

**Anna Skubaczewska-Pniewska**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Instytut Literatury Polskiej

## **Przepisywanie *Hamleta*. Literatura drugiego stopnia wobec mitów hamletycznych**

„Cytujmy Szekspira. Zawsze należy cytować Szekspira”<sup>1</sup> – radził Jan Kott w *Szekspirze współczesnym* i wielu pisarzy postanowiło go posłuchać. Współcześni twórcy zdają się bowiem wierzyć w słowa wypowiedziane niemal sto lat temu przez Thomasa Stearnsa Eliota: „Niedojrzali poeci naśladowają, dojrzali poeci kradną”. Pasożytującym na cudzych tekstach autorom warto jednak przypominać ciąg dalszy cytowanej wypowiedzi: „źli poeci psują to, co wzięli, a dobrzy zmieniają to na lepsze lub co najmniej na nieco inne”<sup>2</sup>. Warunki te (zwłaszcza pierwszy) bardzo trudno spełnić, jeśli przetwarzanym źródłem jest *Hamlet*, który nie tylko pozostaje jednym z najczęściej wystawianych i tłumaczonych dramatów na świecie, ale jest też szczególnie często wykorzystywany jako podstawa nowych utworów literackich. Trudno wskazać utwór chętniej interpretowany przez reprezentantów wszystkich chyba szkół badawczych, nie tylko literaturoznawczych. Jan Kott już przed półwieczem zauważył żartobliwie, że „bibliografia rozpraw i studiów o Hamlecie jest dwa razy grubsza od warszawskiej książki telefonicznej”<sup>3</sup>, a od wydania Szekspira współczesnego owa bibliografia znacznie się rozrosła.

Na szczególną uwagę zasługują prace, w których *Hamlet* jest nie tylko bezpośrednim bądź pośrednim (jako obiekt zabiegów intertekstualnych) przedmiotem analizy, ale też inspiracją badawczą. Tak jest w książce Edyty Lorek-Jezińskiej, poświęconej twórczości współczesnych dramatopisarek brytyjskich. Kluczowym narzędziem swych analiz autorka czyni pojęcie hauntologii (*hauntology*), które Jacques Derrida w *Widmach Marksa* wywiódł

---

<sup>1</sup> J. Kott, *Hamlet współczesny*, Kraków 1990, s. 87.

<sup>2</sup> „Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.” T. S. Eliot, *Philip Massinger*, [w:] tegoż, *Selected Essays*, Harcourt 1932, s. 182. Cytowany esej pochodzi z 1920 roku.

<sup>3</sup> J. Kott, *Hamlet współczesny*, s. 80.

właśnie z *Hamleta*. Neologizm ten zawiera w sobie aluzję do postaci Szekspirowskiego ducha (od angielskiego *to haunt* i francuskiego *hanter* – nawiedzać, straszyć<sup>4</sup>) i nazywa zarówno procesy „nawiedzenia” tekstów przez wydarzenia z przeszłości czy przez zmarginalizowane i wykluczone postaci, jak i przez inne teksty (transpozycje intertekstualne), stąd jego przystawalność do feministycznych dramatów, skądinąd często odwołujących się do *Hamleta*<sup>5</sup>.

Z pewnością nie zabrakłoby nam przykładów, gdybyśmy chcieli przepisać monumentalne *Palimpsesty* Gérarda Genette’a, zamieniając wszystkie przywoływane przezeń utwory na „wariacje szekspirowskie” – jak je nazywa Małgorzata Sugiera<sup>6</sup> – nawet jeśli miałyby to być wyłącznie wariacje „hamletowskie”. Zresztą, stosowano już Genette’owskie pojęcia w ich opisie<sup>7</sup>, a i sam francuski strukturalista uwzględnił kilka „transmodalizacji” *Hamleta*<sup>8</sup>. Powstało ich tak wiele, że zawodzą wszelkie próby systematyzacji czy choćby ich skatalogowania<sup>9</sup>. Nazywając relacje zachodzące między Szekspirowskim oryginałem a inspirowanymi nim tekstami, badacze uruchamiają pełną gamę terminów funkcjonujących w badaniach intertekstualnych i nie wahają się proponować nowych<sup>10</sup>. Niektóre z tych propozycji, tak jak tytułowe „odrośla” (*offshoots*) Ruby Cohn<sup>11</sup>, wywołują ożywczy ferment w szekspirologii.

<sup>4</sup> W języku francuskim termin „hauntologia” (*hantologie*) brzmieniowo tożsamy jest ze słowem „ontologia” (*ontologie*), podobnie jak najważniejszy Derridowski „nierozstrzygalnik” – *différance* (pl. różnica) jest homofonem *différence* (różnica).

<sup>5</sup> E. Lorek-Jezińska, *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*, Toruń 2013. Por. zwłaszcza rozdz. 1. *Hauntology, Intertextuality, Revision*, zawierający uzasadnienie dla zastosowania pojęcia hauntologii w analizie współczesnych feministycznych tekstów dramatycznych oraz rozdz. 4. *Hauntology and Melancholia*, poświęcony analizie *Pushing the Prince into Denmark* Deborah Levy z 1991 roku, s. 21–74, 171–232.

<sup>6</sup> M. Sugiera, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997; utworom przetwarzającym *Hamleta* poświęcone są rozdziały: I. *Po tamtej stronie lustra* (s. 20–42) oraz IV. *Poszukiwanie różnicy* (s. 90–113).

<sup>7</sup> Por. T. Kowzan, *Hamlet ou le Miroir du Monde*, Paris 1991, s. 80.

<sup>8</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 310–312, 319–320.

<sup>9</sup> Dostępne w Polsce bibliografie obejmują różnego rodzaju świadectwa odbioru dzieł Szekspira, por. W. Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958, s. 102–112; *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, oprac. K. Kujawińska-Courtney i in., Wrocław 2007, s. 137–140 (podaję numery stron rejestrujących twórczość inspirowaną osobą lub pracami Szekspira). Ciąg dalszy *Polskiej bibliografii szekspirowskiej*, dotyczący recepcji Stratfordczyka w Polsce w latach 2001–2010, Międzynarodowe Centrum Badań nad Szekspirem Uniwersytetu Łódzkiego opublikowało w formie elektronicznej.

<sup>10</sup> Na temat inwencji terminologicznej badaczy zob. M. T. Rozett, *Talking Back to Shakespeare*, Newark 1994, s. 7–9.

<sup>11</sup> R. Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton 1976, s. 3–4.

Granice między przekładem, adaptacją i aluzyjnym czy parodystycznym przywołaniem pierwowzoru są przy tym płynne. Eliotowski postulat, by „przywłaszczony” utwór co najmniej zmienić, chętniej nieraz realizują tłumacze i reżyserzy, wystawiający *Hamleta* w teatrze czy przenoszący go na ekran telewizyjny, niż autorzy nowych dzieł prowadzący z nim intertekstualne gry. Spójrzmy choćby na repertuar toruńskiego Teatru im. Wilama Horzycy. W wystawianej w tym roku sztuce Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* w reżyserii Cezarego Ibero, odnaleźć można więcej *Hamleta* niż w *Hamlecie* Małgorzaty Bogajewskiej sprzed kilku lat (premiera z 2008 roku). Decydując się na muzyczne i taneczne „intermedia” i znacznie skracając tekst dramatu, reżyserka przekształciła elżbietańską tragedię w serię scenek kabaretowych, prezentowanych wszak jako adaptacja Szekspira. Z kolei ubiegłoroczny spektakl, *Udając ofiarę*, Olegi i Władimira Presniakowów, w reżyserii i opracowaniu muzycznym Bartosza Zaczykiewicza, zapowiadany w programie teatralnym jako tragikomedia osadzona w wielkiej tradycji rosyjskiej groteski, epatuje głównie nawiązaniem do *Hamleta*, które są bardziej czytelne niż np. w *Ofeliach* Jolanty Janiczak, wystawionych i opracowanych muzycznie przez Wiktora Rubina w 2011 roku. Tytułowe trzy *Ofelie* (Sylvia Plath, Zelta Fitzgerald i Camille Claudel), dzielące los wybitnej artystki, skazanej na życie w cieniu mężczyzny, niewiele łączy z ukochaną *Hamleta* poza niestabilną psychiką. Natomiast Wala – główny bohater Presniakowów, zawodowo odgrywający rolę trupa podczas milicyjnych wizji lokalnych – odczuwa hamletyczny ból istnienia po stracie ojca i nie potrafi się porozumieć z matką i jej kochankiem, zapewne uwikłanym w śmierć rodzica, który, jak łatwo się domyślić, nawiedza syna jako duch.

Wypełniając współczesnymi realiami schemat fabularny *Hamleta*, bracia Presniakowowie potraktowali go jak mit, ogólnodostępny i powszechnie rozpoznawalny wzorzec, w który można wpisać dowolne treści. Amerykańska pisarka Jennifer Lee Carrell osnuła na nim np. opowieść w stylu *Kodu Leonarda da Vinci*, którą polski wydawca, zapewne chcąc podkreślić to podobieństwo, opublikował jako *Szyfr Szekspira* (tytuł oryginalny: *Interred With Their Bones*, 2007). Protagonistka, szekspirołożka i reżyserka teatralna, rozwiązuje tu zagadkę zaginionej sztuki Stratfordczyka *Cardenio*, co uwikła ją w spiralę zbrodni popełnianych według klucza zaczerpniętego z *Hamleta* (pierwsza ofiara ginie z powodu trucizny wstrzykniętej za prawym uchem, inna od rany klutej zadanej przez kotarę itd.). Kolejna powieść, *Wciąż mnie prześladują* (*Haunt Me Still*, 2010), na tej samej zasadzie wykorzystuje fabułę (i mit) *Makbeta*.

O tym, że sztuki Szekspira zyskały status analogiczny do klasyki greckiej, niejednokrotnie już pisano<sup>12</sup>. Jacek Trznadel wspominał o toposie

<sup>12</sup> G. Sinko, *Sztuki Szekspira w roli tematów*, „Dialog” 1975, nr 1, s. 98–99.

Hamleta<sup>13</sup> i wprost nazywał go modelem mitycznym nowożytnej kultury europejskiej<sup>14</sup>, a Tadeusz Kowzan jednym z głównych archetypów zachodniej cywilizacji („one of the main archetypes of Western civilization”)<sup>15</sup>. Tłumaczy to mnogość i różnorodność hamletowskich „odrośli”, od przepisanego całości tekstu w innym systemie znakowym, po symboliczne użycie imienia. Niektóre formy aktualizacji mitu funkcjonują w wielu realizacjach. Dotyczy to z jednej strony wszelkich uzupełnień, kontynuacji *Szekspirowskiego* dramatu, a z drugiej – skrótów, kondensacji.

Pierwszą grupę reprezentują liczne apokryfy, wśród nich *Hamlet, książę duński* (1932) Karela Čapka<sup>16</sup> czy znany wiersz Zbigniewa Herberta *Tren Fortynbrasa* (1961). Warto w tym miejscu podkreślić za Danutą Szajnert, że pojęcie apokryfu, odpowiednio „złaicyzowne” na potrzeby opisu oddziaływania arcydzieł literackich na kolejne pokolenia pisarzy, bardziej niż inne terminy nazywające zjawiska intertekstualne, angażuje nieco zapomniane w dzisiejszej kulturze kategorie kanonu, wartości czy źródła<sup>17</sup>. Kategorie te, w kontekście fenomenu popularności *Hamleta*, dowodzą swej aktualności. Wśród uzupełnień ważne miejsce zajmuje wspomniany już utwór Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (1961), który wytworzył swoistą modę na umieszczanie akcji nowych sztuk niejako za kulisami *Hamleta* i eksponowanie drugoplanowych postaci pierwowzoru. W polskich inscenizacjach i – co najważniejsze – w polskich dramatach dopisujących wydarzenia zza kulis elżbietańskiej sztuki, *Po Hamlecie* (1981) Jerzego Żurka i *Fortynbras się upił* (1990) Janusza Głowackiego, Rosencrantza i Guildensterna w pierwszoplanowej pozycji zastąpił Fortynbras, co bardziej odpowiada zamysłowi dramaturgów, żeby w relacjach między Danią i Norwacją dostrzec model stosunków polsko-radzieckich<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> J. Trznadel, *Polski Hamlet*, wyd. drugie, Warszawa 1995, s. 9.

<sup>14</sup> Tamże, s. 10. Zob. także rozważania na temat funkcjonowania mitu Hamleta w literaturze francuskiej, R. Lamont, *The Hamlet Myth*, „Tale French Studies” 1964, nr 33, s. 80–91.

<sup>15</sup> T. Kowzan, *Hamlet's Theme as a Macrosign*, „Assaph. Studies in the Theatre” 1989, nr 5, s. 83.

<sup>16</sup> Autor jest twórcą całego zbioru tekstów apokryficznych, wśród których są również uzupełnienia *Króla Leara* czy *Romea i Julii*. Zob. K. Čapek, *Hamlet, książę duński*, [w:] tegoż, *Księga apokryfów*, przeł. H. Gruszczyńska-Dębska, Warszawa 1978, s. 126–136.

<sup>17</sup> D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 158.

<sup>18</sup> O dramacie Głowackiego (w tym także o jego związkach z *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Stopparda i *Po Hamlecie* Żurka) pisałam w tekstach: *Aluzja literacka w świetle Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003 (zob. fragment zatytułowany „*Fortynbras się upił*” Janusza Głowackiego, czyli o nieuczciwym wypełnianiu miejsc niedookreślenia, s. 232–237) oraz *Jak skutecznie wykorzystać drugą stronę lustra? Aluzje „komercyjne” w dramatach Janusza*

Sięgając po nomenklaturę z dziedziny kultury popularnej, do wymienionych dramatów można by, przy pewnych zastrzeżeniach, odnieść termin *midquel*, akcja rozgrywa się w nich bowiem w tym samym czasie co akcja *Hamleta* (wbrew sugestii tytułu Żurka). Faktycznie „po *Hamlecie*” dzieją się natomiast wydarzenia w sztuce Jeana Sarmenta *Ślub Hamleta* (*Le Mariage d'Hamlet*, 1922), którą – pozostając w kręgu tej samej terminologii – nazwać by trzeba *sequelem*. Odpowiednio, *prequelem* byłyby powieść Johna Updike'a *Gertruda i Klaudiusz* (2000), opisująca wczesną młodość i dzieje obu małżeństw królowej Danii aż do momentu, w którym zaczyna się akcja *Hamleta*. Dwa niemieckie *prequele*, XIX-wieczna „fantazja dramatyczna” Karla Ferdinanda Gutzkowa *Hamlet w Wittenberdze* (*Hamlet in Wittenberg: Dramatische phantasie*, 1832) i identycznie zatytułowana o stulecie młodsza sztuka Gerharta Hauptmanna (*Hamlet in Wittenberg*, 1935), dowodzą, że w procesie przepisywania (a raczej dopisywania) *Hamleta* „zagospodarowano” popularne dziś formy przetwarzania tradycji, na długo przed nastaniem „ery intertekstualności” i mody na *fanfiki*.

Najkrótszą wariacją szekspirowską jest zapewne zamknięty w trzech liniach tekstu awangardowy *Hamlet* Angela Rognoniego z 1916 roku, ale włoski futurysta ma wybitnych następców eksperymentujących z objętością dzieła Szekspira. Warto przywołać choćby dwóch innych autorów, Toma Stopparda i Heinera Müllera, nie dlatego, że obaj zdradzają w swych tekstach objawy „szekspiromanii”<sup>19</sup>, ale ze względu na artystyczny potencjał dokonanych przez nich „kondensacji”. Autor *Rosencrantz i Guildenstern Are Dead*, który w swej kolejnej przeróbce *Hamleta* z 1976 roku ograniczył czas wydarzeń w Elsynorze do kwadransa, najpierw pokazał *The Fifteen Minute Hamlet* jako osobną sztukę, a następnie włączył ją do dyptyku *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* (1979), w obu przypadkach uzyskując inne znaczenia i prowokując inne dyskusje. Interesująco rysuje się zwłaszcza druga odsłona piętnastominutowego *Hamleta*, z jednej strony zderzonego z udramatyzowaną filozofią języka Ludwiga Wittgensteina (*Dogg's Hamlet*), z drugiej – z antytotalitarnym teatrem Pavla Kohouta (*Cahoot's Macbeth*).

Mimo że Heiner Müller stworzył całą „fabrykę” Szekspira, czyli dwutomowy zbiór pod znamienym tytułem *Shakespeare Factory* (1985, t. 1; 1989, t. 2), to pięć krótkich obrazów-scenek składających się na *Hamlet-Maszynę* (1977) pozostaje najbardziej cenionym i najchętniej wystawianym jego dziełem. Mamy tu do czynienia nie tylko ze „skondensowanym”

Głowackiego, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 317–321.

<sup>19</sup> Słowo to zapożyczam z książki *Szekspiromania: księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera, Warszawa 2013.



*Hamletem*, ale też ze stematyzowanym, a zarazem zdekonstruowanym mitem hamletycznym. Kluczowe znaczenie ma tytuł sztuki, wywiedziony z zakończenia listu Szekspirowskiego bohatera do Ofelii odczytywanego przez Poloniusza w drugiej scenie drugiego aktu (w przekładzie Paszkowskiego: „Twój na zawsze, dopóki ta machina pozostanie jego własnością, Hamlet”<sup>20</sup>). Kierunek interpretacji podsuwa sam autor w odczycie *Hamlet różnica* (*Shakespeare eine Differenz*, 1988): „Mit to agregat, rodzaj maszyny, do której dołączać można wciąż inne i wciąż nowe maszyny. Mit dostarcza im niezbędnej energii, aż narastające przyspieszenie wysadzi w powietrze ten krąg kultury”<sup>21</sup>. Parafrazując słowa Müllera, można powiedzieć, że przetwarzany na różne sposoby *Hamlet* jest mitem-agregatem, maszyną produkującą swe własne odrośla i kolejne maszyny-mity. Jak się wydaje, funkcję takiego wtórnego, pomocniczego mitu, napędzającego proces przepisowywania elżbietańskiego dzieła, spełniają formuły „Hamlet polski” i „Szekspir współczesny”. Częstotliwość ich pojawiania się w różnych kontekstach i konfiguracjach, hasłowy charakter i funkcjonowanie w charakterze prawd powszechnie znanych i przyjmowanych jako oczywistości, pozwalają uznać je za kulturowe i literaturoznawcze mity, zgodnie z definicją współczesnego mitu wyłożoną w *Mitologiach* przez Rolanda Barthesa<sup>22</sup>. Możliwość traktowania pewnych sądów, powtarzanych w ogólnikowych formułach przez humanistów, jako mitów dostrzegano w badaniach literackich wcześniej. Kazimierz Bartoszyński jako pierwszy pisał o mitach współczesnej powieści<sup>23</sup>. Na tej samej zasadzie Barthes’owską kategorię

<sup>20</sup> W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 6, *Tragedie*, Warszawa 1973, s. 51.

<sup>21</sup> H. Müller, *Shakespeare eine Differenz* (1988), cyt. za: M. Sugiera, *No More Heros/No More Shakespearos*, [w:] H. Müller, *Makbet, HamletMaszyna, Anatomia Tytusa*, przeł. J. S. Buras, E. Jeleń, M. Muskała, Kraków 2000, s. 8. *HamletMaszynę* można odbierać jako zapis procesu autodestrukcji mitu. Powtarzając znane motywy (aktor-Hamlet jest jednocześnie Makbetem czy Raskolnikowem, a Ofelia Elektrą), autor uniemożliwia ich zwyczajowe odczytanie, wytrąca czytelnika z percepcyjnych przyzwyczajeń. Wymowna jest scena zatytułowana *Scherzo*, przedstawiająca uniwersytet umarłych filozofów, którzy z „nagrobków (katedr)” ciskają swymi dziełami w Hamleta. H. Müller, *HamletMaszyna*, [w:] tamże, s. 89.

<sup>22</sup> Dla niniejszych rozważań istotny jest zwłaszcza wieńczący tę książkę esej *Mit dzisiaj*, w którym mit zdefiniowany jest jako wtórny system semiologiczny, por. R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Warszawa 2008, s. 245.

<sup>23</sup> K. Bartoszyński, *Dwa mity współczesnej powieści*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 129–137. Zob. również mój tekst „*Śmierć powieści*” i „*mądrość powieści*” jako literaturoznawcze mity, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici*”, Filologia Polska LXI, Toruń 2005, s. 219–230. W tej pracy czytelnik znajdzie szersze uzasadnienie dla zastosowania Barthes’owskiej definicji mitu w refleksji nad powtarzalnością i trwałością pewnych motywów i sądów w literaturze i refleksji literaturoznawczej.

wolno odnieść do refleksji nad różnymi formami obecności w literaturze i kulturze wątków szekspirowskich.

Oba „mity hamletyczne” spotykają się w prawdopodobnie najbardziej znanej na świecie, przełożonej na ponad dwadzieścia języków, pracy polskiego intelektualisty, czyli w *Szekspirze współczesnym* Jana Kotta. Pierwsze wydanie tej książki z 1965 roku było rozszerzoną wersją *Szkieców o Szekspirze*, opublikowanych cztery lata wcześniej. W *Przedmowie autora do drugiego wydania* czytamy:

Hamlet był zawsze najbardziej polskim Szekspirem, i to nie tylko 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 zaborecy odebrali tron i ojcowiznę<sup>24</sup>.

Fakt, że słowa te nie padają w szkicu o *Hamlecie*, ale w autorskiej wypowiedzi całości, której pierwsze zdanie brzmi: „*Szekspir współczesny* był polskim Szekspirem potrójnie”<sup>25</sup>, uprzywilejowuje sztukę o księciu Danii w stosunku do pozostałych utworów i pozwala na potrzeby tych rozważań przeformułować tytułowy zwrot Kotta na „*Hamlet współczesny*” bądź nawet „współczesny *Hamlet* (i *Hamlet*) polski”.

O tym, że w dramatach Szekspira, a zwłaszcza w jego tragedii zemsty rozgrywającej się na zamku w Elsynorze, może przejrzeć się każda współczesność, pisano przed Janem Kottem, a figura *Hamleta* stała się wręcz emblematem polskiego romantyzmu. Już wówczas cytaty pochodzące z tej sztuki żyły własnym życiem<sup>26</sup>, ale pierwszą, jak sądzi Krzysztof Kurek, literacką konkretyzacją motywu „*Hamleta polskiego*” nie jest, jak zwykle się sądzić, Szczęsny Kossakowski z *Horsztyńskiego* (1835) Juliusza Słowackiego, ale książę Bolesław z jeszcze klasycyzującej *Bitwy pod Mozgawą* (1827) Józefa Korzeniowskiego<sup>27</sup>. Kolejną epoką niezwykle podatną na działanie mitów hamletycznych był modernizm. Arcydramat Szekspira „stał się integralną częścią ówczesnej polskiej świadomości<sup>28</sup>, w *Hamlecie*

<sup>24</sup> J. Kott, *Hamlet współczesny*, s. 9.

<sup>25</sup> Tamże, s. 7.

<sup>26</sup> G. Halkiewicz-Sojak, *The Romantic Wanderings of a Quotation from Shakespeare's „Hamlet”*, [w:] *Hamlet East – West*, eds. M. Gibińska, J. Limon, Gdańsk 1998, s. 99–107.

<sup>27</sup> K. Kurek, *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999, s. 124. Warto podkreślić za autorem, że mit *Hamleta polskiego* rodzi się jeszcze przed pierwszym tłumaczeniem tragedii opartym na oryginalnym tekście sztuki. Tamże, s. 155.

<sup>28</sup> M. Stala, *Schronić się w śmieszność (Uwagi o „Hamlecie wtórym” Romana Jaworskiego)*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 145.

zaś widziano „archetyp dekadenta, ogarniętego niemożnością działania”<sup>29</sup>. Ważną rolę w procesie upowszechnienia się mitu odegrał niewątpliwie obraz pędzla Jacka Malczewskiego *Hamlet polski* (1903), alegoryczny portret wnuka Aleksandra Wielopolskiego (też Aleksandra), któremu towarzyszą kobiece uosobienia dwóch wizji dziejów narodu polskiego. W groteskowym *Hamlecie polnym* (1977) Jerzego Dudy-Gracza można dostrzec znamiona karykatury przedstawienia Malczewskiego. Przede wszystkim jednak krakowska czapka na głowie otoczonego czaszkami tłuszczochą odсылa do *Hamleta* (1905) Stanisława Wyspiańskiego, który wyobraził sobie duńskiego księcia „na terasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku”<sup>30</sup>.

Małgorzata Sugiera narzekala niedawno, że „polskie przepisania *Hamleta* cechuje czytelna doraźność i interwencyjność”<sup>31</sup>. Jak się wydaje, opinia ta nie przystaje do *Hamleta wtórego* Romana Jaworskiego, który swym utworem zapewne reagował na dzieło Wyspiańskiego. Mało znany dramat autora *Historii maniaków*, pozostający przez dziesięciolecia w odpisie i szczęśliwie odnaleziony oraz opublikowany (w niekompletnej wersji) przez Włodzimierza Boleckiego w 1995 roku<sup>32</sup>, wymyka się jednoznaczny interpretacjom i nie w pełni ulega omawianym mitom hamletycznym. Trudno nawet dokładnie określić, kiedy został napisany (wiadomo jedynie, że między 1911 a 1924 rokiem). Jaworski z pewnością dzieli z większością przywoływanych tu autorów skłonność do „hamletomanii”. Najpierw „przepisał” Szekspirowską tragedię w opowiadaniu *Opowieść o smutku czterech ścian* (1911). Bohater, oskarżany o hamletyzm Marek, który „w szczelinach ścian miał ukryte całe zwarte szeregi swych medytacji”<sup>33</sup>, ginie pod gruzami miasta, gdy próbuje uniknąć losu duńskiego księcia, czyli pragnie działać. Następnie, w czasopiśmie „Krokwie” publikuje Jaworski *Objaśnienia dla graczy*, jako dodatek do dramatu *Hamlet drugi. Królewic polski. Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości* (1921)<sup>34</sup>, ale utwór pod takim tytułem nie ukazał się ani wówczas, ani później. Odnalazł się natomiast wspomniany *Hamlet wtóry. Królewic*

<sup>29</sup> Tamże, s. 146.

<sup>30</sup> S. Wyspiański, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 13, Kraków 1961, s. 17.

<sup>31</sup> M. Sugiera, *Polska czytana „Hamletem”*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012, s. 39.

<sup>32</sup> W. Bolecki, „*Hamlet wtóry*” – zaginiony dramat Romana Jaworskiego, „Archiwum Literackie” 1995, t. 28. *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, Warszawa 1995, s. 239–256.

<sup>33</sup> R. Jaworski, *Opowieść o smutku czterech ścian*, [w:] tegoż, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 224.

<sup>34</sup> R. Jaworski, *Objaśnienia dla graczy*, do: *Hamlet drugi. Królewic polski. Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości*, [w:] tegoż, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 271–277. Mimo że pozbawione objaśnianego tekstu, *Objaśnienia dla graczy* zasługują na uwagę jako oryginalny program groteski dramatycznej.



*wszechświata. Trzy akty groteskowego bombastu wśród rzeczywiście współczesnych a urojonych możliwości*, nie wiadomo, czy tożsamy z *Hamletem drugim*. Trudno też powiedzieć, dlaczego „królewic polski” zamieniony został w podtytułe na „królewica wszechświata”, a mogłoby to wyjaśnić stosunek utworu do mitu „Hamleta polskiego”. Z jednej strony bowiem bohater Jaworskiego nosi znaczące nazwisko Lechnicki, z drugiej – nie ucieleśnia żadnych narodowych cech i jest „samozwańczym kochankiem twórczości kosmicznej”. Wśród towarzyszących mu „zjaw bombastycznego urojenia”, które można postrzegać jako wydzielone i uosobione części osobowości Szekspirowskiego Hamleta, są m.in.: Amerykanin, pilot podniebny Massa Flying oraz Anglik, nurek przedśmiertny Mister Deep. Na pytanie o to, skąd pochodzą, pierwszy odpowiada, że z amerykańskich prądów religijnych, a drugi, że z angielskiej literatury. Co więcej, miejsce zdarzeń określone zostało przekornie: „gdzie kto chce, nawet w kraju rodzinnym”<sup>35</sup>. Także w przypadku mitu „Hamleta współczesnego” dramat Jaworskiego wymyka się prostym przyporządkowaniom. Dość powiedzieć, że jedna z postaci stwierdza: „Hamletyzm to niezdolność do terażniejszości”<sup>36</sup>.

W wierszu *Hamletyzm* z tomu *Okno bez krat* (1935), zaczynającym się od słów „Długo patrzyłem w ciemne oczy mego brata”, problem uwikłania się jednostki twórczej w trudną terażniejszość podnosi Antoni Słonimski. Znajdujemy tu poetycką reminiscencję spotkania z poetą Michaiłem Słonimskim, z którym łączą autora wspomnienia z dzieciństwa, lecz dzieli aktualne doświadczenie:

Magnitogorsk i Ural. Z nami albo przeciw.  
 Stalin i partia. Ciągły trud, niezmierny.  
 Plan pięcioletni. Jako pięcioletnie dzieci  
 Pisywaliśmy listy. Michał jest mizerny.  
 [...]  
 Służysz i pragniesz wiernie służyć swej ojczyźnie,  
 Mówisz: „Dobranoc, książę” – „Dobranoc, Horacy”<sup>37</sup>.

Warto przy okazji podkreślić, że Słonimskiego fascynacja *Hamletem* zaowocowała świetnym tłumaczeniem najslawniejszego na świecie monologu „To be, or not to be, that is the question [...]” z pierwszej sceny trzeciego aktu, który poeta „dość często powtarzał mruczando”<sup>38</sup>. Monolog

<sup>35</sup> R. Jaworski, *Hamlet wtóry. Królewic wszechświata. Trzy akty groteskowego bombastu wśród rzeczywiście współczesnych a urojonych możliwości*, „Archiwum Literackie” 1995, t. 28. *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, s. 262–263.

<sup>36</sup> Tamże, s. 271.

<sup>37</sup> A. Słonimski, *Hamletyzm*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1964, s. 308.

<sup>38</sup> I. Szymańska, *Obecny*, [w:] *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, red. P. Kądziała, A. Międzyrzecki, Warszawa 1996, s. 279.

ten pod piórem licznych polskich tłumaczy mieni się różnymi stylistykami i każdorazowo aktualizuje mit „polskiego *Hamleta* współczesnego”. Swe umiejętności sprawdzali na nim m.in.: Stanisław Trembecki, Wojciech Bogusławski, Jan Nepomucen Kamiński, Franciszek Dzierżykraj Morawski, Ignacy Hołowiński, Józef Korzeniowski, Józef Komierowski, Cyprian Kamil Norwid, Józef Paszkowski, Krystyn Ostrowski, Jan Kasprówic, Władysław Matlakowski, Leon Urlich, Stanisław Wyspiański, Zdzisław Skłodowski, Andrzej Tretiak, Roman Brandstaetter, Witold Chwalewik, Władysław Tarnawski, Jarosław Iwaszkiewicz i Jerzy Sito<sup>39</sup>. Antoni Słonimski wyróżnia się w tym gronie jako autor dwóch wierszy-komentarzy do własnego przekładu. Każdy z nich, w oderwaniu od kontekstu Szekspirowskiej tragedii oraz od drugiego komentarza, mógłby funkcjonować jako autonomiczny utwór o współczesności; interpretowane razem – zyskują dodatkowe treści i tworzą całość, będącą zarazem parafrazą i oryginalną interpretacją Hamletowskiego monologu. W *Komentarzu I* na inicjalne pytanie pada odpowiedź zawierająca imperatyw moralny:

Więc być czy nie być? Być. Trzeba być wszędzie.  
Gdzie pokrzywdzony zмага się z bezprawiem,  
Gdzie możny głodem niszczy swych poddanych.  
Gdzie walczą – walczyć po stronie honoru<sup>40</sup>.

Natomiast *Komentarz II* problematyzuje wypełnienie zasad sformułowanych w *Komentarzu I* i wskazuje przeszkody, które na drodze ich realizacji stawia współczesność, np.:

Albowiem Matka Chemia swoje dzieci,  
Ofiary równie jak i winowajców,  
Usypia grzecznie i wyrzut sumienia,  
Obraz morderstwa czy pomniejsze draństwo  
Z kory mózgowej jak dzięcioł wydziobie<sup>41</sup>.

Wierszy, które dałyby się opisać w kategoriach swobodnego przekładu, parafrazy, komentarza czy interpretacji słynnego monologu, wskazać by można wiele. Jeszcze więcej powstało utworów zawierających aluzje do innych fragmentów *Hamleta* czy posługujących się imieniem któregoś z bohaterów. Postać tytułowa często pojawia się w tytule tomików poetyckich. Szczególną uwagę zwraca *Hamlet współczesny* Macieja Parlickiego

<sup>39</sup> Przekłady wymienionych autorów zebrał Stanisław Helsztyński, por. *Szekspir w Polsce. Aneks*, [w:] W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t. 6. *Tragedie*, s. 947–968.

<sup>40</sup> A. Słonimski, *Shakespeare. Przekład i komentarz*, [w:] tegoż, *138 wierszy*, Warszawa 1979, s. 229.

<sup>41</sup> Tamże, s. 230.

(1996), zbiór będący bezpośrednim świadectwem mitotwórczej siły książki Jana Kotta. Wszystkie zamieszczone tu utwory, np. *Zdrajca liryczny albo narodziny Hamleta*, *Hamlet spóźniony*, *Kiedy Hamlet płacze*, *Bal sylwestrowy Hamleta*, *Hamlet – kawiarniane myśli czy Hamlet i feministka*, rozwijają tytułowy motyw tomu przejęty od autora *Szekspira współczesnego*. Nawet w *Polskiej bibliografii szekspirowskiej 1980–2000* odnotowano, że to „poezja inspirowana *Hamletem* i pracami J. Kotta”<sup>42</sup>.

Wolno domniemywać, że wpływ *Szekspira współczesnego* zaznaczył się w polskim tytule zbioru opowiadań Irwina Shawa *Współcześni Hamleci* (1970), który w oryginale miał postać *Hamlets of the World* (1943)<sup>43</sup>. Być może również w prześmiewczym *Hamlecie* Sławomira Mrożka<sup>44</sup> czy *Hamlecie 70* Bohdana Drozdowskiego, gdzie padają słowa: „Stwarzaj Hamlety, lecz tak wątek prowadź, by w każdym czasie zgadzała się data”<sup>45</sup>, a już na pewno u Głowackiego, którego bohaterka niemalże cytuje Kotta: „Wszyscy znają księcia Hamleta, to najbardziej znany Duńczyk na świecie”<sup>46</sup>. Pisząc, że *Hamlet* „jest jak gąbka” – „wchłania w siebie od razu całą współczesność”<sup>47</sup>, autor zachęcił do stawiania pytań typu: „Czy Hamlet może być postmodernistą?”<sup>48</sup> i być może zainspirował pracowników Narodowego Instytutu Audiowizualnego, by jedną z serii nazwać „Polski Szekspir Współczesny”.

Jednym z najciekawszych współczesnych Hamletów jest Andrzej Czajkowski, bohater reportażu Hanny Krall. Napisany w drugiej osobie tekst, którego „adresatem” jest ów bohater, tytułowy *Hamlet* – zmarły przed powstaniem książki – buduje przejmujący obraz wybitnego pianisty i kompozytora, naznaczonego traumą Holokaustu. Czytelna wskazówka interpretacyjna znajduje się w testamencie Czajkowskiego. Artysta, który komponował muzykę do sonetów Szekspira, stworzył operę *Kupiec wenecki* i podobno znał całego *Hamleta* na pamięć, zapisał swoją czaszkę Royal Shakespeare Company pragnąc, by wykorzystywano ją w inscenizacjach. Z protagonistą Szekspirowskim

<sup>42</sup> *Polska bibliografia szekpirowska 1980–2000*, s. 138.

<sup>43</sup> I. Shaw, *Współcześni Hamleci: opowiadania*, przeł. B. Rewkiewicz-Sadowska, M. Boduszyńska, Warszawa 1970, s. 3–27. Pierwodruk tytułowego opowiadania *Hamlets of the World* ukazał się w czasopiśmie „The New Yorker” w 1943 roku.

<sup>44</sup> Ten utwór to lekka satyra polityczna, w której aktorowi, obsadzonemu w roli Hamleta, pod naciskiem zespołu protestującego przeciw faworyzowaniu jednostki, dyrektor zmuszony jest dodać ośmiu towarzyszy. Zob. S. Mrozek, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Małe prozy*, Kraków 1999, s. 153 (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 33).

<sup>45</sup> B. Drozdowski, *Hamlet 70*, „Dialog” 1971, nr 6, s. 5–34.

<sup>46</sup> J. Głowacki, *Fortynbras się upił*, „Dialog” 1990, nr 1, s. 24–55. Por. J. Kott, *Szekspir współczesny*, s. 80.

<sup>47</sup> J. Kott, *Szekspir współczesny*, s. 87.

<sup>48</sup> R. Kubicki, *Czy Hamlet może być postmodernistą*, [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 1992, s. 46–52.

łączy go przypisywany Hamletowi kompleks Edypa. Współczesny Hamlet polsko-żydowski nie może sobie poradzić z decyzją matki, która pozwoliła mu opuścić wraz z babką getto, sama zaś pozostała w nim, by umrzeć u boku kochanego mężczyzny. Krall cytuje wierszowaną rozmowę z matką, napisaną przez młodego Czajkowskiego w ramach terapii. Oto fragment tej rozmowy:

Ale wolałaś z nimi umrzeć niż żyć ze mną  
To dla syna prawdziwy komplement, nie ma co  
[...]  
Pewnie teraz już jesteś kostką mydła<sup>49</sup>.

I fragment odautorskiego komentarza: „Tak krzyczałeś... Nawet gdybym nie wiedziała, co kazałeś zrobić ze swoją czaszką, pomyślałabym, że to krzyk Hamleta. Hamlet krzyczy na Gertrudę – oszalały z zazdrości i tęsknoty syn”<sup>50</sup>.

Jak dotąd, głównie dramaturgia inspirowana *Hamletem* doczekało się osobnych opracowań. Jedno z nowszych, książka Anety Mancewicz *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*, kończy się wnioskiem, że *Hamlet* determinuje myślenie nie tylko o dramacie, ale też o historii, polityce czy kulturze<sup>51</sup>. Myślenie o *Hamlecie* i wszechobecnych odroślach szekspirowskich determinują natomiast u nas mity hamletyczne, przeświadczenie, że *Hamlet* jest zawsze współczesny i zawsze polski. Przecież nawet awangardowy *Hamlet* Tytusa Czyżewskiego schodził do ciemnej piwnicy swej duszy po to, by znaleźć tam „beczkę staropolskiej małmazji”<sup>52</sup>.

## Re-Writing of *Hamlet*. Literature of the second degree versus myths of Hamlet

### Summary

The article is based on the premise that *Hamlet* has been functioning throughout ages as a base for contemporary myths. On the basis of conception of myth, introduced by Roland Barthes in *Mythologies* and

<sup>49</sup> H. Krall, *Hamlet*, [w:] tejeż, *Dowody na istnienie*, Poznań 1995, s. 139.

<sup>50</sup> Tamże, s. 138.

<sup>51</sup> A. Mancewicz, *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*, Kraków 2010, s. 254.

<sup>52</sup> T. Czyżewski, *Hamlet w piwnicy*, [w:] tegoż, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 253. (pierwodruk w czasopiśmie „Zwrotnica” 1923, nr 4). Wiersz jest przykładem połączenia poezji z „projektem graficznym”, zawiera np. wykres imitujący schody do piwnicy.

its application to considerations upon novel, conducted by Kazimierz Bartoszyński, the author of this article proves mythical status of multitude of *Hamlet* offshoots. The argument is set in the theoretical context of semiotics, intertextuality, as Heiner Müller in his essay *Shakespeare eine Differenz* proposes. Myths of Hamlet have been ascribed to ideas of 'Shakespeare our contemporary', especially '*Hamlet* our contemporary' and '*Polish Hamlet*'. Based on this assumption the paper traces the practice of rewriting of *Hamlet* on two levels. On one hand it traces continuations, 'supplements' of *Hamlet* with special emphasis on Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Po Hamlecie* by Jerzy Żurek and *Fortynbras się upił* by Janusz Głowacki. On the other hand it demonstrates 'abbreviations', 'condensations' of *Hamlet* with special emphasis on Müller's *Die Hamletmaschine* and Stoppard's *The Fifteen Minute Hamlet*. The article also demonstrates the specifically Polish rewritings of *Hamlet*, starting from *Bitwa pod Mozgawą* (1827) by Józef Korzeniowski, through *Hamlet* by Stanisław Wyspiański, *Hamlet wtóry* by Roman Jaworski, *Hamletyzm* and other poems by Antoni Słonimski and Hanna Krall's *Hamlet*.