



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Między polityką a estetyką - o recepcji i przekładzie "Przedstawienia "Hamleta" we wsi Głucha Dolna" Ivo Bresana

Author: Leszek Małczak

Citation style: Małczak Leszek. (2012). Między polityką a estetyką - o recepcji i przekładzie "Przedstawienia "Hamleta" we wsi Głucha Dolna" Ivo Bresana. "Przekłady Literatur Słowiańskich" (T. 3, cz. 1 (2012), s. 75-94).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Leszek Małczak

Między polityką a estetyką —
o recepcji i przekładzie
Przedstawienia „Hamleta”
we wsi Głucha Dolna Ivo Brešana

„Trzeba tępić pijaństwo, brutalność, cwaniactwo i prymitywizm, wszystko, co urąga godności człowieka”. Tymi słowami Edwarda Gierka rozpoczyna się 154. „Zeszyt Teatralny” wydany przez Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Można go nazwać jugosłowiańskim, bo oprócz artykułu Grzegorza Sinko *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów* znalazły się w nim fragmenty: *Historii Bory Ćosicia*, *Pamiętników Piotra Kaleki* Slobodana Selenicia oraz *Silą rzeczy* Simone de Beauvoir, która dzieli się z czytelnikami swoimi wrażeniami z podróży po Jugosławii.

Umieszczenie w 1975 r. słów pierwszego sekretarza PZPR jako swoistego motto w programie prapremierowej polskiej inscenizacji głośnej sztuki Ivo Brešana *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* nie jest specjalnym zaskoczeniem w tamtym kontekście społeczno-politycznym. Wydaje się niemożliwe, aby dzisiaj jakikolwiek program teatralny zaczynał się od słów aktualnego premiera. Świadczy to nie tylko o ówczesnym klimacie politycznym i roli, jaką odgrywała partia w życiu społecznym PRL, lecz pokazuje także i równocześnie sugeruje odbiorcy jedną z możliwości interpretacyjnych tekstu, jedno z jego odczytań, które przyczynę całej patologii świata przedstawionego widziało nie w systemie, lecz w naturze ludzkiej. Mógł to być również rodzaj zabezpieczenia się autorów inscenizacji przed ewentualną krytyką i ingerencją cenzorską.

Dramat ukazał się drukiem najpierw w czasopiśmie, w 1. numerze „Dialogu” z 1975 r., a następnie w 1988 r. w *Antologii współczesnego dramatu jugosłowiańskiego* — tłumaczeniu dwutomowej książki Ognjena Lakićevicia pt. *Antologija savremene jugoslovenske drame*, pierwotnie opublikowanej w Belgradzie w 1984 r.¹ *Przedstawienie „Hamleta”*... jest nie tylko najpopularniejszym w Polsce dramatem chorwackim, lecz również najbardziej znanym i najczęściej granym utworem dramatycznym z wszystkich literatur narodów byłej Jugosławii. Obecność utworu Brešana w Polsce można podzielić na trzy etapy. Pierwszy przypada na lata 1975—1981 — od polskiej prapremiery w Teatrze Lubuskim (1975) do premiery w Teatrze Rzeszowskim (1981); etap ten kończy wprowadzenie stanu wojennego. Jest to najbogatszy okres, bo z 17 premier (w tym jedna w Teatrze Telewizji) odbyło się wówczas 12. Drugi etap to lata 1982—1988 z trzema inscenizacjami, z których jedna to sztuka telewizyjna. Trzeci etap trwa od 1989 r. i obejmuje dwa krakowskie spektakle, z lat 1989 i 2009². Do największego spopularyzowania sztuki przyczyniła się jej telewizyjna wersja wyreżyserowana przez Olgę Lipińską, po raz pierwszy wyemitowana 9 marca 1987 r. Znalazła się ona w elitarnym gronie najlepszych i najważniejszych spektakli zrealizowanych w Teatrze Telewizji, czyli w tzw. Złotej Setce Teatru TV.

Bibliografia artykułów o sztuce koresponduje z imponującą liczbą inscenizacji. O żadnym innym utworze dramatycznym nie napisano tak wielu tekstów, jak o *Przedstawieniu „Hamleta”*... Faktu takiej popularności nie można wytłumaczyć inaczej, jak tym, że i tłumaczenie, i pomysł realizacji pojawił się w odpowiednim momencie oraz sprzyjających warunkach. To, co najistotniejsze, nie dla samego tekstu, ale dla jego ówczesnej interpretacji, było pomijane milczeniem, uwypuklano zaś te elementy, które nie stanowiły o źródle popularności tekstu. Był on bowiem popularny ze względu na swoją polityczną wymowę, ukrytą za maską groteski krytykę ukazanego środowiska, którą odbierano jako zakazaną przecież krytykę ówczesnego systemu/ustroju. Przedstawiona rzeczywistość spółdzielni produkcyjnej, z lokalnym aparatem władzy, gdzieś na zapadłej wsi dalmatyńskiego Zagórza, mogła z jednej strony funkcjonować jako metafora makrorzeczywistości, z drugiej zaś była na tyle patologiczna, że nie przypominała żadnej realnej sytuacji. Nie ulega wątpliwości, że właśnie aluzyjność polityczna zadecydowała o tak dużej popularności chorwackiego dramatu.

Pod względem ideologicznym sytuacja w Jugosławii i sytuacja w Polsce wykazywały istotne podobieństwa. Dlatego kontekst społeczno-polityczny nie stanowił bariery kulturowej w odbiorze. Model świata ukazany przez Brešana nie był dla polskiego czytelnika egzotyczny, a tłumacz mógł znaleźć w kulturze docelowej jego odpowiednik. Pozostaje kwestią otwartą, czy zachowuje on jakieś

¹ Wszystkie programy, plakaty i ogromna większość recenzji pochodzą z wortalu teatralnego.

² Szczegółowy wykaz inscenizacji zamieszczono na końcu artykułu.

szczególnie typowe dla socjalizmu/komunizmu właściwości, czy utwór Brešana jest krytyką założeń ustrojowych SFRJ/marksizmu, czy też chorwacki dramatopisarz pokazuje uniwersalne mechanizmy władzy, bez względu na to, z jaką ideologią go powiązemy: lewicową, prawicową, liberalną itd. Być może właśnie wykorzystanie w jedynej inscenizacji po 1990 r. bieżącej sytuacji politycznej, wpisanie dramatu w dzisiejszy kontekst społeczno-polityczny zapewniłoby przedstawieniu większe powodzenie i bardziej przychylny stosunek krytyki.

W artykule będę się zajmował zarówno analizą tekstów o sztuce (programów teatralnych i recenzji), jak i analizą samego przekładu. Omówiony w pierwszej części materiał Gerard Genette określiłby mianem paratekstu. I choć kategoria ta wykorzystywana jest w przekładoznawstwie, w niniejszym tekście odwołam się do koncepcji Andrégo Lefevere'a, badacza przekładu *sui generis*, autora pojęcia *re-writing*, odnoszonego przez niego zarówno do tego, co Genette nazywa paratekstem, jak i do samego przekładu w kontekście jego relacji z oryginałem. W przypadku omawianego utworu propozycja Lefevere'a wydaje się szczególnie przydatna, gdyż owym przepisywaniem jest nie tylko samo tłumaczenie, programy teatralne, recenzje i opracowania. Również w oryginale przepisanie odgrywa kluczową rolę; przepisuje się tu bowiem, tłumaczy Shakespeare'a oraz tradycję ludową na zwulgaryzowany język i „wartości”, „światopogląd” mieszkańców Głuchej Dolnej.

Programy teatralne

W programach teatralnych często cytowano fragmenty artykułu Grzegorza Sinko pt. *Sztuki Shakespeare'a w roli tematów*, jaki ukazał się w tym samym numerze „Dialogu”, co *Przedstawienie „Hamleta”...*, oraz tekst napisany przez Stanisława Kaszyńskiego pt. *Jugosłowiański Hamlet*. Były one przedrukowywane w kolejnych programach. Kilka razy cytowano również wypowiedzi samego autora, a w programie Teatru na Woli opublikowano list, jaki Brešan napisał do ówczesnego dyrektora Teatru Tadeusza Łomnickiego.

Prezentację programów ograniczę do kilku reprezentatywnych przykładów. Dobrą ilustracją skrajności będą publikacje wydane przez Teatr im. Wandy Siermaszkowej w Rzeszowie w 1981 r. i Teatr w Słupsku w 1985 r. Na początku słupskiego programu znajdują się 4 cytaty z Lenina i Marksa, uzupełnione fragmentem artykułu Sinki. Podpieranie się cytatami z klasyków obowiązującej wówczas ideologii w kontekście utworu odczytywanego jako jej subwersywny komentarz to pokłosie wciąż żywego i bolesnego doświadczenia stanu wojennego. Jak bardzo trudny był to czas, świadczy powstała w tym samym roku inscenizacja w Teatrze Telewizji, która musiała czekać na emisję dwa lata, aż

zaistnieją bardziej sprzyjające okoliczności³. Z dzisiejszej perspektywy można to również oceniać jako ostatnią próbę „ratowania” systemu, której przejawem była nasilona ofensywa ideologiczna. Odwołanie się do klasyków komunizmu w programie Teatru w Słupsku świadczy także o niepewności, jaka panowała w środowisku teatralnym:

[...] socjalizm to nie wymysł marzycieli, lecz ostateczny cel i nieunikniony rezultat rozwoju sił wytwórczych współczesnego społeczeństwa.

Socjaliści powinni jedynie zrozumieć, jaka siła społeczna jest ze względu na swe położenie we współczesnym społeczeństwie zainteresowana w urzeczywistnieniu socjalizmu, winni nadać tej sile świadomość jej interesów i jej historycznej misji. Siłą tą jest proletariat.

Lenin

Państwo jest pośrednikiem między człowiekiem a wolnością człowieka.
Wolność jest prawo czynienia wszystkiego, co nie szkodzi innym.

Marks

Na przeciwległym biegunie sytuowałyby się rzeszowska inscenizacja z 1981 r., gdzie klimat niepokoju i sytuacji posierpniowej, poprzedzającej wprowadzenie stanu wojennego, wyraźnie widać w tekście reżysera Jana Sycza zatytułowanym *Oświadczenie specjalne reżysera spektaklu w sprawie przedstawienia (tylko dla podejrzanych)*. Reżyser najpierw stwierdza, że jeszcze nie tak dawno, w okresie przedsierpniowym społeczność przedstawiona w sztuce mogłaby uchodzić za lustrzane odbicie naszej polskiej społeczności, i że wiele się zmieniło od sierpnia, „ale ile i czy naprawdę wiele oraz co jeszcze powinno się zmienić — coraz trudniej powiedzieć. Wszyscy czujemy bliżej nieokreśloną niepewność, bo czegoś się boimy. Pytamy się więc, co nam zagraża i co nie może uzyskać naszej aprobaty”.

Ciekawa jest również znajdująca się w programie ilustracja. Autorem opracowania graficznego programu był Krzysztof Motyka. Ilustracja przedstawia mundur, do którego przyczepione są ordery — aluzja do wojny i jednego z mitów założycielskich Jugosławii, mitu walki narodowowyzwoleńczej; w miejscu, gdzie powinna być głowa, jest siano/zboże; przedstawiona postać trzyma w ręce Pegaza, symbol wolności, natchnienia poetyckiego, jednym słowem sztuki, która została w ten sposób pojmana; wolny jest nowy Pegaz, lecący do góry traktor z przyczepionymi skrzydłami, czyli ironicznie ukazana sztuka, kultura w wydaniu wsi.

³ Wspomina ten moment reżyserka spektaklu Olga Lipińska w wywiadzie przeprowadzonym przez Elżbietę Królikowską w 1987 r.: „— Kiedy, pytałam, dlaczego, odpowiadano mi, że »nieprzyjemnie kojarzy się z aktualną sytuacją«. Nie mogłam zrozumieć, że przez dwa lata zawsze istniała jakaś sytuacja, z którą ten program »nieprzyjemnie się kojarzył«. Z „*Gluchej Dolnej*” na „*Szkarłatną wyspę*”. „Antena” 1987, nr 9.



Ilustracja zamieszczona w programie inscenizacji sztuki Ivo Brešana *Przedstawienie „Hamleta”* we wsi *Glucha Dolna* w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów, 1981

Ostatnia premiera *Przedstawienia „Hamleta”*... odbyła się 22 listopada 1981 r. w Teatrze w Legnicy na niecały miesiąc przed wprowadzeniem stanu wojennego. Tym razem, w odróżnieniu od rzeszowskiego programu, trudno doszukać się choćby przecucia tego, co za chwilę miało się wydarzyć. Reżyser przedstawienia Józef Jasielski pisał w programie: „Jeszcze kilka lat temu, kiedy sztuka Brešana obeszła prawie wszystkie teatry w Polsce, wymyślone zdarzenie w zabitej deskami jugosłowiańskiej wsi mogło w nas wywołać dreszcz ocierania się o polityczne tabu, podsycać nadzieje zmiany na lepsze *etc.* W dzisiejszy wieczór odbieramy je raczej w płaszczyźnie bulwersującego nas »nurtu rozrachunkowego« ze złą przeszłością. A jeśli tak, to ileż mniej waży ów milion skradziony ze spółdzielczej kasy przez aktywistów z sekretarzem partii na czele wobec niewiarygodnych wprost złodziejstw niektórych naszych prominentów?”. Dalej zaś zwraca uwagę czytelnika na uniwersalną wymowę utworu.

Pierwsza inscenizacja sztuki po wprowadzeniu stanu wojennego, która miała miejsce 21 października 1983 r. w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, oprócz fragmentu artykułu Sinki, zawiera tekst Klemensa Krzyżagórskiego *Głośno pod pomnikiem*, który, jak żaden inny, unika pisania o sztuce. Autor skupia się na polskim teatrze plebejskim, o Brešan i spektaklu wspomina na końcu, w ostatnim akapicie: „Powiem herezję: Ivo Brešan proponuje nam sytuację sceniczną, w której doświadczyć możemy, iż pewien elżbietański dramatyk, o którym poza literaturą, seminarium filologicznym i »teatrem repertuarowym« cicho — jest postacią z naszej wspólnej i żywej w nas kultury”.

Bez względu na to, czy analizujemy programy sprzed wprowadzenia stanu wojennego, czy ukazujące się po nim, chociaż są diametralnie inne, w żadnym z nich nie zostaje zaatakowany sam system. On wciąż w nich pozostaje „nasz”. Prawdziwy rozrachunek z rządzącą formacją ideologiczną mógł nastąpić później.

Zupełnie otwarcie i najostrej o politycznym wymiarze sztuki pisano w komentarzu po premierze w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie na początku 1989 r., a zatem już wtedy, gdy stary system nieuchronnie chylił się ku upadkowi: „Człowiek poddany działaniu zwycięskiego socjalizmu nie tam, gdzie pozytywnie zapisał się on na kartach historii, ale tam, gdzie jego codzienność i stopień deformacji zdają się osiągać granice absurda i nieprawdopodobieństwa — a przecież są faktem i przez swoją uporczywość i prawidłowość stają się siłą rzeczy częścią współczesności. Coraz bogatsza staje się literatura opisująca taki, inny w istocie świat. Literatura kształtowana przez doświadczenia tak okrutne, że aż nieprawdopodobne. Sołżenicyn, Tendriakow, Herling-Grudziński, Trifonow, Nadieżda Mandelsztam, Płatonow stają się w tenże sposób najbardziej znanymi przedstawicielami tego nurtu, do którego mimo odrębności gatunku i peryferyjności doświadczenia zaliczyć wypada również Ivo Brešana”²⁴.

²⁴ J.P. Gawlik: *Między doświadczeniem a absurdem*. W: I. Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna. Program*. Kraków, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1989, s. 9.

Od „rewolucyjnych prawd” do „totalitaryzmu zgęszczonego, skarłalego, skurczonego do postaci odrażającego kikuta”, czyli interpretacje sztuki w recenzjach

Lektura recenzji polskich inscenizacji (ich bibliografia znajduje się na końcu artykułu) pokazuje dwa skrajne bieguny, między którymi one oscylują. Od interpretacji uniwersalizujących i doszukujących się źródeł całego zła w naturze ludzkiej po interpretacje uwypuklające kontekst polityczny i zrzucające większą część winy na karb totalitarnego systemu, którego model został w tekście ukazany. W tej części artykułu omawiam kilka recenzji na temat poszczególnych spektakli. Pochodzą one z polskiego wortalu teatralnego. Większość z nich to omówienia z gazet lokalnych. Na pewno powstało takich tekstów więcej, jednak przesłanie wszystkich recenzji z wszystkich inscenizacji jest niemożliwe, wiązałoby się to bowiem z wielomiesięczną pracą, podróżowaniem po całej Polsce (16 premier w 14 miastach) oraz poszukiwaniem w bibliotekach archiwalnych numerów lokalnych gazet z tekstami o sztuce. Wydaje się jednak, że materiały do tej pory zgromadzone przez Instytut Teatralny stanowią bezcenny i wystarczający materiał badawczy oraz umożliwiają ogląd całości, tym bardziej że brakujące recenzje można zastąpić programami inscenizacji. Wątpię też, by wniosły one coś nowego. Miałyby raczej wartość dokumentalną i potwierdzałyby wnioski już sformułowane na podstawie istniejących danych.

Trzy recenzje z prapremierowego przedstawienia w Teatrze Lubuskim cechuje jednolite odczytanie dramatu, współgrające ze słowami Edwarda Gierka zamieszczonymi w „Zeszytach Teatralnych”. Bardzo dobrze ilustruje tę ogólną interpretację fragment tekstu Jana Dębka. Pojawia się w nim jeden z wątków interpretacyjnych, sprowadzający źródła konfliktu dramatycznego do kwestii świadomości społecznej, nienadążającej za przemianami. Innymi słowy, wina nie leży po stronie ustroju, systemu, lecz ludzi. Ustrój zaś w takim zestawieniu zostaje niemal pozytywnie oceniony:

Jacy jesteśmy? Jaki jest nasz świat? Jaka jest nasza, zbiorowa świadomość? Jak realizujemy postulaty życia godziwego? Co jest naszym orężem, a co czyni nas bezbronnymi wobec pewnych mechanizmów społecznych? Jaką postawę zachować wobec mitu? Na jakich podstawach i z jakiej materii tworzy się splot spraw międzyludzkich? To są sprawy zasadnicze, te pytania stawia Andrzej Witkowski. To skupia uwagę. Widowisko przykuwa uwagę także tym, że i u nas przemiany społeczne nie zawsze szły i nie zawsze idą w parze z przemianami świadomości⁵.

⁵ J.J. Dębek: *Wino, taniec, śpiew i sprawy zasadnicze*. „Gazeta Lubuska” 1975, nr 231.

W recenzjach po warszawskiej inscenizacji (Teatr na Woli) kontynuowany jest uniwersalny sposób odczytania tekstu, doszukiwanie się słabości w ludzkich charakterach i równoczesna obrona „autorytetu władzy ludowej”: „Brešan okazuje się tęgim satyrykiem, obnażającym zjadliwie mentalność miejscowych notabli. Ignorancję przy jednoczesnym zadufaniu w sobie. Sprowadzanie rewolucyjnych prawd do wymiaru tandetnych sloganów używanych czy trzeba, czy nie trzeba. Podszycanie własnych prywatnych, ciemnych interesów pod autorytet ludowej władzy. Bezpardonowe podporządkowywanie sobie ludzi i łamanie wszelkimi sposobami oponentów. Obłudę utytułowanych złodziei społecznego mienia. Tworzenie legendy o własnej bohaterskiej, partyzanckiej przeszłości przez dekowników na stanowiskach⁶”; „sztuka Brešana pokazuje, jak trudnym i złożonym procesem jest przebudowa społeczeństwa i kultury, które pragną wyrwać się z zaścianka zacofania: w tej walce polec może niejednen Hamlet⁷”.

Nowy ton, sugerujący do tej pory pomijane milczeniem kwestie, można dostrzec w recenzji opublikowanej w „Polityce”, w której domyślny czytelnik mógł sam sobie dopowiedzieć to, co skrywało się za słowami „z określonych przyczyn”, wypowiedzianymi przez samego Brešana, a zacytowanymi z jego listu, jaki zamieszczono w programie do spektaklu w Teatrze na Woli. „Ivo Brešan jest dramaturgiem o dość dużym dorobku. Siedem sztuk, z »których niektóre były opublikowane i wystawione, inne, z określonych przyczyn — nie«, i trzy filmowe scenariusze”. Jest to naturalnie niejasne i wieloznaczne, ale część czytelników „określone przyczyny” zapewne rozumiała jako polityczne. Marta Fik pisze również otwarcie o propagandowym frazesie, co wprawdzie obecne było wcześniej, ale tym razem nie pojawiło się w otoczeniu rewolucyjnych prawd:

Zalew propagandowego frazesu, konformistyczne działania autora przeróbki — nauczyciela, którego „bunty” łatwo uśmierzyć przez zastraszenie, różne nieczyste i bardzo nieczyste interesy miejscowych dygnitarzy — to już przecie nie tylko sprawa niskiego poziomu kultury w jakimś tam zakątku kraju⁸.

Recenzje z gdańskiej inscenizacji (Teatr Wybrzeże) utrzymane są w tonie znanym z poprzednich artykułów. Mowa w nich o klice, ponadczasowej wymowie utworu, słusznych ideach socjalizmu:

Wiele spraw, różnej gatunkowej wagi, zostaje zaatakowanych przez autora. Jest tu: mechanizm klik i oportunizm, technika utracania niewygodnych i unaocznienie, jak „siła przebicia” może wyglądać w działaniu. Wcale nie

⁶ K. Głogowski: *Anatomia klik*. „Kierunki” 1977, nr 29, s. 10.

⁷ M. Misiorny: *Wiejski „Hamlet”*. „Trybuna Ludu” 1977, nr 142, s. 8.

⁸ M. Fik: *Wzniosłe czy banalne?* „Polityka” 1977, nr 33, s. 7.

drugoplanowy staje się w sztuce Brešana **problem, jak to naprawdę** w „odolnej” praktyce wprowadza się w życie, słuszne przecież, hasła i wskazania. Choć miejscem akcji *Przedstawienia „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* jest zabita deskami dalmatyńska wioska w jej minionym już pionierskim okresie — sztuka Brešana nie traci swej uniwersalnej, ponadczasowej wymowy⁹;

oraz uniwersaliach:

Wymiar to tragedii pomniejszony, ale nie mniej prawdziwy i choć nie o trony tu chodzi, tym bardziej może dramat chłopów z Dalmacji dotyka uniwersaliów ludzkiego bytowania; jest w nim nie tylko walka o życie, ale i o wewnętrzną wolność, o prawdę, o zwykłą ludzką godność, możliwość bycia godnym w świecie nieprawości i kłamstwa, dogmatyzmu i moralnej niesamodzielności tłumów¹⁰.

Przedstawienie Olgi Lipińskiej, wyemitowane z dwuletnim poślizgiem, zostało przyjęte na ogół pozytywnie, choć zdarzały się również głosy niezadowolenia: „Czekam zatem, wraz z milionami widzów, na nowe kabareciki Olgi Lipińskiej, a realizację *Przedstawienia „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* pozwalałam sobie odłożyć w swej »teatralnej pamięci« na tor boczny [...]”¹¹. W recenzjach chwalać inscenizację unika się kontekstu politycznego. Nadal pisze się o klikach: „Sztuka jugosłowiańskiego pisarza jest tekstem cennym, burzącym stereotyp zgody na różne wynaturzenia życia społecznego, na mechanizmy funkcjonowania klik środowiskowych, z ich brutalnością, okrucieństwem, prymitywnym cynizmem”¹²; eksponuje się moralny wymiar świata przedstawionego: „Brešan konstruuje groteskową, przerażającą wizję rzeczywistości, w której nie ma miejsca na skrupuły moralne, szlachetność, wielkie namiętności, w której ludźmi rządzą jedynie mały, podły strach — i chciwość”¹³; wręcz negowany jest jej polityczny wydźwięk (*sic!*): „Ivo Brešan nie napisał, a Olga Lipińska nie wyreżyserowała ani żarliwej satyry politycznej, ani tragifarsy archetypów. Zarówno w dramacie, jak i znakomitej inscenizacji emocje trzymane są na uwięzi. Trwa kalkulacja. Trochę jak u Brechta, trochę jak w kabarecie. Wcieleniem tej zasady jest kreacja Janusza Gajosa. Na odrębną analizę zasługiwałby plebejski nurt tej inscenizacji, który okazał się niezwykle pojemny, jednakowo sprzyjając zarysowaniu najszlachetniejszych i najohydniejszych spraw, jakie dzieją się we wsi Głucha Dolna”¹⁴.

⁹ T. Rafałowski: „*Hamlet*” z *Głuchej Dolnej*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 217.

¹⁰ W. Zawistowski: *Szekspir i Brešan*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 204.

¹¹ E. Janisławska-Mazurkiewicz: *Boczny tor*. „Rzeczywistość” 1987, nr 23.

¹² M. Wyrozemska: „*Hamlet*” w *Głuchej Dolnej*. „Ekran” 1987, nr 12.

¹³ E. Królikowska: *Z „Głuchej Dolnej” na „Szkarlatną wyspę”...*

¹⁴ W. Tkaczuk: *Emocje na uwięzi*. „Antena” 1987, nr 13.

Niemalże jak podsumowanie poprzednich recenzji brzmi tekst z „Gazety Krakowskiej”. Ponownie podkreśla się tu zepsucie moralne ukazanego środowiska, przy równoczesnym łagodzeniu politycznej wymowy:

Nareszcie Ivo Brešan w całej Polsce. Teatr Telewizji dał *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*, w reżyserii Olgi Lipińskiej. To tym właśnie dramatem zasłynął w 1971 r. skromny nauczyciel z Šibenika. Tragigroteska, w której idealizm i dążenie do sprawiedliwości przegrywają w walce z zepsuciem, złodziejstwem i prymitywizmem. Nasze stosunki społeczno-polityczne, problemy społeczeństwa socjalistycznego są tylko tłem. Ivo Brešan we wszystkich rozmowach zastrzega się, że polityka nie jest dla niego kluczem do widzenia świata, lecz częścią składową współczesnego życia¹⁵.

Recenzje krakowskiej inscenizacji z 1989 r. (Teatr im. Juliusza Słowackiego) — **przygotowanej formalnie jeszcze w PRL, ale z uwagi na swoją wymowę** przynależącej już do okresu tranzycji — najostrzej przedstawiają kontekst polityczny, właściwie zaprzeczając pod tym względem wszystkim poprzednim interpretacjom. Tym razem świat przedstawiony w sztuce Brešana staje się monstrualnym obrazem społeczeństwa komunistycznego, zdeformowanego właśnie przez ideologię. Kazimierz Kania w marcu, na łamach „Kierunków”, napisał bodaj najbardziej ekspresywną recenzję. Po latach przemilczeń, cenzurowanych wypowiedzi na temat sztuki, sprawia to wrażenie, jak gdyby autorzy chcieli wyrzucić z siebie długo ukrywane poglądy. Nigdy wcześniej ani później tak ostrej oficjalnej oceny przedstawionej w tekście formacji ideologicznej, która właśnie w Polsce traciła monopol władzy, nie opublikowano. Wydaje się to w tej sytuacji zupełnie naturalne i zrozumiałe:

Elita, klika, sitwa, frazesy, slogany, terror, manipulacja, pozór, kłamstwo, absurd, prymitywizm, infernalność zła, wybuchy prostactwa i pospolitactwa, demon pijacki i plugawy — tak, totalitaryzm zgęszczony, skarłały, skurczony do postaci odrażającego kikuta, zamknięty w kołchozowym światku, ale tym groźniejszy, tym bardziej obezwładniający. Tak — to właśnie dokonuje się kiczowate i „obstrupiałe” budowanie socjalizmu: wyżej — drętwy szyk hasel i nowomowy, niżej — **bagno złodziejstwa, deprawacji i tyranii na miarę kolektywizowanej społeczności**, i pośrodku tego wszystko, w emblematycznej kwintesencji zwyrodnienia, w świetlicy z koślawo napisanymi sloganami ideologiczno-propagandowymi, przez takich to ludzi ma być grany *Hamlet*, sztuka, którą trzeba zmienić, przykroić do krzywych sloganów, do prymitywnych dusz, czyli do poziomu budowniczych socjalizmu, których wódz, pierwszy sekretarz partii i prezes, życzy sobie takiej ludowo-demokratycznej adaptacji; bo w robieniu kultury też trzeba podjąć walkę z jakimś nieznanym wrogiem i sługusem imperializmu, czyli z Szekspirem.

¹⁵ B. Rajca: *Kronika osobista*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 61.

Teraz już żyjemy w czasie, kiedy buntownicy — **Hamleci rzucają** wyzwanie rzeczywistości totalitarnej rządzonej przez jedynie słuszne ideologie i organizują siły, gromadzą argumenty, aby zwyciężyć¹⁶.

W gruncie rzeczy to samo, ale napisane neutralnym językiem, możemy przeczytać w recenzji Krzysztofa Miklaszewskiego:

Oto spektakl, który w swym zderzeniu tekstowym konfrontuje rzeczywistość stalinowskiego modelu zarządzania kliką z archetypem szekspirowskiej rzeczywistości sprawowania władzy, ujawnił nam trzeci stopień nicości. [...] Dzisiaj, kiedy o stalinizmie i funkcjonujących w partyjnym zarządzaniu krajów socjalistycznych metodach napisaliśmy już prawie wszystko, czas na odczytanie dwóch postaci. Postaci „zgnojonych” przez system: inteligenta-konformisty w średnim wieku i młodego buntownika¹⁷.

Recenzje jedynej inscenizacji po 1989 r. są zarówno dla tekstu Brešana, jak i dla krakowskiego przedstawienia niezwykle surowe, wręcz druzgocące. Marta Bryś zarzuca przedstawieniu seksizm i wulgarność:

W spektaklu pada wiele seksistowskich i wulgarnych wypowiedzi, przyjmowanych entuzjastycznie przez publiczność. Zadziwiające, jakie salwy śmiechu wywołują zdania „kobieta jak ją przyciśnie to puści się nawet z trakto-rem”, „tyle mięsa, to żadna jałówka nie ma w kolektywie”, „cyce miała jak dwie poduszki, a dupę”, „co za mleczarnia, sam bym taką wydoił”. I choć kwestie pochodzą z dramatu, to Obara rzuca je jak śmieszny żart, nie zastanawia się ani przez sekundę nad ich znaczeniem. Nie ośmiesza, nie ogrywa, nie ironizuje¹⁸.

Magda Huzarska pisze o zestarzeniu się sztuki:

Na scenie Ludowego postanowiono w ten sposób odświeżyć zamrożone od lat w teatralnych bibliotekach *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*. I mimo tego, że reżyser Tomasz Obara całkiem nieźle go przyprawił, obsadzając aktorami naprawdę potrafiącymi rozbawić publiczność, posypał bałkańskimi muzycznymi ziołami, a na deser zaserwował robiącą wrażenie scenę, to jednak wniosek można było z tego wyciągnąć tylko jeden — danie zwyczajnie się zestarzało.

Wyobrażam sobie, że tekst chorwackiego dramaturga Ivo Brešana w czasach jedyne słusznego ustroju mógł zapierać dech w piersiach. Bowiem jawnie kpiał sobie z partyjnych włodarzy. Pal lichu, że byli oni zwykłymi półgłówkami, którym mylił się Hamlet z Omletem, ale też niestety potrafili robić

¹⁶ K. Kania: *Kolchozowy „Hamlet” w Teatrze im. Słowackiego*. „Kierunki” 1989, nr 12, s. 14.

¹⁷ K. Miklaszewski: *Na bocznicę*. „Dziennik Polski” 1989, nr 29, s. 6.

¹⁸ M. Bryś: *Walka z wiatrakami w Głuchej Dolnej*. „Nowa Siła Krytyczna” 2009, 15 czerwca.

świństwa godne największych zbrodniarzy, by tylko ukryć swoje malwersacje. Oglądamy ich dzisiaj na scenie¹⁹.

Paweł Głowacki, wyraźnie rozczarowany, przypomina dawną ogromną popularność tekstu i nie widzi żadnego związku między światem w nim ukazanym a rzeczywistością, w której żyje:

Opowieści skazane na świat za oknem — doraźne, karmiące się chwilą, trzymające palec na pulsie dnia, trochę interwencyjne, trochę publicystyczne, trochę kabaretowe — **trwają tylko tyle, ile trwa widok za oknem.** W latach siedemdziesiątych *Przedstawienie...* Brešana było sztuką legendarną. Portretowało, oczywiście, szalenie boleśnie i, ach!, jakże celnie portretowało bydlęcą mentalność socjalistycznego aktywu i całej reszty półanalfabetycznej społeczności dziury zwanej Głuchą Dolną. Słowem — jaja były jak melony! Ci, co wtedy sztukę Brešana czytali bądź w teatrze oglądali, przed śmiercią ze śmiechu — ponoć tylko cudem uchodzili. Rechet trząsał nimi, jak norkami, bo wprawdzie Jugosławia to nie PRL, ale Głucha Dolna — **powszechna przeciecz!**... A dziś? Siedzę w Teatrze Ludowym na *Przedstawieniu...* przez Tomasza Obarę wyreżyserowanym, kontempluję głupawe wice, przyjmuję płaski banał o prowincjonalnych matołkach, co w imię świętej aktualności socjalistycznej arcydzieła Szekspira chamską ćwierćmyślą swą poprawiają, by je rychło w świetlicy towarzyskom pokazać ku pokrzepieniu widoku za oknem — i słyszę grzechotanie kości, które nie zmartwychwstaną. Z czego tu się śmiać? Z aktualności kapiącej ze sceny? Niby z jakiej?²⁰.

Recenzje ostatniej inscenizacji są zaskakujące. Przecież tekst Brešana zdobył ogromną popularność nie tylko w Polsce. W okresie istnienia Jugosławii był najczęściej graną i wystawianą za granicą sztuką, nie tylko w krajach byłego bloku wschodniego. Tekst jest złożony, podatny na różne interpretacje. Niewykluczone, że właśnie teraz dochodzą do głosu bariery kulturowe, stąd zniesmaczenie poziomem żartów czy przekonanie o dezaktualizacji tekstu. Sytuacja jest w każdym razie paradoksalna, wcześniej bowiem mówiono przede wszystkim o uniwersalnym charakterze dzieła, wspomniano o sposobie przedstawienia w nim tradycji ludowej, o rekontekstualizacji tragedii Szekspira — bo okazuje się, że poszczególne postaci i zdarzenia mają swoje analogiczne odpowiedniki w fabule sztuki chorwackiego dramaturga — o tym, że tekst Brešana można też odczytywać jako komentarz do ówczesnych praktyk teatru, przy równoczesnym bagatelizowaniu aspektu politycznego i możliwości odczytania tekstu jako komentarza do sytuacji społeczno-politycznej. Teraz zaś ten

¹⁹ M. Huzarska: *Odrzewane omlety podano na scenie Teatru Ludowego*. „Polska Gazeta Krakowska” 2009, nr 82. Dostępny w Internecie: <http://www.gazetakrakowska.pl/kultura/102323,odrzewane-omlety-podano-na-scenie-teatru-ludowego,id,t.html>.

²⁰ P. Głowacki: *Grzechot czcionek*. „Dziennik Polski” 2009, nr 81, s. 11.

drugi kontekst zdominował wszystkie recenzje. Utwór Brešana jawi się w nich jako tekst, którego fenomen wynikał tylko i wyłącznie ze zbiegu okoliczności natury społeczno-politycznej. Został właściwie pozbawiony swej uniwersalnej wymowy.

Analiza przekładu

Analiza przekładu pozwoliła na wychwycenie kilku najistotniejszych i powtarzających się zmian. Dotyczą one sposobu przedstawienia poezji ludowej oraz kwestii nachodzenia na siebie słów odnoszących się do sfery *sacrum* i polityki.

Po zapoznaniu się z recenzjami moją uwagę zwróciły fragmenty traktujące o sposobie zaprezentowania na scenie ludowości. Na obraz ludowości w utworze i funkcję, jaką w nim ona pełni, zwrócił już uwagę, zapewne na podstawie przekładu, Grzegorz Sinko:

Obniżenie wysokiego pierwowzoru następuje zarówno przez tradycyjny w takich wypadkach przekład na „niski” język i realia (na wzór żargonowych transwestacji klasyki polskiej przez Kazimierza Laskowskiego), jak również przez zastosowanie do Shakespeare’a ujętej w karykaturalnym wyostreniu, a datujące się z lat trzydziestych, pewnej teorii z zakresu socjologii sztuki. Łączyła ona trwale wartości dzieł artystycznych z ponadhistorycznie traktowanymi pojęciami „ludu” i nieokreślonej „ludowości”, stąd u Brešana transpozycja na przykład dialogu Hamleta i Ofelii na piosenkę ludową w stylu „Mazowsza”. Teoria owa spleta się w przeróbce, jakiej zostaje poddany *Hamlet*, z żargonem dziennikarskim skrzeczającym z głośnika radiowego w przerwach między aktami²¹.

Recenzent „Trybuny Ludu” swoje wrażenia z warszawskiej inscenizacji, której reżyserem był Kazimierz Kutz, a autorem scenografii Marian Kołodziej, opisuje tak:

[...] niezwykle widowisko teatralne, urzekające jak piękna, ludowa opowieść i mocno przy tym osadzone w realiach chorwackiej wiejskiej osady. Klamrą, która spina całość i przedziela poszczególne sceny, jest śpiew Stanisławy Celińskiej — jej stylizowane ballady (piękna muzyka Edwarda Pałlasza) dodatkowo akcentują specyficzny nastrój i barwę spektaklu²².

²¹ G. Sinko: *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów*. „Dialog” 1975, nr 1, s. 103—104.

²² M. Misiorny: *Wiejski „Hamlet”*...

Kazimierz Kutz był również reżyserem inscenizacji w Teatrze Wybrzeża, recenzowanej już w inny sposób przez Aleksandrę Paprocką:

Grane jest ono z zachowaniem całej środowiskowej rodzajowości, co pozwala na wydobyć pełnego komizmu — **ale i całej goryczy — zdarzeń perspektyw** elsynorskiej i wsiowej. Jedyne w takim ujęciu ma na przykład sens znakomita scena, gdzie dialog pomiędzy Ofelią i Hamletem, zastąpiony zostaje — w myśl przykazań Bukary — przyśpiewką ludową — w rodzaju „cepliada usia-siusia”. I tak przedstawienie wsiowego *Hamleta* przeistacza się w zasadzie w występ amatorskiego zespołu pieśni i tańca, bo właściwie jedyna rzecz, jaką potrafią robić na scenie mieszkańcy Głuchej Dolnej, to śpiewać i tańczyć kolo (sceny choreograficzne w opracowaniu Danuty Kuczyk stanowią zresztą całe rozbudowane sekwencje i wypadają znakomicie). Kutz temu wypaczonemu pojęciu „ludowości” przeciwstawia jakby autentyczne wartości sztuki ludowej — służy temu liryczna w nastroju ludowa piosenka, śpiewana przez Ewę Szczecińską pomiędzy poszczególnymi scenami, potęgująca charakter balladowości całego przedstawienia. Scenografia i chłopskie kostiumy Mariana Kołodzieja służą również nadaniu całości charakteru wiejskiej rodzajowości²³.

A zatem w przytoczonych recenzjach widać dwa oblicza ludowości: negatywne i pozytywne. Być może jednoznaczne zdegradowanie tradycji ludowej ze względu na obowiązującą wówczas ideologię było raczej ryzykowne, gdyż była ona uznawana za wartościową tradycję. W sztuce Brešana jednak tradycja ludowa, podobnie jak *Hamlet* czy socjalistyczne ideały, zostaje zdeformowana przez mieszkańców Głuchej Dolnej. Degradacja ludowości nie dotyczy tylko Škoki i Andi oraz odgrywanej przez nich sceny między Hamletem a Ofelią. Ich dialog, w gruncie rzeczy miłosny, pozbawiony jest wulgarności i elementów języka politycznego, zawiera natomiast typowe dla języka pieśni ludowej porównania. Można to wytłumaczyć tym, że uczucie łączące obie postaci było jedną z pozytywnych wartości świata przedstawionego, w końcu zresztą zniszczoną przez to środowisko. A zatem elementy pozytywnie nacechowanej ludowości są obecne w tekście, jest ich jednak niewiele i balladowość, urzekająca ludowość wydaje się efektem dodanym w niektórych polskich inscenizacjach *Przedstawienia...*

W oryginale stylizacji parodyjnej w największym stopniu zostaje poddany epicki dziesięciozłóskowiec. Jest on fundamentem folkloru południowoślōwiańskiego, najbardziej znaną i cenioną tradycją. Pieśni epickie — **przez kil-** kaset lat niewoli tureckiej dla ogromnej większości Słowian podstawowa forma twórczości artystycznej, rozrywka, źródło wiedzy na temat swojej historii, fundament tożsamości etnicznej — zostały przez Brešana zdeformowane. Dotyczy to zarówno treści, jak i formy wyrazu, do których wkracza język polityczny, ideologia komunistyczna, obce tej tradycji, zwulgaryzowany stosunek do życia.

²³ A. Paprocka: „*Hamlet*” w *Głuchej Dolnej*. „Dziennik Bałtycki” 1978, nr 244.

W polskiej wersji niektóre fragmenty brzmią sentymentalnie; są wręcz stylizowane na modłę romantyczną. Elementów zwulgaryzowanego języka politycznego jest tu znacznie mniej. Stosunek Brešana do tradycji ludowej nie ma w utworze charakteru afirmatywnego. Ludowość w wykonaniu mieszkańców Głuchej Dolnej jest jej parodią, została wyśmiana, pełni w tekście funkcję groteskową. Przykładem może być piosenka, mająca pokazać mentalność i zachłanność klasy wyzyskującej lud:

Žderi, loči, tovi se ko prase,	Pojedz sobie, popij, odpoczywaj,
Meći u se, na se i poda se,	Śmiej się, bratku, i życia używaj,
Na grbaći potlačene klase,	A kto głupi, ten się z głodu kiwa,
Sirotinje i narodne mase!	Każda władza, byle mocna — sprawiedliwa!
O - ho - hoj! (s. 59)	O - ho - hoj! (s. 89) ²⁴

W dosłownym tłumaczeniu:

Żryj, chlejj, tucz się jak prosię, / Wrzucaj w siebie, na siebie i pod siebie, / Na garbie uciśnionej klasy, / Sierot i mas ludowych!

Tutaj chłopci, oczywiście, wcielają się w przedstawicieli klasy panującej, która wykorzystuje lud. W przekładzie Kaszyńskiego nie tylko nie jest to wulgarnie, jak w oryginale, lecz znika również kluczowa w marksizmie walka klas. Trudno zakładać, że tłumacz nie rozumiał oryginału. Na zmiany zdecydował się świadomie. Ale czym się kierował, czy chęcią ułożenia zgrabnej piosenki, czy zamiarem skierowania pod adresem ówczesnych władz gorzkiej aluzji, tego nie sposób jednoznacznie stwierdzić. W gruncie rzeczy, choć nie ma przekleństw i wulgarności, cały fragment po polsku brzmi o wiele mocniej. W oryginale wiadomo, kto jest zły (król i jego świta), a kto dobry (prosty lud). W polskiej wersji słowa: „Każda władza, byle mocna — sprawiedliwa!”, można przecież równie dobrze odnieść do władzy ludowej. Rodzi się zatem pytanie, czy Kaszyński nie zrobił tego świadomie. Kto w ogóle jest nadawcą tych słów, chłopci wcielający się w arystokrację, czy ironiczny autor/tłumacz?

Kolejny fragment zamiast zwulgaryzowanego, prymitywnego wydźwięku nabiera w przekładzie wyszukanego charakteru; język nie razi czytelnika, jest miejscami kolokwialny, prosty, ale nie tak prymitywny i wulgarny, jak w oryginale. Pozbawił go zatem tłumacz cech, które zostały mu nadane świadomie przez Brešana:

²⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z dwóch źródeł: w przypadku oryginału — I. Brešan: *Predstava „Hamleta” u selu Mrduša Donja*. In: I. Brešan: *Groteskne tragedije*. Ur. Z. Mrkonjić. Zagreb 1979; w przypadku polskiego przekładu — I. Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*. Tłum. S. Kaszyński. W: D. Lakićević: *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*. Łódź 1988, s. 37—110.

<p>Kralj je njega ljuto privarija, U slipo ga oko udarija, Jerbo kralj je kurvinskoga roda, Neprijatelj radnoga naroda. Aoj kralju, masna ti je brada, Čupat će je udarna brigada. Nećeš dugo narodnoga siti, Guzicom ćeš ti u draču sisti. (s. 48)</p>	<p>Przez złość król go wtrącił do więzienia I pozbawił dobrego imienia, Bo ten król jest z łajdackiego rodu, Nieprzyjaciół mojego narodu. Ejże, królu, nędzne z ciebie padło, Ej, dostaniesz po zębach i w sadło, Już niedługo dręczyć będziesz ludzi, Sprawiedliwość rychło Cię obudzi. (s. 78)</p>
--	---

Tłumacz rezygnuje między innymi z typowej dla ówczesnego języka politycznego syntagmy „radni narod” („lud pracujący”) i zastępuje go „moim narodem”; „udarna brigada” („bojowa brygada”), odwołanie do wojny i partyzantki, a więc siły, która dokonała zmiany ustroju, zostaje zastąpiona niezdefiniowanym sprawcą; wulgarne opisy zostają złagodzone: „kurvinski rod” („kurewski ród”) to „łajdacki naród”; „Guzicom ćeš ti u draču sisti” („Tyłkiem siądziesz w chwasty”) — „Sprawiedliwość rychło Cię obudzi”.

Najważniejsza jednak zmiana, która najbardziej rzuca się w oczy, to redukcja słownictwa religijnego, zwłaszcza przekleństw odnoszących się do tej sfery. Kwestia przekleństw i tego, do czego się one odnoszą, to jeden z tych elementów, który odróżnia kulturę polską od chorwackiej. To największa ze wszystkich różnic natury kulturowej. W języku chorwackim o wiele częściej przeklina się Boga i inne elementy kultu religijnego. W tekście zwykle robi to miejscowy przywódca partyjny Bukara. Nie tylko robi to najczęściej, ale w jego przypadku jest to połączone ze sloganami obowiązującego wówczas języka politycznego. Przynosi to szczególnie mocny efekt, który w przekładzie został złagodzony. Tłumacz zapewne kierował się tym, że jednak dla odbiorcy prymarnego sposób wypowiedzi Bukary nie jest aż tak szokujący i niezwykły, jak dla czytelnika polskiego:

<p>Dobro, en ti mliko Isusovo, šta je ovo! Jesmo li mi tute došli da slušamo ničija reakcionarna zafrkavanja, ili da donesemo nike zaključče? (s. 14) ‘en’ to skróć od ‘jebem’</p>	<p>A niech was wszystkich diabli! Czy my się tutaj po to zebrali, żeby jakiegoś reakcyjnego szczekania słuchać, czy żeby podjąć nowe decyzje? (s. 42)</p>
--	---

Tłumaczenie dosłowne: Dobrze, pier... mleko Jezusa, co to ma być!...

<p>Šta kriminal!? Šta kažnjivo po zakonu? Po čijem zakonu, en ti mliko Isusovo? Jesi li tute na vlasti Englezi, ili naš radni narod? (s. 32)</p>	<p>Kryminal! Powiadacie, karalne wedle prawa? A wedle czyjego prawa, do diabła? Czy tu mają władzę Angliki, czy nasz lud pracujący? (s. 61)</p>
--	---

Powtórzone przekleństwo ‘en ti mliko Isusovo!’

Bravo, kurvini sinovi! Tako se igra, en ti opanke Isusove! Vamo dolazite da se kucnete sa mnom! Svi, koliko vas je god. Sve vas volim ki braću rođenu kad tako lipo prestavlјate! (s. 61)

Brawo, byki krase. O, tak się tańcuje, tak, tak, braciszkwowie. Chodźcie bliżej, trąćcie się ze mną. Wszyscy, po kolei! Wszystkich was kocham, jak braci rodzonych, za to, że pięknie odgrywacie! (s. 90—91)

Tłumaczenie dosłowne: „Brawo skurwysyny! Tak należy się bawić, pier... sandały Jezusa [...]”.

Podsumowanie

Jacques Rancière uważa, że polityka i estetyka to dwie nierozdzielne sfery. *Przedstawienie „Hamleta”*... jest jednym z tych tekstów, który wydaje się w pełni potwierdzać głoszone przez francuskiego filozofa poglądy. Jest to w pewnym sensie jeden z tematów utworu, w którym pokazano, jak na potrzeby polityki wykorzystuje się estetykę ludową oraz usiłuje się dostosować tragedię Szekspira do kreowanego przez politykę modelu świata. W obu przypadkach polityka przegrywa. **Brešan broni autonomiczności sztuki i osłabia jej kontakt ze światem zewnętrznym**, podważa możliwość uwikłania dzieła w kontekst społeczno-polityczny wykorzystania go na doraźne cele. Tymczasem wnioski z tego nie musi być wcale tak jednoznaczny. Z jednej bowiem strony można uznać, że polityce nie udaje się wykorzystać do swoich partykularnych celów twórców estetycznych, z drugiej jednak strony polska recepcja utworu pokazuje, że to właśnie polityczna wymowa tekstu odegrała kluczową rolę w odczytaniach dramatu Brešana i zaważyła na jego popularności. A zatem sztuka, literatura, ludowość, klasyka dramatu światowego w tekście Brešana bronią się przed prymitywną manipulacją umotywowaną politycznie. To na poziomie wewnątrztekstowym; ci, którzy chcieli politycznie wykorzystać przedmiot estetyczny, zostali skompromitowani, wyszydzeni; polityka w tym konkretnym wydaniu ponosi klęskę. Jednak polityka w ogóle już nie. Okazuje się gruntem, bez którego *Przedstawienie „Hamleta”*... traci swoją rację bytu. Nie tylko odgrywa kluczową rolę w konkretyzacji i recepcji utworu, ale paradoksalnie stanowi o jego wartości i (lub) powodzeniu.

Wszystkie realizacje:

Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, premiera: 11.10.1975 r.

Teatr na Woli, Warszawa, premiera: 10.06.1976 r.

Teatr „13 Muz”, Szczecin, premiera: 14.11.1977 r.

- Teatr Powszechny, Łódź, premiera: 23.06.1978 r.
 Teatr Wybrzeże, Gdańsk, premiera: 8.09.1978 r.
 Teatr Dramatyczny, Elbląg, premiera: 30.09.1978 r.
 Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, premiera: 23.02.1979 r.
 Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, premiera: 17.03.1979 r.
 Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków, premiera: 21.04.1981 r.
 Teatr Ziemi Pomorskiej, Grudziądz, premiera: 20.05.1981 r.
 Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów, premiera: 17.10.1981 r.
 Teatr Dramatyczny, Legnica, premiera: 22.11.1981 r.
 Teatr Polski, Bielsko-Biała—Cieszyn, premiera: 21.10.1983 r.
 Słupski Teatr Dramatyczny, premiera: 24.01.1985 r.
 Teatr Telewizji, premiera: 9.03.1987 r.
 Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, premiera: 29.01.1989 r.
 Teatr Ludowy, Kraków-Nowa Huta, premiera: 3.04.2009 r.

Bibliografia artykułów o sztuce

- AMI: „*Hamlet*” we wsi *Głucha Dolna*. „*Nadodrże*” 1975, nr 23, s. 9.
 Dębek J.J.: *Wino, taniec, śpiew i sprawy zasadnicze*. „*Gazeta Lubuska*” 1975, nr 231.
 M.W.: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*. „*Gazeta Lubuska*” 1975, nr 224.
 Sinko G.: *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów*. „*Dialog*” 1975, nr 1, s. 98—105.
 ? *Prapremiera w zielonogórskim teatrze: „Przedstawienie »Hamleta« we wsi Głucha Dolna”*. „*Ilustrowany Kurier Polski*” 1975, nr 250.
 Henkel B.: *Hamlet we wsi Głucha Dolna*. „*Sztandar Młodych*” 1976, nr 54, s. 5.
 B.: *Teatr na Woli zaprasza*. „*Kurier Polski*” 1977, nr 128.
 Fik M.: *Wzniosłe czy banalne?* „*Polityka*” 1977, nr 33.
 F.Z.K.: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna Ivo Brešana (Teatr na Woli)*. „*Szpilki*” 1977, nr 31.
 Głogowski K.: *Anatomia klik*. „*Kierunki*” 1977, nr 29, s. 10.
 Jakubowska J.: *Dziwny świat Głuchej Dolnej*. „*Żołnierz Wolności*” 1977, nr 162.
 Kłossowicz J.: *Najdziwniejszy Hamlet*. „*Literatura*” 1977, nr 26.
 Krzemień T.: *Ballada o Szekspirze, co trafił pod strzechy*. „*Kultura*” 1977, nr 28.
 Kdryński L.: *Przedstawienie „Hamleta”... w Teatrze na Woli*. „*Przekrój*” 1977, nr 1683, s. 9.
 Misiorny M.: *Wiejski „Hamlet”*. „*Trybuna Ludu*” 1977, nr 142, s. 8.
 Natanson W.: *Tragizm i powszedniość*. „*Życie Warszawy*” 1977, nr 152.
Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna. Oprac. T. Sobolewski. „*Film*” 1977, nr 40, s. 10—11.
 Zagórski J.: *Bomba na Woli*. „*Kurier Polski*” 1977, nr 138.
 Żurowski A.: *Łomnicki i Szekspirowski „produkcyjniak”*. „*Teatr*” 1977, nr 20, s. 5—6.
 Bajdor J.: *„Hamlet” Brešana*. „*Trybuna Ludu*” 1978, nr 186, s. 8.
 Fiedosiejew J.M.: *W Głuchej Dolnej przegrywa Horacy*. „*Express Ilustrowany*” 1978, nr 146, s. 3.

- Paprocka A.: „*Hamlet*” w *Gluchej Dolnej*. „Dziennik Bałtycki” 1978, nr 244.
- Rafałowski T.: *Hamlet z Gluchej Dolnej*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 217.
- Zawistowski W.: *Szekspear i Brešan*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 204.
- Kolendo J.J.: „*Hamlet*” we wsi *Glucha Dolna*. „Warmia i Mazury” 1979, nr 1, s. 25.
- Czy dramat jest sztuką?* Wywiad Tomislava Marijana Bilosinicia. „Dialog” 1980, nr 11, s. 164—166 [przedruk z „Oko” 1980, nr 219; fragment rozmowy pt. *Kto jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci kamieniem*; podała do druku DJC].
- Katarasiński J.: *Breszan i Gelman*. „Odgłosy” 1980, nr 22, s. 8.
- Lubosz B.: *Róg obfitości*. „Opole” 1980, nr 1.
- Ivo Brešan o reżyserowaniu* [Rozmowa Radoslava Lazicia z Ivo Brešanem]. Tłum. J. Pomorska. „Dialog” 1985, nr 2, s. 164—165.
- Ad: *Jugosławia (Ivo Vidan: Intertekstualny charakter dramatów Brešana w „Mogućności”, nr 1—3/86)*. „Twórczość” 1986, nr 9, s. 132.
- Petrač B.: *Twórczość Ivo Brešana. W poszukiwaniu utraconej etyki*. Tłum. A. Pakulanka. „Gazeta Krakowska” 1986, nr 120, s. 3.
- A.: *Hamlet i zmierzch*. „Dziennik Bałtycki” 1987, nr 64.
- Janisławska-Mazurkiewicz E.: *Boczny tor*. „Rzeczywistość” 1987, nr 23.
- Królikowska E.: *Z „Gluchej Dolnej” na „Szkarłatną wyspę”*. „Antena” 1987, nr 9.
- Sinko G.: *Miesiąc sumiennej roboty* (m.in. o I. Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*. Reż. O. Lipińska. Tłum. S. Kaszyński. Emisja w Telewizji Polskiej 9.03.1987 r.). „Teatr” 1987, nr 6, s. 24—25.
- Tkaczuk W.: *Emocje na uwięzi*. „Antena” 1987, nr 13.
- Wyrozemska M.: „*Hamlet*” w *Gluchej Dolnej*. „Ekran” 1987, nr 12.
- Gościk B.: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna Ivo Bresana*. „Antena” 1989, nr 32.
- Jędrzejczuk O.: *Publiczność chce przedstawienia*. „Gazeta Krakowska” 1989, nr 31, s. 7.
- Kania K.: *Kolchozowy „Hamlet” w Teatrze im. Słowackiego*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie: Ivo Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*. Reż. K. Rościszewski. Prem. 29.01.1989. „Kierunki” 1989, nr 12, s. 14.
- Miklaszewski K.: *Na boczniczy*. „Dziennik Polski” 1989, nr 29, s. 6.
- Obserwator: *Im ciemniej, tym jaśniej*. „Gazeta Krakowska” 1989, nr 105, s. 4.
- Sieradzki J.: *Teatr TV dla myślących*. „Polityka” 1990, 14 marca.
- Lutomski J.: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*. „Rzeczpospolita” 2000, nr 22.
- Miłkowski T.: „*Hamlet*” w *Gluchej Dolnej*. „Trybuna” 2000, nr 26, s. 7.
- ? *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*. „Trybuna” 2000, nr 24, s. 11.
- Bryś M.: *Walka z wiatrakami w Gluchej Dolnej*. „Nowa Siła Krytyczna” 2009, 15 czerwca.
- Ciosek J.: *Wszechobecna Glucha Dolna*. „Dziennik Polski” 2009, nr 78. Dodatek — magnes, s. 4.
- Głowacki P.: *Grzechot czcionek*. „Dziennik Polski” 2009, nr 81, s. 11.
- Huzarska M.: *Odgrzewane omlety podano na scenie Teatru Ludowego*. „Polska Gazeta Krakowska” 2009, nr 82. Dostępny w Internecie: <http://www.gazetakrakowska.pl/kultura/102323,odgrzewane-omlety-podano-na-scenie-teatru-ludowego,id,t.html>

Leszek Malczak

Između politike i estetike — o recepciji i prijevodu
Brešanove *Predstave „Hamleta” u selu Mrduša Donja*

Sažetak

Predstava „Hamleta” u selu Mrduša Donja je najpopularnija u Poljskoj hrvatska i šire bivša jugoslavenska drama i predstava. Njezin je prijevod prvi put objavljen u časopisu *Dialog* (br. 1/1975), a zatim u knjizi *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego* 1988. Prva je predstava realizirana 1975. u Zielonoj Góri, posljednja 2009. u Krakowu. Ukupno Brešanov tekst je bio izvođen u 16 poljskih kazališta. U članku se analizira recepciju i interpretaciju koje osciliraju između dva suprotna pola: ili se naglašava općeljudsku dimenziju teksta pa pruža universalističku interpretaciju, ili se inzistira na političkom i društvenom kontekstu.

Ključne riječi: Ivo Brešan, *Predstava „Hamleta” u selu Mrduša Donja*, recepcija, prijevod, politika, estetika.

Leszek Malczak

Between politics and aesthetic — about the reception and translation
of Brešan's *Predstava “Hamleta” u selu Mrduša Donja*

Summary

Predstava “Hamleta” u selu Mrduša Donja is the most popular Croatian and former Yugoslav drama and play in Poland. The Polish translation of *Predstava...* was published in the magazine *Dialog* (nr. 1/1975) and then in 1988 in the book *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*. The first play was realised in Zielona Góra in 1975, the last one in Krakow in 2009. In total, Brešan's text was played in 16 Polish theatres. The subject of the analysis is the reception and translation which oscillates between two opposite poles: universal interpretation which emphasises human, timeless meaning of the drama and political interpretation which emphasises political and social context presented in the drama.

Key words: Ivo Brešan, *Predstava “Hamleta” u selu Mrduša Donja*, reception, translation, politics, aesthetic.