

— Hamleci  
Jerzego Grotowskiego



Wanda Świątkowska

— Hamleci  
Jerzego Grotowskiego



INSTYTUT  
THE GROTOWSKI | M. JERZEGO  
INSTITUTE GROTOWSKIEGO

Wrocław 2016

RECENZENCI: prof. dr hab. Marta Gibińska,  
prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

REDAKCJA TOMU: Monika Blige  
OPRACOWANIE GRAFICZNE, PROJEKT OKŁADKI: Barbara Kaczmarek  
KOREKTA: Stanisława Trela  
INDEKS NAZWISK: Katarzyna Lemańska  
SKŁAD I ŁAMANIE: Stanisław Rękar

© Copyright by Wanda Świątkowska, 2016

© Copyright for this edition by  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
and Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2016

ISBN 978-83-61835-22-6

WYDAWCA: Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław  
tel./faks 71 34 34 267  
[www.grotowski-institute.art.pl](http://www.grotowski-institute.art.pl)

DRUK I OPRAWA: Drukarnia JAKS

Publikacja finansowana przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Książka powstała w ramach projektu badawczego  
„Jerzy Grotowski – przedstawienia 1957–1964” nr N N105 417340,  
finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, a realizowanego  
w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Seria wydawnicza:  
Przedstawienia Jerzego Grotowskiego

*Pamięci Andrzeja Bielskiego*



# Spis treści

Wstęp

**Polskie myślenie *Hamletem*** \_\_\_\_9

— **Hamleci lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych** \_\_\_\_17

— **Hamlet pierwszy** – pierwotny scenariusz  
(w wersji aktorskiej Andrzeja Bielskiego) \_\_\_\_41

— **Hamlet drugi** – finalny scenariusz  
(egzemplarz cenzury) \_\_\_\_79

— **Hamlet trzeci** – przedstawienie  
w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów, 1964 \_\_\_\_95

— **Hamlet-Żyd** – wobec roku 1968 \_\_\_\_139

Zakończenie

**Grotowskiego myślenie *Hamletem*** \_\_\_\_155

Spis ilustracji \_\_\_\_165

Indeks nazwisk \_\_\_\_168





## — Polskie myślenie *Hamletem*

**W** Polsce *Hamlet* jest odpowiedzią. Małgorzata Grzegorzewska na spotkaniu poświęconym poetyce kulturowej polskiego Szekspira powiedziała, że narody usytuowane na zachód od Odry czytają swoją sytuację poprzez Szekspirowskiego *Króla Leara*, natomiast te położone na wschód od Odry odbijają się w historii *Hamleta* i poprzez niego oglądają swoją współczesność<sup>1</sup>.

Ponad dwustuletnia historia recepcji dramatu Williama Szekspira pokazuje, jak prorocze, a zarazem wiążące, okazały się słowa Stanisława Wyspiańskiego z jego książki o *Hamlecie*, które stały się już niemal aforyzmem: „W Polsce zagadką *Hamleta* jest to: co jest w Polsce – do myślenia”<sup>2</sup>.

Formułując w 1905 roku swą diagnozę, Wyspiański wskazał, że tragedia Szekspira o duńskim królewiczu to dzieło szczególnie bliskie Polakom. Sam przekształcił *Hamleta* w polskiego księcia, a akcję dramatu Szekspira widział na Wawelu, zamku królów polskich i podstawił ją jako lustro polskiej rzeczywistości, historii i tożsamości. Wyspiański w swym studium twierdził, że lektura *Hamleta* uzależniona jest od czasu, w którym się po niego sięga, kontekstu społeczno-politycznego, aktualnych problemów dręczących naród, a klucz do odczytania tragedii zawsze spoczywa w rękach interpretatorów – inscenizatorów, aktorów, pisarzy i czytelników – żyjących w konkretnym momencie historycznym.

*Hamlet* jest Polakiem – twierdził Wyspiański – i równo sto lat po nim powtórzył te słowa Jan Klata, przygotowując inscenizację *H.* w Stoczni Gdańskiej w 2004 roku<sup>3</sup>. Obaj szukali w Szekspirowskim *Hamlecie* odpowiedzi na dręczące Polaków „przekłete pytania”, wierząc, że poprzez ten tekst, który zyskał status kanonicznego arcydzieła, można dotrzeć do współczesnego doświadczenia, opisać je, zinterpretować i zrozumieć. Nie chodzi zatem nawet tyle o interpretację tekstu Szekspira, a o dotarcie do nas samych, tu i teraz, poprzez tę zdawałoby się odległą historię. Oznacza to w jakiś sposób wykorzystanie rangi dramatu, traktowanie go w sposób instrumentalny i użytkowy bez uwzględniania, czym był on dla elżbietaników, bez prób rekonstrukcji i zrozumienia go w jego kontekście kulturowym. Taka procedura nadaje *Hamletowi*, rozumianemu jako „*Hamlet* polski”, piętno każdorazowej aktualizacji, jednorazowości i wyjątkowości.

<sup>1</sup> Wypowiedź podczas promocji książki *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira* (pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek, Doroty Buchwald, Warszawa 2011), która odbyła się w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie 29 listopada 2011 r.

<sup>2</sup> Stanisław Wyspiański: *Hamlet*, [w:] tegoż: *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem Leona Płoszewskiego, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 99.

<sup>3</sup> *Myślę, że Hamlet jest Polakiem*, z Janem Klatą rozmawia Mirella Wąsiewicz, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2004 nr 153, s. 10.

Każdorazowo podjęty dialog z tragedią Szekspira warunkowany jest przez aktualne wydarzenia i potrzebę zrozumienia ich w szerszym kontekście<sup>4</sup>. Dlatego nasze lektury *Hamleta* cechują doraźność i interwencyjność, które Małgorzata Sugiera wskazała jako najbardziej charakterystyczne dla polskich interpretacji dramatu<sup>5</sup>.

Każde pokolenie tworzy swojego *Hamleta* – zgodnie z panującym światopoglądem, konwencją teatralną, bagażem pamięci i kwestiami, jakie w danej chwili najbardziej to pokolenie zajmują. Dramat nieodwołalnie łączy się ze zmienną historią narodu i dynamiczną sytuacją konkretnej grupy ludzi, która wykorzystuje jego słowa, by opowiedzieć o własnych lękach i niepokojach, by dać odpowiedź. „Nie tyle zatem Szekspir nas wymyślił, jak podpowiada Harold Bloom, ile myśmy za każdym razem na nowo wymyślali bardziej nam odpowiadającego Szekspira”<sup>6</sup> – pisała Sugiera. Dlatego nie ma jednego *Hamleta* – są *Hamleci* i *Hamlety*, za każdym razem w nowy sposób zagrani, przeczytani i przepisani – w zależności od warunków i kontekstu, w jakim się to dokonało. Każda lektura Szekspira jest w tym sensie historyczna i zmienna, nietrwała i dynamiczna, dokonywana zawsze ze współczesnej perspektywy odbiorcy. Dlatego obok cytatu, który się już pojawił, równie ważne wydają mi się inne słowa Wyspiańskiego, w których nawoływał, że trzeba czytać *Hamleta* i myśleć: „Co myśleć? To od czytającego i od okoliczności, w których czytający żyje – jest zależne”<sup>7</sup>. Bo jak podkreśla Sugiera w niemal aforystycznym kalamburze: „Nie ma innego Szekspira niż Szekspir historyczny. A może nawet bardziej dobitnie: nie ma niczego bardziej historycznego niż Szekspir”<sup>8</sup>. Analogicznie: „polskie myślenie *Hamletem*” jest procesem historycznie zmiennym, dynamicznym i uwarunkowanym.

Jego początków należy szukać już we lwowskiej inscenizacji Wojciecha Bogusławskiego z 1798 roku, w Szekspirze oświeconych i romantyków, w pierwszych przekładach, w dramatach wieszczów. Pierwsze przepisanie *Hamleta*, choćby u Słowackiego w postaciach Kordiana i Szczęsnego Kossakowskiego, pozostają pod silnym wpływem interpretacji Goethego. Romantycy widzieli w księciu wybitną jednostkę, na którą nałożono czyn, do którego jej dusza nie dorosła. Szlachetny nadwrażliwiec ponoszący klęskę w zderzeniu z rzeczywistością był bliski Polakom z roku 1830 czy 1864. *Hamletyzm*, wahania, nieumiejętność podjęcia decyzji w korespondencji Zygmunt Krasieński traktował jako nasze wady narodowe<sup>9</sup>.

Passę odczytywania *Hamleta* jako słabeusza przełamał na początku XX wieku Wyspiański, wydając niewielką książeczkę, która zwana jest zwyczajowo „studium o *Hamlecie*”. Pisana przez autora dla jego współczesnych podejmuje trud myślenia *Hamletem* tu i teraz, w konkretnej sytuacji politycznej, w określonym miejscu, stawiając czoła aktualnym i najbardziej dręczącym problemom. Wyspiański potraktował Szekspirowskiego *Hamleta* jako tekst współczesny, służący do zdiagnozowania społeczeństwa i Polski, zadając swoim rodakom poprzez Szekspira pytania i każąc im się zastanowić, „co jest w Polsce do myślenia”<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Zob. Lisa Jardine: *Reading Shakespeare Historically*, [za:] Małgorzata Sugiera: *Inny Szekspir*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 261.

<sup>5</sup> Zob. Małgorzata Sugiera: *Polska czytana „Hamletem”*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, pod redakcją Ewy Lubińskiej, Krystyny Latawiec, Jerzego Waligóry, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 39.

<sup>6</sup> Małgorzata Sugiera: *Inny Szekspir*, s. 260.

<sup>7</sup> Stanisław Wyspiański: *Hamlet*, s. 97.

<sup>8</sup> Małgorzata Sugiera: *Inny Szekspir*, s. 263.

<sup>9</sup> W liście do Augusta Cieszkowskiego z listopada 1848 r. Krasieński pisał: „Hamlet to wy wszyscy! boście nie trzymali z Chrystusem i Polską – aleście do szkół do Wittemberga chadzali i uczyli się, i nauczyli wreszcie, jak zginąć!”, cyt. [za:] Jarosław Komorowski: „*Hamlet*” *William Shakespeare’a*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 116.

<sup>10</sup> Znalazienie odpowiedzi na pytanie Wyspiańskiego w rewolucji 1905 r. zaproponował w swojej interpretacji Dariusz Kosiński; zob. tegoż: „*Nie mogę się oprzeć zestawieniu*”. „*Hamlet*” Stanisława Wyspiańskiego i chwila dziejowa Polaków, [w:] *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira*, pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek, Doroty Buchwałd, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 33–53.

Geneza tego dzieła jest niezwykła – ponieważ *Hamlet* Wyspiańskiego narodził się z rozmowy. 13 grudnia 1904 roku odwiedził Wyspiańskiego aktor, Kazimierz Kamiński, który marząc o roli Hamleta, przyszedł do poety, „by porozmawiać o *Hamlecie*”. Jego odwiedziny dały Wyspiańskiemu impuls, by spisać swe myśli o dramacie Szekspira. W dwa grudniowe tygodnie napisał on studium, które wydał w lutym 1905 roku. Zadeedykował je „aktorom polskim”, stąd bywa ono postrzegane przez ludzi teatru jako „podręcznik dla aktora”, traktat pisany z myślą o osobach działających na scenie, praktykach teatralnych, a nie szekspirologach i krytykach. Juliusz Osterwa, założyciel Reduty, nazywał je listem apostołskim i kazał czytać wszystkim swym współpracownikom i uczniom.

Jacek Trznadel napisał, że jest „to najbardziej niezwykła rzecz, jaką u nas o *Hamlecie* Szekspira napisano, i na pewno znacząca w światowej szekspirologii”<sup>11</sup>; Stanisław Brzozowski stwierdził: „albo się tę książkę kocha, albo się jej czytać nie będzie; [...] nie ma tu miejsca na cudzołożne czytanie”<sup>12</sup>.

Interpretatorzy podkreślali aktywny aspekt lektury – Wyspiański traktuje bowiem tragedię Szekspira jako czytelnik, na co wskazuje podtytuł: „świeżo przeczytana i przemyślana”, ale również jako twórca – reżyser, dramatopisarz, adapter. Autorski komentarz do utworu staje się autonomicznym, programowym dziełem poety. Przyjęło się o tej książce mówić „studium”, gdyż ma ona zarówno charakter teoretyczny, poznawczy – jak i artystyczny, gdzie na kanwie Szekspirowskiego *Hamleta* Wyspiański układa swój własny dramat – „*Hamleta* polskiego”. Jest to dzieło artysty pochylonego nad dziełem innego artysty, które jest świadectwem procesu myślowego, przeżycia i zapisem drogi, którą poszedł Wyspiański za Szekspirem. Brzozowski następująco określił postawę Wyspiańskiego: „To tylko mogę powiedzieć o *Hamlecie*, co czuję. [...] albo przeżyłem z niem coś rzeczywistego, istotnego i w takim razie mam prawo mówić, albo zgoła nic nie mam do powiedzenia. [...] [Wyspiański] z całą prostotą stawia sprawę utworu Szekspirowskiego jako rzecz własnego sumienia, jako rzecz czysto wewnętrzną, własną”<sup>13</sup>. Tekst przyjmuje formę labiryntu – jest odsłoniętym procesem myślenia, gdzie lektura staje się aktem twórczym. Wyspiański każe się mierzyć z mitem Hamleta, podjąć wysiłek jego czytania i przemyślenia. Przejście tej drogi ma stać się dla czytelnika aktem poznawczym, analogicznym do tego, jaki był udziałem Szekspira i Wyspiańskiego.

Forma jego książki jest hybrydyczna – obejmuje elementy dramatu, prozy, liryki; zawiera ona analizę dramatu, parafrazy monologów i fragmentów scen, wiersze, projekt inscenizacji, rozważania o teatrze, scenografii, procesie twórczym, aktorstwie, konstrukcji dramatu, wreszcie postaci Hamleta i aktualności jego postawy. Jan Kott określił tekst Wyspiańskiego jako „notatnik reżysera i scenografa, który jednocześnie układa sztukę, buduje przedstawienie i reformuje teatru”<sup>14</sup>.

W tomie *Szekspir współczesny* Kott pisał:

Rysują się wyraźnie trzy odrębne wątki książki Wyspiańskiego o *Hamlecie*. Naprzód interpretacja samego *Hamleta*, nowatorska, odkrywczą dzisiaj jeszcze, po przeszło pół wieku, miejscami rewelacyjna, bardzo teatralna i dużo bliższa współczesnej szekspirologii niż dziewiętnastowiecznej tradycji. Dalej – dramat o polskim *Hamlecie*, który stanie się młodszym bratem Konrada z *Wyzwolenia*, misterium woli i losu, odpowiedzialności za siebie i za innych. I wreszcie wizja teatru ogromnego, teatru połączonych: Architektury, Malarstwa i Dramatu, który ma być „zwierciadłem, piętnem i sumieniem współczesności”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Jacek Trznadel: *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Libella, Paris 1988, s. 139.

<sup>12</sup> Stanisław Brzozowski: „*Hamlet*” Wyspiańskiego, [w:] tegoż: *Dzieła wszystkie*, pod redakcją Artura Górskiego i Stefana Kołaczowskiego, t. 6, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Warszawa 1936, s. 372.

<sup>13</sup> Stanisław Brzozowski: *Wyspiański o „Hamlecie”*, [w:] tegoż: *Dzieła wszystkie*, s. 337.

<sup>14</sup> Jan Kott: *Hamlet Wyspiańskiego*, [w:] tegoż: *Szekspir współczesny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 409.

<sup>15</sup> Tamże, s. 411–412.

Wyspiański, idąc za Szekspirem i sceną „pułapki na myszy”, traktował teatr jak salę sądową, w której można osądzić współczesność. Przypisywał teatrowi ogromną siłę: obnażania fałszu, poruszania sumień i wymierzania sprawiedliwości. „Teatr w ręku Wyspiańskiego to sąd Boży nad duszą Polski”<sup>16</sup> – pisał Stanisław Brzozowski w swym eseju o *Hamlecie* Wyspiańskiego. Wyspiański wierzył, że teatr może działać i zmieniać rzeczywistość – a dowód na to znajdował właśnie w *Hamlecie*. Krytycy pisali, że „Wyspiański na tle dziejów myśli polskiej – to Hamlet eksperymentujący, penetrujący sumienie historii, które ośmielił się podejrzewać o «zamaskowaną zbrodniczość»”<sup>17</sup>. Jacek Trznadel dodawał, że „*Hamlet* jest dla Wyspiańskiego sztuką o roli i demaskacji kłamstwa w społeczeństwie i historii”<sup>18</sup>.

Hamlet jako postać był dla Wyspiańskiego wzorem dochodzenia do prawdy, aktywności intelektualnej, a nie bierności, którą zwykle mu przypisywano. Wyspiański odrzucił interpretację Goethego, który uważał Hamleta za wahającego się słabeusza, który zwleka, bo nie umie podjąć decyzji. Protestował przeciw spłycaaniu postaci Hamleta do pozy niezdecydowanego mędrka, pozbawionego zupełnie siły woli. Wskazywał, że „Hamlet nie hamletyzuje – tylko myśli”, a celem jego myślenia jest rozwój i dorosnięcie do przeznaczonego mu czynu, sprostanie własnemu losowi w imię prawdy.

Jacek Trznadel zauważał: „Mit polskiego Hamleta świadczy nie tylko o żywotności Szekspira w kulturze polskiego społeczeństwa. To także – począwszy od rozbiorów – żywotność pewnej idei i etosu bohatera, któremu zależy na działaniu, w najtrudniejszych nawet warunkach, w imię prawdy i sprawiedliwości”<sup>19</sup>.

Studium Wyspiańskiego inspirowało wielu ludzi teatru; wielu twórców i interpretatorów szukało odpowiedzi na pytanie Wyspiańskiego, „co myśleć *Hamletem*” w otaczającej ich rzeczywistości i współczesnych im realiach. Szekspirowskiego *Hamleta* poprzez Wyspiańskiego odczytywali: Juliusz Osterwa, przepisując w 1940 roku tragedię Szekspira na lata wojny i okupacji i włączając do swojej parafrazy fragmenty studium; Tadeusz Kudliński w swym niezrealizowanym projekcie inscenizacji z 1936 roku; Jacek Woszczerowicz występujący od 1957 roku aż do śmierci z głośnymi czytaniem studium; Andrzej Wajda inspirujący się tą lekturą w swoich kolejnych inscenizacjach: w *Hamlecie* wystawionym w 1960 roku w Gdańsku; w 1981 roku, gdy pokazał tragedię i fragmenty studium na Wawelu, czy w *Hamlecie IV* z 1989 roku – którego zobaczył w kulisach teatru; dyskusję z Wyspiańskim podjął Konrad Swinarski w przygotowywanym w 1975 roku przedstawieniu, którego realizację przerwała śmierć reżysera, oraz Jerzy Grzegorzewski, który w 2003 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie wystawił *Hamleta Stanisława Wyspiańskiego*, a także Paweł Passini, który umieścił swojego *Hamleta* '44 (2008) w realiach powstańczych i włączył do inscenizacji rozważania Wyspiańskiego, a ostatnio Krzysztof Garbaczewski, miksujący w Starym Teatrze teksty trzech *Hamletów* (i wprowadzający na scenę trzy postaci Hamleta): Szekspira, Wyspiańskiego i Heinera Müllera (2015). W 1964 roku w Opolu za tytuł swojej inscenizacji Jerzy Grotowski przyjął zwyczajową nazwę książki Wyspiańskiego, co wyraźnie odsyłało widzów do tego pierwowzoru, a w scenariuszu dokonał montażu dwóch tekstów: *Hamleta* Szekspira i *Hamleta* Wyspiańskiego.

Ta długa i znacząca dla teatru polskiego tradycja czytania Szekspira poprzez Wyspiańskiego stanowi potwierdzenie, że *Hamlet* odbija stan dusz Polaków i obnaża polskie kompleksy, jego bohater zaś jest człowiekiem zawsze współczesnym. *Hamleta* Wyspiańskiego i jego kontynuatorów cechują doraźność i interwencyjność.

<sup>16</sup> Stanisław Brzozowski: „*Hamlet*” Wyspiańskiego, s. 373.

<sup>17</sup> Józef Albin Herbaczewski: *Eksperymentomania, czyli neo-hamletyzm (Stanisław Wyspiański)*, [w:] *I nie wódz nas na pokuszenie*, Kraków 1911, s. 220–221, cyt. [za:] Andrzej Żurowski: *Szekspir w cieniu gwiazd*, Wydawnictwo „Tower Press”, Gdańsk 2001, s. 493.

<sup>18</sup> Jacek Trznadel: *Polski Hamlet*, s. 146.

<sup>19</sup> Tamże, s. 310.

Trop aktualizującego myślenia *Hamletem* (i szerzej – Szekspirem) podjął Jan Kott, którego słowa stały się najbardziej rozpoznawanym cytatem, a trochę chyba i wytrychem do rozumienia współczesności *Hamleta*:

*Hamlet* jest jak gąbka. Jeśli go tylko nie stylizować i nie grać antykwarycznie, wchłania w siebie od razu całą współczesność. [...] W *Hamlecie* odnajdywało własne rysy wiele pokoleń. I może właśnie na tym polega genialność *Hamleta*, że można się w nim przejrzeć, jak w zwierciadle. *Hamlet* doskonały byłby jednocześnie *Hamletem* najbardziej szekspirowskim i najbardziej współczesnym. [...] tylko tak możemy oceniać każdą z szekspirowskich inscenizacji: pytać, ile jest w niej z Szekspira i ile jest w niej z nas. [...] Nie chodzi o kostium. Ważne jest tylko jedno: dotarcie poprzez tekst szekspirowski do współczesnego doświadczenia, do naszego niepokoju i do naszej wrażliwości<sup>20</sup>.

Wydane w latach sześćdziesiątych publikacje Jana Kotta: *Szkice o Szekspirze* (1961) i *Szekspir współczesny* (1965), które niemal natychmiast przetłumaczono na język francuski i angielski (*Shakespeare notre contemporain* ukazał się w Paryżu w 1962 roku, pierwsze wydanie anglojęzyczne, *Shakespeare our Contemporary* z przedmową Martina Esslina wyszło w 1964 roku w Nowym Jorku, w 1965 roku w Londynie z przedmową Petera Brooka; do dziś pozycję tę przetłumaczono na ponad dwadzieścia języków), wywarły wpływ na polski i europejski teatr, szekpiologię i zdeterminowały recepcję *Hamleta* w Polsce w latach kolejnych. Nastąpiło tu sprzężenie zwrotne – Kott inspirował reżyserów, a ich inscenizacje zachęcały go do kontynuowania swego projektu.

Sama koncepcja „Szekspira nam współczesnego” doczekała się tyluż zwolenników, ilu polemistów, jednak dla teatru lat sześćdziesiątych nie da się przecenić jej znaczenia. Interpretacje Kotta były nowością w stosunku do obowiązujących wytycznych zadekretowanego szekpiologa radzieckiego Michaiła Morozowa (którego *Szekspir* został wydany w Polsce w 1950 roku), były reakcją na dominujące oficjalne interpretacje i doktrynę socrealizmu. W 1987 roku w przedmowie do drugiego wydania *Szekspira współczesnego* Kott pisał:

*Hamlet* był zawsze najbardziej polskim Szekspirem, i to nie ze względu na Poloniusza i na ten „nędzny skrawek” polskiej ziemi, po którego zdobycie wyrusza z całą swoją armią Fortynbras, choć skrawek ten „oprócz nazwy nic więcej nie znaczy”. *Hamlet* był sztuką Szekspira o Polsce już chyba od Bogusławskiego, który po raz pierwszy wystawił *Hamleta* we Lwowie w roku 1798. W tym przekładzie Bogusławskiego z adaptacji niemieckiej *Hamlet* był już królewiczem, któremu zaborcy odebrali tron i ojcowiznę. Najbardziej polski ze wszystkich królewiczów duńskich czasu niewoli, *Hamlet* w ciągle jeszcze wstrząsającej wizji Wyspiańskiego przechadza się po krążgankach Wawelu, gdzie zamordowany został król i jego ojciec<sup>21</sup>.

Warto pamiętać, że w roku, w którym wyszła pierwsza szekpiowska książka Kotta, ukazał się w 13. tomie *Dzieł zebranych*, przygotowywanych pod kierunkiem Leona Płoszewskiego, *Hamlet* Wyspiańskiego. Ta zbieżność dat nie wydaje się przypadkowa. Już w 1959 roku w „Dialogu” Kott publikuje szkic *Hamlet Wyspiańskiego*, który potem wchodzi do pierwszej edycji *Szekspira współczesnego* (1965). Wskazuje tym esejem na swojego sprzymierzeńca i patrona, uznając go za prowadzącą aktualizującego nurtu odczytań Szekpirowskiego arcydzieła.

■

Kluczowe dla mojej książki przystanki na drodze polskiego myślenia *Hamletem* wyznaczają: dzieło Stanisława Wyspiańskiego, eseistyka Jana Kotta oraz interpretacje teatralne z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wpływające z różnych źródeł strugi myśli wezbrały w dziele, którego analiza stanowi główny temat niniejszego opracowania, *Studium o Hamlecie* Jerzego Grotowskiego, zarówno przedstawienia

<sup>20</sup> Jan Kott: *Hamlet połowy wieku*, [w:] tegoż: *Szekspir współczesny*, s. 78, 84.

<sup>21</sup> Jan Kott: *Przedmowa autora do drugiego wydania*, [w:] tegoż: *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 9.



zaprezentowanego w 1964 roku w Opolu, jak i podstawy tekstowej spektaklu, która przechowała się w dwóch odmiennych scenariuszach. Grotowski nadał swemu dziełu tytuł *Studium o Hamlecie*, czym wyraźnie wskazał patrona swojej interpretacji. Przejął od niego nie tylko taktykę czytania *Hamletem* aktualnej rzeczywistości, lecz także wkomponował w scenariusz fragmenty bezpośrednio zaczerpnięte z tekstu Wyspiańskiego. Jednocześnie przejął on od Wyspiańskiego koncepcję studium jako formy pracy i przemyślenia tekstu – użycia dramatu Szekspira jako materiału wyjściowego, którym można posłużyć się, by opowiedzieć o procesie twórczym, sytuacji artysty, sztuce, postawie wobec współczesności. Zarazem Grotowski potraktował tekst Wyspiańskiego jako wyzwanie, zgodnie z wpisaniem w niego nakazem aktywnego czytania i myślenia, które miało uaktywnić aktorów i zachęcić do współtworzenia przedstawienia. Zależność od studium i różnice w ujęciu *Hamleta* przez obu twórców zostaną ukazane szczegółowo w rozdziałach omawiających zachowane scenariusze do spektaklu. Wcześniej jednak wypadnie się zająć czasem, w którym spektakl Grotowskiego powstał, i wydarzeniami artystycznymi, w nurt których się wpisywał. Pierwszy rozdział tej książki dotyczy Hamletów lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – inscenizacji *Hamleta*, które zostały zrealizowane w teatrze po 1956 roku, oraz sposobów, jakimi w tym okresie odpowiadało poprzez *Hamleta* na PRL. Zależy mi, by pokazać wielość Hamletów, różne ujęcia dramatu Szekspira i to, czego w nim wówczas szukano. *Studium o Hamlecie* Grotowskiego wpisuje się przecież nie tylko w praktykę Teatru Laboratorium i drogę twórczą zespołu Grotowskiego i jego samego, ale w zjawiska artystyczne, które miały wówczas miejsce w całej Polsce. A fenomen i intensywna obecność dzieła Szekspira w tym okresie nie pozostały według mnie bez wpływu na wybory Grotowskiego.

W drugim i trzecim rozdziale zajmę się zachowanymi scenariuszami i postaram się pokazać, jak podstawa tekstowa spektaklu ewoluowała podczas prób, jakich zabiegów na niej dokonywano, jak nad nią pracowano. Zachowały się dwa scenariusze – jeden z początkowej fazy prac, drugi – z finalnej – które sugerują odmienne rozwiązania interpretacyjne i znacząco się od siebie różnią. Przyjdzie szczegółowo przyjrzeć się kompozycji obu tekstów, ich źródłom i przede wszystkim temu, co Grotowski wzięł od Szekspira, a co od Wyspiańskiego. Proponuję potraktować oba dokumenty w sposób autonomiczny i zbadać je jako odrębne propozycje, które zachowały się w spektaklu w szcążkowej i trudnej do zrekonstruowania formie. Ponieważ dysponujemy zachowanymi scenariuszami, warto przeczytać je niejako w oderwaniu od późniejszej realizacji. To bowiem, co zostało z pierwotnej koncepcji, na scenie przybrało całkowicie odmienną formę.

Postaram się wykazać, że w *Studium o Hamlecie* jest kilku nie do końca przystających i zgodnych ze sobą Hamletów, że w przypadku Grotowskiego należałoby raczej mówić o „studiach” nad rozmaitymi koncepcjami *Hamleta* niż jednym, finalnym i skończonym dziele. I może, jak w ujęciu Wyspiańskiego, występują w jego pracy przynajmniej dwa *Hamlety*, których nie da się złożyć w spójną całość. Pojawiają się w pracach nad tym spektaklem różne tropy, które urywają się, są modyfikowane, ale pokazują, jak Grotowski borykał się z mitem *Hamleta*, i jak różne wątki w swej interpretacji podejmował. To, co zarzucił i co pozostało niewykorzystane, a to, co ostatecznie pozostawił, może powiedzieć więcej niż analiza samego spektaklu.

Próba rekonstrukcji przedstawienia, która z racji nielicznej dokumentacji, recenzji i relacji wydaje się najtrudniejsza, wypełni czwarty rozdział mojej książki. Ta część wydaje się najbardziej hipotetyczna. Bazując na dostępnych materiałach i polemizując z istniejącymi opisami, spróbuję opowiedzieć, jak mógł wyglądać spektakl z 1964 roku, a także co oznaczał jako etap w pracy Teatru Laboratorium 13 Rzędów i jego członków. Niezbędne będzie tu odwołanie się do wypowiedzi aktorów, reżysera i kierownika literackiego Teatru. Pojawi się kwestia, dlaczego przez sam zespół spektakl był widziany jako swojego rodzaju bękart, co zaważyło i jakie były okoliczności prób wymazania go z dorobku Teatru Laboratorium.

W ostatnim rozdziale pozwolę sobie wybiec w przyszłość – do wydarzeń roku 1968. Według wielu krytyków *Studium o Hamlecie* poruszyło tematy, które z całą siłą dały o sobie znać na fali antysemickich rozruchów. W jaki sposób spektakl przewidywał tamte wydarzenia? Co Grotowski dostrzegł w rzeczywistości wokół siebie, że próbował jej odpowiedzieć Szekspirem i Wyspiańskim? W powszechnej opinii *Studium o Hamlecie* było najbardziej politycznym dziełem zespołu i również o tę polityczność chciałabym zapytać.

W moim myśleniu o *Studium o Hamlecie* Grotowskiego bardzo istotny jest kontekst historyczny i kulturowy, którego ten spektakl był efektem. Zaproponowana struktura pracy pozwala „ukontekstować”, potraktowane jako złożone i wielopiętrowe, dzieło Grotowskiego i umieścić je zarówno w tradycji polskiego myślenia *Hamletem*, jak i w sytuacji społeczno-politycznej lat sześćdziesiątych.

Grotowski za Wyspiańskim starał się swym spektaklem odpowiedzieć na pytanie, co jest w Polsce do myślenia w 1964 roku. Uwspółcześnił on opowieść o duńskim księciu, czyniąc z niej opowieść o polskiej prowincji, polskiej historii i stereotypach narodowych. Dzięki Szekspirowskiemu *Hamletowi* i studium Wyspiańskiego chciał uczynić odpowiedź polskiej rzeczywistości, temu, co w niej odnalazł i co go zaniepokoiło. Stworzył dzieło współczesne, aktualne, a także interwencyjne i doraźne – zaproponował Hamleta swoich czasów.