

## Aktorzy i Szekspir. O pewnym motywie w polskim filmie

ABSTRACT. Jazdon Mikołaj, *Aktorzy i Szekspir. O pewnym motywie w polskim filmie* [Actors and Shakespeare or About a Certain Motif in Polish Film]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 15–44. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.1.

This article deals with various references to William Shakespeare's plays in Polish postwar films, both theatrical and television ones. There are no Polish film adaptations of Shakespeare's works except for television dramas made for the Television Theater on state TV. There are, however, Polish films (mainly from 1962–1989) about actors and performing arts with fragments and motifs from Shakespeare plays. Their characters are often actors deprived by fate (or History) of the chance to play a Shakespeare role on stage and forced to play it in life instead.

KEYWORDS: Shakespeare, Polish film, actor, adaptation, theater in film, Polish People's Republic

Szekspir i polskie kino to zestawienie nieoczywiste. Na długiej liście rodzimych filmowych adaptacji brakuje tytułu choćby jednej opartej na dramacie Stratfordczyka (nie licząc realizacji widowisk Teatru Telewizji<sup>1</sup>). W indeksie osobowym *Historii kina polskiego 1895–2014* Tadeusza Lubelskiego figuruje tylko jedno wskazanie przy nazwisku Szekspira i odnosi się do ostatniego, nakręconego poza Polską, filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Trzy kolory: Czerwony* (1994), jako do dzieła porównywanego z *Burzą*<sup>2</sup>. A jednak przy bliższym oglądzie polskich filmów fabularnych i dokumentalnych, kinowych oraz telewizyjnych, da się zauważyć – w pewnej wcale niemałej grupie utworów – obecność dzieł Szekspira w ciekawym i konsekwentnie powielanym zespoleniu tematycznym. Są to filmy o sztuce aktorskiej i aktorach, uwikłanych

<sup>1</sup> Por. J. Fabiszak, *Polish Televised Shakespeares. A Study of Shakespeare Productions Within the Television Theater Format*, Poznań 2005.

<sup>2</sup> Autor przywołuje interpretację amerykańskiej monografistki twórczości Kieślowskiego, w której ta wskazuje na szczególny charakter postaci Sędziego (Jean-Louis Trintignant) z tego filmu: „Amerykańska badaczka Annette Insdorf zauważyła podobieństwo tej postaci do Prospera z *Burzy* Szekspira: obaj są samotnymi mężczyznami, pielęgnującymi swe urazy i posiadającymi zdolności prorocze; burza rozpętana przez każdego z nich ma wywołać katharsis i przywrócić zakłócony ład świata. Nie przypadkiem *Czerwony* stał się, jak *Burza*, ostatnim dziełem swego twórcy”. T. Lubelski, *Historii kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 605. Tropem podobieństw między dramatem Szekspira a filmem Kieślowskiego poszli też inni badacze, por. E. Wilson, *The French Cinema of Krzysztof Kieślowski*, London 2000, oraz F. Amenacer, *O „Czerwonym” Krzysztofa Kieślowskiego. Prospero i Stary Sędzia*, przeł. T. Lubelski, „Kino” 2007, nr 3.

w historię, podejmujących egzystencjalne wybory na wzór postaci szekspirowskich, grających ich role na scenie i w życiu<sup>3</sup>. Można wręcz powiedzieć, że poza paroma znaczącymi wyjątkami<sup>4</sup>, polski film o aktorach grających w teatrze nie może się obyć bez odniesień do sztuki Szekspira. Wyjaskrawiając rzecz do granic przesady – pokazany w polskim filmie aktor występujący na deskach teatralnych to aktor grający w którejś ze sztuk autora *Hamleta*. Najbardziej widoczne jest to w filmach powstałych między 1960 a 1989 rokiem, bo choć i później temat „aktorzy i Szekspir” obecny jest w różnych utworach (głównie serialach telewizyjnych), to nie przybiera tak interesującego kształtu. Strategia przyjęta w tych filmach przez twórców bliska jest pewnej odmianie adaptowania Szekspira na ekran, o której pisze Sara Hatchuel, że to:

Filmy, w których bohaterowie grają role Szekspirowskie, reżyserują lub uczą kogoś jakiejś sztuki Szekspira. W takich przypadkach w niektórych scenach pojawiają się fragmenty utworów Szekspira, ale historia opowiedziana w filmie nie pokrywa się z przebiegiem wydarzeń znanych z tekstu sztuki<sup>5</sup>.

„Aktorzy to krótka, ale pełna treści historia naszych czasów”<sup>6</sup> – mówi książę Hamlet do Poloniusza w scenie drugiej z aktu drugiego sztuki o księciu Danii. Owa „kronika naszych czasów”, w przypadku filmów tu omawianych, odnosi się do dwudziestowiecznych dziejów Polski – od hekatomby II wojny światowej po doświadczenie totalitaryzmu komunistycznego. Trzy filmy z lat sześćdziesiątych XX wieku wprowadzają opisaną powyżej tematykę, tworzą pewien wzorzec polskich filmowych szekspiriad<sup>7</sup> (stanowiących punkt odniesienia dla później zrealizowanych filmów), czy też wzorzec opowiadania o doświadczeniu bycia aktorem, często w powiązaniu z pytaniem o szansę na osiągnięcie artystycznego spełnienia w konkretnych realiach społecznych i politycznych, gdy sam talent i zapał nie wystarczają na drodze do celu.

---

<sup>3</sup> Podobny temat odnajdziemy w słynnej komedii Ernsta Lubitscha *Być albo nie być* (*To Be or Not to Be*, 1942) o polskich aktorach grających Szekspira (ale nie tylko), którzy podejmują się niebezpiecznej misji w okupowanej przez hitlerowców Warszawie. Por. rozdział *Shakespeare jako szyfr*. „Być albo nie być” Ernsta Lubitscha i „Być albo nie być” Ala Johnsona w książce O. Katafiasz, *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2012.

<sup>4</sup> Należą do nich, między innymi: *Aktorzy prowincjonalni* (1978, premiera 1979) Agnieszki Holland, *Łóżko Wierszynina* (1997, premiera 1998) Andrzeja Domalika, seriale telewizyjne: *Strachy* (1979) Stanisława Lenartowicza, *Komediantka* (1987, premiera 1988) Jerzego Sztwiertni, *Modrzejewska* (1989, premiera 1990) Jana Łomnickiego, *Twarze i maski* (2000) Feliksa Falka.

<sup>5</sup> Cytat w moim przekładzie: S. Hatchuel, *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2004, s. 17.

<sup>6</sup> Dokładnie: „Traktujmy ich jak należy, bo aktorzy to krótka, ale pełna treści kronika naszych czasów”, [w:] W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 84.

<sup>7</sup> Określenie nawiązujące do książki: A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976.

*Jak być kochaną* (1962) Wojciecha Jerzego Hasa (adaptacja opowiadania Kazimierza Brandysa) to zapewne najbardziej znany z utworów tu omawianych. Zrealizowane w 1966 roku dokumentalny *Hamlet x 5* Ludwika Perskiego oraz *Mistrz* (filmowa wersja spektaklu wyreżyserowanego w Teatrze Telewizji)<sup>8</sup> Jerzego Antczaka odnoszą się wprost do zagadnień sztuki aktorskiej w powiązaniu z Szekspirem. Wszystkie trzy łączą tę problematykę z doświadczeniem wojennym artysty występującego „na scenie dziejów”.

W najbardziej skrótowych omówieniach treści *Jak być kochaną* zazwyczaj nie starcza miejsca na wspomnienie o obecnych w filmie nawiązaniach do Szekspira. Zwraca się w nich uwagę, że film opowiada o Felicji (Barbara Kraftówna), popularnej aktorce (z serialowej radiopowieści), wspominającej podczas lotu do Paryża swoją okupacyjną przeszłość, jej poświęcenie dla kochanego bez wzajemności Wiktora Rawicza (Zbigniew Cybulski), także aktora, którego z narażeniem życia ukrywała przez całą wojnę (był podejrzany o udział w zamachu na kolaboranta, swego przedwojennego kolegę z teatru). Dopiero analizy i bardziej szczegółowe omówienia filmu wydobywają obecne i istotne dla wymowy całości nawiązania do *Hamleta*. Głównej bohaterce filmu, Felicji-Ofelii warto poświęcić uwagę osobno, nie tylko jako postaci z filmu Hasa, ale jako pewnej figurze niespełnionej aktorki, której nie dano zagrać życiowej roli w sztuce Szekspira. Figurze powracającej w później zrealizowanych filmach. Wróć zatem do tej postaci w dalszej części artykułu.

Pierwsza scena retrospekcyjna z *Jak być kochaną* pokazuje od razu punkt zwrotny w biografii czterech postaci z filmu: Felicji, Wiktora, Tomasza (Artur Młodnicki) i Petersa (Tadeusz Kalinowski). W czasie próby teatralnej *Hamleta* odzywają się syreny alarmowe ogłaszające nalot i początek wojny. Sztuka z udziałem czterech bohaterów – aktorów nie zostanie wystawiona, a wojna uniemożliwi im kontynuowanie pracy artystycznej, przyniesie śmierć Petersowi, pchnie do samobójstwa Wiktora, przyprawi o cierpienia Felicję i odmieni na zawsze jej karierę. Tłem dla pokazanych w filmie wydarzeń jest okupacja hitlerowska i życie polskich aktorów przymusowo utrzymujących się z pracy w kawiarni. Role, które cała czwórka grała w przygotowywanej do wystawienia inscenizacji *Hamleta*, podsuwają możliwy klucz do „rozszyfrowania” tajemnicy każdej z postaci. Przede wszystkim Felicji, grającej Ofelię, oraz Wiktora w roli duńskiego księcia, a w mniejszym stopniu Tomasza

<sup>8</sup> Film ten bywa często mylnie określany także jako utwór zrealizowany w Teatrze Telewizji. Tymczasem jest to film telewizyjny wyprodukowany przez Zespół Filmowy Iluzjon oraz nakręcony w atelier Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Spektakl telewizyjny pod tym samym tytułem i według tego samego scenariusza (Zdzisława Skowrońskiego) Jerzy Antczak zrealizował dwa lata wcześniej. W filmie niektóre role zagraли inni aktorzy, na przykład w postać młodego aktora wcielił się Ignacy Gogolewski (dwa lata wcześniej zagrał go w TV Stanisław Zaczek). Por. G. Pawlak, *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953–1993*, Warszawa 2004.

(sprawującego życzliwą opiekę nad Felicją) – jako Klaudiusza czy Petersa w kostiumie sugerującym, że gra Poloniusza. Ten ostatni ginie tragicznie, podobnie jak bohater szekspirowskiego dramatu, a podejrzenie o dokonanie tego czynu pada na Wiktora – Hamleta. Jak napisał Marcin Maron:

Wplecenie odniesień do *Hamleta* (głównie cytatów podawanych ustami bohaterów) charakteryzuje głównych protagonistów-aktorów, tworzy pewien kontekst życia „jako roli do zagrania”, lecz przede wszystkim wzmacnia sens tego filmu. Wyprowadza go właśnie poza znaczenia psychologiczne. Odniesienie do postaci Ofelii i Hamleta, dokonane w sposób niezwykle subtelny i nienarzucający się, pogłębia kontekst opowiadanej historii; wyznacza jej pierwszą, zasadniczą płaszczyznę znaczeń<sup>9</sup>.

Akcja filmu Hasa rozgrywa się podczas II wojny światowej podobnie jak akcja najważniejszych utworów należących razem z *Jak być kochaną* do Polskiej Szkoły Filmowej, ale tylko w tym utworze tego nurtu pierwszoplanowymi postaciami są aktorzy. Wojna odbiera im szansę pracy na scenie, pozbawia możliwości wystąpienia w szekspirowskiej roli i w jakimś sensie wymusza „odegranie” jej na serio, w życiu.

Zanim powrócę do tego jak to się ma w przypadku Wiktora (Hamleta) i Felicji (Ofelii), chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na podobieństwo zachodzące między tematem szekspirowsko-aktorskim podjętym w filmie Hasa oraz we wspomnianym już *Mistrzu Antczaka*. W obu śledzimy dzieje aktorów uwikłanych w graniczne sytuacje, przed jakimi stawia ich wojna; w obu także oglądamy aktorów na scenie, ale tylko wtedy, gdy mierzą się na niej z szekspirowską rolą. W *Jak być kochaną* występ ten jest ograniczony do krótkiego fragmentu próby pokazanego na początku filmu, który prawie zupełnie nie daje nam wglądu w sposób interpretacji ról przez ich wykonawców. Bardziej liczą się za to (o czym wspomniałem) analogie między postawą aktorów w życiu a tą uosabianą przez grane przez nich postacie z *Hamleta*. W *Mistrzu* występ starego aktora z monologiem Makbeta o sztylcie stanowi kulminacyjny moment filmowego opowiadania, liczy się sposób zagrania roli i okoliczności tego występu, ale losu aktora nie da się powiązać z dziejami króla Szkotów.

Film Jerzego Antczaka samą swą formą bliższy jest teatrowi. Opowiadanie rozgrywa się jakby w dwóch scenach, każda w innym czasie i przestrzeni. Pierwsza, współczesna (w przybliżeniu zgodna z czasem powstania filmu), dzieje się w garderobie młodego aktora (Ignacy Gogolewski), przygotowującego się do wygłoszenia słynnego monologu Makbeta o sztylcie. Stanowi ona zarazem ramę kompozycyjną całego utworu, otwierając i zamykając film. Jego centrum natomiast wypełnia długa scena retrospekcyjna, będąca wspomnieniem z czasu wojny, które ów młody aktor przywołuje w rozmowie z reżyserem *Makbeta* (Zbigniew Cybulski). Zawiera się w nim relacja o okupionym

<sup>9</sup> M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010, s. 207.

najwyższą ceną świadectwie poświęcenia się uprawianej sztuce aktorskiej, jakiej był świadkiem. Jest to zarazem argument odpierający zarzuty reżysera (padające we współczesnej scenie dziejącej się w garderobie) zaniepokojonego zaprezentowanym na próbie sposobem zinterpretowania i zagrania Makbeta. Akcja środkowej i najdłuższej sceny (sekwencji) z filmu rozgrywa się w piwnicy domu gdzieś pod Warszawą, po upadku powstania. Znaleźli tam schronienie ludzie różnych profesji, przygarnięci przez opiekuńczą nauczycielkę (Ryszarda Hanin). Dołącza do tego grona uciekinier z transportu, późniejszy odtwórca Makbeta (wspomniana postać grana przez Gogolewskiego), a wówczas młody człowiek marzący dopiero o staniu się aktorem. Pragnienie to, wypowiedziane wobec zebranych, zbliża go z przebywającym tam starym aktorem (Janusz Warnecki), który otwiera się przed nim i opowiada z pasją o swej artystycznej drodze. Wprawdzie wiodła on szlakiem prowincjonalnych teatrów z małych miast i miejscowości, ale nigdy nie zgasiła zapału i wiary w twórcze spełnienie. Stary aktor pokłada nadzieję w nadchodzących czasach powojennych. Wierzy, że uda mu się wreszcie zagrać wielką rolę. W tym azylu, pośród innych wojennych tułaczy, czyta Szekspira i przygotowuje się do zagrania roli Makbeta. W finale filmu do piwnicy wchodzi gestapowcy, by wziąć zakładników. Stary aktor uznany początkowo za buchaltera (zgodnie z tym, co zapisano w jego kenkarcie) decyduje się dowieść przed Niemcami, że jest artystą. Rzuca tym samym wyzwanie losowi. Gestapowiec (Igor Śmiałowski) godzi się na propozycję aktora, podaje żołnierski bagnet, by posłużył mu za rekwizyt w jego występie. Mistrzowskie i efektowne wygłoszenie monologu Makbeta, spuentowane rzuceniem bagnetu pod nogi niemieckiego oficera, jest popisem aktorskim i triumfem sztuki nad strachem i zniewoleniem. Stary aktor dołącza do grona zakładników i krótko potem zostaje wraz z nimi rozstrzelany. Chwilę wcześniej rzuca w kierunku młodego kandydata na aktora krótkie i pełne wymowy spojrzenie: monolog został odegrany także, a może przede wszystkim, wobec niego i dla niego, jest testamentem aktorskim, przekazany w pokoleniowej sztafecie artystów. Przedstawione reżyserowi wspomnienie o danym przez starego artystę świadectwie poświęcenia się sztuce za cenę własnego życia okazuje się argumentem nie do zakwestionowania i młody aktor może teraz zagrać Makbeta tak jak chce.

Film Antczaka – podobnie jak Hasa – ujmuje los wojenny człowieka w ramy opowiadania o artystach scenicznych, jakby realizując przywołane powyżej słowa Hamleta o aktorach będących „streszczeniem kroniki dziejów tego czasu”<sup>10</sup>. Warto zwrócić uwagę na okupacyjną tematykę w *Mistrzu* z jeszcze innej strony. Znany z powojennych inscenizacji sposób interpretowania sztuk Szekspira w kontekście doświadczenia II wojny światowej w roku 1964

---

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa, [bez daty], s. 67.

mógł się wydawać już mało oryginalny. Stąd młody aktor „dezawuuje” ten sposób interpretowania, przyznając się przed reżyserem, że podczas próby generalnej wyobrażał sobie, że mówi swój monolog do gestapowca (to owa druga osoba na scenie, której niewidzialną obecność odczytał z gry reżyser). Aktor sam określa tę motywację jako śmieszna. Reżyser nazywa ją genialną, ale znać w tym jego ironię<sup>11</sup>. Daleki jest od dążenia, by swą inscenizację wiązać z historią, nawet nie tak odległą. Chce raczej odnieść się w niej do lęków jak najbardziej współczesnych w pierwszej połowie lat 60., tych związanych z zagrożeniem wojną nuklearną. Różnicę w podejściu do wizji artystycznej podkreślają rekwizyty, dwa różne sztylety: wyglądający na autentyczny wojskowy bagnet oraz mizerykordia stylizowana na broń średniowieczną.

W scenie w garderobie młody aktor i reżyser żywo ze sobą dyskutują. W interpretacji dwóch wybitnych artystów (Cybulskiego i Gogolewskiego) przybiera to wręcz formę pojedynku scenicznego. I choć w kinie ten rodzaj gry bywa narażony na krytykę za swój nazbyt teatralny styl, to w tym wypadku miejsce akcji daje mu uzasadnienie oraz dodatkowe umotywowanie w samym temacie filmu.

Wracając do zestawienia filmów Antczaka i Hasa: znakiem uprawianej sztuki aktorskiej przez bohaterów z tych utworów jest w obu przypadkach rola szekspirowska. *Mistrz* wydobywa jednak bardziej na plan pierwszy sam kunszt scenicznej gry aktorskiej. W przypadku Janusza Warneckiego, cenionego artysty teatru, urosła ona do rangi wielkiego artystycznego osiągnięcia. Już choćby z tego względu, że monolog w jego wykonaniu został zapisany na taśmie filmowej, przez co zyskał szeroką widownię, a przede wszystkim trwanie, którego w latach realizacji tego filmu teatralne kreacje aktorskie były najczęściej pozbawione<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> O ryzyku takich uwikłań w historyczne aluzje pisał polski monografista Szekspira: „Jak już powiedzieliśmy, *Hamlet* Shakespeare’a jest wspaniałym polem do popisu dla reżysera, scenografa, aktora, bez zadawania bowiem gwałtu jego artystycznej istocie pozwala na szukanie podtekstów jako pretekstów do «własnej interpretacji», czasami zresztą idącej tak daleko, że nie szczegóły i kulisy akcji tego utworu, ale jego najważniejsze i najmniej wątpliwe elementy przesłania ulegają odwróceniu. Przykładem może być tu sprawa Fortinbrasa, który w zamierzeniu Shakespeare’a, na tle całej twórczości, jest przedstawicielem «nowego porządku», a więc we właściwym rozumieniu tego szekspirologicznego terminu – postacią pozytywną. Ukazanie go w mundurze hitlerowskiej żandarmerii polowej, wkraczającego na scenę na samym końcu sztuki przy dźwiękach *Horst Wessel Lied* jest nieporozumieniem uwłaczającym sztuce jako takiej i teatralnym sobiepaństwem. Fakt, że powraca on z wyprawą przeciwko Polsce, do takiego metaforycznego traktowania wymowy całej tragedii nas nie upoważnia. Istnieje *Hamlet* w Polsce i Polska w *Hamlecie* – o tym powstały szczegółowe prace, ale nie można sprowadzać wszystkiego do karykaturalnego wymiaru «słoń a sprawa polska»”. H. Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 389–390.

<sup>12</sup> Jan Kłosowicz w biogramie artysty uznaje tę rolę za najbardziej znaczącą w dorobku Janusza Warneckiego: „Największe sukcesy aktorskie osiągnął w Teatrze Telewizji – za rolę

Na możliwość utrwalania i zachowania tej ulotnej sztuki<sup>13</sup> zwraca uwagę reżyser dokumentalista, Ludwik Perski, w komentarzu (głosem Aleksandra Bardiniego) ze wstępu do swego filmu *Hamlet x 5*<sup>14</sup>. Wyrażoną słowem jawną intencją autora było zrealizować film o sztuce aktora teatralnego. Znamienne, że postanowił utrwalić występ czterech aktorów przedstawiających własną interpretację słynnego monologu Hamleta („Być albo nie być”), w każdym wypadku wygłaszanego w innym przekładzie na polski<sup>15</sup>. Ciekawie łączy ten krótkometrażowy dokument z *Mistrzem* obecność w obu utworach Ignacego Gogolewskiego. Monolog Hamleta w jego wykonaniu oglądamy w utworze Perskiego jako pierwszy.

Aktor stoi w klasycznej pozie z książką w dłoniach (chciałoby się powiedzieć: jak na starej litografii), na środku sceny, w polu wyznaczonym światłem punktowego reflektora. To Hamlet „kostiumowy” i jednocześnie ponadczasowy, coś na podobieństwo teatralnego archetypu. „Niewidoczna” z pozoru praca kamery respektuje statyczną konwencję teatralną, tak by widz nie zauważał obecności medium i czuł się jak w tradycyjnym teatrze<sup>16</sup>.

Charakter tej interpretacji współbrzmi z pokazanymi chwilę wcześniej – do słów komentarza – obrazami i fotografiami, na których utrwalono słyn-

---

Starego Aktora w *Mistrzu* Zdzisława Skowrońskiego otrzymał Prix Italia (1965)”. J. Kłosowicz, *Słownik Teatru Polskiego*, Warszawa 2002, s. 187.

<sup>13</sup> Pisał także o tym Stanisław Lenartowicz, ceniony polski reżyser filmowy, autor *Zimowego zmierrchu* (1956), w swoim studium poświęconym filmowym adaptacjom dramatów Szekspira, sygnowanym nazwiskiem Laurence’a Oliviera: „Film posiada dobroczynną łatwość docierania do najbardziej zapadłych zakątków świata, podczas gdy spektakle najwybitniejszych teatrów są dostępne głównie mieszkańcom dużych miast. [...] Obok tego inne, nie mniej ważne nadzieje wiążąc należy z teatrem filmowym. Nadzieje, że nie pójdzie w niepamięć sposób gry i piękniejsze kreacje najwybitniejszych aktorów teatralnych”. S. Lenartowicz, *Szekspir na ekranie*, [w:] *Dramat na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1953, s. 117.

<sup>14</sup> Spisane ze ścieżki dźwiękowej filmu: „Zawsze mówiono, że teatralne aktorstwo to sztuka najbardziej przemijająca, ulotna, niemożliwa do utrwalenia. Nikle ślady tej sztuki to sztychy, portrety, potem dagerotypy i fotografie. Inni świadkowie teatralnej przygody to egzemplarze sztuk, afisze, programy. Tak było do niedawna. Dziś możemy już kształt teatralnej kreacji aktorskiej utrwalić, niejako przytrzymać na taśmie, ocalić od zapomnienia”.

<sup>15</sup> Dalszy ciąg komentarza z filmu: „Poświęćmy dziś kilka chwil na wysłuchanie słynnego monologu szekspirowskiego Hamleta. Usłyszymy ten monolog w czterech różnych przekładach sprezentowanych przez naszych wybitnych aktorów. Nie chodzi rzecz jasna, kto powie ten monolog lepiej albo gorzej, nie. Przysłuchajmy się czujnym i czułym uchem temu, co dzieje się z człowiekiem, z ludźmi, którzy mówią słowa tego monologu; co dzieje się z aktorem. Z aktorem, a więc tym dziwnym człowiekiem, który za wszelką cenę, nawet za cenę deformacji własnego ja, realizuje wewnętrzną potrzebę podzielenia się z ludźmi swoim marzeniem, swoimi myślami i – kto wie – może swoją nadzieją?”

<sup>16</sup> Z. Majchrowski, „*Hamlet*”, czyli scenariusz dla czterech aktorów (i jednego artysty multimedialnego), <teatralny.pl/opinie/hamlet-czyli-scenariusz-dla-czterech-aktorow-i-jednego-artysty-multimedialnego,276.html> [dostęp: 5.09.2019].

nych aktorów polskich grających rolę duńskiego księcia. Najpierw kamera wykonuje długi dojazd do *Portretu Wincentego Rapackiego w roli Hamleta* (1870) pędzla Karola Millera. Potem oglądamy krótką sekwencję fotografii, a pośród nich tę przedstawiającą Wojciecha Brydzińskiego z czaszką Yoricka w dłoni. Te nieme i statyczne obrazy stanowią kontrast dla tych „żywych”, na których ukazano cztery wykonania monologu.

Trzy pozostałe kreacje aktorskie trafnie opisał przywołany powyżej Zbigniew Majchrowski<sup>17</sup>. Adam Hanuszkiewicz, wygłaszający monolog w przekładzie Romana Brandstaettera, to jego zdaniem interpretacja nawiązująca do tej będącej jednym z artystycznych znaków Października '56, a zaprezentowanej na deskach Teatru Starego w Krakowie w wykonaniu Leszka Herdegena i w reżyserii Romana Zawistowskiego. „To Hamlet bardzo introwertyczny, «zamknięty w łupinie orzecha»”<sup>18</sup>. Kolejna, Gustawa Holoubka, korzystającego z przekładu Jerzego S. Sity, kryje w sobie jakąś aluzję do egzystencjalizmu: „Holoubek posługuje się monologiem, jakby nie grał Hamleta, lecz... Jean-Paula Sartre’a”<sup>19</sup>. Andrzej Łapicki mówi tekstem w tłumaczeniu Antoniego Słonimskiego: „Hamlet Łapickiego wydaje się najbliższy ówczesnym ekranowym postaciom outsiderów czy egzystencjalnych buntowników, a sam aktor zachowuje coś ze swego wizerunku w filmach, chociażby w *Salcie* Tadeusza Konwickiego”<sup>20</sup>.

„Być albo nie być” piątego Hamleta zostaje wyrażone znakiem plastycznym. Pomiędzy cztery kolejne aktorskie kreacje Perski wmontował zapis powstawania obrazu. Tworzy go na naszych oczach inna wybitna postać teatru tamtej doby, Józef Szajna, malarz, scenograf i reżyser, twórca „teatru autorskiego”. *Hamlet XX wieku* – jak podpisuje go ten były więzień obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu – to pozbawiona wyrazistych rysów twarzy anonimowa (podobnie jak anonimowym pozostanie nigdy nie poznany z nazwiska stary aktor z *Mistrza*) postać w obozowym pasiaku. W tle obrazu i artyście „opuszczona zostaje żelazna kurtyna z przedstawienia *Puste pole* Tadeusza Hołuj w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (1965), przed-

---

<sup>17</sup> „Film Ludwika Perskiego w mistrzowskim skrócie pokazuje drogę, jaką przebyła sztuka aktorska wraz ze sztuką inscenizacji w wieku dwudziestym pod wpływem sztuki filmowej: od aktora na scenie z rampą, oddalonego od widowni, uwięzionego w konwencji tyrady (Gogolewski), poprzez aktora – „gadającą głowę” w wielkim ekranowym zbliżeniu, aktora obnażonego w intymności twarzy, bez kostiumu, bez charakteryzacji, na pograniczu prywatności (Hanuszkiewicz), poprzez aktora podążającego zarówno za myślą tekstu roli, jak i za obserwującą go kamerą, aktora zdystansowanego, bardziej referującego rolę niż grającego postać (Holoubek), po aktora porzucającego teatr, w ślad za którym podąża coraz bardziej wszędobylska kamera (Łapicki)”. Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.



stawiająca powiększone fotografie więźniów politycznych w niemieckich obozach<sup>21</sup>. Pojawia się zatem w finale filmu wojenny akcent łączący tym samym szekspirowskiego bohatera, mówiącego po polsku, z doświadczeniem osobistym artystów, którzy przeżyli zakończoną zaledwie dwadzieścia lat wcześniej wojnę (po tylu też latach, jak głosi tekst sztuki, Hamlet sięgnął po leżącą w grobie czaszkę królewskiego blazna), a także bohaterów dwóch omówionych powyżej filmów – *Jak być kochaną* i *Mistrza*.

Monologi w *Hamlecie x 5* to tylko drobne fragmenty ze sztuki Stratfordczyka, jednak film ten, jak może żaden inny, wydobywa i oddaje polską metodę na Szekspira w kinie. Nie chodzi w niej wcale, by adaptować dramat czy komedię w całości, ale zadowolić się ułamkiem wielkiej sztuki. To przecież także najbardziej rozpowszechniony sposób na obecność tej literatury wśród najszerzego grona odbiorców, znających raczej motywy, postacie, obrazy, cytaty ze sztuk niż pełen tekst *Króla Leara*, *Otella* czy *Kupca weneckiego*. Takie fragmenty z Szekspira pojawiają się w wielu filmach, o których mowa poniżej. Metodę „na cytaty” wykorzystał Krzysztof Kiwerski, realizując krótkometrażowy film animowany *Tragedia królewicza duńskiego Hamleta przez Williama Szekspira* (1981). W tym trwającym mniej niż sześć minut obrazie nastrojowa sekwencja mrocznych kadrów z zamczyskiem wśród nocnej burzy stanowi wprowadzenie do sceny monologu Hamleta wygłaszanego przez sfilmowanego w bliskim planie aktora, którego nazwisko nie zostało podane w napisach do filmu. Wcześniej zrealizowana przez tego samego autora jeszcze krótsza (nie licząc końcowych napisów trwa ona trzy i pół minuty) animowana impresja *Ryszard III wg W. Shakespeare’a* (1976) jest rodzajem rysunkowego studium konia w ruchu. W połowie filmu padają zza kadru słynne słowa z czwartej sceny finałowego aktu sztuki Szekspira: „A horse! a horse! my kingdom for a horse!”. Puentujący tę miniaturę obraz chłopca w królewskiej koronie i na bujanym koniu nie usuwa jednak wrażenia, że tytuł filmu jest bardziej żartobliwą prowokacją artystyczną niż wymownym plastycznym komentarzem do słynnego cytatu. I jeśli już obraz Kiwerskiego wchodzi w jakiś dialog z innym utworem czy twórcą, to zdecydowanie bardziej z Witoldem Gierszem i jego słynnym *Koniem* (1967), czyli klasycznym utworem z dorobku polskiej szkoły animacji<sup>22</sup>.

Powrócę jeszcze na moment do *Jak być kochaną* i obecnego w tym filmie nawiązania do postaci Hamleta. Wiktor jako Hamlet czasu wojny okazuje się postacią tragiczną. Życie i praca w teatrze zapewniały mu komfort egzystowania bez podejmowania istotnych wyzwań i decyzji. Przynajmniej

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Temat szekspirowski obecny jest też w innym klasycznym utworze polskiej animacji *Romeo i Julii* (1969) Jerzego Zitzmana.

tak można zinterpretować jego słowa wypowiedziane na próbie *Hamleta*: „Ostatni raz decydowałem o czymś, kiedy bawiłem się w parku z kolegami w złodziei i policjantów”. Jak zauważyła Iwona Kurz, odnosząc się do tej postaci: „Hamlet chce jedynie **grać** rolę księcia, odegrać jego rozterki, a sztuka jest alibi dla jego nie-męskości, ulokowania się w roli”<sup>23</sup>. Gest, jaki wykonuje poza sceną, policzkując swego niedawnego kolegę z teatru, który kolaboruje z Niemcami, ma dla Wiktora-Hamleta katastrofalne konsekwencje. Oskarżenie o śmierć Petersa, zastrzelonego na ulicy, odmienia jego życie. Ukrywany przez kochającą go w skrytości Felicję-Ofelię nie potrafi obronić jej przed gwałtem i nie jest też w stanie dorosnąć do roli, w jakiej obsadził go los.

Jednak w toku opowieści jego postać i sytuacja paradoksalnie nabiera cech zdecydowanie tragicznych. Ów właściwy tragizm ujawni się z biegiem czasu, dopiero po wojnie. Owo podobieństwo do sytuacji Hamleta – jeśli istnieje – nie polega zatem na „hamletyzowaniu”. Istotą tego podobieństwa będzie konfrontacja Wiktora z charakterem czasu, w którym dokonuje się jego los. Moralny charakter czasu w *Jak być kochaną*, podobnie jak w *Hamlecie*, określić można skrótem słowami, które mimo że nie pojawiają się w filmie Hasa, streszczają jego sens – „TEN CZAS JEST KOŚCIĄ WYŁAMANĄ W STAWIE”...<sup>24</sup>.

Maron dopowiada dalej, że chodzi o rodzaj „konfrontacji z rzeczywistością i czasem, w których następuje odwrócenie porządku moralnego”<sup>25</sup>.

Temat konfrontacji aktora-Hamleta z trudnym (społecznie i politycznie) czasem, w którym przyszło mu żyć, został podjęty w zrealizowanym ponad ćwierć wieku po *Jak być kochaną* filmie Janusza Kijowskiego (według scenariusza napisanego przez reżysera wspólnie z Cezarym Harasimowiczem) *Stanie strachu* (1989). W tym przypadku nie II wojna światowa, ale stan wojenny stanowi ów czas będący – jeśli nie „kością wylamaną w stawie”<sup>26</sup> (by ponownie sięgnąć po słowa Konrada Eberhardta przywołane przez Marcina Marona) – to kością zwichniętą, okresem zamętu i niepewności, w którym nie potrafi się odnaleźć główny bohater, Jan Małecki (Wojciech Malajkat), aktor jednego ze stołecznych teatrów. Tu także motyw szekspirowski (przygotowywanie inscenizacji *Hamleta* w ostatnim miesiącu karnawału Solidarności) powiązany został z opowiadaniem o perypetiach młodego aktora. Małecki chciałby uciec od polskiej rzeczywistości schyłku 1981 roku. Zrywa próby w teatrze i rezygnuje z roli Hamleta, choć chwilę wcześniej jego wykonanie monologu „Być albo nie być” spotkało się z bardzo pozytywną oceną dyrek-

<sup>23</sup> I. Kurz, *Ofelia, Felicja, NN*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 107.

<sup>24</sup> M. Maron, dz. cyt., s. 210.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 59.

tora teatru. Wprowadzenie stanu wojennego krzyżuje plany niedoszłego Hamleta, szykującego się do wyjazdu do Szwecji. W gęstym splocie dramatycznych wydarzeń (misja zlecona mu przez kolegę z podziemnej organizacji, aresztowanie, ucieczka, romans, ponowne uwięzienie) i rodzinnych „uwikłań” (ojciec – „nawrócony” dygnitarz, brat – funkcjonariusz policji) początkowe nawiązanie do Szekspira wytraca jakby swoje znaczenie. Warto jednak odnotować w tym miejscu te dwa elementy wspólne łączące filmy Hasa i Kijowskiego: nawiązanie do *Hamleta*, motyw aktora wcielającego się w tę rolę i Historię, która – wkraczając brutalnie w codzienność aktorów – przerywa ich pracę nad wystawieniem sztuki Szekspira bez szansy na powrót do niej.

Hamlet w *Jak być kochaną* jest postacią drugiego planu. Jego główną bohaterką jest Felicja-Ofelia. Wraz z nią wprowadził Has do polskiego kina postać aktorki niespełnionej na miarę swojego talentu i możliwości. Znakiem jej niespełnienia staje się niedokończona, lub pozbawiona szansy na pełną realizację, rola w którymś z dramatów Szekspira. Szczególne podobieństwo zachodzi między tematem aktorskiego niespełnienia w *Jak być kochaną* a *Kobietą w kapeluszu* (1984, premiera 1985) Stanisława Różewicza, w którym młoda utalentowana aktorka (Hanna Mikuć) przygotowuje się do roli Kordelii w *Królu Learze* a zarazem pierwszej poważnej roli w swej dopiero co rozpoczętej karierze artystycznej. Inne ujęcie tego tematu – bo dotyczące aktorek starszych – odnajdujemy w *Terrarium* (1979, premiera 1981) Andrzeja Titkowa, *Engagement* (1984, premiera 1985) Filipa Bajona oraz *Polowaniu na króla Lira* (1987, premiera 1993) Jerzego Matuli. Bohaterka pierwszego filmu, Maria (Barbara Wrzesińska), przygotowuje się do roli Gertrudy w *Hamlecie*, protagonistka z drugiego, Krycha (Iga Cembrzyńska), gra w teatrze (a także we własnym domu) Lady Makbet, aktorka z ostatniego jest Gonerylą w *Królu Learze*, którego wystawienie ostatecznie nie dochodzi do skutku.

Bohaterka filmu Hasa już w pierwszej scenie filmu w monologu zza kadru określa siebie cytatem z Szekspira („Wiemy, czym jesteśmy, ale nie wiemy co się z nami stanie”) a swoją życiową drogę skrótem „Od Ofelii do Felicji, czyli o tym, jak być kochaną”. Pomijając kryjącą się w tym zestawieniu aluzję do ról odegranych przez bohaterkę w życiu, określa ono także kształt artystycznej drogi Felicji-Ofelii: od młodej, utalentowanej aktorki, której u progu kariery zaproponowano ważną rolę w klasycznej sztuce na deskach krakowskiego teatru, poprzez odebranie na blisko dziesięć lat możliwości uprawiania zawodu (pięć lat wojny i pięć lat po jej zakończeniu) do popularnej gwiazdy (ale grającej tylko swym głosem) z serialu radiowego dla wielotysięcznego audytorium. Droga między tymi dwoma punktami granicznymi to szlak w dół, naznaczony odrzuceniem ambicji i oddawaniem

się pracy poniżej talentu i możliwości. Jednak film – niejako idąc za wyznaniem-monologiem Felicji-Ofelii – mówi bardziej o jej niespełnieniu życiowym niż scenicznym, o dramacie Ofelii, który nie został przez nią odegrany na scenie, ale w życiu, z wszelkimi tego konsekwencjami.

„Felicja, podobnie jak Ofelia, dociera do najgłębszych pokładów miłości. Jest to miłość nieodwzajemniona i granicząca niemal z obłędem i śmiercią”<sup>27</sup>. Rzykując życie, a także swoją opinię w środowisku polskich aktorów, ukrywa u siebie Wiktora – przez chwilę scenicznego partnera z prób *Hamleta*. Jej nieodwzajemniona miłość zawiera w sobie niejako dwie składowe, jedna to nieodwzajemnione uczucie do mężczyzny, dla którego była zdolna do największych poświęceń, druga to jej nieodwzajemniony afekt do teatru. Po wojnie decyzją sądu koleżeńskiego pozbawiona zostaje na kilka lat prawa wykonywania zawodu. Nikt nie docieka przyczyny, dla której zdecydowała się na współpracę z niemieckim teatrem rewiowym w okupowanym Krakowie, a ona sama uważa za niegodne prosić Wiktora, by zaświadczył za nią i dowiódł, że jej okupacyjny angaż nie miał jakichkolwiek znamion kolaboracji, ale był rodzajem wybiegu czy kamuflażu, niezbędnego, by ochronić ukrywanego pod swym dachem aktora. Kiedy Tomasz poznaje prawdę, załatwia Felicji-Ofelii rolę w serialu radiowym *Domowe obiady państwa Konopków*. Ale powrót na deski teatru wydaje się wciąż dla niej zamknięty, może na zawsze. Artystyczne niespełnienie świetnie zapowiadającej się aktorki stanowi drugi istotny wymiar tej postaci, życiową porażkę jakby ukrytą w cieniu tej pierwszej, miłosnej.

Podobny temat – dzieje aktorki utalentowanej, ale niespełnionej<sup>28</sup> – podjął Stanisław Różewicz<sup>29</sup> w filmie *Kobieta w kapeluszu* opartym na własnym scenariuszu. Jego bohaterką jest młoda i zdolna absolwentka szkoły

<sup>27</sup> M. Maron, dz. cyt., s. 207.

<sup>28</sup> Temat ten w jeszcze innej wersji odnajdziemy we francuskim filmie Andrzeja Żuławskiego *Najważniejsze to kochać* (*L'important c'est d'aimer*, 1975). Reżyser tak o tym mówił: „[...] w filmie istnieje ścisły związek między spektaklem *Ryszard III* a małą, płaską i pospolitą intrygą rozwijającą się przed naszymi oczami. Naprawdę myślę, że ów imbecyl grany przez Fabio Testiego i ta biedna dziewczyna kreowana przez Romy Schneider, zabijają kogoś, zabijają postać – jedyną zresztą – zachowującą (może niepotrzebnie) trochę czystości, wyzbytą złośliwości. To, co chciałem pokazać w *Ryszardzie III* – zauroczenie trupem – jest to coś o podwójnym dnie: życie zahacza o teatr, a teatr o życie”. *Kino musi niepokoić. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Jacques Grant*, tłumaczył J. Słodowski, „Film na Świecie” 1991, nr 383, s. 17.

<sup>29</sup> Reżyser tak mówił o tej postaci: „W *Kobiecie w kapeluszu* Hania Mikuć grała aktorkę inną od koleżanek idących po trupach, walczących o miejsce za pomocą wszystkich środków. Ewa to portret osoby, która chce ratować autentyczne wartości w nieautentycznym świecie. Może jej nadzieje kiedyś spełnią się, choć świat jest niesprawiedliwy, a uczciwość rzadko nagradzana. To film o nadziei, a nie o porażce”. S. Różewicz, *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*, Warszawa 2012, s. 143.

teatralnej, zaangażowana do pracy w stołecznym teatrze „Pigmalion”. Traktuje swój zawód jak powołanie. Niechętnie rozmawia o błahych problemach trudnej codzienności w borykającym się z kryzysem kraju. Pochłania ją myślenie o teatrze, ale znajduje też czas, by opiekować się starą kobietą, matką alkoholika, odwiedzając ją od czasu do czasu, robiąc zakupy i gotując posiłki. Spotyka się także ze swoją mentorką ze szkoły teatralnej, emerytowaną aktorką, podtrzymując zawiązane na studiach relacje mistrz – uczeń. Pasja i talent nie torują jej póki co drogi do artystycznego spełnienia. Występuje w małej roli manekina – tancerki w *Balu manekinów* Brunona Jasieńskiego. Pojawia się jednak szansa, że wkrótce w jej macierzystym teatrze zostanie wystawiony *Król Lear*, a Ewa ma duże szanse zagrać w nim Kordelię. Rozpoczyna pracę nad rolą, nim reżyser podejmie wiążące decyzje co do wyboru obsady. Praca w teatrze i życie osobiste stanowią dla niej dwie przenikające się rzeczywistości. Podczas jednej z telefonicznych rozmów z narzeczonym zapytana, czy jest ktoś z nią w mieszkaniu, odpowiada: „Kolega z teatru. Właśnie tu leży obok. Szekspir”.

Przygotowania do roli Kordelii prowadzi jakby w dwóch wymiarach, zawodowym i osobistym. Czyta tekst sztuki, książki o Szekspirze, uczy się roli na pamięć, rozmawia o niej ze starym aktorem, Ziembickim (Henryk Machalica), przyszlým Learem; pyta go, jaka powinna być Kordelia, a on odpowiada: „Dobra. Powinna kochać ojca”. Miłość Ewy do ojca, pamięć o nim, dociekanie kim i jaki był to ten bardziej osobisty wymiar pracy nad rolą. Nie można rozstrzygnąć, czy rozmyślania o ojcu, rozmowy o nim z matką i siostrą, mają stanowić jedynie rodzaj wewnętrznego przygotowania do roli córki starego króla, czy to raczej praca nad nią zostaje przez kobietę wykorzystana do przepracowania relacji z przedwcześnie zmarłym rodzicem. Dla Ewy bycie aktorką jest czymś więcej niż profesją, bo rodzajem powołania, sposobem na życie. Uprawiając sztukę na scenie, chce czerpać ze swoich życiowych doświadczeń, a w życiu osobistym, wypełniając prywatne obowiązki, korzystać ze sztuki, w niej szukać podpory, wsparcia i odpowiedzi na dręczące ją pytania.

Ten drugi wymiar „życia z pomocą sztuki” zdaje się być bliższy samemu Różewiczowi. Scenarzysta i reżyser (w jednej osobie) nie pokazuje prób do planowanej inscenizacji sztuki Szekspira, a bardziej zarysowuje sytuację jak z *Króla Leara* w swoim opowiadaniu o Ewie-Kordelii. Świat teatru pokazany w filmie zdaje się „nie dorastać” do tego, by wystawiać wielką sztukę dramatyczną. Zadufany w sobie reżyser Lewicki (Marek Kondrat) opowiada Ewie o swoich wizjach spektaklu w wersji „Szekspir à la teatr Kabuki”. Jednak to, co aktorka bierze za przemyślaną propozycję artystyczną, jest jedynie efekciarskim popisem. Lewicki sprawia wrażenie lawiranta, zręcznie kokietującego aktorów, snującego artystowskie wizje jedynie dla pustego

efektu<sup>30</sup>. W rzeczywistości wystawienie sztuki traktuje jako jeszcze jedną okazję w karierze, nie tak jednak kuszącą i wartą podjęcia artystycznego ryzyka, by nie porzucić jej natychmiast, gdy pojawia się propozycja przyjęcia zlecenia z telewizji.

Zatem podobnie, choć na inny sposób, Ewa nie na scenie, ale w życiu, odgrywa rolę Kordelii. W szczególny sposób powiązanie Kordelii z Ewą zostało zaakcentowane w dwóch scenach z nieznanym młodym mężczyzną, fotografem (Krzysztof Gosztyła). Kiedy Ewa siedzi na betonowym nabrzeżu nad Wisłą i głośno powtarza słowa z tekstu *Króla Leara*, siedzącemu nieopodal mężczyźnie zdaje się, że dziewczyna mówi coś do niego. Zagaduje do niej i w ten sposób nawiązują znajomość. Jakiś czas później, podczas wspólnego zwiedzania wystawy meksykańskich masek w muzeum, Ewa pyta go: „Pan ma ojca? – Mam, odpowiada. – A jaki on jest? – Uparty a czasem i dziecinny. A czemu Pani pyta? – Tak... – A Pani ojciec? – Jest królem”. Monografista Różewicza pisał:

Nie wiemy, czy Ewa jest dobrą aktorką, ale wiemy, że byłaby wspaniałą Kordelią. A wiemy stąd, że na naszych oczach Ewa rośnie i dojrzewa duchowo, stając się coraz bardziej widoczna: zarówno w duchowym bogactwie kontaktu z innymi ludźmi, jak i w szacunku dla siebie samej<sup>31</sup>.

Od chwili, gdy pojawia się szansa zagrania szekspirowskiej roli na scenie kobieta zagłębia się we wspomnienia o ojcu (zjawiają się one w filmie pod postacią na poły onirycznych retrospekcji), odwiedza w mieszkaniu matkę, by poprosić ją o fotografię taty, pyta o powody jego odejścia z pracy w kancelarii adwokackiej. Odwiedza mieszkającą z dala od stolicy starszą siostrę, a ta odkrywa przed Ewą nieznaną jej gorzką prawdę o ojcu, apodyktycznym, nadużywającym alkoholu, i z tego powodu zwolnionym z pracy (a nie ze względów politycznych, jak sugerowała matka), skłóconym z żoną, która go zdradzała, perorującym córce o honorze. „Któregoś dnia pijany wpadł pod samochód – wyjawia jej siostra – A w klepsydrze było napisane: człowiek niezwykle, szanowany”. „Nie wiedziałam – odpowiada Ewa – To coś mi powiedziała to nie ma znaczenia. Teraz może jeszcze bardziej go kocham. Biedny ojciec”. Monika Maszewska-Łupniak pisała:

Tęsknota za ojcem będzie wieczna, ale Ewa zaczyna sobie uświadamiać fakt, że nie kochała króla, tylko zwykłego, przeciętnego, zagubionego człowieka, który, być może

---

<sup>30</sup> Jego stosunek do sztuki dobrze oddają słowa, które wypowiada w rozmowie z Ewą: „Tak... Trudna sztuka ten Lir. Pełna mielizn... Pierwszy monolog Lira, właściwie bzdurny... Ojciec, który pyta się dzieci, które najbardziej go kocha? W sztuce są puste miejsca, będę dużo wykreślał, niewyraźna sprawa Kordelii i blazna...”. S. Różewicz, „Kobieta w kapeluszu”. *Fragmenty scenariusza*, „Kino” 1985, nr 3, s. 15.

<sup>31</sup> M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 107.

tak jak ona, nie potrafił odnaleźć swojego miejsca na ziemi, osiągnąć zadowolenia nie tylko z tego, co się robi, ale z samego faktu istnienia, „bycia”<sup>32</sup>.

Ostatecznie Lewicki wybiera do roli Kordelii inną aktorkę (bardziej „biegłą” we wkupywaniu się w łaski reżysera)<sup>33</sup>. Goryczy zawodu nie osładza Ewie nawet informacja, że sztuka w ogóle nie zostanie wystawiona. Utrata szansy na zagranie Kordelii w ostatecznym rachunku nie jest jednak klęską. Zamiast spełnienia artystycznego na miarę własnych artystycznych ambicji i zagrania pierwszej w życiu ważnej roli, Ewa osiąga jakiś wymiar samopoznania, dokonujący się w niej niejako za pośrednictwem Szekspira. Starając się zagłębić w postać Kordelii, skonfrontowała się ze skrywaną głęboko tęsknotą za zmarłym ojcem, z jego wyidealizowanym obrazem: „Ojciec by mi powiedział, co jest w życiu ważne, a co nie. Tyle przeszedł” – mówi do siostry. Piękny i zagadkowy finał filmu podpowiada, że w rolę ojca, który nie może już odpowiedzieć córce na nurtujące ją pytania, wchodzi sam król Lear z tekstu dramatu, grany przez Ziembickiego. W deszczowy wieczór stary aktor i Ewa wychodzą z gmachu „Pigmaliona”. Stają na moment i zaczynają mówić do siebie słowami poety. Dialog, który miał rozegrać się w teatrze, rozbrzmiewa poza nim. Chwilę potem widzimy oboje w królewskich strojach, jakby właśnie zeszedli ze sceny w kostiumach, kroczących brzegiem morza, mówiących do siebie słowami z dwóch różnych momentów w dramacie<sup>34</sup>. Jerzy Płazewski wyraził ukryty sens tej sceny słowami:

Ta finałowa scena, jak balon zwolniony z uwięzi, wyrwa się ponad świat przedstawiony, ponad wypadki zacytowane w filmie. Bowiem w warstwie faktów nie stało się istotnie nic. Znowu następnego dnia będzie Ewa statystować w *Balu ma- nekinów*, wykonując, jak za pośrednictwem sznurka, swe mechaniczne ruchy. Ale w warstwie świadomości (a wiadomo, że ta jest u Różewicza najważniejsza) stało się wszystko. Ewa została Kordelią. Przechodząc wszystkie kręgi wtajemniczenia, przechodząc, jak Kordelia, przez próby upokorzeń i porażek, w oddaniu się swemu scenicznemu powołaniu wykazała odporność i znalazła siłę, którą będzie umiała przekazać ludziom<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> M. Maszewska-Łupniak, *Własny ton, własny świat. Kino Stanisława Różewicza*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 120.

<sup>33</sup> „Arbitralnie postanowiona pewnego dnia przez cynicznego reżysera Lewickiego obsada ról za pomocą dyrekcyjnego obwieszczenia anonsuje w tej roli prostytutką Grabowską. No cóż, rzec można: jakie czasy, taka Kordelia. Spostrzeżenie prawdziwe nawet wtedy, gdy okazuje się, że do wystawienia *Króla Leara* w ogóle nie dojdzie”. M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 107.

<sup>34</sup> Autor filmu tak o tym pisał: „Po wyjściu Ewy i starego aktora z teatru, w zasłone deszczu, wszystko wydaje się szare. I nagle oboje przenoszą się nad brzeg morza, w kostiumach z epoki, mówią tekst Szekspira. Ta łatwość poruszania się w filmie i w różnych miejscach jest właśnie cudem”. S. Różewicz, *Było, minęło...*, s. 144.

<sup>35</sup> J. Płazewski, *Ewa została Kordelią!*, „Kino” 1985, nr 3, s. 10.

Tu także, podobnie jak w *Jak być kochaną*, symbolem aktorskiego niespełnienia okazała się rola w ostatecznie niewystawionej sztuce. Motyw ten pojawia się już w rozmowie z jednej z początkowych scen filmu. Ewa-Kordelia spotyka się z podziwianą przez siebie starą aktorką, Zofią. Osiągnęła w swym zawodzie wiele, swoją karierę może uznać za udaną, ale i w jej scenicznym życiu nie wszystko udało się uzyskać. Tu także granicę artystycznych spełnień wytycza niezagrana rola w sztuce Szekspira. „Wiesz – mówi do Ewy – raz miałam być Ofelią, ale aktor grający Hamleta powiedział: z tą nie będę przedstawiał! Nigdy nie powiedział dlaczego. Nie zagrałam wielu ról, które chciałam, które mogłam zagrać”. Chwilę potem znak „szekspirowskiego niespełnienia” powraca w rozmowie z przyjaciółką Zofii, Zielińską, która zjawia się w jej mieszkaniu. „Byłam w schronisku – opowiada – Laskowski cię pozdrawia. Kazał ci się kłaniać. Dalej gładzi, że był najlepszym Hamletem przed wojną. On przecież nigdy Hamleta nie zagrał! Coś mu się pomieszało”.

Trochę tytułem dygresji, a może raczej dopełnienia kontekstu dla *Kobiety w kapeluszu* i podjętego w nim tematu, chciałbym przywołać w tym miejscu film *Palec Boży* (1972, premiera 1973), czyli zrealizowany pod opieką artystyczną Stanisława Różewicza debiut fabularny Antoniego Krauze. Opowiada on historię Tadeusza (Marian Opania), młodego wrażliwego mężczyzny, bezskutecznie starającego się dostać do szkoły teatralnej. Po kolejnej nieudanej próbie spotyka się w garderobie teatru ze starym aktorem, należącym do grona egzaminatorów. Prosi go, by pomógł mu przygotować się do kolejnego podejścia. Ten jednak próbuje go odwieść od tego pomysłu, przekonuje chłopaka, by poszukał w życiu innego zajęcia. Choć nie pada tu w dialogu nigdy tytuł spektaklu, w którym występuje ów stary aktor, to domyślamy się, że właśnie gra Leara (przebiera się i zmienia charakterystykę z króla na nędzarza). W oczach Tadeusza miejsce ich spotkania oraz obserwowany przezeń proces zmiany kostiumu i charakterystyki, rutynowe i powszednie dla poddającego się nim artyście, jawią się całkiem niezwykłe i upragnione. Ale pomimo żarliwych starań posuniętych do granic obłędu, pragnienie dostania się do szkoły teatralnej pozostanie niespełnione. Narasta w nim gniew i bunt przeciwko światu<sup>36</sup>, który odmawia mu

<sup>36</sup> „Bohater rozchodzi się więc z tym światem, bo widzi jego tandetność, bylejąkość, małostkowość, jego zużycie się. [...] Chce być aktorem, ale czym jest, czym powinno być aktorstwo? – to pytanie kołaczy się w filmie niemal od samego początku: technika, profesją jak każda inna? Czy najwyższą formą kreacji, poszukiwania odwiecznych prawd, spazmatycznego przeżywania? Bohater, oburzony na to pierwsze aktorstwo, wypowiada się za wielkim przeżyciem. Spór o aktorstwo powraca potem na nowo, jak karykatura, kiedy psychiczni próbują psychodramy. Kończy się to owym okrutnym i absurdalnym gestem: król Edyp naprawdę wykluwa sobie oczy, przeżycie aktorskie doprowadzono do absurdu. [...] Desperacja, szaleństwo bohatera bierze się z ogromnej (może zbyt wielkiej?) siły, z jaką chce się w życie



prawa do zostania aktorem i występowania na scenie. Jednym ze znaków deformacji otaczającego go świata jest pokraczny Hamlet o potężnej tuszy przemawiający słowami oryginalnego tekstu do nieznającej angielskiego publiczności, wystawiany w ośrodku dla nerwowo chorych. *Palec boży* opowiada o innym rodzaju aktorskiego niespełnienia niż to z *Jak być kochaną* i *Kobiety w kapeluszu*, ale obecny w nim motyw z szekspirowską rolą (umieszczony dyskretnie w strukturze filmu) króla Leara (postać starego aktora i egzaminatora) stanowi podobnie jak w tamtych filmach poniekąd znak pożądanego spełnienia w aktorskiej profesji.

O innym dramacie niespełnienia (osobistego, a nie zawodowego) opowiada w swoim filmie Andrzej Titkow. Jego *Terrarium* (1979, na motywach słuchowiska Ireneusza Iredyńskiego) to historia starzejącej się kobiety, popularnej aktorki, Marii Zatorskiej (Barbara Wrzesińska), która podczas wakacji poznaje młodego studenta prawa, Michała Grabka (Michał Juszcakiewicz). Jego fascynacja przypadkowo poznana, rozpoznana i podziwiana aktorką szybko przeradza się w romans. Wakacyjna przygoda ma swój ciąg dalszy, ale z gorzkim finałem dla Marii. Michał poznaje młodą aktorkę i oddala się od kochanki. Stanowi to dla niej początek dramatycznego kryzysu, buntu i niezgody na starzenie się. Historia miłości między młodym mężczyzną a dużo starszą od niego kobietą to także opowieść o aktorce przeżywającej na równi zawodowe i osobiste rozterki. Życie na scenie splota się z tym poza nią. Maria bierze udział w próbach teatralnych *Hamleta*. Gra matkę księcia. Zbliżająca się premiera sztuki zbiega się z końcem romansu. W rozmowach z Michałem, a także wywiadzie, którego udziela dziennikarce popularnego magazynu, dzieli się swymi refleksjami o własnej profesji.

Temat ten zostaje w filmie pokazany w sposób, który można umownie określić mianem „dokumentalny”. Znani aktorzy (Daniel Olbrychski, Piotr Fronczewski) i ceniony reżyser teatralny (Maciej Prus) pojawiają się tutaj, „grając” samych siebie, kolegów Marii z pracy. Fragmenty z teatralnych prób ukazują sposób pracy aktorów nad tekstem, stanowią autotematyczną część filmu. Podczas jednej z nich Maria-Gertruda daje upust swojemu żalowi i frustracji wobec młodego aktora grającego Hamleta, jakby dostrzegając w nim podobieństwo do studenta i kochanka, który ją porzucił. Jednocześnie samo nawiązanie do Szekspira zarysowuje szerszy kontekst dla wydarzeń z życia aktorki. Pijana i załamana odpowiada koledze (Piotr Fronczewski), próbującemu powstrzymać ją od picia, słowami Makbeta, przyrównującego życie, jego ulotność i błahość, do roli odgrywanej na scenie przez aktora. Znamienne – Maria pomija fragment o aktorce i scenie, prezentując jedy-

---

wgryźć, uczestniczyć w nim całą swoją osobą. A życie zwyczajne, chłodne, zrutynizowane odpycha go, nie przyjmuje ofiary”. B. Michałek, *Spór o formułę życia*, „Kino” 1973, nr 8, s. 5.

nie początek i koniec słynnych słów Makbeta wypowiedzianych w piątej scenie piątego aktu: „Życie jest tylko wędrującym cieniem” oraz, po chwili, „powieścią idioty, pełną hałasu i wrzasku”. Pominiecie to ma swe nietrudne do uchwycenia znaczenie – treść opuszczonego fragmentu „zawiera się” niejako w samej postaci Marii, jej losie jako kobiety i aktorki. Dopelnieniem słów Makbeta są własne Marii, gdy mówi do Macieja Prusa, reżyserującego *Hamleta*: „A czy w ogóle można pomóc człowiekowi? Umiesz to? Uczyli cię w szkole teatralnej?”, oraz gdy dzwoni (pijana) do dziennikarki, chcąc dodać do udzielonego i zredagowanego już wywiadu słowa: „Niech pani słucha. To jest najniebezpieczniejszy zawód na świecie. Twarz i ciało są własnością publiczną. Dlaczego to mówię? Tego nikt do tej pory nie wygrał. Dlatego, że to w tej chwili mi się przypomniało, ale to jest bardzo ważne”. W filmie Titkova inaczej niż w przypadku *Jak być kochaną*, gdzie granie szekspirowskiej roli w życiu zastępuje to na scenie, triumf na deskach teatralnych nie przynosi aktorce satysfakcji. Jest potwierdzeniem zawodowych umiejętności, sukcesem zawodowym, który musi wystarczyć kobiecie i wypełnić pustkę po życiowej porażce.

Z kolei w *Engagement* (1984) Filipa Bajona teatr i dom stają się jakby jednym miejscem zespolone w sposób symboliczny w filmowym obrazie. W otwierającej film sekwencji spoglądająca zza kulis na scenę kamera filmuje od tyłu kłaniających się aktorów na zakończenie przedstawienia *Makbeta*. Aparat wolno cofa się w głąb teatralnego zaplecza, kieruje obiektyw w górę, wykonuje najazd w wypełnioną czernią przestrzeń, z której powoli wydobywa się, odjeżdżając i ukazując tym razem wejście do willi. Pod koniec filmu kamera wykonuje dokładnie odwrotny ruch, cofając się tym razem z ciemnej przestrzeni we wnętrzu mieszkania (w którym rozgrywa się akcja) i pokazuje tę samą teatralną scenę, kłaniających się aktorów, ale tym razem aparat przemieszczając się w bok, przekracza ustawioną w tyle teatralnej sceny ścianę, wjeżdża ponownie do pokoju w prywatnym mieszkaniu (jakby ten był częścią sceny). Połączone w jedno przestrzenie teatru, w którym wystawia się *Makbeta*, z wnętrzem modernistycznej willi, miejscu opisanych w filmie wydarzeń, zawiera czytelną sugestię o analogii zachodzącej między nimi<sup>37</sup>.

W toku fabuły dowiadujemy się, że willę zamieszkuje małżeństwo w średnim wieku. Ona, Krycha (Iga Cembrzyńska), jest aktorką, ale na drodze do rozwoju jej kariery i zawodowych aspiracji stanęła decyzja męża, który

---

<sup>37</sup> Według monografistki twórczości Filipa Bajona: „Otwierająca i kończąca film rama, jaką jest wizja spektaklu *Makbeta* może być zarówno wyrazem marzeń Krystyny, jak i – wynikającym z rozmowy dwóch kobiet – autentycznym faktem prób ucieczki bohaterki z monotoni małżeńskiego życia”. E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przestona. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003, s. 202.

zabronił jej uprawiania artystycznej profesji. Pod pretekstem wizyt u lekarza Krystyna wymyka się z domu, by grać w prowincjonalnym teatrze. Nie mogąc na co dzień występować na scenie, Krycha zamienia swój dom w miejsce aktorskich występów (sugestywne ujęcie łączące przestrzeń sceniczną i domową wzmacnia ten efekt) i reżyseruje „spektakl” z sobą w roli głównej wobec niczego nie podejrzewającej kandydatki na pomoc domową, Ewy (Sława Kwaśniewska). Udaje przed nią odchodzącą z posady służącą, którą Ewa ma zastąpić. Ujawnia sekrety z życia lokatorów domu i zdobywa tym samym zaufanie nowoprzybyłej, która otwiera się przed nią, ujawniając tajemnice z własnego życia, wśród nich tę największą: „[...] Ewka nie tylko ucieka od swych poprzednich chlebodawców, ale i porywa, ukrywając na wsi u matki, ich dziecko – chce je uchronić przed niemoralnością środowiska, chce mieć «swoje» dziecko”<sup>38</sup>. Kiedy Ewa odkrywa, że została oszukana, a Krycha usiłuje podstępem zdobytą wiedzę wykorzystać, dochodzi do dramatycznego spięcia. Obsesją aktorki „jest brak dziecka, zmarło nawet to przygarnięte z domu opiekuńczego. Poznając historię Ewki, chce na niej wymóc wychowanie porwanego dziecka w jej domu. Tym żądaniem wydaje na siebie wyrok śmierci. Wzburzona grą Krystyny i niemoralnością nowego «państwa», oszalała Ewa rzuci się na panią domu z kuchennym nożem w ręce”<sup>39</sup>.

Umieszczony w centrum filmu monolog Lady Makbet wygłoszony przez Krychę na schodach domu wobec urzeczonej jej występem Ewy wraz z zamykającą film sceną z teatru odsyłają do dramatu Szekspira. Między wydarzeniami znanymi ze sztuki a tymi rozgrywającymi się w willi nie ma prostych i wyraźnych analogii. Kuchenny nóż w ręku zdesperowanej Ewy nie musi kojarzyć się ze sztyletem Makbeta. Jedynie postać Krychy, przebiegłej i złej „władczyni” tego domostwa, nasuwa skojarzenia z postacią okrutnej żony króla Szkotów. Wyraźnie za to rysuje się w filmie motyw niespełnionej artystycznie aktorki gotowej zagrać kogoś podobnego do Lady Makbet w życiu i we własnym domu, skoro los poskąpił jej pracy na upragnionej scenie teatralnej. Może zresztą – podobnie jak dla Ewy-Kordelii z filmu Różewicza, także dla Krychy codzienność i jej sprawy stanowią materiał dla zbudowania szekspirowskiej roli, do której zagrania wciąż się sposobni?

Jeszcze jedną postać aktorki grającej w sztuce Szekspira<sup>40</sup> i mierzącej się w swym życiu z jakimś rodzajem niespełnienia odnajdziemy w pełnometrażowym filmie telewizyjnym *Polowanie na króla Lira* Jerzego Matuli (według

<sup>38</sup> Tamże, s. 201.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Warto wspomnieć, że główna bohaterka serialu Jerzego Sztwiertni *Komediantka* (1987, adaptacja powieści Władysława St. Reymonta), Janina Orłowska (Małgorzata Pieczyńska), jest młodą aktorką marzącą o wielkich rolach. W odcinku trzecim oglądamy, jak nocą w swej sypialni uczy się na pamięć roli Lady Makbet.

scenariusza napisanego przez reżysera wspólnie z Maciejem Z. Bordowiczem), należącym do wieloautorskiego cyklu telewizyjnego *Zdaniem obrony*. W Teatrze Polskim w Cieszynie trwają przygotowania do gościnnego występu słynnego aktora Romana Bireckiego (Leon Niemczyk) w tytułowej roli w *Królu Learze*. Jego pojawienie się wywołuje serię dramatycznych wydarzeń spowodowanych nikczemnymi praktykami aktora w jego życiu pozascenicznym. Ostatecznie do premiery nie dochodzi. Aktor znika w zagadkowych okolicznościach i odnajduje się zbyt późno, by zapowiadane przedstawienie się odbyło. Bireckiemu towarzyszy na scenie i w życiu aktorka, Katarzyna Karpień (Alicja Jackiewicz). Dla niej planowany występ w *Królu Learze* ma szczególne znaczenie. Przyjazd do Cieszyna jest jej powrotem po latach do miasta młodości, w którym mieszka jej były mąż i dawna wielka miłość, Stanisław Sokor (Emil Karewicz). Ich spotkanie po latach stanowi jakiś rodzaj wzajemnego zadośćuczynienia, odnowienia dawno zerwanej więzi. Tu także życiowe spełnienie zastępuje to na teatralnej scenie, nie mniej cenne, bo Karpień gotowała się do występu przed publicznością z rodzinnego miasta. Jednak relacja między wydarzeniami z życia bohaterów filmu (w szczególności aktorów) a tymi znanymi ze sztuki Szekspira jest trudna do uchwycenia. Można w tym wypadku mówić raczej o „pasożytowaniu”<sup>41</sup> na odniesieniach do wielkiej klasyki dramatu, gdyż w tym wypadku „szekspirowskie motywy służą uatrakcyjnieniu fabuły w żaden sposób niezwiązanej z dziełem Shakespeare’a”<sup>42</sup>.

Temat, który można ująć krótko: „aktorka i Szekspir”, obecny w *Terrarium*, *Engagement*, *Polowaniu na króla Lira*, a przede wszystkim *Kobiecie w kapeluszu*, został potraktowany w przypadku trzech pierwszych tytułów bez wyraźnych odniesień do społeczno-politycznych realiów czasów, w których się dzieją opowiedziane w nich historie. Wyjątkiem jest *Kobieta w kapeluszu*, która „nie tykając bezpośrednią aluzją żadnego z doraźnych, przemijających aspektów jej głównego tematu – stanowi znakomite studium apatycznej atmosfery stanu wojennego: czasu odebranych człowiekowi i społeczeństwu nadziei”<sup>43</sup>.

Z później zrealizowanych filmów, już po przełomie 1989 roku i do tego przełomu się odnoszących, trzeba wymienić wspomniany już *Stan strachu* Kijowskiego oraz *Ryszarda III. Rok 1989* (2000, premiera 2001), odcinek serialu Feliksa Falka, *Twarze i maski*, opowiadającego o życiu aktorów war-

---

<sup>41</sup> Innym rodzajem „pasożytowania” na odniesieniach do Szekspira mogą być teksty recenzji „na wyrost” zrównujące przeciętne filmy i losy ich bohaterów z tymi ze sztuk angielskiego poety. Por. recenzję z filmu *Piętno* (1983, premiera 1985) Ryszarda Czekają: M. Pawlicki, *Hamlet na dyskotece*, „Film” 1985, nr 25.

<sup>42</sup> O. Katafiasz, *Wstęp*, [w:] *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a*, red. O. Katafiasz, Kraków 2017, s. 11.

<sup>43</sup> M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 107.

szawskiego teatru w ciągu dwudziestu pięciu lat ich scenicznej pracy. Każdy odcinek cyklu dzieje się pod inną z historycznych polskich dat i powiązany jest fabularnie z wybraną sztuką, wystawianą w danym roku w tymże teatrze. Pod datą przełomowego roku 1989 Falk umieścił opowiadanie o Romanie Kujawie (Henryk Talar), znanym i cenionym aktorze przygotowującym się do głównej roli w *Ryszardzie III* Szekspira i jednocześnie szykującym się do rozprawy rozwodowej z żoną. Po początkowych niepowodzeniach Kujawa zaczyna coraz lepiej wcielać się w graną rolę. Im dalej posuwa się w nieczystych zagraniach wobec żony (finansuje wykonanie podrobionych zdjęć jako dowodu jej rzekomej niewierności), tym lepiej wychodzi mu granie roli na próbach. Narodziny wnuka i ponowne zbliżenie się całej rodziny w spowodowanych tym faktem okolicznościach sprawia, że Kujawa dokonuje radykalnej zmiany w swoim życiu. Rozstaje się z kochanką, rezygnuje z kandydowania na rektora w szkole teatralnej, a przede wszystkim wycofuje się z występu w *Ryszardzie III*. Planuje odbudować relacje z rodziną<sup>44</sup>. Film nie zawiera innych aluzji do przełomu 1989 roku poza tą odnoszącą się do zmiany, jaka zachodzi w życiu aktora (poniekąd uosabiającego ludzi establishmentu z ostatniej dekady PRL), który z sukcesem zagrał w *Sprawie Dantona*, szykował się do roli okrutnego Ryszarda III, ale w końcu porzucił karierę, a wręcz nawrócił się, wybierając drogę pojednania w rodzinie. Powraca w tym filmie (obecny również w omówionych powyżej utworach) motyw szekspirowskiego spektaklu, nad którym prace zostają przerwane. Aktor znów nie wieńczy swego trudu na scenie, ale tym razem dzieje się tak z wyboru samego artysty, a nie w efekcie działań niezależnych od niego<sup>45</sup>.

Nawiązania do bliższej współczesności zawiera serial *Artyści* Moniki Strzępki (2016, scenariusz Paweł Demirski) o aktorach stołecznego teatru, wystawiających *Sen nocy letniej* Szekspira i borykających się z problemami, wobec jakich stają w ostatnich latach instytucje kultury w Polsce.

Nie sposób więc dziś komentować *Artystów* bez wspomnienia o kontekście politycznym, w którym przyszło tej produkcji zaistnieć. Sytuacja narosła wokół dyrekcji Teatru Studio i Teatru Polskiego we Wrocławiu rzutuje na recepcję scenariusza wymyślonego wcześniej, a więc w oderwaniu od tych okoliczności, tworząc prze-

---

<sup>44</sup> „Czy opamiętanie, którego powodem są narodziny wnuka, przychodzi zbyt późno, tego nie wiemy. Falk nie buduje analogii życie-teatr wprost, czyni to dość subtelnie, ale i tak jest ona widoczna. I moim zdaniem bardzo prawdziwa, choć zdaję sobie sprawę, że część widowni uznaje ją za tani chwyt”. O. Katafiasz, *Ludzka historia*, „Kino” 2001, nr 3, s. 13.

<sup>45</sup> Podobnie dzieje się w *Kolejności uczuć* (1993) Radosława Piwowarskiego. Tu także prace nad inscenizacją sztuki Szekspira nie kończą się premierą. Dobiegający pięćdziesiątki słynny aktor, Rafał Nawrot (Daniel Olbrychski), zaproszony do zagrania głównej roli w *Romeo i Julii* w prowincjonalnym teatrze na Śląsku angażuje się w romans z nastoletnią licealistką, Julią (Maria Seweryn). Zauroczony dziewczyną poświęca jej cały swój czas i uwagę, zaniedbując pracę w teatrze.

wrotny rodzaj sprzężenia zwrotnego pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Wielokrotnie podejmowane w spektaklach Strzępki i Demirskiego kwestie społeczne, narodowe bolączki i punkty zapalne polskiej historii, analizy kondycji polskiej kultury i jej miejsca w życiu publicznym znalazły swoje nieoczekiwane ukoronowanie w zupełnie nowym medium – serialu telewizyjnym<sup>46</sup>.

Osobnym filmem podejmującym temat aktora i szekspirowskiej roli w pierwszych latach po przełomie 1989 roku jest dokument Marka Nowakowskiego i Marzeny Witowskiej-Sabat *Biegiem, biegiem* (1992) o Tadeuszu Łomnickim pracującym nad główną rolą w *Królu Learze*. Autorzy zbudowali narrację z zapisów scen z prób teatralnych, rozmów w zespole aktorskim oraz archiwalnych materiałów i wypowiedzi Łomnickiego, tworząc sugestywną analogię między życiem artysty a postacią starego króla. Ramę opowiadania stanowią sceny nocne nakręcone przed gmachem Teatru Nowego w Poznaniu, pokazujące długą kolejkę poznaniaków, którzy przyszli oddać hołd zmarłemu artyście, przed trumną wystawioną w foyer teatru. Tadeusz Łomnicki zmarł nagle na scenie podczas próby generalnej *Króla Leara*. Narrację między tymi scenami nakręconymi na ulicy Dąbrowskiego 29 lutego 1992 roku, czyli w dniu planowanej premiery przedstawienia, wypełnia część retrospektywna filmu, pokazująca pracę nad spektaklem od momentu przyjazdu Łomnickiego do Poznania w grudniu 1991 roku aż do konferencji prasowej w lutym 1992 roku. Przyglądamy się, jak stopniowo Łomnicki bierze niejako w swoje władanie scenę teatralną, dominując swoją osobowością nad reżyserem i innymi członkami zespołu: zmienia się z aktora próbującego roli i mistrza służącego radą młodszym kolegom i koleżankom z teatru, w reżysera precyzyjnie instruującego młodszego aktora z zespołu, jak ma zagrać błazna w finale sceny piątej z pierwszego aktu.

W drugim planie czasowym filmowego opowiadania, wplecionym w narrację o powstawaniu spektaklu, oglądamy fragmenty ról Łomnickiego od tych z lat 50. do ostatnich z początku lat 90. oprawione w jego „monolog wewnętrzny”, gdy głosem zza kadru opowiada o kluczowych momentach ze swej drogi artystycznej. Wielowymiarowość postaci Leara (którego ostatecznie nie zobaczymy w gotowym przedstawieniu) zostaje tu wyrażona poprzez wybory i dokonania Łomnickiego. Film w swojej strukturze konsekwentnie zmierza bowiem do utożsamienia postaci aktora z Learem. Dla przykładu, jeden z wątków z biografii Łomnickiego przedstawiony w filmie dotyczy jego uwikłania we władzę. Fragment z *Człowieka z marmuru* (1976, premiera 1977) Andrzeja Wajdy, w którym zagrał ustosunkowanego partyjnego reżysera filmowego, został połączony z wypowiedzią artysty o jego członko-

<sup>46</sup> D. Łuba, „Artyści” i seriale zakłócone, „Teatr” 2017, nr 1, <[http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1625/%E2%80%9EArtysci%E2%80%9D\\_i\\_seriale\\_zaklocone/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1625/%E2%80%9EArtysci%E2%80%9D_i_seriale_zaklocone/)> [dostęp: 9.09.2019].

stwie w PZPR i odejściu z organizacji po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku. W połączeniu z dokumentalnymi scenami, w których oglądamy Łomnickiego – króla Leara (próbującego roli na teatralnych deskach), te filmowe fragmenty z jego rolami (jak cytat z *Człowieka z marmuru*) podbudowują obraz władcy, jaki wyłania się z charakteru szekspirowskiej postaci i władczego sposobu bycia w teatrze samego aktora.

Związki Łomnickiego z Szekspirem zostają dodatkowo wyeksponowane w wyborze jego wypowiedzi, z których skomponowany został monolog zza kadru. Opowiada w nim o tym, jak czytał dramaty Stratfordczyka w czasie okupacji, widzimy go w roli Makbeta w widowisku telewizyjnym Andrzeja Wajdy z 1969 roku, nawet fragment sfilmowanego występu Łomnickiego w *Kordianie* Słowackiego (w inscenizacji Erwina Axera w Teatrze Narodowym z 1956 roku) wybrzmiewa tu Szekspirem. Aktor opowiada, jak do zagrania Leara zachęcił go Peter Brook. W filmie umieszczono też scenę spotkania Tadeusza Łomnickiego ze Stanisławem Barańczakiem, autorem nowego przekładu dramatu.

Zrównanie postaci Leara z Łomnickim dokonuje się też na poziomie innych elementów tworzących strukturę narracyjną *Biegiem, biegiem*. Podczas pierwszego spotkania z aktorami Teatru Nowego Łomnicki opowiada o entuzjastycznym, wręcz królewskim przyjęciu go we Wrocławiu, skąd przyjechał do Poznania. Powiększone portrety fotograficzne aktora wykonane podczas prób przez Mariusza Stachowiaka, zjawiają się w przestrzeni przed gmachem (w oknie Teatru Nowego), w którym wystawiono trumnę z ciałem artysty, sfilmowane w prześwitach między szpalerem stojących w kolejce ludzi, i zestawione z dużych rozmiarów koroną na rusztowaniu przed teatrem (stanowiącą rodzaj instalacji anonsującej nadchodzącą premierę), tworzą wizualny przekaz do oddania słowami: „Król Lear zmarł”<sup>47</sup>. Bardziej dosłownym czynią go cytaty z *Króla Leara* umieszczone w napisach początkowych i końcowych do filmu. Otwierają go ostatnie słowa dramatu: „Gdy ten dzień smutny poraża nas bólem,/ Płaczmy nad starym i nieszczęsnym Królem./ Nikt z nas nie będzie w drodze ku mogile/ Ani żyć tyle, ani cierpieć tyle”, a zamyka napis: „Tadeusz Łomnicki (ur. 1927) zmarł 22 lutego 1992 w Poznaniu podczas próby. Ostatnimi jego słowami były: «Więc jakieś życie świta przede mną. Dalej, łapmy je, pędźmy za nim, biegiem, biegiem!»”.

W *Biegiem, biegiem* odnajdujemy motywy obecne we wcześniej omawianych filmach: zapis aktorskiej prezentacji fragmentu sztuki Szekspira (jak w *Jak być kochaną*, *Hamlet x 5*, *Mistrzu*, *Tragedii królewicza duńskiego* *Hamleta przez Williama Szekspira*, *Terrarium*, *Engagement*, *Kobiecie*

<sup>47</sup> Ostatnią rolę w Teatrze Telewizji Tadeusz Łomnicki zagrał w sztuce Gastona Salvatore *Stalin* w reżyserii Kazimierza Kutza. Wcielił się w niej w postać aktora Icyka Sagera, który zasłynął rolą *Króla Leara* i z tego między innymi powodu zostaje wezwany do Stalina. Premierowa emisja spektaklu miała miejsce już po śmierci aktora 2 marca 1992 roku.

w *kapeluszu, Polowaniu na króla Lira, Stanie strachu*), opowiadanie o pracy nad spektaklem, który pozostaje nieukończony i jest jednocześnie znakiem aktorskiego niespełnienia. W odniesieniu do *Biegiem, biegiem* – śmierć artysty odebrała mu i całemu zespołowi szansę na zagranie w przygotowywanej inscenizacji. Podobnie jest, choć nie tak samo, w *Jak być kochaną, Kobiecie w kapeluszu, Polowaniu na króla Lira, Stanie strachu* – wszędzie tam pojawia się motyw inscenizacji nieukończonej.

W filmie dokumentalnym Nowakowskiego i Witowskiej-Sabat obecny jest jeszcze jeden motyw wspólny dla niego i takich filmów, jak w *Hamlet x 5, Mistrz, Stan strachu*, dotyczący Historii nakładającej się na dzieje aktorów i teatru. W *Biegiem, biegiem* Łomnicki przedstawia własnymi słowami historyczny sens inscenizacji *Króla Leara* u progu lat 90., przemawiając (tak można określić sposób, w jaki wypowiada się w tej scenie) do zebranych na konferencji prasowej dziennikarzy. W jego wypowiedzi zawarta została interpretacja *Króla Leara* czytanego i wystawianego u schyłku XX wieku, przydatna także do skomentowania polskiego, filmowego „sposobu na Szekspira”. Łomnicki (polski Lear końca stulecia) mówi w filmie:

Wiecie państwo, to jest bardzo ciekawy temat. Sztuka ta jest bardzo współczesna – widzimy, że świat się rozpadł, tworzy się na nowo. Dwudziesty wiek poszedł na marne z tymi wszystkimi idiotyzmami, jakie przeżyliśmy, i tą straszną męką, którą przeżył człowiek. Tak że to wszystko gdzieś w nas jest. To są te wewnętrzne jakieś nasze kompleksy, które można przy pomocy Szekspira powiedzieć. A z czego korzystamy? Ja dam taki prosty przykład. Mówiono kiedyś (to jest bardzo wyszukany taki sposób), że ten aktor to jakby czytał (Modrzejewska!) książkę telefoniczną, to wszyscy będziemy zachwyceni. No tak. Tak było. Tak może było później. Jaracz też by czytał... No dobrze, ale jak ja dzisiaj wstanę i zacznę czytać książkę telefoniczną i będę to czytał uważnie i konkretnie, to państwu się przypomną inne rzeczy. Będzie: numer i nazwisko. Numer i nazwisko. Numer i nazwisko. I nagle my dochodzimy do tego, co w nas jest: obsesja XX wieku, ludobójstwo, wszystko, co jest straszne, co się stało... To już nie jest książka telefoniczna, to jest inne wrażenie, prawda? I teraz, proszę państwa, jeżeli popatrzymy na utwór tego typu, w którym... powiedziałem, że to ma być – tak mi się wydaje, że to ma być – jakiś portret właśnie człowieka, który w tym XX wieku jakąś ma władzę. Muszę powiedzieć, że jest to sztuka jeszcze wchodząca w jakieś pomyłki, grzechy i straszne niepokojące rzeczy, które dzieją się w naszym kraju, i to jest przez to sztuka okropnie współczesna. Dlaczego? Władca, który zniszczył świat wartości, który zbudował nie wiadomo jak, prawdopodobnie trudną, straszną ręką, rozpada się. I co się wydobywa na wierzch? Oto jest pytanie!<sup>48</sup>

Powyżej przywołane filmy łączy wskazany na początku podobny motyw tematyczny – filmowej opowieści o aktorze, przygotowaniach do wystawienia sztuki Szekspira, do którego najczęściej nie dochodzi. Rola do zagrania

<sup>48</sup> Wypowiedź Tadeusza Łomnickiego spisana ze ścieżki dźwiękowej filmu *Biegiem, biegiem*.



na scenie zmienia się w rolę do odegrania w życiu. Odegrany fragment ze sztuki Stratfordczyka, słynny monolog czy przywołany cytat, stanowią natomiast owego artystycznego spełnienia, do którego sposobili się aktor. Ale istnieje jeszcze inna grupa filmów korzystających z rozmaitych drobnych nawiązań do Szekspira<sup>49</sup>. Nie są to filmy o aktorach i teatrze. Trudno je też ująć w wyraźnie oznaczony zbiór. Stanowią ślad szczególnej obecności sztuki Szekspira poza kręgiem elitarnym, inteligentnym, w jakim oglądamy je w omawianych powyżej filmach. Innymi słowy chodzi o takie utwory filmowe doby PRL (głównie je mam tutaj na myśli), które pokazywały, że *Hamlet*, *Król Lear* czy *Romeo i Julia* stanowią pewien stały element wyposażenia kulturowego ludzi z różnych szczebli drabiny społecznej. Być może kryje się w tej „oddolnej” fascynacji Szekspirem jakaś tęsknota za światem zachodniej kultury, której wyrażanie za pośrednictwem odniesień do tego właśnie poety i dramaturga nie budziło oporu stróżów ideologii marksistowskiej.

W zaliczanym do nurtu plebejskiego polskiej szkoły filmowej *Kwietniu* (1961) Witolda Lesiewicza (według scenariusza Józefa Hena), opowiadającym o oficerach i żołnierzach jednego z pułków II Armii Wojska Polskiego walczących w ostatnich dniach II wojny światowej, odnajdziemy szereg drobnych aluzji do Szekspira. Jeden z bohaterów filmu, kapitan Tadeusz Hyrny (Piotr Pawłowski), spędza czas na kwaterze, czytając tom z którymś z dzieł Szekspira, a podczas rozmowy telefonicznej z zakochaną w nim sanitariuszką (Maria Ciesielska) recytuje fragment z *Romea i Julii* („Nie jestem sternik, gdybyś jednak była/ Równie daleko jak ów brzeg, którego/ Morze najdalsze podmywa krawędzie./ Śmiało po taki klejnot bym popłynął”). Adiutant Hyznego, Jasiek (Jerzy Turek), posiada zapas flakonów z perfumami Parys (nazwa przywołująca drugoplanową postać z *Romea i Julii*), którymi chętnie służy mającej się ku sobie parze. Inni bohaterowie filmu mają cechy upodabniające je do znanych postaci ze sztuk szekspirowskich. Stary żołnierz Bogusław Klukwa (Tadeusz Kondrat) ma w sobie wiele z Falstaffa, a podpułkownik Czaprak (Henryk Bąk) – z Henryka V.

Nawiązanie bardziej wprost zawiera nakręcony przed *Kwietniem* i *Jak być kochaną* krótkometrażowy *Hamleś* (1960) Jerzego Skolimowskiego. Młody poeta i scenarzysta, zdobywający wówczas dopiero szlify reżysera, sięgnął po dramat Szekspira, by w krótkiej etiudzie, rodzaju żartobliwej wariacji na temat *Hamleta*, trafnie i kąśliwie skomentować charakter sztuki socrealistycznej, dążącej do zredukowania artysty do roli poddanego dyktatowi

---

<sup>49</sup> Pomijam tu te najbardziej czytelne, bo eksponowane w tytułach filmów, np. *Romeo i Julia* (1933) Jana Nowiny-Przybylskiego, *Powiatowa Lady Makbet (Sibirska Leidi Magbet)*, 1962, premiera 1964) Andrzeja Wajdy, *Otello z M-2* (1968) Juliana Dziedziny, *Romeo i Julia z Saskiej Kempy* (1988, premiera 1990) Edwarda Skórzewskiego, czy animowany, krótkometrażowy *Sen nocy letniej* (1986) Ludwika Kronica.

politycznemu agitatora, a jego dzieła do wymiarów sloganu propagandowego. *Hamleś* to zatem jakby skarłały *Hamlet*, ledwie pięciominutowa opowiadka, w której królewski dwór skurczył się do rozmiarów betonowego półpiętra na budowie, a imię księcia Danii zostało „uspołecznione”, by brzmiało mniej dworsko a bardziej swojsko, jak „koleś”. Badaczka historii i estetyki polskich etiud filmowych, Katarzyna Mąka-Malatyńska, pisała:

Skolimowski sięgnął po konwencję filmu niemego, w której nawiązywał do filmowej burleski. [...] Odtwórcy głównych ról posługują się typowym dla gatunku, wyraźnie przerysowanym aktorstwem. Film opatrzony został jednak komentarzem: pijacką pieśnią, w której wykorzystano motywy Szekspirowskie. Bohaterowie noszą imiona z dramatu Stratfordczyka. Ich forma jest jednak zdrobniała: Ofelka, Hamleś, Laercio. Reżyser wprowadził ponadto dwie postaci współczesne wywiedzione ze środowiska pijacko-knajpianego: Szefa i Szefowej. Akcja rozgrywa się w przestrzeni nieukończzonej, a już podupadającej budowy. W pierwszych scenach filmu bohaterowie huśtają się na prowizorycznej huśtawce. Ofelia skacze z niej wprost do wanny. W ten sposób tragiczny motyw szaleństwa i utonięcia Ofelii zostaje sparodiowany. [...] Wszystko dzieje się w pijackim widzie. Ten „zdradziecki napój” nieustannie pociągają z butelki wszyscy uczestnicy dramatu. Kamera podąża za bohaterami, a jej chybotanie oddaje stan upojenia bohaterów. Pijani spadają ze schodów, gruz sypie się na ich głowy. Gdy nadchodzi Fortynbras, wszyscy udają, że czytają gazety, bo w świecie Szekspira i Skolimowskiego wszystko jest pozorem. Żart filmowy autora *Rysopisu* zawiera symboliczne odniesienia do rzeczywistości Polski Ludowej końca lat 50. zbudowanej na pozorach i gazetowym kłamstwie. Wielki dramat Szekspira karleje w niej, staje się żenującą zabawą podpitych bohaterów<sup>50</sup>.

Jeśli *Hamleś* Skolimowskiego mówi o degradowaniu sztuki w scenerii wielkiej budowy, jednego z ulubionych motywów sztuki socrealistycznej, to Szekspir umieszczony w podobnym krajobrazie wielkiej budowy w debiucie fabularnym Henryka Kluby *Chudy i inni* (1966, premiera 1967, scenariusz: Wiesław Dymny), ma odmienną wymowę. W tej balladowej opowieści o budowniczych wielkiej tamy, gdzie zamiast nowomowy słyhać język bliższy temu z Piwnicy pod Baranami, sztuka Szekspira zjawia się, by uszlachetnić świat szorstki i trywialny włożony przez reżysera w ramy ludowej przypowieści o przyjaźni. Równie dobrze akcja tego filmu mogłaby się rozgrywać kilka wieków wcześniej na budowie jakiegoś zamczyska. Kierunek dla tego rodzaju konstatacji podsuwa scena, w której stłoczeni na murach tamy robotnicy oglądają przedstawienie przygotowane przez aktorów z wędrownej trupy. „Niezwykłym – zauważa Grażyna Stachówna – pomysłem było wprowadzenie na plac wielkiej budowy aktorów przygotowujących w tym właśnie entourage’u spektakl *Króla Leara* i pointowanie losów bohaterów

---

<sup>50</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Hamleś*, <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=32612>> [dostęp: 21.09.2019].

tekstami Szekspira”<sup>51</sup>. W aktora grającego Leara wcielił się Andrzej Girtler, a postać błazna zagrał Zdzisław Leśniak, czyli Hamlet ze szkolnej etiudy *Hamleś* Skolimowskiego. Można zaryzykować twierdzenie, że Kluba przywraca w świecie przedstawionym ze swego filmu właściwą miarę rzeczy – aktor predestynowany swymi fizycznymi warunkami do ról komediowych gra tu rolę królewskiego błazna, a nie księcia Danii jak u Skolimowskiego.

Jeśli słuszna jest uwaga, że Szekspir w powojennej Polsce (tej opisywanej w przywołanych filmach) z piedestału sztuki elitarnej i dostępczej wąskiemu gronu odbiorców zszedł „między ludzi”, to potwierdzenie tego odnajdujemy w odwołaniach do Szekspira z popularnych seriali dla młodzieży zrealizowanych przez Stanisława Jędrykę. W odcinku szóstym *Podróży za jeden uśmiech* (1971, premiera 1972, scenariusz: Adam Bahdaj), zatytułowanym *Królowa autostopu*, jednym z bohaterów jest kierowca dostawczego samochodu chłodni (Jerzy Turek), wielbiciel Szekspira, który przez całą drogę wspólnie przemierzaną z trójką bohaterów serialu, zadręcza siebie i ich dociekaniem, jak brzmi dalszy ciąg cytatu ze sceny piątej aktu trzeciego *Romea i Julii* („Chcesz już iść? Jeszcze ranek nie tak bliski,/ Słowik to, a nie skowronek się zrywa”), którego właśnie zapomniał, choć tak bardzo lubi głośno go powtarzać. W innym serialu tego samego reżysera, *Szaleństwie Majki Skowron* (1976, scenariusz: Aleksander Minkowski), Ariel (Marek Sikora), opiekujący się nastoletnią uciekinierką z domu (Zuzanna Antoszkiewicz), wyznaje jej, że swoje imię zawdzięcza ojcowskiemu zamiłowaniu do Szekspira. Rodzic chłopaka (Czesław Jaroszyński) nim został komendantem posterunku MO na Mazurach, skończył anglistykę. Ozdobą kolekcji książek na półce w rodzinnym domu jest starodruk ze sztukami mistrza ze Stratfordu zakupiony przez ojca w antykwariacie za całą miesięczną pensję. Ten „heroiczny” akt poświęcenia dla szekspirowskiej pasji stał się częścią rodzinnej mitologii.

Henryk Gołębiowski, należący do grona najbardziej znanych małoletnich aktorów z seriali Jędryki z lat 70. XX wieku (*Podróż za jeden uśmiech*, *Wakacje z duchami*), powrócił na ekrany w 2002 roku w *Edim* (2002) Piotra Trzaskalskiego, w którym historia nastoletnich kochanków zawiera czytelne aluzje do *Romea i Julii*. Gołębiowski gra tu zbieracza złomu i miłośnika książek (także Szekspira), którego lokalni gangsterzy wynajmują, by udzielał korepetycji ich młodziutkiej i pięknej siostrze. I jeszcze jeden przykład. Krótką scenę w teatrze, gdzie Andrzej Szczypiorski gra ducha ojca Hamleta, odnajdziemy w czwartym odcinku serialu *Awantura o Basię* (1996, premiera 1997) Kazimierza Tarnasa. Scena ta ma wyraźnie komiczny charakter, ale bardziej zabawny dla tych, którzy rozpoznają w nim aluzję do *Hamleta*.

---

<sup>51</sup> G. Stachówna, *Henryk Kluba – mistrz filmowej ballady*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, t. 2, Kraków 1997, s. 136.

Dwa ostatnie przykłady, reprezentujące drobne inkrustacje cytatami z Szekspira obecne w polskich filmach nakręconych po 1989 roku (nie licząc odcinków dwóch wspomnianych seriali *Twarze i maski* oraz *Artyści*), świadczą raczej o stopniowym zanikaniu znaczących aluzji i nawiązań do Szekspira w polskim kinie. Być może w epoce po transformacji, gdy Polska zaczęła podlegać stopniowo mechanizmom globalizacji, „marka Szekspira” nabrała innego znaczenia, przestała być tak pożądanym i wyrazistym znakiem określania związków z kulturą zachodnią, jak to miało miejsce w kręconych w PRL filmach o aktorach. Właśnie w latach 90. ubiegłego stulecia pojawiło się pytanie, czy ikona Szekspira nie stała się znakiem postępującej westernizacji innych kultur<sup>52</sup>. Najciekawszy film o tworzeniu przedstawienia teatralnego, jaki powstał po 1989 roku, czyli *Łóżko Wierszynina* (1997, premiera 1998) Andrzeja Domalika, opowiada o pracy nad inscenizacją *Trzech sióstr* Antoniego Czechowa. Sięganie po rosyjską literaturę przestało już wówczas nieść jakiegokolwiek podejrzenia o koniunkturalizm polityczny, tak jak wybór którejs z sztuk Szekspira do podobnie autotematycznego filmu nie mógłby już być odczytywany jako sygnał zgłaszania akcesu do świata kultury za żelazną kurtyną, gdyż ta już wówczas nie istniała.

Warto postawić inne pytanie. Skoro, jak starałem się wykazać, temat sztuki aktorskiej i Szekspira został podjęty w całkiem niemałej grupie polskich filmów zrealizowanych między początkiem lat 60. a końcem XX wieku, świadcząc o znaczeniu i atrakcyjności twórczości angielskiego dramatopisarza, dlaczego poza realizacjami spektakli Teatru Telewizji nie nakręcono w Polsce żadnej adaptacji filmowej któregoś z dzieł autora *Burzy*? Nie wahał się podjąć takiego wyzwania (z sukcesem) rosyjski reżyser Grigorij Kozincew, realizując *Hamleta* (1964) i *Króla Leara* (1971), choć – jak się mogło wydawać – kręcenie Szekspira po rosyjsku to zamiar ryzykowny. Być może wraz z wyjazdem z Polski Romana Polańskiego (po realizacji *Noża w wodzie*) i odejściem z grona tworzących w kraju wybitnych reżyserów tego zafascynowanego kinem według Szekspira<sup>53</sup> artyści, taka szansa bez-

---

<sup>52</sup> Podaję w moim tłumaczeniu: „Czy Szekspir stał się jedną z potężnych globalnych ikon, poprzez które lokalne rynki kulturowe są stopniowo westernizowane? Czy marzeniem (lub zagrożeniem) technologicznie połączonej, uniformizującej, ogólnoswiatowej kultury jest globalna wioska z Szekspirem ponadkulturowym, powszechnie i przyjemnie przyswajalnym, który narzuca zachodnie wartości innym tradycyjnym kulturom i gospodarkom? Napisano już do tej pory niejedno studium poświęcone analizie instytucjonalnych sposobów wykorzystania Szekspira i normatywnych wpływów, jakie recepcja jego dzieł miała w czasach najnowszych”. S. Massai, *Defining Local Shakespeares*, [w:] *World-wide Shakespeares. Local Appropriations in Film and Performance*, ed. S. Massai, London and New York 2005, s. 4.

<sup>53</sup> „Po pięcioletniej przerwie do Polski zaczęły masowo napływać zagraniczne filmy. Co-raz częściej chodziliśmy z Winowskim do kina, czasem nawet dwa razy dziennie. Początkowo najbardziej lubiliśmy filmy przygodowe, awanturyczne, więc w kółko oglądaliśmy *Robin Hooda*.

powrotnie zniknęła<sup>54</sup>? Faktem pozostaje, że to, co nie powiodło się innemu wielkiemu polskiemu filmowcowi tworzącemu za granicą, Władysławowi Starowiczowi, który nie ukończył prac nad animowaną adaptacją *Snu nocy letniej*<sup>55</sup>, udało się Romanowi Polańskiemu, gdy z powodzeniem przeniósł na ekran Szekspira, kręcąc w Wielkiej Brytanii *Tragedię Makbeta* (1971).

## BIBLIOGRAFIA

- Amenacer F., *O „Czerwonym” Krzysztofa Kiesłowskiego. Prospero i Stary Sędzia*, przeł. T. Lubelski, „Kino” 2007, nr 3.
- Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, t. 2, Kraków 1997.
- Dramat na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1953.
- Eberhardt K., *Wojciech Has*, Warszawa 1967.
- Fabiszak J., *Polish Televised Shakespeares. A Study of Shakespeare Productions Within the Television Theater Format*, Poznań 2005.
- Greenblatt S., *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.
- Hatchuel S., *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2004.
- Helman A., *Twórcza zdrada kina. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Hendrykowski M., *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999.
- Jewsiewiecki W., *Ezop XX wieku. Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Warszawa 1989.

[...] Z czasem w wyborze filmów staliśmy się bardziej wybredni. Wielokrotnie oglądaliśmy Carola Reeda *Niepotrzebni mogą odejść* i *Hamleta* w wersji Laurence’a Oliviera. Pod wpływem tego ostatniego filmu, który widziałem co najmniej dwadzieścia razy, przeczytałem wszystkie sztuki Szekspira po polsku i usiłowałem sobie wyobrazić, jak by one wyglądały w kinie”. R. Polański, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1989, s. 52.

<sup>54</sup> „Jeszcze za czasów młodości w Krakowie myślałem o sfilmowaniu któregoś z dramatów Szekspira. Być może teraz właśnie nadszedł odpowiedni moment. Najważniejsze tragedie doczekały się już świetnych adaptacji filmowych – poza *Makbetem*. Orson Welles i Kurosawa podjęli próby nie uwieńczone sukcesem, moim zdaniem, ponieśli porażkę”. R. Polański, dz. cyt., s. 272.

<sup>55</sup> „*Sen nocy letniej (Le songe d’une nuit d’été)* według Szekspira to drugie ambitne zamierzenie Starewicza, którego realizację podjął w roku 1948. Producentem filmu był «Hermes-Mercure Films». Scenariusz został napisany przez Irenę i Władysława Starewiczów, doradcą literackim był René Lalou, znawca dzieł Szekspirowskich, muzykę przygotował Georges Auric, efekty dźwiękowe – Henri Débain. Długość filmu zaplanowano na 2400 metrów, 100% animacji. [...] Mimo że zostały wykonane wszystkie lalki-bohaterowie filmu, a także część dekoracji – «realizację przerwano po otrzymaniu czeku bez pokrycia» – jak zanotował Starewicz w swych zapiskach. A więc i tego filmu nie ukończył z braku pieniędzy. Adaptację utworu Szekspirowskiego do filmu planował Starewicz już w 1916 roku. W prasie moskiewskiej tego roku pojawił się anons zapowiadający produkcję filmu przez Wydział Filmowy Komitetu Skobielewskiego; film miał mieć 5 aktów, realizator – Starewicz. Niestety, ten projekt nie został zrealizowany”. W. Jewsiewiecki, *Ezop XX wieku. Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Warszawa 1989, s. 187–188.

- Katafiasz O., *Ludzka historia*, „Kino” 2001, nr 3.
- Katafiasz O., *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2012.
- Kino musi niepokoić*. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Jacques Grant, tłumaczcy J. Słodowski, „Film na Świecie” 1991, nr 383.
- Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.
- Kłossowicz J., *Słownik Teatru Polskiego*, Warszawa 2002.
- Kurz I., *Ofelia, Felicja, NN*, „Dialog” 2012, nr 3.
- Lenartowicz S., *Szekspir na ekranie*, [w:] *Dramat na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1953.
- Lubelski T., *Historii kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.
- Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a*, red. O. Katafiasz, Kraków 2017.
- Łuba D., „Artyści” i seriale zakłócone, „Teatr” 2017, nr 1, <[http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1625/%E2%80%9Eartysci%E2%80%9D\\_i\\_seriale\\_zaklocone/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1625/%E2%80%9Eartysci%E2%80%9D_i_seriale_zaklocone/)> [dostęp: 9.09.2019].
- Majchrowski Z., „*Hamlet*”, czyli scenariusz dla czterech aktorów (i jednego artysty multimedialnego), <[teatralny.pl/opinie/hamlet-czyli-scenariusz-dla-czterech-aktorow-i-jednego-artysty-multimedialnego,276.html](http://teatralny.pl/opinie/hamlet-czyli-scenariusz-dla-czterech-aktorow-i-jednego-artysty-multimedialnego,276.html)> [dostęp: 5.09.2019].
- Maron M., *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010.
- Maszevska-Łupniak M., *Własny ton, własny świat. Kino Stanisława Różewicza*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.
- Mąka-Malatyńska K., *Hamleś*, <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=32612>> [dostęp: 21.09.2019].
- Michałek B., *Spór o formułę życia*, „Kino” 1973, nr 8.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Czas i przestona. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003.
- Pawlak G., *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953–1993*, Warszawa 2004.
- Pawlicki M., *Hamlet na dyskotecę*, „Film” 1985, nr 25.
- Plaźewski J., *Ewa została Kordelią!*, „Kino” 1985, nr 3.
- Polański R., *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1989.
- Różewicz S., *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*, Warszawa 2012.
- Różewicz S., „*Kobieta w kapeluszu*”. *Fragmenty scenariusza*, „Kino” 1985, nr 3.
- Shakespeare W., *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990.
- Shakespeare W., *Hamlet*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa, [bez daty].
- Stachowiak M., *Tadeusz Łomnicki. W stronę Leara*, konsultacja literacka M. Kwiatkowski, Kraków–Warszawa 1993.
- Stachówna G., *Henryk Kluba – mistrz filmowej ballady*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, t. 2, Kraków 1997.
- Vollmann R., *Arka Szekspira. Przewodnik po miłości i zbrodni*, przeł. V. Grotowicz, Warszawa 2003.
- Wilson E., *The French Cinema of Krzysztof Kieślowski*, London 2000.
- World-wide Shakespeares. Local Appropriations in Film and Performance*, ed. S. Massai, London and New York 2005.
- Zbierski H., *William Shakespeare*, Warszawa 1988.
- Żurowski A., *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976.