

UNIVERSITAS
GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 34 / 2021 / t. 61

MYŚLENIE SZEKSPIREM...

*O, gdyby
można było czytać
z księgi losu!*

JAN GRZANKA

ANDRZEJ WICHER

AGNIESZKA ROMANOWSKA

OLGA MASTELA

ANNA WOŁOSZ-SOSNOWSKA

MARTA GIBIŃSKA

UNIVERSITAS GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 34 / 2021 / t. 61

MYŚLENIE SZEKSPIREM...

O, gdyby można było czytać z księgi losu!

Universitas Gedanensis, t. 61

Redaktor Naczelny
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego
Krystyna Bembenek

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

Recenzenci bieżącego numeru
dr hab. Jacek Fabiszak, prof. UAM
dr Urszula Kizelbach

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. Lendziona 8/1A
80-245 Gdańsk
tel. 58 3451991
NIP 957-08-05-001

www.universitasgedanensis.pl
redakcja@universitasgedanensis.pl

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

Wstęp	
<i>Myślenie Szekspirem... O, gdyby można było czytać z książki losu!</i>	7
JAN GRZANKA	
Antykruchłość dramatów Szekspira	
<i>The anti-fragility of Shakespeare's dramas</i>	11
ANDRZEJ WICHER	
<i>The matter of empire in Shakespeare's 'Henry V'</i>	
Sprawa imperium w szekspirowskim <i>Henryku V</i>	27
AGNIESZKA ROMANOWSKA	
Żywoty równoległe. Szekspir Agaty Dudy-Gracz w oczach recenzentów	
<i>Parallel lives. Agata Duda-Gracz's Shakespeare in theatrical reviews</i>	45
OLGA MASTELA	
<i>Zimowa opowieść</i> w przekładach G. Ehrenberga i L. Ulricha na deskach teatrów krakowskich XIX wieku	
'The Winter's Tale' in G. Ehrenberg's and L. Ulrich's translations as staged in 19 th -century Kraków theatres	71
ANNA WOŁOSZ-SOSNOWSKA	
Próby przedstawienia solilokwium na język komiksu na przykładzie „Być albo nie być” w <i>Hamlecie</i> Williama Szekspira	
<i>Representation of the soliloquy in comics on the example of William Shakespeare's "To be or not be"</i>	87
MARTA GIBIŃSKA	
Konstantego Piotrowskiego pierwszy przekład sonetów Szekspira	
<i>The first polish translation of Shakespeare's sonnets by Konstanty Piotrowski</i> ...	107



William Shakespeare na tzw. portrecie Chandos.
Portret malowany w latach 1600–1610 mógł być wzorem dla sztychu
zamieszczonego w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł
Williama Shakespeare'a w 1623 roku

WSTĘP

MYŚLENIE SZEKSPIREM... O, GDYBY MOŻNA BYŁO CZYTAĆ Z KSIĘGI LOSU!

Kamillo, postać z *Opowieści zimowej*, nie zachęca do błędzenia po bezdrożach morskich czy do podróży w nieznane. Ale losy twórczości Shakespeare'a w historii to właśnie taka nieustanna podróż ku brzegom nieznanym, w dodatku podróż, która nie tylko zaprowadziła jego słowa poprzez wszelkie wody naszego globu do wszystkich kontynentów i na wszystkie wyspy. To podróż nieustającej przemiany, to niekończąca się metamorfoza, która – paradoksalnie – zaświadcza o niezmiennej wielkości jego dzieła. Czas nie tylko nie zniszczył wielkiego pomnika, jaki po sobie zostawił, ale pomnożył jego językowe postacie i umieścił je w najróżniejszych kontekstach kulturowych i politycznych. Dzieła Shakespeare'a zostały zawłaszczone i są nieustannie dalej zawłaszczane właśnie dlatego, że każda kolejna generacja w każdej szerokości geograficznej znajduje w nich ważne treści, które pozwalają im wyrazić siebie samych.

Esej Jana Grzanki proponuje ciekawą ramę teoretyczną, która pozwala zobaczyć wielość i różnorodność tych metamorfoz szekspirowskiego dzieła jako gwarancję jego prawdziwej wielkości, jako warunek konieczny, do trwania, istnienia właśnie na wszelkich morskich bezdrożach i brzegach nieznanym. Grzanka relacjonuje książkę Taleba pt. *Antykruchość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy* i zaprasza do filozoficznego dyskursu nad teorią, w której tak zwana antykruchość odpowiada za zachodzące w naszej rzeczywistości zmiany, obejmujące wszystkie dziedziny rzeczywistości. Grzanka pyta, co jest tak istotnego i odkrywczego w teorii Taleba i próbuje pokazać, że wszystkie przymioty charakteryzujące antykruchość można odnieść do dzieł Szekspira. Kluczowe w tej teorii jest pojęcie kruchości, które tłumaczy trwałość istotnych elementów rzeczywistości.

Trawestując szekspirowski sonet 55, możemy śmiało stwierdzić, że oko reżysera, aktora, czytelnika czy tłumacza zapewnia jego sztukom i jego poezji to, że żyją wiecznie i że zjawiska kryjące się pod słowem ‘Shakespeare’ mogą mieć tak wiele postaci i znaczeń:

*Niech wojenne zniszczenie posągi obali,
 Niech gmach zrównają z ziemią batalie najkrwawsze —
 Miecz Marsa nie tknie ani pożar nie osmali
 Słów, w których żyjesz, w których żyć będziesz już zawsze.
 Wbrew śmierci, zapomnieniu — dwom potężnym wrogom —
 Będziesz wciąż iść przed siebie, a chwały twej ślady
 Ujrzą oczy potomnych, wszystkich, którzy mogą
 Żyć jeszcze na tym świecie aż po dzień zagłady.*

(Przekład Stanisława Barańczaka)

Zebrane w tym zeszycie eseje są ilustracją różnych ‘kruchych’ żywotów Shakespeare’a, i jednocześnie dowodem na Shakespeare’a niezniszczalnego.

Interpretacja *Henryka V* w eseju Andrzeja Wichra to solidne osadzenie sztuki w kontekście historiografii i mitów politycznych aktualnych w czasach Shakespeare’a, a jednocześnie przenikliwe studium myśli imperialistycznej, jakże aktualnej w momencie imperialistycznej agresji Rosji na Ukrainę, o której Shakespeare nie mógł pisać i której nie mógł przecież przewidzieć. Oko uczonego wydobyło z dramatu te treści, które pozwalają zobaczyć nasz własny świat poprzez szekspirowską wieloznaczną i wielopoziomową wizję polityczną.

Dwa następne eseje prowadzą czytelnika do szekspirowskich metamorfoz w teatrze. Agnieszka Romanowska omawia dorobek reżyserski Agaty Duda-Gracz dotyczący jej realizacji szekspirowskich. Duda-Gracz jest artystką o dużej indywidualności, traktującą materiał dramatyczny jako kanwę, na której tworzy własne wizje. W jej rękach dramaty Shakespeare’a zostają mocno zmodyfikowane i poddane estetyce postmodernistycznej i post-dramatycznej, która jest trudna do przełknięcia w tradycyjnym odbiorze, usiłującym doszukać się „prawdziwego Shakespeare’a”. Jak słusznie zauważa autorka, Duda-Gracz tekst szekspirowski przerabia, przycina, dopisuje, aby – podobnie jak to robił Shakespeare – uzyskać własny efekt artystyczny. Jej

spektakle budowane na szekspirowskiej bazie, stoją na niej mocno, ale efekt, jaki osiąga Duda-Gracz, to próba, jak zauważa Romanowska, mocowania się z tradycyjnym odbiorem, sztampową interpretacją i zastałym przyzwyczajeniem odbiorców.

Olga Mastela przyjmuje pozycję historyka, badając wystawienia *Opowieści zimowej* w dwu przekładach dziewiętnastowiecznych na podstawie archiwalnych egzemplarzy teatralnych z krakowskiego Teatru Miejskiego (obecnie Starego) z r. 1877 (przeł. G. Ehrenberga) oraz z r. 1896 na podstawie przekładów Ehrenberga i Ulricha w nowym gmachu Teatru Miejskiego (obecnie Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie. Autorkę interesują przypadki potraktowania dramatu i jego przekładów w początkowej fazie jego istnienia na polskiej scenie. Z wcześniejszej realizacji zachował się egzemplarz dotyczący roli Hermiony granej przez ówczesną gwiazdę teatru, Antoninę Hoffman. Skreślenia w obrębie kwestii Hermiony pozwalają autorce wysnuć wnioski co do interpretacji bohaterki; jak się wydaje w kreacji Hoffmann Hermiona była kobietą dumną i świadomą swej godności, niepozwalającą sobie na okazanie żalu, smutku czy cierpienia, a cały spektakl przepelniony był najwyraźniej swoistym majestatem i tajemnicą, zgodnie z panującą estetyką wprowadzoną przez dyrektora teatru, Stanisława Koźmiana. Natomiast późniejsze o prawie 20 lat wystawienie *Opowieści* dokumentowane jest obejmującym całość przedstawienia egzemplarzem teatralnym, co pozwoliło Masteli na wysnucie wniosków dotyczących szerszego kontekstu, który miał wpływ na kształt inscenizacji i interpretacji dramatu. Realizator przedstawienia, Józef Kotarbiński, stworzył tekst na podstawie dwóch przekładów – Ehrenberga (głównie proza) i Ulricha (który w partiach wierszowanych użył jedenastozgłoskowca), starając się nawiązać do szekspirowskiego operowania wierszem i prozą, pilnując zarazem ‘obyczajności językowej’, co w rezultacie oznaczało pominięcie wielu fragmentów tekstu. Ponadto egzemplarz zawiera uwagi cenzury, która również dotyczyła sfery głównie obyczajowej. Inne ingerencje Kotarbińskiego dotyczyły wprawdzie drobnych zmian, ale charakterystycznych dla kontekstu politycznego, tak, aby wprowadzić akcenty patriotyczne. W rezultacie z zachowanego egzemplarza wyłania się obraz *Opowieści zimowej* nie tylko inaczej interpretowanej niż wcześniejsze wystawienie krakowskie, ale mocniej naginającej szekspirowski dramat ku współczesnym oczekiwaniom moralnym i politycznym.

Zupełnie inną postać przybiera sztuka Shakespeare'a w dziedzinie, którą bada Anna Wołosz-Sosnowska. Połączenie literatury „wysokiej” z wykorzystaniem kultury popularnej, jakim jest komiks, jak pokazuje autorka, jest ciekawym medium adaptacyjnym, a jego historia wypracowała umiejętne sposoby radzenia sobie z językiem Shakespeare'a. Historia szekspirowskich komiksów pokrótce omówiona w artykule pokazuje nowatorskość tych adaptacji. Sposób podejścia do języka ukazuje także komiksowe adaptacje jako źródło przyjemności obcowania z tekstem i obrazem, ale też obrazuje potencjał edukacyjny. Operowanie obrazem, jego formą graficzną, oraz specyficzne istnienie tekstu w komiksie produkuje jeszcze jedną, oryginalną współczesną postać szekspirowskich dramatów, inną od teatralnej czy literacko-krytycznej postaci. Jeszcze jeden przykład 'kruchości', która stanowi o trwałej obecności – antykruchości – Shakespeare'a w naszej kulturze.

Ostatni esej w niniejszym zbiorze dotyczy wczesnego, dziewiętnastowiecznego przekładu Sonetów Shakespeare'a, poezji stanowiącej równie mocno co dramaty, co rozumiemy pod pojęciem 'Shakespeare'. Przekład jest jeszcze jedną formą kruchości, nieodzowną do funkcjonowania dzieł Shakespeare'a w kulturach innych niż anglojęzyczne. Sonety okazały się materia trudniejszą dla tłumaczy niż dramaty; z końcem dziewiętnastego wieku polska kultura była bogata w liczne przekłady dramatów, a dwa duże pełne wydania szekspirowskich sztuk (pod redakcją Kraszewskiego i Biegeleisena) zaświadczały o ich wadze, natomiast w wieku dziewiętnastym, nie ukazało się żadne kompletne wydanie Sonetów po polsku. W artykule przedstawiona jest pierwsza próba zmierzenia się z materia sonetów przez Konstantego Piotrowskiego, kresowego ziemianina i trzeciorzędowego poetę, który zaskakuje znajomością języka i literatury angielskiej, a także sprawnością polszczyzny. Warto docenić jego pionierski wysiłek, szczególnie z perspektywy licznych polskich przekładów Sonetów dokonanych ponad 100 lat po Piotrowskim.

Współredaktor
prof. dr hab. Marta Gibińska

JAN GRZANKA

ORCID: 0000-0002-0832-9981

ANTYKRUCHOŚĆ DRAMATÓW SZEKSPIRA

THE ANTI-FRAGILITY OF SHAKESPEARE'S DRAMAS

Słowa kluczowe: Szekspir, Taleb, antykruchność, dramat, sztuka.

Key words: Shakespeare, Taleb, anti-fragility, drama, art.

Abstrakt: Antykruchność szczególna osobliwość, która odpowiada za zachodzące w naszej rzeczywistości zmiany, obejmujące ewolucję, kulturę, idee, rewolucje, systemy polityczne, innowacje technologiczne, sukcesy kulturowe i ekonomiczne, nasze istnienie jako gatunku na tej planecie. Zdaniem autora artykułu, antykruchności możemy doszukiwać się również w humanistyce, również w literaturze. Sięgając po najbardziej istotne cechy idei antykruchności, można przypisać jej atrybuty prawie wszystkim dziełom Stratfordczyka. To, że dzieła Szekspira są antykruche, znaczy że nie zostaną zapomniane. Wstrząsy i rozmaite „uszkodzenia”, z którymi spotykają się dramaty w kolejnych inscenizacjach, mają korzystny wpływ na przetrwanie twórczości Stratfordczyka, a nawet ją wzmacniają. Dzięki temu, że dzieła jego są antykruche, pozostają w codziennym użytku, powodując, że stykamy się z nimi permanentnie, niemal na co dzień.

Abstract: Anti-fragility is a special peculiarity that is responsible for the changes taking place in our reality, including evolution, culture, ideas, revolutions, political systems, technological innovation, cultural and economic successes, our existence as a species on this planet. According to the author of the article, we can also find anti-fragility in the humanities, also in literature. Taking into account the most important features of the idea of anti-fragility, it can be attributed to almost all of Stratfordczyk's works. The fact that Shakespeare's works are anti-fragile means they will not be forgotten. The shocks and various “damage” that the dramas face in subsequent productions have a positive effect on the survival of Stratfordczyk's work, and even strengthen it. Due to the fact that his works are anti-fragile, they remain in everyday use, causing us to come into contact with them permanently, almost every day.

Wiatr gasi świecę i podsyca ogień¹.

Przywołane na wstępie motto stanowi dobre podsumowanie teorii antykruchości. Teorii prowokującej do niekonwencjonalnego spojrzenia na naszą rzeczywistość i na ten jej aspekt, który decyduje o kształcie egzystencji człowieka. Nassim Nicholas Taleb w książce *Antykruchość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy* zaprasza do filozoficznego dyskursu nad teorią, w której opisana przez niego antykruchość odpowiada za zachodzące w naszej rzeczywistości zmiany, obejmujące „ewolucję, kulturę, idee, rewolucje, systemy polityczne, innowacje, technologiczne, sukcesy kulturowe i ekonomiczne, zasady przetrwania na rynku, dobre przepisy kulinarne. (...) Nawet nasze istnienie jako gatunku na tej planecie”². Taleb bada swoją teorię przede wszystkim w obszarze finansów, ekonomii i gospodarki, dowodzi jednak jej funkcjonowania także w filozofii, religii i inżynierii. Po namyśle podobne zależności dostrzeżemy również w szeroko rozumianej humanistyce. Co znamienne, pewne aspekty teorii Taleba możemy odnaleźć już w książce *Prawda i metoda* Hansa-Georga Gadamera z 1960 roku.

Taleb dowodzi, że rzeczywistość pozwala podzielić rzeczy na posiadające cechy kruchości i antykruchości. Rzeczy kruche charakteryzują się nietrwałością, słabo znoszą zmienność i czas, antykruche zaś odwrotnie – dobrze znoszą upływ czasu, radzą sobie z tym, co nieznanne, mętne, niewytłumaczalne, niewidzialne. Obydwie rzeczywistości są ważne dla naszego istnienia, ale to rzeczy antykruche powodują, że ciągle istniejemy i rozwijamy się. Autor ten twierdzi, że „niektóre elementy wewnątrz systemu muszą być kruche, żeby w rezultacie cały system mógł być antykruchy. Ewentualnie sam organizm może być kruchy, ale informacje zakodowane w reprodukcyjnych genach będą antykruche”³.

By zobrazować relacje kruchości do antykruchości pozwalającą zgłębić istotę teorii Taleba, przywołajmy podany przez niego przykład:

Restauracje są kruche; rywalizują ze sobą, ale z tego właśnie powodu zbiorowość lokalnych restauracji jest antykrucha. Gdyby poszczególne

¹ N.N. Taleb, *Antykruchość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2013, s. 21.

² Tamże, s. 22.

³ Tamże, s. 107–108.

restauracje były wytrzymałe, a przez to nieśmiertelne, cały biznes ogarnęłyby stagnacja, a klientom podawano by potrawy rodem ze stołówki – i to radzieckiej. (...) Jakość, stabilność i solidność całej branży zawdzięczamy kruchości pojedynczych restauracji⁴.

Zazwyczaj w ciągu trzech lat upada około 70% z nieustannie powstających przybytków kulinarnych. Jednakże świeża krew wtłaczana w krwioobieg gastronomi w postaci wysiłków nowych restauratorów sprawia, że branża ta – postrzegana jako całość – wciąż ma się dobrze. Inaczej było w systemie komunistycznym, w którym odwrócono te naturalne relacje. Państwowe kawiarnie i restauracje, dominujące na socjalistycznym pseudorynku gastronomicznym, raz otwarte funkcjonowały bezpiecznie przez kilkadziesiąt lat, wykazując się niespotykaną antykruchością. Kruchością charakteryzowała się natomiast cała branża gastronomiczna, sprawiająca wrażenie całkowitego upadku. Obsługa kucharsko-kelnerska była na niezwykle niskim poziomie, a brak potencjalnego zagrożenia zamknięciem lokalu wpływał na systematyczne obniżanie standardów obsługi. Mieszkańcom kapitalistycznego Zachodu wydawało się, że ta gałąź socjalistycznej gospodarki już dawno nie powinna funkcjonować, tymczasem jednak – wbrew logice – wciąż działała właśnie dzięki antykruchości poszczególnych restauracji.

Innym przykładem rozumienia antykruchości, po który sięga Taleb, jest jej odmiana ewolucyjna, obecna w biologii i działająca na poziomie informacyjnym, gdzie geny są informacją.

W odróżnieniu od hormezy jednostka nie wzmacnia się w reakcji na stres, tylko umiera. Zachodzi jednak transfer korzyści; inne jednostki mogą przetrwać – a te, które przetrwają, są wyposażone w cechy, które wzmacniają zbiorowość, prowadząc do modyfikacji określanych zbiorczo w podręcznikach mglistym terminem „ewolucja”⁵.

W tym przypadku antykruchość nie odnosi się do słabych z natury żywych organizmów, ale do kodu genetycznego, który po sobie zostawiają. Ów kod nie dba szczególnie o dobro jednostki – wręcz przeciwnie, niszczy wiele rzeczy w jej otoczeniu.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 109.

Przytoczone przykłady uzmysławiają czytelnikowi wagę antykruchości, stanowiącej ważny wyróżnik tego, co istotne w naszej rzeczywistości. Tej dość uniwersalnej cechy możemy poszukiwać w różnych aspektach naszego bytowania, również w przekazach kulturowych, gdyż antykruchosc jest także wyróżnikiem rzeczy decydujących o tym, co w kulturze okazuje się najbardziej wartościowe, warte rozwoju i przetrwania. Należałoby poprowadzić dystynktywny dyskurs o antykruchości w świecie humanistyki i o tym, w jaki sposób buduje ona ważne struktury naszej kultury.

Istotnym stymulantem antykruchości w humanistyce jest pozycja literatury, a w szczególności jej arcydzieł. To one wykazują się szczególną antykruchością. Taleb w swoich wywodach odwołuje się wielokrotnie do dzieł literackich, zwłaszcza autorów starożytnych, głównie do Seneki, ale także do Tacyty, Arystotelesa i kilku innych myślicieli. W jego rozważaniach widać szacunek i szczególną atencję dla sposobu ich myślenia. Potwierdza tym samym antykruchosc ich myśli i dzieł, które nie tylko przetrwały w bardzo dobrej kondycji całe wieki, ale są nadal aktualne i wciąż inspirują czytelnika do namysłu.

W swoich książkach Taleb odwołuje się również do dramatów Wiliama Szekspira. Nie czyni tego przypadkowo. Sięgając po najbardziej istotne cechy jego idei, można by przypisać atrybut antykruchości prawie wszystkim dziełom Stratfordczyka. Najbardziej antykruche wydają się najlepiej znane dramaty: *Hamlet*, *Małbet*, *Otello*, *Romeo i Julia*, *Ryszard III* oraz kilka innych, które funkcjonują w naszej kulturze i nieustannie ją inspirują.

Spojrzenie na twórczość Szekspira w aspekcie koncepcji antykruchości rzuca szczególne światło na dzieła wielkiego dramaturga dotychczas nie badane pod tym kątem. Co jest tak istotnego i odkrywczego w teorii Taleba i jak to się dzieje, że wszystkie przymioty charakteryzujące antykruchosc można odnieść do dzieł Szekspira? Na czym polega istotność tej cechy?

Dostrzeżenie odporności i wytrzymałości dramatów Anglika przekonuje, że pozbawione są one cech kruchości, którą według Taleba „można sparyfrazować jako cechy rzeczy, które źle znoszą zmienność, a rzeczy, które źle znoszą zmienność, źle znoszą także przypadkowość, niepewność, chaos, błędy, stresory itp.”⁶, są podatne na zniszczenie, a nie na przetrwanie.

⁶ Tamże, s. 34.

Taleb uważa, że w potocznym języku określenie czegoś jako „kruche- go” jest naturalnie zrozumiałe. Istnieją jednak rzeczy mające cechy będące przeciwieństwem kruchości, które znacznie trudniej zdefiniować, a które umożliwiają przetrwanie w niepewności, opieranie się przypadkowości, dominują nad tym, co niewidzialne, mętne i niewytłumaczalne. Próbując je zdefiniować, filozof szukał antynomii kruchości, która charakteryzuje większość bytów w naszej rzeczywistości. Przeprowadził więc następujące rozumowanie: „Przeciwieństwem ładunku dodatniego jest ładunek ujemny, a nie neutralny, dlatego przeciwieństwem dodatniej kruchości powinna być kruchość ujemna (stąd (...) określenie «antykruchosc»), nie neutralna – a tym jest wytrzymałość, siła i niezniszczalność”⁷.

Zastosowanie neologizmu „antykruchosc”, jak pisze Taleb, było konieczne, ponieważ *Oxford English Dictionary* nie podaje prostego, niezłożonego rzeczownika na określenie przeciwieństwa kruchości. Idea antykruchosci nie jest bowiem częścią naszej świadomości, ale stała się częścią naszych historycznych zachowań i systemu biologicznego, a także wszechobecną własnością każdego systemu, który przetrwał do dziś⁸. Tak więc całe kulturowe jestestwo naszej rzeczywistości składa się z rzeczy kruchych i antykruchych.

Utwory Szekspira są antykruche nie dlatego, że przetrwały wieki, a wiatry dziejów nie tylko nie ugasiły płonącego ognia świecy, jakim są dokonania tego autora, ale bez przerwy podsycają ten ogień, prowokując do nieustannego powrotu do jego dzieł i odtwarzania ich na nowo. Dramatom Szekspira służą wstrząsy towarzyszące inscenizacjom, pozostającym zazwyczaj w nurcie aktualnej epoki.

Według koncepcji Taleba przymioty przynależne antykruchosci nie tylko powodują trwanie dzieł w kulturze człowieka, ale wpływają nieustannie na jej rozwój i na zachodzące w niej zmiany. Twórczość Szekspira jest mocnym argumentem na poparcie tej tezy, potwierdzającym intuicję autora. Pod wpływem zmienności, przypadkowości, nieładu i stresu rozwijają się i rozkwitają, ryzyko i niepewność to ich żywioł.

Niezliczona ilość inscenizacji sztuk Szekspira, które co roku powstają na świecie, zarówno dzięki profesjonalnej, jak i amatorskiej rzeszy aktorów, charakteryzuje się kruchością. Większość z nich po krótkim czasie ginie, ale

⁷ Tamże, s. 59.

⁸ Tamże, s. 58.

to one budują antykruchosć twórczości Stratfordczyka. Stosunkowo duża ulotność poszczególnych inscenizacji powoduje ich nieustanny przyrost, wpływając w ten sposób na wzmocnienie pozycji dzieł Szekspira i ich antykruchosći. Każde tego typu zdarzenie, każda inscenizacja i jej przemijanie przynoszą niewielkie zmiany w kulturze, która tym samym ulega nieznacznym modyfikacjom.

Nie jest chyba przypadkiem, że Taleb swoją koncepcją antykruchosći wchodzi, być może nieświadomie, w dyskurs z Hansem-Georgiem Gadamerem. Ta śmiała teza dowodzi, że w swojej koncepcji gry będącej doświadczeniem sztuki Gadamer, prowadząc rozważania nad relacjami zachodzącymi pomiędzy literaturą i sztuką, jest dość bliski rozróżnienia rzeczy kruchych od antykruchych, co jednak z uwagi na chronologię powstania obu książek można odczytać zaledwie jako delikatną sugestię.

Gadamer odróżnia inscenizację i jej odbiór od samego dzieła sztuki, odnajdując relacje, które można przełożyć na związki pomiędzy kruchoscią i antykruchoscią dzieł. Teza głosząca, że „sztuka sceniczna pozostaje grą, to jest ma strukturę gry, jest zamkniętym w sobie światem”⁹, poparta stwierdzeniem: „Gdy mówimy o grze w kontekście doświadczenia sztuki, to gra nie oznacza zachowania czy też wręcz stanu umysłu twórcy lub odbiorcy ani też w żadnym razie wolności jakiejś subiektywności, która zajmuje się grą, lecz sposób bycia samego dzieła sztuki”¹⁰, przekonuje nas o kruchosći inscenizacji. Prowadzoną przez twórcę grę przyjmującą postać sztuki Gadamer opisuje w sposób, przez który można ją zidentyfikować jako kruchą:

Zwrot, w obrębie którego ludzka gra znajduje swe właściwe spełnienie w postaci sztuki, nazywam przemianą w wytwór. Dopiero przez ten zwrot gra osiąga swoją idealność, tak iż można ją zamierzyć i zrozumieć jako grę. Dopiero teraz ukazuje się jako oddzielona od prezentacyjnych poczynań grających i istnieje jako czyste zjawisko tego, co oni odgrywają¹¹.

Inscenizacja dramatu Szekspira rozpoczynająca charakterystyczną grę, której zwińczenie stanowi sztuka, odznacza się pierwotną kruchoscią,

⁹ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993, s. 128.

¹⁰ Tamże, s. 121.

¹¹ Tamże, s. 129.

sprawiającą, że nie może ona przetrwać, chociaż jednocześnie umożliwia transfer korzyści wpływający na pozycję dzieł tego pisarza. O wytworach kultury, którym można przypisać antykruchłość, filozof wyraża się nieco inaczej – „dziś o utworze mającym trwale znaczenie mówimy, że należy do arcydzieł literatury światowej. To, co się do niej zalicza, ma swoje miejsce w świadomości wszystkich. Należy do «świata»”¹².

Dyskurs, który prowadzi Gadamer, ma oczywiście inne zamierzenia niż dowodzenie antykruchłości rzeczy, ale jest znamienne, że nie nazywając tych kwestii wprost, niemiecki humanista jest bliski wywodom i przemyśleniom Taleba. W *Prawdzie i metodzie* Gadamer pisze:

Czy (...) normatywny sens literatury trzeba zastrzec dla tych dzieł literackich, które mogą stanowić dzieła sztuki, i czy tylko o nich można mówić, że mają udział w bytowej wartości sztuki? (...) A może nie ma tu tak ostrej granicy? (...) Z punktu widzenia świadomości estetycznej jest to jasne, jako że za wyróżnik dzieła sztuki uznaje ona nie znaczenie jego treści, lecz tylko jakoś jego uformowania. (...) miarą świadomości estetycznej nawet dramaturgiczne dzieło sztuki nie zostaje ujęte w swej istotowej prawdzie. (...) Nasze rozumienie nie jest nastawione ściśle na kształt, który cechuje to dzieło jako dzieło sztuki, lecz na to, co ono nam mówi¹³.

Gadamer nie mógł z przyczyn oczywistych znać teorii antykruchłości, ale jeżeli miałaby ona zostać uznana za wiarygodną, to prawdziwość jej czy fałszywość falsyfikuje stopień jej użytkowania – jeżeli teoria jest często wykorzystywana, uchodzi za zgodną z rzeczywistymi prawami natury.

Konkluzja, że w wywodach Gadamera na temat funkcjonowania literatury można doszukać się elementów teorii Taleba, nie jest aż tak nieprawdopodobna. W obrębie nauk, zwłaszcza humanistycznych, naturalne jest funkcjonowanie w obiegu pewnych idei zanim jeszcze zostaną opisane.

Jak już powiedziano wyżej, dzieła Szekspira charakteryzują się wyjątkową antykruchłością, a dodatkowym potwierdzeniem tego stanu rzeczy jest funkcjonowanie tekstów dramatów w przestrzeni naszej kultury. Są one obecne na wielu poziomach – od najbardziej ogólnego toposu, symbolu lub obrazu do parafraz i bezpośrednich cytatów.

¹² Tamże, s. 171.

¹³ Tamże, s. 172.

Wzorcowym przykładem takiej obecności jest tragedia *Romea i Julii*, młodych kochanków będących symbolem czystej miłości, która zyskała status kulturowego mitu. Ale na tym nie koniec, można również wspomnieć dramat *Hamleta* i śmierć *Ofelii*, złowrogą *Lady Makbet*, krwiożerczego *Ryszarda III* czy oszalałego z zazdrości *Otella* – wszystkie te postaci funkcjonują w naszej kulturze niczym ikony. Ta szczególna obecność Szekspirowskich bohaterów w przestrzeni kulturowej nie jest zbyt odległa od miejsca zajmowanego przez religijne postacie, jak *Abraham* i *Izaak*, *Hiob* czy *Abel* i *Kain*, o których słyszymy od dziecka, a które dowodzą niezwyklej antykruchości wierzeń religijnych.

Jednym z najbardziej spektakularnych elementów współtworzących współczesny krajobraz kulturowy są monologi i dialogi z dramatów Szekspirowskich. Nie sposób w krótkim eseju wymienić ich wszystkich, ale nie można zaprzeczyć, że są one mocnym akcentem potwierdzającym antykruchłość dzieł Szekspira. Warto tu wspomnieć kilka z nich, jak słynny monolog *Jacques'a* z komedii *Jak wam się podoba*:

Świat cały jest sceną:
Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety
Są aktorami jedynie i mają
Wejścia i wyjścia. Każdy z ludzi musi
Odegrać wiele ról w stosownym czasie,
Aby przedstawić siedem odmian wieku¹⁴.

W pamięci widzów i czytelników pozostaje też końcowy monolog *Katarzyny* z *Poskromienia złościcy* i mowa do Rzymian *Antoniusza* na Forum w *Juliuszu Cezarze*:

Wstyd! Wstyd! Rozchmurzyć masz to gniewne czoło.
Przestań już miotać wzdurliwym spojrzeniem,
Pragnąc nim zranić twego pana, władcę(...)
Mąż jest twoim panem, życiem, żywicielem,
Głową twą, władcą, opiekunem twoim,
Który dla ciebie naraża swe ciało

¹⁴ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1983, akt II, scena 7.

W trudzie niezmiennym na lądzie i morzu,(...)
Gdy ty spoczywasz w ciepłe swego domu¹⁵.
Mili rodacy... (...)
Bracia – Rzymianie, słuchajcie z uwagą:
Przychodzę chować Cezara – nie chwalić.(...)
Nasz szlachetny Brutus
Rzekł wam, że Cezar był nazbyt ambitny.(...)
Za zezwoleniem Brutusa i innych
(Bo przecież Brutus to człowiek honoru
I wszyscy oni to ludzie honoru)
Chcę więc przemówić nad grobem Cezara¹⁶.

Źródłem licznych odniesień i analiz są dialog Glostera z księżną Anną w *Ryszardzie III*, rozmowa Hamleta z Guildenstemem i Rosencrantzem czy monolog Probiezka w *Jak wam się podoba*:

Lady Anna

Łotrze co nie znasz praw boskich i ludzkich;
Bestia najgorsza zna nieco litości.

Gloucester

Lecz ja jej nie znam, więc nie jestem bestią.(...)

Lady Anna

Zezwól mi, strzępie zgnilizny człowieczej,
Bym za to całe zło, dobrze mi znane,
Mogła cię przekląć tutaj, przeklętego.(...)

Gloucester

Twój mąż nie zginął z mojej ręki.(...)

Lady Anna

Tobie zostało jedno miejsce: piekło.(...)

¹⁵ Tenże, *Poskrómienie złośnicy*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, akt V, scena 2.

¹⁶ Tenże, *Juliusz Cezar*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993, akt III, scena 2.

Gloucester

Twoja sypialnia.(...)

Lady Anna

Ach, gdybym była; mogłabym się pomścić.(...)

Gloucester

Ten, to pozbawił ciebie męża, pani,
Pragnął cię lepszym mężem obdarować.(...)

Lady Anna

Kto?(...)

Gdzie jest?

Gloucester

Tu stoi¹⁷.

Hamlet

(...) Coście przeskrobali, drodzy przyjaciele, że Fortuna zesłała was do tego więzienia?

Guildenstern

Więzienia, książę?

Hamlet

Dania jest więzieniem.(...)

Rosencrantz

Czy to nie wina twojej ambicji? Może Dania jest dla niej za ciasna?

¹⁷ Tenże, *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*, przeł. M. Słomczyński, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1983, akt I, scena 2.

Hamlet

Mój Boże! Zamknięty w skorupce orzecha, jeszcze czułbym się władcą nieskończonych przestrzeni – gdyby mnie tylko nie dręczyły złe sny¹⁸.

Probierek

Szczerze mówiąc, pasterzu, jest to, zważywszy je samo, dobre życie; lecz zważywszy, że jest to pasterskie życie, jest ono do niczego. Zważywszy, że jest samotnicze, podoba mi się bardzo; lecz zważywszy, że pustelnicze, jest to bardzo podłe życie. Zważywszy, że przebiega wśród pól, podoba mi się bardzo; lecz zważywszy, że nie przebiega na dworze, jest nużące. Zważywszy, że jest to życie ubogie, odpowiada ono memu usposobieniu; lecz że nie ma w nim więcej dostatku, jest to sprzeczne z moim żołądkiem. Czy pojmujesz nieco filozofii, pasterzu?¹⁹

Przytoczone fragmenty mają zobrazować siłę i antykruchość dzieł, z których zostały zaczerpnięte. Jednakże tym, co najmocniej i bezpośrednio dotyka średnio nawet wykształconą część społeczeństwa, są Szekspirowskie sentencje i powiedzenia żyjące w naszej kulturze własnym życiem. Niektóre z nich mają niezwykle mocną pozycję i są używane niemalże na co dzień, często bez świadomości skąd pochodzą. Jest ich zdumiewająco wiele, z czego często nie zdajemy sobie sprawy. W potocznym użytku w życiu codziennym funkcjonuje od kilkunastu do kilkudziesięciu sformułowań z każdego dramatu Szekspira. Kilka podanych poniżej przykładów stanowi zaledwie wierzchołek góry lodowej.

Być albo nie być – oto jest pytanie²⁰.

Konia! Konia! Me królestwo za konia²¹.

¹⁸ Tenże, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1994, akt III, scena 2.

¹⁹ Tenże, *Jak wam się podoba*, dz. cyt., akt III, scena 2.

²⁰ Tenże, *Hamlet, książę Danii*, dz. cyt., akt V, scena 4.

²¹ Tenże, *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*, dz. cyt., akt I, scena 2.

To tylko człowiek; cios – i już go nie ma²².

Czy nie wiesz, że jestem kobietą? Kiedy myślę, muszę mówić²³.

Miłość jest ślepa – ciemność jej nie szkodzi²⁴.

Rzeczy nie są dobre czy złe same w sobie. Są takimi, jakimi nam się wydają²⁵.

W piekle pusto, bo wszystkie diabły zbiegły na nasz statek!²⁶

Zamknij kobiecie rozum na klucz, a wyskoczy oknem; zamknij okno, a wyjdzie dziurką od klucza; zatkać ją, a ucieknie wraz z dymem przez komin²⁷.

O, kobieta, która nie potrafi obrócić swoich błędów przeciw mężowi, niechaj nigdy nie wychowuje swych dzieci, gdyż wychowa je na głupców²⁸.

Siłą grzeczności tu działasz/ Więcej, niż siłą swą zyskasz grzeczności²⁹.

Bo odkąd uciszono tę odrobinę rozsądku, jaką miały błazny, bardzo wyraźnie ukazała się odrobina błazeństwa, jaką mają mędracy³⁰.

Takich cytatów można przywołać znacznie więcej, a wszystkie w większym lub mniejszym stopniu wdarły się do codziennego języka, pozwalając lepiej wyrazić to, co chcemy powiedzieć.

²² Tenże, *Otello, Maur wenecki*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993, akt V, scena 1.

²³ Tenże, *Jak wam się podoba*, dz. cyt., akt III, scena 2.

²⁴ Tenże, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1994, akt II, scena 1.

²⁵ Tenże, *Hamlet, księżę Danii*, dz. cyt., akt II, scena 2.

²⁶ Tenże, *Burza*, przeł. S. Barańczak, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, akt I, scena 2.

²⁷ Tenże, *Jak wam się podoba*, dz. cyt., akt IV, scena 1.

²⁸ Tamże, akt IV, scena 1.

²⁹ Tamże, akt II, scena 7.

³⁰ Tamże, akt I, scena 2.

Inną bardzo istotną kwestią związaną z antykruchością jest poruszany już w tym eseju, aczkolwiek w innym aspekcie, problem dotyczący kolejnych inscenizacji sztuk Szekspira. Od czterystu lat jego dzieła inspirują twórców i artystów do proponowania wciąż nowych interpretacji scenicznych. Dzieła niosące ze sobą olbrzymi ładunek treści filozoficznych, psychologicznych i socjologicznych, obrazujące skomplikowane relacje międzyludzkie, ukazują bohaterów sztuk jako ludzi zmagających się z życiem i z jego problemami, mierzących się z własnymi słabościami i ambicjami, z żądzą władzy, pazernością, chciwością, podłością i nienawiścią, ale też z miłością, altruizmem, dobrocią i hojnością. To wszystko nieustannie kotłuje się w tyglu sztuk, teatru i sceny, przyciągając nieprzerwanie uwagę widza. Kolejne inscenizacje prowokują do porównań z tym, czego sami codziennie doświadczamy. Inscenizacje są to rzeczy charakteryzujące się według teorii Taleba kruchością, są nietrwałe, a ich żywot jest krótki. Parafrazując myśl twórcy taoizmu Laozi'ego: „To, co dla gąsienicy jest końcem świata, reszta świata nazywa motylem”, doszukujmy się analogii, w której kruche inscenizacje teatralne budują antykruchosć dzieł Stratfordczyka. Dzięki temu, niczym barwny motyl, nieustannie egzystują one w naszej kulturze.

Czy podane argumenty potwierdzają, że teoria Taleba jest wiarygodna? Po części zapewne tak, ale nie do końca, gdyż obiektywna prawda o rzeczywistości wymyka się zarówno filozofii, jak i matematyce, a tym bardziej humanistyce. Przywołując tezy dwóch wielkich logików, Tarskiego i Gödla, utwierdzamy się w przekonaniu, że istnieje przepaść między tym, czego można dowieść, a tym, co jest prawdą. Obie teorie dotyczą klasycznie rozumianej prawdziwości zdań, stanowiąc empiryczny dowód tego, że niepodobna zdefiniować jednoznacznego kryterium określającego obiektywną prawdziwość teorii. Może tu pomóc teoria użytkowania³¹, stawiająca tezę, że przy weryfikacji skuteczności teorii bardziej od kryterium prawdy wiarygodne jest kryterium użytkowania, weryfikujące teorie nie przez orzeczenie jakiegokolwiek gremium, ale poprzez poddanie ich sprawdzeniu przez życie, odpowiadając na pytanie, czy dana teoria jest użyteczna.

³¹ Więcej o kryterium użytkowania można przeczytać w książce Jana Grzanki pt. *Między fizyką a filozofią. Filozofia przyrody i filozofia fizyki w pismach Mariana Smoluchowskiego*, Universitas, Kraków 2020, s. 299–384.

Teoria antykruchości, jak wspomniano na wstępie, może być stosowana w filozofii, religii i inżynierii, najbardziej efektywnie sprawdza się jednak w gospodarce, finansach i ekonomii. W tekście Taleba nie zostało to jednoznacznie zwerbalizowane, ale myśl ta przewija się przez całą jego pracę. Przykładem są tezy, w myśl których: „Kruchość oznacza więcej do stracenia niż do zyskania, a to równa się większy potencjał spadku niż wzrostu, co daje (niekorzystną) asymetrię. (...) Antykruchosc oznacza więcej do zyskania niż do stracenia, a to równa się większy potencjał wzrostu niż spadku, co daje (korzystną) asymetrię”³². Stwierdzenia wykorzystujące terminologię ekonomiczną można przetransponować na filozofię, religię czy humanistykę. Ale sugestie Taleba, że w przypadku bacznego zwracania uwagi na antykruchosc rzeczy można osłabić i zminimalizować skutki działania różnych kryzysów, ponownie kieruje naszą uwagę w stronę ekonomicznych zmagañ.

Jakie w takim razie znaczenie, oprócz przeprowadzonych już wyżej rozważań, ma ta teoria dla humanistyki, literatury, a tym bardziej dla dzieł Szekspira? W kulturze teoria antykruchosci musi mieć inne nieco odniesienia, stąd istotę w relacji do kultury autor określa nie dość jednoznacznie. Jednakże przenosząc teorię w obszar filozofii, a w szczególności w kontekst stoicyzmu Seneki, Taleb zauważa, że ideałem współczesnego mędrca stoickiego jest człowiek, który przekształca strach w rozwagę, ból w informację, błędy w nowy początek, a pragnienie w działania³³. Bez wątplenia są to atrybuty antykruchosci. Traktując filozofię Seneki jako punkt wyjścia do zrozumienia antykruchosci, Taleb wyraża pewne sugestie, których tropem należałoby podążać: „Jeżeli coś jest kruche, ryzyko zniszczenia tego czegoś sprawia, że wszystkie działania, które mają ulepszyć ową rzecz albo zwiększyć jej «wydajność», nie mają znaczenia, jeśli wcześniej nie zostanie zredukowane ryzyko jej zniszczenia”³⁴.

To, że dzieła Szekspira są antykruche, oznacza w najgorszym razie, że nie zostaną zapomniane. Ale to nie wszystko – wstrząsy i rozmaite „uszkodzenia”, z którymi spotykają się dramaty w kolejnych inscenizacjach, mają korzystny wpływ na twórczość Stratfordczyka, a nawet ją wzmacniają. Gdyby dzieła te charakteryzowały się kruchością, należałoby by je przede wszystkim

³² N.N. Taleb, *Antykruchosc*, dz. cyt., s. 241.

³³ Tamże, s. 238.

³⁴ Tamże, s. 245.

chronić przed uszkodzeniem, to jest przed użytkowaniem, tak jak to się dzieje z wieloma starodrukami zamkniętymi w muzeach, którymi niewiele osób zaprzęta sobie głowę. Gdyby były tylko wytrzymałe, ich interpretacja byłaby zgodna z przyjętym kiedyś kanonem i raczej by się nie zmieniała. Tymczasem są one antykruche, mamy więc tutaj do czynienia z okolicznością wyjątkową, ponieważ pozostają w codziennym użytku. Zmienność i różnorodność ich interpretacji skutkuje tym, że mamy więcej do zyskania niż do stracenia, asymetria powstającego nieustannie intelektualnego potencjału jest korzystna dla żywotności dziedzictwa tych dzieł. Skutkuje to nieokreślonym, następującym niemal w postępie geometrycznym przyrostem interpretacji tekstów Szekspira, powodując, że z jego twórczością, czy zdajemy sobie z tego sprawę, czy też nie, stykamy się permanentnie i niemal codziennie. I w tym kontekście stwierdzenie Joyce'a, że „Po Bogu, Shakespeare stworzył najwięcej”³⁵, staje się nie tylko zrozumiałe, ale i oczywiste.

Bibliografia

- Gadamer H.G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993.
- Joyce J., *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, PIW, Warszawa 1981.
- Shakespeare W., *Burza*, przeł. S. Barańczak, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012.
- Shakespeare W., *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1994.
- Shakespeare W., *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1983.
- Shakespeare W., *Juliusz Cezar*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993.
- Shakespeare W., *Otello, Maur wenecki*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993.
- Shakespeare W., *Poskromienie złościcy*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Shakespeare W., *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1994.
- Shakespeare W., *Żywoć i śmierć Ryszarda Trzeciego*, przeł. M. Słomczyński, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1983.

³⁵ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, PIW, Warszawa 1981, s. 228.

Taleb N.N., *Antykruchosć. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2013.

Nota o Autorze

Jan Grzanka – dr, absolwent Politechniki Gdańskiej, Uniwersytetu Gdańskiego i Collegium Civitas. Tytuł doktora uzyskał na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Jest członkiem Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego oraz redaktorem naczelnym „Universitas Gedanensis”. W 2020 roku ukazała się jego książka *Między fizyką a filozofią. Filozofia przyrody a filozofia fizyki w pismach Mariana Smoluchowskiego*.

ANDRZEJ WICHER

UNIwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0001-8568-2087

THE MATTER OF EMPIRE
IN SHAKESPEARE'S *HENRY V*
SPRAWA IMPERIUM W SZEKSPIROWSKIM
HENRYKU V

Keywords: empire, nationalism, heroism, political cynicism, England.

Słowa kluczowe: imperium, nacjonalizm, heroizm, cynizm polityczny, Anglia.

Abstract: The article deals with the way the idea of the empire is used and appropriated in Shakespeare's *Henry V*. The author discusses the problem of the moral and political motivation and justification for Henry V's invasion of France as presented in Shakespeare's play. Also the possible meaning of the imperial way of thinking in the English context and at the time when the play was written, that is in 1599, is given some attention. The article concludes by citing the difficulties in assessing the deeply ambiguous character of the English king.

Abstrakt: Artykuł dotyczy sposobu wykorzystania i zawłaszczenia idei imperium w Szekspirowskim *Henryku V*. Autor podejmuje problem moralnej i politycznej motywacji oraz uzasadnienia inwazji Henryka V na Francję przedstawiony w sztuce Szekspira. Zwraca się też uwagę na możliwe znaczenie imperialnego sposobu myślenia w kontekście angielskim i w czasie pisania sztuki, czyli w 1599 roku. Artykuł kończy się przytoczeniem trudności w ocenie głęboko niejednoznacznego charakteru króla angielskiego.

Anthony Julius in a review that appeared in *The Guardian* in the year 2000 states the following about Shakespeare's *Henry V*:

It doesn't tangle with the eternal problems. It is not about love, or parricide, or old age. It is just about politics and the secular, grubby ambitions of kings. Its empire-worshipping was just about tolerable in Olivier's film version, when Britain was under threat of the Nazis. Then, its military triumphalism could be invoked in the national project of self-defence. But at any later date, and certainly nowadays, it is hard to swallow.

The question arises then: has *Henry V* become “tolerable” and not so “hard to swallow” in the year 2022 when the problem of military self-defence is again highly relevant in Europe?

In the same review, the eponymous character of Henry is treated very severely:

From the outset, then, we see that Henry thinks that being in charge means being cruel. He’s the kind of person – the commercial world is full of them – who believes that if you want to be a boss you have to be a ruthless bastard. As with Falstaff, so with the French. The war that Henry brings to France is waged by a man who doesn’t understand the meaning of friendship. And if he cannot treat a dear friend decently, what chance is there for his nameless enemies?

Would then Henry V be a good model and precursor of the man who in the war-stricken Europe of 2022 plays the role of an international (and national) “ruthless bastard”? Henry’s invasion of France in 1415 was similarly unprovoked and unjustified, either from a moral or legal point of view, and there is little in Shakespeare’s play to make us think of Henry as, objectively speaking, a noble character. At the same time, Shakespeare makes a considerable effort to show us Henry V as, if not exactly likeable, then at least an admirable person. He may be a “bastard”, but he is “our bastard”, which, in terms of this very English play, means that he is an English national hero, and we, apparently, in the Europe of 2022, stand in need of national heroes.

Jerzy Zdzisław Kędzierski, the author of the magisterial *Dzieje Anglii* (*History of England*) in three volumes claims that Henry V’s expedition against France was supported by the English coastal towns, which had for long been repeatedly sacked by the French (see Kędzierski I, 506). It was then possible to represent Henry’s aggression as motivated by self-defence. But Shakespeare, perhaps significantly, does not take this opportunity and fails to mention those French raids against the English coast. This author is known for his refusal to agree on easy solutions. As a result, we are invited to admire an act of pure imperialism, even though this admiration is far from being unalloyed.

It is true that we cannot regard Henry’s aggression as entirely unprovoked. There is a scene in which Henry’s angry, though diplomatically subdued,

reaction is caused by the deliberate provocation on the French side, which consists in the Dauphin's, the future Charles VII's, gesture of sending the English king tennis balls. In the words of E.P. Jacob, who asserts that most probably no such thing has taken place:

French Ambassadors arrive and present the King with a mocking gift from the Dauphin, Charles, son of the King of France. The 'gift' is blatantly insulting – a barrel full of tennis-balls, together with the message that Henry, well known for his irresponsible youth, might be better employed playing tennis than going to war with grown-ups. [<https://www.khas.co.uk/from-the-archives-anyone-for-tennis/>]

Apart from being legendary, though not invented by Shakespeare, this motif simply does not sound serious enough to merit the name of provocation. It may easily be said that a responsible monarch would not let himself be provoked by such trivial incidents, incidents of purely personal nature, let alone treat them as a *casus belli*. On the other hand, the Dauphin's insult was, from a psychological point of view, hard to forgive as it questioned the English king's adulthood and manliness. Another circumstance worth mentioning is that the Dauphin at that time, that is in 1415, was merely twelve years old, thus himself a mere child, while Henry was twenty-nine, which certainly must have added insult to injury. Needless to add, the Dauphin, as he appears in Shakespeare's play, is definitely not a twelve-year-old, he speaks and behaves like an adult, but we should not, after all, expect from the Bard a perfect faithfulness to the historical truth.

Sir Israel Gollancz advocated, in 1916, *Henry V* as a play in which "Shakespeare gives us, in the person of the King, his ideal Patriot-Englishman" (after Bate, 197). But naturally, there have always been doubts concerning the question of to what extent Henry V is really a patriotic play. Charles Boyce suggests, for example, that "the play is a mordant commentary on politics and war, in which Henry is a Machiavellian militarist, a cold-blooded, power-hungry hypocrite who uses religion to justify the horrors of an unnecessary war" (Boyce, 266). To call this war "unnecessary" is indeed to put it mildly. A.J.P. Taylor believed that "even aggressive wars have usually an element of prevention" (Taylor, 112), here this element is clearly missing¹.

¹ I have to emphasise that I am talking about this Anglo-French war as it appears in Shakespeare's play, and I am not concerned with the historical reality behind it, even though I have to

Henry goes to war against France almost as if it were a hunting expedition or a sporting event². There is, as we have already seen, no indication, in the play, that England as a whole feels threatened by a French invasion, or that any part of English territory is in danger of such an attack. Neither is there any suggestion that Henry attacks France because he is worried by France becoming too powerful and starting to threaten, in this way, the European, or at least West European, balance of power. This last circumstance is significant because it has become traditional to connect England's, or Britain's, military interventions in continental affairs with the theme, and often the pretext, of preserving the European balance of power.

Henry's conquest of France naturally goes much further, its consequence is, at least potentially, nothing less than durable destruction of the European balance of power in favour of the dual Anglo-French state that would find no equals on the European political scene of that time and probably for much longer. Anthony Peregrine in a recent issue of *The Daily Telegraph* wrote the following:

HM Queen celebrates her platinum jubilee this year. Which is splendid, for all the reasons which you don't need me to list. But imagine if she were celebrating seven decades as monarch not only of the UK but of France as well, her realm running from the Hebrides to the Alps and Pyrenees, her subjects including Emmanuel Macron, Gérard Dépardieu and the entire French first XV. It could have happened, and maybe should have happened, if things hadn't gone belly up exactly six centuries ago, in 1422. England had been going pretty well in the Hundred Years War, following Henry V's 1415 triumph at Agincourt. As all English kings of the time, Henry reckoned he had a right to the French throne. That justified the war. The tangled nature of dynastic relations between royals on either side of the Channel meant he had a reasonable case. (25 April 2022)

admit that so far there is nothing to make me think that the actual Henry's expedition against France looked, in some essential respect, different from what Shakespeare tells us about it.

² This impression is confirmed by Henry's use of metaphors connected with the world of hunting and wild animals in his famous „once more onto the breach” speech addressed to the soldiers:

Then imitate the action of the tiger:

Stiffen the sinews, conjure up the blood, (3.1.6-7)

I see you stand like greyhounds in the slips,

Straining upon the start. The game's afoot! (3.1.31-32).

Indeed, the imperial dreams die hard. It should be remembered that the English, later British, monarchs consistently used the title of the kings, and queens, of France beginning with Edward III in the 14th c. and ending only with George III who gave it up in 1800, not in order to please the French, but rather because of the French monarchy having been replaced by a republic.

The author of the article characteristically, and in keeping with the English superiority complex, assumes that in the dual monarchy of Britain and France (which he calls Brance), which almost materialized owing to Henry V's victories, it would be the former that would have dominated and shaped the destiny of the latter:

As importantly, a united Brance would have avoided the French Revolution, English monarchs being already constrained by constitutionality. George III had Lord North, Charles James Fox and a pair of Pitts to contend with, rather than the pampered la-di-das in powdered wigs who flattered the Bourbons to absolutism, and whose heads were no great loss.

This is not very reasonable considering that the population of France in the 15th century, and even later, was five times as big as that of England, so it would be perhaps more feasible if the opposite had happened and England had become more similar to France. Shakespeare was, in this respect, less naïve because he realized the enormous, by English standards, size of France and the enormity of Henry's task of subduing it.

My argument would be that Henry does not merely conduct an aggressive war with France. It is a war where the creation of an empire is at stake. The play shows consistent use of what might be called the imperial train of thought, which of course is consistent with the Arthurian, Alexandrian and Caesarean echoes. The Archbishop of Canterbury sets the tone with the statement:

Then hear me, gracious sovereign, and you peers,
That owe yourselves, your lives, and services
To this imperial throne, (1.2.33-35)

The theme is promptly continued by the king himself:

France being ours, we'll bend it to our awe,
 Or break it all to pieces. Or there we'll sit
 Ruling in large and ample empery
 O'er France and all her almost kingly dukedoms, (1.2.224-227)

The conception in the above lines is clear enough, France is more than just a country, it is composed of several dukedoms that are almost kingdoms, and somebody who rules over kings deserves to be called an emperor. The theme of the king of England as a new emperor implies the perception of France as an empire, or rather a country that is fit to become an empire if it were ruled by a more efficient ruler. The French king³ summons his “kingly dukes” in the following way:

Up, princes, and, with spirit of honor edged
 More sharper than your swords, hie to the field!
 Charles Delabreth, High Constable of France,
 You Dukes of Orleans, Bourbon, and of Berri,
 Alençon, Brabant, Bar, and Burgundy,
 Jaques Chatillion, Rambures, Vaudemont,
 Beaumont, Grandpré, Roussi, and Faulconbridge,
 Foix, Lestrelles, Boucicault, and Charolais,
 High dukes, great princes, barons, lords, and knights ... (3.5.38-46)

The long list certainly strengthens the impression that France is a big, and, at least potentially, very powerful country. In practice, the numerous and often powerful dukedoms of France in the Middle Ages were often perceived as a cause of problems rather than a source of strength. This perception is visible in Henry's plan b which consists in “breaking France to pieces”, so that, presumably, failing the project of conquering it, at least it will no longer be a serious threat or rival to England.

³ It is, incidentally, interesting that, in the play, the French king is never identified as Charles VI, known also as Charles the Mad, nor is there any allusion to his psychic illness, even though Holinshed, Shakespeare's main source, does mention this problem. The reason for that is probably that it would have cast doubt on the value of Henry's victory if his antagonist were presented as suffering from any such disability.

It should be noticed that also Henry's insular kingdom is in the play represented not merely as England, but rather as Britain and Ireland, as we have in Henry's army characters symbolising the particular parts of the British Isles, Captain Fluellen standing for Wales, Captain MacMorris representing Ireland, and Captain Jamy who is Scottish, of whom only Fluellen is what might be called a round character, and has, in spite of his comic and pedantic features, a likeable personality. Strangely enough, the English soldiers in *Henry V* are represented chiefly by Pistol, who is a braggart and a coward, a diminished version of John Falstaff from *Henry IV*, and by several minor characters, such as Bardolph and Nym, who are cowards and thieves, and who are executed for stealing. We seem thus to have to do here with an attempt to show Henry's kingdom as similar to France in that it also is an empire, consisting of many parts, brought together by England, but this attempt is not very successful. A knowledgeable reader will realize that those rather sparsely populated countries did not add much to England's strength, or that Scotland still remained at that time a fully independent state, often allied to France and threatening to catch England between two fires. Jonathan Bate is also quite right in saying that "the Irish MacMorris" represents, through his sarcastic remarks (cf. *Henry V*, 3.3.64-68), the Irish people's resentment against England. Shakespeare then "questions England's right to speak for Ireland" and thus undermines the effect he himself seems to have created, that of "celebrating the unification of the four nations into one" (Bate, 220).

King Henry, in a conversation with Fluellen, whom he admires for bravery and intelligence, actually calls himself a Welshman and admits to wearing a leek on St David's Day, that is on the national holiday of Wales:

KING

I wear it for a memorable honour / For I am Welsh, you know, good countryman. (4.7.103)

It is not quite clear why should Henry claim that he is Welsh, considering that he belongs to the Plantagenet dynasty whose roots were mainly French. The usually provided reason is his having been born at Monmouth, "then considered part of Wales" (see *Henry V*, 71 n.). But Henry may be thought of as connected with Wales in a number of other

ways. He was a Prince of Wales before he became the king of England, like every heir to the English throne since Edward II. We may have to do here with an allusion to the fact that Henry's wife Queen Katherine, the daughter of the French king Charles the Mad, married, after Henry's death, a Welsh aristocrat Owen Tudor whose grandson Henry Tudor became, as Henry VII, the first Tudor king of England, and the grandfather of Queen Elizabeth, the reigning monarch at the time when *Henry V* was written. Henry's supposed Welshness may be also a way to connect him with the legendary King Arthur, who, in the Matter of Britain romances, is usually described as a British or English king, but to whom many continental conquests were also attributed⁴.

The imperial motifs of the play are brought together in the speech by the Chorus in act 5:

But now behold,
 In the quick forge and working house of thought,
 How London doth pour out her citizens!
 The Mayor and all his bretheren in best sort,
 Like the senators of th'antique Rome
 With the plebeians swarming at their heels
 Go forth and fetch their conquering Caesar in;
 As by a lower but loving likelihood
 Were now the General of our gracious Empress,
 As in good time he may, from Ireland coming, ...
 As yet the lamentation of the French
 Invites the King of England's stay at home;
 The Emperor's coming in behalf of France,
 To order peace between them... (5.0.22-39)

The above passage contains one of the few in Shakespeare's work obvious allusions to contemporary political events, here to the ill-fated expedition of the Earl of Essex to Ireland in 1599. The Earl is called here "the General of our gracious Empress", the Empress being of course Queen Elizabeth I. She did not use the title of Empress, even though is regarded as the founding mo-

⁴ King Arthur is mentioned in *Henry V*, but only in the phrase "to go to Arthur's bosom" which the Hostess (2.3.9-10) used with reference to Falstaff's death and which most probably should be understood as a corruption, understandable in the mouth of an uneducated person, of the Biblical phrase "to go to Abraham's bosom" (cf. Lk 16, 22).

ther of the overseas British Empire, the first attempts to establish England's colonies in America happening under her rule. Thus, in the contemporary context, the figure of Henry V is split between Elizabeth Tudor and her disaster-prone favourite Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, with Ireland as a substitute for France, which provides a perhaps unintentional tragic foil for the apparently triumphant story of Henry V.

Shakespeare may have also had in mind the bold formulation "this realm of England is an empire" which appears in the 1533 Act of Restraint of Appeals, which, together with the 1534 Act of Supremacy, was one of the documents which instituted England's breach with the Roman Catholic Church. London, in this speech, is indeed represented as a second Rome, which is quite logical, having broken with the Papal Rome, and being an empire, England must of necessity assume the dignity of Rome herself. But we have here also a mention of "The Emperor's coming in behalf of France" which naturally refers to the Holy Roman Emperor Sigismund of Luxembourg, who, after Agincourt, tried to mediate between England and France, and visited England in 1416. On the one hand, then England is shown to have quasi Roman and imperial pretensions, while on the other hand the same England feels honoured when the genuine emperor makes her an offer of friendship⁵. Shakespeare must have known that the Holy Roman Emperor Charles V did not like it at all when England styled herself as an empire in 1533. Henry VIII's divorce from Catherine of Aragon was an insult to the emperor, who was the son of Catherine's sister Joanna the Mad.

David Bevington suggests that Henry's genuine motivation for invading France is included in his father's, Henry IV's words uttered a short time before the latter's death: "When father and son effect one last and tearful reconciliation as Henry IV lies dying, the old man has one last crucial piece of advice to offer his successor: 'busy giddy minds / With foreign quarrels' (*2Henry IV*, 4.5.212-13)" (Bevington, 61). On the strength of this, Henry V tries to prevent any domestic challenges to his power, challenges likely to take place owing to the dubious legitimacy of his rule, by silencing the opponents with the glory of his victories overseas. "Using foreign war to distract attention from domestic opposition" (A.J.P. Taylor, 270) has of course

⁵ J.Z. Kędzierski says: The visit of the emperor Sigismund, as a mediator between England and France, lent additional splendour to Henry's crown (Kędzierski, 506).

always been an interesting option for some politicians. Henry IV tried to achieve the same objective as a leader of a new crusade to the Holy Land, the crusade that, as a result of Henry's domestic troubles, never materialised. A successful crusade, from a medieval point of view, combined the material advantages of military success with the idealism of Christian piety. Henry, in his venturing into France, another Christian country, can count on no such effect, on the contrary, he exposes himself to the Church's condemnation as a disturber of peace in Europe, that is, in Christianity. Hence we can see in this play that Henry attaches great importance to the support of the English Church, whose chief representative, the Archbishop of Canterbury⁶ goes out of his way to satisfy the king's desire to have his war justified by historical arguments, intricate and hardly convincing as they may be.

Moreover, Henry's demands put forward to the French side are truly outrageous. He is prepared to give up his plans to make war against the French only if the French king agrees to resign from his position and recognize himself, that is Henry, as the only legal ruler of France. In other words, Henry will not be satisfied by anything short of an instant and unconditional surrender of the French state to himself and to England⁷, for the purpose of permanent occupation. Consequently, from Henry's, and England's, point of view, the French king was not a French king, but merely a usurper of the throne that by right (however dubious this right really was) belonged to Henry.

This was indeed a rather impudent position considering that Henry's right to occupy even the English throne was far from being unassailable. Even before he sets out to France, he has to deal with a treasonable plot the chief aim of which was to put Edmund Mortimer, the fifth earl of March, and descendant of Edward III, on the English throne, as its rightful heir. This legitimacy crisis of the English monarchy later led to the War of the

⁶ The archbishop is well aware of anti-clerical tendencies in the English Parliament, so his attitude is similar to Henry's, a foreign war, from his point of view, is also a good idea "to busy giddy minds". even though we should rather say "greedy", not "giddy", because the Church's riches started at that time to draw people's attention.

⁷ This is probably one of the reasons why the play seemed so suitable to be filmed at the end of the Second World (1944) when Britain also demanded an unconditional surrender from the pre-eminent continental power, even though it was no longer France. Naturally, Britain's participation in the war with Germany in the 1940s was infinitely better justified than Henry V's war against France.

Roses. It is remarkable that Henry V's French victories, remarkable as they no doubt were, did not succeed in lending the air of legitimacy to Henry's branch of the Plantagenet dynasty, that is the house of Lancaster. Henry, in fact, is painfully aware of the tenuous foundation of his claim to the throne of England, that is, of his being himself a usurper. Grave thoughts on this matter occupy his mind even when he is conducting his French campaign:

KING

Not today, O Lord,
 O, not today, think not upon the fault
 My father made in compassing the crown!
 I Richard's body have interred new,
 And on it have bestowed more contrite tears
 Than from it issued forced drops of blood.
 Five hundred poor I have in yearly pay
 Who twice a day their withered hands hold up
 Toward heaven, to pardon blood; and I have built
 Two chantries, where the sad and solemn priests
 Sing still for Richard's soul. More will I do;
 Though all that I can is nothing worth,
 Since that my penitence comes after all.
 Imploring pardon. (4.1.290-303)

Henry's methods of assuaging his guilty conscience are, especially of course from a modern point of view, rather pathetic. He was not himself guilty of Richard II's death, but he clearly profited from it because if it were not for his father's, Henry IV's, bloody coup d'état, that ended in a surreptitious murder of Richard II, Henry IV's predecessor, Henry V would have never inherited the throne.

Henry's declaration of war against France on the pretext that the French king is a usurper is then a challenge to the popular proverb saying that those who live in glass houses should not throw stones. Henry is clearly not afraid of throwing such stones, even though his situation, as regards the legitimacy of his rule, is very precarious. Besides, his alleged right to the French throne was not based on his own pretensions, but rather on those of his great-grand-

father Edward III, who believed that his mother's being a daughter of the French king gave him the right to call himself the king of France after the death of his maternal grandfather. The French rejected this claim, formally on the pretext that they observed the so-called Salic law, which forbade the female inheritance so that Edward could not get the right to the French throne through his mother, even though of course the real reason for rejecting him was the fact that he was a foreigner and already the king of a country perceived as France's chief rival and enemy. The play contains a long lecture by the archbishop of Canterbury the purpose of which is to show that the French had no right to quote the Salic law because they themselves broke it a few times when choosing their kings, and besides, the so-called "Salic land" was never part of the French territory, nor that of their Frankish ancestors⁸. To prove all this, the learned archbishop has to go back at least to the ninth century, which is enough in itself to make his argument appear rather shaky, or even ridiculous, even though the learned bishop claims that it is "as clear as is the summer's sun" (1.2.86).

It is interesting to have a look at the formulation of the English demands as they are put forward by the Duke of Exeter, who acts as an envoy to the French king.

Enter Exeter [and other lords].

FRENCH KING From our brother of England?

EXETER From him, and thus he greets Your Majesty: (2.4.75-76)

Exeter then, while making his bold demands, does not seem to have anything against the French king's calling king Henry his brother, an appellation that could be used only among the equals, moreover he addresses the French king using the form "Your Majesty", which again could be used only with reference to sovereign monarchs. It may be said then that Exeter, acting on behalf of the English king, recognizes indirectly the French king as

⁸ The archbishop makes a mistake, perhaps a deliberate mistake, which consists in claiming that the term 'Salic' derives from the river which in modern German is called 'Saale' and which flows far away from the French lands, so the Salic laws do not apply to the Franks and their French descendants. In reality, the word 'Salic' is indeed derived from a river, but a different one, namely from the IJsel, which, being, in fact, a branch of the lower Rhine, flows across the territory of the Netherlands, where a large section of the original Frankish tribes had their home.

a king of France, and does it even in two ways, before he starts speaking, in rather irreverent terms, about king Henry's demand that his French "brother" should step down from the throne that he illegally occupies. It is obvious enough, assuming that Exeter represents the policy of his king, that the king of England does not draw all logical conclusions from his decision to regard himself as the only legal ruler of France. Perhaps he does not take the legal and historical arguments of the archbishop of Canterbury at their face value.

Even after the battle of Agincourt in which the French forces are utterly defeated, king Henry, this time directly, during a meeting with the king of France, addresses the latter as "our brother France" (5.2.2). During the same meeting, the powerful Duke of Burgundy, who is an English ally, talks about his being loyal, or perhaps about his pretending to be loyal, to both "Great Kings of France and England" (5.2.24). More importantly, the conditions of the final agreement between the "great kings" are such that Henry, in spite of his victory, decides to tolerate the king of France as the king of France until the natural death of the latter. It is then only the throne of France is going to be occupied by the eldest son born from the union between King Henry and the daughter of the French king. This is hardly the right way to treat mere usurpers.

Another attempt for King Henry to establish some kind of rational foundation for his expedition is included in his Saint Crispin's Day speech in Act 4, scene 3. This time the king does not say anything about his hereditary rights to the crown of France. His failure to mention this matter clearly points to the fact that he realized the weakness of this argument and, first of all, the impropriety of referring to it when faced with immediate death on the battlefield. Indeed, why should anybody in his English, or rather British, army die to assert the king's pretensions to a foreign throne? So he decides to strike a much more democratic, though clearly a false, note and represent the expedition as a kind of chivalric adventure based on close ties of friendship between himself and his soldiers. Saint Crispin's Day (25th October) on which the battle is going to take place is advertised in the king's speech as a permanent point of reference, almost as if a new calendar were proposed in which the day of the 25th of October 1415 would replace the supposed day and date of Christ's birth:

This story shall be good man teach his son;
 And Crispin Crispian shall ne'er go by,
 From this day to the ending of the world,
 But we in it shall be remembered –
 We few, we happy few, we band of brothers.
 For he today that sheds his blood with me
 Shall be my brother; be he ne'er so vile.
 This day shall gentle his condition. (4.3.56-63)

King Henry seems to refer here to two important traditions, first to King Arthur, who played, in Arthurian romances, the role of a benevolent monarch who treats his knights as if he were their elder brother and refrains from imposing his will on them⁹. Hence Henry encourages, in his speech, those who do not feel brave enough to fight to go back to England. He obviously does not want to have an army of mercenaries, but rather that of loyal and loving liegemen who are interested in achieving a victory almost as much as the king himself. The other tradition is that of Alexander the Great, who also, at the head of a small army, dared to challenge the mighty kingdom of Persia. Just as in the case of Alexander's expedition, Henry cannot cite any idealistic purpose for his fighting apart from strengthening the bond between himself and his subjects¹⁰. Henry's invasion of France, that is the ancient Gaul, may also be regarded as similar to Julius Caesar's Gallic Wars in that Henry, like Caesar, is thinking about his political career at home and needs a foreign success to legitimize his rule in England, even though such a success was much more essential for Caesar than for him. His comradeship with common soldiers is useful mainly as a means to make them willing to die for his cause. As he states himself, although not in his name, being disguised

⁹ Bearing in mind that the Arthurian romances were mainly produced in France, this conception could have been inspired by the weakness of the French monarchy in the first centuries of the history of the Kingdom of France, where the king, according to the Polish historian Jan Baszkiewicz, was merely "an honorary president of a baronial oligarchy". See Tomasz Targański, 23.

¹⁰ The real and spurious similarities between Henry and Alexander are of course discussed in the play itself (in act 4, scene 7) by Fluellen, a worthy Welsh officer who calls Alexander by the name Alexander the Pig, meaning of course Alexander the Big, or the Great, and being apparently unable, as a Welshman, to pronounce the sound of the letter "b". The "b" sound actually exists in Welsh and occurs quite frequently, but it is true that the name Britain in Welsh is Prydain, and "pel" is the Welsh for "ball", so it does occasionally happen that we have the Welsh "p" where the English would use "b".

as an ordinary soldier: "Methinks I could not die anywhere so contented as in the King's company, his cause being just and his quarrel honorable" (4.1.127-129). Disguises and smoke screens of all kinds are obviously a very important element of that man's personality, which makes him somewhat similar to some other prominent Shakespearean characters, such as Richard III or Hamlet.

Let me then wind up my argument by quoting John Dover Wilson, who characterized the British Empire, or rather its origins, by saying: "The British Empire was founded by private adventurers exploiting the outlying parts of the world, with the unofficial encouragement of Elisabeth" (21). Henry V, in spite of the numerous attempts to show him as a father of his nation and a national hero, eventually comes across, in *Henry V*, as little more than "a private adventurer" whose imperial ambitions are, in the long run, doomed to failure, in spite of the apparent success, because they are governed by personal and egoistic reasons and a limited vision. Symmetrically enough, the union of England and France, being the fruit of one man's genius, is brought to nothing when it becomes the responsibility of a host of incompetent individuals:

Henry the Sixth, in infant bands crowned King,
Of France and England, did this king succeed;
Whose state so many had the managing
That they lost France and made his England bleed (*Henry V*, 5.9-12).

The failure of Henry's continental empire may have naturally helped England to concentrate on extra European expansion and colonisation. In the words of G.M. Trevelyan:

England ... had learnt the lesson of the Hundred Years' War, for the glories of which she had been punished by a long period of anarchy and weakness. She steadily refused to be drawn again down the blind alley of continental ambition. From Tudor times onward, England treated European politics simply as a means of ensuring her own security from invasion and furthering her designs beyond the ocean. Her insularity, properly used, gave her an immense advantage over Spain and France in the maritime and colonial contest. (340)

These words, however, were written probably in 1926, at the height of the, on the whole, short-lasting British Empire, and from the perspective of the year 2022 “the maritime and colonial contest” may appear as little more than another “blind alley”. It has become, at least in some quarters, an object of nostalgia similar to the nostalgia “for the departed glory ... and the spacious days of Harry the Fifth” (Trevelyan, 338).

The matter of the empire is no doubt an important, though rather elusive, topic of *Henry V*, if there is any “empire-worshipping” there, it is of a very ambiguous kind. As we can see in the exchange between Pistol and King Henry, disguised as a common soldier, it is a topic which is not only on the king’s mind:

KING What are you?

PISTOL As good a gentleman as the Emperor.

KING Then you are better than the King. (*Henry V*, 4.42-44)

It may seem then, to paraphrase a well-known manifesto, that “a *spectre is haunting Europe* — the spectre of the Empire”. This spectre is more precisely identified in the following outburst given by the king in his strange bilingual conversation with his prospective French wife Katharine, the daughter of King Charles VI: “Shall not thou and I, between Saint Denis and Saint George, compound a boy, half French, half English, that shall go to Constantinople and take the Turk by the beard¹¹? Shall we not? What sayst thou, my fair flower-de-luce? (5.2.208-210)”. It is the spectre of the old Roman Empire, having been given a Christian form by Constantine the Great, and organising the lives of Europeans so that they may seem parts of some harmonious whole. But the answer of the French princess is sceptical: “I do not know dat” (5.2.212).

In spite, however, of all the reservations and doubts that the character of Henry V may arise, there is no denying that he represents the virtues that are much needed in times of crisis. As someone who can win, quickly and decisively, against very heavy odds, even though the fruits of his victory may, in the long run, be rather bitter than sweet, he can always be thought

¹¹ This is of course a little anachronistic because in the times of Henry V the Turkish Ottoman Empire did not yet rule over Constantinople.

of as someone who carries the hopes of his nation, irrespective of the moral aspects of his actions.

Bibliography

- Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. Oxford University Press, 2008.
- Bevington, David. *Shakespeare's Ideas. More Things in Heaven and Earth*. Wiley-Blackwell, 2008.
- Boyce, Charles. *Shakespeare A to Z. The Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life and Times, and More*. Dell Publishing, 1990.
- Jacob, E.P. *Henry V and the Invasion of France*, Edinburgh University Press, 1947. <https://www.khas.co.uk/from-the-archives-anyone-for-tennis/>, accessed 01 Apr. 2022.
- Julius, Anthony. *So, Hal, do you have to be cruel to be king?* The Guardian, Sun 23 Apr 2000 22.48 BST. <https://www.theguardian.com/books/2000/apr/23/classics.shakespeare>, accessed 01 Apr. 2022.
- Kędzierski, Jerzy Zdzisław. *Dzieje Anglii do roku 1485 [History of England until 1485]*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Peregrine, Anthony. *How France and England nearly united to become the world's greatest country*. The Telegraph, 25 Apr 2022 9.58am BST. <https://telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/france/france-england-nearly-united-become-worlds-greatest-country1/>, accessed 01 May 2022.
- Targański, Tomasz “Od Franków do Francji” [“From the Franks to France”] in: *Dzieje Francuzów. Między elegancją i arogancją [A History of the French. Between Elegance and Arrogance]*. Edited by Jerzy Baczyński, Leszek Będkowski. *Polityka. Pomocnik historyczny*, nr 2/2022, 2022.
- Shakespeare, William. *Henry IV. Part Two*. Edited by David Bevington. Bantam Books, 1988.
- Shakespeare, William. *Henry V*. Edited by David Bevington. Bantam Books, 1988.
- Taylor, A.J.P. *The Struggle for Mastery in Europe 1848-1918*. Oxford University Press, 1971.
- Trevelyan, George Macaulay. *History of England*. Longmans, Green and Co. 1942.
- Wilson, John Dover. *The Essential Shakespeare*. Cambridge University Press, 1960.

Nota o Autorze

Andrzej Wicher – prof. dr hab., wykładowca historii literatury angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim, w Instytucie Anglistyki. Jest też kierownikiem Pracowni do Badań nad Angielską Literaturą Średniowieczną i Renesansową wchodzącą w skład Zakładu Dramatu Angielskiego i Literatury Dawnej UŁ. Jego główne przedmioty zainteresowań naukowych to kultura literatury średniowieczna i renesansowa, oraz współczesna literatura fantasy ze szczególnym uwzględnieniem motywów folklorystycznych w literaturze. Nie licząc około 100 artykułów naukowych, jest on autorem 3 książek z zakresu historii literatury angielskiej. Jest również autorem przekładów angielskiej poezji średniowiecznej na język polski.

AGNIESZKA ROMANOWSKA
UNIwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-4659-4521

ŻYWOTY RÓWNOLEGŁE. SZEKSPIR AGATY DUDY-GRACZ W OCZACH RECENZENTÓW

PARALLEL LIVES. AGATA DUDA-GRACZ'S SHAKESPEARE IN THEATRICAL REVIEWS

Słowa kluczowe: Szekspir, Agata Duda-Gracz, scenariusze szekspirowskie, recenzje teatralne.

Key words: Shakespeare, Agata Duda-Gracz, Shakespearean scenarios, theatrical reviews.

Abstrakt: Artykuł przedstawia wstępne rozeznanie w recenzenckim odbiorze sześciu dotychczas powstałych szekspirowskich spektakli Agaty Dudy-Gracz, ze szczególnym uwzględnieniem sposobu opisu charakterystycznej dla tej reżyserki swobody i kreatywności w traktowaniu dramatów źródłowych. Z przeprowadzonej analizy wynika, że usankcjonowany tradycją autorytet Szekspira jako kanonicznego twórcy dramatycznego, a także traktowanie go jako swoisty sprawdzian reżyserskich umiejętności, ma wpływ na postrzeganie przez recenzentów funkcjonowania Szekspira w specyficznej poetyce post-dramatycznego teatru Dudy-Gracz, w którym dominantą jest warstwa wizualna, a teksty źródłowe poddawane są daleko idącym modyfikacjom.

Abstract: Presenting an outline of reviewers' opinions on six Shakespearean productions by Agata Duda-Gracz the article focuses on the director's characteristically creative treatment of the source plays. The analysed reviews reveal that the authority traditionally ascribed to Shakespeare as canonical playwright, as well as an ultimate test of any director's skills, has impact on the reviewers' perception of Shakespeare's functioning in the specific poetics of Duda-Gracz's post-dramatic theatre with its focus on the visual and its considerable modifications of the source texts.

Szekspir w teatrze Agaty Dudy-Gracz to zjawisko obecne na naszych scenach już od niemal piętnastu lat. W roku 2008 w Krakowskim Teatrze STU reżyserka pokazała *Romea i Julię*, a rok później przygotowała spektakl *Otello – wariacjach na temat* w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. W 2013 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie powstało przedstawienie *Każdy musi kiedyś umrzeć Porcelankę, czyli rzecz o Wojnie Trojańskiej*, którego scenariusz inspirowany był *Troilusem i Kresydą*. W roku 2016 w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu mogliśmy zobaczyć *Po Burzy Szekspira*, a w 2017 roku w tym samym teatrze Duda-Gracz wystawiła *Małbeta. Ja jestem Hamlet* z roku 2019 (Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu) to jubileuszowy, pięćdziesiąty, spektakl w jej karierze, w którym artystka rozlicza się z teatrem i swoją dotychczasową twórczością¹.

Szekspirowskie przedstawienia jednej z najprężniej działających obecnie polskich reżyserek i scenografek stanowią bogaty materiał dla badaczy współczesnej recepcji renesansowego dramatopisarza. Celem poniższego artykułu jest przeprowadzenie wstępnego rozeznania w recenzenckim odbiorze tych spektakli, przy czym szczególną uwagę poświęcę sposobom opisu i opiniom na temat charakterystycznej dla tej twórczyni swobody w traktowaniu dramatów źródłowych. Uważam bowiem, że autorytet Szekspira jako kanonicznego twórcy dramatycznego oraz jego, usankcjonowana tradycją, pozycja u szczytu dramatopisarskiej hierarchii, a także traktowanie go jako swoisty sprawdzian reżyserskich umiejętności ma wpływ na postrzeganie przez recenzentów funkcjonowania Szekspira – zjawiska kulturowego oraz materiału teatralnego – w specyficznej poetyce post-dramatycznego teatru Dudy-Gracz. Moje omówienie podąża za chronologią powstawania spektakli, poza jednym wyjątkiem, który pozwala mi pogrupować je według dominującej tematyki, którą najszerzej można określić jako: miłość i jej odmiany, wojna i upadek relacji międzyludzkich oraz twórczość artystyczna w kontekście balastu dominującego ojca.

Postaci, które Duda-Gracz stwarza na podstawie bohaterów Szekspira, to bardzo często istoty skrajnie nieszczęśliwe, sfrustrowane i złamane złem, które je spotkało. Postaci te, zamknięte w klatce własnych ułomności, nie-

¹ Na ten temat zob. Maciej Stroński, *Czas Hamletów. Rozmowa z Agatą Dudą-Gracz*, „Przekrój” online, 14 września 2020, <https://przekroj.pl/kultura/czas-hamletow-rozmowa-z-agata-duda-gracz-maciej-stroinski>, dostęp 15 lutego 2022 r.

właściwych wyborów i fatalnych zrządeń losu, mogłyby bez zająknięcia powtórzyć za udręczonym Henrykiem IV: „O, gdyby można było czytać z księgi losu!” Niestety w ostatnim czasie słowa te znajdują uaktualnienie w świetle nowych nieszczęść, z którymi przychodzi nam się zmagać. Jeszcze nie przetoczyła się przez świat zbierająca śmiertelne żniwo epidemia covid-19, a już w Europie wybuchł najpoważniejszy od czasów drugiej wojny światowej konflikt zbrojny, spowodowany brutalną agresją Rosji na Ukrainę. To właśnie w dyptyku *Król Henryk IV*, z którego pochodzi tytuł niniejszego tomu, Szekspir zawarł najbardziej w całej swojej twórczości przerażające obrazowanie związane ze zniszczeniami i cierpieniem, jakie pociąga za sobą wojna. W odniesieniu zatem do tego tematu na szczególnie uwagę zasługują dwa wyraźnie anty-wojenne spektakle Dudy-Gracz, *Każdy musi kiedyś umrzeć*, *Porcelankę* oraz *Małbet*.

SZEKSPIR AGATY DUDY-GRACZ – OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA

Agata Duda-Gracz należy do najbardziej wyrazistych twórców teatralnych swojego pokolenia. Dla absolwentki reżyserii na krakowskiej PWST, a wcześniej historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, prywatnie córki wybitnego malarza, Jerzego Dudy-Gracza, obraz stanowi jeden z najważniejszych środków wyrazu. Jej przedstawienia oferują immersyjne doświadczenie teatralne dzięki wielopoziomowej warstwie wizualnej, czy to rozbudowanej scenografii czy żywym obrazom wykreowanym za pomocą kostiumu i ruchu scenicznego. Nasycona metaforą i emocjami uplastyczniona przestrzeń organizuje i spaja wszystkie inne elementy dzieła. Dramaturgia u Dudy-Gracz nie jest linearna, a postaci są „konstruowane niczym soczewki skupiające maksimum treści” i chociaż jej autorskie poszukiwania formalne niejednokrotnie spotykają się z zarzutami o „konceptualną przesadę”², to właśnie nierealistyczna, intertekstualna scenografia jest często „głównym aktorem” w jej spektaklach³. Zazwyczaj jest ona emanacją

² Łukasz Maciejewski, *Temperatura wrzenia. Wywiad z Kamilą Baar*, „Dziennik” nr 238 – Kultura, 10 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60600/temperatura-wrzenia>, dostęp 5 lutego 2022 r.

³ Michał Mizera, *Romeo i Julia*, „Puls Biznesu” nr 199, 10 października 2008, cyt. za: <https://>

tego, co dzieje się w głowach bohaterów, a zarazem napędza zdarzenia sceniczne. Szpitalne łóżko, na którym umierająca stara Julia doświadcza przedśmiertnej rewizji swojego życia, uwalnia retrospekcję kolejnych etapów minionej miłości. Meblościanka, kanapa i telewizor, w którego pusty ekran wpatruje się sfrustrowany Prospero, to rekwizyty przestrzeni uwalniającej z jego głowy kolejne duchy osób, które w przeszłości go skrzywdziły i które on skrzywdził. Ogromna ruchoma platforma w swoim centralnym punkcie mieści niewielki kwadrat, w obrębie którego, niczym w paranoi własnych zbrodni, uwięziony jest Makbet. Wymowne przestrzenie sceniczne są u Dudy-Gracz współtworzone kolorem i dźwiękiem. Jest ona autorką kostiumów, a plastyczność jej spektakli polega między innymi na nawiązaniach do znanych dzieł malarskich, jak „Lekcja anatomii doktora Tulpa” Rembrandta w *Otelli – wariacjach na temat*, czy „Hamlet polny” Jerzego Dudy-Gracza w *Po Burzy Szekspira*. Siłę oddziaływania środków wizualnych wspomaga muzyka. Reżyserka od lat współpracuje na tym polu z Jakubem Ostaszewskim, Mają Kleszcz, a także zespołem wrocławskiego Teatru Muzycznego.

W kontekście szekspirowskim nasuwa się pytanie o podejście Dudy-Gracz do tekstu dramatycznego, który w tym synkretycznym, na wskroś post-dramatycznym teatrze nie jest elementem wiodącym. Jej przedstawienia w większości nie są inscenizacjami dramatów Stratfordczyka, lecz wariacjami na temat znanych sztuk, które stanowią inspirację do stworzenia własnych scenariuszy. Jeżeli pojawia się w nich tekst Szekspira, to jest on fragmentaryczny, różnorodnie zmodyfikowany, wykorzystany w sposób patchworkowy i wpleciony w tekst autorstwa reżyserki. Do często stosowanych zabiegów należy powoływanie do życia postaci nieistniejących u Szekspira, przypisywanie znanych wypowiedzi i dialogów postaciom innym niż w źródłowych dramatach oraz stwarzanie dla bohaterów szczegółowej przeszłości, tła społecznego i rysów psychologicznych. Na etapie pracy nad rolą aktorzy Dudy-Gracz otrzymują „listy do postaci”, rodzaj monologów wewnętrznych zawierających te właśnie nadbudowane elementy, których fragmenty słyszymy potem na scenie. Zatem jej spektakle to nie tylko „subiektywne, często osobiste wizje powstałe na bazie tego, jak intelektualnie i artystycznie wykorzystwała Szekspira do mówienia o wybranych przez siebie sprawach

i we własnym języku teatralnym”⁴, ale także rozmowa z odbiorcami, która zakłada znajomość jego sztuk oraz gotowość wzięcia udziału w grze skojarzeń, kodów i interpretacji.

SZEKSPIR WDEPTANY W ZIEMIĘ

Punktem wyjścia spektaklu *Romeo i Julia* jest założenie, że kochankowie żyli długie lata po wydarzeniach opisanych przez Szekspira, a ich losy, rozpisane na trzy pary reprezentujące różne etapy uczucia, poznajemy w retrospekcji umierającej Julii. Reżyserka podkreślała w wywiadach, że miała na celu pokazanie studium uczucia skonfrontowanego z upływem czasu, frustracjami i rozczarowaniami życia, ze swoistym mitem miłości⁵. Tak sformułowany zamiar podkreśla grafika na okładce programu: białe figurki symbolizujące kobietę i mężczyznę rozdzielone znacznie od nich większym, poskręcany w pętle, realistycznie przedstawionym ciałem węża o czerwonych oczach i długim języku⁶. W pogłębionej analizie opublikowanej w czasopiśmie „Teatr” Michał Mizera chwalił stronę plastyczną przedstawienia i kilka zapadających w pamięć scen, zarówno tych zaczerpniętych z oryginału, jak i autorstwa reżyserki – samobójstwo Rozaliny, Parys jako hipnotyzer, Julia przymierzająca welony, portrety trumienne zmarłych postaci. Oceniał jednak, że typowym dla teatru Dudy-Gracz cechom tego spektaklu, jak swobodny stosunek do tekstu wyjściowego, repetycyjna struktura, galeria dziwacznych postaci i malarskość przestrzeni, zabrakło spajającej je w całość organizacji i dyscypliny⁷.

Chociaż specyficzna przestrzeń sceny krakowskiego teatru STU nie pozwoliła na stworzenie rozbudowanej scenografii, reżyserka zrekompensowała to za pomocą kostiumu i pełnego ekspresji ruchu scenicznego. Joanna Targoń pisała, że Weronia Agaty Dudy-Gracz „wygląda jak sesja w awan-

⁴ Monika Mokrzycka-Pokora, *Agata Duda-Gracz*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/agata-duda-gracz>, dostęp 13 lutego 2022 r.

⁵ Joanna Weryńska, *Teatr STU opanują aż trzy szekspirowskie Julie*, „Polska Gazeta Krakowska” nr 228 online, 29 września 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60022/teatr-stu-opanuja-az-trzy-szekspirowskie-julie>, dostęp 15 lutego 2022 r.

⁶ Program dostępny pod linkiem <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42265/romeo-i-julia>, dostęp 30 marca 2022 r.

⁷ Michał Mizera, *Panoptikum à la Madame Duda-Gracz*, „Teatr” nr 1, 1 stycznia 2009, s. 27-29.

gardowym piśmie o modzie i życiu klubowym. Wszystko jest kiczowate i przerysowane [...] Kolorowe marynarki, suknie z dekolcami i rozcięciami, glany, niebotyczne obcasy, odsłonięte nogi, róże przy marynarkach i we włosach, podkrążone czernią oczy”⁸. Czyżby jeden z intertekstualnych tropów prowadził do filmu Baza Luhrmanna z 1996 roku? Pod względem wizualnej ekstrawagancji scena balu u Capuletów w jego gangstersko-dekadentckim obrazie *Romeo + Julia* nie ma sobie równych. Recenzentka oceniła jednak, że w całej tej rozhułanej machinie teatralnej, aktorskiej nadekspresji, fragmentarycznych dialogach i fabule, która jest „dygotem obrazów pamięci”⁹, zatarła się główna tematyka spektaklu. Paweł Głowacki – też mający zresztą filmowe skojarzenie (niepochlebne), z Quentinem Tarantino – z typową dla siebie drapieżnością narzekał na pomieszanie poetyk i przestrzegał reżyserkę przed nadmiernością jej własnych obrazów, grożącą dostarczeniem scenicznego bałaganu¹⁰. Podobnego zdania był Łukasz Drewniak¹¹, a także Jacek Wakar, według którego „Szekspir współczesny utonął w powodzi wątpliwej jakości efektów. [...] Ani to Szekspir, ani głęboka z nim polemika”¹². W zupełnie innej, mało merytorycznej, za to wielce zjadliwej recenzji, Waław Krupiński użył określenia „humbug bezguścia, w który nie wiedzieć po co Szekspir został wplątany”¹³. W recenzji Jolanty Ciosek „Szekspir został wdeptany w ziemię i porośla na nim kiczowata trawa”¹⁴.

Wydaje się, że spora część tych negatywnych reakcji wynika z przytłoczenia skalą przepracowania tragedii Szekspira. Z pewnej niezgody na agresywną nadmierność środków Dudy-Gracz, za pomocą których rozszarpuje ona i pożera Szekspira. Nie zamierzam zarzucać recenzentom stereotypowego

⁸ Joanna Targoń, *Od końca do początku z powrotem i na boki*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” nr 241 online, 14 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60723/od-konca-do-poczatku-z-powrotem-i-na-boki>, dostęp 31 marca 2022 r.

⁹ Paweł Głowacki, *Ładne tęczowe skarpetki*, „Dziennik Polski” nr 241 online, 14 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60719/ladne-teczowe-skarpetki>, dostęp 25 stycznia 2022 r.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Łukasz Drewniak, *Do stu razy sztuka*, „Przekrój” nr 43/2008, s. 61.

¹² Jacek Wakar, *Ślepe naboje*, „Dziennik” nr 244 dodatek – Kultura, 17 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60875/slepe-naboje>, dostęp 31 marca 2022 r.

¹³ Waław Krupiński, *Rzecz o wyjściach*, „Dziennik Polski” nr 245/18/19.10.08 (dodatek), 21 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/61060/rzecz-o-wyjściach>, dostęp 22 lutego 2022 r.

¹⁴ Jolanta Ciosek, Paweł Głowacki, *Nikła obecność polskiej klasyki*, „Dziennik Polski” nr 303 online, 30 grudnia 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/64556/nikla-obecnosc-polskiej-klasyki>, dostęp 23 lutego 2022 r.

myślenia, ale przecież wydestylowanie tej historii z romantyzmu i liryczności godzi właśnie w postrzeganie jej jako ikony młodej miłości romantycznej. W spektaklu mamy do czynienia ze zderzeniem zmitologizowanej wersji miłości idealnej – pewnej kulturowej skamieliny – z wersją Dudy-Gracz. Poza tym, czy jej tragiczno-komediowo-groteskowy chaos nie jest wariacją na temat żonglerki nastrojami, którą uprawiał Szekspir? Przecież *Romeo i Julia* zaczyna się jak typowa komedia romantyczna, a tragiczne przełamanie następuje dopiero w trzecim akcie.

Otello – wariacje na temat to także spektakl przede wszystkim o miłości¹⁵. Duda-Gracz znacznie postarza tytułową postać w stosunku do szekspirowskiego pierwowzoru i pokazuje ludzkie namiętności w kontekście upojenia młodością i zazdrości o młodość, niezależnie od koloru skóry. Recenzenci podkreślali, że reżyserka wydobyla z tragedii wątki ponadczasowe, i że w podejmowaniu tej tematyki Szekspir jest nie mniej radykalny niż dramat współczesny¹⁶. Zarzucali jej jednak, że – wysuwając na pierwszy plan toksyczne relacje Jagona, Emilii i Kasja i wyciszając temat awansu – pozbawiła manipulacje Jagona właściwej logiki. Chociaż „tekst sztuki Szekspira znajduje doskonale dopełnienie w plastyce”¹⁷, to jednak siła plastycznych wizji „nie czyni [...] z wariacji Dudy-Gracz spektaklu na miarę szekspirowskiego *Otella*”¹⁸. Michał Lenarciński, pisząc o komiksowym streszczeniu oryginalnej intrygi i popkulturowym ujęciu tematu, z przekąsem stwierdził, że „mikstura „*Otello*” przyrządzona przez Dudę-Gracz, przed podaniem silnie wstrząśnięta” może mieć tylko taki wpływ na odbiór Szekspira „jak

¹⁵ Można wręcz powiedzieć, że reżyserka kontynuuje rozpracowywanie tego tematu za pomocą Szekspira. Por. wywiad Ady Kozłowskiej, *Teatr absurdu i nowoczesna miłość według Agaty Dudy-Gracz*, „Gazeta Szekspirowska” nr 10, 11 sierpnia 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77653/teatr-absurdu-i-nowoczesna-milosc-wedlug-agaty-dudy-gracz>, dostęp 23 lutego 2022 r.

¹⁶ Renata Sass, *Otello zglądzi... Britney Spears*, „Express Ilustrowany” nr 30 online, 5 lutego 2009, cyt. za <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66509/lodz-otello-wariacje-na-temat-u-jaracza>; Dariusz Pawłowski, *Otello w wariacjach*, „Polska Dziennik Łódzki” nr 24 online, 29 stycznia 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/65990/lodz-otello-w-wariacjach>, dostęp 2 lutego 2022 r.

¹⁷ Janusz R. Kowalczyk, *Ballada o upadku autorytetu*, „Rzeczpospolita” online, 11 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66893/ballada-o-upadku-autorytetu>, dostęp 4 lutego 2022 r.

¹⁸ Monika Wasilewska, *Otello i Paris Hilton*, „Gazeta Wyborcza” - Łódź nr 33 online, 9 lutego 2009, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66688/otello-i-paris-hilton>, dostęp 4 lutego 2022 r.

tabletki od bólu głowy podane na ból istnienia”¹⁹. Warto zacytować dłuższy fragment tej recenzji, ponieważ posługuje się on językiem znamionym dla niektórych krytyków współczesnego interpretowania Szekspira:

Ponieważ „*Otello*” to najbardziej psychologiczny z szekspirowskich dramatów, nasycony namiętnościami, z niewyobrażalnie ciężką atmosferą, dający studium miłości, chorej ambicji i zazdrości od chwili jej pierwszej iskry, aż po trawiący wszystko płomień, pani reżyser zdecydowała się wprowadzić kilka elementów rozluźniających i humorystycznych, jak również cytatów, np. z „*Romea i Julii*”. O ile w cytowaniu nie widzę niczego nagannego, o tyle przyznam, że poprawianie Szekspira i dopisywanie mu tekstów przez Agatę Dudę-Gracz wprowało mnie w zakłopotanie. No tak biedny Szekspir nie poradził sobie z dramatem i trzeba było mu pomóc, że reżyserka zdecydowała się psychologię zastąpić ekspresją ciała²⁰.

O tym, że tego typu zarzuty łatwo jednak odeprzeć świadczy wypowiedź Wakara, który odebrał ten spektakl zupełnie inaczej niż *Romea i Julię*. Krytyk przypomina, że Duda-Gracz nazywa swoje przedstawienie wariacją, a swój tekst scenariuszem inspirowanym tragedią Szekspira, co jest informacją zawartą w programie²¹. Jej spektakl jest więc dziełem w pełni autonomicznym i nie ma powodu oskarżać ją o uzurpację. „Tak właśnie wyobrażam sobie nowoczesną adaptację, gdy zakłada ona ingerencję w pierwotny kształt dzieła. Zawiera nową charakterystykę postaci, zmienia akcenty, mnoży cytaty. Rdzeń czy esencja pozostają jednak nienaruszone”²², pisał Wakar, dla którego bezkompromisowość posunięć reżyserskich Dudy-Gracz, łącznie z goryczą przełamaną okrutnym śmiechem, stworzyła apokaliptyczną wręcz opowieść o złu. W takim rozumieniu adaptacji efekt, jaki osiągnęła twórczyni przedstawienia można opisać jako Szekspira „z filtrem psychodelicznym, który pobudza krążenie”²³. Filtrem, dodajmy, współczesnej

¹⁹ Michał Lenarciński, *Mikstura Otello*, www.lenarcinski.blog.onet.pl, 11 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66956/mikstura-otello>, dostęp 4 lutego 2022 r.

²⁰ Tamże.

²¹ Program spektaklu dostępny pod adresem https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/61334_otello_teatr_im_jaracza_lodz_2009.pdf.

²² Jacek Wakar, *Koniec niewinności*, „Polska” nr 43 dodatek Kultura, 20 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/67536/koniec-niewinnosci>, dostęp 4 lutego 2022 r.

²³ Tomasz Miłkowski, *Zawiść, wariacje*, „Przegląd” nr 8/ 2009, s. 44.

reżyserskiej interpretacji Szekspirowskich tematów. Nawet jeżeli spektakl jest pełen popkulturowych cytatów, Emilia zdradza Jagona z Kasjem, na zwłokach Brabantia przeprowadzana jest lekcja anatomii, a „Desdemona to wcielenie pustych lalek z MTV”, można uznać, że Duda-Gracz „nie spłycała ani nie zbecześciła klasycznego utworu mimo dopisania własnych partii”, sprawiła natomiast, że „sensy wyrosłe z kanonu i sensy dopisane łączą się w spójną całość”²⁴.

W uzasadnieniu przyznania spektaklowi nagrody wyróżnienia w konkursie na najlepszą inscenizację dzieł dramatycznych Williama Szekspira w sezonie 2008/2009 podczas Festiwalu Szekspirowskiego napisano, że reżyserka „myśli obrazem, w jego napięciach i świadomie projektowanych wieloznacznościach oddaje szekspirowskie sensy”²⁵. W tym kontekście znamienne jest, że podczas gdy najbardziej nawet ekstrawagancka warstwa wizualna zostanie zaakceptowana przez odbiorcę, pewien sprzeciw pojawia się na poziomie słowa. Są recenzenci, którzy – nawet oceniając ten spektakl w ramach adaptacyjnej otwartości i przez pryzmat zdeklarowanej wariacyjności – mają problem z zestawieniem języka Szekspira z językiem Dudy-Gracz:

Teksty napisane przez Agatę Dudę-Gracz, inspirowane *Otellem* i wykorzystane w spektaklu, to przykład współczesnego (co cenne) oglądu bohaterów. Wyjaśniają zamił reżyserki, ale daleko im do Szekspirowskiej precyzji i oszczędnej głębi. Ich zwulgaryzowanie, w przeciwieństwie do włączonych do spektaklu fragmentów tekstu Stradfordczyka (z większą uwagą odbieranych przez widzów), nie wprowadzało nieoczekiwanych jakości. Zawarte w tekstach Dudy-Gracz trywialność i oryginalność przeplatały się²⁶.

²⁴ Kamila Mścichowska, *Dzień z życia człowieka szczęśliwego*, „Teatr” nr 4/ 2009, s. 9-10.

²⁵ Monika Żółkoś, *Materiał nadestany*, 5 maja 2009, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72166/podsumowanie-konkursu-na-najlepsza-inscenizacje-dziel-dramatycznych-williamaszekspir-a-w-sezonie-20082009>, dostęp 6 lutego 2022 r.

²⁶ Magdalena Hasiuk, *Jądro ciemności i jad mroku*, „Odra” nr 9/2009, s. 93-98 (96-97).

W PEWNYM SENSIE TO NADAL JEST SZEKSPIR

Przedstawienie *Każdy musi kiedyś umrzeć Porcelankę, czyli rzecz o Wojnie Trojańskiej*, to – według Drewniaka – „apokaliptyczna wizja wojny wartości, w której zwycięzców nie będzie”²⁷. Zweryfikowawszy swoją dotychczasową strategię przeplatania w spektaklu fragmentów sztuk Szekspira i własnych tekstów, reżyserka przygotowała autorski scenariusz, który nie tylko pomaga uniknąć zarzutów o poprawianie klasyka, ale pozwala „mówić Szekspirem, ale po swojemu”²⁸. Duda-Gracz wyobraziła sobie, że wojna trojańska trwa nadal, chociaż nikt już nie pamięta, dlaczego i po co, że nastąpiła dewaluacja wszelkich wartości i rozpad wszystkich uczuć. Widzowie zostają uwięzieni²⁹ w pewnego rodzaju upiornym parku rozrywki, w którym – zależnie od wylosowanego „przydziału” – kibicują Grekom lub Trojanom, reprezentowanym przez postaci poddane deheroizacji i uwikłane w wojnę nienawiści. „Szekspir pięknie w swoim dramacie narusza mit. Ja ten naruszony mit starałam się przepuścić przez kryzys wartości, jaki przyniosły nam wszystkie kolejne wojny i czas, w jakim żyjemy”³⁰, wyjaśnia reżyserka, która swój zamysł oparła na przekonaniu, że „*Troilus i Kresyda* to jest jeden z najbardziej gorzkich dramatów Szekspira, w którym autor bezlitośnie rozlicza się z wiarą, z mitem, z archetypem bohatera i w sposób bezwzględny obchodzi się z miłością”³¹.

Filtr reżyserski także i w tym przypadku jest gęsty od aluzji do współczesności i posługujący się nowoczesną materią teatralną. „Wojna trojańska [...] jest [...] stanem świadomości, permanentnym chaosem, w jaki wpadł

²⁷ Łukasz Drewniak, *Bitwa podwawelska*, „Dziennik Polski” nr 1, 2 stycznia 2014, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/175171/bitwa-podwawelska>, dostęp 3 marca 2022 r.

²⁸ Jolanta Kowalska, *Jestem irytująca. Wywiad z Agatą Dudą-Gracz*, „Teatr” nr 12/2016, s. 14-20 (17).

²⁹ Spektakl „[w]zbudza w widzach uczucie dyskomfortu - nie tylko dlatego, że epatuje przerysowaniem, brzydotą, wulgarnością i naturalizmem, ale także poprzez czysto fizyczne odczucia usadzonych zwykle na niewygodnych siedziskach patrzących” (Aleksandra Sowa, *Scenariusz pilnie poszukiwany*, portal Teatr dla Was, 29 maja 2013, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/163513/scenariusz-pilnie-poszukiwany>, dostęp 4 marca 2022 r.).

³⁰ Jolanta Kowalska, dz. cyt., s. 18.

³¹ Jolanta Ciosek, *Gorzkie przedstawienie na motywach Szekspira*, „Dziennik Polski” nr 108 online, 10 maja 2013, cyt. za <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/162218/gorzkie-przedstawienie-na-motywach-szekspira>, dostęp 5 marca 2022 r.

karmiony produkowaną przez media i popkulturę papką świat”³², pisał Wakar. Mamy w spektaklu i popkulturową hollywoodzką wersję mitu w stylu superprodukcji „Troja”, i dojmujące zwulgaryzowanie języka, i „podglądanie” bezkompromisowo walczących o popularność upadłych herosów-celebritytów, którzy utknęli w mroczno-groteskowym *reality show*, i „estetykę okrucieństwa, [która] zawłaszcza każdy element przestrzeni spektaklu, nie pozostawiając ani skrawka niezaangażowanej w nią sceny”³³. A mimo to Drewniak, chwając typowe dla reżyserki chwyt – efektowną scenografię, niezwykle kostiumy, precyzyjną warstwę muzyczno-dźwiękową i synkretyzm stylistyczny – konstatawał, że „w pewnym sensie to nadal jest Szekspir, z jego patosem i obrazoburstwem, wielką poezją i egzystencjalnymi paradoksami, tyle że śmieszniejszy niż zwykle, bardziej bezwzględny, niż to można sobie wyobrazić. Perwersyjny, trupi i śliski”³⁴.

Jeszcze długo trudno będzie czytać recenzje z wrocławskiego *Makbeta* w oderwaniu od najnowszej europejskiej wojny. „Kluczem do przeczytania całej historii są wiedźmy, narzeczone wojny, czyli kobiety, które zostały same, gdy ich mężowie poszli walczyć”³⁵. „Chciałabym zrobić spektakl o tym, jak rodzi się tyran”³⁶. „Wszyscy tutaj, z władcą-mordercą na czele, wiedzą, że robią źle. [...] Bez usprawiedliwień. [...] Czynią zło rozmyślnie i nie tłumaczą się z niego”³⁷. „Wszystkie pojawiające się na deskach wrocławskiego Capitolu postaci sprawiają wrażenie, jakby zostały uwięzione w kleszczach wojny”³⁸. „Nie opowiadamy o szaleństwie, ani o ambicji czy potrzebie władzy, tylko o świadomym czynieniu zła.”³⁹ „Wizjonerska inscenizacja

³² Jacek Wakar, *Z brudu powstałeś*, „Dziennik Gazeta Prawna” nr 178 dodatek – Kultura, 13 września 2013, cyt. za <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/168771/z-brudu-powstales>, dostęp 5 marca 2022 r.

³³ Aleksandra Sowa, dz. cyt.

³⁴ Łukasz Drewniak, *Walcząc o gorszy świat*, „Dziennik Polski” nr 112 online, 15 maja 2013, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/162565/walczac-o-gorszy-swiat>, dostęp 4 marca 2022 r.

³⁵ Sabina Misakiewicz, *Makbet w Capitolu*, www.dzielnicewroclawia.pl, 1 czerwca 2017, cyt. za: <http://www.dzielnicewroclawia.pl/makbet-w-capitolu/>, dostęp 18 lutego 2022.

³⁶ Maciej Stroiński, *Czas Hamletów ...*, dz. cyt.

³⁷ Piotr Doczekalski, *Makbet na deskach Teatru Muzycznego Capitol*, PAP, 10 października 2017, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/249070/wroclaw-makbet-na-deskach-teatru-muzycznego-capitol>, dostęp 21 lutego 2022.

³⁸ Agata M. Skrzypek, *Nie podawaj wojnie imion...*, www.e-splot.pl, 17 stycznia 2018, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/253714/nie-podawaj-wojnie-imion-makbet>, dostęp 20 marca 2022 r.

³⁹ Michał Hernes, *Wolę Makbeta od polityków*, wywiad dla portalu tuwroclaw.com, cyt. za:

[...] okazała się spektakularną plastycznie i nasyconą rozmową o wojnie totalnej”⁴⁰. Najbardziej przyciągającą uwagę postacią spektaklu jest Hekate, mroczna bogini wojny, sycąca się rzezią, śpiewająca nad jej ofiarami pieśni śmierci⁴¹. Służą jej Wiedźmy, które „współtworzą cierpiącą grupę wojennych ofiar, dygoczących w konwulsjach na polu bitewnym. Umierają tam po raz kolejny – zgwałcone, z dzieckiem przy piersi, okaleczone”⁴².

Pod względem przestrzeni scenicznej ten monumentalny spektakl jest przeciwieństwem pierwszej szekspirowskiej realizacji Dudy-Gracz z Teatru STU. Na scenie mamy czterdziestu aktorów, a operowo tłumne sceny zbiorowe tworzą „serię obrazów inspirowanych szekspirowską tragedią. Wywiedzionych z malarstwa, ale też z kina – z filmów *Tron we krwi* Kurosawy czy *Królowa Margot* Patrice’a Chereau. [...] panoramę tego pola bitwy, z którego wszyscy powstają unurzani w krwi”⁴³. Reżyserka tłumaczy swoje rozwiązania przestrzenne w następujący sposób:

Przestrzeń [...] wraz z konsekwencją działań scenicznych, oparłam na Kandynskim – jego teorii punktu, linii i płaszczyzny. Punkt to Makbet, linia to korowód ludzi, których zniszczył, którzy go wynieśli, oraz tych, którzy go pokonali. Przestrzeń zaś to śmierć, czas i historia. Makbet jest zawieszony w przestrzeni umieralnej, na końcu bitwy, chwilę po tym, jak śmiertelnie zranił go Makduf. Ta chwila rozrasta się w spektakl – wizyjną retrospekcję win i namiętności, które doprowadziły Makbeta do tej chwili: między życiem a śmiercią. Z tej przestrzeni wyłaniają się korowody ludzi / duchów / zmor prowadzonych przez trzy Wiedźmy: ofiary, „kochanice” wojny. One kreślą linie zdarzeń, by wraz ze zgonem Makbeta stać się tylko kolejnymi ciałami na polu bitwy⁴⁴.

Tak zaaranżowana płaszczyzna sceny kojarzy się z szachownicą, zaś Makbet staje się „ubezwłasnowolnionym królem w jakichś upiornych, ską-

<https://www.tuwroclaw.com/wiadomosci,wole-makbeta-od-politykow-wywiad-o-premierze-capitolu,wia5-3267-36550.html>, dostęp 28 marca 2022.

⁴⁰ Katarzyna Wysocka, Piotr Wyszomirski, *Lepiej, ale dokąd zmierza Festiwal Szekspirowski*, „Gazeta Świętojańska” online, 10 sierpnia 2018, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/262484/lepiej-ale-dokad-zmierza-festiwal-szekspirowski>, dostęp 22 marca 2022 r.

⁴¹ Śpiewana partia Hekate jest dominantą spektaklu. Zapis utworów instrumentalnych i pieśni z tekstami średniowiecznych poematów, hymnów i ballad z muzyką Mai Kleszcz i Wojciecha Krzaka, znalazł się na płycie wydanej przez Luna Music.

⁴² Agata M. Skrzypek, dz. cyt.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Maciej Stroński, *Czas Hamletów...*, dz. cyt.

panych we krwi szachach”⁴⁵. Ale o ile fizyczne unieruchomienie głównej postaci może być odczytane jako metafora jego bezwolności wobec paraliżującego strachu i poczucia, że przepowiednia wplątała go w śmiertelną grę o władzę, o tyle mnożenie postaci i przesuwanie akcentów odbywa się kosztem wprowadzenia „szkodliwego baroku wątków”⁴⁶ oraz relatywizowania postępowania postaci. Malcolm jest człowiekiem słabym i niepanującym nad swoimi żądzami homoseksualistą. Duncan tyranem i brutalem, gwałcicielem Lady Makbet. Lady, od dzieciństwa ofiara męskiej dominacji⁴⁷, ma niepełnosprawnego syna z pierwszego małżeństwa. Świat nadprzyrodzony reprezentują nie tylko Wiedźmy, ale także wspomniana Hekate, której rola została poddana amplifikacji na wielu poziomach. Tak więc, mimo że przedstawienie oparte jest na sztuce Szekspira, a nie na autorskim scenariuszu, Duda-Gracz i tym razem poddaje tekst różnym zabiegom: tnie, skraca, miesza partie postaci źródłowych, rozdaje ich kwestie postaciom wymyślonym przez siebie. Dopisuje wątki, daje postaciom przeszłość, inaczej niż Szekspir kształtuje ich motywację, zmienia optykę.

Część recenzentów postrzega to dokładanie, czy dopisywanie Szekspirowi postaci i wątków jako neutralne, część jako nadmierne. Przy tym nie sam fakt modyfikacji jest poddawany ocenie, ale efekt w ramach reżyserskiej swobody adaptacyjnej. Jest tak nawet w przypadku komentatorów, którzy dosadnie określają zakres ingerencji, pisząc na przykład, że „[t]ym razem w szkockiej tragedii nie [...] są [...] najważniejsze reguły świetnie skrojonej intrygi. I chyba właśnie nie władza w sensie politycznym stanowi jej główny motyw. Duda-Gracz całą tę konstrukcję Stratfordczyka niemal unieważnia”⁴⁸.

⁴⁵ Tomasz Domagała, www.domagalasiekultury.blog.pl, 18 października 2017, dostęp 22 marca 2022.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Przykładowy fragment listu do postaci Lady Makbet brzmi: „Matkę grzebałam, trzymając się poły ojcowego płaszcza. Dziecięciem wtenczas byłam i wraz z ojcem lży laliśmy oboje. Dziadek ojca za to, w komnacie zamkniętej po twarzy bił i bardzo był nań rozsierdzony, że to zachowanie niegodne i wstyd. Rok później ojca chowałam obok matki. Nie płakałam, choć moja dusza zawodziła z bóleści. Bałam się jednak, że i mnie dziadek za lży ukarze i zawiedziony mną będzie. Po pogrzebie, dziadek mnie po twarzy stłukł, za to zem nieczuła. Wtedy to pojęłam pierwszą różnicę pomiędzy mężem a niewiastą”. Cyt. za: Jacek Cieślak, „Tajemnica Lady Makbet”, *Rzeczpospolita online*, 27 października 2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/249890/tajemnica-lady-makbet>, dostęp 28 marca 2022.

⁴⁸ Przemysław Skrzydelski, *Zbrodnia lubi się powtarzać*, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/250108/zbrodnia-lubi-sie-powtarzac>, dostęp 16 lutego 2022 r.

Według recenzenta pozwala to na głębsze zuniwersalizowanie problematyki sumienia, zarazem umożliwiając publiczności rodzaj niespiesznej kontemplacji upadłej natury człowieka. W innym komentarzu czytamy, że reżyserka „potraktowała tym razem Szekspira z należną uwagą, choć doszukała się w tekście wielokontekstowych odwołań i możliwości interpretacyjnych, wciąż dialogując z autorem”⁴⁹. „Nie przeszkadza mi i nie myli rozpisanie tekstu Shakespeare’a na postaci niekoniecznie zgodnie z oryginałem”, pisał Grzegorz Chojnowski. „Duże skróty, dodanie państwu Makbetom ryzykownego bezpośredniego motywu do zabójstwa Duncana szekspirologów przyprawia może o migotanie przedsińków, mojego sprzeciwu nie budzą”⁵⁰. Wprowadzone modyfikacje znajdują precyzyjne uzasadnienie, gdyż „fragmentami dialogów skradzionych innym bohaterom zostają obdarzone przede wszystkim kobiety – matki, żony, dworki, których w oryginalnym tekście nie ma. Każda niesie ze sobą własną historię i osobisty dramat”⁵¹. Ten *Makbet* jest przede wszystkim o wojnie i jej ofiarach.

SZEKSPIR W SZKLANCE WODY

W swoich dwóch ostatnich szekspirowskich spektaklach Duda-Grac z zmagają się przede wszystkim z pytaniami o istotę twórczości artystycznej oraz o istotę relacji międzyludzkich, szczególnie rodzinnych. Zarówno interpretacja *Burzy*, jak i *Hamleta*, jest oparta na jej własnym scenariuszu. Są to zarazem najbardziej autotematyczne z jej szekspirowskich przedsięwzięć. Reżyserka przyznaje, że inspiracją do spektaklu *Po „Burzy” Szekspira* był ostatni autoportret jej ojca, ukazujący postać jako odbicie w ekranie zgaszonego telewizora, „intymne [...] studium własnej samotności, poczucia ‘wypadnięcia z obiegu’ i wypalenia. [...] Zamiast Szekspirowskiej wyspy jest typowy blokowy ‘salon’. Wszystkie postaci są wytworem wyobraźni

⁴⁹ Katarzyna Wysocka, Piotr Wyszomirski, „Lepiej, ale dokąd zmierza Festiwal Szekspirowski”, *Gazeta Świętojańska online*, 10 sierpnia 2018, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/262484/lepiej-ale-dokad-zmierza-festiwal-szekspirowski>, dostęp 20 marca 2022.

⁵⁰ Grzegorz Chojnowski, *Makbet. Teatr Muzyczny Capitol*, <http://chojnowski.blogspot.com/2017/10/makbet-teatr-muzyczny-capitol.html>, dostęp 29 marca 2022.

⁵¹ Magda Piekarska, *Dawno nie było przedstawienia, które budziłoby taką skrajną emocje*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” online, 16 października 2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/249344/dawno-nie-bylo-przedstawienia-ktore-budziloby-tak-skrajne-emocje>, dostęp 20 marca 2022.

głównego bohatera – ożywieniem jego wspomnień”⁵². Ten Prospero, stary ojciec i sfrustrowany artysta, spotykając się z duchami swojej przeszłości, rozlicza się z błędnych decyzji i utraconych relacji, zmaga z poczuciem winy, pragnieniem zemsty i samotnością.

Wątki autobiograficzne nie umknęły uwadze recenzentów tego „apokryfu do szekspirowskiego dramatu,”⁵³ czy może raczej napisanego własnym językiem reżyserki postscriptum⁵⁴. „Autorka bierze od Shakespeare’a zarysy postaci i węzłowe punkty fabuły nadpisuje jednak zupełnie nową, intymną historię o wewnętrznym piekle artysty, który mierzy się ze swoim wypaleniem i rozlicza z demonami przeszłości”⁵⁵, pisał Szymon Kazimierczak. Podobnego zdania była Jolanta Kowalska: „Szekspirowska opowieść o wyspie pełnej cudów użycza jej schematu fabularnego i galerii postaci, lecz za tym parawanem rozgrywa się historia intymna, prywatny rytuał pamięci”⁵⁶. Reżyserka jak zwykle wprowadziła własne postaci i wątki oraz intertekstualne wycieczki do innych sztuk Szekspira. Stefania, matka zmarłej w dzieciństwie w wyniku pożaru Mirandy to zniszczona nieudanym życiem alkoholiczka. Kaliban to podstarzały zubożały hipis z sąsiedztwa, traktowany przez Prospera, podobnie jak jego czarnoskóra żona, z wrogością podsycaną uprzedzeniami. Tych dwoje, jako Makbet i Makbetowa, usiłują w pewnym momencie zamordować władcę wyspy. Ariel to naga postać o spopielonej skórze, czarnych oczach i ze śladami po odrąbanych skrzydłach, nieustannie bawiąca się zapałkami⁵⁷.

Niektórych recenzentów nie przekonał pomysł dialogowania ze zmarłym ojcem za pomocą Szekspira. Jeden z komentatorów, chwalać wybitną rolę aktorki grającej Ariela, nazwał ją „szekspirowską kreacją” i odnotował nawiązanie do „wcześniejszych, neokolonialnych i feministycznych inter-

⁵² Jolanta Kowalska, *Jestem irytująca ...*, dz. cyt., s. 15.

⁵³ Magda Piekarska, *Burza, w której żyję*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” online, 11 kwietnia 2016, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/220821/burza-w-ktorej-zyje>, dostęp 24 marca 2022 r.

⁵⁴ Jacek Wakar, *Prospero jest w złym humorze*, „Dziennik Gazeta Prawna” nr 126, 1 lipca 2106, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/270046/prospero-jest-w-zlym-humorze>, dostęp 25 marca 2022 r.

⁵⁵ Szymon Kazimierczak, *Ostatnia taśma Prospera*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/234363/ostatnia-tasma-prospera>, dostęp 25 marca 2022 r.

⁵⁶ Jolanta Kowalska, *Smutek kapuścianych głów*, „Teatr” nr 6/2016, s. 56-58 (56).

⁵⁷ Na temat motywu śmierci w tym spektaklu pisałam w artykule *Images of Death in Agata Duda-Gracz's Variation on The Tempest*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”, Kraków 2017, ss. 235-244.

pretacji wątku dominacji Prospera nad Arielem”, ale zaznaczył, że innych nawiązań do tytułowej sztuki się nie dopatrywał. Ubolewał też, że spektakl jest nierówny i tylko na początku „odważne potyczki Dudy-Gracz z *Burzą* Szekspira przypominały kreatywne podejście do klasyki największych artystów teatru, jak Swinarski czy Brecht”⁵⁸. Jednak inni recenzenci, jak na przykład Jan Bończa-Szabłowski, akceptując fakt, że „[b]ardzo daleko odzeglłowaliśmy od Shakespeare’owskiej inspiracji”⁵⁹, przyjmują pomysł Dudy-Gracz, aby posłużyć się jednym z najbardziej gorzkich tekstów Szekspira dla celów własnego obrachunku z życiem. „Prospero przeniesiony do naszej rzeczywistości jest jeszcze bardziej cyniczny niż ten z czasów Szekspira. *Po Burzy* to gorzka opowieść o samotności i wyobcowaniu”⁶⁰. „Mimowolny pobyt na niemal bezludnej wyspie stanowi metaforę społecznej izolacji”⁶¹ i daje reżyserce asumpt do analizy problemów szerszych niż toksyczne relacje rodzinne czy artystyczne niespełnienie, jakich jak ksenofobia czy rozpad więzi międzyludzkich.

Sportretowanie przez Dudę-Gracz życiowych rozbitków robi duże wrażenie, recenzenci mają jednak poczucie pewnego napięcia pomiędzy tym, co reżyserka chce przekazać, a szekspirowskim materiałem, którym się posługuje. Czy to dlatego, że Prosperowe „mieszkanko to nasza polskość, płaska i chamska, z którą szekspirowski świat przegrywa”⁶²? Wydaje się, że szekspirowskie spektakle Dudy-Gracz są obarczone ryzykiem, że pierwotne wzory je przytłoczą, albo że ona je zakrzyczy. I dlatego toczy się nieustanna walka, którą reżyserka akceptuje jako część swojego przedsięwzięcia. Owo napięcie przenikliwie opisała Jolanta Kowalska:

⁵⁸ Mirosław Kocur, *Burza w szklance wody*, <https://teatralny.pl/recenzje/burza-w-szklance-wody,1513.html>, dostęp 30 marca 2022 r.

⁵⁹ Jacek Sieradzki, *Subiektywny spis aktorów teatralnych 2016*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/227516/subiektywny-spis-aktorow-teatralnych-2016>, dostęp 29 marca 2022 r.

⁶⁰ Jan Bończa-Szabłowski, *Co się dzieje w głowie Prospera*, „Rzeczpospolita” nr 107, 9 maja 2016, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/222400/co-sie-dzieje-w-glowie-prospera>, dostęp 26 marca 2022 r.

⁶¹ Jarosław Klebaniuk, *Czas zemsty*, portal Teatr dla was, 30 maja 2016, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/223460/czas-zemsty>, dostęp 28 marca 2022 r.

⁶² Jarosław Zalesiński, *Rozbitkowie na wyspie na dwa różne sposoby*, „Polska Dziennik Bałtycki” nr 119, 24 maja 2017, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/242546/rozbitkowie-na-wyspie-na-dwa-rozne-sposoby>, dostęp 26 marca 2022 r.

Tekst, napisany przez reżyserkę, podąża wprawdzie tropem Szekspirowskiej *Burzy*, ale jej bohaterowie zostali wypożyczeni z zupełnie innego świata [...] To świat bohaterów „niższej rangi” – zdegradowanych, biernych, niechcianych, wegetujących gdzieś na peryferiach życia [...] „burza” w spektaklu Dudy-Gracz nie jest incydentem, lecz odprawianym po wielokroć rytuałem samoudręczenia. Na wyspie, która tak naprawdę jest izolatką (dobrowolną czy nie - tego nie wiemy), prezentuje się przedziwne panoptikum, gabinet figur niemożliwych, wyhodowanych w głowie artysty, karmionych jego pragnieniami, zawiścią i wszechogarniającym żalem do świata. [...] Niestety, matryca fabularna *Burzy* trochę krępuje bohaterów, rozdartych między swym Szekspirowskim pierwowzorem i nie zawsze wobec niego lojalną logiką narracyjną spektaklu. [...] Ale prawdziwą pałeczkę Prospera dzierży tu ktoś inny - ktoś usytuowany poza nawiasem scenicznego świata. Reprezentuje go głos narratora [...] Na wybaczącą ironię może sobie pozwolić tylko rzeczywisty kreator tej opowieści, wyrozumiały dla szaleństw jej bohaterów, łagodzący ich rysy dyskretną ramą pastiszu. Może więc Prosperem jest sama reżyserka, zaś wyspą - jej teatr, który, udzielając gościny twórczości ojca, wskazał na swe własne źródła⁶³.

Wątek dominującego ojca jest także obecny w *Ja jestem Hamlet*, przy czym został on w tym spektaklu przepisany na toksyczny związek ojca-aktora i syna-reżysera. Ten pierwszy – doświadczony i wybitny – zaproszony przez swojego potomka, nieudacznika, do udziału w inscenizacji *Hamleta*, nie zostawia na nim suchej nitki: „Starasz się ukryć własną nijakość za wybitnym tekstem. I za aktorami, którzy z niewiadomych przyczyn robią, co im każesz. Synu, ty przecież nie masz nic do powiedzenia”⁶⁴. Z listu do postaci dowiadujemy się, jakiego rodzaju arogancję uosabia główny bohater spektaklu:

Strzeżcie się, zwykli ludzie, szarzy ludzie, zwykli bez tego czegoś w środku, zwyczajni ludzie, normalni, przeciętni zjadacze chleba, [...] Ja jestem artystą, który się ponad waszym niczym unosi i pęcznieje sobą, czyli istotnością ponad wszelką wątpliwość! Ponad nijakością waszą i celem jestem, który wam się wydaje ważny, ale jest bez znaczenia dla mnie, czyli jest bez znaczenia w ogóle!

⁶³ Jolanta Kowalska, *Smutek kapuścianych głów*, dz. cyt., s. 56-58.

⁶⁴ Cyt. za: Maciej Stroiński, *Czas Hamletów ...*, dz. cyt.

Nastał czas Hamletów! Pierdolicie 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!⁶⁵

Duda-Gracz czyta *Hamleta* jako dramat wybujałego ponad miarę ego, co pozwala jej zawrzeć w swoim spektaklu jaskrawą krytykę współczesnego środowiska teatralnego. Podobnie jak głośny miniseriał *Artyści* z 2016 roku w reżyserii Moniki Strzępki, *Ja jestem Hamlet* to „wiwisekcja na dzisiejszym polskim teatrze, która próbuje uleczyć jego chore elementy: wewnętrzne konflikty, mobbing, molestowanie, nadużycia emocjonalne, przemoc symboliczną i fizyczną”⁶⁶.

Scenariusz reżyserki rządzi się prawami dalekimi od renesansowego oryginału, z którego zostaje wyeksponowany wątek teatru w teatrze. Nie zemsta jednak jest w centrum uwagi, ani siła słowa czy potęga teatru. Widzimy bowiem rozkład teatru: „Sztuka miesza się z życiem, a teatr okazuje się piekłem. Skretyniali realizatorzy, bucowaci aktorzy, historyczne aktorki, zakulisowe intrygi, [...] alkoholizm, romanse. I przede wszystkim przekraczający wszelkie granice narcyzm⁶⁷. Jak argumentują niektórzy recenzenci, zastawienie na środowisko tego typu pułapki na myszy ma przynieść oczyszczenie, gdyż w swojej wersji „meta-przedstawienia Duda-Gracz większość zabiegów stosuje z ironią, a puentuje tekstem zwróconym przeciw chorym ambicjom koleżanek i kolegów po fachu. Zupełnie serio jest jej humanistyczny stosunek do bohaterów, teatru, wreszcie aktorów”⁶⁸. W tym spektaklu *Morderstwo Gonzagi* to wybitnie nieudana inscenizacja *Hamleta*, którą usiłuje zrobić skrajnie nieudany zespół: „To trzeba umieć, tak skopać Szekspira, przy czym oczywiście oni robią to celowo. Tylko w jakim celu?

⁶⁵ Cyt za: Magdalena Rewerenda, *Najważniejsi są aktorzy*, kulturaupodstaw.pl, 2 kwietnia 2019, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/273386/najwazniejsi-sa-aktorzy>, dostęp 30 marca 2022 r.

⁶⁶ Monika Mokrzycka-Pokora, dz. cyt.

⁶⁷ Stanisław Godlewski, *Świat bez teatru? Kusząca wizja*, „Gazeta Wyborcza Poznań” nr 101 online, 30 kwietnia 2019, cyt. za <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/274656/swiat-bez-teatru-kuszaca-wizja>, dostęp 25 marca 2022 r.

⁶⁸ Marek S. Bochniarz, *Problem Hamleta z kobietami i matką*, kultura.poznan.pl, 29 kwietnia 2019, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/274604/problem-hamleta-z-kobietami-i-matka>, dostęp 30 marca 2022 r.

By o patologii polskiego teatru opowiedzieć na przykładzie. Zamiast ogólników typu ‘źle się dzieje’, dostajemy konkret: co się dzieje, jak się dzieje”⁶⁹.

Z Szekspirowskim klasykiem i stereotypowymi wobec niego oczekiwaniami reżyserka rozprawia się we właściwy dla siebie bezkompromisowy sposób, niemniej jednak tragedia Szekspira pozostaje „nie tylko pretekstem, ale zarówno bazą jak i kluczem”⁷⁰. Chociaż niektórzy odbiorcy mieli problem z określeniem, jak dalece spektakl ten jest szekspirowski („To przedstawienie wydestylowane, ale również bardzo głęboko z ducha Stratfordczyka”⁷¹), to jednak bez *Hamleta* nie sposób go w pełni zrozumieć, chociaż by dlatego, że wiele scen nawiązuje bezpośrednio do kluczowych wydarzeń tragedii. Duda-Gracz zrzuca Szekspirowskich bohaterów z kulturowego piedestału. Hamlet jest rozpisany na dwie postacie – tępego aktora i durnego reżysera. Jego najsłynniejszy monolog zostaje zredukowany do bełkotu. Za kulisami odbywają się walki o kluczowe role. Zmieniona jest też tonacja: humoru jest znacznie więcej niż w źródłowej tragedii – od tytułów scen („Kim jest widz i po co jest widz?”, „Po co reżyserowi aktorki?”, „Co trzeba wyjaśnić widzowi?”), poprzez komizm postaci, aż po „katalog [...] kodów branżowych: co trzeba i jak wystawić, by być słusznie odczytanym i przyjętym w poczet”⁷².

Status kanonicznego tekstu ewidentnie ciąży tym odbiorcom, którzy widzą w anty-teatrze Dudy-Gracz szansę na „odświeżenie tekstu zużytego”, a także postaci Hamleta, który stał się „groteskową notatką ze szkolnych bryków”⁷³. Reżyserce przypisują oni zamiary pokrewne z tymi, które kierowały Szekspirem – zapewnienie inteligentnej rozrywki⁷⁴, co stwarza wrażenie prób uzasadnienia radykalności, z jaką przetwarza ona Szekspira. Jak czytamy w jednej z recenzji, „[w] tle Szekspirowskiego *Hamleta* powstał dramat [...] o kondycji sztuki scenicznej, kultury i rzeczywistości społecznej. Agata Duda-Gracz [...] zdekonstruowała i wyzwoliła⁷⁵ *Hamleta*, aby opowiedzieć

⁶⁹ Maciej Stroiński, *Tak przemija chwała świata*, przekrój.pl, 13 maja 2019, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/275151/tak-przemija-chwala-swiata>, dostęp 24 marca 2022 r.

⁷⁰ Magdalena Cieślak, *Myslenie „Hamletem” – dotykane kryzysu Szekspirem*, „Universitas Gedanensis” t. 60, 2021, s. 17.

⁷¹ Benjamin Paschalski, *Sam na wielkiej scenie*, kulturalnycham.com.pl, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/286853/sam-na-wielkiej-scenie>, dostęp 23 marca 2022 r.

⁷² Maciej Stroiński, dz. cyt.

⁷³ Marek S. Bochniarz, dz. cyt.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Podkreślenie moje, A.R.

nam o tym, co ważne w teatrze i w państwie duńskim również”⁷⁶. Ci z kolei, którzy mniej zważają na kanoniczność źródła, wydają się być bardziej otwarci na potencjał autorskiej propozycji reżyserki. Michał Mizera uważa poznański spektakl za apogeum jej twórczości, a jej teatr – dzięki konsekwentnemu własnemu językowi – porównuje do teatru Kantora, Grzegorzewskiego czy Dziuka. O Szekspirze Dudy-Gracz mówi w kategoriach partnerstwa, które widzów usadza „w samym środku wielowiekowego tygla kultury, w którym Duda-Gracz miesza chochłłą odziedziczoną po ojcu Geneta z Szekspirem, Boscha z Breughlem i El Greco, barok ze współczesnymi mediami”. „Rozsypana, rozłupana piórem Dudy-Gracz szekspirowska opowieść rozpada się [w *Ja jestem Hamlet*] na nowe pytania”, nie tylko o kondycję teatru, ale także o kryzys narracji, kryzys dialogu, samotność i, wreszcie, o prawdę własnej twórczości⁷⁷.

ZAKOŃCZENIE

Metafora zastosowana przez Mizere wydaje mi się szczególnie trafna w odniesieniu do szekspirowskich projektów Dudy-Gracz. Jej metoda to rozłupywanie, niszczenie i rozsypywanie kanonicznych tekstów nie w celu ich uwspółcześnienia, lecz w celu stworzenia własnych opowieści. Ten gest kreacji zdaje się żywić nie tyle inspiracją, czy nawet dialogiem, ale – jak wspomniałam powyżej – rodzajem walki. Przy czym Duda-Gracz mocuje się nie tyle nawet z tekstami źródłowych sztuk, ile z interpretacjami, wyobrażeniami i przyzwyczajeniami odbiorców na ich temat. Żeby kogoś zrzucić z piedestału, ten piedestał musiał najpierw powstać. Żeby odbrzązować autora lub postać, najpierw muszą one w ten pomnik zostać zakute. Intensywność zapasów Dudy-Gracz z Szekspirem – określana przez recenzentów jako radykalność, bezkompromisowość, prowokacja – wynika z wysokości piedestału i ciężaru wielowiekowych warstw brązu.

⁷⁶ Zbyszek Dramat, *Ja też jestem Hamlet, czyli teatr nowy w zenicie*, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/274785/ja-tez-jestem-hamlet-czyli-teatr-nowy-w-zenici>, dostęp 30 marca 2022 r.

⁷⁷ Michał Mizera, *Ja, Hamlet. Ja, Ofelia*, Encyklopedia teatru polskiego online, 26 marca 2020, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/288403/ja-hamlet-ja-ofelia>, dostęp 30 marca 2022 r.

W związku z tym porównywanie jej szekspirowskich spektakli ze sztukami Szekspira, do których nawiązują, nie ma po prostu sensu, tak jak nie ma sensu mierzenie ich szekspirowską miarą. A mimo to – o czym zaświadcza powyższy przegląd recenzenckich reakcji – pokusa jest zbyt wielka. A może należy mówić raczej o pewnym trudnym do przewyciężenia odruchu? Recenzenci zachwycający się plastycznością scenografii i ekspresyjnością gry aktorskiej, ale ganiący fabuły i język scenariuszy, chcieliby może usłyszeć oryginalny tekst Szekspira w scenograficznej oprawie Dudy-Gracz. A przecież w gruncie rzeczy Agata Duda-Gracz robi coś całkiem podobnego do tego, co ze swoimi źródłami robił Szekspir – zmienia na swoją modłę. Dlatego najbardziej owocnym podejściem będzie potraktowanie jej szekspirowskich spektakli jako „żywotów równoległych” zarówno do sztuk Szekspira, jak i do innych interpretacji. Jak mówi sama reżyserka, są one „dialogiem z teatralną tradycją i z widzem. To ‘żywoty’ jedne z wielu”⁷⁸.

Bibliografia

- Bochniarz Marek S., „Problem Hamleta z kobietami i matką”, *kultura.poznan.pl*, 29 kwietnia 2019, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/274604/problem-hamleta-z-kobietami-i-matka>, dostęp 30 marca 2022 r.
- Bończa-Szablowski Jan, „Co się dzieje w głowie Prospera”, *„Rzeczpospolita”* nr 107, 9 maja 2016, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/222400/co-sie-dzieje-w-glowie-prospera>, dostęp 26 marca 2022 r.
- Chojnowski Grzegorz, „Makbet. Teatr Muzyczny Capitol”, <http://chojnowski.blogspot.com/2017/10/makbet-teatr-muzyczny-capitol.html>, dostęp 29 marca 2022.
- Cieślak Magdalena, *Myślenie „Hamletem” – dotykane kryzysu Szekspirem*, „Universitas Gedanensis” t. 60, Gdańsk 2021, s. 13-29.
- Cieślak Jacek, „Tajemnica Lady Makbet”, *Rzeczpospolita online*, 27 października 2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/249890/tajemnica-lady-makbet>, dostęp 28 marca 2022.
- Ciosek Jolanta, „Gorzkie przedstawienie na motywach Szekspira”, *Dziennik Polski* nr 108 online, 10 maja 2013, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/162218/gorzkie-przedstawienie-na-motywach-szekspira>, dostęp 5 marca 2022 r.
- Ciosek Jolanta i Paweł Głowacki, „Nikła obecność polskiej klasyki”, *Dziennik Polski* nr 303 online, 30 grudnia 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/64556/nikla-obecnosc-polskiej-klasyki>, dostęp 23 lutego 2022 r.

⁷⁸ Jolanta Kowalska, *Jestem irytująca...*, dz. cyt., s. 18.

Doczekalski Piotr, „Makbet na deskach Teatru Muzycznego Capitol”, PAP, 10 października 2017, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/249070/wroclaw-makbet-na-deskach-teatru-muzycznego-capitol>, dostęp 21 lutego 2022.

Domagała Tomasz, www.domagalasiekultury.blog.pl, 18 października 2017, dostęp 22 marca 2022.

Dramat Zbyszek, Ja też jestem Hamlet, czyli teatr nowy w zenicie, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/274785/ja-tez-jestem-hamlet-czyli-teatr-nowy-w-zenici>, dostęp 30 marca 2022 r.

Drewniak Łukasz, „Bitwa podwawelska”, Dziennik Polski nr 2 ,1 stycznia 2014, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/175171/bitwa-podwawelska>, dostęp 3 marca 2022 r.

Drewniak Łukasz, „Do stu razy sztuka”, Przekrój nr 43/2008, 29 października 2008, s. 61.

Drewniak Łukasz, „Walcząc o gorszy świat”, Dziennik Polski nr 112 online, 15 maja 2013, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/162565/walczac-o-gorszy-swiat>, dostęp 4 marca 2022 r.

Głowacki Paweł, „Ładne tęczowe skarpetki”, Dziennik Polski nr 241 online, 14 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60719/ladne-teczowe-skarpetki>, dostęp 25 stycznia 2022 r.

Godlewski Stanisław, „Świat bez teatru? Kusząca wizja”, „Gazeta Wyborcza Poznań” nr 101 online, 30 kwietnia 2019, cyt. za <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/274656/swiat-bez-teatru-kuszaca-wizja>, dostęp 25 marca 2022 r.

Hasiuk Magdalena, „Jądro ciemności i jad mroku”, Odra nr 9/2009, s. 93-98.

Hernes Michał, „Wolę Makbeta od polityków”, wywiad dla portalu tuwroclaw.com, cyt. za: <https://www.tuwroclaw.com/wiadomosci,wole-makbeta-od-politykow-wywiad-o-premierze-capitolu,wia5-3267-36550.html>, dostęp 28 marca 2022.

Kazimierczak Szymon, Ostatnia taśma Prospera, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/234363/ostatnia-tasma-prospera>, dostęp 25 marca 2022 r.

Klebaniuk Jarosław, Czas zemsty, portal Teatr dla was, 30 maja 2016, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/223460/czas-zemsty>, dostęp 28 marca 2022 r.

Kocur Mirosław, Burza w szklance wody, <https://teatralny.pl/recenzje/burza-w-szklance-wody,1513.html>, dostęp 30 marca 2022 r.

Kowalczyk Janusz R., „Ballada o upadku autorytetu,” Rzeczpospolita online, 11 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66893/ballada-o-upadku-autorytetu>, dostęp 4 lutego 2022 r.

Kowalska Jolanta, „Jestem irytująca. Wywiad z Agatą Dudą-Gracz”, Teatr 12/2016, 14-20.

Kowalska Jolanta, „Smutek kapuścianych głów”, „Teatr” nr 6/ 2016, ss. 56-58.

Kozłowska Ada, „Teatr absurdu i nowoczesna miłość według Agaty Dudy-Gracz”, Gazeta Szekspirowska nr 10, 11 sierpnia 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77653/teatr-absurdu-i-nowoczesna-milosc-wedlug-agaty-dudy-gracz>, dostęp 23 lutego 2022 r.

Krupiński Wacław, „Rzecz o wyjściach”, *Dziennik Polski* nr 245/18/19.10.08 (dodatek), 21 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/61060/rzecz-o-wyjsciach>, dostęp 22 lutego 2022 r.

Lenarciński Michał, „Mikstura Otello”, www.lenarcinski.blog.onet.pl, 11 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66956/mikstura-otello>, dostęp 4 lutego 2022 r.

Maciejewski Łukasz, „Temperatura wrzenia. Wywiad z Kamilą Baar”, *Dziennik* nr 238 – Kultura, 10 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60600/temperatura-wrzenia>, dostęp 5 lutego 2022 r.

Miłkowski Tomasz, „Zawiść, wariacje”, *Przegląd* nr 8/01.03, 25 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/67851/zawisc-wariacje>.

Misakiewicz Sabina, „Makbet w Capitolu”, www.dzielnicewroclawia.pl, 1 czerwca 2017, cyt. za: <http://www.dzielnicewroclawia.pl/makbet-w-capitolu/>, dostęp 18 lutego 2022 r.

Mizera Michał, „Ja, Hamlet. Ja, Ofelia”, *Encyklopedia teatru polskiego online*, 26 marca 2020, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/288403/ja-hamlet-ja-ofelia>, dostęp 30 marca 2022 r.

Mizera Michał, „Panoptikum a la Madame Duda-Gracz”, *„Teatr”* nr 1, 1 stycznia 2009, s. 27-29.

Mizera Michał, „Romeo i Julia”, *Puls Biznesu* nr 199, 10 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/176892/romeo-i-julia>, dostęp 5 lutego 2022 r.

Mokrzycka-Pokora Monika, „Agata Duda-Gracz”, culture.pl, ostatnia aktualizacja: listopad 2019, <https://culture.pl/pl/tworca/agata-duda-gracz>, dostęp 13 lutego 2022 r.

Mścichowska Kamila, „Dzień z życia człowieka szczęśliwego”, *Teatr* nr 4, 1 kwietnia 2009, s. 9-10.

Paschalski Benjamin, „Sam na wielkiej scenie”, kulturalnycham.com.pl, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/286853/sam-na-wielkiej-scenie>, dostęp 23 marca 2022 r.

Pawłowski Dariusz, „Otello w wariacjach”, *Polska Dziennik Łódzki* nr 24 online, 29 stycznia 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/65990/lodz-otello-w-wariacjach>, dostęp 2 lutego 2022 r.

Piekarska Magda, „Burza, w której żyję”, *„Gazeta Wyborcza – Wrocław”* online, 11 kwietnia 2016, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/220821/burza-w-ktorej-zyje>, dostęp 24 marca 2022 r.

Piekarska Magda, „Dawno nie było przedstawienia, które budziłoby tak skrajne emocje”, *Gazeta Wyborcza - Wrocław* online, 16 października 2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/249344/dawno-nie-bylo-przedstawienia-ktore-budziloby-tak-skrajne-emocje>, dostęp 20 marca 2022 r.

Rewerenda Magdalena, *Najważniejsi są aktorzy*, kulturaupodstaw.pl, 2 kwietnia 2019, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/273386/najwazniejsi-sa-aktorzy>, dostęp 30 marca 2022 r.

Romanowska Agnieszka, „Images of Death in Agata Duda-Gracz’s Variation on The Tempest”, *„Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”*, Kraków 2017, ss. 235-244.

Sass Renata, „Otello zgładzi... Britney Spears”, *Express Ilustrowany* nr 30 online, 5 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66509/lodz-otello-wariacje-na-temat-u-jaracza>.

Sieradzki Jacek, „Subiektywny spis aktorów teatralnych 2016”, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/227516/subiektywny-spis-aktorow-teatralnych-2016>, dostęp 29 marca 2022 r.

Sowa Aleksandra, „Scenariusz pilnie poszukiwany”, portal *Teatr dla Was*, 29 maja 2013, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/163513/scenariusz-pilnie-poszukiwany>, dostęp 4 marca 2022 r.

Skrzypek Agata M., „Nie podawaj wojnie imion...”, www.e-splot.pl, 17 stycznia 2018, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/253714/nie-podawaj-wojnie-imion-makbet>, dostęp 20 marca 2022 r.

Skrzydelski Przemysław, „Zbrodnia lubi się owtarzać”, *Sieci Prawdy* nr 44/30.10, 2 listopada 2017, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/250108/zbrodnia-lubi-sie-powtarzac>, dostęp 16 lutego 2022 r.

Stroiński Maciej, „Czas Hamletów. Rozmowa z Agatą Dudą-Gracz”, *Przekrój* online, 14 września 2020, <https://przekroj.pl/kultura/czas-hamletow-rozmowa-z-agata-duda-gracz-maciej-stroinski>, dostęp 15 lutego 2022 r.

Stroiński Maciej, „Tak przemija chwała świata”, przekroj.pl, 13 maja 2019, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/275151/tak-przemija-chwala-swiata>, dostęp 24 marca 2022 r.

Targoń Joanna, „Od końca do początku z powrotem i na boki”, *Gazeta Wyborcza - Kraków* nr 241 online, 14 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60723/od-konca-do-poczatku-z-powrotem-i-na-boki>, dostęp 31 marca 2022 r.

Wakar Jacek, „Koniec niewinności”, *Polska* nr 43 dodatek *Kultura*, 20 lutego 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/67536/koniec-niewinnosci>, dostęp 4 lutego 2022 r.

Wakar Jacek, „Prospero jest w złym humorze”, *„Dziennik Gazeta Prawna”* nr 126, 1 lipca 2006, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/270046/prospero-jest-w-zlym-humorze>, dostęp 25 marca 2022 r.

Wakar Jacek, „Ślepe naboje”, *Dziennik* nr 244 dodatek – *Kultura*, 17 października 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60875/slepe-naboje>, dostęp 31 marca 2022 r.

Wakar Jacek, „Z brudu powstałeś”, *Dziennik Gazeta Prawna* nr 178 dodatek – *Kultura*, 13 września 2013, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/168771/z-brudu-powstales>, dostęp 5 marca 2022 r.

Wasilewska Monika, „Otello i Paris Hilton”, *Gazeta Wyborcza - Łódź* nr 33 online, 9 lutego 2009, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66688/otello-i-paris-hilton>, dostęp 4 lutego 2022 r.

Weryńska Joanna, „Teatr STU opanują aż trzy szekspirowskie Julie”, *Polska Gazeta Krakowska* nr 228 online, 29 września 2008, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/60022/teatr-stu-opanuja-az-trzy-szekspirowskie-julie>, dostęp 15 lutego 2022 r.

Wysocka Katarzyna, Piotr Wyszomirski, „Lepiej, ale dokąd zmierza Festiwal Szekspirowski”, *Gazeta Świętojańska* online, 10 sierpnia 2018, cyt. za: <https://encyklopedia->

teatru.pl/artykuly/262484/lepiej-ale-dokad-zmierza-festiwal-szekspirowski, dostęp 22 marca 2022 r.

Zalesiński Jarosław, „Rozbitkowie na wyspie na dwa różne sposoby”, „Polska Dziennik Bałtycki” nr 119, 24 maja 2017, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/242546/rozbitkowie-na-wyspie-na-dwa-rozne-sposoby>, dostęp 26 marca 2022 r.

Żółkoś Monika, Materiał nadesłany, 5 maja 2009, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72166/podsumowanie-konkursu-na-najlepsza-inscenizacje-dziel-dramatycznych-williamaszekspira-w-sezonie-20082009>, dostęp 6 lutego 2022 r.

Nota o Autorce

Agnieszka Romanowska – dr hab. prof. UJ, prowadzi badania w zakresie historii literatury angielskiej (szczególnie epoki renesansu), przekładu literackiego (zwłaszcza tłumaczenia tekstów dramatycznych) oraz polskiej recepcji dzieł Szekspira. Autorka monografii „Hamlet po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze” (2005) oraz „Za głosem tłumacza. Szekspir Iwazkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego” (2017). Ostatnio opublikowała artykuł „Roztańczone słowa. Potencjał teatralny sceny balu w Romeo i Julii Williama Szekspira” (*Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 2021 t. 16, nr 3 i 4) oraz współredagowała tom *Reading the Past, Understanding the Present* (2021). Współredaguje czasopismo przekładoznawcze „Przekładaniec”.

OLGA MASTELA

UNIwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-4528-4388

**ZIMOWA OPOWIEŚĆ W PRZEKŁADACH
G. EHRENBERGA I L. ULRICHA
NA DESKACH TEATRÓW KRAKOWSKICH
XIX WIEKU**
THE WINTER'S TALE IN G. EHRENBERG'S
AND L. ULRICH'S TRANSLATIONS AS
STAGED IN 19TH-CENTURY KRAKÓW
THEATRES

Słowa kluczowe: cenzura, Gustaw Ehrenberg, Antonina Hoffmann, przekład, teatr, Leon Ulrich, *Zimowa opowieść*.

Key words: censorship, Gustaw Ehrenberg, Antonina Hoffmann, theatre, translation, Leon Ulrich, *The Winter's Tale*.

Abstrakt: Artykuł traktuje o cenzorskich i reżyserskich ingerencjach w tkanę tekstu dramatycznego dwóch dziewiętnastowiecznych polskich przekładów *Zimowej opowieści* Szekspira – autorstwa Gustawa Ehrenberga i Leona Ulricha. W oparciu o analizę skreśleń widocznych na archiwalnych egzemplarzach teatralnych z Galicji z lat 70. i 90. XIX wieku podjęto próbę odtworzenia m.in. kreacji Antoniny Hoffmann w prapremierowym polskim wystawieniu tej sztuki na deskach Teatr Krakowski, nazwanego później Starym Teatrem (1877, przeł. G. Ehrenberg) oraz wpływu cenzury obyczajowej i politycznej na język i ton inscenizacji zaprezentowanej w 1896 na podstawie przekładów Ehrenberga i Ulricha w nowym gmachu Teatru Miejskiego (obecnie Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie.

Abstract: The paper presents censors' and stage directors' interferences into the fabric of two 19th-century Polish translations of Shakespeare's *The Winter's Tale* by Gustaw Ehrenberg and Leon Ulrich. Relying upon the analysis of the phrases and scenes that censors or directors had deleted from the translations, the author attempts to recreate the way in which a famous Polish actress Antonina Hoff-

mann performed the role of Hermione in the Polish premiere of the play in 1877 in Kraków, and what the impact of moral and political censorship was upon the language and mood of the adaptation staged in the new building of Municipal Theatre in Kraków in 1896.

WPROWADZENIE

Ingerencje w tkankę tekstu dramatycznego – poprzez przekład tego tekstu na inny język, a następnie sceniczną interpretację przekładu – mogą być wielorakie i spowodowane różnorodnymi czynnikami, od tak prozaicznych jak niezrozumienie wielopłaszczyznowości semantycznej oryginału (por. Limon 2018, s. 93–94), po tak kontrowersyjne jak dekonstruowanie dramatu i preparowanie z jego wycinków nowego dzieła (por. Wojtyśzko 2015). W kontekście wystawiania Szekspirowskiej sztuki *Zimowa opowieść* w Polsce przyczyny dokonywanych na tekście zabiegów były różne w różnym czasie. Szczególnie interesujące wydają się przypadki potraktowania dramatu i jego przekładów w początkowej fazie jego istnienia na polskiej scenie, czyli na deskach teatrów krakowskich w 2. połowie wieku XIX, a więc w zaborze austro-węgierskim w dobie autonomii galicyjskiej. Przed omówieniem tych przypadków warto pochylić się nad pewnymi ogólnymi, teoretycznymi aspektami obecności tekstów dramatycznych na scenie.

Każda inscenizacja stanowi swego rodzaju konkretyzację tekstu dokonywaną przez aktorów w przestrzeni scenicznej w czasie, kiedy czynność ta jest odbierana przez widza. Implikuje to dwa stany rzeczy. Po pierwsze, ze względu na aktorów i przestrzeń sceniczną, inscenizację można rozumieć jako interpretację tekstu polegającą na „przekształceniu [tego tekstu] w działanie” (Pavis [1998] 2002, s. 198). Niezwykle istotny jest przy tym problem tworzywa sztuki teatru, wielości systemów i znaków: język jest bowiem zaledwie jednym z elementów przedstawienia obok m.in. scenografii, światła, kostiumu, gry aktorskiej, muzyki. Po drugie, ze względu na konieczność obecności w teatrze widza, muszą w inscenizacji zostać uwzględnione światopoglądy właściwe pewnej wybranej zbiorowości społecznej, do której dany spektakl będzie przede wszystkim adresowany. Jednym słowem „[k]ażda lektura i konkretyzacja utworu zależą zarówno od epoki i okoliczności, w jakich odbywa się przedstawienie, jak i od rodzaju

czy też składu publiczności, dla której inscenizacja jest przygotowywana” (tenże, s. 206). Ważne jest także ustanowienie zależności między tym, co jest niedopowiedziane i niejednoznaczne w tekście, a co w przedstawieniu. „Te miejsca niedookreślenia”, jak zauważa Pavis, „niekoniecznie muszą się w tekście i w spektaklu pokrywać. [...] Zaciemniać to, co było jasne w tekście, rozjaśniać to, co w nim było ciemne – tego rodzaju zabiegi dookreślenia tkwią u podstaw praktyki inscenizacyjnej” (tamże, s. 199). Ponadto, przygotowując na scenę dawny, a zatem często także niezrozumiały dla współczesnego widza tekst, inscenizator zmuszony jest, jak podkreśla Pavis, „rozstrzygnąć, czy zawierzyć własnej jego interpretacji, czy wpisać się w istniejącą tradycję jego interpretacji scenicznych” (tamże, s. 202).

Kolejną kwestią związaną z interpretacją sceniczną utworu dramatycznego jest problematyka opisu przedstawienia. Należy przede wszystkim pamiętać, że dzieło sztuki teatralnej jest procesem, a nie przedmiotem. Co więcej, każdego dnia wystawienie danego utworu może przebiegać nieco inaczej. Wpływają na to m.in. modyfikacje wprowadzane na bieżąco przez twórców przedstawienia (inspirowane czasami przez krytykę teatralną), reakcje zmieniającej się z przedstawienia na przedstawienie publiczności oraz każdorazowa dyspozycja samych aktorów. W teatrze czas kreacji jest tożsamy z czasem odbioru, z czego wynikają trudności w spisywaniu historii teatru. Wobec niemożności dokonania dokładnego i całkowicie obiektywnego zapisu dziejącej się na żywo inscenizacji, problematyczna jest także kwestia analizy i interpretacji materiałów źródłowych. W próbie rekonstrukcji przedstawienia rolę odgrywają – w zależności od tego, co zostało zachowane – afisze, egzemplarze teatralne i programy, relacje i wspomnienia współczesnych, pamiętniki, recenzje teatralne i notatki w prasie (czasem niestety zdradzające nieznamość tekstu będącego podstawą przedstawienia), materiał ikonograficzny (fotografie, rysunki, projekty kostiumów i dekoracji oraz rysunki zagospodarowania przestrzeni sceny), zapis audiowizualny. Dokumentacja dostępna w archiwach teatrów lub bibliotekach jest jednak zazwyczaj fragmentaryczna; egzemplarz może być zapisem intencji reżyserkich, które w końcu nie zostały zrealizowane, zdjęcia unieruchamiają grę aktora, zapis video wprowadza montaż lub jeden tylko punkt widzenia. Podobnie rzecz się ma z opisem przedstawienia przez osobę, która była jego świadkiem: „zapis czy opis czegoś nie jest operacją obojętną, ponieważ

zawsze pociąga za sobą procedurę interpretacyjną” (Pavis [1998] 2002: 331). Dlatego też każdą recenzję należy traktować jako zapis indywidualnej recepcji dzieła teatralnego.

Wydaje się ponadto, że inscenizacja powinna być rozpatrywana nie tylko na tle epoki i właściwego danemu społeczeństwu światopoglądu, ale także w kontekście całokształtu dokonań reżysera lub choćby w związku z poprzednimi jego wystawieniami. Taka perspektywa daje pewne wskazówki interpretacyjne, m.in. co do sposobu postrzegania przez reżysera zadań aktorskich, jego stosunku do tekstu, poglądów filozoficznych czy estetycznych, co w efekcie może pomóc w odczytaniu myśli przewodniej i głównych sensów danego wystawienia. Taką też perspektywę starano się przyjąć w poniższych rozważaniach wzbogacając je o analizę ingerencji cenzorskich o charakterze obyczajowym, politycznym i społecznym, gdyż w okresie, w którym powstały przedmiotowe wystawienia, istniała na ziemiach polskich zaboru austriackiego cenzura teatralna polegająca na kontrolowaniu tekstów dramatycznych pod względem politycznym, moralnym i obyczajowym, oraz dokonywaniu oceny, czy mogą one pojawić się na scenie, np. po uwzględnieniu ewentualnych, nakazanych przez cenzora, zmian czy skreśleń w dialogach¹.

PIERWSZA POLSKA HERMIONA

Polska prapremiera *Zimowej opowieści* odbyła się 22 grudnia 1877 roku w teatrze krakowskim (przy ul. Jagiellońskiej) kierowanym ówczasie przez Stanisława Koźmiana. Sztukę zagrano w sumie dwukrotnie, w przekładzie Gustawa Ehrenberga². Była jednym z punktów realizowanego przez Koźmiana programu wprowadzenia oryginalnego Shakespeare’a (czyli w przekładach z oryginałów, a nie w popularnych wcześniej klasycystycznych przeróbkach) do polskiego teatru: „Koźmian pierwszy w Polsce pokusił się – podobno za namową Józefa Szujskiego – o inscenizację pomijanych dotąd komedii Szekspira”, w tym właśnie *Zimowej opowieści* (Jabłoński

¹ Obszerne studium na ten temat napisała M. Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860-1918*, Kraków 1995.

² Szerzej na temat tego przekładu oraz samego tłumacza – zob. A. Cetera-Włodarczyk i A. Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, Warszawa 2019, cz. I, s. 30–45 i cz. II, s. 22; oraz O. Mastela, „Oczyrna duszy...”. „Zimowa opowieść” Williama Shakespeare’a i jej polskie interpretacje..., Kraków 2019, s. 88, 97–102, 163–166, 176–178 i 237.

do najboleśniejszych doświadczeń królowej i matki: Hermiona Antoniny Hoffmann mówi, że życie nie jest dla niej żadnym dobrodziejstwem, ale nie mówi dlaczego, gdyż pominięto w jej kwestiach obszerne fragmenty świadczące o wielkim cierpieniu szekspirowskiej bohaterki – o tym, jak straciła łaskę męża, jak została oddzielona od syna, jak odebrano jej nowonarodzone dziecię, jak musi publicznie znosić upokorzenia. Nie wiemy, czy skreśleń dokonała sama aktorka, czy wyszły one spod pióra Koźmiana, ale jest pewne, że taki obraz bohaterki pasuje do ogólnej charakterystyki kreacji aktorskich Hoffmann, które – jak podsumował Jabłoński – „pozbawione były wszelkiego patosu, deklamacyjności oraz konwencjonalnych gestów i mimiki. Zawsze cechowały ją umiar i realistyczne – bliskie życiowej prawdzie – prowadzenie roli” (1982, s. 469–470). Godność i skromność to zatem główne cechy pierwszej polskiej scenicznej Hermiony.

Pod względem sposobu opracowania tekstu oraz gry aktorskiej pierwsze krakowskie wystawienie *Zimowej opowieści*, czy raczej *Zimowej powieści*, jak zatytułował swój przekład Ehrenberg, realizowało z pewnością reguły tzw. „szkoły Koźmiana“, do których należały: „swoboda i realizm w geście, mimice i sposobach podawania słowa”, ograniczenie do minimum charakteryzacji aktorów, dzięki czemu osiągnano „naturalną i bardziej wyrazistą grę ludzkiej twarzy”, troska o „wyrównaną całość i artystyczną jednolitość przedstawienia”, „zwyczaj zespołowej analizy tekstów i ról”, a także określenie podczas licznych prób „tonu całości” i „ogólnego kierunku działania” (Jabłoński 1982, s. 464–465). Po prawie dwudziestu latach, przy okazji kolejnego krakowskiego wystawienia dramatu – tym razem w reżyserii, czy raczej adaptacji, Józefa Kotarbińskiego – recenzujący je Kazimierz Ehrenberg (1896) wspominał krakowską prapremierę przydając jej zapewne, jak to bywa ze wspomnieniami, jeszcze więcej blasku:

[K]iedy w krakowskim teatrze wystawiono po raz pierwszy *Powieść zimową* w znakomitym przekładzie prawdziwego poety, oddającym wiernie [*sic!* – przekład, poza piosenkami i monologiem Czasu, napisany został prozą] cały nieuchwytny urok tej uscenizowanej bajki w cudownie harmonijnej poetycznej prozie, sala starego teatru wypełniona była po brzegi a dramat mimo iż był wystawiony wśród bardzo prymitywnych dekoracji i w ubogich kostjumach, sprawiał wrażenie niezmierne. Ale bo też grali go artyści, którzy zdawali sobie jasno sprawę z tego na czym

polega wewnętrzna poezja słowa! Hofmanowa była wspaniałą, pełną wdzięku i godności Hermioną, a Szymański pełnym głębokiego charakteru Leontesem. [...] Sztuka płynęła cicho, tajemniczo, majestatycznie, raz smutno, to znów z uśmiechem jak przystoi „baśni zimowej”.

Powyższy cytat zdaje się potwierdzać wnioski wyciągnięte z egzemplarza roli Hermiony, iż była to kreacja pełna godności. Ponadto, cały spektakl przepelniony był najwyraźniej swoistym majestatem i tajemnicą.

DWA PRZEKŁADY W RAMACH JEDNEJ INSCENIZACJI

Wspomniany Kotarbiński wystawił sztukę – jak można wyczytać ze sprawozdań – w nieco innym tonie. Do dyspozycji miał już nowy gmach teatralny przy pl. św. Ducha, więc spektakl grany był na tle nowej bogatej „wystawy”, w nowych strojach, ale z nieco słabszą obsadą, w części złożoną z początkujących aktorów, co niewątpliwie wpłynęło na poziom artystyczny, choć w przygotowaniu całego wystawienia zauważano „staranność” czy wręcz „pietyzm” (Anon. 1896, s. 229–230). Zarówno spektakl premierowy z 28 marca 1896, reżyserowany przez Kotarbińskiego, jak i kolejne wznowienia (22 listopada 1896 oraz 2 lutego 1898) doczekały się tak pozytywnych, jak i negatywnych recenzji. Leontesa grał sam Kotarbiński, „w tym poważnym stylowym nastroju, z tym szlachetnym, a jednak nie pozbawionym grozy i wściekłości patosem dramatycznym” (Pr.[okesch] 1896).

W przypadku tej inscenizacji dysponujemy obszerniejszym materiałem archiwalnym niż w przypadku polskiej prapremiery dramatu. W zbiorach Biblioteki Śląskiej w Katowicach zachował się bowiem obejmujący całość przedstawienia egzemplarz teatralny pochodzący z kolekcji egzemplarzy teatralnych należących niegdyś do Biblioteki Teatru Lwowskiego⁵. Zajmująca się tą kolekcją dr Barbara Maresz, z którą autorka niniejszego artykułu miała okazję rozmawiać w lipcu 2008 roku podczas kwerendy w Bibliotece Śląskiej, sądzi, że jest to prawdopodobnie egzemplarz przywieziony z Krakowa przez Tadeusza Pawlikowskiego, który w latach 1893–1899 był dyrektorem

⁵ *Zimowa powieść*, dramat Szekspira w 5 ak. (10 obraz.) podług tłumaczeń L. Ulricha i G. Ehrenberga ułożył na scenę J. Kotarbiński; muzyka L. Flotowa. Zbiory specjalne Biblioteki Śląskiej, sygn. BTLw 3256.

Teatru Miejskiego w Krakowie, a objąwszy następnie w 1900 roku dyrekcję Teatru Lwowskiego, postanowił wystawić tam *Zimową opowieść* i uczynił to w roku 1902⁶. Na egzemplarzu widnieją bowiem m.in. daty kolejnych przedstawień krakowskich w latach 1896–1898, a także pieczęć Zarządu Teatru Miejskiego w Krakowie i pieczęć Dyrekcji Teatru Miejskiego we Lwowie; inne zapiski wskazują, że egzemplarz ten był później wykorzystany prawdopodobnie także w Warszawie⁷ (premiera⁸ w Teatrze Letnim 1 lipca 1903 oraz przedstawienie w Teatrze Wielkim 10 stycznia 1904).

Ciekawostką historyczną stanowi wpis cenzorski z 10 kwietnia 1894 zezwalający na wystawienie w Krakowie opracowania Kotarbińskiego pod warunkiem opuszczenia wyrazów „cudzołożnica” (na s. 60, 61, 75 i 113), „cudzołóstwo” (na s. 104) oraz „nierządnik” (s. 75), a także słów Gawła⁹ z ostatniej sceny 4 aktu brzmiących „choć urząd jest nieugłaskanym niedźwiedziem, jednak często z pomocą złota można go za nos prowadzić”. Planowana inscenizacja poddana zatem została cenzurze zarówno obyczajowej, jak i politycznej; publiczność nie mogła usłyszeć słów na temat zepsucia

⁶ Por. B. Maresz, A. Musialik, L. Solarz, *Biblioteka Teatru Lwowskiego...*, Katowice 2019, s. VIII; szczegóły dot. obsady, dat przedstawień w 1902 i sprawozdań – zob. B. Maresz i M. Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie...*, Kraków 2005, s. 604. Warto dodać, że na rok 1902 datowany jest również inny archiwalny rękopis: egzemplarz teatralny *Zimowej powieści*, znajdujący się w Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, a zawierający obsady lwowską (1902) i krakowską (1906), skreślenia i poprawki suflerskie oraz notatki inspicjenckie z obu inscenizacji, a także nazwisko Ludwika Solskiego jako prowadzącego, co oznacza, że *Zimowa powieść* w adaptacji Józefa Kotarbińskiego najpierw za sprawą Pawlikowskiego zawędrowała z Krakowa do Lwowa, a następnie do Krakowa wróciła dzięki Solskiemu (egzemplarz o sygn. 4926 dostępny jest w Małopolskiej Bibliotece Cyfrowej – zob. mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=125931 oraz Małopolska Biblioteka Cyfrowa - *Zimowa powieść* : opis (mbc.malopolska.pl), dostęp: 29.04.2022).

⁷ Por. B. Maresz, A. Musialik, L. Solarz, *Biblioteka Teatru Lwowskiego...*, Katowice 2019, s. 14.

⁸ Warszawska premiera, w reżyserii R. Żelazowskiego, także być może oparta na opracowaniu Kotarbińskiego, miała miejsce później niż w Galicji, bowiem dopiero w 1903 roku; wcześniej granie *Zimowej opowieści* było zakazane przez rosyjską cenzurę. W 1879 roku cenzor stwierdził, że sztuka nie może uzyskać zezwolenia na wystawienie, gdyż jest w niej „w niekorzystnym świetle ukazana rola monarchy“ (cyt. Secomska 1987, s. 589).

⁹ Tak w omawianym egzemplarzu teatralnym – za przekładem Ehrenberga – nazwana została postać *Clowna*, czyli syna Starego Pasterza; w pierwszym wydaniu przekładu Ulricha nosi ona imię *Pajac*, a w nowszym wydaniu – *Chłop* (por. *Zimowa powieść*, przeł. G. Ehrenberg, „Przegląd Polski” 1871, nr 10, s. 37–82 i nr 11, s. 147–202; *Zimowa powieść*, przeł. L. Ulrich, w: J. I. Kraszewski (red.), *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare’a*. Warszawa 1877, t. 3, s. 710–763; oraz *Zimowa powieść*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Szekspira*, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, wyd. 3., Warszawa 1973, t. 2, 609–725 i 783–791).

– nierządu czy korupcji – w kręgach władzy, które – w przypadku spektakli granych w Galicji – mogły być kojarzone z monarchią Habsburgów¹⁰.

Zachowany egzemplarz teatralny pokazuje również, że Kotarbiński ułożył dramat na scenę w oparciu o dwa tłumaczenia: starsze – autorstwa Gustawa Ehrenberga i nowsze – pióra Leona Ulricha. Ciekawe, jak reżyser połączył przekład Ehrenberga w ogromnej większości napisany prozą z jedenastozgłoskowcem Ulricha. Otóż, z egzemplarza wyczytać można, że aktorzy grający postaci z dworu (w tym czeskiego królewicza Floryzela, a nawet wychowaną z dala od swej królewskiej rodziny Perdite) posługiwali się przez cały czas wierszowanym tłumaczeniem Ulricha, odwzorowującym niejako pentametr jambiczny tych wersów w oryginale. Natomiast wieśniacy – Stary Pasterz i syn jego Gawel – w akcie 3 scenie 3 oraz w akcie 4 scenie 2 – mówili prozą przekładem Ehrenberga. Możliwe, że styl nadany przez Ehrenberga wypowiedziom tych dwóch bohaterów bardziej Kotarbińskiemu odpowiadał, a ponadto użycie prozy jest zgodne z oryginałem angielskim, w którym Old Shepherd i Clown – jako postaci pochodzące z ludu – nie mówią pentametrem jambicznym w przeciwieństwie do postaci związanych z dworem królewskim. W tłumaczeniu Ehrenberga podano także mowę Czasu, którą tłumacz ten przełożył wyjątkowo nie prozą, a parzyście rymowanym trzynastozgłoskowcem, a więc miarą dobrze znaną Polakom z tak słynnego poematu jak *Pan Tadeusz*, a zarazem doskonale oddającą angielski *heroic couplet* (kuplet bohaterski) stosowany głównie w poezji epickiej.

Ponadto, opracowanie tekstu przez Kotarbińskiego wskazuje na chęć przypodobania się gustom ówczesnej publiczności – cenzura obyczajowa uwydatniona została bowiem nie tylko we wpisie cenzorskim zabraniającym używania słów związanych z cudzołóstwem oraz nierządem, w związku z czym w Obrazie III, sc. I (oryginalnie akt 2 scena 3) „cudzołożnicę” zamieniono na „występną żonę”, a „króla nierządnika” – na „uwodziciela”, ale nawet w samym wyborze kwestii bohaterów – i to zarówno z kręgów dworskich, jak i wiejskich. Pominięto na przykład całą „nieprzyzwoitą” rozmowę Hermiony z Poliksenesem na temat grzechów młodości oraz większość przemyśleń Leontesa na temat niewierności kobiet (oryg. akt 1 scena 2). Także z kwestii Starego Pasterza usunięto aluzje do cielesności;

¹⁰ Zob. też M. Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji...*, Kraków 1995, w szczególności s. 116 i s. 138.

nie ma w egzemplarzu zdań brzmiących w przekładzie Ehrenberga następująco: „Schadzki na schodach, w garderobie, w przedpokoju. Ciepłej im było, jak temu niewiniątku” (oryg. akt 3 scena 3). Brakuje też rubasznych komentarzy Mopsy i Dorkas w czasie wiejskiego święta oraz dyskusji Perdity z Poliksenesem na temat sztuki i natury, w której to rozmowie pojawiłoby się przecież określenie „bękart natury” (*nature's bastard*).

Pierwsza piosenka Autolikusa, w oryginale dość lubieżna –

When daffodils begin to peer,
 With heigh! the doxy over the dale,
 Why then comes in the sweet o' the year,
 For the red blood reigns in the winter's pale.

The white sheet bleaching on the hedge,
 With hey! the sweet birds, O how they sing!
 Doth set my pugging tooth an edge;
 For a quart of ale is a dish for a king.

The lark, that tirra-lirra chants,
 With heigh! with heigh! the thrush and the jay,
 Are summer songs for me and my aunts,
 While we lie tumbling in the hay (4.3.1-12)¹¹.

– najwyraźniej nie brzmiała odpowiednio ani w przekładzie Ehrenberga,

Kiedy złotogłów rozkwitać zaczyna,
 (A co? najmiłsza pora roku wróci),
 Wtedy na łąkę wychodzi dziewczyna,
 Błądą twarz zimy rumieńcem narzuci.

Gdy białe płótna wieszają na płocie,
 (A co? jak ptaszki śpiewają w zawody!)
 I mnie się zęby ostrzą na łakocie,
 A kwarta piwa królewskie to gody.

A gdy skowronek tirra lirra głosi,

¹¹ Cyt. za: The Arden Edition of The Works of William Shakespeare. *The Winter's Tale*, J. H. P. Pafford (ed.), Routledge, London – New York [1963] 1994.

(A co? śpiew ptasząt za orkiestrę stanie),
Niech drozd i sójka także głos podnosi,
Jak się z kumami wylegam na sianie¹².

ani w tłumaczeniu Ulricha:

Kiedy już narcyz z ziemi kielkuje,
Hej, ho! dziewczyna płąsa w dolinie,
Bo słodkiej wiosny oddechy czuje;
W zimowych piersiach świeża krew płynie.

Już dziewczki płachty wnoszą z doma;
Hej, ho! jak wdzięcznie ptaszyna nuci!
Do mej też gęby przyszła oskoma,
Bo kwarty piwa i król nie rzuci.

Skowronek w górze swą piosnkę dzwoni,
W krzakach mu wtórzy kosów świstanie,
To mi muzyka, kiedy wśród błoni
Drzemię z kochanką, schowany w sianie!¹³

Wstawiono więc w jej miejsce tekst inny, o jedną strofę krótszy, najwyraźniej specjalnie stworzony dla potrzeb wystawienia, a pozbawiony wszelkich aluzji do kobiecego ciała, krwi gorącej czy miłosnych rozkoszy na sianie:

Gdy w trawce fiołek barwi świat
bis | Skowronek w chmury mknie
Gdy cudną wonią dyszy świat
bis | To wiosna zbliża się

Wędruję bo mój los tak chce
bis | O rozkosz mało dbam
Skąd idę albo dokąd mknę
bis | Nic o tem nie wiem sam¹⁴.

¹² *Zimowa powieść*, przeł. G. Ehrenberg, „Przegląd Polski” 1871, nr 11, s. 151.

¹³ Podaję za: *Zimowa powieść*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne* Williama Szekspira, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, wyd. 3., Warszawa 1973, t. 2, 667–668.

¹⁴ Podaję za: *Zimowa powieść*, dramat Szekspira w 5 ak. (10 obraz.) podług tłumaczeń L. Ulricha i G. Ehrenberga ułożył na scenę J. Kotarbiński; muzyka L. Flotowa. Zbiory specjalne Biblioteki Śląskiej, sygn. BTLw 3256.

Brakuje w tej wersji piosenki nie tylko charakterystycznej dla Autolikusa lubieżności, ale także symboliki żonkila czy narcyza, których obraz, kojarzony z angielską wiosną, ale też z mitologiczną historią porwania i gwałtu Prozerpiny przez Plutona, pojawia się u Szekspira – przez analogię do *Przemian* Owidiusza – także w dalszej części dramatu, w monologu Perdity w akcie 4 scenie 4. W przekładzie piosenki Autolikusa w omawianym opracowaniu Kotarbińskiego szczególnie zadziwiająca jest druga strofa, w której rzezimieszek rzekomo wyrzeka się rozkoszy i ogólnie prezentuje wyjątkowo stoicką filozofię życiową.

Tytułem dygresji, warto też wspomnieć o innych zmianach wprowadzonych do tekstu opracowania sztuki, a mających związek z realiami polskiej historii i wynikających raczej z wewnętrznego nakazu patriotycznego twórców przedstawienia niż z ingerencji oficjalnej cenzury CK Rady Dworu. Mianowicie, w egzemplarzu sztuki Hermiona mieni się być córką „cesarza północnego”, a nie „moskiewskiego”, jak podaje wykorzystany w tym miejscu przekład Ulricha. Kotarbiński myślał być może, że występujący oryginalnie w tekście cesarz moskiewski, czyli właściwie car Rosji, którego postać była w znajdującej się pod zaborami Polsce znienawidzona, nie byłby według publiczności odpowiedni jako ojciec tak zacnej postaci, jaką jest w sztuce Hermiona. „Cesarz północny” brzmi o wiele bardziej neutralnie. Ciekawe, że podobnych zabiegów nie musiał stosować reżyserujący sztukę w 1877 Stanisław Koźmian, gdyż uczynił to za niego sam tłumacz: Ehrenberg podaje w tym miejscu „władcę Rusi” zmieniając tym samym drażliwe dla Polaków, zwłaszcza w okresie zaborów, określenie *emperor of Russia*¹⁵. Ehrenberg tłumaczy cara Rosji jako władcę Rusi, czyli właściwie nie wiadomo dokładnie czego, bo historycznych krain mających w nazwie Ruś było wiele: m.in. Ruś Kijowska, Ruś Halicko-Wołyńska czy Ruś Czerwona, która należała przez pewien czas do Polski, a część jej ziem do dziś stanowi fragment polskiego terytorium. Hermiona jako córka cara Rosji mogłaby zostać źle przyjęta przez polskich czytelników czy widzów w XIX wieku, natomiast „władca Rusi” brzmiał raczej neutralnie, bardziej legendarnie niż aktualnie, odsyłał do czasów zamierzchłych, nie zaś do bolesnej teraźniejszości.

¹⁵ Gwoli wyjaśnienia, w czasach Shakespear’a władcy rosyjscy przyjmowali już tytuł cara. Na język angielski w XVI w. ‘cara’ tłumaczono wymiennie jako *tsar* lub jako *emperor* czyli ‘cesarz, imperator’, skąd prawdopodobnie pochodzi nazwa ‘car’. Tak więc „emperor of Russia” to car Rosji.

Innym elementem omawianego egzemplarza teatralnego, wskazującym na wymiar społeczno-polityczny inscenizacji, było wprowadzenie przez Kotarbińskiego zbiorowej postaci Ludu do sceny sądu. Na początku tej sceny Lud woła najpierw: „Niech żyje król!”, a następnie – prowokując tym samym Leontesa – „Niech żyje Królowa!”. Przez całą scenę – jak wynika z wpisów w egzemplarzu (prawdopodobnie suflerskich, a nie reżyserskich) – lud ten szemra na wszystkie okrutne słowa Leontesa oraz w chwilach szczególnie groźnych, a później wolno rozchodzi się szemrając, po tym, jak Leontes błaga, aby królowej przywrócono życie. Dalszej części tej sceny, kiedy to następuje przemiana Leontesa z okrutnego władcy w pokutującego małżonka, nadano zatem prawdopodobnie charakter bardziej prywatny niż publiczny. Sam Leontes nie przyznaje się też otwarcie do tego, że rozkazał Camillowi zabić Poliksenesa – słowa te zostały w egzemplarzu pominięte. W scenie sądu, ponadto, w dość spektakularny sposób uwydatniona została rola Apolla jako bóstwa mszczącego się na Leontesie: na słowa króla „W całej wyroczni nie ma słowa prawdy; / Wszystko jest fałszem; sąd niech sądzi dalej!”, pada grzmot i błyska się.

Charakterystyczne jest również rozwiązanie ostatniej sceny. Kaplicę zamieniono na komnatę w domu Pauliny, odejmując w ten sposób przedstawianemu wydarzeniu nieco z jego religijnego czy mistycznego charakteru. Zgodnie z ogólną zasadą przyjętą dla tej sztuki przez Kotarbińskiego usunięto z tekstu słowa mogące sugerować pożądanie starego króla, czyli te mówiące o jego pragnieniu pocałowania rzeźby. Nie ma też zachwytyw Leontesa nad ciepłymi ustami ożywającej Hermiony (według przekładu Ulricha) ani podniecenia Poliksenesa na widok całującej się pary (też według tłumaczenia Ulricha)¹⁶. Hermiona zstępuje z piedestału przy dźwiękach muzyki od razu po słowach Pauliny „Ozwij się, pieśni! rozbudź ją, muzyko!”, po czym następuje „scena mimiczna – pocałunek z królem” (pocałunek ma rzeczywiście miejsce, nie towarzyszą mu jednak ekstatyczne komentarze zgromadzonych), a następnie Hermiona wypowiada tylko jedno zdanie: „Bogowie! zwróćcie¹⁷ na nas oczy z nieba / I raczcie wylać z świętych naczyń waszych / Błogosławieństwo na córki mej skronie!”. Po tych słowach zasłona opada i następuje koniec sztuki. Brakuje więc oryginalnych pytań Hermiony

¹⁶ Więcej na temat tłumaczeń tej sceny zob. Mastela 2019, s. 219–237.

¹⁷ Tu poprawiono niezbyt zgrabne w przekładzie Ulricha „rzućcie”.

o losy córki, brak też połączenia Pauliny z Kamillem oraz prośby Leontesa o przebaczenie. Sceny tej nie wspomniano w recenzjach jako szczególnej. O wiele większe zachwyty wywoływała para młodych kochanków, a przede wszystkim dowcipne scenki między Autolikusem a Synem Pasterza¹⁸. Dopiero w 1924 roku Leon Schiller wydobędzie z finału całą jego magię i potęgę¹⁹.

WNIOSKI I PROPOZYCJE DALESZYCH BADAŃ

Analiza skreśleń cenzorskich i reżyserskich w dwóch omawianych egzemplarzach teatralnych pozwoliła na nakreślenie wizerunku scenicznego pierwszej polskiej Hermiony w przekładzie Gustawa Ehrenberga i kreacji Antoniny Hoffmann z 1877 w Teatrze Krakowskim kierowanym ówczesnie przez Stanisława Koźmiana oraz na prześledzenie inscenizacji granej w niecałe 20 lat później na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie, a zbudowanej w oparciu o dwa przekłady – Ehrenberga i Ulricha, z przewagą tego ostatniego. Badania pokazują, że dominowała w tym okresie cenzura obyczajowa, a skreśleń wyrażen czy scen nieprzyzwoitych dokonywali nie tylko cenzorzy, ale i sami reżyserzy. Humor z komicznych scen dramatu wydobywali swą grą znakomici aktorzy – Solski i Roman, a postaci reprezentujące rodziny królewskie – sycylijską i czeską – zachowywały się z godnością, gdyż twórcy przedstawień oraz cenzorzy co do zasady nie pozwalali im zniżać się do poziomu cielesności. Być może wynikało to też z nakazu cenzury politycznej, według której rodzina królewska mogła być utożsamiana z monarchią Habsburgów, a więc nie wolno było jej w żaden sposób poniżać. Sama postać Hermiony zagrana przez Hoffmann, której zresztą inne kreacje cechowały też zwykle wewnętrzną siłą i umiar, wpisywała się doskonale w ten wizerunek władców.

Wydaje się, że ciekawe rezultaty mogłoby przynieść zbadanie pod kątem skreśleń cenzorskich i reżyserskich dostępnych egzemplarzy teatralnych *Zimowej opowieści* z okresu PRL-u. Jak dotąd takiego opracowania do-

¹⁸ Przede wszystkim chwalono Ludwika Solskiego w roli syna Starego Pasterza oraz Władysława Romana w roli Autolikusa. Sceny humorystyczne musiały być zatem wyjątkowo świetnie odegrane. O Solskim jeden z recenzentów pisał wręcz, że był „bohaterem wieczoru” – Minos. [J. Łoziński], 1896.

¹⁹ Szerzej na ten temat, zob. Mastela 2014, s. 121–122.

czekała się inscenizacja w reżyserii Krystyny Skuszaneki wykorzystująca przekład Bohdana Drozdowskiego²⁰. Interesujące byłoby też zanalizowanie ingerencji, jakich w tłumaczeniach sztuki dokonali polscy reżyserzy już po transformacji, gdy cenzura socjalistyczna przestała obowiązywać, a modne w teatrze stało się aktualizowanie sztuk Szekspira do współczesnych realiów.

Bibliografia

- Anon., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1896, t. 120, s. 229–230.
- Cetera-Włodarczyk A., Kosim A., *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku. Część I: Zasoby, strategie, recepcja oraz Część II: Wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019,
https://www.wuw.pl/data/include/cms/Polskie_przeklady_Shakespearea_czesc1_Cetera_Anna_2019.pdf; https://www.wuw.pl/data/include/cms/Polskie_przeklady_Shakespearea_czesc2_Cetera_Anna_2019.pdf (dostęp: 27.04.2022).
- E.[hrenberg] K., *Zimowa powieść*, „Głos Narodu” 31 marca 1896.
- Jabłoński Z., *Teatr krakowski w latach 1865-1893*, w: T. Sivert (red.), *Dzieje teatru polskiego*, t. III: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 421–508.
- Limon J., *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018.
- Maresz B., Musialik A., Solarz L., *Biblioteka Teatru Lwowskiego. Inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach. Cz. 3: sygnatury BTLw 3201 – BTLw 5987*, t. 1 (sygn. 3201-4800). Biblioteka Śląska w Katowicach, Katowice 2019.
- Maresz B., Szydłowska M., *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie. Teatr Miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900-1906*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Mastela O., „Oczyrna duszy...”. *„Zimowa opowieść” Williama Shakespeare’a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Mastela O., O polskości niektórych krytycznoliterackich, przekładowych i teatralnych interpretacji *Zimowej opowieści*, w: K. Kujawińska Courtney, M. Sosnowska (red.), *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 115–128.

²⁰ Zob. O. Mastela, *W zaklętym kole polskiego romantyzmu: „Zimowa opowieść” Williama Szekspira w krakowskiej inscenizacji Krystyny Skuszaneki z 1974 roku*, w: E. Łubieniewska, K. Łatawiec, J. Waligóra (red.), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 445–457.

Michalik J., *Szekspir Koźmiana? Rekonans*, w: J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Od Shakespeare'a do Szekspira*, Wydawca Centrum Edukacji Teatralnej Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 172–189.

Minos. [Łoziński J.], [bez tytułu], „Głos Narodu” 24 listopada 1896.

Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków [1998] 2002.

Pr.[okesch] W., [bez tytułu], *Nowa Reforma* 31 marca 1896.

Secomska H., *Wielki repertuar w aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury (1873-1907)*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, nr 4, s. 581–600.

Szydłowska M., *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860-1918*, Universitas, Kraków 1995.

Wojtyszko M., *O przyszłości sztuki reżyserii*, 18.03.2015, <https://teatralny.pl/felietony/o-przyszlosci-sztuki-rezyserii,985.html> (dostęp: 25.04.2022).

Nota o Autorce

Olga Mastela – adiunkt w Katedrze Przekładoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako tłumacz i weryfikator współpracowała m.in. z Instytutem Badań Literackich PAN. Tłumaczyła teksty S. Greenblatta, Emily Apter, Fredrica Jamesona, Tzvetana Todorova i innych. Opublikowała monografię pt. „*Oczyma duszy...*”. „*Zimowa opowieść*” *Willia-ma Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady* (2019), a także artykuły m.in. na temat polskich tłumaczeń *Zimowej opowieści* oraz *Romea i Julii*. Współredagowała *Polską Bibliografię Szekspirowską 1980-2000* (Ossolineum 2007) w ramach prac Interdyscyplinarnego Zespołu Badawczego „Rola Szekspira w kulturze polskiej i światowej” kierowanego przez prof. zw. dr hab. K. Kujawińską-Courtney. Obecnie interesuje się także przekładem melicznym, transkreacją oraz dydaktyką przekładu.

ANNA WOŁOZ-SOSNOWSKA

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-2791-1977

PRÓBY PRZEDSTAWIENIA SOLILOKWIUM
NA JĘZYK KOMIKSU NA PRZYKŁADZIE
„BYĆ ALBO NIE BYĆ” W *HAMLECIE*
WILLIAMA SZEKSPIRA¹
REPRESENTATION OF THE SOLILOQUY
IN COMICS ON THE EXAMPLE OF
WILLIAM SHAKESPEARE’S “TO BE OR
NOT BE”

Słowa kluczowe: komiks, Szekspir, solilokwium, *Hamlet*, adaptacje.

Keywords: comic book, Shakespeare, soliloquy, Hamlet, adaptations,

Abstrakt: Komiks bardzo długo spostrzegany był jako medium, które nie jest artystycznie oraz estetycznie wyrafinowane, i które opowiada w sposób uproszczony, zarówno na poziomie werbalnym, jak i wizualnym. Adaptacje sztuk Szekspira w komiksie pokazały jak zróżnicowane mogą być te adaptacje, a także jak ewoluje podejście do adaptacji. Celem artykułu jest chronologiczne prześledzenie adaptacji *Hamleta* w komiksie począwszy od pierwszych publikacji w latach pięćdziesiątych XX w. aż do lat dwudziestych XXI w. na wybranych przykładach. Artykuł analizuje czwarte solilokwium Hamleta „Być albo nie być” w adaptacjach komiksowych oraz starając się odpowiedzieć na pytania dotyczące wyzwań i trudności, jakie solilokwium stawia przed adaptorem, zwłaszcza w adaptacjach komiksowych.

Abstract: Comics has long been perceived as a medium which not artistically and aesthetically sophisticated, and is able to tell stories simplistically both on the verbal and visual level. Comics adaptations of Shakespeare’s plays have revealed how varied the adaptations can be and how over the years they have been evo-

¹ Pierwsza wersja artykułu powstała w 2014 na konferencję „Obrazy Szekspira” która odbyła się w Gdańsku. Do ponownego spojrzenia na to zagadnienie zachęcił mnie prof. Jacek Fabiszak w 2022, za co chciałam bardzo serdecznie podziękować.

living. The aim of the article is to look chronologically the comic book adaptations of *Hamlet* starting with the first publications from the 1950s up until the 2020s. The article analyses Hamlet's 4th soliloquy, "To be or not to be", in the comic book adaptations and attempts to answer the questions concerning the challenges and difficulties the adaptor faces in the adaptation process, particularly in comics.

Szekspir, zarówno jego sylwetka jak i sztuki, zawsze były źródłem inspiracji dla twórców z różnych dziedzin: m.in. malarzy, pisarzy czy też filmowców. Wraz z rozwojem komiksu jako gatunku artystycznego², kwestią czasu było pojawienie się publikacji komiksowych, które albo odwołują się do bardziej znanych fragmentów sztuk dramatopisarza albo adaptują je w całości. Związek między Szekspirem a adaptacjami komiksowymi nie jest oczywisty. Szekspir od XVII wieku uznawany jest za symbol kultury wysokiej, jednakże należy pamiętać, że w czasach elżbietańskich teatr, a zatem i sztuki teatralne należały do domeny kultury popularnej i niskiej, a dopiero z upływem czasu ich status zaczął się zmieniać. Sztuki Szekspira nie tylko były wystawiane w teatrze, ale stanowiły inspirację dla wielu rycin, rysunków i obrazów (Orgel 2007), np. aktorów w rolach, a z rozwojem nowych mediów, takich jak film, animacje czy komiks, były adaptowane właśnie w tych mediach. Lanier (2002: 43) zwrócił uwagę na wykorzystywanie Szekspira przez tzw. 'nowe media' w celu ich uwiarygodnienia, zwrócenia uwagi na użyteczność kulturową czy ustanowienie tradycji nowych mediów³. Lanier zauważył także, że Szekspir jest wykorzystywany także ze względu na swój „wyjątkowy status”, który osiągnął w kanonie literatury, a który wynika z częstych adaptacji i przepisowań, które są wykorzystywane do określonych celów w różnych momentach w historii (Lanier 2002: 21)⁴. „Wyjątkowy

² Zarówno Toepflitz (1985) jak i Szyłak (2009) w swoich publikacjach traktują komiks jako swoisty 'gatunek artystyczny', rozumiem jednak słowo 'gatunek' jako kategorię wydzieloną z większego medium, gatunek cechuje zbiór tych samych lub podobnych elementów. Komiks traktuję jako medium, jako wyraz artystyczny w ramach którego mogą pojawić się różne gatunki komiksu; np. komiks o superbohaterach. Jednakże w polskich publikacjach na temat komiksu traktuje się go właśnie jako gatunek dlatego też będę tutaj używała tego terminu wymiennie ze słowem 'medium'.

³ "new media often embrace Shakespeare as a royalty-free way of suggesting their cultural utility, importance, and continuity with tradition, only later to distance themselves once they gain a popular audience" (Lanier 2002: 43). [Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego wykonane przez autora, AWS]

⁴ "Shakespeare's special status in the literary canon springs from a complex history of appropriation and reappropriation, through which his image and works have been repeatedly recast

status” Szekspira i jego sztuk wykorzystywany został do pewnego stopnia także przez komiks.

SZEKSPIR A KOMIKS

Pierwsze adaptacje w komiksie pojawiły się w na początku lat 40. XX wieku, kiedy dwie serie *Classics Illustrated* (Gilberton Publishing, którego głównym edytorem był Albert Kantner)⁵ oraz *Stories by Famous Authors Illustrated* (Seaboard Publishers) sięgnęły po dzieła literatury światowej (m.in. Szekspira) by przybliżyć ich treść młodzieży, oraz mniej wykształconej (często tej mającej trudności z czytaniem) części społeczeństwa⁶, jednak po Szekspira sięgnięto dość późno, bo dopiero w latach 1950tych. Od tamtych lat dzieła Szekspira były wielokrotnie adaptowane z wykorzystaniem paneli (kadrów komiksowych) i chmurków komiksowych – elementów charakterystycznych dla poetyki komiksu, jednakże dopiero na przełomie XX i XXI wieku nastąpił swoisty wysyp adaptacji Szekspira w komiksie, wtedy to na rynku wydawniczym pojawiły się całe serie komiksów zajmujące się adaptacjami literatury. Adaptacje literatury prawie od początku wywoływały kontrowersje oraz sprzeciwy, jednym z krytyków serii był dr Wertham, który zarzucał komiksowym adaptacjom literatury słabą jakość, ich szkodliwość i „kastrowanie klasyków” (Wertham 2009: 55). Jednakże zarzuty te nie wpłynęły na zmniejszenie popularności serii. Toeplitz (1985:6) także zauważył w swojej książce, że jeśli „zjawisko artystyczne jest ‘komiksowe’, podkreślamy w ten sposób ich skrótowość, posługiwanie się prymitywnymi zazwyczaj chwytami, wartość ich akcji, połączona jednak z pewnym brakiem powagi

to speak to the purposes, fantasies, and anxieties of various historical moments” (Lanier 2002: 21)

⁵ Seria *Classics Illustrated* zaczęła publikować pierwsze numery w 1941, zaś pierwszy numer oparty na sztuce Szekspira (*Juliusz Cezar*) został wydany dopiero w lutym 1950 (patrz Jones 2002), druga seria adaptująca literaturę *Stories by Famous Authors Illustrated* zaczęło działalność w 1949, i ich pierwszy numer skupiający się na sztuce Szekspira (*Małbet*) został wydany w kolejnym roku (sierpień 1950). *Hamlet* został wydany w obu seriach odpowiednio we wrześniu 1952 (nr 99) i październiku 1950 (nr 8).

⁶ Mowa tutaj o pełnowymiarowych adaptacjach, przy analizie należy pominąć humorystyczne komiksy gazetowe (comic strips), które komentują lub wyśmiewają, a nie prezentują, pełny rozwój wydarzeń, odniesienia do popularnych postaci lub cytatów znanych fragmentów są wykorzystywane do dziś. Obie serie były popularne zarówno wśród młodzieży jak i żołnierzy amerykańskich walczących podczas II Wojny Światowej.

i swoistą drugorzędnością artystyczną i myślową”. Komiksowe adaptacje literatury wymykają się takiemu sztamowemu postrzeganiu historyjek obrazkowych i starają się odrzucać te zarzuty. Jerzy Szyłak w książce *Komiks: Świat Przerysowany* zwrócił uwagę na dwoiste traktowanie komiksu. Postrzegając komiks bardziej jako dzieło wizualne, oraz że obwinia się go za powtarzalność i powielanie utartych motywów z plastycznego punktu widzenia, jeśli chodzi zaś o werbalny wymiar komiksu traktuje się go jako płytki i naiwny. „Komiks jest kiepskim malarstwem i złą literaturą, ale jest tak dlatego, że nie chce być on ani jednym, ani drugim” (Szyłak 2009: 20). Stwierdzenie to można traktować jako swoiste nawoływanie by traktować komiks jako oddzielne medium z wykształconą poetyką i estetyką a porównywanie go z innymi mediami zawsze postawi komiks w złym świetle.

Adaptacje literatury przeciągają komiks bardziej na stronę werbalną niż wizualną, przypominając nieustannie o literackim pierwowzorze. Adaptacje sztuk Szekspira, zwracają także uwagę na język, jego piękno, metafory, monologi i solilokwia, co może utrudniać proces adaptacji (nie tylko w komiksie, ale w każdym medium), ale szczególnej roli i pozycji języka Szekspira nie można ignorować. Hutcheon (2006: 19) mówi, że „adaptacja, zwłaszcza długich powieści, oznacza, że praca adaptatora polega na skracaniu tekstu lub usuwaniu pewnych wątków”⁷, co więcej, jeśli twórca ma prawo skracać tekst ma także prawo go rozwijać. „Skrótowość” o której wspomina Toeplitz (1985: 6) wymagana jest (lub raczej była) w przypadku komiksów mających narzuconą ilość stron, takich jak komiksy z lat 50tych XX w. (30-40 stron⁸), lub serie z początku XXI w. (ok. 130-200)⁹, nie musi to jednak oznaczać, że tekst jest poszatkowany na tyle, by czynić go niezrozumiałym. W swoim artykule Marrion Perret zauważa, że „[p]rzeniesienie tragedii Szekspira w ramy komiksu – zredukowanie blisko 40000 wersów *Hamleta* do 48 stron słów i obrazów – jest wyzwaniem nie do przewyciężenia, zwłaszcza gdy jakaś kwestia jest zbyt dobrze znana by ją przemilczeć”¹⁰ (2004: 75). Nie

⁷ “Usually adaptations, especially from long novels, mean that the adapter’s job is one of subtraction or contraction” (Hutcheon 2006: 19).

⁸ Mowa tutaj o seriach *Classics Illustrated* oraz *Famous Authours Illustrated*

⁹ Serie ukazujące się w XXI w. to: *Classical Comics* oraz *Manga Shakespeare*. Większość serii narzuca by każdy komiks miał podobną ilość stron niezależnie od długości oryginalnego tekstu.

¹⁰ “Reducing a tragedy by Shakespeare to the confines of the comics medium—cutting the nearly 40,000 lines of *Hamlet* down to only 48 pages of words and pictures—is an almost insurmountable challenge, especially when a speech is too well known to be passed over in silence” (Perret 2004: 75).

oznacza to jednak, że zredukowanie tekstu musi być zjawiskiem czysto negatywnym. Każda adaptacja ma prawo do wprowadzania zmian, aby móc zaproponować nową interpretację tekstu, uczynić go atrakcyjniejszym dla widza/czytelnika, uwypuklić niektóre postacie lub wydarzenia, by inne usunąć w cień¹¹. Teoretykom adaptacji takim jak Hutcheon i Sanders wtóruje Perret, mówiąc, że „każda wersja komiksowa sztuki Szekspira oferuje nową interpretację zaproponowaną przez artystę i adaptatora. Mają na celu zaprezentowanie czytelnikom historii w sposób rozrywkowy, lecz komiksowe wersje sztuk Szekspira nie są jedynie skrótową prezentacją wątków i zarysem postaci; one [komiksy] niezaprzeczalnie interpretują jak i prezentują [sztuki]” (2004:73)¹². Perret w swoim artykule także podjęła próbę analizy czwartego solilokwium Hamleta, jednakże niniejszy artykuł rozwija pewne wątki i uzupełnia je o współczesne adaptacje *Hamleta* wcześniej nie analizowane.

Każda komiksowa wersja *Hamleta* zawiera najbardziej znane solilokwium „Być albo nie być”, które jest często uznawane jako nieusuwalny element każdej adaptacji tej sztuki. Stanowi ono także największe wyzwanie dla twórcy, aby przedstawić go w sposób realistyczny i przekonujący, tym bardziej że solilokwium jest oparte na konwencji dramatu i teatru. Manfred Pfister zwraca uwagę na nierealistyczność solilokwium, które istnieje tylko dzięki umowie między autorem a widzami (1993: 131–134). Solilokwium z natury nierealistyczne, musi być realistycznie umotywowane by mogło zostać odebrane przez widza jako „normalne zachowanie” bohatera. Te same uwagi na temat solilokwium w dramacie i teatrze są istotne w rozważaniach na temat komiksu i adaptacji tekstu dramatycznego w komiksie. „Być albo nie być” naładowane jest niespotykaną emocją, metaforą, iluzją; dlatego też każdy podejmujący się adaptacji tego solilokwium napotyka trudności z jego *przedstawieniem*, a rolą adaptatora czy też reżysera jest przedstawienie ciągu myśli w sposób interesujący i angażujący dla widza. Podobne obserwacje przedstawia Perret, twierdząc, że „[b]rak fizycznego ruchu może być wizu-

¹¹ Patrz Hutcheon (2006) Rozdział 1, Sanders (2006) Rozdział 1

¹² „(...) every comic book version of a Shakespeare play offers interpretation by the artist and the adapter. Though their aim is to introduce readers to the stories and characters entertainingly, comic book versions of Shakespeare's plays are not just illustrated digests of plots and sketches of character: inescapably, they interpret as well as inform” (Perret 2004:73).

alnie nudne, zaś ciekawy ruch fizyczny może odwrócić uwagę od działań intelektualnych (2002: 125)¹³. Zauważa ona trudność wyzwania jakie stawia adaptacja solilokwium, aby zbalansować element werbalny i wizualny, w taki sposób, aby się uzupełniały, a nie dominowały jedno nad drugim. Perret odnosi się głównie do adaptacji komiksowych, jednakże to wyzwanie odnosi się do każdej adaptacji, która wykorzystuje element wizualny np. film czy przedstawienie teatralne.

Warto byłoby przeanalizować wszystkie siedem solilokwiów *Hamleta* występujących w komiksowych adaptacjach, aby lepiej zrozumieć swoisty 'dialog' pomiędzy słowem a obrazem i pokazać pełniejszy obraz tej relacji. Jednakże nie każda wersja komiksowa zawiera wszystkie solilokwia, każda zaś adaptacja zawiera „Być albo nie być” które jest wręcz synonimem *Hamleta*. Adaptacje komiksowe prezentują zróżnicowane podejście w sposobie prezentacji solilokwium, w każdym komiksie pełniąc trochę inną rolę i inaczej podchodząc do procesu adaptacji solilokwium. Celem tego artykułu jest analiza czwartego solilokwium *Hamleta* i prześledzenie zmian, które zachodziły w sposób chronologiczny oraz podejście do tekstu Szekspira w adaptacjach komiksowych. Analiza zostanie przeprowadzona na wybranych adaptacjach.

Adaptacje komiksowe można podzielić na dwie ogólne kategorie: serie i dzieła auteur (autorskie)¹⁴ nie będące częścią serii zaplanowanej przez wydawnictwo. Adaptacje *Hamleta* można znaleźć w obu tych kategoriach, a sama sztuka została przeniesiona na język komiksu wielokrotnie: w języku angielskim ok. 15 razy, 1 adaptacja niema (bez tekstu), i 1 raz w języku polskim¹⁵, ale są także adaptacje w języku włoskim, japońskim czy też portugalskim. *Hamlet* jest częścią serii takich jak wspomniane już serie z lat 50. (*Classics Illustrated*, *Stories by Famous Authors Illustrated*), i bardziej współczesna serie *Manga Shakespeare* (Richard Appignanesi, 2007),

¹³ "(...) lack of physical activity can be visually boring, interesting physical action is likely to distract from intellectual action" (Perret 2002: 125)

¹⁴ Adaptacji Szekspirowskich w komiksie jest naprawdę wiele, jak dotąd (w latach 1940-2022) ustalono, że samych komiksów będących częścią serii jest aż 87, a z pewnością kolejne będą się pojawiać. Naturalnie ilość nie jest tożsama z jakością, niemniej jednak liczby te ukazują adaptacje nie jako chwilową modę, ale jako zjawisko kulturowe rozwijające się od dekad.

¹⁵ Naturalnie, adaptacji i apropiacji (termin Sanders) *Hamleta* jest więcej w innych językach, fragmenty traktowane są jako wprawki i eksperymenty twórców komiksowych, swoiste pole testowe dla zabaw obrazem i słowem.

Shakespeare: The Manga Edition (Adam Sexton, 2008), *Graphic Shakespeare* (zbiór pięciu sztuk, 2012), reaktywowane na krótko *Classics Illustrated* w 1990, *Saddleback's Illustrated Classics* (2006), *Manga Classics* z 2019, *No Fear Shakespeare Graphic Novels* (2008), *Brick Shakespeare* (2013), nie mówiąc już o niezliczonych adaptacjach nie należących do żadnej serii takie jak Carrol Dan *Stick Figure Hamlet* (2009) Nicki Greenberg *Hamlet* (2010), Kev F. Sutherland *Prince of Denmark Street* (2020), Russel Punter *Hamlet* (2020), Wanda Świątkowska *Hamlet* (2019)¹⁶. Analiza solilokwium będzie przekrojowa czasowo, by zwrócić uwagę na zmiany w podejściu do adaptacji solilokwium; elementami, które będą poddane analizie są warstwa werbalna (język w komiksie) i warstwa wizualna (obrazy komiksowe).

STORIES BY FAMOUS AUTHORS ILLUSTRATED (1950) *ORAZ CLASSICS ILLUSTRATED* (1952)

Pierwsze adaptacje *Hamleta* z roku 1950 (*Stories by Famous Authors Illustrated Hamlet* nr 8) i 1952 (*Classics Illustrated Hamlet* nr 99) z pozycji współczesnego czytelnika nie są zbyt interesujące. Element wizualny funkcjonuje jako ilustracja do tekstu raczej niż go uzupełnia. *Stories by Famous Authors* rozbija solilokwium na dwa panele prezentując *Hamleta* trzymającego sztylet, w adaptacji późniejszej element wizualny jest już bardziej ornamentalny, prezentujący *mise-en-scene* w której solilokwium jest wymówione. Obie te adaptacje nie ingerują w sposób prezentacji tekstu solilokwium; tutaj większą uwagę przyciąga tekst, a nie obraz. W obu adaptacjach tekst zaprezentowany jest w chmurce komiksowej, która fizycznie dominuje i zabiera przestrzeń panelu. Tekst solilokwium nie został skrócony, ale nie został także zaprezentowany w sposób ułatwiający jego odbiór, w obu komiksach solilokwium jest ujęte w całości w jednym ciągu bez wskazywania możliwych pauz, zawahań czy ważenia słowa. Utrudnia to recepcję solilokwium na poziomie werbalnym, ale i wizualnym. Obie te adaptacje będą stanowić kontrast w stosunku do kolejnych, które pojawiły się w następnych latach.

¹⁶ *Hamlet* Świątkowskiej nie został opublikowany jako osobny komiks, lecz jako część książki *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*.

CLASSICS ILLUSTRATED – HAMLET STEVEN GRANTA I TOM MANDRAKE’A (1990/2009)

W latach 1990–1991 Barkley Publishing próbowało wskrzesić serię *Classics Illustrated*¹⁷ jako drugą serię (wydano 27 tytułów). Niektóre tytuły były nie tyle przedrukiem co zupełnie nowym komiksem, tak jak *Hamlet* narysowany przez Stevena Granta i Toma Mandrake’a. *Hamlet* (nr 5) został ponownie wydany w 2009 z podtytułem *Delux*. Solilokwium zostało ujęte na jednej stronie komiksu, jednak sam panel jest intrygującym labiryntem chmurkach komiksowych i obrazu. Twórcy sięgnęli po ciekawy zabieg panel-w-panelu, choć tutaj pewnie trafniejszym sformułowaniem może byłoby „panel-na-panelu”; Perret zaś nazywa to „warstwowością” (2002: 140), gdyż zarówno obrazy/panele jak i słowa w chmurkach przedstawiane są czytelnikom na wielu płaszczyznach. Autorzy nie zaprojektowali tej strony z myślą o szybkim objęciu jej wzrokiem, mieli na celu zatrzymać czytelnika i zmusić go by wczytał się zarówno w tekst jak i obraz. Panel z solilokwium, jak i cały komiks, narysowany jest niewyraźną kreską¹⁸, wielokrotnie powtórzone pociągnięcia wywołują u czytelnika stan niepewności podekscytowania zagrożenia. Perret (2002) bardzo dokładnie analizuje „Być albo nie być” adaptacji Granta i Mandrake’a, jednakże nie zwraca uwagi na pewne ciekawe aspekty¹⁹. Solilokwium zaprezentowane jest na dwóch panelach: przedni na którym widać Hamleta oraz tylni, który jest swoistym tłem dla wydarzeń z pierwszego planu. Tylni panel zaprojektowany na całą stronę, tzw. panel totalny²⁰ przedstawia zamek Elsynor na nagiej skale jako nieprzyjemne, wręcz wrogie miejsce, nie wiadomo jednak czy panel tylni ma miejsce przed czy po wydarzeniach z panelu z solilokwium. Nie wiadomo także, czy Hamlet kieruje się nad morze czy od niego wraca. Wzburzone morze poniżej skały przynosi na myśl inne adaptacje *Hamleta* (głównie filmowe) zwłaszcza Gregoriya Kosintseva i Laurence’a Oliviera, którzy także umiejscawiali swoje adaptacje w zamku nad morzem (często ze wzburzonymi falami

¹⁷ Inna nazwa, którą można napotkać to *New Classics Illustrated*

¹⁸ Burt i Jensen (2006:23) nazywają to nieumiejętnym operowaniem światłem i cieniem. Wytykają także niewyraźne postaci, sylwetki i twarze.

¹⁹ Nie chcę tutaj powtarzać analizy Perret (2002) dlatego zwrócę uwagę na elementy, które ona pomija.

²⁰ W języku angielskim nazywa się je ‘full-page panel’ albo ‘bleeding panel’, który nie jest ograniczony ramą.

rozbijającymi się o skały). Z punktu widzenia teorii komiksu takie przejście nazywa się „temat-w-temat” (subject-to-subject), korzystając z teorii Scotta McClouda (1993:71)²¹, kiedy to następuje istotna zmiana przestrzeni i czasu, jednakże nie tak duża by mieć trudności z ustaleniem czynnika wspólnego. W takim przypadku, od czytelnika wymaga się dedukcji oraz zaangażowania by zauważyć związek między panelami, które czasem na pierwszy rzut oka mogą mieć niewiele wspólnego lub nie być oczywiste, zwłaszcza gdy twórca nie daje podpowiedzi która pomogłaby w ustaleniu związku między nimi. W tym przypadku, elementem łączącym jest mały zarys postaci Hamleta, która potem pojawia się na pierwszym planie na kolejnym panelu.

Uwagę czytelnika jednak głównie przyciąga panel, na którym widać Hamleta przechadzającego się wewnątrz zamku w cieniu arkad, otoczonego chmurkami z fragmentami solilokwium. Korzystając z terminologii filmowej panel ujęto z perspektywy „ptasiej” i poniekąd ukośnej, zaś rozmieszczenie wewnątrz panelu na planie ogólnym, tzn. sylwetka jest pokazana w całości, ale drobna, i nie przytłacza tła. Hamlet spacerując wzdłuż korytarza, przechodzi ze światła w cień, oraz z cienia w światło – prawdopodobnie ma to na celu odzwierciedlenie niestabilnego stanu umysłu księcia. Hamlet nie chodzi wokół czegoś, nie robi teatralnych gestów, brak też znaków jakoby zmieniał tempo przechadzki. Bohater idąc korytarzem, odbywa swego rodzaju mentalną podróż, mimo że fizycznie odbywa się ona w prostej linii, to jest niezwykle kręta w umyśle księcia, co poniekąd odzwierciedlają „poszatkowane” chmurki z tekstem.

Sam tekst solilokwium został zachowany w całości. Twórcy adaptacji nie odważyli się skrócić tekstu; o ile sam komiks nie jest bardzo długi i z pewnością dokonano pewnych cięć wątków, tak „Być albo nie być” pozostało nietknięte. Jednakże wypowiedź księcia nie jest ujęta w jednej wielkiej chmurce, tak jak to zostało przedstawione w *Hamletach* z 1950 i 1952. Grant i Mandrake dzieląc solilokwium na mniejsze części i rozmieszczając je dookoła postaci, sterują upływem czasu, a także wpływają na tempo w jakim czytelnik ma je odbierać. Eisner nazywa chmurki „zabiegiem desperacji” które próbują uchwycić oraz wizualnie przedstawić dźwięk (2008: 24)²².

²¹ „While staying within a scene or idea. Note the degree of reader involvement necessary to render these transitions meaningful” McCloud (1993:71)

²² „The balloon is a desperation device. It attempts to capture and make visible an ethereal element: sound” (Eisner 2008:24)

Czytając jakikolwiek komiks, należy pamiętać, że każda chmurka jest nie tylko nośnikiem tekstu, ale sama jest naładowana znaczeniem semiotycznym. Kształt, wielkość czy też czcionka odzwierciedlają stan emocjonalny bohatera, upływ czasu, a także prozodię wymawianego tekstu lub też tekst wypowiedzany w myślach, albo po prostu brak myśli. Rodzaj chmurki komiksowej, jaką zastosowano w tym komiksie, sugeruje wypowiedzanie kwestii na głos „do siebie” (brak też tutaj sugestii jakoby był podsłuchiwany), nie są one także wypowiedzane na raz, lecz fragmentami, jak gdyby Hamlet ważył i dokładnie dobierał każde słowo. Dodatkowo, upływ czasu w jaki zabiera cała ta scena kontrolowany jest przez właśnie tekst i chmurki. Znak łączący wszystkie chmurki sugeruje pełną wypowiedź, nie zaś kilka wyrwanych z kontekstu fraz.

MANGA SHAKESPEARE EMMA VIECELI (2007)

Kolejnym komiksem jest *Hamlet* z serii *Manga Shakespeare* (2007) autorstwa Emmy Vieceli. Pomimo że w nazwie serii widnieje nazwa ‘manga’, odnosi się ona bardziej do stylu kreski niż do całego zjawiska mangi japońskiej. Cechą charakterystyczną całej serii jest uwspółcześnienie sztuk, są one często uaktualniane – następuje zmiana czasu i przestrzeni. *Hamlet* także został uaktualniony, akcja dzieje się w 2107 roku po globalnej katastrofie ekologicznej, która zniszczyła świat. Miejsce akcji stanowi jeszcze większą enigmę; o ile zostały zachowane odniesienia geograficzne ze sztuki takie jak Anglia, Francja, Norwegia; czytelnik wie, że wydarzenia mają miejsce w Danii, ale nie wie nic więcej, nazwa stała się przestała oznaczać państwo – panele ukazujące zamek także nie dostarczają zbyt wielu informacji na temat przestrzeni wydarzeń. W konsekwencji solilokwium w mandze zostało przedstawione, jak gdyby odbywało się poza czasem i przestrzenią. „Być albo nie być” zostało rozmieszczone na dwóch stronach, na których znajdują się 4 panele komiksowe. W centrum uwagi znajduje się postać Hamleta, jego ciało i sylwetka, które przedstawiono na szarym tle (bądź pominięto tło w całości) – ma to na celu przyciągnięcia uwagi właśnie na słowo, gesty i mowę ciała. W porównaniu z adaptacją Granta i Mandrake’a komiks ten wydaje się bardziej sensualny, skupiający się na cielesności Hamleta raczej

niż na jego stanie emocjonalnym. Słowa pozostają wypowiedziane w myślach raczej niż na głos.

Na pierwszym panelu przedstawiono zarys ust, na białym tle – ma to na celu zwrócenie uwagi na wypowiedzane słowa (jeśli w ogóle są wypowiedzane). Rysunek ust (ekstremalne zbliżenie) sugeruje, że słowa wypowiedzane mogą być powoli i niezbyt głośno, lub szeptem lub może tylko w myślach. Pierwsze wersy solilokwium „To be or not to be... that is the question” („Być albo nie być ... oto jest pytanie”) ujęte zostały w dwóch chmurkach (a właściwie w przestrzeni oddzielonej od świata zewnętrznego) i umieszczone blisko panelu z ustami. Takim chmurkom brakuje charakterystycznego „zakończenia”, które wskazywałoby postać wypowiadającą dane słowa. W teorii komiksu taki zabieg może sugerować wypowiedzanie kwestii przez narratora lub samego Hamleta mówiącego swoje solilokwium w myślach (niczym filmowy zabieg voice-over). Chmurka ta ma także rzadko spotykaną podwójną krawędź (jednakże cała seria *Manga Shakespeare* dość często stosuje ten zabieg), jak gdyby należałoby jeszcze bardziej podkreślić wyjątkowość tych słów lub jeszcze bardziej odseparować je od świata komiksu.

Kolejny panel całostronicowy przedstawia dwóch Hamletów z zamkniętymi oczami, za nim zaś stoi jeszcze jego ‘alter ego’, drugi Hamlet, trzymający sztylet. Pojawienie się sztyletu odwołuje się do tekstu solilokwium, a konkretnie do słów „Któż by się z tym godził, Gdyby był w stanie przekreślić rachunki nagim sztyletem” (3.1 74-75 2006b: 281, tłum. Barańczaka)²³. Panel z dwoma Hamletami może przypominać średniowieczną psychomachnię, kiedy to dwie przeciwstawne idee spierają się; Hamlet jest rozdarty między życiem a śmiercią, działaniem i bezczynnością – w ten sposób Emma Vieceli stara się przedstawić czytelnikowi jego stan umysłu. Dodatkowo następuje zmiana umieszczania tekstu w panelu. Początek solilokwium ujęto w elipsy z wyraźną krawędzią, przy drugim panelu, gdy tekst mówi o rozterce i niepewności, pofalowana krawędź chmurki oddaje ten stan bohatera.

Kolejne dwa panele, które są zbliżeniem twarzy Hamleta, ukazują podjęcie ostatecznej decyzji. Sztylet został schowany, myśli o samobójstwie oddalone, Hamlet decyduje się by działać. Przekaz ten został wzmocniony przez tekst umieszczony w chmurce, ponownie o eliptycznym kształcie

²³ “When He himself might his Quietus make with a bare bodkin” (3.1. 74-75).

i wyraźnie zarysowanej krawędzi, gdzie ostatnie słowo „action” (działanie) zostało pogrubione.

Solilokwium Hamleta z serii *Manga Shakespeare* zostało także najbardziej skrócone ze wszystkich adaptacji. W porównaniu z oryginałem solilokwium skrócono niemal o połowę, zachowując najbardziej znane fragmenty, ale także te najbardziej pchające „akcję” do przodu. Pomimo oszczędności w słowach, adaptacja jest zrozumiała dla czytelnika. Obraz przedstawiony w panelu wzmacnia przekaz tekstowy, ale również zastępuje go. Okrojenie treści solilokwium podkreśla znaczenie wizualności w komiksie a nie na warstwę werbalną, czytelnikowi stawia się zadanie połączenia.

HAMLET. NO FEAR SHAKESPEARE GRAPHIC NOVELS NEIL BABRA (2008)

Celem serii *No Fear Shakespeare Graphic Novels* jest pomoc uczniom w zrozumieniu tekstu sztuk Szekspira. Komiks jest ciekawy ze względu zarówno na warstwę werbalną, jak i wizualną. Jak wcześniej wspomniano, adaptacje *Hamleta* w komiksie cechuje wierność językowi oryginału, zwłaszcza w odniesieniu do czwartego solilokwium, Babra zrywa z takim podejściem i stawia na zrozumienie raczej niż wierność w warstwie werbalnej. O ile pierwsza linijka solilokwium jest zachowana, tak w kolejnych zamieniane są słowa prostsze i bardziej współczesne, by ułatwić zrozumienie; np. zamiast „Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune” („Kto postępuje godniej: ten, kto biernie/ Stoi pod gradem zajadłych strzał losu” 3.1 2006b: 280, tłum. Barańczak) zostaje zamienione na „Whether it is nobler to suffer the **torments that fortune slings your way**”²⁴, metaforyczny i bezosobowy wydzźwięk zostaje zatracony. Całe solilokwium zostało uproszczone według tego schematu, zastępując trudniejsze, nacechowane emocjonalnie i metaforycznie, łatwiejszymi do zrozumienia: „sea of trouble” staje się „those affections”; „ay, there's the rub” – „ah but there's the catch”; „bodkin” – „knife” i wiele innych. Powodem tych zmian w warstwie werbalnej może być dydaktyczny wymiar komiksu oraz potencjalny odbiorca.

²⁴ Pogrubienie moje [AWS].

Uproszczenie metaforycznego wydźwięku solilokwium może ograniczać też warstwę wizualną, co ciekawe w komiksie Babry większą uwagę przykuwa obraz niż słowo. Autor prezentuje solilokwium w zaskakujący sposób, zaczynając od bardzo klasycznego zbliżenia na twarz Hamleta, który mówi do siebie, nie wiadomo czy na głos, czy też w myślach. Pierwsze wersy ujęte zostały w klasyczne chmurki komiksowe zakończone 'ogonkiem' wskazującym na osobę wypowiadającą. Następnie słowa ujęte są w chmurki bez zakończeń, by następnie być przedstawionym jako tekst zawieszony w próżni, utrudniając interpretację odnośnie sposobu deklamacji solilokwium. Ciekawym zabiegiem jest także zastosowanie chmurki, która przypomina języki ognia, wydobywające się zza panelu, nasuwające na myśl ognia piekielne i zło.

Wcześniej już wspomniano, że solilokwium zaczyna się od zbliżenia na Hamleta, ale od kolejnego panelu czytelnikowi ukazują się kolejne poziomy emocjonalne w umyśle księcia. Oprócz Hamleta na panelach ukazani zostali ci odpowiedzialni za jego stan, np. kolejne panele prezentują Klaudiusza z językiem potwora, który sący jad kłamstwa, który swoimi czynami odpowiedzialny jest za sytuację w Elsynorze; czaszki (jako symbol śmierci) – sugerujące samobójstwo, o którym jest mowa w solilokwium, Hamleta zabijającego samego siebie za pomocą sztyletu, a także obraz Hamleta odartego z swojej cielesności (?). Czytelnik widzi duszę lub umysł, próbujący podjąć decyzję odnośnie pomszczenia Starego Hamleta. Przedostatni panel (2008: 82) przedstawia Hamleta ze złamanym sercem, zdruzgotanego, świadomego jaką decyzję musi podjąć. Ostatni obraz ukazuje księcia a właściwie tylko zarys jego postaci ukrytej w cieniu, trzymającego rękojeść sztyletu. Panel ten nie posiada charakterystycznej ramki, co ma sugerować bezkres przestrzeni i poczucie spokoju (Eisner 2008: 49); tło tej kompozycji składa się z białego tła w górnej części i czarnego w dolnej, kiedy na sam koniec powraca do myśli o śmierci i zemście.

HAMLET NICKI GREENBERG (2010)

Kenneth Brannagh wyreżyserował czterogodzinną adaptację, która oparta jest na całym tekście sztuki; Nicki Greenberg oparła swoją adaptację

na nieskróconej wersji sztuki, tworząc ponad 400-stronicowe dzieło. Samo solilokwium zajmuje 10 stron. Nicki Greenberg odważnie podeszła do adaptacji: postaci to groteskowe karłowate stwory humanoidalne, „animowane kleksy” (Greenberg 2011: 6), które wystawiają sztukę na scenie, a cały komiks jest niezwykle teatralny (pozwala zajrzeć także za kulisy). Zaskakujące i początkowo niezrozumiałe usytuowanie w czasie i przestrzeni, okazuje się być kurtyną, na tle której kleksy-aktorzy odgrywają *Hamleta*.

Solilokwium w tym komiksie zostało ujęte tak jak w typowym komiksie, panele jednak są całostronicowe (często nazywane też meta-panelem), gdyż brak tutaj mniejszych kadrów. Dobór tego rodzaju techniki może być spowodowany podniosłością sceny oraz samego tekstu, co więcej dzięki rozbiciu tekstu na strony, a nie zaś na panele w układzie 2x3 (najbardziej typowy rozkład paneli w komiksie) narracja prowadzona jest wolniej, każde słowo jest ważne, a czytelnik może odnieść wrażenie, że poszczególne frazy solilokwium wypowiedane są powoli, i dokładnie; tempo narracji jest zwolnione również poprzez nieme panele. Przykładem jak wolno prowadzona jest narracja niech będzie tylko pierwszy wers solilokwium „To be or not to be, that is the question”, który zabiera aż 4 strony. Na pierwszej stronie pojawia postać Hamleta, który trzyma miecz-pióro, i bardzo powoli oraz niepewnie zaczyna wypowiadać do siebie wielokrotnie słowa „to be - ... to be - ... to be -”; na kolejnej stronie milczy zastanawiając się co dalej. Na obu stronach można odnaleźć ukrywającego się i podsłuchującego Poloniusza. Dopiero gdy Hamlet dochodzi do końca wersu, na stronie czwartej dosłownie zdejmuje swoją twarz (a może maskę, tak naprawdę nie wiadomo) i zaczyna prowadzić dyskusję z samym sobą. Tempo solilokwium przyspiesza, co zaznaczone jest intensywnością i liczbą chmurek z tekstem. Sam Hamlet stopniowo rozplywa się (dosłownie) i zanika, zwłaszcza gdy mówi o śmierci. Po podjęciu decyzji co do swojego działania, wraca do swojej cielesności, wraca opanowanie i twarz, którą przedstawia innym; tekst też ‘spowalnia’, pojawia się mniej chmurek zawierających pojedyncze wersy solilokwium. Tło, na którym Hamlet odgrywa solilokwium, także jest znamienne, początkowo jest bardzo kolorowe i wypełnione obrazami trybików i kółek zębatych od zegara, co sugeruje przemijanie i upływ czasu. Wraz z rozwijającym się solilokwium i z pojawiającymi się myślami o śmierci w tle pojawiają się ciemniejsze kolory oraz czerń, zaś gdy Hamlet dochodzi do końca swoich

rozważań, tło wraca do stanu poprzedniego. Tło odzwierciedla stan umysłu i tok myśli księcia.

Greenberg w przeciwieństwie do Barbry nie ‘wchodzi’ we wnętrze Hamleta, nie odziera go z cielesności, tutaj Hamlet sam, zarówno dosłownie jak i metaforycznie, zdejmuje twarz, by móc spojrzeć i ocenić sytuację z boku. W momencie, gdy Hamlet odsuwa myśl o samobójstwie i podejmuje decyzję o działaniu, jego „twarz” wraca na swoje miejsce. Jednakże, w przeciwieństwie do innych adaptacji, Hamlet nie jest pełen emocji i energii, jego postura sugeruje wyczerpanie i nadejście nieuniknionego. Wtedy też upuszcza sztylet-stalówkę pióra, którą wcześniej trzymał w ręku. Greenberg zaprezentowała bardzo abstrakcyjne podejście do adaptacji komiksowej; osadzenie jej w trudnym do określenia czasie i przestrzeni (choć, jak już wcześniej wspomniano po przyjrzeniu się dokładnie okazuje się to być przestrzeń teatralna) skupia uwagę na filozoficzny wymiar. Autorka nie stosuje szerokiego wachlarza chmurkę, przyjęła typową białą chmurkę z poszarpaną krawędzią sugerującą niepewność, wewnętrzne rozdarcie bądź konflikt wewnętrzny.

PRINCE OF DENMARK STREET – KEV F. SUTHERLAND (2020)

Ostatnim przykładem, który zostanie omówiony jest czarno-biała publikacja z 2020 roku Kev F. Sutherlanda²⁵ pod tytułem *Prince of Denmark Street* (dosł. *Książę z Ulicy Duńskiej*) i osadza fabułę *Hamleta* w czasach współczesnych w Londynie. Tytułowa Denmark Street, często nazywana londyńską Tin Pan Alley, to prawdziwa ulica na West Endzie, gdzie w drugiej połowie XX wieku mieściły się studia nagrań oraz sklepy muzyczne (Sutherland 2020: 173–177) i właśnie lokalizacja stała się kluczem do odczytania sztuki Szekspira. Joe „Prince” Hamlet jest muzykiem i wraz z Horacjem, Rosencrantzem i Guildensternem tworzą zespół The Danes. Hamlet jest synem legendy rocka the King, który wyglądem przypomina Elvisa Presleya. Szekspirowski Klaudiusz staje się Claudem Richem, który po śmierci brata przejmuje jego studio nagrań. Ta uwspółcześniona adaptacja nasuwa na myśl

²⁵ Autor musiał zorganizować internetową zbiórkę pieniędzy na platformie crowdfundingowej, by móc wydać komiks, co pokazuje, że autorzy coraz częściej sami chcą opublikować swoje dzieło, bez udziału wydawnictwa.

adaptację filmową *Hamlet* (2000) w reżyserii Michaela Almereydy, który osadził fabułę w Nowym Jorku. Naturalnie, decyzje adaptacyjne odgrywają kluczową rolę w prezentacji solilokwium.

Sutherland nie eksperymentuje z kształtem, wielkością i rozmieszczeniem paneli, najczęściej stosuje układ 2 na 3, lub 3 podłużne poziome panele na stronie, co oznacza, że tempo prowadzenia narracji jest dosyć jednostajne. Chmurki komiksowe są także typowe z wyraźną krawędzią, owalnym kształtem, zakończone wskaźnikiem w kierunku osoby wypowiadającej kwestię. Hamlet u Sutherlanda nie deklamuje solilokwium w próżnię, lecz zamienia go na tekst piosenki (wyśpiewanie tekstu zaznaczone jest poprzez symbol nuty w chmurce, Sutherland 2020: 48). Co więcej, Hamlet nagrywa piosenkę na taśmę wraz z partiami solowymi granymi przez innych członków zespołu, by mogła być później odtwarzana i słuchana przez innych, planuje także zamienić ją w teledysk. W sztuce Szekspira Hamlet zastawia pułapkę na Klaudiusza by ujawnić jego winę w postaci sztuki teatralnej, tutaj ma to być teledysk ze słowami „Być albo nie być”; piosenka, która jest nagrywana w obecności innych.

Solilokwium przestaje być prywatnym wyrazem myśli i odczuć, a nabiera statusu dzieła sztuki, które może być oceniane. Piosenka-solilokwium jest nieskończona, a przynajmniej czytelnik nie wie, jak ona się kończy. Hamlet w pewnym momencie zauważa, że Ofelia podsłuchuje sesję nagraniową, dlatego też muzyk przerywa by nie zdradzić zakończenia i otwarcie o tym wspomina. Tekst piosenki urywa się, gdy ten śpiewa: „When we have shuffled off this mortal coil/Must give us a pause...”. O ile autor nie zmienia słów piosenki-solilokwium, to wymaga od czytelnika wyobrażenia, że to są słowa piosenki ze swoistym rytmem i rymem, a nie słowa solilokwium. Sposób przedstawienia solilokwium u Sutherlanda znacznie odróżnia jego komiks, ponieważ żadna inna publikacja nie odważyła się na taką zmianę formy solilokwium.

PODSUMOWANIE

We wstępie przytoczony został zarzut, który Toeplitz przywołał w swojej książce, iż komiks operuje na skrótach i uproszczeniach. Analiza specyficznego tekstu jakim jest *Hamlet* Szekspira, a solilokwium w szczególności sprawia, że autorzy komiksów starają się unikać tych uproszczeń, co więcej zachowują jak najwięcej z oryginalnego tekstu solilokwium czwartego, nawet jeśli reszta tekstu została skrócona. Zaprezentowane przykłady adaptacji Hamleta, ułożone w sposób diachroniczny (lata 1950–2020) ilustrują, jak zmieniano adaptację solilokwium. Od bardzo zubożałej w warstwie wizualnej i przedstawiającej tekst w ‘bloku’ (komiksy *Stories by Famous Authors Illustrated* oraz *Classics Illustrated*) aż do adaptacji bardziej metaforycznych i zróżnicowanych w warstwie wizualnej i werbalnej (Greenberg, Barbra, Sutherland).

Analiza adaptacji solilokwium „Być albo nie być” obala mit jakoby komiksy operowały „w sposób skrótowy” oraz „posługiwały się prymitywnymi chwytami”, a także były dwurzędowe pod względem artystycznym (Toeplitz 1985: 6). Pokazuje to także wyzwanie, jakie solilokwium stawia adaptorowi, jeśli medium docelowym jest komiks. Różnorodność podejść do przedstawienia solilokwium ukazuje bogactwo, zróżnicowanie i potencjał tych adaptacji. Każdy z tych pomysłów ma swój cel, swój pomysł na przedstawienie sztuki, a także proponuje nową interpretację *Hamleta*, za każdym razem kładąc nacisk na inny element: literackość solilokwium (*Stories by Famous Authors Illustrated*, *Classics Illustrated*), teatralność (Greenberg), stan emocjonalny Hamleta (Barbra, Grand i Mandrake) czy też potencjał adaptacji i współczesnienie (Sutherland). Naturalnie, nie zaprezentowano tu wszystkich adaptacji, dlatego też niniejszy artykuł pozostawia potencjał i możliwość rozwinięcia o kolejne adaptacje, także te, które nie były publikowane jako osobne komiksy lub były traktowane jako wprawki artystyczne („Hamlet on the Rooftop”; Eisner, 2008) lub eksperymenty (Świątkowska, komiks jako część monografii *Hamlet.pl*; 2019), czy też niemy komiks (*Shakespeare ohne Worte*; Flotman, 2016).

Szyłak stwierdził, że komiks to zła sztuka i zła literatura. Wprost przeciwnie. Analizowane przykłady pokazują ambitny rozwój komiksu na przełomie ostatnich dekad i jego poważne podejście do adaptacji literatury, a konkretnie

do dzieł Szekspira. Co ważne, komiks wypracował swoje własne narzędzia, poetykę i estetykę, które w unikalny sposób oddają idee obecne w literaturze. Próba połączenia literatury z kulturą popularną, której medium jest komiks, jest dowodem na nowatorskość adaptacji Szekspira. Umiejętne adaptowanie języka sztuk do wizualnej formy ekspresji w komiksie pokazuje, jak różne funkcje pełni komiks-adaptacja – od przyjemności obcowania z tekstem i obrazem aż po potencjał edukacyjny.

Bibliografia

- Babra, Neil. 2008. *Hamlet. No Fear Shakespeare Graphic Novels*. New York: Sterling Publishing.
- Blum, Alex A. and Samuel Willinsky. 1952. *Classics Illustrated: Hamlet #99*. New York: The Gilberton Publishing.
- Carroll, Dan. 2009. *Stick Figure Hamlet*. North Charleston: Createspace Independent Publishing Platform.
- Dutch, Dana E. and Henry C. Kiefer. 1950. *Stories by Famous Authors Illustrated: Hamlet #8*. New York: Seaboard Publishers.
- Eisner, Will. 2008 [1985]. *Comics and Sequential Art*. New York-London: W.W. Norton & Company.
- Flöthmann, Frank. 2016. *Shakespeare ohne worte*. Köln: Dumont.
- Gibbons, Christina T. and Robin Varnum (eds.). 2002. *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Grant Steven and Tom Mandrake. 1990 (2009). *Classics Illustrated: Hamlet #5*. New York: Papercutz.
- Greenberg, Nicki. 2011 "Author Commentary" in: *Teachers' Notes by Leonie Jordan: Hamlet by Nicki Greenberg*. Crows Nest, NSW: Allen and Unwin.
- Heer, Jeet and Kent Worcester (eds.). 2009. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. London-New York: Routledge.
- Jones, William B. 2002. *Classics Illustrated. A Cultural History with Illustrations*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Lanier, Douglas. 2002. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- McCann, John, Monica Sweeney and Becky Thomas. 2014. *Brick Shakespeare - The Tragedies: Hamlet, Macbeth, Romeo and Juliet, and Julius Caesar*. New York: Skyhorse Publishing.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper-Perennial.

- Orgel, Stephen. 2007. "Shakespeare Illustrated" in: Shaughnessy, Robert. *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 67-92.
- Perret, Marion D. 2004. "Not Just Condensation: How Comic Books Interpret Shakespeare", *College Literature*. Vol. 31. No.4. (72-93).
- Perret, Marion D. 2002. "And Suit and Action to the Word': How a Comics Panel Can Speak Shakespeare". In: Gibbons, Christina T. and Robin Varnum. (123-144).
- Pfister Manfred. 1993. *The Theory and Analysis of Drama*. (translated by John Halliday). Cambridge: Cambridge University Press.
- Punter, Russel and Valentino Forlini. 2020. *Hamlet. Graphic Novel*. London: Usborne Publishing.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London-New York: Routledge
- Sexton, Adam and Tintin Pantoya. 2008. *Shakespeare's Hamlet. The Manga Edition*. New Jersey: Wiley Publishing.
- Shakespeare, William. 2006a. *Hamlet*. Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. The Arden Shakespeare. London: Methuen Drama.
- Shakespeare, William. 2006b. *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*. Tłum. Stanisław Barańczak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Shaughnessy, Robert (ed.). 2007. *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutherland, Kev. F. 2020. *Prince of Denmark Street*. Bristol: UT Productions Ltd.
- Szyłak, Jerzy. 2009. *Komiks: Świat Przerysowny*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Świątkowska, Wanda. 2019. *Hamlet.pl Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor. 1985. *Sztuka Komiksu. Próba Definicji Nowego Gatunku Artystycznego* Warszawa: Czytelnik.
- Vieceli, Emma and Richard Appignanesi. 2007. *Manga Shakespeare: Hamlet*. London: SelfMadeHero.
- Wertham, Fredric. 2009. "Excerpt from *Seduction of the Innocent*" in: Jeet Heer and Kent Worcester (eds.). *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi. 53-57.

Nota o Autorce

Anna Wołosz-Sosnowska – doktorantka na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej rozprawa doktorska skupia się na adaptacjach komiksowych sztuk Szekspira w XXI w. przez pryzmat teorii semiotycznych i adaptacyjnych. Jej zainteresowania naukowe obejmują adaptacje, Szekspir w adaptacjach, Szekspir w komiksie, hybrydyczność komiksu, Szekspir w teatrze. Wołosz-Sosnowska brała czynny udział w międzynarodowych konferencjach naukowych m.in. PASE (2021, 2022), ESSE (2022), ESRA (2015, 2019, 2021) a także PQ Talks2019. Opublikowała kilka artykułów naukowych

o tematyce komiksowej. Jest członkiem Stowarzyszenia Nauczycieli Akademickich Filologii Angielskiej, Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, jest członkiem-założycielem Comics Studies Society. Jest także sekretarzem czasopisma naukowego Polish Journal of English Studies (PJES).

MARTA GIBIŃSKA

WYŻSZA SZKOŁA EUROPEJSKA IM. KS. JÓZEFA TISCHNERA W KRAKOWIE

ORCID: 0000-0003-1655-8802

KONSTANTEGO PIOTROWSKIEGO PIERWSZY PRZEKŁAD SONETÓW SZEKSPIRA

THE FIRST POLISH TRANSLATION OF SHAKESPEARE'S SONNETS BY KONSTANTY PIOTROWSKI

Słowa kluczowe: Szekspir, sonety, przekład.

Key words: Shakespeare, sonnets, translation.

Abstrakt: Sylwetka i dorobek Konstantego Piotrowskiego (1790-1863?), poety, tłumacza i masona związanego z Żytomierzem zostają przypomniane, ponieważ jest on autorem pierwszego przekładu 24 sonetów Williama Szekspira. W artykule omówiono krótko wydanie jego wierszy z r.1836, w którym znajduje się pierwszych 10 przełożonych sonetów Szekspira. Główna uwaga skierowana jest jednak na tom wydany w roku 1850, w którym Piotrowski zawarł razem 24 sonety Szekspira. Przekłady Piotrowskiego zostają pokazane w kontekście jego odczytania w literaturze angielskiej, a także w odniesieniu do tekstów Szekspira pod kątem problematyki adresata, formy sonetu i efektów interpretacyjnych wynikających z decyzji tłumacza.

Abstract: Konstanty Piotrowski (1790-1863?), is brought from the oblivion as the first Polish translator of Shakespeare's Sonnets. He spent most of his life near Żytomierz (near Kijev) known as poet, translator and Free-mason. His first volume of poetry (1836) briefly discussed here contained 10 Sonnets translated into Polish. The main focus of the article is his second poetical volume (1850) in which 24 sonnets of Shakespeare in his translation are printed. His work is discussed in the context of his knowledge of English literature, while the discussion of the translated sonnets is carried out in relation to the problems of the addressee, of the sonnet form, and of the effects of the translator's decisions and choices.

SYLWETKA TŁUMACZA

Konstanty Piotrowski nie jest szczególnie znaną postacią z polskiej kultury 19. wieku. Nie mniej jego nazwisko jest odnotowane w PSB, a w Polskim Słowniku Bibliograficznym istnieje informacja o jego dokonaniach literackich. Konstanty Piotrowski (używane pseudonimy Konst. P., P., P****); urodził się około 1790, zmarł po 1863. Ukończył Uniwersytet Wileński, a następnie wyjechał do Warszawy, gdzie nawiązał kontakty z Ludwikiem Osińskim, któremu polecał go sam Alojzy Feliński w r. 1814 („Konstanty Piotrowski, młodzieniec wielkich nadziei (...) Kilka godzin spędzonych z tobą więcej mu gust ukształci niż kilka lat czytania”¹). Osiński w latach 1818–30 wykładał na Uniwersytecie Warszawskim literaturę porównawczą, w ramach której dał cykl wykładów o dramatach Szekspira. Osiński prowadził też Teatr Narodowy w latach 1814–1825 i uważany był za największy autorytet literacki o gustach zdecydowanie klasycystycznych. Niewątpliwie Piotrowski z tego okresu i z tej znajomości wyniósł gusta ukształcone i dużą znajomość literatury angielskiej, co uwidoczniło się w jego późniejszych przekładach.

W r. 1816 wydał „Pisma pośmiertne” zmarłego w r. 1807 poety Franciszka Wiśniowskiego, które poprzedził wiadomością o autorze. W tym samym roku zadebiutował jako poeta bajkami drukowanymi w *Tygodniku Wileńskim*. Wiersze jego pojawiały się z rzadka w czasopiśmie (*Dzienniku Wileńskim* 1816; w *Pamiętniku. Lwowskim* 1819/20 – przekłady utworów J.J. Rousseau, poemat „Wanda”); osobno ogłosił *Odę na śmierć Alojzego Felińskiego* (Krzemieniec 1820); autora *Barbary Radziwiłłówny* nazwał w niej swoim „lubym przyjacielem”. Eustachy Iwanowski, który poświęcił Piotrowskiemu nieco uwagi z racji jego działalności w żytomierskiej loży masonskiej, nie miał o nim, jako o poecie zbyt wysokiego mniemania: „... bardzo szlachetny i zacny, jako poeta naturalnie był w ciągłym uniesieniu i zapale, ale w drugich go nie obudzał”².

W roku 1820 ukazał się też *List Heloizy do Abelarda... naśladowane z angielskiego* według A. Pope’a. W następnych latach ogłosił *Elegię napisaną z okoliczności sprowadzenia zwłok ś. p. księżny Doroty Sanguszkowej do*

¹ List cytowany przez Eustachego Iwanowskiego, historyka i wykładowcę Liceum Krzemienieckiego w dziele *Wspomnienia lat minionych* t. 1. Kraków 1876, s. 170. <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/26477/edition/50370/content>, dostęp 16.12.2021.

² *Wspomnienia lat minionych*, s. 166

Sławuty (1822), *Ode Władysław Warneńczyk* (1829), przekład z angielskiego ody T. Campbella *Ostatni człowiek* (1830). W tymże r. 1830 pertraktował z wileńskim księgarzem i drukarzem Józefem Zawadzkiem o wydanie (własnym nakładem) tomu *Poezji* zawierającego dotychczasowe utwory oryginalne i tłumaczone.

Tom ten wyszedł jednakże dopiero w r. 1836 w Berdyczowie³ i objął – poza drukowanymi wcześniej wierszami – dwie powieści poetyckie: *Julia Potocka* (nawiązujący do wojen polsko-kozackich w XVII w.) i *Wódz w więzieniu* (na tle konfederacji barskiej); także nawiązujący do „Marii” A. Malczewskiego wiersz *Maryja z Kom... P.* oraz kilkanaście bajek i wierszy okolicznościowych. Znalazły się tu również nowe przekłady, głównie z poezji angielskiej: Addisona, Byrona, Pope’a, Wordswortha oraz kilku sonetów Szekspira. Ten przekład sonetów uznany jest za pierwszą próbę przyswojenia ich kulturze polskiej. Do tomu Piotrowski dołączył także swoje przekłady poezji włoskiej (Petrarca) i rosyjskiej (Iwan Kozłow, 1779-1840, urzędnik carski i poeta). Ogłoszone w *Poezjach* utwory oryginalne Piotrowskiego spotkały się z krytyką recenzentów, którzy uznali je za przejaw anachronicznej już klasycyzacji: surowa ocena została ogłoszona na łamach *Tygodnika Petersburskiego*. W rezultacie nasz autor zamilkł, i dopiero po dłuższym czasie ogłosił *Wybór sonetów Szekspira, Milтона i Lorda Bajrona z dodatkiem Hymnu Milтона* (Wilno 1850). Tom ten nie został ówczas zauważony. Niemniej przykuł uwagę później, już w XX w. i wraz z innymi pracami translatorskimi zrehabilitował nieco Piotrowskiego wobec potomnych. Walory jego tłumaczeń z Milтона, Pope’a i Shakespeare’a dostrzegł Stanisław Helsztyński⁴, który przede wszystkim uznał przekład „Hymnu na Boże Narodzenie” Milтона za „znakomity, wierny, rytmiczny”, o „dużej wartości literackiej”. Spolszczenia Poego zostały przypomniane w wydaniach *Wierszy i poematów Byrona* (1954)⁵. Jerzy Sito, który zredagował piękne jubileuszowe wydanie przekładów *Sonetów Shakespeare’a* (1964)⁶, wybrał 10 sonetów w przekładzie Piotrowskiego. We wstępie do tego wydania Jan Kott napisał:

³ *Poezye Konstantego Piotrowskiego*, 1836 w drukarni XX karmelitów w Berdyczowie. polona.pl/item/poezye-konstantego-piotrowskiego,NjU5MjEwNzI/6/#info:meta_data, dostęp 14.11.2021.

⁴ Stanisław Helsztyński, „O polskich przekładach Milтона i Pope’a”, *Pamiętnik Literacki* 1928, tom 25, s. 313–314.

⁵ *Wybór*, wstęp i oprac. Juliusz Żuławski, przekład zbiorowy, Warszawa, PIW 1954

⁶ William Shakespeare. *Sonet*. Wybrał i opracował Jerzy S. Sito, wstępem poprzedził Jan Kott. Warszawa, PIW 1964.

Książka ta jest antologią polskich przekładów *Sonetów* od najwcześniejszych, Konstantego Piotrowskiego i Karola Pieńkowskiego z połowy zeszłego wieku, po tłumaczenia współczesne. Jest jednocześnie świadectwem polskiej sztuki translatorskiej, ukazanej na jednym z najtrudniejszych przykładów. (s. 33)

Ale już 5 lat później w antologii PIW *Poeci języka angielskiego* (1969) nie zamieszczono przekładów Piotrowskiego.

Piotrowski był również autorem krążących w odpisach utworów patriotycznych, spośród których zapamiętano „wiersz jego 1863 r. [...] znakomity w odpowiedzi rządowi, że prowincje południowe są wydarte, nie nasze” (Eustachy Iwanowski⁷). Piotrowski zapisał się też u współczesnych działalnością dobroczynną: według świadectwa Wacława Lasockiego⁸ był to „Autor słabych wierszy, niepraktyczny gospodarz, ale prawy, cnotliwy i dobroczynny; to też w ciągu lat wielu był kasą wsparcia ubogich i najbardziej potrzebujących zasiłku w rodzinie, o których też w testamencie najwięcej pamiętał”. Uchodził za dziwaka; Iwanowski zanotował o nim m. in., że „o siódmej wieczorem kładł się do snu, zabawiał się gimnastyką, po północy chodził do stodoły i młócił”⁹. Zmarł bezżenny.

POEZYJE 1836 W DRUKARNI XX KARMELITÓW W BERDYCZOWIE

Tom jest ułożony w cztery części: pierwsza bez tytułu zawiera pomiędzy utworami własnymi przekłady *Mesjasza* oraz „Heloizy” Alexandra Pope’a. W króciutkim wstępie do przekładu *Heloizy*, Piotrowski tak pisze o swoim podziwie dla angielskiego poety:

Wdzięki poezji Popa, najmocniej przezemnie cenione, nakłoniły mnie do próbowania młodych sił pióra w wolnym naśladowaniu tego szacownego i przyjemnego dzieła. Czuję ile w mojej pracy żądaćby jeszcze należało i pochlebiam sobie iż to przynajmniej wyznanie da mi prawo do łaskawego pobłażenia. Pisałem d. 10 Kwietnia 1816 w Warszawie. (s. 106)

⁷ Cytuję za PSB.

⁸ Wacław Lasocki „Wspomnienia z mojego życia”, Kraków 1933, s. 38 obc.opole.pl/dlibra/publication/15388/edition/14343/kontent, dostęp 25.11.2021.

⁹ Cytowane za PSB.

Mesjasz Pope’a to utwór, w którym Pope łączy echa prorocत्व Izajasza z echemi Wergiliusza, a to zapewne stanowiło dla Piotrowskiego, który jeszcze na studiach z upodobaniem tłumaczył teksty łacińskie i greckie, istotny bodziec wzmocniony nawiązaniem do Pisma Świętego. Natomiast *Eloisa to Abelard* została napisana w formie łacińskiego *epistole* – listu, gatunku dobrze znanego Piotrowskiemu; ponadto utwór ten na przełomie XVIII I XIX wieków był bardzo popularny w Europie, tłumaczony wielokroć na francuski i niemiecki. Zamieszczony w części drugiej monolog Katona z tragedii Addisona i wiersz Campbella *Ostatni człowiek* (*The Last Man*) to dwa dalsze przykłady wyraźnej fascynacji Piotrowskiego angielską poezją oświeceniową i ślad wpływu Osińskiego na gust literacki młodego Piotrowskiego.

Część druga zatytułowana ‘Ody’ wprowadza pomiędzy utwory autorские przekład wiersza Thomasa Campbella *Ostatni człowiek* (1823); wiersz ten związany był z ówczesnym skandalem literackim, oskarżano bowiem Campbella o plagiat utworu Byrona *Darkness* (1816). Nie skandal jest tu jednak punktem zainteresowania, ale wprowadzenie wątków romantycznych, kontynuowanych w tej części przekładem *Ody o przeczuciach nieśmiertelności* autorstwa Williama Wordswortha (tytuł Piotrowskiego to „Nadzieje nieśmiertelności. Ze wspomnień dziecińczych Wordswortha”). Wpływ lektury byronowskich powieści poetyckich jest oczywisty już w części pierwszej, w której Piotrowski próbuje swych sił w tym gatunku. Tak więc Piotrowski okazuje się być nie tylko zaznajomiony z poezją angielskiego oświecenia, ale również widać, że nie omija najmodniejszych lektur dnia. Przypis na początku *Nadziei nieśmiertelności* wskazuje na bardziej szczegółowe zainteresowanie się twórczością Williama Wordswortha w świetle angielskiej filozofii:

Dla zrozumienia tej pięknej lecz nieco zawilej Ody życzę przeczytać dzieło sławne Angielskie, Diugald Stewarta pod tytułem Filozofya sił moralnych człowieka. Jest ono i w Francuskim języku. (s. 165)

Część trzecia zatytułowana ‘Bajki’ nie zawiera przekładów z angielskiego. Natomiast część czwarta, zatytułowana ‘Wiersze różne’ oferuje przekłady z Petrarki (Li Angeli), oraz ‘Z Lorda Byrona obraz miłości do J.F.’. Ten ostatni utwór jest przekładem lirycznego fragmentu z *Giaura*, romantyczną

i uduchowioną apoteozą miłości, skierowaną do osoby pod tajemniczym skrótem i na pewno nie związaną z Byronem czy jego poetycką opowieścią.

Część czwarta stanowi główny punkt naszego zainteresowania, jest bowiem rozszerzona o przekład czternastu sonetów Szekspira i wyróżniona podtytułem ‘Sonety’.

Piotrowski poprzedził przekłady sonetów Szekspira krótkim wstępem:

Nieśmiertelny Autor dramatyczny Wilhelm Szekspir zostawił w dziełach swoich sto pięćdziesiąt i cztery Sonety w Języku Angielskim.- Sonety te zdaniem żyjącego wielkiego Poety Wordswortsa zasługują na wielkie pochwały. Jle mi wiadomo nikt z moich Rodaków nie tłómaczył je na język Polski. Nie wiem nawet czy są one tłómaczone na język Francuzki. Chcąc kochanych Ziomków obeznać s tym owocem geniuszu Szekspira, czternaście najpiękniejszych Sonetów wybrałem i te najwierniej usiłowałem przełożyć” (s. 218).

Ten króciutki akapit jest interesującą wskazówką: do sonetów szekspirowskich najwyraźniej trop prowadził poprzez lekturę angielskiej poezji oświeceniowej i romantycznej, a nie pójście za europejską modą. Zaskakuje jednak wzmianka o opinii Wordswortha, który, jak zaświadcza wielu jemu współczesnych, nie należał do grona entuzjastycznych wielbicieli Barda¹⁰. W roku 1815 Wordsworth wydał dwa tomy swoich wierszy. W tomie I zamieścił oprócz Przedmowy długi esej o poezji. W tym esaju znajdują się słowa uznania dla sonetów Szekspira: ”in no part of the writings of this Poet is found, in an equal compass, a greater number of exquisite feelings felicitously expressed” (w żadnej innej części dorobku tego Poety w równiej mierze nie ma większego nagromadzenia wspaniałych uczuć tak doskonale wyrażonych)¹¹. Należy przypuszczać, że właśnie to wydanie poezji Wordswortha miał w rękach Konstanty Piotrowski.

Sonetów zajmują strony 219–232, opatrzone są kolejnymi numerami I–XIV, ale przy każdym podaje też autor przekładu numerację przyjętą w angielskiej tradycji wydawniczej (27,29,30,33,54,65,73,75,93,98,99,102, 109,116). Wszystkie te sonety zostaną powtórzone w antologii późniejszej,

¹⁰ Por. Jonathan Bates, „Wordsworth and Shakespeare”, *The Wordsworth Circle*, vol. 16, no. 2. 1985 www.jstor.org/stable/24041104; dostęp 5.01.2022.

¹¹ William Wordsworth, *Poems*, 1815; tom I, s. 351.

[https://en.wikisource.org/wiki/Poems_\(Wordsworth,_1815\)](https://en.wikisource.org/wiki/Poems_(Wordsworth,_1815)) dostęp 15.01.2022.

szczegółowe omówienie znajduje się więc poniżej. Tu natomiast wystarczy powiedzieć, że na pierwszy rzut oka – może jednak ucha – uderza, pomimo archaizowanej dziewiętnastowiecznej polszczyzny, rytm i fraza przywodząca na myśl szekspirowskie brzmienia.

ANTOLOGIA PRZEKŁADÓW I UTWORÓW AUTORSTWA PIOTROWSKIEGO

Wydany w 1850 roku tom poezji otwierała nota autora o życiu Szekspira zatytułowana „Wiadomość o życiu Williama Szekspira”. Odnajdujemy tam fakty, które powszechnie były znane i publikowane w Anglii, co oczywiście jest świadectwem nie tylko znajomości języka, ale przede wszystkim czytania Piotrowskiego i solidnego przygotowania do przekładu sonetów. Pod koniec swojego wstępu Piotrowski pisze:

Szekspir napisał 154 Sonety. Z liczby tych przełożyłem 24 zdaniem Mojem najpiękniejszych. Dla porównania jak trzech największych Poetów Anglii, Szekspir, Milton i Lord Bajron w jednym że rodzaju probowali sił swoich, dołączam tłumaczenia Sonetów Milтона i Lorda Bajrona. (s. 14)

Autor przekładów skromnie nie dodał, że umieścił w tym tomie również dwa swoje własne sonety – „Szekspira pamięci poświęcony” (s. 49) i „Do słowika” (s. 50).

Niewielki w swoich rozmiarach tom zawiera jeszcze jeden interesujący tekst. Jest to wymowna, zawile skonstruowana dedykacja „Jaśnie wielmożnemu Janowi Tarnowskiemu Obywatelowi Guberni Kijowskiej”. Dedykacja ta jest wyraźnie wyartykułowaną pochwałą skromności adresata dedykacji:

To silne uczucie skromności jest przyczyną iż mając miłość ziomek, przymioty serca i umysłu i znaczny majątek, nie chciałeś nigdy przyjąć ofiarowanych Ci urzędów. (...) Sprawiedliwą jest rzeczą takich mężów wyrwać zapomnieniu i ja bardzo rad będę jeśli ta moja praca dojdzie do późniejszych czasów, aby z nią złączone było imię człowieka, który oprócz innych zalet, w tak wysokim stopniu łączył cnotę skromności. (s. 19-20)

Trudno nie uznać tej dedykacji za przewrotną: skromności obywatela Guberni Kijowskiej nie sposób podważyć, ale nietrudno zauważyć przekonanie poety i tłumacza o doniosłości własnego dzieła, które ma pomóc w dochowaniu pamięci – to prawie jak pewność Szekspira, że jego poezja jest najtrwalszym pomnikiem.

Te dwa parateksty – Przedmowa i Dedykacja – stanowią ważną ramę dla całego tomu i są zachętą do lektury. W przedmowie autor przedstawia się jako autorytet w sprawie życia Szekspira i w sprawie sonetu. Jest tym z niewielu współczesnych, który w tym czasie znał nie tylko język, ale i literaturę angielską. Natomiast dedykacja Piotrowskiego – w pewnej mierze podobnie do dedykacji, które sam Szekspir umieszczał w swoich tomach poezji – wyraźnie ma dodać blasku dziełu. Blask ten jest jednak niejednoznaczny. Opiewana niezwykle skromność Jana Tarnowskiego ujawnia o wiele mniej skromne pragnienie sławy Piotrowskiego. Zemsta czasu (to bardzo szekspirowski motyw) spowodowała, że obaj zostali na długo zapomniani. Należy więc spróbować nie tyle wyrwać ich z mroku niepamięci, co zanotować ważny, choć dotąd niedoceniony epizod z obecności Szekspira w polskiej kulturze.

WYBÓR SONETÓW

Do wcześniej opublikowanych Piotrowski dodał 10 nowych przekładów, razem w tym tomie oferując 24 z 154 sonetów Szekspira. Warto przyjrzeć się temu wyborowi. On sam wyznaje, że kierował się własnym smakiem i jest to kryterium, z którym trudno dyskutować. Ale lektura jego przekładów podpowiada, że był też inny powód kierujący jego wyborem, Mianowicie stopień trudności w oddaniu szekspirowskiej zwięzłości, kondensacji sensów i muskulatury językowej. Zobaczmy to częściowo poniżej na omawianych przykładach.

Piotrowski musiał wybierać z jakiegoś konkretnego pełnego wydania Sonetów. W swoim tomie numeruje przełożone utwory według kolejności od 1–24, ale przy każdym sonecie zaznacza oryginalny numer utworu (podobnie, jak we wcześniejszym tomie). Z jakiego zbioru angielskiego mógł korzystać? Sonety Szekspira ukazały się drukiem jako całość w 1609 roku nakładem księgarza Thorpe'a. Do dziś trwają spory, czy układ sonetów w tym

wydaniu został ustalony przez Szekspira czy też przez księgarza. Nie wchodząc tu w szczegóły, należy zaznaczyć, że numeracja z wydania Thorpe'a jest ważna, m.in. dlatego, że drugie wydanie z roku 1640 przez innego księgarza, Bensona, oferowało mocno zmienioną kolejność i rozłożenie utworów, co w rezultacie dało całości wydźwięk wyraźnie heteroseksualny. To właśnie wydanie Bensona było podstawowym tekstem do końca XVIII w., kiedy to dopiero Edmund Malone swoimi badaniami przywrócił autorytet wydaniu Thorpe'a i podkreślił, że 120 sonetów jest zdecydowanie adresowanych do mężczyzny (Duncan-Jones 1997:43) Od tego czasu datują się spory o sonety i o adresata, uwidaczniając się w różnych wydaniach Sonetów do naszych czasów. Śledząc numerację Piotrowskiego, należy przypuszczać, że miał w rękach wydanie Sonetów w redakcji Edmunda Malone'a, choć nie obyło się bez (zapewne nieświadomych) pomyłek. I tak na przykład, szekspirowski sonet 71 Piotrowski oznacza jako 72; podobnie sonet 97 jest przedstawiony jako 77, a 93 jako 95.

ADRESAT I PROBLEM RODZAJU W ZAIMKACH

W języku angielskim formy adresatywne w większości nie są naznaczone rodzajem. Poza oczywistymi zwrotami, takimi jak, 'My Lord', 'My Lady', 'Mister' czy 'Mistress', użyte w formach adresatywnych przymiotniki, rzeczowniki i zaimki są rodzajowo neutralne. Zaimki 'you' i 'thou' (2.os. l. poj. i mn.) w sposób oczywisty nie zaznaczają płci adresata, ale już wyrażenie 'my friend', 'my dear love' jest czytelne pod względem rodzaju tylko w jasnym kontekście definiującym referencję, a ten kontekst w przypadku szekspirowskich sonetów nie jest oczywisty. Polski tłumacz ma tu więc trudne zadanie, ponieważ takie 'zawieszenie' płci adresata w języku polskim jest bardzo trudne, zważywszy na konieczność wprowadzenia rodzajowo określonych form morfologicznych we wszystkich odmiennych częściach mowy odnoszących się do adresata w tekście sonetu. Decyzje, jak tłumaczyć, są podyktowane procesem interpretacyjnym, który, jak z kolei poucza nas Gadamer w swojej hermeneutyce filozoficznej, jest zależny od historycznego momentu i jego uwarunkowań, w których działa tłumacz. Nie możemy więc mieć do Piotrowskiego pretensji, że sonet miłosny automatycznie umieszcza

w kontekście heteroseksualnym. Korzystał wprawdzie z wydania Malone'a, jak należy przypuszczać, ale w obiegowej świadomości kulturalnej XIX wieku sonet wywodzony od Petrarki był rozumiany jako wiersz zwrócony do ukochanej. Tym bardziej, że wspomniane wyżej wydanie Bensona nie zostało zapomniane i istniało w obiegu kulturowym, wzmacniając interpretację heteroseksualną. A sam tłumacz, mając w swoim dorobku wiersze o zdecydowanie klasycystycznym zacięciu i romantycznym lukrze (pamiętajmy o jego zainteresowaniu Miltonem, Popem i Byronem), zapewne, jakby domyślnie, widział adresatkę raczej niż adresata w swoich lekturach sonetów Szekspira. Wydaje się więc, że nie należy mieć do Piotrowskiego pretensji o ignorowanie 'męskiego' aspektu sonetów; dużo mądrzej jest spojrzeć na jego strategię translatorską, jako ugruntowaną w tradycji Petrarki i w związku z tym nie czynić z 'genderowej morfologii' jakiegoś zarzutu, tym bardziej, że w tych miejscach, gdzie był w stanie zachować rodzajową neutralność, starannie to czynił i z wdziękiem szedł za Szekspirem. Oto kilka przykładów:

Sonnet 19 (u Piotrowskiego 2.)

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
 And make the earth devour her own sweet brood;
 Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
 And burn the long-liv'd Phoenix in her blood;
 Make glad and sorry seasons as thou fleets,
 And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
 To the wide world and all her fading sweets;
 But I forbid thee one more heinous crime:
 O, carve not with thy hours **my love's fair brow**,
 Nor draw no lines there with thine antique pen!
 Him in thy course untainted do allow
 For beauty's pattern to succeeding men.
 Yet do thy worst, old Time! Despite thy wrong
My love shall in my verse ever live young.

Żarłoczny czasie! otwórz twoje lwie paszczyki,
 Doświadczaj srogich szponów na ziemskich żywiołach,
 Pożeraj dzieła człeka i natury wdzięki,
 Spal wiecznego Feniksa i ożyw w popiołach.

Zmiennie piękną i smutną przynosząc porę roku,
Co zaiskrzysz wnet zagaś, jakby błysk pochodni;
Niech śwjat straszną moc twoję widzi w każdym kroku,
Lecz jedynej usilnie zakazuję zbrodni.

Dążąc jak wróg zacięty, w powszechnem zniszczeniu,
Nie rysuj starem piórem **mej kochanki lica**;
Niechaj ona jak gwiazda niezmiennie przyświeca
Wnuków naszych późnemu kiedyś pokoleniu;
Lub działaj jak chcesz czasie! a **moja dziewica**
Nieprzestanie być piękną w mem sercu i pieniu ...

Angielski tekst wprowadza inwokacje to Czasu i jego destrukcyjnych możliwości, przechodząc od koncesyjnego imperatywu ‘blunt’, ‘devour’, itd., do bezpośredniego, mocno wyrażonego sprzeciwu. Sonet kończy dwuwiersz, który zawiera specyficzną konsolację, jaką sobie zbudował nadawca – ‘My love shall ever...’

Przekład Piotrowskiego ładnie prowadzi przejście od koncesyjnej do prohibytywnej formy imperatywu, utrzymuje przełamanie (tzw. woltę) w wersie 8, lecz potem kreuje jednoznacznie obiekt westchnień nadawcy, choć tekst Szekspira nie daje do tego żadnych wskazówek, co wyraźnie widać przy porównaniu wytluszczonych zwrotów.

W następnym przykładzie nie wskazuje na płęć adresata/tki, dopiero w kluczowym wersie 8. przerabia ‘thou’ – ‘ty’ na drogą kochankę:

Sonnet 22

*My glass shall not persuade me I am old,
So long as youth and thou are of one date;
But when in thee time's furrows I behold,
Then look I death my days should expiate.
For all that beauty that doth cover thee,
Is but the seemly raiment of my heart,
Which in thy breast doth live, as thine in me:
How can I then be elder than thou art?
O! therefore, love, be of thyself so wary
As I, not for myself, but for thee will;*

*Bearing thy heart, which I will keep so chary
As tender nurse her babe from faring ill.
Presume not on thy heart when mine is slain,
Thou gav'st me thine not to give back again.*

Zwierciadło mej starości dowieść mi niezdola,
Póki jesteście młodość i ty jednoletne,
Lecz gdy twych wdzięków dotkną czasu dłonie szpetne,
Wówczas mię śmierć do chłodnych państw swoich powoła.

Bo piękność twoja jakiej tylko równa w niebie,
Jest szatą serca mego, uroczystym strojem;
To serce żyje w tobie jak ty żyjesz w mojem,
Mogęż **droga kochanko**, starszym być od ciebie!

Posiadacz twego serca, z niem chcę żyć umierać;
I tulić, jako matka ulubione dziecię,
Za jego całość własne gotowa dać życie ;
Ah! z taką ja czułością mam ten skarb dozierać,
Ty tylko modnej zmiany nie naśladowuj skrycie,
Raz je dawszy, ah! pomnij nigdy nie odbierać.

W sonecie 27 definicja adresatki ujawnia się dopiero w dwunastym wersie, w skróconej formie czasownikowej 'podobnaś'. Tłumacz zmienił szekspirowskie porównanie „thy shadow...like a jewel” na porównanie bezpośrednie „ty jesteś podobna nocy brylantowi”, tym samym definiując płęć osoby, do której zwraca się podmiot liryczny.

Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired:
For then my thoughts, from far where I abide,
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see:
Save that my soul's imaginary sight

Presents **thy shadow** to my sightless view,
Which, **like a jewel** hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and her old face new.
Lo! Thus, by day my limbs, by night my mind,
For thee and for myself no quiet find.

Zmordowany pracami, rzucam się na łożo,
Słodkie wytchnięcie, członkom strudzonym nie mało.
Wtenczas się zaczynają mej duszy podróże,
Ona silnie pracuje, gdy spoczywa ciało.

Wtenczas myśl ma, chociażem od ciebie daleko,
Odprawuje pielgrzymkę do twej lubej schrony;
Widzę ciebie wzniesioną i drżącą powieką,
Jako widzi ciemnoty, wzroku pozbawiony.

I dusza moja goni, za łudząca marą,
Co w grubych cieniach świeci ślepemu wzrokowi;
Wiszącemu na łonie nocy **brylantowi**
Podobnaś, który blaskiem piększy twarz jej starą.
Tak ma dusza, me ciało i nocy i dniowi,
Dla ciebie i dla siebie, stają się ofiarą.

Natomiast w Sonecie 54 strategia tłumacza jest bardziej skomplikowana, ale i oczywista. Abstrakcyjna i nieosobowa „beauty” w otwarciu sonetu staje się piękną niewiastą. I tak, konsekwentnie trzymając się pierwszej decyzji, zmienia Piotrowski powabnego młodzieńca w końcowym dwuwierszu na hoże powaby tej, do której nadawca się zwraca. W rezultacie tej decyzji zmieniają się dość zasadniczo możliwości interpretacyjne całego sonetu.

O how much more doth **beauty** beauteous seem,
By that sweet ornament which truth doth give!
The rose looks fair, but fairer we it deem
For that sweet odour which doth in it live.
The canker-blooms have full as deep a dye
As the perfumed tincture of the roses,

Hang on such thorns and play as wantonly

When summer's breath their masked buds discloses:

But, for their virtue only is their show,

They live unwoo'd and unrespected fade,

Die to themselves. Sweet roses do not so;

Of their sweet deaths are sweetest odours made:

And so of you, beauteous and lovely youth,

When that shall fade, my verse distills your truth.

O! jak **taka niewiasta** piękniejszą się staje,
Z której duszy, blask prawdy nieprzestannie bije,
Róża jest piękną, ale większy jej wdzięk daje,
Ta wieczno-balsamiczna wonia co w niej żyje.

I robaczliwe róże taką postać mają,
Jak owe których zapach nigdy nie umiera,
Tak otoczone cierniem, tak z wiatrem igrają,
Gdy słodki oddech wiosny pączki ich roztwiera;

Lecz ich wewnętrzna, krasa oko tylko mami,
Każdy od nich ucieka, nikt pragnąć nie może,
Żyją, giną dla siebie, nie tak kończą róże,
Z ciałek ich, cisną soki tchnące zapachami.
Tak będzie z tobą, kiedy twe powaby hoże
Zagasną, nie przestaniesz zakwitać cnotami.

Ostatni przykład, to Sonet 71. W tekście Szekspira adresat nie jest w żaden sposób określony/a. Prośba skierowana do niego/niej jest prośba o zachowanie pełnej dyskrecji w sprawie ich emocjonalnego związku. Piotrowski dzielnie unika określenia płci adresata, dopiero w 12. wersie czasownik nieuchronnie zwraca sonet ku kochance. „Utaj to, żeś mnie znała”, zwrot, na którym potyka się przekład, jest swoistym wtrętem interpretacyjnym tłumacza, nadwyżka w stosunku do wersu szekspirowskiego:

No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled

From this vile world with vilest worms to dwell;
 Nay, if you read this line, remember not
 The hand that writ it; for I love you so,
 That I in your sweet thoughts would be forgot,
 If thinking on me then should make you woe.

O, if (I say) you look upon this verse,
 When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
 But let your love even with my life decay,
 Lest the wise world should look into your moan,
 And mock you with me after I am gone.

Nie smuć się, nie rozpaczaj gdy wyzionę ducha,
 Kiedy światu ogłoszą długim jękiem dzwony,
 Że mój szczęt do ojczyzny robaków wniesiony,
 I wtenczas twa zrzenica niechaj będzie sucha.

Ujrzysz ten rym, zapomnij rękę co go kreśli,
 Zapomnij serca w którym żyły lube rany,
 Tak, wołę być przez ciebie wiecznie zapomniany,
 Niż na chwilkę zasępić słodkie twoje myśli.

Lub jeśli na te rymy potoczysz wejrzeniem,
 Kiedy spać będę w groźnych cieniach grobowiska,
 Utaj to żeś mnie znała, nie wspomnij nazwiska,
 Wyglądź mnie z twej pamięci z ostatniem mem tchnieniem;
 Mogłyby nie ujść ludzi złośliwych igrzyska,
 Wyznania uczuć duszy, przesiękłej cierpieniem.

FORMA SONETU I INTERPRETACJA

Piotrowski ignoruje formę szekspirowskiego sonetu. Szekspir pisał (a w każdym razie tak drukowano jego sonety) blokiem 12 wersów, których rymy wiązały je w trzy strofy czterowierszowe, po czym następował dwuwiersz, wyraźnie spacją zaznaczony, który wypełnił przepisowa liczbę sonetowych wersów, ale jednocześnie spełniał bardzo ważną rolę interpretacyjną. Ten końcowy dwuwiersz jest u Szekspira zawsze wyraźną kodą kończącą

argument, ale też wpisującą się w paradoksalne prowadzenie argumentu, nawiązując bezpośrednio do woltę zawartej w wersie 8. Ta wyrafinowana forma w rękach Szekspira współgrała z przewrotnością form językowych i gier słownych, ale też ze zmianą tonu i niejednokrotnie nastroju.

Piotrowski w sposób godny podziwu wyławia w każdym sonecie tę woltę i pięknie ją oddaje w ósmym wersie; odmawia natomiast podziału *3x4 plus 2*, wprowadzając konsekwentnie włoską formę oktetu i sestetu, tj. *2x4* wersy plus 6 wersów rymowanych trójkami. Traci tym samym wyrazistość zakończenia, puentowanie, zaskoczenie i tę słowna maestrię, która jest tak uderzająca u Szekspira. Nie chce przez to powiedzieć, że rujnuje w przekładzie istotne cechy sonetu Szekspira, jest na to zbyt skrupulatny i wnikliwy, ale daje polskiemu czytelnikowi fałszywe wyobrażenie o poetyce szekspirowskich sonetów.

Dobrym przykładem jest sonet 24, który należy do najbardziej zawiłych: sprawności operacji mentalnych, które łączą sztukę malowania z widzeniem, światłem i emocjami odpowiada zaplątanie składniowe i migotanie sensów. Wyrażenie „good turns” (wers 9.) nie oznacza jedynie dobrych wzajemnych świadczeń, jakie sobie oczy kochanków udzielają; jest to określenie na udany portret. Łączy się to z pierwszym wersem, w którym oczy stają się malarzem i można by oczekiwać jakiejś konsekwencji w prowadzeniu metafory. Ale Szekspir nadbudowuje tu jeszcze inne zależności, i trzeba wielkiej uważności, żeby śledzić, co się dzieje z portretami kochanków odbitymi nawzajem w oczach, z których tylko oczy nadawcy są malarzem, natomiast oczy partnera/ki stają się nagle oknami, przez które wdziera się słońce. Gdzie są te okna? Jak się to ma do uczuć? Interpretacja odkrywa różne splątania sensów, sonet oferuje wielopoziomowy system obrazowania, które ma wyrazić skomplikowane więzi uczuciowe między kochankami. Ale oczywiście nie chodzi o jednoznaczne definicje, ale o przyjemność żonglowania sensami, o *dowcip* (angielski *wit*), czyli radość z mentalnej i słownej zabawy. Karkołomne zadanie dla tłumacza! Należy schylić czoła przed odwagą Piotrowskiego w podjęciu przekładu tego właśnie sonetu.

*Mine eye hath played the painter and hath steeled,
Thy beauty's form in table of my heart;
My body is the frame wherein 'tis held,*

*And perspective that is best painter's art.
For through the painter must you see his skill,
To find where your true image pictured lies,
Which in my bosom's shop is hanging still,*

*That hath his windows glazed with thine eyes.
Now see what good turns eyes for eyes have done:
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me
Are windows to my breast, where-through the sun
Delights to peep, to gaze therein on thee;
Yet eyes this cunning want to grace their art,
They draw but what they see, know not the heart.*

Oko me jest malarzem; to oko od razu,
Schwiciło cię na serca mojego, tablicę ;
Cała moja istota, tłem jest dla obrazu,
Na niem się powtarzają twa postać i lice.

Przyznaj sztuce malarza chwałę zasłużoną,
Za oddane tak żywo i światło i cienie;
Ścianą jest dla obrazu moje wierne łono,
Gdzie oczy twe jak okna wpuszczają promienie.

Wzajemne oczy nasze służyły w potrzebie ;
Moje z trafną wiernością ciebie malowały,
Oczy twoje wielkimi oknami się stały,
Któreimi wpada słońce i patrzy na ciebie.
Ach! czemuż nie zdołałem przez oczu kunszt cały,
Dolecić w twoje serce, przejrzeć się w tem niebie.

Wracając do znaczenia końcowego dwuwiersza, warto zauważyć, że rymy *art/heart* przewrotnie łączą i rozdzielają sztukę i uczucia. Wiersz jest efektem doskonałości poetyckiej sztuki, nie może jednak być kluczem do prawdy o miłości. Chytra sztuka nie jest w stanie wyrazić prawdy o wzajemnej więzi oczu kochanków. Sztuce Piotrowskiego brakuje owej 'cunning art' (wers 11.). Nie tylko zredukował stopień komplikacji sensów i uprościł meandry składni, która grzecznie poddaje się rygorowi wersów i starannie dobranych rymów. Wprowadzenie dwóch tercyn zamiast czterowiersza z dwuwierszem

ostatecznie pozbawia przekład finezji. Nadawca u Piotrowskiego zamiast bawić się swoją sztuką, aby mówić i jednocześnie nie powiedzieć, staje się sfrustrowanym kochankiem, który mimo wysiłków nie dojrzał siebie w sercu ukochanego/ej.

Słynny sonet 116 „Let me not to the marriage of true minds” w przekładzie Piotrowskiego to dobry tekst, w którym główna myśl – niezmienna, czyli prawdziwa miłość, opierająca się okrutnemu sierpowi czasu – jest zgrabnie oddana.

Let me not to the marriage of true minds
 Admit impediments. Love is not love
 Which alters when it alteration finds,
 Or bends with the remover to remove.
 O no! it is an ever-fixed mark
 That looks on tempests and is never shaken;
 It is the star to every wand'ring bark,
 Whose worth's unknown, although his height be taken.
 Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
 Within his bending sickle's compass come;
 Love alters not with his brief hours and weeks,
 But bears it out even to the edge of doom.
 If this be error and upon me prov'd,
 I never writ, nor no man ever lov'd.

Niech mi nie mówią, aby związek duszy z duszą,
 Można zerwać. Niegodne miłości imienia
 Uczucie, co z wzruszeniem świata się porusza
 Z szalonymi się jego odmianami zmienia.

Nie, miłość jest jak owa niebotyczna skała,
 Co stoi srogim burzom niezgjęta i mężna
 Jest to świecąca biednej łódce gwiazda stała
 Wartość jej znana, chociaż sama niedosiężna.

Miłość nic jest grą czasu, choć skarłatne lice
I koralowe usta pod jego są kosą.
Miłości ni godziny, ni dni, nie uniosą;
Czeka aż się wieczności spełnią tajemnice.
Gdy kłamię i me zdanie ma przejść jak mgła z rosą,
Żaden człek się nie kochał; darmo ten rym klecę.

Tłumacz z inwencją skazuje różane usta i policzki na zniszczenie przez czas, jednocześnie wynosząc miłość ponad zmienny rytm godzin i dni, przenosząc ją do nieziennej wieczności, do „skraju czasu”, jakim ma być dzień sądu ostatecznego. Niestety, uparte tkwienie przy włoskim modelu sonetu niweczy efekt szekspirowskiego zakończenia, brzmiącego jak zakłęcie dwuwiersza. Pretensje można tu mieć nie tylko do nieszczęsnego wyboru czasownika ‘klecić’ i jego niedoskonałego rymu z ‘licem’ i ‘tajemnicą’, który daje w efekcie jakieś poczucie braku czy ‘dziury’ w wiązaniu wersów. Gdyby Piotrowski zechciał choć jeden, jedyny raz porzucić przywiązanie do tercyn, miałby szansę na stworzenie rzeczywiście bardzo dobrego przekładu tego szekspirowskiego arcydzieła.

Krótkie podsumowanie tego przeglądu przekładów Piotrowskiego – pamiętajmy pierwszego podjętego wysiłku w polskim języku – wskazuje, że tłumacz i jego dzieło nie jest ofiarą czasu – *time’s fool* – żeby użyć słów samego Szekspira. Oczywiście, jego polszczyzna nie jest naszą i w sposób nieunikniony może nas tu i ówdzie razić. W wydanym w 1964 r. rocznicowym tomie Sonetów Szekspira Sito uwspółcześnił pisownię i interpunkcję, zrobił to jednak, trzeba przyznać z szacunkiem dla dzieła tłumacza, tym bardziej, że zamierzeniem wydawniczym było pokazanie polskich przekładów sonetów w przekroju czasowym. Przyglądając się tekstom wydanym w 1850 r., musimy docenić talent i umiejętności Piotrowskiego. On sam nie był poetą wybitnym, ale jego biegłość w polszczyźnie i znajomość poezji zarówno polskiej jak i angielskiej pozwoliły mu na stworzenie przekładów poetyckich, które zasługują na naszą uwagę i pamięć.

Bibliografia

Teksty

Poeci Języka Angielskiego, t.1. Wybór i opracowanie Henryk Krzeczkowski, Jerzy S. Sito, Juliusz Żuławski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.

Shakespeare's Sonnets, ed. Katherine Duncan-Jones, London, Thompson Learning 2001.

Wiersze i poematy Byrona. Wybór, wstęp i oprac. Juliusz Żuławski, przekład zbiorowy, Warszawa, PIW 1954.

William Shakespeare. *Sonety*. Wybrał i opracował Jerzy S. Sito, wstępem poprzedził Jan Kott. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1964.

William Wordsworth. *Poems*, 1815; tom I, s. 351.

[https://en.wikisource.org/wiki/Poems_\(Wordsworth,_1815\)](https://en.wikisource.org/wiki/Poems_(Wordsworth,_1815)), dostęp 15.01.2022.

Wybór sonetów Szekspira. Milona i Lorda Bajrona z dodatkiem Hymnu Milona.

Przekład z angielskiego Konstantego Piotrowskiego, Wilno, T. Glücksberg, 1850.

Opracowania krytyczne i inne

Bates, Jonathan. „Wordsworth and Shakespeare”, *The Wordsworth Circle*, vol.16, no.2. 1985 www.jstor.org/stable/24041104; dostęp 5.01.2022.

Helsztyński, S. „O polskich przekładach Milona i Pope’a”, *Pamiętnik Literacki* 1928, tom 25, s. 300-319.

Iwanowski, Eustachy. *Wspomnienia lat minionych* t. 1. Kraków 1876, s. 170. <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/26477/edition/50370/content>, dostęp 16.12.2021.

Lasocki, Wacław. „Wspomnienia z mojego życia”, Kraków 1933, s. 38. obc.opole.pl/dlibra/publication/15388/edition/14343/kontent, dostęp 25.11.2021.

Polski Słownik Biograficzny, t. 26 s. 487.

www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia, dostęp 23.01.2021.

Nota o Autorce

Marta Gibińska – prof. dr hab., wykładała literaturę angielską na Uniwersytecie Jagiellońskim do 2012 r. Obecnie zatrudniona jest w Wyższej Szkole Europejskiej im. Józefa Tischnera w Krakowie. Jest specjalistką w zakresie angielskiej literatury od renesansu do wiktorianizmu. Szczególnym polem badawczym są utwory Szekspira. Publikowała na tematy związane z interpretacją dramatów Szekspira, charakterystyki języka wielkiego dramaturga, historią Szekspira w polskiej kulturze oraz z przekładami sztuk Szekspira. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, Deutsche Shakespearegesellschaft,

International Shakespeare Association oraz European Shakespeare Research Association.

Ważniejsze publikacje: *The Functioning of :Language in Shakespeare's Plays*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1989; *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*, Kraków, Towarzystwo Naukowe Wistulana 2000 (1999); "Enter Shakespeare: the contexts of early Polish appropriations" in: *400 Hundred Years of Shakespeare in Europe*, red. A. Luis Pujamte, Ton Hoenselaars, Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses 2003, pp. 54–69; *Szekspir: leksykon*, [Shakespeare: A lexicon], co-authors: Jacek Fabiszak, Marta Kapera, Kraków: Znak 2003; „Politics of Theatre versus Politics of (Non)state: Shakespeare in the Repertoire of Polish Nineteenth-Century Theatres” in: *The Shakespeare International Yearbook*, vol.7 (2007), eds. Graham Bradshaw and Tom Bishop; Special Section ed. Tetsuo Kishi, pp. 219–232; Memory of Tragedy in Early Modern Culture”, w: *Literaria Praguensia. Studies in Literature and Culture*. Charles, ed. Martin Prochazka et.al., Univesrsity Prague 2013; “Polonia est divisa in partes tres – Shakespeare in the Polish Culture of the 19th Century”, w: In Double Trust: Shakespeare in Central Europe, ed. Jana Bzochova-Wild, Bratislava: Vysoka Skola Muzických Umeni 2014; Chapter 2: „Shakespeare on stage in Europe Since the late seventeenth century” In: *The Shakespearean World*, eds. Levenson Jill L., Ormsby, Robert, London and New York, Routledge 2017; *The Beauty of the World and the Quintessence of Dust: Shakespeare's Deconstruction of the Renaissance Ideal of Man*, in: B.A.S./ British and American Studies, vol. XXVI, 2020, Timișoara: Editura Universității de Vest.

