

OLGA KATAFIASZ

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie

„SZEKSPIR WSPÓŁCZESNY”
GRIGORIJA KOZINCEWA I JANA KOTTA*

Abstract

Olga Katafiasz: „*Contemporary Shakespeare*” by Grigori Kozintsev and Jan Kott, „Historyka” XLI, 2011: 15–22

The key issue considered by the author is the category of “the present” that appears in the essays by Jan Kott and in the books and films by Grigori Kozintsev.

The director’s idea corresponds to Jan Kott’s attitude although startling similarities are accompanied here by significant divergences. Such an analysis enables to identify the basic interpretative tracks that determined Shakespeare’s reading in the totalitarian times.

Key words: History, Politics, Totalitarianism, Shakespeare, Kozintsev, Kott

Słowa kluczowe: historia, polityka, totalitaryzm, Szekspir, Kozincew, Kott

Mottem do moich rozważań mogą być słowa z pierwszej sceny *Hamleta* Williama Szekspira, te same, które przytacza Marvin Carlson w książce *The Haunted Stage*: „I co? Czy dzisiaj też się to zjawilo?”. Tym bowiem, co dziś wydaje się szczególnie interesujące w szekspirowskich filmach Grigorija Kozincewa (a po części w esejach Jana Kotta), jest problem ich „współczesności” – czyli sposobu, w jaki odczytywano dramaty Szekspira – i konsekwencje tej lektury.

Grigorij Kozincew poświęcił twórczości Williama Szekspira dwie książki *Nasz współczesny William Szekspir* [Nasz współczesny William Szekspir] (1962, 1966) oraz *Król Lear: Przestrzeń tragedii* (1973). Fakt, że wydanie *Naszego współczesnego...* zbiegło się w czasie z publikacją *Szekspira współczesnego* Jana Kotta ma dla polskich czytelników i widzów szczególne znaczenie. Zbiory esejów Rosjanina i Polaka, niekiedy w swoich przemyśleniach zadziwiająco zbieżnych, niekiedy skrajnie różnych, są w istocie odbiciem lektury Szekspira odbywanej w warunkach zniewolenia (przyjmując wszystkie uproszczenia takiego stwierdzenia).

Ale problem „współczesności” zdaje się ich łączyć. Przypomnijmy, że w podobnym czasie z nad dziełem Szekspira pracował również Jerzy Grotowski. A właściwie nad

* Artykuł przygotowany dzięki pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Hamletem Stanisława Wyspiańskiego – jednego z pierwszych, którzy dostrzegli i podkreślili „współczesność” tego dramatu. Przygotowujący przedstawieniem *Studium o Hamlecie* (opartym na tekstach Williama Szekspira i Stanisława Wyspiańskiego, którego premiera odbyła się 17 marca 1964 roku w opolskim Teatrze Laboratorium 13 Rzędów), Ludwik Flaszen pisał:

Hamlet jest dziełem o pojemności mitu; utrwalony w europejskiej świadomości kulturalnej posiada szczególną zdolność do wywabiania z nas naszej prawdy o kondycji ludzkiej. Rzecz by można: pokaż mi, jak widzisz *Hamleta*, a powiem ci, kim jesteś¹.

Eseje Kotta i Kozincewa niemal jednocześnie dotarły do badaczy anglojęzycznych. Jeden z nich na łamach *Sight and Sound* pisał:

Różnica tonu pomiędzy Kozincewem i Janem Kottem, którego *Szekspir współczesny* wyrasta z podobnych doświadczeń historycznych i politycznych, jest znaczna: Kott, cięty i agresywny, pisał swą książkę jako widz i czytelnik; Kozincew, dzięki współpracy z aktorami, których uwielbia i szanuje, oraz dzięki doświadczeniu pracy zespołu nad kolejnymi filmami – wykazuje tę samą wszechstronną wrażliwość, ale kieruje ją ku sensowi wartości stałych i trwałych. Kott jest „czarny”; Kozincew „humanistyczny”².

Jak zauważa Agnieszka Matkowska,

W Europie Środkowo-Wschodniej zasadniczą zasługą esejów Kotta było ich występowanie w opozycji do propagandowych wariacji na temat Szekspira. Swobodnie poruszające się w meandrach filozofii egzystencjalnej czy psychoanalizy freudowskiej bądź przy użyciu narzędzi teatru absurdu, pisarstwo Kotta poddawało w wątpliwość faworyzowane w komunizmie tezy o afirmacji pozytywnego wizerunku ludzkości, odrzucającej klasowe uprzedzenia oraz więzy i jakoby emanacje socjalistycznej kultury w dziełach dramaturga³.

Adaptacje Grigorija Kozincewa są tak istotne dla badaczy kina szekspirowskiego nie tylko ze względu na pozafilmove interpretacje, jakie formułował reżyser – co stawia go pośród najgłębiej i najwnikliwiej rozumiejących Szekspira artystów. Wydają się – a zwłaszcza *Hamlet* (1964) – szczególnie, bo zamykają pewien etap ekranizowania dramatu. Filmy Kozincewa najczęściej porównuje się z dorobkiem Laurence’a Oliviera. Arcydzieła Oliviera są zdaniem wielu badaczy dopiero początkiem drogi, do której końca triumfalnie dotarł Kozincew; *Hamleta* i *Króla Lira* (1971) uważa się za dzieła kongenialne: zdaniem filmoznawców, w nich właśnie pełniej niż w trzech realizacjach Oliviera wykorzystano możliwości kina. Podczas gdy Olivier jedynie rozpoczął proces adaptowania, Kozincew zdaje się czynić go kompletnym⁴.

Analizy dwóch filmów Kozincewa to jednak temat na obszerne studium, mnie zaś interesuje co innego: czy i jak owa „współczesność” pozostaje w zgodzie z Szekspirowskim tekstem? Jak i o co z nim gra? Ale przede wszystkim: czym jest dziwna kategoria, jaką

¹ L. Flaszen, „*Hamlet*” w *laboratorium teatralnym*, „Notatnik Teatralny”, (4) 1992, cyt. za: S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław 2007, s. XXXVII.

² Cyt. za: Z. Pitera, *Kozincew: Olimp*, „Kino”, 11 (1968), s. 47.

³ A. Matkowska, *Koniec referencyjności Hamleta?*, www.staff.amu.edu.pl/~comparis/doc/Matkowska_Agnieszka.doc.

⁴ Por. choćby: S. Kołos, *Nowe kino szekspirowskie. Ekranizacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007; O. Katafiasz, *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha*, Kraków 2005.

posługują się Kozincew i Kott? Co oznacza dla nich „współczesność”? I wreszcie: czy pozostaje dla nas czytelna, czy możemy ją choć po części przyjąć za swoją?

Jan Kott pojmował ją jako nieustannie udzielaną przez Szekspira odpowiedź na kolejne epoki i modele świata czy człowieka, wciąż odradzające się w nie tak znowu zmienionej postaci. Dramaty te cechuje bowiem „uniwersalność i nadhistoryzm”; pojęcia te wprowadza Kott na pewnym poziomie ogólności i, jak tłumaczy Małgorzata Sugiera,

zakłada istnienie jakiejś jednej, nieziennej esencji dramaturgii Szekspira, z której każdej z późniejszych epok, w miarę jej sił i środków, udaje się uszczknąć jakąś niewielką cząstkę. Kolejne zaś cząstki, jak zapewne należy podejrzewać, kumulują się w coraz bardziej skomplikowaną, lecz też bliższą oryginalnemu bogactwu wizję tego, co autor w swoich utworach zamierzył lub ledwo przeczuł. (...) W esejach Kotta ten związek [tekstu dramatycznego i jego scenicznych realizacji, z rzeczywistością autora i kolejnych pokoleń odbiorców – O.K.] spełnia bardzo ważną funkcję. Przybiera postać relacji bezpośredniej. Jest niczym odbicie w lustrze powstające wedle zmieniających się zasad i zakładające odmienny stopień deformacji. W najmniejszym stopniu nie przeszkadza to wszakże aktualnym odbiorcom bezbłędnie odkrywać w tym, co się dzieje na scenie, czytelnych analogii do własnej współczesności. Dzieło sztuki (...) odznacza się bowiem daleko idącą autonomią i kieruje się własnymi regułami estetycznymi⁵.

Kott jednak, co zauważył już autor tekstu w *Sight and Sound*, jest krytykiem, który potrafi dostrzec mechanizmy i koszty uwspółcześniania. W słynnym szkicu *Hamlet połowy wieku* pisał:

Hamlet odegrany został w Krakowie w 1956 roku jednoznacznie i z przerażającą jasnością. Niewątpliwie jest to *Hamlet* uproszczony. Ale również niewątpliwie jest to *Hamlet* tak sugestywny, że kiedy po przedstawieniu sięgam do tekstu, widzę w nim tylko dramat o politycznej zbrodni⁶.

Zapewne Kott dostrzegał również pewne uproszczenia w dziełach Kozincewa. Ich „filmowość”, jeśli można używać terminu analogicznego do traktowanej zazwyczaj jako zarzut „teatralności”, wymaga kilku arbitralnych decyzji. Pierwszą i najbardziej oczywistą jest znaczna redukcja tekstu. Kozincew zupełnie odmiennie niż Olivier buduje niektóre z sytuacji – tutaj sensem jest nie słowo, ale rytm działania postaci, ich wizualne funkcjonowanie wobec świata zewnętrznego. Jak trafnie zauważa Sylwia Kołos, również po latach od premiery filmu ujawniają się jego cechy natychmiast zauważane przez widzów z lat 60.: „zaproponowana przez reżysera interpretacja tragedii miała dwa źródła. Z jednej strony były to założenia Bazina dotyczące charakteru sztuki filmowej, z drugiej – polemika z Olivierowską wizją dramatu”⁷. Bazin twierdził, że „mając z istoty swojej charakter dramatu natury, film nie może istnieć bez wykorzystania otwartej przestrzeni. Próba, której winien sprościć każdy reżyser, polega na przekształceniu obszaru, zorientowanego w teatrze do wewnątrz, na przekształceniu zamkniętego i umownego miejsca akcji teatralnej – w okno otwarte na świat”⁸.

Kozincew konstruuje znaczenia pokazując nie tylko przyrodę. Stwierdzając, że u „Szekspira mamy do czynienia [...] z samotnością w rozgwarze kipiącego dworskiego życia. Hamleta przygniata bynajmniej nie architektura zamku, lecz sposób życia i ducho-

⁵ M. Sugiera, *Imy Szekspir*, Kraków 2009, s. 262–263.

⁶ J. Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 76

⁷ S. Kołos, dz. cyt., s. 15.

⁸ Cyt za: S. Jutkiewicz, *Kontrapunkt reżysera*, Warszawa 1985, s. 148.

wa atmosfera okresu”⁹, ten stan przekłada na typowo rosyjską, sugestywną symbolikę. „[...] ów biały jeździec, który wjeżdżając do Elsynoru przekracza granicę światła i cienia; owe konie szalejące z przestachu, gdy zjawia się duch ojca; owa klatka-więzienie podczas wkładania uroczystych szat – wszystko to koresponduje z emocjonalnym stylem radzieckiej klasyki”¹⁰ – pisał Zbigniew Pitera. Zaś Nail Taylor dodawał: „[...] to nie tylko sztuka, ale poemat symboliczny, który na pierwszym planie stawia niewerbalny, wizualny i muzyczny tekst. Muzyka Dymitra Szostakowicza, która towarzyszy 236 z 434 filmowych ujęć, wywołuje głębokie emocje, wzmacniając albo działając w kontrapunkcie. [...] Każdy kadr jest eklektyczną kompozycją, samą w sobie wartą kontemplacji, a średnia długość ujęcia jest wystarczająco długa (blisko 20 sekund), by dać widzowi czas na docenienie urody tego obrazu”¹¹.

Grigorij Kozincew pisał w notatkach, powstających podczas przygotowań do zdjęć: „Laurence Olivier poszedł w filmie swoistą drogą: poskracał wątki Guildensterna i Rosencrantza, Fortynbrasa, monolog o wielkości człowieka, bunt Laertesza. Obejrawszy jego film jeszcze bardziej zapragnąłem sfilmować *Hamleta*. Olivier poskracał właśnie najbardziej interesujące wątki tematyczne: państwowe. A ja od tej linii nie odstąpię ani o milimetr”. I dalej: „Choćbyśmy nie wiem jak starali się odtworzyć świat angielski czy duński, film – jeśli się uda – będzie rosyjski”¹².

Konteksty polityczne czy kulturowe, oczywiste dla widzów współczesnych Kozincewowi, dziś wymagają być może przypomnienia. *Hamlet* jest w tradycji rosyjskiej tekstem istotnym – jego znaczenie wzrosło w XIX wieku, kiedy to tamtejsi intelektualiści interpretowali Szekspirowskiego bohatera jako tego, który nie chce podejmować działań czy decyzji w obliczu terroru cara Aleksandra III. O idealizmie, który wyklucza czyn pisał Iwan Turgieniew w eseju *Hamlet i Don Kichot*¹³ w 1860 roku i odtąd w tradycji myśli rosyjskiej dominował taki właśnie obraz duńskiego królewicza. Myślenie to powróciło w latach rządów Józefa Stalina, ale towarzyszyły temu nowe okoliczności. Jak pisze Agnieszka Matkowska,

również na terenie Związku Sowieckiego Szekspir uzyskał zdolność oceny rzeczywistości «współczesnej» – stalinowskiej i poststalinowskiej. Pytanie Hamleta z wyjątkową siłą zabrzmiało po zniesieniu zakazu Stalina dotyczącego wystawiania sztuki w 1954 roku, po którym opanowała kraj swoista gorączka hamletyczna¹⁴.

Grigorij Kozincew po raz pierwszy pracował nad *Hamletem* w teatrze. Wystawił go w 1954 roku, czyli tuż po zniesieniu zakazu, w Akademickim Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Puszkina w Leningradzie. Wydaje się jednak, że dopiero w 1964 roku temat najważniejszy – zniewolenie jednostki przez totalitarny system – wybrzmiał niezwykle dotkliwie.

⁹ G. Kozincew, *Rękopisy nie płoną*, „Film”, 48 (1976), s. 15.

¹⁰ Z. Pitera, dz. cyt., s. 44.

¹¹ N. Taylor, *The films of “Hamlet”*, [w:] *Shakespeare and the Moving Image*, ed. Anthony Davies and Stanley Wells, Cambridge 2002, s. 226.

¹² G. Kozincew, dz. cyt.

¹³ Por.: I. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot*, „Przegląd Polityczny”, 60 (2003).

¹⁴ A. Matkowska, dz. cyt.

W przeprowadzonym przez Zakład Socjologii Kultury Uniwersytetu Łódzkiego w 1988 roku eksperymencie, polegającym na ocenie ekranizacji *Hamleta*: G. Kozincewa (1964) i L. Oliviera (1948) wyselekcjonowana grupa widzów zanegowała istniejące między tymi dwoma wersjami fundamentalne różnice. *Hamlet* Kozincewa opowiada historię politycznego terroru i *coup d'état*, podczas gdy ekranizacja Oliviera opiera się na dominującym wizerunku targanego wątpliwościami bohatera. Niejednokrotnie mimo przynależności do kolejnego pokolenia, w ocenie na pierwszy plan wysuwał się wątek szpiegostwa¹⁵.

Przytaczam powyższe świadectwo, bo wydaje się ono bardzo znamienne: jak podkreśla autorka, temat jest tak wyraźny nawet dla widzów kilka pokoleń od Kozincewa młodszych, żyjących w innym kraju. Sam reżyser stwierdzał: „Film powinien być przejrzysty każdemu” – i to zamierzenie wypełnił całkowicie. Nie do końca jednak można zgodzić, że powiódł się również inny twórczy zamysł: „To historia z życia, ludzka. A będzie źle, gdy dopowie się ją do końca, wydobędzie wszystkie oczywistości. Przecież właśnie niedopowiedzenia sprawiły, że każda epoka snuła domysły po swojemu. I każdy człowiek może dopowiedzieć ją po swojemu, znaleźć sprawy własne”¹⁶. Trudno nie zauważyć zbieżności z refleksją Kotta.

Z drugiej jednak strony, film Kozincewa pozostaje arcydziełem, nie sposób jednak nie zapytać o koszty niektórych reżyserskich decyzji. Na ile tak wyraźne sformułowanie tematu *Hamleta* z 1964 roku pozbawiło Szekspirowską tragedię wieloznaczności, owej „pojemności mitu”, o której pisał Ludwik Flaszen?

Pierwsze sceny filmu wytyczają już większość tropów interpretacyjnych. Widzimy kolejno wzburzone morze, bijące dzwony, wywieszane w kolejnych miejscach Elsynoru czarne flagi. Na białym koniu pędzi ku zamkowi Hamlet – i ów pęd wyznacza rytm narracji, jej pulsowanie. A jednocześnie Kozincew wyraźnie podkreśla, że Hamlet jest tym, który przybywa, tym, który nie od razu orientuje się w ostatnich zdarzeniach i ich charakterze. W podobnej sytuacji poznawczej jest widz: kiedy bohater wpada na elsynorski dziedziniec, zamyka się za nim ciężka krata – by ją opuścić, potrzeba siły wielu ludzi. Obraz opadającej kraty nakłada się na kadr przedstawiający zamkową studnię – jak gdyby dla Hamleta nie było już ratunku.

Zmieniając Szekspirowski początek Kozincew bardzo wyraźnie sygnalizuje nie tylko obszary uwagi, ale również te, które porzuca. W gruncie rzeczy nie interesuje go problem prawdziwości Ducha – to, skąd ten pochodzi i jakie ma intencje. Duch w interpretacji reżysera jest majestatyczny i pełen godności, widz zatem nie może mieć wątpliwości: przed Hamletem nie stoi piekielna zjawia, która pragnie skłonić do zbrodni i tym samym zgubić duszę królewicza, ale duch starego Hamleta, domagający się pomsty.

Nikt nie wątpi też w zbrodnię Klaudiusza: pospieszne przejęcie władzy i charakter związku z Gertrudą są jednoznaczne. Kozincew prowadzi akcję tak, że odnosimy wrażenie, jakby zaślubiny królewskiej pary odbyły się tuż po pogrzebie starego władcy. Następujące po sobie sceny nakreślają charakter rządów Klaudiusza. Szczególnie znamienna jest sekwencja audiencji, na której król zawiadamia o swoim ożenku i planach wobec pasierba. Reżyser konstruuje ją, powoli zacieśniając krąg odbiorców komunikatu: najpierw herold obwieszcza go poddanym na elsynorskim dziedzińcu, potem powtarzają go sobie na zamkowych schodach i w komnatach ambasadorowie i wreszcie widzimy,

¹⁵ Tamże.

¹⁶ G. Kozincew, dz. cyt.

jak sam Klaudiusz przekazuje wieści najbliższemu gronu – rodzinie i zaufanym dworzanom. Owa jednocześnie przekazu a zarazem stopniowe zawężanie przestrzeni wydaje się znaczące – Kozincew wyraźnie sugeruje ograniczanie obszaru wolności. To niezwykle sugestywne obrazy: od pełnego światła i powietrza dziedzińca, przez ogromne, lecz już zamknięte pomieszczenie aż do niewielkiej komnaty, w której całą niemal przestrzeń zajmują siedzący wokół stołu ludzie. Widz czuje, jak zacieśnia się pętla wokół Hamleta – niechcianego następcy, którego lud darzy miłością, i którego nie można usunąć ze względu na matczyne przywiązanie Gertrudy.

To zduszenie, prowadzące niemal do wywołania klaustrofobicznego lęku widza, Kozincew przełamuje monologiem Hamleta – tym, w którym królewicz po raz pierwszy dostrzega chorobę toczącą Danię i konieczność czynu.

Jeden z monologów rozpoczyna się „na chodzie”. Myśli zjawiają się i biegną w rytmie kroków Hamleta. Monolog wewnętrzny będzie szczególnie interesujący, jeśli uda się pokazać wybuchową siłę myśli, niebezpieczną dla państwa Klaudiusza. Szpiclom kazano śledzić, nie spuszczać z oka niebezpiecznego człowieka. A Hamlet powoli, ze spokojną twarzą chodzi po komnacie. Kamera zbliża się: słyszymy słowa-myśli, a szpieg, który przywarł do drzwi nie słyszy innego. W swoim donosie nie ma czego zameldować: kroki, milczenie. Hamlet myśli. A właśnie to jest najgroźniejsze¹⁷.

Temat władzy Kozincew realizuje nie tylko na poziomie narracji czy postaci Hamleta, ale również w postaciach Klaudiusza i Ofelii. Król jest tutaj odrażającym tyranem, powodowany żądzą władzy zapomina o obyczaju i nakazie żałoby. Kozincew bardzo konsekwentnie pokazuje również relację z Gertrudą: sugeruje, że królowa nie była współniczką mordu, ale nie sposób nie zauważyć niezwykle silnej seksualnej więzi, łączącej tę parę. Tuż po ślubie zamykają się za nimi drzwi alkowy – Kozincew celowo przedłuża to ujęcie, by uczynić z niego coś więcej niż tylko dramaturgiczne zamknięcie sceny lub konwencjonalne zakończenie sceny wesela. W kolejnych scenach, aż do sekwencji pojedynku, Gertruda i Klaudiusz przebywają zawsze w sypialni. Na wpół ubrana, często siedząca w łóżku, królowa i krążący przy niej, rozchełstany król przyjmować będą i Hamleta, i Poloniusza. Wiadomości o buncie Laertesza Klaudiusz przekaże żonie, gdy ta w nocnej koszuli czesze włosy. Kozincew podkreśla, że ich wzajemne pożądanie wykracza poza obyczaj, a nawet zdrowy ludzki instynkt – w zachłannej erotyce kryć może się obłąd tyrana.

O ile w postaci Klaudiusza skupia się bezwzględne zło, o tyle Ofelia jest tu znakiem czystości i dobra. Od początku jej postać to ofiara: od sceny nauki menueta, która przypomina tresurę, przez niezwykle obraz ubierania dziewczyny w żałobną suknię, po sekwencje szaleństwa. Ofelia najpierw porusza się i zachowuje jak nakręcona lalka, która bez sprzeciwu spełnia zachcianki i rozkazy. Ekspresji ciała przeczy mimika – aktorka na tym kontraście buduje cały tragizm swojej postaci. W wielokrotnie opisywanej scenie z dwórkami, kiedy Ofelia jest zakuwana w gorset przypominający klatkę, jej twarz wydaje się martwa, pozbawiona emocji. Wreszcie w brawurowej scenie szaleństwa – gdy splugawiona (Kozincew wyraźnie sugeruje, że obłąkana dziewczyna została wykorzystana seksualnie przez żołnierzy Laertesza), majacząca w długiej nocnej koszuli – Ofelia jest już zgubiona. Reżyser bowiem tak prowadzi dramaturgię scen, że niemal jasnym jest, iż Ofelia nie popełniła samobójstwa, ale została zamordowana – jako niewygodny świadek

¹⁷ Grigorij Kozincew realizuje nową wersję „Hamleta”, „Film”, 31 (1962), s. 8

oraz ofiara, która może wzbudzić współczucie poddanych i, w konsekwencji, ich przyłączenie się do buntu Laertesza. Manipulacja Klaudiusza wykracza poza makiaweliczne gry władcy z poddanymi – jego rządy stają się figurą krwawego terroru, nie oszczędzającego niewinnych pionków.

Fakt, że Dania jest państwem rządonym w sposób bezwzględny i krwawy, Kozincew podkreśla również, eksponując scenę z fletem oraz przesłuchanie Hamleta przez Klaudiusza, chcącego dowiedzieć się, gdzie schowane zostało ciało Poloniusza. To nie-liczne spośród Szekspirowskich kwestii, które nie zostały skrócone. Monolog Hamleta, kierowany do Guildensterna (akt trzeci, scena druga), widz kojarzy nie tylko ze wzburzeniem bohatera. W tle mającą manipulacje, ale też naciski, jakim poddawani są mieszkańcy zniewolonych państw, a nawet tortury, jakimi wydobywa się zeznania. W tej kwestii Hamleta czytać można nie tylko rozpacz królewicza, ale ból i lęk wszystkich ofiar totalitarnego systemu.

Kozincew pokazuje również inny wymiar władzy – właśnie w scenie przesłuchania oraz w scenie z grabarzem. Rozmowa o robakach, które toczą każde ciało – i króla i żebraka, ujawnia inną świadomość: przemijalności każdej zbrodni, a więc każdego cierpienia. Scena z grabarzem (Kozincew, podobnie jak Olivier, dokonuje tu redukcji postaci) pozbawiona została tonu komediowego: to refleksja na temat trwałości wielkich czynów. Tyle że, wbrew tradycji, Aleksander Wielki czy Cezar nie wydają się tu być wspomniani jako wielcy wodzowie, zmieniający losy świata, ale właśnie jako tyrani, budujący imperia na mordzie i niesprawiedliwości. Ale i oni przeminą, a ich czaszki będą przerzucane przez kolejnych grabarzy.

Niezwykle poruszająca jest ostatnia sekwencja: przybycie wojsk Fortynbrasa i wyniesienie z Elsynoru ciała Hamleta. Ciężka krata zostaje podniesiona – to wyraźny znak, że jedynym uwolnieniem od terroru jest śmierć. Tylko ona ocala od dalszych upokorzeń i cierpień.

Kozincew stworzył filmowe arcydzieła, ale nie sposób nie zauważyć, że otworzył nimi zupełnie nowy rozdział kina szekspirowskiego. Budując swoją wizję wokół owej „zerwanej nici”, czyli rozpadu świata, do jakiego nie ma już powrotu, bliższy jest twórcom lat 90. – tym, którzy traktują dzieło Szekspira nie jako materiał adaptacyjny, ale jako temat do własnej, często bardzo odmiennej wypowiedzi artystycznej. Pozostaje jednak pytanie o trwałość owej „współczesności” Kotta i Kozincewa. Jak bowiem pisze Lisa Jardine,

„krytyczna lektura Szekspira jest podwójnie historyczna. Czytanie historyczne Szekspira oznacza bowiem podjęcie dialogu z ciężącymi nam pozostałościami własnej przeszłości, żeby tym lepiej oświetlić kulturę współczesną. Lecz czytanie historyczne Szekspira to zawsze również świadomość prowizoryczności takich oświetleń; świadomość nieuniknionej konieczności ich powtarzania, gdyż tylko wtedy uda się w miarę precyzyjnie uchwycić sytuację tego, kto każdorazowo podejmuje dialog z czytany historycznie tekstem Szekspira – sytuację, którą w znacznej mierze warunkują aktualne wydarzenia i nieodparta potrzeba, żeby zrozumieć je w kontekście szerszym niż znane nam opłotki”¹⁸.

Jeśli więc „współczesność” nie oznacza „uniwersalności”, cóż pozostaje? Tutaj należałoby posłużyć się metodami badaczy nurtu New Historicism. „W stopniu o wiele więk-

¹⁸ Cyt. za: M. Sugiera, dz. cyt., s. 261.

szym niż chciałyby to przyznać koncepcja autonomii sztuki, to odbiorca współdecyduje o strukturze i sensach artefaktów¹⁹. Zasada ta, wydawałoby się oczywista w przypadku niektórych esejów Kotta i filmów Kozincewa, a zwłaszcza *Hamleta*, narzuca dziś, szczególnie temu ostatniemu, określony typ odbioru. Czym może być owo arcydzieło dla widza dzisiejszego, świadomego grozy totalitaryzmu, ale nieobciążonego nią bezpośrednio? Już samo postawienie podobnego pytania wpisuje film Kozincewa w całą szekspirowską recepcję, od zmian poczynionych przez twórców Pierwszego Quarto w stosunku do oryginału, w której interpretacje kształtowały się zgodnie ze społeczno-kulturowym kontekstem. Tyle że w przypadku *Hamleta* czy *Króla Leara* Kozincewa temat rozpadu realizuje się na poziomie społeczno-politycznym, a nie na poziomie więzi międzyludzkich czy rodzinnych (ich niszczenie jest niejako wynikiem narzuconych historycznie okoliczności), jak to ma miejsce w realizacjach teatralnych i filmowych począwszy od lat 90. Podobny punkt widzenia przyjmuje Kott, nie bez przyczyny bowiem jako przykładowe szekspirowskie postaci podaje walczących w powstaniu warszawskim młodych Polaków.

Jak pisze Małgorzata Sugiera,

rzeczownik pospolity *hamlet*, który etymologicznie wywodzi się od germańskiego *hamme* (dom) oznacza zabudowania, zespół budynków, rozległe domostwo, czyli jakby królestwo w miniaturze. W elżbietańskiej Anglii, gdzie w czasach ogradzania tożsamość zaczął wyznaczać poświadczony przez znajomych i sąsiadów stan posiadania, wydziedziczenie podobne do tego, jakie po nagłej śmierci ojca spotkało Hamleta, musiało się równać odebraniu imienia i tożsamości, a więc de facto cywilnej śmierci²⁰.

Jak zauważyli już badacze, kolejne epoki usuwały z interpretacji *Hamleta* wątki niezrozumiałe, nieczytelne. O ile więc znikają takie kwestie, jak przyczyny upadku mocarstw czy pewne mechanizmy historii (co podkreślone zostało już w samym tytule dramatu), o tyle kwestia ta powraca w odczytaniu Kozincewa i Kotta z całą siłą. Szekspirowski *Hamlet* staje się dla nich po niemal czterystu latach od swojego powstania ponownie historią. Wydaje się więc, że owa podnoszona przez obu „współczesność” bliska jest nie tyle nam, co właśnie Szekspirowi.

Summary

The key issue considered by the author is the category of “the present” that appears in the essays by Jan Kott and in the books and films by Grigori Kozintsev. By referring to the New Historicism researchers, the author reaches the conclusion that the critic’s and director’s thinking seems much closer to Shakespeare’s thinking about history and its influence on an individual’s fate than to consciousness of the 21st century’s audience. While analysing Kozintsev’s works, the author compares them with the theses contained in his publications. The director’s idea corresponds to Jan Kott’s attitude although startling similarities are accompanied here by significant divergences. Such an analysis enables to identify the basic interpretative tracks that determined Shakespeare’s reading in the totalitarian times.

¹⁹ Tamże, s. 265.

²⁰ Tamże, s. 262.