowieść* i *Burza* mogły powstać poza Londynem, w otoczeniu rodziny –

³¹ S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 375–376.

³² H. Zbierski, dz. cyt., s. 490.

„odzyskanych” kobiet: żony, córek i wnuczki, która otrzymała imię Elizabeth. Ta stratfordzka codzienność i rodzinne pojednanie mają jednak „osobliwy, nieco melancholijny wymiar przyjemności mocno splecionej z wyrzeczeniem – taki bowiem jest emocjonalny ładunek tych późnych utworów”³³. Tropem rodzinnym podążył też ostatnio Kenneth Branagh w filmowej rekonstrukcji ostatnich lat Szekspira *Cała prawda o Szekspirze* (*All Is True*, 2018). Reżyser (odtworzący także rolę dramaturga) pokazał niełatwy powrót Szekspira do Stratfordu i próbę naprawienia relacji z córkami, a przede wszystkim z opuszczoną niegdyś żoną. I Greenblatt, i Branagh mieli świadomość, że pozostawienie bujnego londyńskiego życia i zanurzenie w małomiasteczkowej zwyczajności, jak również próba powrotu na łono rodziny wcale nie były dla Szekspira łatwe. Odzyskanie bliskości z dorosłymi już córkami, które wychowywały się bez ojca, niekoniecznie musiało zakończyć się sukcesem. Szekspir pracował nad tym problemem w swoich ostatnich dramatach.

Bo to właśnie młode bohaterki w *Last Plays* mają odwagę przeciwstawić się ojcom, szukają niezależności i są gotowe walczyć o własne szczęście – także wbrew męskim opiekunom. Zbierski zestawia Imogenę z Julią i Rozalindą, wskazując, że cechuje ją podobny temperament, prawość i energia³⁴. Kreacja szlachetnych i silnych postaci kobiecych, opuszczonych przez ojców mogła być ze strony Szekspira rodzajem zadośćuczynienia wobec własnych córek. Próbą przeprosin?

Inni badacze skłonni są interpretować scenariusz ostatnich sztuk w kontekście religijnym, wskazując, że kluczowymi tematami są tu: grzech, odkupienie win, miłosierdzie oraz śmierć i ponowne narodziny, utożsamiane ze „zmartwychwstaniem”. Odzyskanie zaginionych krewnych równoznaczne jest z ich powrotem do życia, wskrzeszeniem – jak dzieje się za sprawą magii z Hermioną w ostatnim akcie *Zimowej opowieści* i ożywieniem w *Peryklesie* Thaisy rzekomo zmarłej w połogu. Również pożegnana i oplakana Imogena powraca do życia, gdy zażyty przez nią środek usypiający przestaje działać. Taka wymowa skłoniła Wilsona Knighta do określenia *Last Plays* mianem „myths of immortality”³⁵ („mity nieśmiertelności”), w których

³³ S. Greenblatt, dz. cyt., s. 376.

³⁴ H. Zbierski, dz. cyt., s. 501.

³⁵ G.W. Knight, *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*, London 1948.

Szekspir głosi zwycięstwo życia nad śmiercią i chrześcijańskiego miłosierdzia nad wendetą.

Za scenariuszem *Zimowej opowieści* kryją się również pewne wypadki historyczne. W historii niesłusznie oskarżonej o cudzołóstwo żony szekspirołodzy dopatrują się odwołania do procesu Anny Boleyn, drugiej żony Henryka VIII i matki Elżbiety I. Oskarżona fałszywie o cudzołóstwo Boleyn została w 1536 roku ścięta wraz z rzekomym kochankiem, którym był jeden z najbliższych przyjaciół króla, sir Henry Norris. Henryk VIII powtórnie ożenił się i uznał księżniczkę Elżbietę za nieprawowite potomstwo. Przyszła królowa żyła na wygnaniu, podczas gdy jej ojciec wchodził w kolejne związki. Idąc za tą interpretacją, odnaleziona Perdita jest dramatycznym odpowiednikiem jedynej córki Anny, która po wielu perturbacjach została włączona w linię sukcesji i już wkrótce miała panować jako Elżbieta I. Scenariusz konfliktów dynastycznych został przez Szekspira ubrany w baśniową niemal formę i zakończony o wiele bardziej optymistycznym, wręcz życzeniowym finałem. Za tym politycznym scenariuszem mogło kryć się bowiem jeszcze coś więcej.

Według badaczy opowiadających się za katolickim światopoglądem Szekspira *Zimowa opowieść* może być wręcz parabolą ucisku Kościoła katolickiego pod panowaniem króla-odstępcy Henryka VIII. Przeciwwstawienie grzeszącego Leontesa (Henryka) uczciwemu i niesłusznie odrzuconemu Poliksenesowi (papieżowi) miałyby swój odpowiednik w podkreślanu wyspiarskiego położenia Sycylii (protestanckiej Anglii) i kontynentalnego Bohemii (katolickiej Europy)³⁶. W interpretacji Petera Milwarda postać Perdity symbolizuje łaskę utraconą przez Leontesa / Henryka wskutek grzechu, lecz możliwą do odzyskania dzięki pokucie i nawróceniu. Badacz podkreśla znaczenie słów służącej Pauliny w finalnej scenie, gdy od świadków „zmartwychwstania” Hermiony domaga się ona „ufnej wiary” w ziszczenie cudu, albowiem „kryje się tu [...] zachęta do wytrwania w nowym życiu wiary i nadziei. Nadzieja ta jest nadzieją na cud zmartwychwstania – rzecz znacznie bardziej charakterystyczna dla katolicyzmu niż dla anglikańskiego sposobu myślenia, zakładającego, iż «skończył się wiek cudów»³⁷. *Sens* przypowieści Szekspira adresowany do cierpiących za wiarę angielskich katolików byłby zatem

³⁶ Zob. np. paraboliczną interpretację Jacka Bartyzela, [w:] J. Bartyzel, dz. cyt.

³⁷ P. Milward SJ, *Czy Szekspir był katolikiem?*, tłum. R. Acher i A. Szurek, Warszawa 1999, cyt. za: tamże.

następujący: „naszą sprawę może ocalić tylko cud – cud wiary, nawrócenia i zmartwychwstania”³⁸.

W ten sposób scenariusz zdrady Leontesa kryłby w sobie, poza konfliktem rodzinnym i dynastycznym, scenariusz konfliktu religijnego – odstępstwa Henryka VIII od wiary katolickiej. A dramat zawierałby życzeniowy scenariusz rozwiązania konfliktu i zażegnania kryzysu polityczno-religijnego, którym byłaby pokuta, nawrócenie króla i powrót Anglii na łono kościoła katolickiego. René Girard określił *Zimową opowieść* jako manifest chrześcijaństwa, zauważając, że sztuka jest nasycona odniesieniami do prześladowań katolików i może być postrzegana jako nawoływanie do zbiorowej tolerancji i pojednania³⁹.

Do scenariusza konfliktu rodzinnego powraca Jeanette Winterson w powieści *Przepaść czasu. Zimowa opowieść*, która powstała w ramach „Projektu Szekspira”. Zainicjowało go, z okazji rocznicy śmierci Szekspira, brytyjskie wydawnictwo Hogarth Press, które zaprosiło współczesnych pisarzy do „opowiedzenia na nowo” dramatów Szekspira. Polskim partnerem projektu jest Wydawnictwo Dolnośląskie. W projekcie zaplanowano wydanie siedmiu powieści inspirowanych dziełami Szekspira – obok nowej wersji *Zimowej opowieści* ukazały się: inspirowana *Poskromieniem złościcy – Dziewczyna jak ocet* Anne Tyler; *Shylock się nazywam* Howarda Jacobsona; nawiązujący do *Burzy Czarci pomiot* autorstwa Margaret Atwood; „nowy” *Małbet* w wersji autora kryminałów Jo Nesbo; *Ten nowy* Tracy Chevalier, będący współczesną wersją *Otella*; *Dunbar* Edwarda St Aubyna inspirowany *Królem Learem*, zaś na finał zaplanowano powieściową wersję *Hamleta* w opracowaniu Gillian Flynn (spodziewana premiera światowa w 2021 roku).

Powieść Winterson jest osadzona we współczesnych realiach Londynu, Paryża i fikcyjnego stanu New Bohemia. Autorka zachowuje układ intrygi, relacje pomiędzy postaciami i różnice w ich statusie. Królewscy bohaterowie przynależą do dzisiejszej *upper class* – elity finansowej i kulturalnej: Leontes to świetnie prosperujący finansista Leo, Poliksenes – księżę grafiki komputerowej i projektant gier Kseno, Hermiona – to odnosząca międzynarodowe sukcesy piękna, młoda i bogata piosenkarka MiMi. Środowisko pasterzy z dramatu Szekspira reprezentuje u Winterson czarnoskóry pianista i barman, marzący o własnej knajpie – Shep (Shephard) i jego rosły,

³⁸ Tamże.

³⁹ Zob. R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, tłum. B. Mikołajewska, Warszawa 1996.

nieco ociążały syn – Clo (Clown). Antigonus, tu jako Tony Gonzales, jest meksykańskim imigrantem, ogrodnikiem, pracującym w willi Lea; Paulina – Żydówką, asystentką biznesmena; Autolycus – barwny rzezimieszek i oszust z dramatu – handluje używanymi samochodami. Winterson zachowuje dawne, silne podziały społeczne: królewscy bohaterowie – jak celebryci mają swoje profile w Wikipedii, są więc jak dawni władcy postaciami publicznymi, a władzę dają im wielkie pieniądze bądź sława. Ludzie pokroju Shepa i jego syna nie mają wstępu do londyńskiego biurowca firmy „Sycylia” czy willi-fortecy krezusa Leo.

Widać też, że Winterson pisze swoją książkę po Girardzie, kiedy doprecyzowuje „mimetyczne pragnienie” w trójkącie głównych bohaterów i udosłownia zarówno wzajemną fascynację i miłość między Kseno a MiMi, jak i doświadczenia homoseksualne pomiędzy męskimi rywalami⁴⁰.

Winterson dosłownie traktuje perypetie oryginalnych bohaterów i stara się je adaptować do współczesnych realiów. Fantastyczną fabułę Szekspirowską przepisuje na prawdopodobne wydarzenia. Antigonusa nie zabije w dzikich ostępach niedźwiedź, tylko dopadną go mafiosi poinformowani przez skorumpowanego urzędnika banku o wypłacie przez niego dużej sumy pieniędzy. Perdita nie zostanie porzucona na morskim brzegu, a w oknie życia amerykańskiego szpitala. Zamiast wyroczni delfickiej wystarczy test DNA, w który – tak jak w wyrocznię – ojciec nie uwierzy. Hibernacja Hermiony została przez autorkę pokazana jako wycofanie się piosenkarki z życia zawodowego, a metaforycznie – jako izolacja, nieobecność w grze, którą projektuje Kseno. Temat gry komputerowej o upadłych aniołach zastępuje nadprzyrodzone elementy dramatu. W grze można wszystko – umrzeć i powrócić do życia, dopuszcza ona zapętlenie czasu i wprowadzenie nowych bohaterów – Perdita najpierw odnajdzie się w grze, dopiero potem stanie przed ojcem.

Finalne zmartwychwstanie Hermiony zostało przez autorkę pokazane jako powrót na scenę – MiMi pojawia się jako niespodziewana solistka na finałowym koncercie charytatywnym:

Reflektor rozświetlił puste miejsce, które było puste, odkąd wszyscy pamiętali (...). Kobieta stała jak posąg w świetle. Miała na sobie prostą czarną sukienkę, czerwoną szminkę na ustach, krótko obcięte gęste włosy.

⁴⁰ Por. R. Girard, dz. cyt.

Nie porusza się. Po chwili ożywa.

– To piosenka dla mojej córki. Nosi tytuł *Perdita*⁴¹.

Tak wygląda pozbawiony aury cudu i magii powrót matki. „To, co zagubione, właśnie się odnalazło”⁴² – kończy sentencjonalnie powieść Winterson.

To jednak, co poza zgrabnym przepisaniem fabuły, sprytną adaptacją, czyni według mnie z tej trochę romansowej, trochę naiwnej powieści, realizację scenariusza, jest osobista historia Jeanette Winterson i temat porzuconej córki, który odnajduje ona jako swój własny w pierwowzorze. W posłowniu do książki autorka pisze wprost: „To sztuka o znajdzie. I jestem znajdą”⁴³. Autorka jako dziecko została porzucona przez biologicznych rodziców, oddana do adopcji, nigdy ich nie szukała i nie poznała. Wybrała *Zimową opowieść*, gdyż – jak tłumaczyła – traktuje ją jak tekst-talizman, który nosiła w sobie i pracowała przez ponad trzydzieści lat na wiele sposobów⁴⁴. To jej własny scenariusz. Perdita to jedyne imię zachowane przez nią w powieści w pełnym brzmieniu i to ona urasta do głównej bohaterki *Zimowej opowieści* Winterson. Patrząc z jej perspektywy na historię Lea i Mimi – autorka być może próbuje zrozumieć swych własnych rodziców. Scenariusz Szekspira służyłby tu więc do odprawienia osobistych egzorcyzmów, uporania się ze swoją przeszłością i traumą, która rzutowała na życie pisarki. Osobisty, emocjonalny ton dominuje we fragmentach dotyczących relacji rodziców i dzieci. Pytania Perdity o to, kim właściwie jest, kto jest jej ojcem, nie brzmią jak fikcja.

Nie dowiemy się, do jakiego stopnia ten scenariusz był dla Winterson sprawczy – czy zależało jej na odnalezieniu rodziców? Czy przepracowała traumę i „siebie” jako stratę? Czy pomogło jej to odnaleźć swoją „zagubioną” tożsamość. Czy po prostu po napisaniu tej powieści przebaczyła, by móc pójść dalej? W posłowniu autorka pisze: „To sztuka o przebaczeniu i o świecie możliwych przyszłości – oraz o wzajemnych powiązaniach przebaczenia i przyszłości. Czas można cofnąć. [...] Ostatecznie okazuje się, że nie tkwimy w pułapce. Czas można odkupić. Odnaleźć to, co się straciło...”⁴⁵.

⁴¹ J. Winterson, *Przepaść czasu. Zimowa opowieść*, tłum. A. Gralak, Poznań-Wrocław 2015, s. 298.

⁴² Tamże, s. 298.

⁴³ Tamże, s. 299.

⁴⁴ <https://lithub.com/jeanette-winterson-rewrites-shakespeare/> (dostęp: 30.09.2020).

⁴⁵ J. Winterson, dz. cyt., s. 299, 303.

Scenariusz, który stoi u podstaw *Zimowej opowieści*, może być więc odbiciem konfliktu rodzinnego, religijnego bądź politycznego. Choć z pozoru jest uniwersalny (tak jak uniwersalna może być niezawiniona krzywda i jej przebaczenie), to realizowany jest on w różnych realiach, kontekstach i ma całkiem odmienne znaczenia. Mimo że zachowane są jego stałe elementy, czy też wspólny schemat, zostaje on zaadaptowany w każdej kolejnej reprodukcji i pełni odmienne funkcje. Jak twierdzi Taylor, scenariusz „zapewnia pewną ciągłość kulturowym mitom i założeniom, zwykle działa poprzez reaktywację, a nie podwojenie”⁴⁶. Jeśli więc nadal rezonuje i jest reaktywowany, to znaczy, że jest potrzebny i skuteczny.

Bibliografia

- Bartyzel J., *Bajka prawdziwa i smutna, czyli „Zimowa opowieść” Williama Szekspira*, <http://www.legitymizm.org/shakespeare-zimowa-opowiesc>
- Girard R., *Szekspir. Teatr zazdrości*, tłum. B. Mikołajewska, Warszawa 1996.
- Greenblatt S., *Shakespeare. Stwarzanie świata*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.
- Greene R., *Pandosto. The Triumph of Time*, [w:] *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*, red. P. Salzman, Oxford 1987.
- Knight G.W., *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*, London 1948.
- Papuczys J., *Scenariusz*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 259–266.
- Shakespeare W., *Burza; Zimowa opowieść*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1991.
- Stauffer D. A., *Shakespeare's World of Images*, London 1949.
- Taylor D., *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22–38.
- Taylor D., *Performans*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2018.
- Winterson J., *Przepaść czasu. Zimowa opowieść*, tłum. A. Gralak, Poznań-Wrocław 2015.
- Wyspiański S., *Hamlet*, [w:] tegoż: *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. XIII, Kraków 1961.
- Zbierski H., *William Shakespeare*, Warszawa 1988.

⁴⁶ D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, dz. cyt., s. 36.

Nota o Autorce

Wanda Świątkowska – dr hab., adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu (do 2020 roku w Katedrze Performatyki) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Autorka monografii poświęconych polskiej recepcji *Hamleta*: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019); *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (2016); *Księżę. Hamlet Juliusza Osterwy* (2009). Ostatnio wydała z Andrzejem Kruczyńskim *tom dzienników Juliusza Osterwy* dotyczący przedwojennych Redutowych objazdów – *Dzienniki wypraw 1938–1939* (2020).

Jej zainteresowania naukowe obejmują historię Reduty oraz filozofię teatralną i rękopiśmienny dorobek Juliusza Osterwy; recepcję dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia *Hamleta* w kulturze polskiej; działalność Teatru Laboratorium i Jerzego Grotowskiego; wykorzystanie narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem.

Od 2011 roku pracuje w zespole redakcyjnym „Performera”, internetowego pisma naukowego wydawanego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Adres e-mail: wanda.swiatkowska@uj.edu.pl

ANNA RATKIEWICZ

UNIwersytet Gdański / Gdański Teatr Szekspirowski

ORCID: 0000-0003-4214-8954

PRZEMIANY OFELII: OD TRAGEDII SZEKSPIROWSKIEJ DO POWIEŚCI I FILMU TRANSFORMATIONS OF OPHELIA: FROM SHAKESPEAREAN TRAGEDY TO MODERN NOVEL AND INTO THE FILM

Słowa kluczowe: Ofelia, Szekspir, powieść, film.

Key words: Ophelia, Shakespeare, novel, film.

Abstrakt: Artykuł ten będzie analizą postaci Ofelii niejako podróżującej w czasie i przestrzeni: jej przemiany z jednej z postaci w XVII-wiecznej tragedii *Hamlet* autorstwa Williama Szekspira, poprzez tytułową bohaterkę powieści amerykańskiej pisarki Lisy Klein z roku 2006, aż do postaci z pełnometrażowego filmu pt. *Ofelia* w reżyserii Australijki Claire McCarthy z roku 2018.

Ta Szekspirowska heroina stanowi od wielu wieków inspirację dla różnych artystów i ma sporo intrygujących wcieleń. Mimo, że wiadomym jest, iż to Hamlet był głównym bohaterem tragedii i jego dominacja jest niedyskutowalna, można zaobserwować jak z czasem i tajemnicza Ofelia zyskuje coraz większe zainteresowanie i wzbudza coraz żywsze reakcje odbiorców. Z samej treści sztuki nie dowiadujemy się o niej zbyt wiele, co tym bardziej rozbudza naszą wyobraźnię i prowokuje do stawiania chociażby takich pytań: Czy na pewno kochała Hamleta? Czy rzeczywiście popadła w obłąd? Jakie były dokładne okoliczności jej śmierci?

Powieść *Ofelia* inspirowana *Hamletem* była kierowana do starszej młodzieży i opowiadała tragiczną historię z perspektywy kobiecej. Opisana została historia Ofelii właśnie: od jej najwcześniejszego dzieciństwa, poprzez młodość, rodzący się romans z księciem i konsekwencje sfingowanej (sic!) śmierci dziewczyny – a także jej dalsze życie we francuskim klasztorze. Film *Ofelia* powstał na motywach tej powieści i jest portretem buntowniczej kobiety, która dosłownie walczy o przetrwanie w męskim świecie.

Abstract: This paper traces the character of Ophelia travelling through time and places: her transition from the 17th century tragedy of *Hamlet* written by the English playwright William Shakespeare, into a novel *Ophelia* written by an American writer Lisa Klein in 2006, and into a film *Ophelia* directed in 2018 by the Australian born Claire McCarthy.

This Shakespearean heroine has been inspiring various artists for many centuries and has had many afterlives. As it is obvious that Hamlet is the main character in the original tragedy and his dominance is indisputable, one can observe that mysterious Ophelia has also gained an appropriate interest and attention through time. We do not learn much about her from the play, which fuels one's imagination and provokes: was she in love with Hamlet? was she really mad? how exactly did she die?

The novel *Ophelia* inspired by *Hamlet* was directed to YA and tells the tragic history from a woman's perspective. It describes her early childhood, youth, love affair with the prince and primarily the effects of her fake death, and – a second life in a French nunnery. The movie *Ophelia* is based on this novel and shows a rebel woman literally fighting for her life.

Postać Ofelii badana jest zazwyczaj w relacji do duńskiego księcia – postaci dominującej (co oczywiste, chociażby z racji tytułu sztuki Szekspira) w większości filmów. Nie istnieje ona w izolacji, zawsze umieszczana jest w kontekście tragicznej historii duńskiej rodziny królewskiej – już to pokazanej klasycznie tj. umieszczonej w epoce, na zamku w Elsynorze i odzianej w renesansowy kostium, już to modernizowanej/przepisanej/napisanej na nowo. Ważna jest też jej przynależność do rodziny kanclerza Poloniusza: na samym wstępie sztuki Szekspira, w spisie osób dramatu (w tzw. drugim Quarto), przy imieniu Ofelii znajduje się dopisek określający tę postać, o treści „córka Poloniusza”⁴⁷. Wiadomo też, że ma ona brata – Laertes (dopisek przy jego imieniu brzmi „syn Poloniusza”). Ofelia jest nie tylko kobietą uwikłaną w związek z księciem Hamletem, ale też córką i siostrą – te rodzinne relacje często są równie ciekawie ukazywane na ekranie, co wątek miłosny z księciem.

Jak podaje „Szekspir. Leksykon” w spisie zatytułowanym „Postaci i miejsca u Szekspira”, Ofelia to: „Córka Poloniusza; na rozkaz ojca zrywa z Hamletem”⁴⁸. Jest to pierwsze zdanie całego opisu (który składa się z 6 zdań), które definiuje ją poprzez odwołanie do mężczyzn. Podobnie rzecz ma się z Ger-

⁴⁷ Szekspir W., *Hamlet, książę Danii*, akt IV, scena 5, tłum. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 147.

⁴⁸ M. Gibińska, M. Kapera, J. Fabiszak (red.), *Szekspir. Leksykon*, Kraków 2003, s. 216.

trudą, pierwsze zdanie jej opisu z tego samego spisu brzmi: „Wdowa po królu Hamlecie, wychodzi za mąż za jego brata Klaudiusza”⁴⁹. W przypadku obu kobiet znajdziemy w tych opisach również wycinek z ich wzajemnej relacji – u Ofelii jest to notatka: „Tonie w rzece, a jej śmierć jest pięknie opisana przez Gertrudę”⁵⁰, u Gertrudy zaś: „Opisuje Laertesowi śmierć Ofelii i wyraża żal, że nie została ona żoną Hamleta”⁵¹. Ciekawe są również zapiski dotyczące Ofelii w opisie samego Hamleta, można w nim znaleźć następujące spostrzeżenia: „Jego »szaleństwo« ujawnia się w zachowaniu wobec Ofelii: jest w niej zakochany, a jednocześnie okrutny i gwałtowny. (...) Podczas spektaklu, nie kontrolując swego zdenerwowania, atakuje Ofelię sprośnościami (...) Dowiaduje się o śmierci Ofelii”⁵². Przekazano niemalże całe spektrum uczuć księcia do dziewczyny.

Leksykon postaci „Arka Szekspira. Przewodnik po miłości i zbrodni” przy imieniu Ofelii podaje z kolei w pierwszym zdaniu następujące informacje: „Piękna córka Poloniusza i siostra Leartesa; kocha się w Hamlecie, który jest dużo starszy od niej”⁵³. Występują w nim wszyscy trzej najważniejsi mężczyźni w jej życiu, a w dodatku już w pierwszym słowie jest zdefiniowana przez przymiotnik „piękna”. Potwierdza to więc dość sztampowe odbieranie tej postaci.

Lisa Klein, autorka powieści *Ofelia* z roku 2006 to amerykańska pisarka, autorka jeszcze jednej powieści na „motywach Szekspira”, pt. *Córka Lady Makbet* z roku 2009. Jak dotąd jej powieść *Ofelia* miała już 15 wydań i zyskała całkiem dużą popularność wśród starszej młodzieży, głównie w Ameryce. W roku 2018 została zekranizowana – powstał film w reż. Claire McCarthy. Jak zostało to opisane w streszczeniu filmu *Ofelia* na portalu internetowym IMDB, jest to przedstawienie historii Hamleta, lecz z perspektywy Ofelii⁵⁴.

Sama zaś historia obecności sztuki Szekspira *Hamlet* na ekranie filmowym jest już całkiem długa – liczy ponad 100 lat. W roku 1919 Brytyjski artysta Anson Dyer stworzył zabawną animację (35 mm, czarno-biała, 371 stóp) zatytułowaną *Oh'phelia*. To cięta satyra na Szekspira, w którym urocza Ofelia uprawia ogródek i sprzedaje wyhodowane w nim warzywa, a pod koniec

⁴⁹ Tamże, s. 188.

⁵⁰ Tamże, s. 216.

⁵¹ Tamże, s. 188.

⁵² Tamże, s. 190–191.

⁵³ Vollmann R., *Arka Szekspira. Przewodnik po miłości i zbrodni*, Warszawa 2003, s. 383.

⁵⁴ https://www.imdb.com/title/tt5690810/?ref_=nm_film_act_10 (dostęp: 28.04.2019).

filmu wpada do rzeki podczas zbierania kwiatków. Ratuje ją nie kto inny, jak skaut imieniem Hamlet – filmik kończy się więc happy endem⁵⁵. Rok później, w 1920, ukazał się pełnometrażowy, czarno-biały film niemy zatytułowany *Hamlet: Tragedia Zemsty/Hamlet: The Drama of Vengeance* w reżyserii Svenda Gade i Heinza Schalla, z Lilly Jacobson w roli Ofelii (o urodzie delikatnej jak porcelana) i duńską aktorką Astą Nielsen w roli księcia Hamleta. Jest to tak zwany „Hamlet kobiety”: „Mający swe źródło w ekscentrycznej teorii z roku 1881 autorstwa Edwarda Vininga, że Hamlet jest kobietą, która ze względu na dobro państwa musi ukrywać swoją płeć i udaje mężczyznę; niemniej kocha Horacja, który z kolei kocha się w Ofelii”⁵⁶. Jednak Ofelia z pewnością nie znajduje się w centrum tej filmowej adaptacji.

W roku 1948 Laurence Olivier (wówczas 40-letni) wyreżyserował, napisał scenariusz i zagrał tytułową rolę w czarno-białym filmie *Hamlet*, gdzie zagrała (wówczas 17-letnia) Jean Simmons – niewinną i eteryczną Ofelię. Według słów jednego z krytyków filmowych: „wizualizacja sceny utonięcia Ofelii jest przestrzenną wstawką replikującą słynny obraz Millaisa, i tym samym redukuje poetycki opis Gertrudy do sceny ograniczonej i wtórnej”⁵⁷.

W roku 1963 francuski reżyser Claude Chabrol stworzył wyjątkowy film *Ophélie*, w którym Juliette Mayniel zagrała Lucie, którą można traktować jako „Ofelię” – w relacji do „Hamleta” (główny bohater męski, Yvan Lesurf, którego gra actor André Jocelyn). Ten awangardowy film nie jest jednak kolejną ekranizacją sztuki Szekspira. W rzeczywistości, posługuje się innym filmem (wspomnianym już *Hamletem* Laurence Oliviera), by „przekonać Yvana, że życie powtarza teatr: jego wuj jest mordercą jego ojca, jego dziewczyna Lucie to Ofelia a on sam jest Hamletem”⁵⁸.

Artykuł Dianne M. Hunter z roku 2010 przywołuje trzy inne ważne filmy o tytule *Hamlet*, w których silnie została zaznaczona postać Ofelii u boku księcia: wersja Tony’ego Richardsona z roku 1969 (zagraли odpowiednio: Marianne Faithfull oraz Nicol Williamson), Franco Zeffirellego z roku 1990 (Helena Bonham-Carter oraz Mel Gibson) oraz Kennetha Branagha z 1996

⁵⁵ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/442941/index.html> (dostęp: 23.04.2018).

⁵⁶ M. Hindle, *Shakespeare on Film*, London 2015, s. 26.

⁵⁷ A. Davies, *Filming Shakespeare's Plays. The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge 1988, s. 45.

⁵⁸ T. Howard, *Shakespeare's cinematic offshoots*, w: R. Jackson (red.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge 2000, s. 301.

(Kate Winslet oraz Kenneth Branagh). Jak wspomina badaczka, te interpretacje „są zapisem zmian kulturowych wokół definicji płci”⁵⁹. Przywołuje również narrację krytyczki Elaine Showalter, która w swym artykule z roku 1985 dowodzi, że historia tej postaci „ukazuje ewolucję ideologicznej sieci powiązań między seksualnością, kobiecością i szaleństwem”⁶⁰. Jak to zostało pieczołowicie policzone przez badaczkę Kendrę Leonard Preston, jedynie Ofelia w filmie Kennetha Branagha zdołała zachować w całości swój monolog z aktu III (w liczbie dokładnie 1233 słów), w wersji kolejnej z roku 2000, tj. filmu Michaela Almereydy nasza bohaterka nie miała tyle szczęścia i pozostało jej jedynie 447 słów⁶¹.

Film Claire McCarthy jest więc trzecim w historii kinematografii światowej, który nosi tytuł *Ofelia*, ale jest jednocześnie pierwszym, który bazuje w dużej mierze na Szekspirowskiej tragedii, zawiera w sobie fabułę i słowa z 16-wiecznej sztuki. Zamieszanie wokół postaci Ofelii w kulturze współczesnej zauważalnie wzrasta – pojawia się coraz więcej projektów, sztuk teatralnych, gier komputerowych czy powieści jej poświęconych. Zawiera się tu swoisty paradoks, który zauważają krytycy: „Jeśli artyści i krytycy często deklarują, że chcą *dać* Ofelii głos/prawo do głosu, to dlatego że Szekspir jako pierwszy zdecydował się ją uciszyć”⁶².

Powieść Klein, opisująca nie tak bardzo niemożliwe życie Ofelii (od jej wczesnego dzieciństwa aż po nowy rozdział, po tragedii elsynorskiej), rozpoczyna się od końca, tj. w listopadzie roku 1601. [Szekspir napisał *Hamleta* pomiędzy rokiem 1599–1601]. Prolog ma miejsce w klasztorze w St. Emillion, we Francji. Słyszymy koniec historii życia księcia Hamleta – jest on opisany w liście, który wysłał wierny druh Horacy do Ofelii. Dowiadujemy się z niego o śmierci Hamleta.

Jeden z trailerów filmu *Ofelia* rozpoczyna się słowami, które wypowiada główna bohaterka zza kadru: „Może się Wam wydawać, że znacie moją

⁵⁹ D. M. Hunter, *From Ethereal Confrontation to Child Abuse to Womanly Conflict: Ophelia in Three Late-Twentieth Century Films*. PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts. Available http://psyartjournal.com/article/show/hunter-from_ethereal_confrontation_to_child_abu (dostęp: 25.04.2018).

⁶⁰ E. Showalter, *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism*, w: P. Parker, G. Hartman (red.) *Shakespeare and the Question of Theory*, London 1985, s.77-94.

⁶¹ K.P. Leonard, *The Lady Vanishes: Auralty and Agency in Cinematic Ophelias*, w: K. L. Peterson, D. Williams (red.), *The Afterlife of Ophelia*, New York 2012, s. 101.

⁶² K.L. Peterson, D. Williams, *Introduction: The Afterlives of Ophelia*, w: Tamże, s. 2.

historię/ You may think you know my story...” A okazuje się, że niekoniecznie! Znamy losy księcia Danii, ale nie znamy perspektywy Ofelii. Wiemy to, co napisał Szekspir w roku 1600, co wydrukowano w Pierwszym Folio w roku 1623 i kolejnych wydaniach dzieł zbiorowych Mistrza.

W Ofelię wciela się Daisy Ridley – młoda aktorka brytyjska, znana światu szerzej jako Rey (zbieraczka śmieci żyjąca na pustyni, śmiertelniczka z potencjałem wykrywania Mocy) z najnowszej serii *Gwiezdnych Wojen* (*The Force Awakens, The Last Jedi, The Rise of Skywalker*). Jest jednocześnie krucha i pełna wdzięku i ma silny charakter osoby, która chce zmienić zasady gry panujące na duńskim dworze. Obserwujemy ją zarówno w scenach miłosnych (łóżkowych również) z ukochanym księciem Hamletem (gra go George MacKay), jak i podczas sekretnego z nim ślubu. Ta Ofelia bierze sprawy w swoje ręce, a w pewnym momencie bierze nogi za pas i ucieka z Elsynoru. To ona jest bohaterką tego filmu.

Naomi Watts, kolejna aktorka brytyjska, gra Królową Gertrudę. Co ciekawe, Watts gra w tym filmie jeszcze kogoś (postać wymyśloną przez Klein specjalnie na potrzeby swej powieści) – niejaką Mechtild, którą Ofelia opisuje następująco: „mądra kobieta, której biegłość w medycynie była wręcz legendarna w Elsynorze”⁶³. Obie postaci, Gertruda, i Mechtild, nawiązują relacje z Ofelią; powiązania te są niezwykle silne i dobrze ukazane w filmie. Ona/one jest/są niczym matka/matki, której Ofelia nigdy nie poznała. Dla dziewczyny w pewnym momencie było niezwykle trudno utrzymać w sekrecie związek z Hamletem i nie móc nic powiedzieć jego matce – za bardzo bała się Króla Klaudiusza.

Ofelia w powieści wspomina: „Lady Frowendel zmarła przy moim porodzie”. To jedno zdanie rzuca światło na jej skomplikowaną relację z ojcem Poloniuszem: „Bywałam często smutna, myślałam że to ja przyczyniłam się do jej śmierci i dlatego mój ojciec nie jest w stanie mnie pokochać”⁶⁴. Przytoczę jeszcze kilka słów na temat tej osieroconej rodziny: „Nie było u nas czułych słów i serdecznych pocałunków”, „Byliśmy rodziną, której zostało wyrwane serce, nie było matki, która by nas scalała.”⁶⁵ Dowiadujemy się również, że jej

⁶³ L. Klein, *Ophelia*, London 2008, s. 33, przekład własny tych i kolejnych cytatów.

⁶⁴ Tamże, s. 7.

⁶⁵ Tamże, s. 9.

wież z bratem Laertesem była niezwykle silna: „Był moim stałym kompanem i moim jedynym obrońcą”⁶⁶.

Ważną osobą w opowieści Ofelii jest oczywiście książę Hamlet, lecz (i to nowość zaproponowana przez Klein) pojawia się także silna postać – Horacy (najlepszy przyjaciel księcia), który zakochuje się w dziewczynie i pomaga jej w ucieczce. Ofelii zagraża król Klaudiusz – to właśnie ona odkrywa jego mroczny sekret (bratobójstwo). W pewnym momencie władca krzyczy na całe gardło do dworaków, wyprowadzony z równowagi jej sceną obłądu: „Ofelia jest niebezpieczna! Zabierzcie ją!”

Film *Ofelia* w warstwie wizualnej jest klasycznym dramatem kostiumowym, którego akcja toczy się na renesansowym dworze. Większość wydarzeń rozgrywa się w Elsynorze w latach 1585–1601, kiedy to widz obserwuje Ofelię jako młodą kobietę, pojawiają się też retrospekcje sięgające do czasów jej dzieciństwa. Ukazane zostało całe zaplecze tej tragicznej historii – wymyślne suknie dam dworu, wyrafinowane koafiury, drogocenne klejnoty noszone przez parę królewską, bajeczne dekoracje przepastnego zamku. W tle ukazana jest dzika, surowa przyroda – możemy podziwiać piękne kwiaty w pełnym rozkwicie, różnorodne drzewa i krzewy. Atmosferę filmu oraz tajemnice, które otaczają postać Ofelii, dodatkowo podkreśla niediegetyczna muzyka skomponowana przez Brytyjczyka, Stevena Price’a. Kostiumy aktorów (z pogranicza średniowiecza i renesansu, inspirowane płótnami dawnych mistrzów, mają żywe barwy i są bogato dekorowane) zostały z wielką pieczołowitością przygotowane przez krawieckiego mistrza z Włoch – Massimo Cantini Parrini.

Wspomnienia, dotyczące jej życia na królewskim dworze są żywe, mają swój zmysłowy zapach i konkretny kolor czy kształt: „zielone sady Elsynoru”, „słodkie gruszki i jabłka, pod którymi uginały się gałęzie i które same wpadały nam w ręce”, „ogród, w którym po raz pierwszy się pocałowaliśmy, przesycony zapachem rześkiego rozmarynu i kojącej lawendy”⁶⁷. To właśnie z ogrodem związane są jej kolejne wspomnienia, tym razem rodzinne: „Laertes i ja bawiliśmy się w ogrodzie, który należał do naszej matki (...) często chowałam się pośród wysokich krzewów rozmarynu, którego zapach przenikał mnie na cały długi dzień”⁶⁸.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, s. 2.

⁶⁸ Tamże, s. 8.

Wygląd Ofelii w filmie bazuje głównie na obrazach Pre-Rafaelitów – wiele tu odwołań do takich dzieł sztuki jak: John William Waterhouse – *Ofelia* (1894), *The Soul of the Rose* (1908), *Gather Ye Rosebuds or Ophelia* (1908); John Everett Millais *Ofelia* (1852); Arthur Hughes *Ofelia (And He Will Not Come Back Again)* (1865). Aktorka ma na sobie niezwykle podobne stroje (również żywe kolory i delikatne materiały wyglądają jak przeniesione prosto z tych pięknych płócien), jej włosy są rude i długie (nosi je w większości scen rozpuszczone lub uczesane w dziewczęce warkocze). Nawet najmniejsze detale (rodzaj kwiatów, kształt biżuterii, kolor światła) przywołują na myśl specyficzną atmosferę tych obrazów: piękna kobieta przeżywająca silne emocje, otoczona przez dziką naturę lub w otoczeniu kunsztownych, drogocennych przedmiotów.

W tym filmie *Ofelia* jest dosłownie otoczona kwiatami (są to głównie róże) – widzimy jak z widoczną rozkoszą wacha świeże pąki w pełnych przepychu królewskich ogrodach; przyozdabia nimi swoje piękne, bujne włosy; trzyma oszalałymi bukiet podczas ceremonii królewskich zaślubin; zbiera je i trzyma w rękach podczas udawanej sceny utonięcia w rzece. Co więcej – wiele się dowiaduje na temat potęgi i mocy ziół i kwiatów od Mechtild, następnie korzysta z tej wiedzy i używa ich jako lekarstw na potrzeby własne i aby pomóc innym osobom. Różnorodne kwiaty są wyszyte na kunsztownych strojach Ofelii, dekorują ściany bogatych arrasów w pałacu, porastają pola, po których spaceruje sama lub podczas sekretnych schadzek z księciem. Są również widoczne we wspomianej już scenie obłędu, kiedy to rozdaje je zdumionej parze królewskiej i oszołomionemu Laertesowi.

W powieści i dzięki filmowi, odkrywamy wewnętrzne życie Ofelii, już nie wyłącznie Szekspirowskiej, lecz takiej, jaką opisała Lisa Klein. Pisarka postanowiła sięgnąć głębiej, zafascynowana tajemniczą postacią z dramatu Szekspira, która stoi na uboczu a jest przecież ważna i potrzebna, chociażby dla samego rozwoju akcji. Wyobraźnia pozwoliła jej na dopisanie ciągu dalszego sztuce Szekspira, zanurzenia się w nowe rejony. Możemy więc, wertując powieść i oglądając uważnie film, podążać alternatywną ścieżką (ścieżką Ofelii), dowiedzieć się co mogła myśleć, kogo kochała, kogo się bała. Możemy próbować zrozumieć, dlaczego zdecydowała się sfinnować własną śmierć i dlaczego ukryła się w klasztorze w St. Emillion. Ta *Ofelia* jest niezwykle świadoma swej pozycji w świecie i bardzo szybko domyśla się, kiedy sprawy w Elsynorze

przybierają zły obrót: „Nie chronił mnie już ojciec. Nie byłam już ulubienicą Gertrudy. Laertes był daleko, nieświadom śmierci naszego ojca. A mój mąż zostawił mnie, w niepewności i żałobie. Zostałam całkiem sama”⁶⁹. Decyzja o tym, by udawać obłąd i sfigować swoją śmierć była aktem odwagi – Ofelia chciała uciec z Elsynoru, śmiertelnie bała się króla Klaudiusza. Co więcej, i jest to oczywiste *novum* w stosunku do Szekspirowskiego oryginału, Klein napisała że dziewczyna została opuszczona w pośpiechu przez męża Hamleta i że była z nim w ciąży. Jak mówi ta postać: „Odegrałam moją scenę szaleństwa do końca tak, aby moje utonięcie stało się niepodważalnym faktem”⁷⁰.

Jak trafnie zauważa krytyczka Kendra Preston Leonard: „(...) Sprawczość Ofelii – uosabiana poprzez możliwość swobodnego wypowiedzenia się – jest tłumiona przez mężczyzn, którzy ją otaczają. Poprzez tekst powieści, rola Ofelii jest ukazana jako ważna, dzięki niej zblizamy się do wyjaśnienia tajemnicy pozornego obłąkania Hamleta, mamy też dostęp do ważnych informacji na temat prawdziwego stopnia korupcji na dworze królewskim. Kiedy kwestie Ofelii są usuwane przez reżyserów lub scenarzystów, jej rola jako komentatora, lub też – jak powiedziałby Foucault – osoby prawdomównej na temat wydarzeń na dworze, jest tłumiona”⁷¹.

Zarówno film McCarthy, jak i powieść Klein to dzieła inspirowane Szekspirowską postacią, lecz wykreowały one Ofelie nowe, Ofelie przemienione. Oba dzieła ustawiły bowiem Ofelię w pozycji komentatora i głównej bohaterki, dały jej prawo do zabrania głosu. Co oczywiste, ten film nie powstałby bez powieści (warto wspomnieć, iż Klein została zaproszona do współpracy jako współautorka scenariusza), jest jednakże dziełem oryginalnym, autorskim, w którym McCarthy wiele wnosi od siebie. I jest to pierwsze tak niezwykle mocne zaznaczenie obecności szekspirowskiej Ofelii w kinematografii. Fascynujące jest śledzenie drogi, jaką przeszła ta postać na filmowym ekranie w przeciągu stu lat – od zaledwie tła, dodatku do tytułowego bohatera, aż po samodzielną heroinę, zasługującą na osobną opowieść.

⁶⁹ Tamże, s.173.

⁷⁰ Tamże, s. 204.

⁷¹ K.P. Leonard, *The Lady Vanishes: Aurality and Agency in Cinematic Ophelias*, w: K.L. Peterson, D. Williams (red.), *The Afterlife of Ophelia*, Palgrave Macmillan, London 2012, s. 102.

Bibliografia

- Davies, A., *Filming Shakespeare's Plays. The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Gibińska M., Kapera M., Fabiszak J. (red.), *Ophelia, Laertes*, w: *Szekspir. Leksykon*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2003.
- Hindle M., *Shakespeare on Film*, Palgrave Macmillan, London 2015.
- Howard, T., *Shakespeare's cinematic offshoots*, w: R. Jackson (red.) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Hunter D. M., *From Ethereal Confrontation to Child Abuse to Womanly Conflict: Ophelia in Three Late-Twentieth Century Films*. PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts. Available http://psyartjournal.com/article/show/hunter-from_ethereal_confrontation_to_child_abu. (dostęp: 25.04.2018).
- Klein L., *Ophelia*, A&C Black Publishers, London 2008.
- Leonard K. P., *The Lady Vanishes: Auralty and Agency in Cinematic Ophelias*, w: K. L. Peterson, D. Williams (red.), *The Afterlife of Ophelia*, Palgrave Macmillan, London 2012.
- Peterson K. L., Williams D., *Introduction: The Afterlives of Ophelia*, w: K.L. Peterson, D. Williams (red.), *The Afterlife of Ophelia*, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- Preston K. L., *The Lady Vanishes: Auralty and Agency in Cinematic Ophelias*, w: K. L. Peterson, D. Williams (red.), *The Afterlife of Ophelia*, Palgrave Macmillan, London 2012.
- Showalter E., *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism*, w: P. Parker, G. Hartman (red.), *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, London 1985.
- Szekspir W., *Hamlet, księżę Danii*, akt IV, scena 5, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1990.
- Vollmann R., *Arka Szekspira. Przewodnik po miłości i zbrodni*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003.

Nota o Autorce

Anna Ratkiewicz – z wykształcenia teatrolog i filmoznawca, absolwentka Filologii Polskiej na Uniwersytecie Gdańskim (praca magisterska o tytule „Renesans filmowych adaptacji sztuk Szekspira na tle tendencji kina współczesnego”, pod kierunkiem prof. dr hab. Mirosława Przyłipiaka). Obecnie doktorantka UG pracująca nad dysertacją „Filmowe obrazy Ofelii w kontekście przemian wizerunku kobiety”, przygotowywaną pod kierunkiem prof. UAM, dr hab. Jacka Fabiszaka. Od 2015 roku pełni funkcję sekretarza Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. Od 2008 roku pracuje jako Kierownik Działu Edukacji w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim; koordynuje i współpracuje przy organizacji projektów lokalnych oraz międzynarodowych z zakresu edukacji kulturalnej.

KRYSTYNA KUJAWIŃSKA-COURTNEY

UNIwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-9751-6630

**MONODRAM *TESTAMENT*
SHAKESPEARE'A VERN THIESSENA
JAKO PRZYKŁAD FIKCYJNEJ BIOGRAFII
VERN THIESSEN'S *SHAKESPERE'S*
WILL AS THE EXAMPLE OF FICTIONAL
*BIOGRAPHY***

Słowa kluczowe: William Shakespeare, Anne Hathaway, Vern Thiessen biografia, monodram, testament.

Key words: William Shakespeare, Anne Hathaway, Vern Thiessen, biography, monodrama, last will.

Abstrakt: Praca przedstawia monodram Verna Thiessena *Testament Szekspira*, który wystawiono w Kanadzie, USA i Wielkiej Brytanii. Polska prapremiera miała miejsce w Teatrze Nowym, w Łodzi w 2019 r. Główną tematyką dzieła jest życie małżeńskie i rodzinne Szekspira, zinterpretowane przez jego żonę Anne Hathaway.

Abstract: The work presents Vern Thiessen's monodrama *Shakespeare's Will* staged in Canada, USA and Great Britain. Polish premiere took place in Teatr Nowy, Łódź, 2019. Shakespeare's marriage and family life, as interpreted by his wife Anne Hathaway, constitutes its main subject.

Życie wielkiego Stratfordczyka od wieków stanowi temat zarówno badań naukowych, jak i spekulacji przedstawionych w pracach beletrystycznych. Głównym powodem powstawania tych drugich jest popularne przekonanie, że nie istnieje wystarczająco wiele dokumentów mogących przedstawić w sposób dokładny jego życie prywatne oraz pisarską karierę. Jest to do pewnego stopnia prawda, gdyż nie posiadamy prywatnej korespondencji Shakespeare'a, jego dzienników, zapisów myśli, doświadczeń i przeżyć, a co najważniejsze rękopisów jego utworów. Niemniej jednak na tle biografii innych twórców

epoki elżbietańskiej ilość udokumentowanych faktów i wydarzeń z życia Shakespeare'a jest imponująca. Jednym z pierwszych wyczerpujących studiów archiwalnych poświęconych temu tematowi jest monumentalne dzieło Samuela Schoenbauma *Shakespeare's Lives* (1970). Rejestruje ono wiele materiałów archiwalnych pozwalających odtworzyć wybrane aspekty życia nie tylko artysty, ale także życia członków jego rodziny i przyjaciół. Ponieważ w dalszym ciągu istnieje w tych materiałach wiele luk, biografowie próbowali i próbują wypełnić je własnymi interpretacjami opartymi głównie na twórczych spekulacjach.

Pierwsze próby fikcjonalizacji postaci Szekspira pojawiły się już pod koniec XVII wieku. W sztuce *Troilus i Kressyda* (1679) autorstwa Johna Drydena, pojawia się on jako duch wygłaszający wierszowany prolog (Kujawińska Courtney, 2014: 94–114). Obecnie strona internetowa TV Tropes w dziale „Shakespeare in Fiction” wymienia wiele utworów, których tematyka oscyluje wokół życia Shakespeare'a i autorstwa sztuk. Odnaleźć wśród nich można powieści fantasy, gry wideo, komiksy oraz seriale filmowe m. in *The Twilight Zone*, *The Fantasy Island*, *Doktor Who*, *The Blackadder* (<http://Tvtropes.org/pwiki.php/Main/ShakespeareInFiction>).

Jeszcze bardziej ubogo przedstawiają się dokumenty dotyczące życia Anne Hathaway, jego żony. Ich przeglądu dokonuje Katherine West Scheil w monografii *Imagining Shakespeare's Life: The Afterlife of Anne Hathaway* (2018: 212–214), w której ukazuje proces tworzenia jej jako konstrukt kulturowego powstałego na przestrzeni wieków z fantazji, pobudzających wyobraźnię mitów, a co gorsza, plotek a nawet pomówień. *The Secret Confessions of Anne Shakespeare* jest jedną z ostatnich powieści poświęconych życiu Anne. Walcząc o swoje prawa i realizację ambicji życiowych, Anne zostawia dzieci pod opieką rodziców i podąża za mężem do Londynu, gdzie staje się rzeczywistą autorką dzieł przypisywanych Szekspirowi (Ryan, 2010).

Życie Anne stało się także kanwą sztuk teatralnych. W lutym 2005 roku miała miejsce premiera monodramu *Testament Szekspira* (*Shakespeare's Will*) napisanego przez kanadyjskiego dramaturga Verna Thiessena¹. Sztukę zamówił Geoffrey Brumlik, dyrektor artystyczny festiwalu the River City Shakespeare. Dwa lata później sztukę odegrano na Festiwalu Szekspirowskim w Ontario. Do chwili obecnej monodram wystawiono w wielu teatrach na

¹ Niestety, dramat ten nie został ujęty w pracy Paula Franssena *Shakespeare's Lives. The Author As Character in Fiction* (2016).

świecie, wśród nich w Polsce. Polska prapremiera miała miejsce w na Małej Sali, Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi w 2019 r. Marek Piasecki wyreżyserował to przedstawienie, a główną rolę odegrała Maria Gładkowska².

Monodram przedstawia samotną i zaniedbaną żonę Szekspira, Annę Hathaway (1556–1623), o której życiu wiemy bardzo niewiele poza główną informacją, że przez prawie 20 lat jej życie koncentrowało się przede wszystkim na domu i wychowywaniu dzieci. Biorąc pod uwagę właśnie nieliczne dokumenty przechowywane w lokalnym kościele, wzmiankę o niej w testamencie męża, nazywanego w sztuce Billem, oraz brak świadectw dotyczących ich wspólnego życia, ukazane w sztuce rozważania Anny tuż po pogrzebie męża mają charakter spekulatywny, fragmentaryczny oraz głównie aluzyjny. Thiessen napisał, że jego utwór przedstawia „podróż kobiety, która stawia czoło przeciwnościom losu, staje ponad nimi i rozbudza wiarę w swoją wartość” (Scheil, 2010: 226)³.

„Testament” Shakespeare’a nie jest tylko dokumentem oznaczającym prawny dokument – ostatnią wolę, w którym wyznacza swoich spadkobierców. Ważną kwestią jest to, że o jego istnieniu Anna dowiaduje się po śmierci męża, co świadczy o stosunkowo małej otwartości w relacjach między małżonkami. Wręcza jej ten dokument z drwiącym uśmiechem Joan, szwagierka, tuż po uroczystościach pogrzebowych. Sztukę rozpoczyna właśnie powrót Anny do domu, gdzie w sensie fizycznym rozgrywa się cała akcja dramatu. Zlokalizowanie miejsca akcji w jednym pokoju nie wprowadza jednak ksenofobicznej atmosfery. Retrospekcje obecne w monologu Anny, czyli jej pamięć, marzenia i ich interpretacje prowadzą odbiorców dramatu po ulicach Stratfordu oraz nad morze, łącząc miejsca przywołane jej wyobraźnią z miejscem, w którym się znajduje. Ma też miejsce kompresja czasowa wiążąca teraźniejszość z przeszłością.

Użyte w tytule oryginału słowo „will” nabiera, wraz z rozwojem akcji, znaczenia wieloznacznego. Jest ono skrótem imienia William. Oznacza również jego „wolę”, aby spędzić większość życia w Londynie, czyli w separacji od życia

² Tekst w przekładzie na język polski Hanny Szczerkowskiej otrzymałam od kierownika artystycznego tego teatru. Fragmenty niniejszego eseju pojawiły się w programie tego spektaklu.

³ Podobny obraz narysowała Germaine Greer w pracy *Shakespeare's Wife* (2007), gdzie przedstawiła Annę jako samodzielną, ciężko pracującą, twórczą i inteligentną kobietę, a przede wszystkim matkę, która wyszła za mąż za egoistę realizującego przede wszystkim własne ambicje zawodowe kosztem życia rodzinnego.

rodzinnego w Stratfordzie – żony i dzieci: córki Susanne, oraz bliźniąt Hamneta i Judith. Można przyjąć, że słowo „will” ma oznaczać wolę Anny, która prowadzi życie poza monogamicznym związkiem, respektując niezależność własną i męża w wyborach seksualnych partnerów (Wilson).

Chociaż, postać Shakespeare’a odgrywa w tej sztuce bardzo istotną rolę, funkcjonuje ona głównie w przestrzeni nieobecności stanowiąc dopełnienie obrazu Anny. W przeciwieństwie do monosylabicznego Shakespeare’a, który używa słów bardzo oszczędnie i to zarówno w konwersacji z żoną, jak i też w pisanych do niej listach z Londynu, Anna jest elokwentną, a nawet gadatliwą postacią. Gdy potrzeba umie wyrazić swe uczucia zarówno w konwencji poetyckiej jak i w konwencji rubasznej i żartobliwej. Słusznie podsumowuje swe kontakty z mężem, stwierdzając, że w relacjach małżeńskich jej mąż był „człowiekiem niewiele słów”.

Mamy jednak w sztuce także próbę ukazania potencjału poetyckiego Shakespeare’a; Thiessen przywołuje fragmenty sonetu 145, który Bill dedykuje Annie na początku ich związku i zapewnia „W przyszłości będę pisał lepiej”. Przrzeczenie to nie znajduje potwierdzenia w życiu rodzinnym. Jego słowne kontakty z żoną mają lakoniczny charakter. Świadczy o tym m.in. list, który Shakespeare’a przysłał żonie z Londynu. Gdy Anna i dzieci martwią się o jego życie w czasie epidemii, poinformował ją w zwięzłym liście, przypominającym formą telegram:

Najdroższa Anno,
Nie martw się.
Dobrze się czuję.
Rób co musisz robić.
Serdecznie pozdrawiam
Bill.

W sztuce Thiessena fascynacja Shakespeare’a słowami ogranicza się do życia zawodowego i nie wyraża nimi ani uczuć, ani zainteresowania żoną i jej problemami.

Wzajemne relacje małżonków, odkrywające ich najbardziej osobiste układy i zależności, stanowią jeden z głównych tematów monodramu. Anne przywołuje ich namiętność przed ślubem oraz ślubne przyrzeczenia. Chociaż, ceremonia zaślubin miała oficjalny charakter, jej przebieg, zdaniem Anne nie

wróżył szczęśliwego pożycia. Jej zaawansowana ciąża sprawiła, że jeszcze przed wejściem do kościoła cierpiała z powodów mdłości. Szekspir spóźnił się trzy godziny. Brak obrączek był spowodowany jego położeniem finansowym. Prowadzący ceremonię, wydawał się być po wpływie alkoholu. Ślub miał miejsce w kościele katolickim, ponieważ w sztuce Szekspir jest katolikiem, czyli w tamtych czasach dysydem, co spotykało się z krytyką ojca Anny, prawdopodobnie wyznawcy oficjalnej religii anglikańskiej i nieszanujący ubogiej zarówno finansowej jak i społecznej pozycji swego przyszłego zięcia.

We wspomnieniach Anne, osiem lat starszej od męża, przywołuje ich wzajemne ustalenia dotyczące relacji małżeńskich. Obiecują sobie wolność wyboru stylu życia i niezależność w podejmowaniu życiowych wyborów. dotyczące ich relacji małżeńskich. Zgodnie z tą umową, nie tylko Szekspir w Londynie, ale także Anna w Stratfordzie w czasie nieobecności męża może zaspokoić swe potrzeby seksualne z wieloma partnerami. Nie jest ona jednak lubieżną cudzołożnicą, lecz kobietą, której poszukiwanie erotycznego zaspokojenia można porównać do częstych związków homoseksualnych męża w stolicy. Anna wspomina rozmowę z Billem – zapytała go wprost o jego preferencje seksualne: „Czy jak to powiedzieć... czy lubisz chłopców?”⁴. Na jego skrępowanie odpowiedziała śmiechem, gdyż Szekspir przyznał się do tendencji homoseksualnych. Thiessen wprowadził ten, do pewnego stopnia, kontrowersyjny aspekt życia Szekspira, który potwierdziło wiele prac naukowych, w tym szczególnie temat homoerotyczności obecne w cyklu jego sonetów. Ten aspekt życia małżeńskiego, ukazuje, że tak jak prawie wszystko w ich wzajemnych stosunkach, ani preferencje seksualne Szekspira, ani Anny nie mają jednoznacznego wymiaru: są płynne.

Obecne zatem w monologu Anny napięcie pomiędzy tym, co społecznie zaakceptowane a tym, co ustaliła z mężem w sferze prywatnej, potęguje poczucie nieustannej obecności zmiennego kształtu wody (deszczu i morza). Podobny nieuchwytny kształt przyjmują przywoływane przez Annę wspomnienia. Są one tworem jej interpretacji i wyobraźni, wydarzeniami z przeszłości, które tworzy na nowo, często błędnie.

⁴ Wilson zauważa, że publikacja sztuki Thiessena zbiegła się w czasie z pojawieniem się w Kanadzie, nowej Karty Praw Obywatelskich i Wolności (2005). Dokument ten m. in. podawał bardziej liberalną definicję małżeństwa. Zastąpiono określenie „związek pomiędzy mężczyzną i kobietą” na „związek pomiędzy dwoma osobami”, co otwierało możliwość jednopłciowych małżeństw i związków.

Thiessen łączy tę nieokreśloność zaspokajania przez Annę potrzeb seksualnych z procesem tworzenia tożsamości własnej. Proces ten odkrywamy w wielu elementach jej życia codziennego, wśród których jedną z głównych ról odgrywa fascynacja wodą, w tym deszczem, i morzem. Już rozpoczynające sztukę didaskalia wprowadzają „deszcz”, przez który wolno „przechodzi Anna”. We wspomnieniach przywołuje dzieciństwo. Jej ojciec często opowiadał jej o przygodach, które doświadczył jako chłopiec okrętowy. Wyjaśnia to tęsknotę Anne za morzem – czy też w sensie metaforycznym: za wolnością i oazą spokoju. Wspomina ona też jak po śmierci matki spowodowanej epidemią, ojciec zabrał ją nad morze, gdzie znalazła ukojenie po jej stracie.

Anne jako dorosła kobieta zrobiła to samo – wywozła dzieci ze Stratfordu, w którym ponownie szalała plaga dżumy nad morze. Było to, jej zdaniem, jedyne wyjście z trudnej sytuacji, zwłaszcza, że obawiała się o życie syna. Domniemywała, że Harry stał się mimowolnie ofiarą plagi dżumy. Odkryła, że synek bawił się martwym szczurem, robiąc użytek z noża, który zostawił w miejscu zabaw dzieci w czasie jednej ze swych krótkotrwałych wizyt w Stratfordzie jego lekkomyślny ojciec. Anna traktuje tę lekkomyślność męża jako jeszcze jeden przykład jego sporadycznego zainteresowania życiem rodziny; nie zdawał sobie sprawy z ciekawskiej natury jedenastoletniego chłopca.

W wyjeździe nad morze towarzyszy Anne dwoje służących, których traktowała jak członków rodziny. Anne stwierdza, że z czasem „Staliśmy się rodziną/Ja i dzieci i Nelly i Brundage”. I tam też, nad morzem, miało miejsce tragiczne w skutkach wydarzenie. Bawiącego się na brzegu morza Harry’ego porwała morska fala, gdy Anne była zajęta odganianiem natrętej osy. Początkowo próbowała ratować dziecko, ale błagania roztrzęsionych córek i służących sprawiły, że została na brzegu obserwując śmierć synka w morskiej toni. Przywołanie przez Annę tej tragedii i jej obwinianie się za śmierć Harry’ego jest następnym przykładem wieloznaczności, którymi prześlągnięty jest monodram Thiessena: nie wiemy, czy Anne zaakceptowała śmierć zarażonego dżumą syna, aby oszczędzić mu dalszych, związanych z chorobą cierpień. Możliwe też, że zdawała sobie sprawę z odpowiedzialności, jaką nałożyła na nią ciągła nieobecność męża w domu. Jako odpowiedzialny rodzic nie mogła narażać życia – jej obowiązkiem była opieka nad dziećmi.

Sztuka wprowadza także obecne do czasów współczesnych kontrowersje związane z podobizną Shakespeare’a. Jak wynika z monologu Anne, kontakty

jej dzieci z ojcem były tak rzadkie, że nie pamiętały jaka wyglądał. W czasie pobytu nad morzem Judith zapytała matkę: „Jak wygląda nasz Ojciec?”. Na co, jak przywołuje w monologu Anne, odpowiedziała Sussanna, że jest taki, „jaki jest na portrecie”. Ponieważ istniejące do chwili obecnej dokumenty nie pozwalają na jednoznacznie uznanie, który z obrazów możemy uznać za rzeczywistą podobiznę Shakespeare’a. Jej odpowiedź nie wyjaśnia tej kwestii, lecz ją jeszcze bardziej gmatwa (Wilson). Nie wiemy, czy ma na myśli portret Shakespeare’s namalowany przez z Martina Droeshouta, czy tzw. portret Chandos stworzonym przez Johna Taylora. Z punktu widzenia odbiorców monodramu możliwe, że odpowiedź Anne wprowadza też inne portrety Shakespeare’a m.in. obraz Frederico Zuccari czy też nieznanego autorstwa portret zwany Cobbe⁵. Anne, jak gdyby, zdaje sobie sprawę z ambiwalencji swojej odpowiedzi, opisując jego wygląd poprzez analogię w przyrodzie: „Jego twarz połyskuje tak jak mech tam na wzgórzu/I ten mech może pomóc w naszkicowaniu jego twarzy”. Zainspirowany odpowiedzią matki Harry znajduje na plaży kamienie, które mają przedstawiać jego oczy. Anne tymczasem kontynuowała opis fizjonomii męża „Jego włosy [Shakespeare’a] – to co z nich zostało [. . .]/Są jak zaplatane wodorosty”.

Brak stabilności w kontaktach pomiędzy Anne i Billem znajduje potwierdzenie w ich spotkaniu po śmierci dziecka. Chociaż początkowo, jak wspomina, mąż okazał jej czułość, miało to charakter ulotny, gdyż wkrótce wyjechał do Londynu. Jego prawdziwą reakcją na śmierć dziecka, Anne odkryła czytając testament. Rozumie zapisane jej „drugie najlepsze łóżko” jako karę za zaniedbanie w opiece nad synem.

W monodramie Thiessen przedstawia Shakespeare’a w negatywnym świetle. Nie potrafi zrozumieć, a przede wszystkim, docenić poświęcenia żony, umożliwiającej mu karierę zawodową poza domem rodzinnym. Ta interpretacja małżeństwa Anne i Billa pozostaje, do pewnego stopnia, zbiedzna z popularnym nam współcześnie wzorcem pracującego męża i niepracującej żony/matki, która jest odpowiedzialna za życie rodzinne. Shakespeare zawiera małżeństwo z rozsądku, aby móc realizować swe zawodowe ambicje. W sztuce widać zatem połączenie elementów współczesnych i elżbietańskich,

⁵ Jak podaje Dalya Alberge, w 2022 roku ukaże się monografia autorstwa Leny Orlin, która przedstawia udokumentowane źródła, że popiersie Shakespeare’a umieszczone nad jego grobem w kościele Świętej Trójcy w Stratfordzie na Avonem jest dziełem Nicolasa Johnsona powstałym jeszcze za życia Shakespeare’a i z jego aprobatą (*The Guardian*, 19 marca 2021).

co ukazuje napięcie pomiędzy ograniczeniem i wolnością, pomiędzy wyborem i jego brakiem. Chociaż Anna, żyjąca w czasach elżbietańskich, wydaje się korzystać z wielu przywilejów przynależnych raczej współczesnym kobietom, tak jak dzieje się w wielu małżeństwach w XXI wieku, okazuje się, że całkowitą władzę nad tzw. niepracującą żoną ma mąż.

Chociaż Shakespeare jest świadomy roli Anne, gdyż w czasie jednej ze swych krótkich wizyt w domu, przyznaje, że nie mógłby zrealizować swoich planów bez jej pomocy, dziękuje jej mówiąc: „Dałaś mi moją pracę./Dałaś mi moje słowa./Dałaś mi moje życie, Anne”, w ogólnym rozrachunku okazuje się mściwym człowiekiem. Testament jest spektakularnym potępieniem Anne przez Billa. Jego ocena życia żony nabiera szczególnie tragicznego znaczenia w kontekście zawodowych sukcesów i jego wiecznej sławy, jaką dzięki niej osiągnął. Na tym tle symbolicznie brzmi użyta w zakończeniu parafraza słów skrzywdzonego Malvolia z *Wieczoru Trzech Króli*, w który zapewnia, że jeszcze będzie miał okazje do odwetu.

Warto tutaj wspomnieć, że Thiessen ignoruje współczesną, uwzględniającą kontekst historyczny, interpretację zapisanego w testamencie „najlepszego drugiego łóżka”. Wielu badaczy dołożyło starań, aby ten fragment zinterpretować w sposób pozytywny. W czasach Szekspira „najlepsze łóżko” przeznaczano gościom, a „najlepsze drugie łóżko” było łóżem małżeńskim. Badając historyczne dokumenty z owych czasów Stephen Greenblatt wyraża przekonanie, że choć wartość tego łóżka była zdecydowanie mniejsza, uważano je za wygodniejsze. Ponadto jest ono prawdopodobnie sentymentalnym wyrazem czułych wspomnień wspólnie spędzonych chwil (Greenblatt, 2004: 145–146; Johnson). Ponadto w siedemnastowiecznej Anglii dzieci były prawnie zobowiązane do opieki nad rodzicami. Zapisanie domu Susannie, wbrew tekstowi Thiessena, zapewniało Annie spokojną starość (Sokol, B.J. i Sokol Mary, 2003: 171; 175–179).

Fikcyjna biografia Anne Hathaway Verna Thiessena zachęca do studiów nad takimi trudnymi i ważnymi zagadnieniami jak płęć, równouprawnienie, prawda i interpretacja faktów, które stanowią podstawowe zagadnienia kulturowe naszych czasów. Szkoda, że sztuka Thiessena nie doczekała się większej ilości przedstawień w Polsce, szczególnie w obecnych czasach, gdy w pewnych kręgach kulturowych toczy się dyskusja na temat roli kobiet w życiu rodzinnym i zawodowym, ograniczając ją, za maksymą Freuda, do „Kuchni. Kołyski i Kościoła”.

Bibliografia

- Alberage, Dalya, "Self-Satisfied Pork Butcher': Shakespeare Effigy Believed to Be Definite Likeness" *The Guardian*, 19 marca, 2021, 23 marca, 2021.
- Franssen, Paul, *Shakespeare's Lives. The Author As Character in Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Greenblatt, Stephen, *Will in the World*. London: Jonathan Cape, 2004.
- Greer, Geermaine, *Shakespeare's Wife*. London: Bloomsbury, 2007.
- Johnson, Adam "Why Shakespeare Left His 'Second Best Be' to His Wife <https://www.heritagewriting.co.uk/author/adamjohnsonwww>), dostęp: 5.03.2021.
- Kujawińska Courtney, Krystyna, „A może Szekspir nie napisał Szekspira? Sprawa autorstwa jego sztuk a film *Anonymous* (2011)”. *Shakespeare 2014. W 450. Rocznicę urodzin* (red. With Monika Sosnowska). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Kujawińska Courtney, Krystyna i Monika Sosnowska, red., *Shakespeare 2014. W 450. Rocznicę urodzin*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Ryan, Arliss, *The Secret Confessions of Anne Shakespeare*. New York: New American Library, 2010.
- Schoenbaum, Samuel, *Shakespeare's Lives*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Scheil, Katherine, "Filling the Wife-Shaped Void: The Contemporary Afterlife of Anne Hathaway" Peter Holland ed. *Shakespeare Survey* Vol.: 63, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Scheil Katherine, *Imagining Shakespeare's Wife, The Afterlife of Anne Hathaway*. Cambridge: CUP, 2018.
- "Shakespeare in Fiction", <http://Tvtropes.org/pwiki.php/Main/ShakespeareInFiction> accessed 23 sierpnia 2020.
- Shapiro, James, *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* London: Faber and Faber Ltd., 2010.
- Sokol, B.J. I Sokol, Mary, *Shakespeare, Law, and Marriage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Wilson, Ann, "Waves and Wills: Vern Thiessen's Shakespeare's Will" *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*. Winter, 2007 (<http://www.borrowersandlenders.uga.edu/cocoon/borrowers/pdf/>). Archived web.archive.org/web/2010061181628//www.borrowers.uga.edu/cocoon/borrowers/pdf?id=781623), dostęp: 15.03.2021.

Nota o Autorce

Krystyna Kujawińska-Courtney – profesor zw. dr hab., kierownik Katedry Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty, prowadzi Międzynarodowe Centrum Badań Szekspirowskich, Uniwersytet Łódzki. Jej prace naukowe poświęcone są studiom kulturowym; w tym szczególnie tematyce recepcji Szekspira w kulturze polskiej i światowej, które opublikowała w Polsce i zagranicą. Prowadzi dwa międzynarodowe periodyki: od 2001 r. *International Studies: Political and Cultural Journal*, oraz od 2005 r. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* (oba czasopisma punktowane). Corocznie rejestruje obecność Szekspira w Polsce dla *World Shakespeare Bibliography*. (USA). Prowadziła i prowadzi projekty międzynarodowe np. TEMPUS, SIME oraz projekty finansowane przez NCN, też promotorskie. Była promotorem 12 prac doktorskich. Przeprowadzała badania w ramach stypendiów m. in. Fulbrighta, Huntington Library. Fundacji Kościuszkowskiej, Lanckorońskich, Folger Shakespeare Library. W uznaniu pracy naukowej została członkiem “The Phi Beta Delta Honour Society” (USA), a greckie Ministerstwo Edukacji powołało ją do grona naukowych ekspertów *Apella*.

ANNA CETERA-WŁODARCZYK

UNIwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-5711-4867

**RACJE WYŻSZEGO RZĘDU:
*HENRYK IV, CZĘŚĆ 2, SCENA IV.3*¹
THE CROWNING ARGUMENT
*HENRY IV, PART 2, SCENE 4.3***

Słowa kluczowe: Szekspir, kroniki historyczne, Henryk IV, recepcja krytyczna.

Key words: Shakespeare, chronicles, Henry IV, critical reception.

Abstrakt: Artykuł poświęcony jest interpretacji sceny IV 3 z *Części II Henryka IV*, w której Książę Hal przedwcześnie przywłaszcza sobie ojcowską koronę, król zaś budzi się i udziela synowi ostatnich pouczeń. Poszerzając kontekst o specyfikę polskiej recepcji kronik szekspirowskich, esej ukazuje zmiany w sposobie odczytywania (i ilustrowania) tej sceny, poczynając od wczesnych przeróbek teatralnych (schyłek XVIII w.), poprzez obudowane komentarzem historycznym wydanie kanoniczne (1875–1877), aż po współczesne odczytania – nieufne i dociekliwe w analizie konstrukcji psychologicznej postaci szekspirowskich. W tym duchu podkreśla się operowość sceny, zmienność retoryki i obrazowania, jak również znaczenie (post)pamięci w lekturze tetralogii Szekspira. Esejowi towarzyszy nowy, niepublikowany przekład tej sceny przez Piotra Kamińskiego jako propozycja kolejnego odczytania tej sceny w polskiej recepcji.

Abstract: The paper sets out to reflect on the interpretative complexity of Scene 4.3, when Prince Hal snatches the crown from his father's death bed, while the latter wakes up and proceeds to lecture his son on kingship. With reference to the specificity of the Polish reception of the chronicles, the essay exemplifies some radical shifts in the manner of reading (and illustrating) the scene, starting from early theatrical appropriations (1790s), the canonical edition appended with historical commentary, to contemporary readings, both careful and distrustful as regards the psychological design of Shakespeare's figures. The paper proceeds to reflect on the operatic structure of the scene, its shifting rhetoric and imagery,

¹ Numeracja sceny za: W. Shakespeare, *King Henry IV, Part 2*, red. J.C. Bulman, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017 [2016].

as well as the significance of (post)memory in the interpretation of Shakespeare's tetralogies. The essay is accompanied by a new and unpublished translation of the scene by Piotr Kamiński.

Kiedy w latach 1875–1877 ukazało się pierwsze zbiorowe wydanie polskich przekładów Shakespeare'a, dramatom towarzyszyły drzeworyty według rysunków Henry'ego Courtney'a Selousa (1803–1890), zamieszczone dekadę wcześniej w angielskiej edycji *Cassell's Illustrated Shakespeare* (1864–1868) pod redakcją Charlesa i Mary Cowden Clarke². Prace Selousa były kwintesencją wiktoriańskiego malarstwa historycznego: heroiczne w swej wymowie, z wielką amplitudą emocji zeskaloną w prostych układach scenograficznych. Opisane fragmentami dialogów, przykuwały wzrok, tworząc narrację zdolną trwale zawładnąć wyobraźnią. Ten sugestywny teatr póż, min i gestów cechowała irytująca dziś biegunowość implikowanych ocen etycznych, typowa dla estetyki w służbie moralności. O ile siłę wyobraźni historycznej można uznać za rozpoznawalną szekspirowską jakość, schematyzm przedstawień i dydaktyzm – już nie.

W tym właśnie kontekście natrafiamy na ilustrację do słynnej sceny z *Części II, Henryka IV*, gdy księżę Henryk (przyszły Henryk V) zastaje ojca, Henryka IV, śpiącego tak mocno, że uznaje go za zmarłego³. Księżę chwilę medytuje nad trudami sprawowania władzy, po czym zabiera koronę i wychodzi. Kiedy król się budzi, odkrycie postępuku syna jest dla niego wstrząsem: rozgoryczony, wieszczy rychły upadek królestwa. Ale Henryk wraca, na kolanach błaga o wybaczenie i ojciec daje wiarę jego wyjaśnieniom. Stary król wygłasza pożegnalną mowę, pełną przestróg i rad dla następcy. Ta emocjonalna scena idealnie nadała się na efektowne *tableau*: oto u wezgłowia patriarchy klęczy skruszony młodzian, ustami przywiera do omdlałej ręki ojca, który resztką sił udziela mu błogosławieństwa. „O przebacz, królu!” – głosił podpis w przekładzie Leona Ulricha – „Gdyby mi lży moje / Słów w ustach gorzką nie załały fałą, / Twoje bym krwawe zatrzymał wyrzuty”. W ujęciu Selousa panowanie pierwszego

² W. Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, tłum. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. J.I. Kraszewskiego, T. 1, *Dramata*, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875.

³ Tamże, s. 190. W tym wydaniu jest to scena 4. aktu IV.

z Lancasterów kończyło się restytucją porządku monarchii i rodziny, pośrednio zaświadczać o sile więzów krwi i znaczeniu symboliki gestów.

Obie części *Henryka IV*, podobnie jak wszystkie sztuki w pierwszym wydaniu zbiorowym, poprzedzał wstęp Józefa Ignacego Kraszewskiego. Kroniki dramatyczne zestawiono w pierwszym tomie edycji, co odzwierciedlało ówczesne preferencje czytelnicze, lecz również idealnie współgrało z temperamentem krytycznym Kraszewskiego. Komentując dramaty, docierał do pierwotnych relacji, zestawiał wersje, uzupełniał fabuły o pominięte wydarzenia lub postaci, zaznaczając, czy i gdzie Shakespeare odbiegł od swych historycznych lub literackich źródeł. Kraszewski na ogół nie wyciągał zbyt daleko idących wniosków interpretacyjnych, pozostawiając bez odpowiedzi pytanie o to, jakie tezy historiozoficzne niesie ze sobą przekształcenie materiału w określony sposób. Emfatycznie natomiast wychwalał kunszt Shakespeare'a jako dramaturga: „[j]akie się to nędzne, trywialne i niezgrabne się wydaje”, lamentował na marginesie własnych, skądinąd świetnych, przekładów obszernych fragmentów anonimowej sztuki *The Famous Victories* oraz kronik Holinsheda, z których Shakespeare'a zaczerpnął zręby fabularne obu części *Henryka IV*⁴. Zaznajamiając czytelnika z treścią, Kraszewski wychwytywał główne rysy osobowości, stronił przy tym od pogłębionej analizy psychologicznej postaci. Znacznie bardziej interesował go bieg dziejów, chronologia i znaczenie wydarzeń. Ufny w obiektywny osąd historyka, wskazywał na zarzewia wojny Dwóch Róż, nabrzmiewający konflikt w łonie dynastii i rodziny, bezwzględnie tłumione bunty i powstania. Te właśnie czyny Kraszewski skwapliwie wylicza, dopełniając obrazu panowania Henryka IV, w jego synu zaś widząc przede wszystkim postać dojrzewającą, której charyzmę w pełni ukaże dopiero ostatnia część pierwszej tetralogii – *Henryk V*.

⁴ Tamże, s. 143. Uznawana za podstawowe źródło obok kronik Holinsheda (*Chronicles of England, Scotland and Ireland*, edycja z 1587 r.) sztuka *The Famous Victories of Henry the fifth* (wydrukowana w 1598 r., lecz wpisana od Rejestru Księgarzy w 1594 r.) była wyjątkowo kiepską rekonstrukcją z pamięci prawdopodobnie dwuczęściowej sztuki z repertuaru Trupy JKM (The Queen's Men), zespołu mocno już w 1594 r. podupadłego. Shakespeare mógł znać ten tekst, ale daleko bardziej prawdopodobne jest, że korzystał z zaginionych pierwowzorów granych w latach osiemdziesiątych, a co za tym idzie, sposób i zakres, w jaki czerpał ze źródeł jest trudny do ustalenia. Por. omówienie źródeł *Henryka IV Część 2* w: W. Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, red. G. Melchiori, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: 2007 [1989], oraz W. Shakespeare, *King Henry IV, Part 2*, red. J.C. Bulman, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017 [2016].

Kraszewski nie stawia sceny z przedwcześnie odebraną koroną w centrum dramatu, ale czujnie odnotowuje kluczowe przesunięcia fabularne: u Holinsheda Henryk znajduje ojca przykrytego całunem przez służących, nie rozpoznaje więc śmierci, lecz działa w jej obliczu. Intymność tej sceny, wahanie i mylne rozpoznanie jest wariantem szekspirowskim, podobnie jak rozbudowane tłumaczenie księcia, które wyjaśnia nie tyle dlaczego zabrał koronę, co dlaczego uczynił to tak szybko, nie okazując żadnych oznak żalu i szacunku wobec śmierci monarchy. Dla Kraszewskiego przedmiotem fascynacji jest jednak przede wszystkim sama skala przedsięwzięcia dramaturgicznego: wielki cykl historyczny złożony ze sztuk obejmujący panowanie Ryszarda II, Henryka IV i Henryka V (pierwsza tetralogia) oraz Henryka VI i Ryszarda III (druga tetralogia). Kroniki historyczne piętnowały grzechy dynastii i społeczeństw, wzmacniając zarazem poczucie tożsamości i siły narodu, tak ważne u schyłku panowania Elżbiety I. Tym samym celom miał służyć przeszczep szekspirowskich koncepcji i konwencji w porozbiorowej Polsce.

Przeświadczenie o potrzebie stworzenia wielkiego dramatu historycznego jest typowe dla romantyzmu, wykorzystanie matryc szekspirowskich przez dramatopisarzy narodów uciemiężonych – powszechne⁵. O atrakcyjności dziś nieco zapomnianych kronik najlepiej świadczy wybór tytułów przez tłumaczy inicjalnych: jeszcze na początku lat czterdziestych XIX wieku od *Króla Jana* (i *Ryszarda II*) swe przekłady rozpoczyna Józef Korzeniowski, obie części *Henryka IV* tłumaczy jako pierwszy Placyd Jankowski (1847)⁶, tę samą sztukę we fragmentach lub całości spolszcza Felicjan Faleński (1868, 1878), Józef Paszkowski (1865), Stanisław Koźmian (1865) i Leon Ulrich (1875). Choć nie zachował się przekład Adama Pajgerta, nie ulega wątpliwości, że i on przymierzał się do tego dramatu ok. 1859 roku⁷. Tłumaczy pociąga materia historyczna, lecz również możliwość heroicznej idealizacji zdarzeń i bohaterów.

⁵ O obecności wątków z *Henryka IV* w czeskim dramacie romantycznym pisze obszernie M. Procházka, „Shakespeare and National Mythologizing in Czech Nineteenth Century Drama”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, t. 13 (28), 2016, s. 25–33.

⁶ [William Shakespeare], *Dzieła Williama Shakspeare*, T. III, tłum. John of Dycalp [Placyd Jankowski], Wilno: nakład i druk T. Glücksberga 1847 [*Henryk IV*, część pierwsza i druga].

⁷ Por. A. Cetera-Włodarczyk, A. Kosim, *Polskie przekłady Shakspeare’a w XIX wieku. Część I. Zasoby, strategie, recepcja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2019. W 1859 r. Pajgert ukończył już kilka aktów *Henryka IV*, przypuszczalnie zrezygnował z publikacji na wieść o przekładzie Józefa Paszkowskiego; tamże, s. 292.

Wszak kroniki traktują o sprawach wagi państwowej, rozdartych lojalnościach i ludziach „żelaznych... nieujętych w swych gniewach, wysokich w swej rycerskiej szlachetności”⁸, bliskich etosowi ziemiańskiemu. Po fali inscenizacji Wojciecha Bogusławskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego, klęsce powstania listopadowego, teatr traci impet i nie zleca żadnych tłumaczeń. Polski Shakespeare w przekładzie jest dziełem nieomal wyłącznie arystokracji i szlachty, powstaje po dworach i majątkach, na zesłaniu i emigracji, w poczuciu klęski innych form walki o ciągłość kultury i języka.

Choć w sercu fabuły *Henryka IV* pozostaje spór o fundamenty władzy monarszej, główną postacią obu części jest Falstaff, w Polsce od początku stylizowany na sarmackiego szlachciurę. Wyciosany z prozy i prowincji, Falstaff wychynął z przeróbek i tłumaczeń jako proto-Zagłoba, warchoła i lustro. Zainteresowanie tą postacią należy do najprawdziwszej prehistorii polskiego Shakespeare’a: w 1882 roku na warszawskiej scenie wystawiany jest *Samochwał albo Amant wilkotalak* Franciszka Zabłockiego – przeróbka francuskiej adaptacji *Wesołych kumoszek z Windsoru*. Zachowały się również sceny z *Henryka IV* z wielkim prawdopodobieństwem grane we Lwowie w 1790 roku, jeszcze przed szturmem Bogusławskiego. Był to Shakespeare „w tej swojej soczystej sarmackości wielce smakowity”⁹, a jednocześnie zdumiewająco jak na owe czasy wierny fabule oryginału. Sztuka idealnie zbiegała się z gustem preromantycznych przeróbek: obraz wielkiego przedśmiertnego pojednania z rysunku Selousa przyjęto by bez żadnego retuszu.

Mimo istnienia wczesnych przewłaszczeń i przekładów, do prapremiery *Henryka IV* dochodzi dopiero w 1902 roku, w Krakowie, w reżyserii Józefa Kotarbińskiego, z brawurową rolą Aleksandra Zelwerowicza jako Falstaffa. Sukces szeroko komentowanej prapremiery zakłóciły jedynie wieści o wcześniejszej inscenizacji we Lwowie, gdzie w 1883 roku grano ponoć *Henryka IV* w ramach benefisu¹⁰. W kolejnych dekadach *Henryk IV* wystawiany jest niezbyt często, lecz w regularnych odstępach czasu (wrażenie optycznego zagęszczenia w almanachach stwarza *Henryk IV* Luigiego Pirandella,

⁸ J. Korzeniowski, „Kilka słów wstępnych [do fragmentu przekładu *Ryszarda III*], „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1, s. 509.

⁹ A. Żurowski, *Prehistoria polskiego Szekspira*, Gdańsk 2007, s. 139. Role z *Henryka IV* – anonimowy rękopis teatralny z 1793 r. – zachowały się w bibliotece teatru lwowskiego, co może oznaczać, że tam właśnie były odgrywane (ostatnia adnotacja o przedstawieniu pochodzi z 1810 r.). Do takiej interpretacji skłaniał się A. Żurowski.

¹⁰ Por. A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*, Gdańsk 2001, s. 318–322.

grany od 1934 r.). Po wojnie sztuka po raz pierwszy pojawia się pod koniec lat pięćdziesiątych i do 1979 roku powstaje kilkanaście przedstawień, z których niektóre są przeniesieniem tradycyjnych spektakli do Teatru Telewizji (dwukrotnie *Henryka IV* inscenizują Jerzy Goliński [1964] i Jan Maciejewski [1969]). Z upadkiem systemu *Henryk IV* znika ze sceny. W wolnym kraju nikt nie docieka, kto komu zabrał koronę, kiedy ten pierwszy spał: pytania o uzurpację, władzę (nie)dziedziczną trafiają w próżnię.

Obojętność teatru ostatnich czterech dekad wobec *Henryka IV* nie dziwi. Kiedy sztuka przestaje być benefisem Falstaffa, jej odbiór wymaga namysłu i niełatwo ją zaprząć do bieżącej krytyki politycznej. Kroniki dramatyczne to powieść w odcinkach: nie sposób zrozumieć *Henryka IV* bez *Ryszarda II*, a potem *Henryka V*. Ten rozpisany na głosy wykład z teologii politycznej jest niezwykle trudny do wyeksplikowania¹¹. Na pozór kroniki zbudowane są wokół naczelnej tezy elżbietańskiej propagandy: dynastia Tudorów nastąpiła po apokaliptycznym wylewie niegodziwości, jakim było panowanie monstrum, Ryszarda III. Sam Ryszard, wynaturzony, skarłały, jest emanacją wielopokoleniowej wojny, w której dokonuje się wzajemna eksterminacja spokrewnionych rodów. W *Ryszardzie II* owdowiała księżna Gloucester wygłasza apoteozę Edwarda III, który „[s]plodził siedmiu synów / Siedem kielichów krwi błogosławionej, /siedem gałęzi wyrosłych z pnia jednego” (I 2.11–13)¹². Bujny rozrost nieomal natychmiast staje się przekleństwem rodziny, wzmaga rywalizację, popycha do rozlewu krwi. W diagnozowaniu procesów upadku dynastii Shakespeare’a potęguje wrażenie ambiwalencji. Nawet u zarania konfliktu sprawy nie są jasne, już wtedy bowiem nad wszystkim ciąży zabójstwo Tomasza Woodstocka, księcia Gloucester, najmłodszego syna Edwarda III. Obwiniany za tę zbrodnię Ryszard II York jest postacią nieznośną, Bolingbroke – uzurpator i przyszły Henryk IV Lancaster – wspaniałą. Jego syn Henryk V triumfuje pod Azincourt, ale panuje krótko, pozostawiając kilkumiesięcznego dziedzica i kraj w chaosie. To uwikłanie w historię, konieczność wiedzy o krzywdach pokoleń komplikują odbiór: żadna z kronik historycznych nie jest sztuką zwartą, przeciwnie,

¹¹ Por. J. Ward, „Król Henryk IV, czyli bezwzględność powołania” w: J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2004, ss. 311–328, A. Żurowski, „Dorastanie”, w: Tenże, *Czytanie Szekspira*, Łódź 1996, s. 171–187, H. Zbiński, „Henryk IV”, w: Tenże, *William Shakespeare*, Warszawa 1988.

¹² W. Shakespeare, *Ryszard II*, przekł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, Warszawa 2009.

wszystkie razem tworzą dwudziestoaktową opowieść pociętą analeptycznymi wtrętami o wydarzeniach przeszłych. Czytany w ten sposób *Henryk IV* staje się sztuką o pamięci, postpamięci, a może nawet postpostpamięci, których istnienia – w swym fenomienie wymyślania człowieka¹³ – Shakespeare nie mógł przecież pominąć.

Scena z zawłaszczoną koroną to osobliwa terapia wspomnień, które spędzają sen z powiek Henryka IV i ciążą na jego następcy. Oto na kanwie rudymenarnego nieprozumienia (przypomnijmy, u Holinsheda król pyta: Czemu wzięłeś koronę? – Myślałem, że umarłeś. – Aha – mówi ojciec – to dobrze.), Shakespeare tworzy mini operę, w której dwie postaci wyśpiewują na przemian cztery arie: o śmierci monarchy, o niewdzięczności dzieci, o nadziejach następcy, wreszcie o radach umierającego monarchy. Zarówno ojciec, jak i syn grają pełną skalą emocji, ale to właśnie operowość ich monologów sprawia, że słowa brzmią niewiarygodnie. Spotkanie ojca i syna odbywa się na krawędzi czasu, u schyłku panowania uzurpatora, który chce wierzyć, że jego zbrodnia ulegnie przedawnieniu i że dziedzic – zbrojny w insygnia i błogosławieństwa – będzie już prawowitym władcą. „Zmyj moje grzechy z tej korony, Panie, / I daj spokojne mu z nią panowanie”, zaklina Henryk. W tym spotkaniu rolę mentora przyjmuje ojciec, ale to książę kontroluje sytuację. Zafiksowany na prostowaniu historii król nie dopuszcza myśli, że „Henryk, jego syn, jest jeszcze bardziej przebiegły niż on sam, że wydaje się wręcz starszy od niego w rozumieniu polityki”, zauważa nieufnie W.H. Auden¹⁴.

Wątek nieznośnego ciężaru korony królewskiej pojawia się od pierwszych wersów dramatu: król nie śpi, w środku nocy zwołuje naradę, zadręcza siebie i dwór. Syn dostrzega jego umęczenie, ale inaczej interpretuje jego dxframat. Dla księcia ciężarem jest samo sprawowanie władzy, dla jego ojca – walka o utrzymanie tronu zdobytego w wyniku wymuszonej abdykacji poprzednika, niespokojne rządy w klinchu z dawnymi stronnikami. Przez całe panowanie Henryk gasi pożary, tłumy bunty, eliminuje wrogów. „Choć miał być pokój” – zwierza się synowi. Rebelie burzą spokój królestwa, bo dawni poplecznicy egzekwują długi wdzięczności, wypominają przeszłość. Korona uwiera Henryka, lecz „na twojej skroni ułoży się miękko, / I świat ci prawa do niej nie

¹³ H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1999.

¹⁴ W.H. Auden, *Wykłady o Shakespeare*, przekład, wstęp i posłowie P. Nowak, Warszawa 2015, s. 132.

odmówi”, przekonuje syna. Prawo do korony, o które teraz zabiega dla syna, nie jest bynajmniej oczywiste. Detronizacja Ryszarda II podważyła centralną ideę władzy Plantagenetów: oto w nowym ładzie sakra królewska jest odwracalna, a odsunięcie od władzy Bożego pomazańca, który okazał się niegodziwy – możliwe. Kiedy Henryk wraca myślą do tych wydarzeń, dręczy go nie tylko poczucie winy wobec Ryszarda. Jego niepokój wynika również z pragmatycznej oceny nieskuteczności owych działań: nie można obalić króla i bezboleśnie przejąć jego świętych przywilejów, widmo odsunięcia od tronu będzie odtąd towarzyszyć każdemu następnemu władcy, z Yorków i z Lancasterów.

Shakespeare nie rozstrzyga, czy wymuszona abdykacja była istotnie początkiem końca, czy też może rozpalona etosem rycerskim nadwyżka testosteronu wśród potomków Edwarda III pchnęłaby w odmęt wojny domowej każde królestwo. Warto jednak zwrócić uwagę, że gdy Ryszard II sprawuje swe niepewne rządy, rówieśny mu Bolingbroke, kuzyn w pierwszej linii, wspiera zakon krzyżacki w wojnie z poganami i Jagiełłą¹⁵. Dzielny książę zdobywa upragnioną sławę, ale wojuje daleko od domu, jego męstwo nie kłuje w oczy. Kiedy wróci, dojdzie do otwartego konfliktu i Ryszard wygna go z kraju, a potem zagarnie należny spadek. To właśnie wtedy Henryk złamie zakaz i powróci do Anglii na czele zbrojnych. Osaczony Ryszard zrzeknie się korony na rzecz zbuntowanego wygnańca, wkrótce potem umrze w swej celi, wedle niektórych źródeł – zagłodzony na śmierć.

U Shakespeare’a Henryk chce wierzyć, że wina – jaka by nie była – umrze wraz z nim i syn wstąpi na tron z czystą kartą. Jeśli tak się stanie, starania Henryka okażą się walką o stawkę większą od niego samego, choćby miało to oznaczać jedynie podtrzymanie iluzji w jednym tylko pokoleniu. Książę dobrze to rozumie i dlatego, jak ojciec, podkreśla dziedziczne prawa do korony, najdobitniej na końcu: ty ją zdobyłeś, nosiłeś, utrzymałeś, dałeś – jest moja. Wie też, jak trudno ją dźwigać i ryzykownie oddawać, mówi o tym już na początku, przyrównując koronę do zbroi w upał, która chroniąc, wyparza rany w ciele. W świecie, który zdążył już poznać, prawowici następcy muszą rządzić lub umierać: zapewne dlatego Henryk zabiera koronę natychmiast, bez zbędnych ceregieli.

¹⁵ Fabuła dramatów Shakespeare’a nie obejmuje udziału Bolingbroke’a w wyprawach na wschód Europy, jednak jego rycerska przeszłość jest częścią konstrukcji postaci, znanej ze źródeł historycznych i innych wersji literackich.

Fala żalu, która zalewa króla po odkryciu postępków księcia, to coś więcej niż rozczarowanie pierworodnym: zły owoc źle świadczy o jabłoni. W swych pretensjach i wyrzutach stary król wydaje się jednak zdumiewająco drobno-mieszcząński: łożyłem na szkoły, uwijałem jak pszczoła, gdera z goryczą, aby niespodziewanie podrasować banał przeskokiem do mikroskali i nakreślić obraz steranego owada z miodem w gębie i woskiem na łapach. Osobisty dramat dopełnia wizja rozpadu państwa, toczzonego gangreną królewskiej pychy i próżności: oto gwałt zasiądzie na tronie, rozleje się obrzydliwość. W alegorycznych wizjach Henryka znać muśnięcie posthumanizmu: zdegenerowany gatunek sam zmiecie się z powierzchni ziemi, którą na powrót zawładną wilki – drapieżniki wiedzione głodem, bez usprawiedliwień w racji stanu. Straszliwa wizja upadku królestwa wciąż jeszcze jest daleka od potwornych przekleństw i złorzeczeń, jakie w *Ryszardzie III* popłyną z ust Małgorzaty, wdowy po Henryku VI. Obie mowy eksponują jednak wątek władcy, którego niegodziwość, jak rak, toczy i zabija państwo.

Kiedy książę wraca, jest ponoć zapłakany. O wielkim żalu księcia opowiada Warwick, ale poza nim nikt nie widział łez następcy tronu i o żadną z nich nie upominają się didaskalia. „Nie przypuszczałem, że cię znów usłyszę”, oświadcza krótko syn. Kolejne pięćdziesiąt wersów należy do jego ojca, dopiero po nich książę uklęknie. Jego żal może być prawdziwy, ale może też być udawany, bo król chce odzyskać wiarę w sens swych poczynań. Relacja Henryka o tym, jak zabrał koronę, aby się z nią zmierzyć, rugać ją za śmierć ojca, nie jest zgodna z wydarzeniami na scenie, nic takiego nie mówił. Może pomyślał? Gdy ukojony monarcha udziela ostatnich pouczeń, jest znów pragmatykiem: państwo należy utrzymać na właściwym poziomie etycznym, aby nie szeszeło, samemu zaś utrzymać się przy władzy. Wrogów uciszyć, wygnać lub przejednać, resztę wyprawić na krucjatę, by, zajęci wojną, nie knuli spisków¹⁶. Zarządzanie przez kryzys to ostatnia rada, jakiej ojciec udziela synowi. Ta krucjata będzie kosztować wiele ludzkich żywotów, ale dynastia pozostanie bezpieczna. Rada umierającego króla płynie zapewne z serca, co wcale jej nie uświęca.

Wtłoczona w gęstą materię historyczną i brawurowe fallstafiady, scena z przedwcześnie zawłaszczoną koroną to materiał typowo szekspirowski, z postaciami o perfekcyjnie zarysowanych konturach i wnętrzem tak niejed-

¹⁶ Por. „Jednych pozbyłem się, innych zamierzałem / Do Ziemi Świętej poprowadzić, żeby / Z nadmiaru czasu nie zaczęli krążyć / Zbyt blisko tronu”, tłum. P. Kamiński.

noznaczny, jak złożone mogą być ludzkie motywacje i niestabilna psychika. To szkicowanie człowieka biegnie równoległe do błyskotliwych refleksji o dziwności tego świata w ogóle, jak choćby tej o naturze złota, którego wielka bryła przetopiona w koronę wyniszcza, a zawieszona w wodzie drobinki – leczą choroby.

Choć postaci Shakespeare'a nieustannie objaśniają swe racje, racje serca i rozumu, niższego i wyższego rzędu, zasada podziału racji w *Henryku IV* zdaje się leżeć gdzie indziej. W rozpisanej na pokolenia opowieści o Plantagenetach chodzi przede wszystkim o racje już przyjęte, od których nie ma odwrotu, bo zmiana kursu pograży kraj w chaosie. Bo czy Henryk, IV lub V, może oddać koronę? Komu? Po co?

Posłuchajmy.

Król Henry IV, Część II
akt IV, scena 3

KSIAŻĘ

Nie, chcę tu zostać i czuwać przy Królu.

Wszyscy wychodzą, prócz Króla i Księcia.

Czemu korona leży na poduszce?
Jeszcze i w nocy ma mu mącić spokój?
Lśniaca zgryzoto, trosko szczerozłota,
Ty mu nie dajesz bramy snu zatrzasnąć
Noc w noc bezsenną. A tu proszę, zasnął.
Choć nie tak mocnym snem i nie tak słodkim,
Jak ten, co w zgrzebnej szlafmocy, w barłogu,
Przechrapie całą noc. O majestacie!
Kto twoje brzemię dźwiga, temu jesteś
Jak zbroja w upał: parzą go i dławią
Twoje pancerze. Lekkie piórko leży
U wrót oddechu, a nie drgnie – dlaczego?
Gdyby oddychał, wiotkie i bezwolne,
Musiałoby się ruszyć. Królu? Ojczy?
Coś bardzo mocno śpi. Sen tak głęboki
Wielu monarchom Anglii zerwał z głowy
Tę złotą obręcz. Ja jestem ci winien

Łzy, krew zastygła w bólu i obrządki,
To zaś natura i miłość synowska
Mój drogi ojcze, spłacą ci zawiązką.
Ty zaś mnie jesteś winien tę koronę,
Bo dziedzicowi twojej krwi i tronu
Ona przypada.

(wkłada koronę)

Tu niech jej Bóg strzeże.
Choćby świat stopił swą potęgę w jedno
Mocarne ramię, nie dam wydrzeć sobie
Dziedzicznej chwały. Tyś mi ją dał, panie,
A syn mój po mnie ją kiedyś dostanie.

Wychodzi.
Król się budzi.

KRÓL

Warwick! Gloucester! Clarence!

Wchodzą Warwick, Gloucester i Clarence.

CLARENCE

Czy to król woła?

WARWICK

Jak się czujesz, panie?

KRÓL

Czemu sam jestem? Nikt nie czuwał przy mnie?

CLARENCE

Książę, mój brat, miał tutaj siedzieć, panie,
Sam zobowiązał się czuwać nad tobą.

KRÓL

Co, książę Walii? Gdzie on jest, nie widzę!
Nie ma go tutaj.

WARWICK

Drzwi są otwarte, musiał wyjść tamtędy.

GLOUCESTER

Nie przez komnatę, gdzie myśmy siedzieli.

KRÓL

A gdzie korona? Kto ją wziął z poduszki?

WARWICK

Gdy wychodziliśmy, wciąż tam leżała.

KRÓL

Pewnie ją księżę wziął! Idźcie go szukać.
Aż tak mu pilno? Pomyślał, że ojciec
Zasnął snem wiecznym?
Znajdź go i sprowadź tutaj, lordzie Warwick.

Warwick wychodzi.

I tak przysłużył się mojej chorobie,
Przyspieszył moją śmierć. Patrzcie, synowie,
Jacy jesteście ! Gdy idzie o złoto,
Natura szybko zrywa się do buntu.
I po to głupi, troskliwi ojcowie,
Zamiast spać w nocy, biją się z myślami,
Troską mózg dręczą, a kości mozołem,
Taszczą, składają w sterty worki złota
Cuchnące cudzym potem i grabieżą.
Po to, przezornie, kształcą swoich synów,
We wszelkich sztukach, w rycerskim rzemiośle,
A gdy, przysiadłszy na najmniejszym kwiatku,
Targając w gębie miód i воск na udach
Wracamy z łąki, w ulu nas, jak pszczoły,
Mordują za ten trud. Piołun ma w ustach
Strudzony ojciec, gdy go śmierć zabiera.

Wchodzi Warwick.

Gdzie ten, któremu nie chce się poczekać,
Aż jego kuma, choroba, mnie zgarnie?

WARWICK

Znalazłem księcia w sąsiedniej komnacie,
Tonącego we łzach. Szlochał tak gorzko,
Z tak bezgranicznym cierpieniem na twarzy,
Że tyran, który chłepce krew na co dzień,
Na jego widok obmyłby swój sztylet
We łzach litości. Spójrz, już tu nadchodzi.

KRÓL

Ale dlaczego zabrał stąd koronę?

Wchodzi Księżę, z koroną w ręku.

Oto on. Podejdź tu bliżej, Henryku.
Wyjdźcie stąd wszyscy. Zostawcie nas samych.

KSIAŻĘ

Nie przypuszczałem, że cię znów usłyszę.

KRÓL

Twoje tęsknoty taką myśl spłodziły.
Za długo żyję. Już cię to znużyło.
Czy ci tak pilno sięść na pustym tronie,
Że się w insygnia mojej władzy stroisz,
Zanim nastał twój czas? Głupi młodziku,
Pragniesz wielkości, która cię przygniecie!
Poczekaj chwilę. Mgielka mej godności
Zawisła teraz na tak wątłym tchnieniu,
Że szybko się rozproszy. Mój dzień gaśnie.
To co ukradłeś, wziąłbyś za godzinę
Bez grzechu – zamiast w chwili mojej śmierci
Potwierdzać moje najgorsze obawy.
Życiem dowiodłeś, żeś ojca nie kochał
I chcesz, by umarł dobrze o tym wiedząc.
Tysiąc sztyletów kryjesz w każdej myśli,
Na twoim zimnym sercu naostrzonych,
I chcesz mi w pierś je wbijać do ostatka.

Na pół godziny nie dasz mi spokoju?
Już lepiej idź stąd, idź – grób mi wykopać.
Niech ci radośnie w uszach dzwon zaśpiewa,
O koronacji – nie o śmierci mojej,
A łzy dla mojej trumny przeznaczone
Niech ci namaszczą skroń jak święty olej.
Zmieszaj mnie potem z prochem niepamięci.
Ja tobie życie – ty mnie daj robakom.
Wyrzuć ministrów moich, spal dekrety.
Cieszymy się! Wolno wreszcie szydzić z prawa!
Wiwat, Król Henryk Piąty! Wiwat, pycha!
Precz z majestatem! Gonić mędrców z rady,
Niech ich zastąpią obleśne pawiany –
Ściągnąć je tutaj ze wszystkich stron świata!
Całą hołotę ślijcie nam, sąsiedzi.
Ma który łotra, co klnie, żłopie, hula,
Kradnie, morduje i w najstarszych grzechach
Tarza się w świeży, nieznany nam sposób?
Świetnie, nie sprawi wam więcej kłopotu,
Anglia po trzykroć jego zło ozłoci,
Anglia mu władzę da, urząd, zaszczyty,
Bo Henryk Piąty z paszczy rozpasania
Zerwał kaganiec, by ten kundel wściekły
Kłów popróbowwał na niewinnych ludziach.
Biedne królestwo! Gdy ja, z berłem w dłoni,
Nie mogłem z żądzy gwałtu cię wyleczyć,
Co zrobisz, kiedy gwałt berło pochwyci?
O, znów się w dzikie pustkowie przemienisz,
Gdzie tylko wilki będą wyć, jak dawniej.

KSIAŻE
(*kłęką*)

Przebacz mi, panie. Gdyby, we łzach tonąc,
Głos mi nie uwiązał w gardle, byłbym pewnie
Uprowadził twoje surowe wyrzuty.
Wiem, że je zrodził ból, więc co do słowa
Ich wysłuchałem. Oto twa korona.
I niech ci ten ją zachowa, kto stąpa
W koronie wiecznej. Jeżeli w niej widzę

Więcej, niż godło twojej czci i sławy,
Obym się nigdy nie podźwignął z kolan
Których powinność, wierność, posłuszeństwo,
Z duszy płynące ugiąć mi kazały.
Gdy tutaj wszedłem – Bóg mi świadkiem, panie! -
Kiedy w twojej piersi tchu nie mogłem znaleźć,
Mróz ściał mi serce. Jeśli kłamię, niech bym
Tak skonał, hultaj zatwardziały, zanim
Zdołam ukazać niedowiarkom moją
Od dawna w sercu ukrytą przemianę.
Wchodzę, spoglądam – myślę, że nie żyjesz,
Sam ledwo na tę myśl nie padam trupem,
I twą koronę, jak żywą istotę
Tak rugam : „Troski, które w tobie siedzą,
Życie z mojego ojca wychłptały.
Nie wszystko złoto, co się w tobie świeci;
W lekarstwie, grudka pośledniejszej próby
Ocali życie – a twój świetny kruszec,
Obfity, strojny w blask złotniczej sztuki,
Pozarł swojego pana”. Tak ją karcąc,
Wkładam, mój władco, koronę na głowę,
By się z nią zmierzyć, jak z wrogiem, co właśnie
Na moich oczach ojca zamordował –
Czy nie tak godzi się czynić synowi?
Lecz jeśli przy tym krew mi rozpałała
Radość, a pycha myśl rozdęła, jeśli
Tajemny odruch próżności, czy buty,
Śpieszył ją witać w płochym uniesieniu,
Oczarowany mocą w niej zaklętą,
Niech Bóg na zawsze wzbroni mi ją nosić,
Bym jak najlichszy z wasali, na klęczkach,
Hołdy jej składał w zachwycie i trwodze.

KRÓL

Bóg ci, mój synu, kazał wziąć ją w ręce,
Abyś tym ojca zachwycił od nowa,
Że tak roztropnie bronisz swego czynu.
Zbliź się, Henryku. Siądź przy moim łożu
I słuchaj rady – ostatniej, jak myślę,
Jaką ci dam. Bóg dobrze zna, mój synu,

Pokrętne ścieżki, którymi dotarłem
Do tej korony, sam zaś wiem najlepiej,
Jak mnie boleśnie w głowę uwierała.
Na twojej sama miękko się ułoży.
Świat nie odmówi ci praw do niej. Wszystko
Czym się splamilem, walcząc o nią, spocznie
Wraz ze mną w grobie. Z mojej skroni lśniła
Jak złoty laur wydarty przemocą.
Nie brakło takich, co mi za złe mieli
Tę zdobycz, którą przecież im zawdzięczam.
Stąd te niesnaski, stąd krew, co wciąż płynie,
Choć miał być pokój. Wszystkim tym wyzwaniom
Stawiłem czoło, mimo niebezpieczeństw,
Bo całe moje panowanie było
Sceną dla owych sporów. Kiedy umrę,
Nuta się zmieni, bo co ja zdobyłem,
Tobie dostanie się uczciwszą drogą,
Jako prawemu dziedzicowi tronu.
Ale, choć będziesz mocniej na nim siedział,
Nie czuj się pewnie. Rany są wciąż świeże.
Musisz mych dawnych stronników pozyskać,
Którym ledwo co kły powyrywałem.
To ich intrygi na tron mnie wyniosły,
Mogli więc rychło, tym samym sposobem,
Strącić mnie z niego. By temu zapobiec,
Jednych pozbyłem się, innych zamierzałem
Do Ziemi Świętej poprowadzić, żeby
Z nadmiaru czasu nie zaczęli krążyć
Zbyt blisko tronu. Zajmij czymś, Henryku,
Te niespokojne, rozpalone głowy,
Weź ich na wojnę gdzieś, by w oddaleniu
O przeszłych sprawach pozapominali.
Tyle bym jeszcze – ale płuca chore
Już nie potrafią dłużej mowy wspierać.
Zmyj moje grzechy z tej korony, Panie,
I daj spokojne mu z nią panowanie.

KSIĄŻĘ

Wasza królewska mość,
Tyś zdobył, nosił, zachował koronę,
Twój syn ma do niej prawo niewzruszone.
I przeciw całej ziemi tej potędze,
Broniąc go, kropli mej krwi nie oszczędzę.

Piotr Kamiński (przekł.)

Bibliografia

Auden W.H., *Wykłady o Szekspirze*, przekład, wstęp i posłowie P. Nowak, Warszawa 2015.

Bloom H., *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1999.

Cetera-Włodarczyk A., Kosim A., *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku. Część 1. Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

Procházka M., „Shakespeare and National Mythologizing in Czech Nineteenth Century Drama”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, t. 13 (28), 2016, s. 25–33.

Shakespeare W., *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, tłum. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. J.I. Kraszewskiego, T. 1, *Dramata*, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875.

[Shakespeare W.], *Dzieła Williama Shakespeare*, T. III, tłum. John of Dycalp [Placyd Jankowski], Wilno: nakład i druk T. Glücksberga 1847.

Shakespeare W., *King Henry IV, Part 2*, red. J.C. Bulman, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017 [2016].

Shakespeare W., *Ryszard II*, przekł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, Warszawa 2009.

Shakespeare W., *The Second Part of King Henry IV*, red. G. Melchiori, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge 2007 [1989].

Nota o Autorce

Anna Cetera-Włodarczyk – prof. ucz. dr hab., anglistka na Uniwersytecie Warszawskim. Autorka kilkadziesiątu prac z zakresu przekładu literackiego i interpretacji dramaturgii szekspirowskiej, w tym *Enter Lear. The Translator's Part in Performance* (2008), *Smak morwy: u źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce* (2009), oraz *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku: zasoby, strategie, recepcja* (2019, we współautorstwie). Od 2016 r. kierownik projektu *Polski Szekspir UW* (<http://polskieszekspir.uw.edu.pl>). Współpracuje z Piotrem Kamińskim, tłumaczem i znawcą opery, redagując edycję krytyczną nowych przekładów Shakespeare'a (*Ryszard II* [2009], *Małbet* [2011], *Wieczór Trzech Króli* [2012], *Burza* [2012], *Opowieść zimowa* [2014] i *Kupiec wenecki* [2015, 2021]).

