

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.11

Anna Sobiecka

ORCID 0000-0001-5155-0393

Akademia Pomorska w Słupsku

Kudliński i Osterwa. Sprawa *Hamleta*

Przedmiotem niniejszej obserwacji stanie się powieść teatralna Tadeusza Kudlińskiego *Świątokradca*, w której zbeletryzowaniu podlega dialog toczący się między autorem powieści a Juliuszem Osterwą, autorem koncepcji wystawienia Szekspirowskiego *Hamleta*¹. Analiza powieści – z wpisaną w nią metatekstową ramą kompozycyjną – zostanie skonfrontowana z wcześniejszymi ustaleniami Wandy Świątkowskiej, która poddała obserwacji *Hamleta* Juliusza Osterwy, zarówno w kontekście jego osobistych, jak i zawodowych relacji z Tadeuszem Kudlińskim². Z dziejów teatru polskiego wiemy, że Osterwie nigdy nie udało się spełnić marzenia o wystawieniu i zagraniu roli Hamleta, „swojego” Hamleta. To, co nie udało się w rzeczywistości, stało się możliwe w fikcyjnym świecie przedstawionym powieści Kudlińskiego. Co ciekawe, w *Świątokradcy* dochodzi do głosu nie tyle próba ukazania obu odrębnych koncepcji wystawienia *Hamleta*, co raczej obrona wspólnej koncepcji Kudlińskiego i Osterwy. Rodzi się więc pytanie o przyczyny toczącego się między nimi sporu, jak również próba ustalenia różnic między obiema koncepcjami inscenizacyjnymi. Okoliczności te zostały przybliżone w artykule Świątkowskiej *Dwie koncepcje Hamleta według pomysłu Stanisława Wyspiańskiego*, dla którego punktem odniesienia stało się odnalezienie listu Tadeusza Kudlińskiego adresowanego do Osterwy z lipca 1940 r.³ Późniejsza o siedem lat powieść *Świątokradca*, wydana w roku śmierci Osterwy, jak można wstępnie założyć, dokonuje kolejnej reinterpretacji strategii czytania *Hamleta*, ale stanowi zarazem fikcyjną, epicką próbę pogodzenia koncepcji Kudlińskiego i Osterwy.

¹ Por. J. Osterwa, *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, wstęp, oprac. i red. I. Guszpit i D. Kosiński, Wrocław 2007.

² Por. W. Świątkowska, *Księżę Hamlet Juliusza Osterwy*, Kraków 2009.

³ W. Świątkowska, *Dwie koncepcje Hamleta według pomysłu Stanisława Wyspiańskiego – z racji odnalezionego listu Tadeusza Kudlińskiego do Juliusza Osterwy*, „Performer” 2013, nr 7 [czasopismo internetowe], www.grotowski.net/performer/performer-7/dwie-koncepcje-hamleta-wedlug-pomyslu-stanislaw-wyspianskiego [dostęp: 05.09.2016].

Dokonując szczegółowej analizy wieloletniego procesu „myślenia Hamletem” Osterwy, Wanda Świątkowska stwierdza, iż dzieło aktora i reżysera można rozumieć na kilka sposobów:

Hamlet Osterwy ze względu na kształt gatunkowy jest dramatem, z punktu widzenia hermeneuty – wersją starej opowieści i dialogiem z przeszłością, z perspektywy translatoologii – parafrazą angielskiego arcydzieła dramatycznego, ze względów formalnych – utworem intertekstualnym z elementami kompilacji, w ujęciu historyczno-teatralnym – adaptacją sceniczną, zaś praktycznie – propozycją inscenizacyjną dla konkretnego teatru⁴.

Ta na wskroś autorska, intertekstualna parafraza Szekspirowskiego dramatu „na język współczesny – żeby go mogli wszyscy zrozumieć i po polsku pojąć”⁵ – powstała między drugą połową czerwca a końcem września 1940 r. Zapiski Osterwy z jego *Raptularza* z tego okresu potwierdzają charakter dokonanej pracy:

Tłumaczę myśli, nie słowa. Daję swoje czucia (duszę). Szekspir, gdyby żył, to by nie grał według treścianu [egzemplarza sztuki dramatycznej – przyp. A.S.] z 1604 roku⁶.

Hamlet Szekspirowski z uwzględnieniem myśli i rad St. Wyspiańskiego. Przetłumaczony dla Teatru Społecznego. W opracowaniu krakowskim był w zamysle Osterwy „dramatem uczucia”⁷. W niniejszych rozważaniach będzie mnie interesowała nie tyle całościowa koncepcja inscenizacyjna *Hamleta*, co raczej kierunek interpretacji roli Hamleta, „marzenia każdego aktora” – używając słów Osterwy, które zmaterializuje się w fikcyjnym świecie powieści Kudlińskiego. Swoją niemożność zagrania Hamleta doświadczył, pięćdziesięcioletni aktor tłumaczył następująco:

Przecież to szczyt, korona, mistrzostwo... Ale przez wiele lat odrzucałem od siebie tę ambicję. Przychodziło mi to dość łatwo – żyjąc Konradem z *Wyzwolenia*. Były jednak inne powody „uciekania” od roli Hamleta:

1. jako aktora zrażał mnie olbrzymi, trudny do opanowania pamięciowego tekst roli, zawiły styl wyrażania się...;
2. jako reżysera nie mogła mnie zadowolić jaka bądź inscenizacja i obsada postaci [...];
3. jako artystę – odstręczał mnie pewien szczegół w duszy Hamleta, który się nie dał wyjaśnić żadnym dotychczasowym komentarzem, a mianowicie: jak królewska krew w Hamlecie, jak jego myśl o sprowadzeniu świata, który „wyszedł z formy”, do normy – mogła dopuścić do czynu: 1) wykradzenie listu, 2) sfałszowanie tych listów i sfałszowanie podpisu cudzego, 3) podrzucenie tych listów, 4) żądanie śmier-

⁴ W. Świątkowska, *Księżę Hamlet Juliusza Osterwy...*, s. 65.

⁵ J. Osterwa, *Wprowadzenie do Hamleta*, [w:] tegoż, *Raptularz*, VI–VIII 1940, cyt. za: J. Osterwa, *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego...*, s. 103.

⁶ Tamże, s. 107.

⁷ Tamże, s. 111.

ci bez sądu, bez spowiedzi, dwóch dawnych przyjaciół, 5) chwalenie się tym czynem przed przyjacielem, którego dawniej miało się (za) hetkę-pętlekę.

Kradzież – kradzieżą, fałsz – fałszem, oszustwo – oszustwem, zbrodnia – zbrodnią i cynizm – cynizmem jest, było i pozostanie na wieki wieków nagannym u każdego, cóż dopiero u królewicza Hamleta⁸.

Ten dłuższy fragment *Raptularza* wyjaśnia sposób myślenia rolą Hamleta, postacią dramatu, z którą aktor nie potrafił się pogodzić, do której odczuwał coś na kształt antypatii, mogącej prowadzić do niemożności podjęcia roli Hamleta jako zadania aktorskiego. Niezgoda na charakter oraz kształt postaci-rola duńskiego księcia wynikały z precyzyjnej analizy koncepcji bohatera, której Osterwa nie akceptował, i która miała – jego zdaniem – prowadzić do osłabienia wyrazu gry aktorskiej. „Antypatyczność tego rysu pójdzie na rachunek nie Szekspira, nie Hamleta – ale na słabość gry – aktorskiej”⁹ – pisał w *Raptularzu*, nie mogąc pogodzić się z faktem, że taki oto Hamlet mógłby stać się bohaterem dramatu wpisującego się w program Teatru Społecznego „już nie jako tworzywo aktorskie ani reżyserskie, ale jako bogaty przykład życia, wyjaśniający położenie obecne wielu bezradnych jednostek na tle ogólnym”¹⁰. Pamiętać bowiem trzeba, że program Teatru Społecznego miał być realizowany już po zakończeniu II wojny światowej, po latach pracy „w okopach” i „miesiącach przymusowego bezrobocia”, gdy teatry amatorskie, grywające „komedyjki”, „skończyły się raz na zawsze”, jak notował aktor w *Raptularzu*. Warto więc choć na chwilę zatrzymać się i przyjrzeć koncepcji Teatru Społecznego, która wyrastała niezwykle mocno z osobistych przeżyć wojennych Osterwy. Jak odnotowują autorzy wstępu do wydania dramatów dla Teatru Społecznego, reżyser już w 1915 r., ewakuowany z Warszawy w głąb Rosji, wyrażał przekonanie o „potężnym” znaczeniu społecznym teatru i jego realnym wpływie na rzeczywistość¹¹. Przekonanie to pogłębiały kolejne doświadczenia zawodowe i lata pracy w teatrze – Pierwszej, Drugiej oraz Trzeciej Reducie, warszawskich Rozmaitości, gdy scena ta odzyskała miano Teatru Narodowego i miała być miejscem „Szcerego kultu Sztuki” nierozzerwalnie związanej z Ideą Społeczną, działalnością objazdową Reduty i wielotygodniowymi objazdami z *Księciem Niezłomnym* Calderona-Słowackiego oraz *Przepióreczką* Stefana Żeromskiego, wreszcie doświadczenia okresu dykcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Właśnie wtedy Osterwa inicjuje w Krakowie działalność Teatru Szkolnego (1932) związanego ściśle z programem edukacji gimnazjalnej, a w Warszawie – przy Instytucie Reduty – zakłada i prowadzi Teatr Szkolny Reduty (1933), którego działalność ukierunkowana jest na tworzenie przedstawień dla dzieci w wieku od lat siedmiu do trzynastu oraz spektakli dla młodzieży gimnazjalnej i licealnej. Okres II wojny światowej, który upływa Osterwie

⁸ Tamże, s. 112.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Por. I. Guszpit, D. Kosiński, *Ku Teatrowi Społecznemu* (wstęp), [w:] J. Osterwa, *Antygo-na, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego...*, s. 5–18.

w odosobnieniu w Krakowie, związany był z koniecznością porzucenia aktywności aktorskiej oraz reżyserskiej, co spowodowało wewnętrzną przemianę nie tylko w nim samym, ale także w myśleniu o teatrze. Dowodem przemiany pozostają notatki z *Diariusza* i *Raptularza*, spisane pomiędzy rokiem 1940 a 1945, określone przez edytorów pism Osterwy *Czasem przejścia* (1940–1945) oraz *Czasem próby* (1944–1947)¹². „Teatr upada. Tym razem na pewno. Wojna przeszła nad nim do porządku dziennego. Dogorywa. [...] Przemienictwo – jak ożywcze, wiecznie ożywające lekarstwo jest w pogotowiu...¹³, pisał Osterwa, będąc przekonany, że teatr miniony nie tylko odchodzi bezpowrotnie, ale wymaga także krytycznej oceny, a nawet „oskarżenia”¹⁴, które pozwoli stworzyć podwaliny teatru przyszłości. Jak przekonują autorzy komentarza do koncepcji Teatru Społecznego, powojenna działalność Osterwy miała zamykać się w programie teatru narodowo-chrześcijańskiego, dla którego istotnym punktem odniesienia były autorskie parafrazy *Antygony*, *Tobiasza* oraz *Hamleta*, przygotowane w czasie wojennej zawieruchy. W 1945 r. Osterwa wrócił do pracy w Teatrze im. Juliusza Słowackiego jako aktor i reżyser, a od r. 1946 jako jego dyrektor. W tym samym czasie został też dyrektorem krakowskiej Państwowej Szkoły Dramatycznej. Powojenne działania Osterwy przerwała nieuleczalna choroba i śmierć w maju 1947 r.

Poczyniony komentarz, związany z działalnością artystyczną Juliusza Osterwy, jego wieloletnimi zmaganiem z *Hamletem* (te szczególnie charakteryzuje Wanda Świątkowska oraz Józef Szczublewski¹⁵), ale również oryginalną koncepcją Teatru Społecznego, wydaje się konieczny dla zrozumienia okoliczności powstania dwóch teatralnych powieści Tadeusza Kudlińskiego. Wizja *Hamleta* zagranego przez Osterwę, zaprezentowana w *Świętokradcy*, wynika bowiem z doświadczeń oraz wojennych kontaktów powieściopisarza z autorem *Hamleta Szekspirowskiego z uwzględnieniem myśli i rad St. Wyspiańskiego. Przetłumaczonego dla Teatru Społecznego. W opracowaniu krakowskim*. Pierwsze publiczne czytanie parafrazy Osterwy odbyło się 4 lipca 1940 r. w krakowskim mieszkaniu Wincentego Lutosławskiego, drugie dwa dni później w posiadłości rodziny Barbary z Miziewiczów, żony Tadeusza Kudlińskiego,

¹² Por. J. Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit i D. Kosiński, wstęp D. Kosiński, Kraków 2004.

¹³ Tamże, s. 151.

¹⁴ Por. tamże, s. 152–160. Osterwa oskarżał kolejno wszystkie teatralne stany: aktora, reżysera, twórców i autorów, dyrektora, publiczność, krytykę teatralną.

¹⁵ Mówiąc o wieloletnich zmaganiach Osterwy z *Hamletem*, należy uwzględnić: wykłady o *Hamlecie*, połączone z analizą i komentarzami do *Hamleta* Wyspiańskiego z 1920 r., próby *Hamleta* w warszawskich Rozmaitościach (1920), w okresie wileńskim (1928) oraz krakowskim (1934), wreszcie parafrazę Szekspirowskiego dramatu, z uwzględnieniem fragmentów studium Wyspiańskiego z 1940 r., w tym próby czytane *Hamleta* w rodzinnej posiadłości Kudlińskiego w Jugowcach pod Krakowem (lipiec 1940), w obecności aktorów Reduty, a także powojenne plany publicznego czytania *Hamleta*, bez dekoracji i kostiumów (III 1945) oraz niezrealizowany zamysł opracowania „całego Szekspira” w przyszłej – powojennej Reducie, określonej mianem Polskiej Reduty Szekspira. Por. J. Szczublewski, *Żywoć Osterwy*, Warszawa 1971, s. 161–162, 180–181, 308, 325, 397, 475–477, 533, 574.

w Jugowcach pod Krakowem (obecnie granice administracyjne Krakowa). We wspomnieniach Kudlińskiego wieczór z „czytaniem *Hamleta*” zapisał się w sposób wyjątkowy. Pisarz będzie powracał do niego kilkakrotnie, podobnie jak do wydarzeń towarzyszących posiedzeniu Komisji Teatralnej Zarządu Miasta Krakowa z 1934 r., gdy po raz pierwszy dowiedział się o pomysle Osterwy inscenizacji *Hamleta* w jego własnym opracowaniu. Kudliński zwróci się do Osterwy w sposób bezpośredni w liście określonym jako „pamiętka” dnia 6 lipca 1940 r. Do wydarzeń wokół *Hamleta* powróci także w zbeletryzowanej wspomnieniowej opowieści *Dziedzictwo zemsty* oraz w interesującym nas Świętokradcy. Należy pamiętać, że Kudliński (autor inscenizacji) wspólnie z Wiesławem Goreckim (autorem adaptacji tekstu) oraz Adamem Bunschem (autorem koncepcji scenografii i kostiumów) przygotował w 1935 r. projekt inscenizacji *Hamleta* według Stanisława Wyspiańskiego¹⁶. Rok wcześniej opublikował w „Przeglądzie Teatralnym”, miesięcznym dodatku do „Czasu”, artykuł zatytułowany *Przyszedł pan Kamiński...*, w którym jednoznacznie opowiedział się za koncepcją grania *Hamleta* według wskazówek Wyspiańskiego¹⁷. Co więcej, Kudliński *Hamleta* „prekursora Wyspiańskiego” odczytywał jako przykład „nowoczesnej teorii teatralnej”, przy czym określenie „nowoczesna” oznaczało dla niego „aktualna” dla odbiorcy żyjącego w 1934 r. Kudliński proponował, by Szekspirowski dramat grany był w dekoracjach zaproponowanych przez Wyspiańskiego, z natychmiastowym następstwem poszczególnych scen, przy założeniu, że malarstwo sceniczne stanie się dopełnieniem obrazu architektonicznego (proscenium zaplanowane było jako wielka sala audiencyjna, na tle trójkondygnacyjnego, inspirowanego układem sceny elżbietańskiej, zamku w Elsynorze, tj. na Wawelu, w którym poszczególne pomieszczenia miały być odpowiednio zasłaniane bądź odsłaniane przy wykorzystaniu arasów). Potrzebę stylizowania dekoracji oraz kostiumów – zaproponowaną przez Wyspiańskiego – Kudliński tłumaczył potrzebą „zgrania” logiki tekstu z logiką architektury scenicznej inscenizacji, przy naczelnym założeniu, że siła iluzji teatru kryje się w „sugestywnej prawdzie scenicznej” budowanej przez aktorów – „żywej kronice czasów”. Gdy zaś idzie o koncepcję roli Hamleta, z którą przyszło się fikcyjnie zmierzyć Osterwie na kartach Świętokradcy, Kudliński wyraźnie rozgraniczał historyczną postać Hamleta od Hamleta „aktualnego”, odczytanego jako człowieka „myśli i czynu”, który nie „hamletyzuje”, lecz podejmuje walkę w imię prawdy moralnej. Artykuł Kudlińskiego kończyło retoryczne pytanie wskazujące bezpośrednio adresata komentarza do koncepcji Wyspiańskiego: „Czy – zwróci się do niej ten, który chce grać Hamleta – teraz?”¹⁸. Adaptacja Kudlińskiego, Goreckiego i Bunscha, wydana w postaci broszury w 1936 r. nakładem Biblioteki Zet, pozostawała w zgodzie z interpretacją dramatu Szekspira według koncepcji Wyspiańskiego. Była jednakże interpretacją na

¹⁶ T. Kudliński, W. Gorecki, A. Bunsch, *Nowa realizacja Hamleta oparta na pomysle Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków–Warszawa 1936.

¹⁷ T. Kudliński, *Przyszedł pan Kamiński...*, „Przegląd Teatralny” (miesięczny dodatek do „Czasu” nr 304) 1934, nr 38, s. 1.

¹⁸ Tamże, s. 1.

wskroś „nowoczesną” w rozumieniu jej głównego inicjatora – Kudlińskiego, który głównym tematem „dramatyzacji dramatu” zamierzał uczynić jednorodną postać Hamleta, przekształcając utwór Szekspira w tekst „logiczny, zwarty i pozbawiony niejasności”¹⁹. *Nowa realizacja Hamleta* obejmowała nie tylko propozycje znacznych skreśleń tekstu (Gorecki, autor adaptacji dramatu, pomijał m.in. wątek Fortynbrasa, śmierć i pogrzeb Ofelii, scenę cmentarną, scenę z portretami w sypialni matki, pantomimę aktorów, poprzedzającą Zabójstwo Gonzagi) oraz ingerencje w układ, jak i kolejność poszczególnych scen. Propozycja zawierała także szczegółowe opisy i charakterystykę postaci, kostiumów, dekoracji, a także propozycję oprawy muzycznej inscenizacji. Jak przekonuje Wanda Świątkowska, zmiany dokonane w projekcie Kudlińskiego, Goreckiego i Bunscha prowadziły do zwiększenia tempa akcji sztuki oraz skondensowania zdarzeń dramatycznych, gdyż nowa inscenizacja *Hamleta* miała odpowiadać na zapotrzebowania współczesnego odbiorcy, a tym samym „uwspółcześniać” Szekspirowski dramat²⁰. Ponadto Kudliński przekonywał, że:

[...] dzieło to domaga się gwałtownie nowego przeżycia przez nasze pokolenie, w ogóle nowego uformowania zjawiska, któremu na imię Szekspir²¹.

Dwa odmienne pomysły – plan inscenizacji Tadeusza Kudlińskiego, oparty na uwagach Wyspiańskiego, znacznie uszczuplający, ale równocześnie uwspółcześniający dramat Szekspira (o co chodziło także Osterwie), oraz samodzielne „czytanie Hamleta” Juliusza Osterwy – skrzyżowały się w parafrazie dramatycznej z 1940 r. Kudliński od razu dostrzegł potencjał *Hamleta* Osterwy, przypisując mu jednoznacznie walory niezbywalne: „Hamlet ten jest i będzie w naszym życiu teatralnym – pierwszym wypełnieniem testamentu Wyspiańskiego”²². W liście do Osterwy z 8 lipca 1940 r. Kudliński tłumaczył różnice obu pomysłów w następujący sposób, przyznając rację autorowi *Hamleta* dla Teatru Społecznego:

Jakkolwiek wiemy, że wiele tych spraw wspólnie umiłowaliśmy, zarazem wiemy, że poszedł Pan w Swym projekcie drogą inną niż moja. Niemniej przyznaję, że pomysł Pański jest lepszy, niż mój a przez to, że właśnie lepszy – mogę to otwarcie wyznać i dodam szczerze: prawdziwie radować się. Uzasadnię to. Najpierw dramat Hamleta został postawiony przez Pana jasno i zgodnie z myślą Wyspiańskiego. Po wtóre niejasności i sprzeczności Szekspirowskiego tekstu – ja usuwałem, skreślając niektóre zasadnicze wątki i sceny, jak np. Fortynbrasa, scenę cmentarną itd. Panu udało się przez przesunięcie ustępów i nieznaczne dopisy, wydobyć jasny przebieg wypadków, ocalając zarazem cały tekst Szekspira, więc bez skreśleń postaci czy scen, co niewątpliwie jest w duchu Wyspiańskiego; udało się Panu dalej ukształtować dzieje Hamleta zrozumiale, logicznie i przystępnie. O takim rozwiązaniu myślał Wyspiański. [...]

¹⁹ T. Kudliński, W. Gorecki, A. Bunsch, dz. cyt., s. 18.

²⁰ Por. W. Świątkowska, *Dwie koncepcje Hamleta...*, s. 9.

²¹ T. Kudliński, W. Gorecki, A. Bunsch, dz. cyt., s. 7.

²² List T. Kudlińskiego do J. Osterwy, cyt. za: W. Świątkowska, *Dwie koncepcje Hamleta...*,

Udało się Panu – raczej powiem dokładniej – zdołał Pan, potrafił Pan, znakomicie uwspółcześić *Hamleta* i spolszczyć go. Znaczy to, że postaci tragedii mówią i myślą pojęciami i obrazami całkowicie współczesnymi a co ważniejsze: zarazem silnie związanymi z rzeczywistością polską. Taka też była i jest wola Wyspiańskiego, gdy dramat *Hamleta* widział oczyma swej duszy na wawelskim dworze. Dodam dalej, że wplecenie tekstów pióra Wyspiańskiego, czy to w monologach *Hamleta*, czy w rozsianych trafnie i z umiarem wypowiedziach jego o istocie teatru i życia, wiąże *Hamleta* z duchem Wyspiańskiego w sposób piękny i pożyteczny. Wreszcie życzenie Wyspiańskiego, by nie czytać komentarzy o *Hamlecie*, ale czytać *Hamleta* samego i myśleć, dokonało się w Panu w sposób zadziwiający. Dowodem oczywistym jest odbiegająca od dotychczasowej, odkrywczą i trafną charakterystyką postaci i scen. W utworze Pana postaci myślą istotnie i czują, są osobami określonymi a w całości dramatu jest to, „o czym jest w Polsce do myślenia”. Słowem – jest Pan najczulszym i najwierniejszym wykonawcą woli Wyspiańskiego²³.

Kudliński trafnie odczytał zamiary Osterwy, by „tłumaczyć uczucia i myśli, nie słowa”. Równie wysoko oceniał dwie podstawowe cechy jego parafrazy – „uwspółcześnienie” połączone z udanym „spolszczeniem” tekstu. Obie koncepcje tak wiele zawdzięczające pomysłom „teatru ogromnego” Wyspiańskiego – Kudlińskiego z 1935 r. oraz Osterwy z r. 1940 – nie przyniosły jednakże upragnionej roli *Hamleta* w wykonaniu Juliusza Osterwy. Kudliński domknął te zmagania w dwojaki sposób. W 1948 r. wydał sfabularyzowaną wspomnieniową pół-powieść *Dziedzictwo zemsty*, traktującą o dziejach polskiego *Hamleta-Osterwy*, który „nie zdołał zagrać swojego *Hamleta*, a mógł być polskim *Hamletem*”²⁴. Wcześniej jednak pozwolił Osterwie „zagrać” *Hamleta* na kartach *Świętokradcy*.

Mówiąc o *Świętokradcy*, pamiętać właściwie trzeba o powieściowej dylogii Tadeusza Kudlińskiego, na którą składają się *Farbowane lisy* (utwór napisany między rokiem 1939 a 1941, wydrukowany w 1947) oraz *Świętokradca* (ukończony w 1946 r., opublikowany rok później). Do fikcjonalnego świata przedstawionego obu powieści „z kluczem” Kudliński wprowadza postać Juliusza Osterwy. W przypadku *Farbowanych lisów* jest to aktor Jules Niebies, „artysta sceny z bożej łaski”, twórca niemal zakonnej szkoły teatralnej (Instytut Reduty), który istotę sztuki aktorskiej definiuje jako umiejętność „wewnętrznego przeżywania” i „wcielania się” w rolę. „[...] my, stajemy na pustej i ciemnej scenie, by ją zaludnić żywymi postaciami, z nas samych tworzonymi”²⁵ – mówi Niebies do uczestników jubileuszu pisarza Jana Szarzyńskiego, obchodzonego w przeciągu jednej doby 10-tego sierpnia 1938 r. w Miłolipach, u stóp Gorców, do których zjeżdżają zaproszeni przedstawiciele

²³ Tamże, s. 6–7.

²⁴ T. Kudliński, *Dziedzictwo zemsty. Opowieść*, Poznań 1959, s. 330. W kontekście prowadzonych tu rozważań warto odnotować inne prace podejmujące w ciekawy sposób problem „myślenia *Hamletem*”. Zob. m.in. J. Trznadel, *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*, wydanie 2, przejrzone i rozszerzone, Warszawa 1995; K. Kurek, *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999.

²⁵ T. Kudliński, *Farbowane lisy*, Wrocław 1947, s. 131.

krakowskiego świata artystycznego. Towarzyskie spotkanie staje się pretekstem do dyskusji o nowatorskim programie teatralnym Niebiesa, twórcy nowej „teorii teatru” oraz szkoły aktorskiej, która łączy wysoki artyzm wykonawczy z programem rozwoju indywidualnego oraz grupowego członków zespołu:

W teorii aktorstwa obowiązywało wewnętrzne przeżywanie i granie, bycie sobą, typ neurojonego kracjonizmu wysokiej klasy, podźwiękującego Wyspiańskim. Hasło tego kierunku brzmiało: być gotowym! [...] Obrządek szkoły Niebiesa był bardzo skomplikowany, rytualny i graniczył jawnie z regułą zakonną. Poza umiejętnościami scenicznymi, wchodziły w rachubę zabiegi duchowo-religijne, higieniczne, ćwiczenia w karności i oboediencji, wszystko to w nastroju nieco dewocyjnej ekstazy²⁶.

Obok Niebiesa-Osterwy w powieści Kudlińskiego sportretowane zostają także inne osoby wywodzące się z kręgu Reduty, między innymi Mieczysław Limanowski – powieściowy Achilles, wygłaszający wielki monolog o istocie teatru obrzędowego, opartego na zespoleniu metafizyki i estetycznej „teorii deformacji rzeczywistości”, a także Stanisława Wysocka, Karol Ludwik Koniński oraz Adam Polewka. Jednakże dopiero *Świętokradca* przynosi spełnienie marzenia Osterwy o roli Hamleta. Powieść Kudlińskiego rozpoczyna rozdział zatytułowany *Hamlet*, który, podobnie jak *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego, z całą siłą przekonuje o nieprzemijającej magii teatru i sceny. Oddzielenie od świata zewnętrznego, jego realności, następuje bezpośrednio po przekroczeniu magicznego progu łoża teatralnej. Już samo wejście powoduje zmianę w życiu każdego, kto wchodzi w przestrzeń teatru, tym bardziej dokonuje się to w przypadku aktora, przed którym sztuka teatru stawia dodatkowe zadania – stawanie się graną przez siebie postacią. Metateatralna kłamra kompozycyjna powieści odsyła zarazem do uniwersalnej metafory świata teatru, w którym aktorami są wszyscy ludzie:

Adam Tyczyński wszedł do łoża i przymknął cicho drzwi za sobą. To przymknięcie drzwi oddzieliło go całkowicie od świata zewnętrznego. Znalazł się w świecie drugim, innym, w teatrze. – Choć to nie scena, ale widownia – myślał – jest się jednak w okolicznościach bliżej nie nazwanych, sprawiających jednak, że czujemy się inaczej niż w życiu codziennym, gramy jakąś swoją rolę, przedstawiamy coś, co nie jest biegiem samorodnym naszego jestestwa, bo jest w tym nieco sztuczności i udania. Znajdujemy się jakby wśród dekoracji scenicznej²⁷.

Główną postacią *Świętokradcy* jest malarz-portrecista Adam Tyczyński, który wspólnie z aktorem Piotrem Łagodzińskim (Osterwa) rozpoczyna prace nad nowym przekładem *Hamleta*. Pomysł Adama Tyczyńskiego, by grać i inscenizować *Hamleta* według wskazówek Wyspiańskiego, powoduje oburzenie Łagodzińskiego, który rolę księcia Hamleta chce grać po swojemu. Cały rozdział powieści wypełnia relacja z wieczoru teatralnego, podczas którego odbywa się premiera *Tragicznej historii o Hamlecie duńskim królewiczu*. Autorem scenografii do przedstawienia

²⁶ Tamże, s. 56.

²⁷ T. Kudliński, *Świętokradca*, Wrocław-Warszawa 1947, s. 7.

jest Tyczyński. Łagodziński gra Hamleta, zaś w roli Ofelii partneruje mu ukochana Helena (powieściowy portret Wandy Osterwiny)²⁸. Relacja z premiery miesza się ze szczegółową analizą inscenizacji, wokół której toczy się spór między Tyczyńskim („wedle pomysłu Wyspiańskiego”), a Łagodzińskim („po mojemu”). Panowie dochodzą jednak do porozumienia („dobrze by się pracowało razem”) – w inscenizacji wykorzystane zostaną, już wcześniej przygotowane, szkice i makiety dekoracji autorstwa Adama Tyczyńskiego, zaś za układ inscenizacji odpowiedzialny będzie Piotr Łagodziński, który, przygotowując się od dawna do roli Hamleta, bierze lekcje szermierki i z wielkim pietyzmem studiuje scenę pojedynku z Laertesem:

Cóż za długa historia była z tym przedstawieniem Hamleta! Helena z dawna miała ochotę na Ofelię, a Piotr na Hamleta. Wszedł bowiem w ten okres swej sztuki aktorskiej i wieku, że był już wystarczająco doświadczony i stary, by grać Królewicza. Bo i jest to rola dla starzejących się amantów, z tym też zamiarem napisana przez Szekspira. Znana zadyszka podczas pojedynku. Dobrze. Więc postanowili oboje grać. Ale jak, na jaki sposób? Piotr był zbyt wymagający, aby iść utartym szlakiem, a Hamleta można grać na tysiąc sposobów²⁹.

Kompromis osiągnięty w pracy nad inscenizacją *Hamleta* oznacza rodzaj porozumienia między koncepcją Adama Tyczyńskiego (Kudlińskiego), u podstaw której leżała zgodność z koncepcją Wyspiańskiego, a postulatami Piotra Łagodzińskiego (Osterwy), eksponującego dylematy moralne księcia Hamleta. To, co nie udało się obu artystom w rzeczywistości, stało się możliwe na kartach *Świętokradcy*:

Oczywista Piotr mógł myśleć tylko mistycznie o Hamlecie „medialnym”, kierowanym obcymi siłami, szarpiącym się wśród niewidzialnej gry przeznaczenia, gdy Adam szedł za Wyspiańskim i pragnął widzieć Królewicza duńskiego, idącego świadomie w spotkanie z losem i rozgrywającego jasno swą partię. Stąd te nieporozumienia trudne do pogodzenia, gdyż istotnie tekst Szekspirowski daje pokrycie na wytłumaczenie obu podejść. To samo z Ofelią. Wieczne pytanie: kurtyzana czy panna. Ten stary, poprzerastany jak wędzonka tekst, to był kłopot. Czy dzisiejszy Hamlet był Piotra czy Adama, czy obu ich razem i jeszcze Heleny? Trudno byłoby odpowiedzieć³⁰.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, na ile obiektywnie Kudliński podszedł do oceny fikcjonalnej inscenizacji *Hamleta* – czy jej autorstwo można przypisać bardziej Kudlińskiemu, czy raczej Osterwie? Wiemy na pewno, że Kudliński – autor powieści, ale zarazem współautor inscenizacji *Nowej realizacji Hamleta opartej na myśle Stanisława Wyspiańskiego*, musiał zmierzyć się z opisem ich wspólnej, fikcjonalnej inscenizacji, podzielonej na szesnaście scen, z pauzą (powieściowym antraktem) po czterech kolejnych scenach, uwzględniającej cały tekst dramatu

²⁸ Wanda Osterwina (1887–1929), z domu Malinowska, pierwsza żona Osterwy, jego sceniczna partnerka. Na marginesie rozważań warto odnotować, że aktorka debiutowała na scenie w Nałęczowie w 1908 r. rolą Ofelii w *Śmierci Ofelii*, później występowała na scenach Łodzi, Krakowa, Wilna, a w 1919 r. weszła do zespołu Reduty.

²⁹ T. Kudliński, *Świętokradca...*, s. 11.

³⁰ Tamże, s. 13.

Szekspira. To wewnętrzne zmaganie autora powieści i jednocześnie jednego z jej bohaterów, a zarazem narratora, wyznacza kolejny poziom metateatralnej konstrukcji Świętokradcy, choć w tym miejscu będzie to problem zaledwie sygnalizowany. Jak wiemy z wcześniejszych porównań projektów Kudlińskiego i Osterwy, powieściowa inscenizacja Tyczyńskiego oraz Łagodzińskiego wykorzystywała projekty scenograficzne wiernie przeniesione z *Nowej realizacji Hamleta*, a więc pośrednio także z opracowania Wyspiańskiego: trójkondygnacyjny przekrój zamku, dekoracje wykonane z surowego płótna w jego naturalnym kolorze, układające się w zaprojektowane piętrowo pomieszczenia, schody i podesty, charakterystyczny, wyróżniający się czerwoną barwą sztandar duński, stylizowane na renesansowe kostiumy, uwydatnione bogactwem kolorów oraz wzorów. Oryginalnym odczytaniem w układzie scenografii było zastosowanie kubistycznych brył w sposobie zabudowy zamku, jego schodów i podestów. Odstępstwem od projektu scenograficznego Adama Tyczyńskiego okazała się scena śmierci Ofelii, którą pokazano na tle letniego pejzażu łąkowego, odchodząc od jednolitej dekoracji zamku w Elsynchronie. Układ tekstu inscenizacji, a także kolejność poszczególnych scen zostały wywiedzione z *Hamleta Osterwy*. Odstępstwem było jedynie pominięcie postaci Fortynbrasa oraz opuszczenie sceny cmentarnej z Hamletem. Do Osterwy należała także interpretacja roli duńskiego księcia, którą aktor Piotr Łagodziński budował według wzorca Wyspiańskiego, w sposób dyskretny, melancholijny, lecz konsekwentny, umiejętnie stopniując nastrój do scen kulminacyjnych poszczególnych części. Wedle pomysłu Łagodzińskiego-Osterwy zbudowano także kreację ducha-ojca Hamleta, która to postać przywołała na myśl ducha-medium rodem z seansów spirytystycznych. Gra Łagodzińskiego wywierała na publiczności niesamowite wrażenie. Stanowiła jednocześnie próbę potencjalnej „rekonstrukcji” gry samego Osterwy, jak i jego sposobu zmierzenia się z rolą Hamleta. Metateatralna rama Świętokradcy stwarzała zarazem sytuację, w której odbiorca mógł wyobrazić sobie, jak Hamleta zagrałby Osterwa-Łagodziński. Choć on sam (Osterwa) dla zasady nie godził się na kłanianie czy oklaski w trakcie przedstawienia, które burzyły budowany nastrój roli czy sceny, w czasie trwania powieściowego *Hamleta* aktor (Łagodziński) musiał jednak uznać wyższość publiczności, dając jej kilkakrotnie sposobność do wyrażenia własnych emocji i zachwyty nad grą. Co więcej, Łagodzińskiemu-Osterwie udało się rzecz niezwykle rzadka. Nie tylko on sam stał się scenicznym Hamletem, ale spowodował także utożsamienie publiczności z postacią oraz jej tragicznymi rozterkami:

Łagodziński kładzie teraz takie akcenty tragizmu nadludzkiego, że publiczność jak urzeczona zamarła całkowicie. Dziwnie oszczędnymi środkami, bo ani głosu nie nakłada, ani gestem nie szarżuje, w jakimś dostojnym spokoju i godności, niesamowitą siłą wewnętrzną wyrzuca te słowa, które padają niemal widoczne w przestrzeń i rozwierają przemocą dusze ludzkie ku pospólnemu, wielkiemu wzruszeniu. Sami Hamleci na widowni, przeżywający tę tragedię, siedzą teraz w teatrze³¹.

³¹ Tamże, s. 40.

Magia teatru trwała długo po opuszczeniu kurtyny. Gdy w dyrektorskiej garderobie Piotr Łagodziński zdejmował kostium, stopniowo „ubywało Hamleta, przybywało Piotra”, gdy kładł się wygodnie na tapczanie i zapalał papierosa, trudno było ocenić, kto to czynił – „Hamlet? Łagodziński?”. I trudno nie oprzeć się wrażeniu, że scena opisana przez Kudlińskiego wywodzi się bezpośrednio z *Hamleta* Wyspiańskiego, gdy poeta opisuje „metamorfozę” Heleny Modrzejewskiej w Lady Makbet:

Kurtyna zapuszczona, a przez zapuszczoną kurtynę słyhać muzykę, grającą właśnie w antrakcie.

Spieszą się. Już niedługo, za parę minut rozpoczną. I nagle wchodzi Lady Makbet naprzeciw mnie.

Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem; – powzięła już jakąś myśl – decyzję. Otrzymała list o zamierzonym przybyciu Dunkana.

Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę.

Ją, Lady Makbet. – Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Lady Makbet – ale Modrzejewska³².

W tle podzielonej na cztery części inscenizacji *Hamleta*, w przestrzeni łoża teatralnej, odsłania się drugie pole działań świata przedstawionego powieści Kudlińskiego. Adam Tyczyński, niemal jak Łagodziński na scenie, tłumaczy zaprzyjaźnionym redaktorom i recenzentom istotę wspólnej inscenizacji. Wielokrotnie wyjaśnia przyczyny dokonanych przez obu artystów wyborów, skreśleń oraz uzupełnień. Komentarze Adama towarzyszą toczącemu się na scenie przedstawieniu, scena po scenie, postać po postaci, ujawniając zarazem niezwykle wnikliwe „czytanie” dramatu Szekspira oraz *Hamleta* Wyspiańskiego. Dowiadujemy się więc czym podyktowane były wcześniejsze lekcje szermierki, dlaczego zastosowano określony model dekoracji teatralnych, czemu służyły skreślenia niektórych scen. Kilkakrotnie pada pytanie o wierność koncepcji inscenizacyjnej Wyspiańskiego. Adam Tyczyński tłumaczy, iż naczelną zasadą wspólnej inscenizacji było zachowanie wierności Wyspiańskiemu i jego *Hamletowi* – „dramatowi świadomości”. Powieściowy scenograf przyznaje, iż w kilku momentach nie udało się jej zachować w pełni, ponieważ obaj twórcy „nie mogli utrzymać na wodzy własnych podejść”³³. Powstała więc „wspólna” – co podkreślają zgodnie Tyczyński i Łagodziński – koncepcja *Hamleta*, duchem z Szekspira i Wyspiańskiego, wzbogacona pomysłami Adama oraz Piotra, koncepcja podporządkowana wywołaniu określonego efektu scenicznego – oczarowania i uwiedzenia publiczności magią teatru, co Tyczyński tłumaczy słowami:

Zresztą, taki wybuch wdzięcznego podziwu, to złączenie się i oddanie całkowite widowni, trudno bagatelizować znowu. W tym się spełnia ostatecznie czarodziejstwo teatru³⁴.

³² S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław–Warszawa 1976, BN I, nr 225, s. 31.

³³ T. Kudliński, *Świętokradca...*, s. 19.

³⁴ Tamże, s. 44.

Kończąc pisanie *Świętokradcy* na początku października 1946 r., Tadeusz Kudliński zapewne wiedział już o śmiertelnej chorobie Juliusza Osterwy, z którą aktor zmagał się „dumnie i pogodnie”³⁵, grając w teatrze tak długo, jak tylko się dało. Sfabularyzowane spełnienie marzeń o scenicznym Hamlecie było więc w pewnym sensie podarunkiem ofiarowanym choremu aktorowi i przyjacielowi, który o zagranii roli duńskiego księcia marzyć już nie mógł. Ich wyimaginowane, fikcyjne spotkanie wokół pomysłu nowej inscenizacji *Hamleta* wymagało od Kudlińskiego kompromisu – rezygnacji z niektórych własnych pomysłów oraz uznania wyższości parafrazy Osterwy. Było też w pewnym sensie hołdem złożonym wielkiemu aktorowi, który nigdy nie zagrał Hamleta.

O tym jak mocno „czytanie *Hamleta*” zawładnęło myśleniem Tadeusza Kudlińskiego świadczy także jego ostatnie spotkanie z Osterwą i Szekspirowskim dramatem. W 1948 r. Kudliński ukończył pisanie wspomnieniowej „pół-powieści” o Osterwie i ich niełatwej przyjaźni. W *Dziedziectwie zemsty* – opowieści dedykowanej wielkiemu artyście teatru i przyjacielowi – Kudliński po raz kolejny powracał do „sprawy Hamleta”. Swojej wspomnieniowej wypowiedzi nadał polifoniczną formułę. Łączyła ona kilka różnych poziomów zbeletryzowanych opowieści – dzieje Hamleta jako postaci literackiej, określone mianem „powieści o Hamlecie”, w której autor powoływał do życia zarówno postać samego Szekspira, jak również późniejszych badaczy jego twórczości, aż po wiek XX; historię artysty dramatycznego Kazimierza Kamińskiego, którego wątpliwości dały Wyspiańskiemu asumpt do napisania *Hamleta*, wedle koncepcji „co jest tu, w Polsce i dziś do myślenia”; historię Wyspiańskiego, piszącego *Tragiczną historię Hamleta księcia Danii* oraz szykującego się do konkursu na stanowisko dyrektora teatru krakowskiego; okoliczności krakowskiego jubileuszu Wyspiańskiego z 1932 r. i początek zmagania narratora, później także Osterwy z *Hamletem*, aż po okres okupacji i krakowskiego „czytania” *Antygony* i *Hamleta*; wreszcie plany na powojenną przyszłość związane ze wspólną pracą Kudlińskiego oraz Osterwy w „Reducie przyszłości”. Śledzenie kolejnych poziomów polifonicznej historii łączył wspólny mianownik – postać Hamleta, jak również cały Szekspirowski dramat, który przez wiele lat i na wiele różnych sposobów był „czytany” i interpretowany, „rozbierany” na poszczególne sceny, akty, zarysy postaci przez obu twórców. Swoje i Osterwy zmagania z *Hamletem* Kudliński kończył słowami:

Jestem już nieco zmęczony *Hamletem*. Wypełniłem moją służbę wiernie i jestem na hamletowskiej emeryturze. Jeszcze ta książka, inspirowana przez Osterwę, i wnoszę o absolutorium jako odpuszczony sługa. Oznacza to, że przyjdą teraz inni wybrani do nowej pracy nad *Hamletem*, bo to się nigdy nie skończy. Wierzę, że *Hamlet* jest wiecznym problemem ludzkości³⁶.

³⁵ T. Kudliński, *Dziedziectwo zemsty...*, s. 330.

³⁶ Tamże, s. 330.

Bibliografia

- Kudliński T., *Dziedzictwo zemsty. Opowieść*, Poznań 1959.
- Kudliński T., *Farbowane lisy*, Wrocław 1947.
- Kudliński T., Gorecki W., Bunsch A., *Nowa realizacja Hamleta oparta na pomysle Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków–Warszawa 1936.
- Kudliński T., *Świątokradca*, Wrocław–Warszawa 1947.
- Kurek K., *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999.
- Osterwa J., *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, wstęp, oprac. i red. I. Guszpit i D. Kosiński, Wrocław 2007.
- Osterwa J., *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit i D. Kosiński, wstęp D. Kosiński, Kraków 2004.
- Świątkowska W., *Dwie koncepcje Hamleta według pomysłu Stanisława Wyspiańskiego – z racji odnalezionego listu Tadeusza Kudlińskiego do Juliusza Osterwy*, „Performer” 2013, nr 7 [czasopismo internetowe], www.grotowski.net/performer/performer-7/dwie-koncepcje-hamleta-wedlug-pomyslu-stanislaw-wyspianskiego [dostęp: 05.09.2016].
- Świątkowska W., *Księżę Hamlet Juliusza Osterwy*, Kraków 2009.
- Szczublewski J., *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971.
- Trznadel J., *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*, wyd. 2, przejrane i rozszerzone, Warszawa 1995.
- Wyspiański S., *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław–Warszawa 1976, BN I, nr 225.

Kudliński and Osterwa. The case of *Hamlet*

Abstract

This paper is dedicated to the theatrical novel by Tadeusz Kudliński, *Świątokradca* (1947), in which a fictional dialogue between the author of the novel and the performance concept of Shakespeare's *Hamlet* by Juliusz Osterwa is being held. Analysis of the novel, in which a metatextual frame is included as well, is confronted with earlier considerations of Wanda Świątkowska, who had conducted a close analysis of Juliusz Osterwa's *Hamlet*, considering his personal and professional relationship with Tadeusz Kudliński, too. The novel *Świątokradca*, released in the year of Osterwa's death, not only provides another interpretation of *Hamlet*, but also makes an attempt to combine both Kudliński's and Osterwa's concepts.

Key words: Tadeusz Kudliński, Juliusz Osterwa, theatrical novel, cryptobiographic strategy