

DOKOŁA TRZECH *HAMLETÓW*.

TEATR POLSKI W WARSZAWIE 1922 – 1939 – 1947

- Gdzieżeś pan był wczoraj, panie Rączka, żeś pan tu na piwo nie przyszedł?
- W teatrze, córka dostała ze związku bileta i wypchła nas z żoną.
- No i jak, ładnie podgrywali?
- Owszem, nielicho.
- A pod jakim tytułem?
- A wiesz pan, że zapomniałem. Taka jakaś spożywcza nazwa... Kotlet nie kotlet, omlet nie omlet...
- A może *Hamlet*?
- O właśnie, a skąd pan wiesz?
- Czytałem gdzieś klapsydrę na ścianie, że grają w Teatrze Polskim takie sztuki.¹

W 1947, gdy Wiech tak właśnie, w formie dialogu pana Rączki z panem Żełądkowskim rozpoczął w „Przekroju” popremierową relację, Szekspirowski arcydramat znalazł się na „klapsydrze” warszawskiego Teatru Polskiego po raz trzeci w jego trzydziestoparoletniej wówczas historii. O *Hamletach* tych, prezentowanych publiczności przy ul. Karasia w latach 1922, 1939 i 1947, można by na podstawie obficie zachowanej dokumentacji (egzemplarze, projekty scenograficzne, fotografie) napisać obszerne studium porównawcze – i pewnie warto by to zrobić, ze względu na znaczenie owych spektakli w dziejach rodzimej hamletycznej inscenizacji. Tym razem jednak, dokonując wyboru, przyjrzymy się nie tyle samym przedstawieniom jako dziełom sztuki scenicznej, co ich kontekstom oraz opiniom krytyki.

We wtorek, 2 maja 1922 „Kurier Warszawski” zapowiadał:

¹ Wiech [S. Wiechecki], *Hamleciak*, „Przekrój” 1947 nr 129.

Dziś premiera Szekspirowskiego *Hamleta* z p. Wojciechem Brydzińskim w roli tytułowej. Reżyserował i inscenizował dr Arnold Szyfman. Dyrekcja przygotowała *Hamleta* z całym pietyzmem.²

„Kurier Poranny” wtórował: „Teatr Polski uderza dziś w wielki dzwon sensacji artystycznej”.³ Co do „całego pietyzmu” trudno mieć wątpliwości, skoro właściciel, dyrektor i reżyser w jednej osobie zaprosił do współpracy Karola Frycza. Powstał w ten sposób de facto tandem inscenizatorów, bez wątpienia bowiem wybitny scenograf nie ograniczył swego artystycznego uczestnictwa w przedsięwzięciu do zaprojektowania „pod dyktando” dekoracji, kostiumów i mebli. Ale też realizacja *Hamleta* miała dla Szyfmana szczególne znaczenie jako kluczowy element kontrataku przeciw coraz ostrzejszym atakom krytyków, zarzucających teatrowi wyraźne obniżenie lotów. Dodajmy, że egzemplarz według przekładu Józefa Paszkowskiego opracował stawiający pierwsze teatralne kroki Wilam Horzyca, autorem muzyki był zaś – Stanisław Moniuszko. Uderzając w „wielki dzwon” tradycji Szyfman sięgnął bowiem po kompozycje, napisane do warszawskiej premiery tragedii z 1871, gdy księcia grał Jan Królikowski, a Ofelię Helena Modrzejewska.

Pierwsze recenzje ukazały się w dziennikach 3 i 4 maja, towarzysząc obszernym relacjom z obchodów rocznicy Konstytucji 3 Maja – w uroczystej Mszy św. w katedrze uczestniczył marszałek Piłsudski. Przedstawienie przyjęte zostało z uwagą, uznaniem dla ambicji zespołu i wyraźnym „kredytem” – mimo wielu rozmaitych zastrzeżeń zgodnie kreowano je na wydarzenie. Zwłaszcza że, jak napisał Wacław Grubiński, „*Hamlet* jest tym samym w dziedzinie dramatu, czym *Gioconda* Leonarda da Vinci w dziedzinie malarstwa: ukochanym przez najlepszych w ludzkości arcydziełem”.⁴

² „Kurier Warszawski” 1922 nr 119.

³ „Kurier Poranny” 1922 nr 119.

⁴ W. Grubiński, „Kurier Poranny” 1922 nr 120.

Zaznaczyły się przy tym w ocenach dwie tendencje ogólniejszej natury. Pierwsza wyrażała się w rozpatrywaniu Szyfmanowskiej inscenizacji jako świadectwa kulturalnej jedności niedawno zmartwychwstałej Polski z Europą. Władysław Rabski pisał:

Czuło się, że to dzieło dojrzewało w słońcu kultury europejskiej. [...] A gdy kurtyna zapadła, opuszczałem teatr z radosnym uczuciem, że to dzieło można wszędzie pokazać, nawet w najwybredniejszych centrach sztuki dramatycznej”.⁵

Stanisław Miłaszewski stwierdził z zadowoleniem, że obejrzał „normalne, tj. na poziomie europejskim stojące przedstawienie”,⁶ a Kornel Makuszyński z właściwą sobie przewrotnością oświadczył, iż „przedstawienie to, mimo ciężkich usterek, było na europejską miarę”.⁷

Tendencja druga wynikała ze wspomnianego przeświadczenia o artystycznym kryzysie teatru Szyfmana, o upadku repertuaru, reżyserii i aktorstwa. Szekspirowską premierę potraktowano w tej sytuacji jako swoiste zadośćuczynienie i zapowiedź zmian na lepsze. Najwyraźniej napisał o tym Makuszyński:

Wystawienie *Hamleta*, które wywołało napięcie wszystkich sił teatru, zaprzęgåo wszystkich do wielkiej pracy, było czynem wielkiej wagi; równocześnie dokonał Teatr Polski rzeczy godnej swych dawnych ambicji i dopełnił ekspiacji za ciężkie grzechy niedawne.⁸

W ocenie reżyserii Grubiński zaakcentował zwłaszcza inteligencję, która pozwoliła uczynić z tego filozoficznego dramatu – dramat jasny, przejrzysty w całej jego głębi. Dyr. Szyfman przede wszystkim szukał tej jasności, potem dopiero efektu. I istotnie jasność tę zwycięsko osiągnął.⁹

Podobnie sądził Miłaszewski, natomiast Rabski podkreślił oryginalność koncepcji, płynącą z dogłębnej znajomości rzeczy: „Czuło się, że [...] reżyseria [...] zna wszystkie wzory, ale

⁵ W. R. [W. Rabski], „Kurier Warszawski” 1922 nr 121.

⁶ S. Miłaszewski, „*Hamlet*” w *Teatrze Polskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922 nr 23.

⁷ K. Makuszyński, *O wystawieniu „Hamleta”*, „Rzeczpospolita” 1922 nr 121.

⁸ K. Makuszyński, „*Hamlet*” w *Teatrze Polskim*, „Rzeczpospolita” 1922 nr 120.

⁹ W. Grubiński, op. cit.

niewolniczo nie naśladuje żadnego i tworzy własnego *Hamleta*”.¹⁰ Ciekawe stanowisko zajął Władysław Zawistowski, rozpoczynając tuż po premierze od zdecydowanej pochwały:

Wystawiono nieśmiertelne arcydzieło Szekspira w ramach przedstawienia dobrego, artystycznie dojrzałego i pełnego poczucia odpowiedzialności. Nie było w tym ani rakiet rewelacji, ani olśniewającego mistrzostwa, ale był wynik intensywnej, celowej i pięknej pracy scenicznej.¹¹

W późniejszej o dziesięć dni refleksji okazało się jednak, że dobre, dojrzałe, „harmonijne” przedstawienie to jednak zbyt mało, skoro wykazało ono „jakby przekrój dzisiejszego stanu naszych teatrów – w których nie ma nic istotnie nowego i twórczego”. Jako jedyny dostrzegł też Zawistowski i docenił pracę Horzycy, który „nadał każdemu słowu Szekspira racjonalne i estetyczne polskie brzmienie”.¹² O scenografii Frycza pisano bardzo mało, akceptując jednak zmienne w układzie, monumentalizujące scenę kotary, łączone z malowanym pejzażem.

Wojciech Brydziński jako Hamlet spotkał się z przyjęciem pełnym uwagi, choć nie wolnym od zasadniczych zastrzeżeń. Wychodząc od koncepcji człowieka, który nie dorósł do czynu, ukazał bohatera mądrego, ważącego każde słowo – a zarazem skłonnego do romantycznych porywów i melancholii. Zygmunt Kisielewski z pewną dozą egzaltacji pisał:

P. Brydziński pojął Hamleta [...] jako wytwornego księcia krwi królewskiej, genialnego myśliciela, człowieka o sercu czystym jak diament – którego czarne żywioły wtrąciły w otchłań zbójecką tego świata.¹³

Kompromis między „rozumnym chłodem a chłodnym szaleństwem”, między deklamacją a wybuchami namiętności, z melancholijnymi akcentami na dodatek, w opinii większości krytyków uczynił grę Brydzińskiego nierówną i niespójną. Wedle Makuszyńskiego, który zresztą uznał, że czterdziestopięcioletni aktor zagrał Hamleta o dziesięć lat za późno,

Brydziński sprawiał wrażenie wielkie w pewnych momentach, w tych zaś, w których świetna, rozumna, lecz zimna deklamacja miała przewagę, był tylko wybitnym rutynistą, rutynistą niezawodnym, pierwszej klasy.¹⁴

¹⁰ W. R. [W. Rabski], op. cit.

¹¹ W. Z. [W. Zawistowski], „Kurier Polski” nr 120.

¹² W. Zaw. [W. Zawistowski], *Dookoła teatru*, „Kurier Polski” 1922 nr 130.

¹³ Z. Kisielewski, „Robotnik” 1922 nr 120.

¹⁴ K. Makuszyński, „*Hamlet*” w *Teatrze Polskim*, op. cit.

Podobnie, choć bardziej krytycznie ocenił rolę Lucjusz Komarnicki: „niektóre momenty wypadły wzruszająco, ale całość przedstawiała się bezbarwnie i nużąco”.¹⁵ Rabski dostrzegł „akcenty poezji”, ale w monologu „Być albo nie być” już tylko „szelest papieru”.¹⁶ Natomiast Grubiński, który jak rasowy recenzent wybrał się na przedstawienie raz jeszcze, zmienił swą początkową, niezbyt pochlebną opinię:

Na ósmym spektaklu grał już bez niepokoju premierowego, zapanował nad rolą; nie wydaje mi się, aby można grać Hamleta trafniej. [...] Hamletowska koncepcja Brydzińskiego zamyka się w kilku słowach: szlachetności, wrażliwości, mądrości, smutkowi, gorzkiej ironii, marzycielskim zadumom i namiętym wybuchom Hamleta dać życie. Dać życie wszystkiemu temu w jednym człowieku.¹⁷

Pozostali aktorzy – ci, o których w ogóle w recenzjach wspomniano – nie wzbudzili większych emocji czy kontrowersji. Bogusławowi Samborskiemu zarzucano uczynienie z Klaudiusza jednowymiarowego, więc pospolitego złooczyńcy, oparcie roli „na jednym tonie i... grymasie ust”.¹⁸ Po specjalście od „czarnych charakterów” trudno się było jednak więcej spodziewać. Gertruda Seweryny Broniszówny zdaniem Makuszyńskiego (jedyne, który ją dostrzegł) była „za sztywna i za zimna”.¹⁹ Maria Majdrowiczówna jako Ofelia „wyglądała prześlicznie, ale grzeszyła zbytnią omdłałością”²⁰, więc tragizmu postaci nie udźwignęła. „Jej obłąkanie było czarujące, tylko czarujące!” – pisał bezlitośnie Rabski, natomiast Makuszyński uznał, że wobec trudności zadania występ „zaszczyt przynosi jej aktorskiej młodości”.²¹

Chwalono Stanisława Stanisławskiego za „prawdziwie piękną postać”²² Poloniusza, dworaka chytrego i podstępного, a także Aleksandra Zelwerowicza, który epizodyczną rolę

¹⁵ L. Komarnicki, „Przegląd Warszawski” 1922 t. 3, nr 11.

¹⁶ W. R. [W. Rabski], op. cit.

¹⁷ W. Grubiński, *Hamlet. Brydziński*, „Kurier Poranny” 1922 nr 137.

¹⁸ E. Breiter, „Świat” 1922 nr 19.

¹⁹ K. Makuszyński, *O wystawieniu „Hamleta”*, op. cit.

²⁰ W. Grubiński, „Kurier Poranny” 1922 nr 120.

²¹ W. R. [W. Rabski], op. cit.; K. Makuszyński, op. cit.

²² W. Zaw. [W. Zawistowski], *Dookoła teatru*, op. cit.

Grabarza podniósł „do wyżyn arcydzieła”.²³ Makuszyński, który grę Zelwerowicza uznał za mistrzowską, zgłosił natomiast zasadnicze pretensje do Ducha (Leszek Stępowski):

Upiór nie bardzo straszył; przypominał stracha z dziecinnego teatru; było to widmo rozjęzane i smętne, ale bez grozy.²⁴

Sukces – lecz nie do końca, nadzieja na przyszłość – choć pod znakiem zapytania.

Pozytywną opinię o przedstawieniu Zygmunt Kisielewski podsumował:

Przedstawienie *Hamleta* jest łapką na myszy. Pokaże, czy w Warszawie można więcej niż raz na rok traktować teatr – jako zwierciadło ducha.²⁵

31 marca 1939 premier Wielkiej Brytanii Neville Chamberlain oświadczył w Izbie Gmin, że w wypadku jakichkolwiek działań, wyraźnie zagrażających niepodległości Polski, rząd brytyjski będzie się czuł zobowiązany do udzielenia rządowi polskiemu poparcia całą swoją siłą. Minister Józef Beck rychło pojechał do Londynu, gdzie 6 kwietnia ogłoszono komunikat, zapowiadający przekształcenie jednostronnych gwarancji w układ „o charakterze trwałym i wzajemnym”. Dwa dni wcześniej, 4 kwietnia odbyła się w Polskim premiera *Hamleta* w reżyserii Aleksandra Węgierki (który zagrał też księcia) i oprawie scenograficznej Władysława Daszewskiego. Na zamówienie teatru nowy przekład tragedii sporządził Jarosław Iwaszkiewicz. Rozbudzony nagle pro-angielski entuzjazm nie mógł nie wpłynąć na odbiór spektaklu, co dostrzegł i po swoim ujął Boy:

Premiera Szekspirowskiego arcydzieła zbiegła się z historycznymi dniami angielskimi. Przedstawienie okazało się na wysokości chwili: było mocarstwowe i dozbrojone. Hamlet wystąpił w całkowicie nowym rynsztunku, począwszy od przekładu.²⁶

Nie wszyscy jednak potraktowali zrodzony niespodziewanie polityczny kontekst z równym dystansem. Stanisław Strzetelski, tuż po premierze komentując odrzucenie żądań niemieckich i postawę Anglii, wskazał na dialog Hamleta z Rotmistrzem o Polakach, którzy „stanęli załogą” w obronie kraju przed Fortynbrasem:

²³ W. R. [W. Rabski], op. cit.

²⁴ K. Makuszyński, op. cit.

²⁵ Z. Kisielewski, op. cit.

Co za dziwna zbieżność między tą sceną, napisaną przeszło 300 lat temu, a oświadczeniem, złożonym w poniedziałek przez premiera Chamberlaina w angielskiej Izbie Gmin [...] „Polacy stanęli załogą”. Ta właśnie szybka i męska decyzja narodu i rządu polskiego przekonała Anglików o wartości przyszłego kontrahenta i stała się podstawą dwustronnego porozumienia Polski z Anglią.²⁷

Tekst ten (przytoczony również w „IKC-u”²⁸) musiał przegapić redaktor naczelny „Prosto z Mostu” Stanisław Piasecki, skoro w recenzji z przedstawienia oskarżył teatr o to, że nie skreślając „sceny nad morzem” propaguje... pacyfizm:

pacyfistyczne zalecenia Hamleta, dziwującego się, iż o skrawek pustej ziemi będzie się toczyć walka pomiędzy Polakami a najeźdźcą, trudno uznać za właściwe do reprodukcji ze sceny (i to rządowo-tekkatowej) w obecnym momencie, kiedy, no, wiadomo co. Tylko panowie Szyfman i Węgierko jakoś widocznie nie wiedzą i nie czują.²⁹

Z odsieczą pospieszyły „Wiadomości Literackie”, nie bez satysfakcji wytykając Piaseckiemu zupełne niezrozumienie sceny, która sławi polskie męstwo i honor, oraz podając z kolei w wątpliwość narodowe oblicze prawicowego publicysty:

Właśnie w „obecnym momencie” scena ta jest specjalnie aktualna i dobrze się stało, iż teatr ją pokazał. [...] tak jak Szyfman i Węgierko „czują” r d z e n n i Polacy, do których p. Piasecki nie należy.³⁰

Sprawa „polskiego Hamleta” Anno Domini 1939 bynajmniej się na tym nie skończyła. Miesiąc później, już po słynnej mowie Becka o honorze i odepchnięciu Polski od Bałtyku, Irena Pannenkowa w mocno bojowym tonie napisała:

Dziś, gdy znajdujemy się na najtrudniejszym zakręcie dziejowym, motyw ten nabiera specjalnej wymowy. Gdy współcześni, nazbyt dynamiczni i czynni Fortynbrasi „tak mało”, taki tylko „marny kęs ziemi” chcą zagarnąć Polakom, największy pisarz Anglii i świata zdaje się ich przez usta Hamleta uprzedzać, że jest to „ślepy wrzód pokoju”, który „pęknie”!...

²⁶ T. Żeleński-Boy, *Hamlet w nowej szacie*, „Kurier Poranny” 12 IV 1939.

²⁷ S. Strzetelski, *Polacy „stanęli załogą”*, „Wieczór Warszawski” 1939 nr 100.

²⁸ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939 nr 98.

²⁹ S. Piasecki, „*Hamlet*”, „Prosto z Mostu” 1939 nr 16.

³⁰ *Tupet i ignorancja*, „Wiadomości Literackie” 1939 nr 17.

Przy tym między rzeczywistością chwili obecnej a proroczą wizją Szekspira różnica wcale istotna jest ta, że dziś własna ojczyzna poety, Anglia, rzuca, obok Francji, całą siłę swoją na szalę obronną Polski.

Fortynbras jest ostrzeżony. I przy wartości jego dynamiki postawiono – wraz z Szekspirem – znak zapytania.³¹

Tak oto Shakespeare i Hamlet stali się sojusznikami Polski, a Hitler – Fortynbrasem. Jaka realną wartość mają angielskie i francuskie gwarancje, mało kto się wówczas zastanawiał...

Natomiast Annie Chorowiczowej spektakl nasunął inne jeszcze skojarzenia politycznej natury.

Zastanawiając się, co w Szekspirowskiej tragedii najbardziej porusza „nas, ludzi twardej epoki powojennej”, zapytywała:

Czyż mimo woli, patrząc na Hamleta, nie myśli się o tragedii... intelektualistów dzisiejszych? Czy wypadkiem nie łączy się tego podświadomie z tragedią choćby intelektualnej emigracji niemieckiej – przez cały czas przed zamachem narodowo-socjalistycznym tonącej w wahaniach wewnętrznych, niezdolnej do brutalnego – choćby słusznego czynu, miotającej się w sieci wątpliwości etycznych, umysłowych, nie mogącej się zdecydować na wybór momentu, cofającej się przed rozlewem krwi, choćby sto razy umotywowanym wewnątrznie.³²

Autorka tych słów nie spodziewała się z pewnością, że za parę miesięcy jej epoka z „powojennej” nieodwołalnie stanie się przedwojenną.

W kilkunastu ogłoszonych recenzjach nie ma na dobrą sprawę ani słowa o ogólnej koncepcji inscenizacyjnej. Węgierko – aktor zdecydowanie przesłonił reżysera, a wkład „obu” w kształt spektaklu, zdecydowanie podporządkowanego tytułowej postaci, okazał się dla krytyków nierozróżnialny. Boy pisał o reżyserii „inteligentnej i śmiałej”, ale tematu nie rozwinął. Piasecki narzekał na „zagłuszenie tekstu eksperymentatorstwem inscenizatora”, również bez jakichkolwiek wyjaśnień.³³ Jedyne konkretne zarzut to nadmierna długość czterogodzinne z górą przedstawienia. Tadeusz Kończyc, twierdząc że „niektóre sceny wloką się jak tren sukni królowej”, w imieniu publiczności interweniował:

³¹ I. Pannenkowa, *Hamlet, Fortynbras i – Polska*, „Kurier Warszawski” 12 V 1939.

³² A. Chor. [A. Chorowiczowa], *Wieczory teatralne*, „Kurier Polski” 8 IV 1939.

³³ T. Żeleński-Boy, op. cit.; S. Piasecki, op. cit.

Widowisko, które kończy się po 12-tej, odstręcza już z góry gromadkę tych widzów, którzy mieszkają na peryferiach.³⁴

Co do pracy Daszewskiego zdania były podzielone. Dwupoziomowa, stała, ale modyfikowana w trakcie spektaklu konstrukcja dla jednych wynikała całkowicie z ducha teatru Shakespeare'a, podczas gdy inni krytykowali zbyt dużą geometryczność i przytłaczającą monotonię zmian. Boy zwrócił też uwagę, że konstrukcja ogranicza kontakt aktorów z widownią, a jej ciasnota krępuje niekiedy ruchy postaci, np. „gdy Hamlet na próżno chciałby się położyć u nóg Ofelii”.³⁵ Kazimierz Wierzyński spojrzał wnikliwiej i zauważył że „kraty umieszczone pod górnym pomostem przypominały nam niedwuznacznie, że Dania jest więzieniem”, ale też dodawał, iż akcja toczyła się w znacznej części „środkami prześwietlonej reflektorami, co osłabiało trochę wizualną stronę przedstawienia i w końcu nużyło widza”.³⁶

Sporo kontrowersji wzbudził nowy przekład Iwaszkiewicza. Dla Boya właśnie jego nowość była trudna do przyjęcia:

Przyznaję, że nie bez pewnego wysiłku przychodzi mi się przeuczyć tekstu *Hamleta*. Jak dla całego mego pokolenia, które się prawie uczyło czytać na ilustrowanym Szekspirze w wydaniu J. I. Kraszewskiego, *Hamlet* zrosł się dla mnie z przekładem Paszkowskiego. [...]

Co do przekładu p. Iwaszkiewicza, trzeba stwierdzić, że brzmi szlachetnie i pięknie; resztę będzie można powiedzieć, gdy wyjdzie drukiem i stanie się dostępny konfrontacjom.³⁷

Innym podobał się zwłaszcza dobrze brzmiący, nowoczesny język tłumaczenia. Stanisław Piołun-Noyszewski podkreślił, że „przekład ten jest pewnego rodzaju eksperymentem, gdyż posługuje się językiem prostym, dzisiejszym, odrzucając wszelką archaizację staropolską”.³⁸ Największą entuzjastką okazała się Irena Krzywicka, z radością witająca „prawdziwie poetycką

³⁴ T. Kończyc, „Kurier Warszawski” 5 IV 1939.

³⁵ T. Żeleński-Boy, op. cit.

³⁶ K. Wierzyński, *Hamlet*, „Gazeta Polska” 1939 nr 99.

³⁷ T. Żeleński (Boy), op. cit. Przekład ukazał się dopiero w 1954, w wersji gruntownie zmienionej. Zob.: W. Szekspir, *Romeo i Julia. Hamlet*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1954.

³⁸ S. Piołun-Noyszewski, „Warszawski Dziennik Narodowy” 8 IV 1939.

wersję dzieła genialnego poety”.³⁹ Natomiast Piaseckiemu tekst Iwaszkiewicza utrudniał słuchanie sztuki, gdyż był

gładki i potoczysty wprawdzie, ale tak odbiegający od wrytego w naszą pamięć przekładu Paszkowskiego, żeśmy chwilami nie poznawali *Hamleta*.⁴⁰

Interpretacyjną istotę spektaklu, wynikającą z przyjętej przez Węgierkę koncepcji roli Hamleta, najprecyzyjniej wskazał Wierzyński:

Nie jest to Hamlet tradycyjny, Hamlet niepewności, wahania i rozterki. [...] Jest to Hamlet pokazany jako człowiek czynu. [...] Patrząc na kreację Węgierki podziwiałem, jak dzielnie jego Hamlet pokonywa wszystkie przeszkody.⁴¹

Koncepcja taka, zgodna z tekstem Shakespeare’a, ale sprzeczna z romantyczną, od Goethego wywiedzioną wizją, niezbyt mu się zresztą podobała, gdyż w rezultacie „z *Hamleta* ulotniła się [...] poetyczność”, a Węgierko wprawdzie „podał nam postać księcia w szlachetnym opracowaniu, ale nie zdołał nas wzruszyć”.⁴²

Podobnie jak Wierzyński, lecz bez tęsknoty za poetycznością, pisał o „głęboko przemyślanej i odtworzonej z mistrzowską precyzją” kreacji Węgierki Jakub Appenzlak:

Jego Hamlet jest młodzieńcem sprężonym do skoku, zaciętym w postanowieniu zemsty, nie spuszcającym z oka celu swego działania. Refleksje, monologi [...] stanowią nie część integralną, lecz antrakty właściwej akcji, krótkie fazy zahamowań.⁴³

Jeszcze dobitniej rzecz wyraził recenzent „I. K. C. w Warszawie”, podkreślając intelektualne wyrachowanie księcia Danii:

Szaleństwo Hamleta jest u Węgierki całkowicie udawane, przepojone złośliwością i ironią, i nie jest to postać miotana bezradnie przez fale myśli i faktów, lecz opanowany, choć dyktowany przez nerwy i myślicielstwo mały

³⁹ I. Krzywicka, *Teatr Polski: Hamlet*, „Robotnik” 1939 nr 117.

⁴⁰ S. Piasecki, op. cit.

⁴¹ K. Wierzyński, op. cit.

⁴² Ibidem.

⁴³ J. Appenzlak, „*Hamlet*” w *Teatrze Polskim*, „Nasz Przegląd” 12 IV 1939.

Makiawel. W tej interpretacji postać Hamleta traci na poetyczności i nie budzi wzruszeń, daje natomiast widzowi pełnię zadowolenia intelektualnego.⁴⁴

Nie wszyscy byli jednak równie zadowoleni. Raziła monotonia i chłód roli, przewaga nadmiernie celebrowanej deklamacji. Boy dostrzegł natomiast „burzę uczuć”, a za klucz interpretacyjny uznał miłość Hamleta do Gertrudy, pisząc dość enigmatycznie, ale w duchu freudyzmu, że „dopiero w scenie z matką staje się jasne, w czym tkwi istota dramatu”.⁴⁵

Obsadzenie w roli Poloniusza Jana Kurnakowicza było zaskoczeniem i przyjęte zostało z rezerwą. Tylko Boy stwierdził, że trafnie ukazał on „owo połączenie przeciętnego rozsądku z nieprzeciętnym głupstwem, jakie stanowi istotę wielu poważanych ludzi na wysokich stanowiskach”.⁴⁶ Pozostali, nie umiając najwyraźniej oderwać się od stereotypowego emploi aktora, z pewnym zakłopotaniem dawali do zrozumienia, że to nie rola dla „komika charakterystycznego”, choć obsadzony niezbyt szczęśliwie Kurnakowicz „czynił, co mógł”.⁴⁷

Najostrzej podzieliła recenzentów Ofelia w wykonaniu Elżbiety Barszczewskiej. Grana tradycyjnie – powiadano nawet, że wzorem wielkich gwiazd XIX wieku aktorka jeździła do szpitala przyglądać się obłąkanym.⁴⁸ Oceny były skrajnie przeciwstawne, od zachwytów po złośliwości, dobrze ukazując całkowity subiektywizm krytyki. Podczas gdy Wierzyński uznał, że

Wzruszeniem wieczoru była Barszczewska w roli Ofelii, szczerza i przejmująca, pełna ciepłego odczucia. Zwłaszcza sceny obłąkania wyszły pięknie⁴⁹,

Piasecki nie skąpił słów krytyki:

Barszczewskiej brak środków aktorskich na Ofelię; trzymała się niezłe jako niewinna dziewczeczka; zawiodła całkowicie w scenie szaleństwa.⁵⁰

Boy uplasował się pośrodku:

⁴⁴ J. R., „I. K. C. w Warszawie” 19 IV 1939.

⁴⁵ T. Żeleński (Boy), op. cit.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ T. Kończyc, op. cit.

⁴⁸ t. b. s., „Hamlet” w *Teatrze Polskim*, „Express Poranny” 16 IV 1939.

⁴⁹ K. Wierzyński, op. cit.

Ofelii p. Barszczewskiej nic nie można zarzucić, ładnie wyglądała, dobrze mówiła, ale – przeszła bez większego wrażenia.⁵¹

Kończyc zaofiarował się z opieką:

P. Barszczewska posiada ładne warunki na Ofelię, ale jest jeszcze ciągle surowym materiałem aktorskim, którym należałoby się jak najrychlej i jak najtroskliwiej zająć.⁵²

Pisząc w periodyku angielskojęzycznym, Jerzy Macierakowski wskazał cudzoziemcom znakomite poprzedniczki:

[Barszczewska] nawiązała do wielkich tradycji tej roli na polskich scenach (między innymi Helena Modrzejewska i Irena Solska). Jej Ofelia łączy styl klasycznej tragedii z nowoczesną ekspresją aktorską.⁵³

Róża Szczepanikowa była znacznie gorszego zdania:

Słowa Ofelii zamiast wywołać rezonans, stały się zwykłym, wytartym komunałem. Artystka, chociaż wyglądała ładnie, nie zaciekaiała swoją grą.⁵⁴

Wreszcie Piołun-Noyszewski nielitościwie wywodził:

ustalił się zwyczaj, że po każdej nowej roli p. Barszczewskiej pisze się, że była urocza. Nie odstępując zatem od zwyczaju, powiedzmy: była urocza. Życzymy przecież artystce, aby ten przemiły epitet znikł wreszcie z ocen, ustępując miejsca innym, które by zawierały mniej słodczy, a więcej treści.⁵⁵

Parę zdawkowych pochwał zebrał za „amalgamat podłości i majestatu”⁵⁶ w roli Klaudiusza Gustaw Buszyński, jedyny z obsady roku 1939, który grał w poprzedniej inscenizacji (wtedy Aktora). Z pozostałych wzmianek warto jeszcze przytoczyć formułę, jaką Boy opatrzył Laertesa w wykonaniu Jana Kreczmara: „kwadratura świni”.⁵⁷

⁵⁰ S. Piasecki, op. cit.

⁵¹ T. Żeleński (Boy), op. cit.

⁵² T. Kończyc, op. cit.

⁵³ J. Macierakowski, „*Hamlet*” in Warsaw, „The Warsaw Weekly” 15 IV 1939.

⁵⁴ R. Szczepanikowa, „Depesza” 6 IV 1939.

⁵⁵ S. Piołun-Noyszewski, op. cit.

⁵⁶ W. N., *Warszawskie wieczory teatralne*, „Czas” 7 IV 1939.

⁵⁷ T. Żeleński (Boy), op. cit.

Hamlet Shakespeare'a i Węgielki pokazywany był również na przedstawieniach popołudniowych dla młodzieży szkolnej. Dziennikarzowi „Czasu” dało to asumpt do rozważań pedagogicznych:

14-letni synek moich znajomych wrócił do domu oburzony. „Jak to? – wołał już od drzwi – mówiliście, że chłopiec w moim wieku nie może zrozumieć *Hamleta*. A tymczasem byłem na szkolnym przedstawieniu, bardzo mi się podobał dramat Szekspira i rozumiałem wszystko. Jeśli chcecie – mogę wam opowiedzieć!”.

Dzieci rozwijają się o wiele wcześniej, niż nam się wydaje. Niestosownie i nietrafnie odmawiamy im prawa do odczuwania poezji, do rozumienia słów mądrych i pięknych. Zniechęcamy ich czasem, wpychając im do rąk mdłą i słabą literaturę dzieciinną. Zamiast budzić w nich szlachetną ambicję – upokarzamy ich dumę.

Finał tej pouczającej opowieści jest nad wyraz malowniczy:

A wiecie, czego dowiedzieliśmy się o owym młodziutkim wielbiciele *Hamleta*, którego wspominaliśmy na wstępie? W antrakcie poszedł do ulicznej sprzedawczynie, kupił trzy najpiękniejsze róże i osobiście zaniósł je Barszczewskiej, która gra nieszczęsną i poetyczną Ofelię...⁵⁸

W połowie 1946 Ministerstwo Kultury i Sztuki w porozumieniu z powołaną w kwietniu Radą Teatralną ogłosiło ogólnopolski Konkurs Szekspirowski.⁵⁹ Udział wzięło ostatecznie trzynaście teatrów i spektakli. Do finału, który odbył się w Warszawie od 17 do 31 lipca 1947, zakwalifikowano cztery z nich. Konkurs miał zmobilizować zespoły do twórczego wysiłku, stanowiąc szczególnej rangi przegląd sił i środków powojennych scen. Józef Maśliński wyrażał nadzieję, że „praca nad Szekspirem jednocześnie w całym kraju powinna dla atmosfery artystycznej, metodyki i umiejętności poszczególnych przynieść tyle, co pamiętny zjazd ZASP-u w roku 1936”.⁶⁰ Równocześnie zaś w pepeerowskiej „Trybunie Wolności” Eugeniusz Żytomirski, nie żałując wielkich liter, przeciwstawiał dawnej „publiczności elitarniej” nowego, ludowego widza, któremu służyć ma teatr:

⁵⁸ ROCH., „*Hamlet*” podoba się młodym, „Czas” 11 V 1939.

⁵⁹ Zob.: *Konkurs Szekspirowski wczoraj i dziś*, oprac. J. Ciechowicz, Gdańsk 1997.

⁶⁰ J. Maśliński, *Gdy powracamy do Szekspira*, „Teatr” 1947 nr 4–5.

Wprowadzić Szekspira na WSZYSTKIE sceny polskie, wydobywać z jego dzieł najistotniejsze, głęboko LUDZKIE I BLISKIE NOWEMU, LUDOWEMU SPOŁECZEŃSTWU WARTOŚCI i udostępnić je rzeszom pracowniczym – oto zadanie, którego realizację zapoczątkował pierwszy festiwal szekspirowski.⁶¹

Sytuacja była tragicznie ambiwalentna. Z jednej strony trudno zaprzeczyć, że konkurs „był raczej znakiem odwagi i przeciwstawienia, a nie uległości i indoktrynacji. Ogólnopolska „gorączka szekspirowska” miała nas, rzecz jasna, mocniej połączyć z kulturą europejską, a nie kulturą radziecką”.⁶² Z drugiej strony, nim się na dobre rozpoczął, po sfałszowanym referendum ludowym (30 VI 1946) i wyborach do Sejmu Ustawodawczego (19 I 1947) nasiliła się – w warunkach faktycznej okupacji sowieckiej – bezwzględna rozprawa komunistycznych władz z przeciwnikami, nazywana później „utrwalaniem władzy ludowej”.

To „utrwalanie” miało również akcent szekspirowski. 4 grudnia 1946 w Krakowie został aresztowany Władysław Tarnawski, wybitny badacz i tłumacz Shakespeare’a, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Podczas wojny ukończył przekład wszystkich Szekspirowskich dramatów. Zmuszony do opuszczenia Lwowa latem 1945, podjął działalność w konspiracyjnym Komitecie Ziemi Wschodnich jako jego wiceprezes i redaktor „Biuletynu Kresowego”. Skazany 1 października 1947 w Warszawie na dziesięć lat, zmarł we Wronkach 4 kwietnia 1951. Najwybitniejszy wówczas polski szekspirolog nie mógł więc należeć do grona konkursowych „jurorów – ekspertów, rzeczywiście najlepszego z możliwych”⁶³, choć przebywał bardzo blisko – „pod śledztwem” w więzieniu mokotowskim.

Jedynym, który dyskomfort z powodu tak dotkliwego rozdwojenia rzeczywistości wyraził publicznie – w sposób zawołowany, by ominąć cenzurę, ale wyraźny – był Mieczysław Kotlarczyk. Krytycznie oceniając na łamach katolickiego „Tygodnika Warszawskiego” artystyczny poziom konkursu, równocześnie pisał z nadzieją:

⁶¹ E. Żytomirski, *Festiwal Szekspirowski*, „Trybuna Wolności” 1947 nr 27.

⁶² J. Ciechowicz, *Konkurs Szekspirowski wczoraj i dziś* [w:] *Konkurs Szekspirowski...*, op. cit., s. 11.

⁶³ Ibidem, s. 18.

Może bliski już ów złoty moment, w którym nieśmiertelnego słońca szekspirowskiego nic nam nie przesłoni, ani troska o chleb codzienny, ani lęk przed niepewnym jutrem. Może wtedy wszystkie urzekające każdego poetyckie blaski i czary Stratfordczyka będą bardziej na czasie: w Polsce dźwigniętej już z ruin, odbudowanej i szczęśliwszej.⁶⁴

12 lipca 1947 w nową fazę weszła tzw. „zimna wojna” – władze w Warszawie na polecenie Moskwy odrzuciły plan Marshalla. Pięć dni później, 17 lipca finał Konkursu Szekspirowskiego zainauguowała w Państwowym Teatrze Polskim premiera *Hamleta* w inscenizacji Szyfmana, scenografii Frycza – i z muzyką Moniuszki w adaptacji Tadeusza Szeligowskiego. Przekład był Iwaszkiewicza, przerobiony „prawie całkowicie”.⁶⁵ Z obsady sprzed ośmiu lat w tej samej roli wystąpiły Leokadia Pancewiczowa (Królowa) i Elżbieta Barszczewska (Ofelia) oraz Stanisław Żeleński (Horacy). Gustaw Buszyński, który jako jedyny grał we wszystkich trzech *Hamletach*, tym razem był Poloniuszem. Ciągłość teatralnej tradycji podkreślił też Szyfman, powierzając Brydzińskiemu – Hamletowi z 1922 r. – rolę Aktora.

Premierę oglądali goście z Anglii: reżyser Tyrone Guthrie oraz dramatopisarz i krytyk Lionel Hale, który w wypowiedzi dla „Robotnika” wygłosił parę zdawkowych pochwał i jedno istotne zastrzeżenie:

Podziwialiśmy piękne i ciekawe, z tak wielkim nakładem opracowane przedstawienie. Choć nie ze wszystkimi koncepcjami reżysera czy dekoratora zgadzam się całkowicie – stwierdzić muszę, że przedstawienie jako całość sprawia duże wrażenie. [...]

Miałbym może pewne obiekcje, co do koncepcji podziału sztuki na 15 odłon, 15 obrazów. Wielokrotne opadanie i podnoszenie się kurtyny zakłóca może w pewnym sensie jednolitość sztuki. U nas *Hamleta* gra się najczęściej w trzech aktach. Przedstawienie jest [wtedy] bardzo proste, naturalne i mniej rozproszone.⁶⁶

Doceniając ambicję wystawienia arcydzieła „w dwa lata po wojnie [...] w zrujnowanej stolicy zniszczonego kraju”⁶⁷ i nawiązania do chlubnej teatralnej przeszłości, recenzenci zgodnie

⁶⁴ M. Kotlarczyk, *O polską inscenizację Szekspira. Po festiwalu szekspirowskim*, „Tygodnik Warszawski” 1947 nr 38.

⁶⁵ Zob.: W. Szekspir, *Romeo i Julia...*, op. cit., s. 7.

⁶⁶ D. R., *Festiwal Szekspirowski – pięknym pomysłem*, „Robotnik” 1947 nr 194.

⁶⁷ K. Kosińska, „*Hamlet*” na scenie Teatru Polskiego, „Polska Zbrojna” 1947 nr 190.

zarzucali Szyfmanowi brak jednolitej koncepcji i oryginalnej wizji utworu. A także przerosty realizmu (prawdziwa ziemia na cmentarzu) przy równoczesnym faworyzowaniu melodramatycznie ujętej akcji kosztem fragmentów filozoficznych i poetyckich. Irytował anachroniczny podział na zbyt liczne obrazy, oddzielane kurtyną, co rozbijało spójność akcji i wydłużało czas spektaklu (ponad cztery godziny – jak przed wojną...). Były i różnice opinii. Podczas gdy Wacław Borowy pochwalił reżyserię scen zespołowych zwłaszcza za „malarską rytmikę plam barwnych”⁶⁸, Bolesław Wójcicki pisał z przekąsem o „operowej dekoracyjności grup”.⁶⁹ Tadeusz Kowzan starał się ogólną ocenę wyważyć:

W zakresie koncepcji inscenizacyjnej przedstawienie to nie wnosi pierwiastków nowatorskich, jest jednak przygotowane z wielką starannością, a w ramach obranej przez reżysera i dość konsekwentnie przeprowadzonej koncepcji nie można mu zarzucić poważniejszych błędów.⁷⁰

Teofil Syga krytykował równie dyskretnie:

Wydaje mi się, że było to przedstawienie wzorowe na swój sposób, błyszczące ładną tradycją teatralną. Ale od tej tradycji właśnie należy w następnym etapie prac nad Szekspirem odejść i poszukać nowych rozwiązań, oryginalniejszych koncepcji teatralnych.⁷¹

Natomiast Janusz Kawecki, wyraźnie przedstawieniem zirytowany, o równowagę nie dbał i zarzuciwszy reżyserowi „przeteatralizowanie teatru przy użyciu rozmaitych przestarzałości”, atakował malowniczo:

Widmo Reinhardta włóczy się po scenie za p. Szyfmanem, jak widmo ojca za Hamletem. Tragiczna historia, podwójnie tragiczna – o jedno widmo za dużo.⁷²

Dekoracje i kostiumy Frycza nie wywołały głębszych refleksji. Borowego zachwyciła ich barwność i różnorodność – jak zauważył, w piętnastu obrazach tylko cztery razy dekoracje się powtarzały. Zofia Karczeńska-Markiewicz doceniła „urzekającą” kolorystykę kostiumów, ale

⁶⁸ W. B. [W. Borowy], *Nowy „Hamlet”*, „Tygodnik Powszechny” 1947 nr 33.

⁶⁹ B. Wójcicki, „*Hamlet*” w *Państwowym Teatrze Polskim*, „*Życie Warszawy*” 1947 nr 197.

⁷⁰ T. Kowzan, „*Hamlet*” w *Państwowym Teatrze Polskim*, „*Dziennik Ludowy*” 1947 nr 188.

⁷¹ T. B. Syga, *Inszenizacja zagadnienia*, „*Gazeta Ludowa*” 1947 nr 197.

dekoracje uznawała za przytłaczające „w niektórych partiach [...] ciężkością brył. Zwłaszcza monstrualna kolumna w komnacie królowej, podobna do wieży wodociągowej”.⁷³

Przekład Iwaszkiewicza ponownie podzielił, mając zarówno zadeklarowanych zwolenników, jak i gniewnych przeciwników. August Grodzicki uznał go za „bardzo piękny, potoczysty, poetycki”⁷⁴, Jan Szczawiej za „dobry i pełen literackich walorów”⁷⁵, Irena Krzywicka konsekwentnie – za „szlachetnie prosty i głęboko poetyczny”.⁷⁶ Według Sygi z kolei to przekład „najgorszy z tych, jakie posiadamy. Zdumienie ogarnia, że pognębiono nas tym przekładem w czasie Festiwalu Szekspirowskiego”.⁷⁷ Kaweckiemu irytacja podyktowała słowa przy ocenie prac translatorskich raczej niezwykle:

Trzeba było trzymać się Paszkowskiego. Nie wlewa się pomyj do studni. Szkoda źródła, które bije na dnie.⁷⁸

Już po konkursie, wznawiając *Hamleta* 6 września, Szyfman skorzystał z części krytycznych uwag. By skrócić przedstawienie, usunął dwa z piętnastu obrazów, a zmiany usprawnił tak, że zbędne stało się spuszczenie kurtyny. Poczynił też bliżej nieokreślone, niewielkie korekty w dekoracjach, co „dało plastyce sceny lekkość”.⁷⁹ A Iwaszkiewicz, nim swój przekład wydrukował, przerobił go jeszcze raz.

Gdy recenzenci analizowali spektakl, Wiech – a właściwie pan Rączka – streszczał po swojemu:

⁷² J. Kawecki, *Festiwal Szekspirowski w Państwowym Teatrze Polskim. „Hamlet” i „Burza”*, „Słowo Powszechne” 1947 nr 123.

⁷³ Z. Karczeńska-Markiewicz, *„Hamlet” na scenie Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie*, „Rzeczpospolita” 1947 nr 196.

⁷⁴ A. Grodzicki, *„Hamlet” w Teatrze Polskim*, „Kurier Codzienny” 1947 nr 194.

⁷⁵ J. Szczawiej, *„Hamlet” w Teatrze Polskim*, „Warszawa” 1947 nr 10.

⁷⁶ I. Krzywicka, *„Hamlet”*, „Robotnik” 1947 nr 201.

⁷⁷ T. B. Syga, op. cit.

⁷⁸ J. Kawecki, op. cit.

⁷⁹ J. Z. Pastuszko, *Teatr Polski w Warszawie teatrem dla mas*, „Trybuna Robotnicza” 1947 nr 257.

Hamleciak [...] nic się nie bojął, tylko sobie wariackie papiery wyrobił i zaczął rozrabiać na całego. Zabił pałaszem ojca swojej narzeczonej, ją w umysłowe chorobe wpędził i jeszcze było mu tego mało. Kiedy się utopiła, fatalne awanture w pijanem widzie na jej pogrzebie wystroił.

Do grobu wskoczył i zaczął się tam z przyszedłem swoim szwagrem czyli braciszkiem nieboszczki naparzać.

Straszny to był widok, panie Żełądkowski szanowny. Grabarz zalany na beton, pomocnik pod muchą, ciało i dwóch pijanych z rodziny w jednym grobie się kotłują. Przy księdzu. Nic dziwnego, że nie chciał takiego pogrzebu pokropić i po mojemu Hamleciak bez dania racji mu przygaduje.⁸⁰

O Hamlecie Wyrzykowskiego pisano rozmaicie, od generalnej akceptacji (Grodzicki, Syga, Szczawiej) i pochwały aktorskiego umiaru (Kowzan) po zarzut popadania w deklamację, wiodącą ku sztampie (Krzywicka, Wielowieyska). Istotę scenicznego wizerunku księcia starała się uchwycić Zofia Karczewska-Markiewicz:

Wyrzykowski położył główny akcent na dramacie psychologicznym Hamleta, który jako osobowość obdarzona wielką siłą moralną zмага się wewnątrz z narastającą w nim świadomością podłości i nikczemności otoczenia. Dzięki zwartej, wewnątrz skupionej grze od pierwszej do ostatniej chwili Wyrzykowski narzuca widzowi przekonanie, że Hamlet jest człowiekiem silnym, zdrowym fizycznie i moralnie, człowiekiem do głębi uczciwym, którego przed dokonaniem zemsty powstrzymuje nie brak woli, lecz metafizyczne zamyślenie i tragiczna rozprawa z własnym sumieniem. Na scenie odbywa się proces dojrzewania świadomości moralnej Hamleta pod wpływem tragicznych faktów.

Ona też jako jedyna odwołała się do niedawnych przeżyć i doświadczeń:

Dlaczego taka właśnie postać Hamleta jest szczególnie bliska i zrozumiała dla dzisiejszego widza? Odpowiedź na to wielu z nas znajdzie we własnych przeżyciach wewnętrznych z okresu wojny, z okresu walki podziemnej, gdy owe Hamletowe rozprawy z sumieniem wobec nakazu bezkompromisowych decyzji wypełniały niejedną noc bezsenną.⁸¹

Barszczewska zebrała tym razem same pochwały, coś że dość stereotypowe. Grodzicki napisał: „była wzruszająca, w scenie obłąkania bardzo dobra”, Borowy: „Ofelię z wdziękiem i dyskrecją odtworzyła p. Barszczewska”, Kowzan: „Obłąkana Ofelia wzrusza i jest zarazem

⁸⁰ Wiech [S. Wiechecki], op. cit.

⁸¹ Z. Karczewska-Markiewicz, op. cit.

przekonywująca”, Szczawiej: „jej Ofelia była pełna zarówno cichego liryzmu, jak i przerażającej grozy”.⁸² Bolesław Wójcicki wypowiedział się nieco obszerniej:

Niepospolitą Ofelią była p. Barszczewska. Ani jednej fałszywej nuty. P. Barszczewska posiada sekret nieśmiałego, łagodnego wdzięku. Pieszczotliwie – ale naturalnie – mówi wiersz. Scenę obłędu zagrała przejmująco.⁸³

Wystąpienie Brydzińskiego przyjęte zostało z należną atencją. Przypominając, że „przed 25 laty grał na tej samej scenie rolę Hamleta”, Kowzan złożył hołd mistrzowi, który stworzył „postać realną i żywą”.⁸⁴ Kaweckiemu w ogóle tylko Brydziński się podobał, gdyż pokazał, „jak z małej roli wielki artysta stwarza wielką postać”.⁸⁵ Klaudiusz i Gertruda – czyli Saturnin Butkiewicz i Leokadia Pancewiczowa oraz Gustaw Buszyński jako Poloniusz doczekali się zaledwie niewielkich wzmianek.

– No a w ostatnim akcie co było?

– Koluszki.

– To znaczy że co?

– Ogólne zatrucie bimbrem. Król mecz na pałasze urządził i sam bufet prowadził. Nalał fest kielich jak do mszy, wszyscy kolejno się z niego zaprawiali. Najpierw nieboszczykowa Hamletowa, niby to synowi wódki niesie i trzask po drodze jeden „dziecinny” – kojfnęła w krótkich abugach. Potem wszyscy kolejno. Wypił i do parku sztywnych! Bimber tam musiał być nieczyszczony albo denatur, chociaż król zapewniał, że to perła.

„Pijcie śmiało, tam jest perełka”, stale i wciąż powtarzał i zakitował ostatni. Smutna poniekąd sztuka.⁸⁶

Jeśli pamiętamy, że „Perła” zwał się przed wojną najlepszy gatunek czystej wódki ze sławnej, a wtedy już legendarnej, bo nieistniejącej fabryki Baczewskiego we Lwowie, ostatnie słowa Hamleta do Klaudiusza – z niewielką modyfikacją („Wysącz ten kielich. A co? jest w nim „Perła”?) w istocie nabierają nowego, nieoczekiwanego znaczenia.

⁸² A. Grodzicki, op. cit.; W. B. [W. Borowy], op. cit.; T. Kowzan, op. cit.; J. Szczawiej, op. cit.

⁸³ B. Wójcicki, op. cit.

⁸⁴ T. Kowzan, op. cit.

⁸⁵ J. Kaweckie, op. cit.

⁸⁶ Wiech [S. Wiechecki], op. cit. We wrześniu 1947 prasa doniosła o zbiorowym zatruciu w Koluszkach alkoholem niewiadomego pochodzenia.

Skoro odbył się konkurs, przyznano też nagrody, a Teatr Polski zgromadził ich najwięcej. Werdykt jury ogłosił przewodniczący, Teofil Trzcński. Nagrody Ministra Kultury i Sztuki (Stefana Dybowskiego) otrzymali: główną aktorską Brydziński (60 000 zł), kolejne Buszyński (50 000) i Butkiewicz (40 000), a za scenografię Frycz (80 000). Nagrody Ministra Spraw Zagranicznych (Zygmunta Modzelewskiego) przypadły Barszczewskiej i Wyrzykowskiemu (po 50 000). Nagrodę Naczelnego Dyrektora Polskiego Radia dostała Pancewiczowa (30 000). Informujących o tym dziennikarzy z jednej strony dziwiła taka ilość nagród dla jednego spektaklu (oraz nagroda główna za aktorski epizod), z drugiej – zastanawiać musiało pominięcie reżysera *Hamleta*. Nie mogli wiedzieć, że Szyfman po zatargu z wiceministrem kultury Leonem Kruczkowskim odmówił przyjęcia drugiej nagrody reżyserskiej (za Leonem Schillerem). W notatkach do wspomnień zapisał:

zrezygnowałem z nagrody i wyszedłem z teatru, nie będąc już potem w foyer T[eatru] P[olskiego] na samej uroczystości rozdania nagród i dyplomów. Zaoszczędzili w ten sposób sumę 50 000 zł. i nawet nie przysłali mi dyplomu, który rzekomo miał być pięknym ukoronowaniem mojej działalności szerzenia kultu Szekspira w Polsce.⁸⁷

Podsumowując recenzję w 1939 Tadeusz Kończyc stwierdził:

O wystawienie *Hamleta*, mimo wszystkie trudności, [...] kuszą się co jakiś czas wielkie teatry. Nawet te, które już wielokrotnie ukazały publiczności ten dramat wspaniały, to najwznioślejsze bodaj, najgłębsze i najpiękniejsze z arcydzieł Szekspira – wracają do *Hamleta* niby do ożywczej krynicy wrażeń silnych i nieprzemijających”.⁸⁸

Warszawski Teatr Polski uczynił tak trzykrotnie. Ostatnio – 66 lat temu.

⁸⁷ E. Krasieński, *Arnold Szyfman. Kronika życia i działalności*, „Pamiętnik Teatralny” 1982 z. 1–4, s. 55.

⁸⁸ T. Kończyc, op. cit.