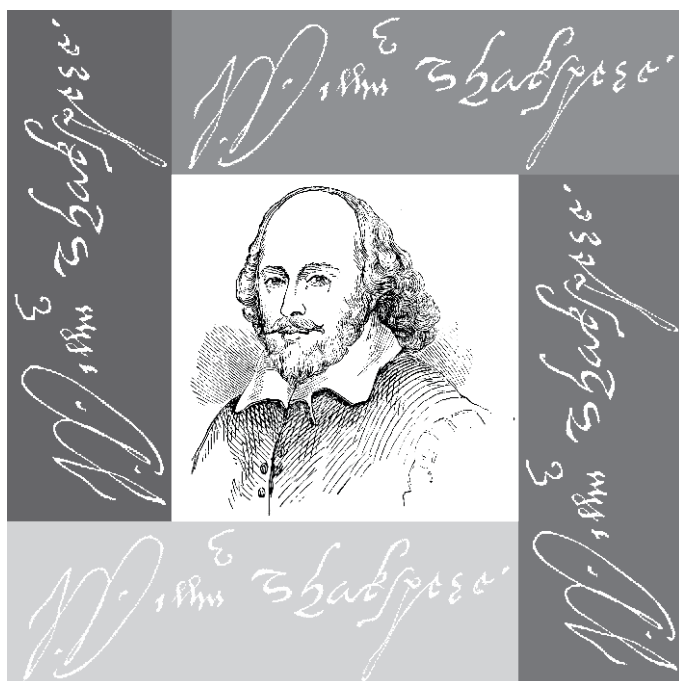




Shakespeare 2014

W 450. ROCZNICĘ
URODZIN

pod redakcją
KRYSTYNY KUJAWIŃSKIEJ COURTNEY
I MONIKI SOSNOWSKIEJ



Shakespeare 2014

W 450. ROCZNICĘ
URODZIN



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Shakespeare 2014

W 450. ROCZNICĘ
URODZIN

pod redakcją
KRYSTYNY KUJAWIŃSKIEJ COURTNEY
I MONIKI SOSNOWSKIEJ



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2014

Krystyna Kujawińska-Courtney, Monika Sosnowska – Uniwersytet Łódzki
Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 59a

RECENZENT

Andrzej Weseliński

SKŁAD I ŁAMANIE

Ofcyna Wydawnicza Edytor.org
Lidia Ciecierska

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/lenschanger

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06641.14.0.K

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7969-284-2
ISBN (ebook) 978-83-7969-733-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

~ SPIS TREŚCI ~

Informacje o Autor(k)ach.....	9
Krystyna Kujawińska Courtney, Monika Sosnowska – Wprowadzenie.....	11

CZĘŚĆ I: Hamlet i *Hamlet* – towarzysze dziejów narodowych

Małgorzata Grzegorzewska – „Spojrzyj z ukosa”, czyli anamorfozy <i>Hamleta</i>	23
Marta Wiszniowska-Majchrzyk – Rozliczanie <i>Hamletem</i>	35
Agnieszka Rasmus i Magdalena Cieślak – „Strasзлиwa szykuje się draka” – Obraz powojennej Polski w <i>Hamlesiu</i> Jerzego Skolimowskiego.....	47
Aleksandra Budrewicz – Zagrać Hamleta i umrzeć. <i>Ostatni Hamlet</i> Artura Schroedera na tle powieści teatralnej.....	59
Monika Sosnowska – Ofeliczny stan, czyli szaleństwo w trzech polskich przekładach <i>Hamleta</i>	81

CZĘŚĆ II: Poza Hamletem (i *Hamletem*) – metamorfozy autora i jego twórczości w literaturze, filmie, sztuce

Krystyna Kujawińska Courtney – A może Szekspir nie napisał Szekspira? – Sprawa autorstwa jego sztuk a film <i>Anonymous</i> (2011).....	97
Olga Mastela – O polskości niektórych krytycznoliterackich, przekłado- wych i teatralnych interpretacji <i>Zimowej opowieści</i>	115
Anna Pietrzykowska-Motyka – Gra czy wojna żywiołów – Retrospektywne obrazy sztormu w <i>Burzy</i> Williama Szekspira w oparciu o polskie prze- kłady	129
Jacek Fabiszak – Szekspir w polskiej telewizji – Tradycja a wyzwania przy- szłości.....	153

~ Spis treści ~

Tomasz Kowalski – Pre(-)tekst – Szekspir Mai Kleczewskiej.....	173
Michał Haake – „...ażeby za to dobrodziejstwo / Bez ociągania chrzest przy- jął...” Ikonografia obrazu „ <i>Kupiec wenecki</i> ” Aleksandra Gierymskiego.	185
Agnieszka Szwach – Szekspir w twórczości Daniela Chodowieckiego.....	203
Dzieła cytowane.....	213
Indeks osób.....	233

~ PODZIĘKOWANIA ~

Niniejsza publikacja powstała dzięki finansowemu wsparciu Jego Magnificencji Rektora Uniwersytetu Łódzkiego, Prof. zw. dr hab. Włodzimierza Nykiela oraz Dziekana Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politologicznych, Prof. zw. dr hab. Tomasza Domańskiego.

Serdeczne podziękowania należą się także Pani Dyrektor Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, Ewie Bluszcz, byłemu Panu Dyrektorowi Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, Tomaszowi Włodarczykowi, Pani Leonorze Wojciechowskiej – Koordynatorce ds. cyklu wydawniczego oraz Pani Liliannie Ladoruckiej – Specjalistce ds. produkcyjno-finansowych w Wydawnictwie UŁ.

~ INFORMACJE O AUTOR(K)ACH ~

Budrewicz, Aleksandra – Adiunkt, Katedra Literatur Zachodnich, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Cieślak, Magdalena – Adiunkt, Zakład Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki

Fabiszak, Jacek – Doktor hab., Profesor UAM, Zakład Kulturalnych Stosunków Polsko-Anglosaskich, Wydział Anglistyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Grzegorzewska, Małgorzata – Profesor zw. dr hab., Instytut Anglistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet Warszawski

Haake, Michał – Adiunkt, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kowalski, Tomasz – Adiunkt, Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kujawińska Courtney, Krystyna – Profesor zw. dr hab., Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych, Uniwersytet Łódzki

Mastela, Olga – Doktor, Tłumaczka

Pietrzykowska-Motyka, Anna – Adiunkt, Katedra Literatur Zachodnich, Zakład Literatur Angielskiego Obszaru Językowego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Rasmus, Agnieszka – Adiunkt, Zakład Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki

Sosnowska, Monika – Adiunkt, Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych, Uniwersytet Łódzki

Szwach, Agnieszka – Adiunkt, Zakład Literatury, Instytut Filologii Obcych, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Wiszniowska-Majchrzyk, Marta – Profesor zw. dr hab., Katedra Filozofii Kultury, Wydział Filozofii Chrześcijańskiej, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

~ WPROWADZENIE ~



W jubileuszowym roku 2014 z okazji 450. rocznicy urodzin Williama Szekspira¹ można pokusić się o epitetową charakterystykę elżbietańskiego dramaturga, czyli powtarzające się w rozmaitych tekstach określenia, składające się na obraz Szekspira w kulturze międzynarodowej: największy dramaturg wszech czasów, reformator teatru, uniwersalny umysł, ponadczasowy poeta, fenomenalny „malarz”, niedościgniony „rzeźbiarz”, genialny „kompozytor”, znawca psychiki, nieomylny praktyk, kompetentny polityk, bezkonkurencyjny artysta, czy też wreszcie – ikona kultury. Dla nas, autorek i autorów niniejszej publikacji, to po prostu i aż Mistrz, którego podziwiamy i tylko, niestety, prozą uwielbienie jesteśmy w stanie wyrazić.

Śmiałość, by wyrazić zachwyt nad twórczością dramaturga miało wielu polskich poetów i poetek, począwszy od Konstanego Gąlczyńskiego aż po Wisławę Szymborską. Wśród polskich wierszy o Szekspirze można natrafić na dziewiętnastowieczny poemat Wiktora Gomulickiego pt. *Szekspir* (1886), w którym autor składający hołd elżbietańskiemu dramatopisarzowi, pyta i udziela odpowiedzi:

Czyś ty jest synem Anglii? – nie, tyś dzieckiem świata!
Geniusz twój poza metę plemienną wylata,
Rodowe samolubstwo myśli twych nie ludzi
I nie ziomeków nam swoich malujesz, lecz – ludzi.

Kreując światy sceniczne, stwarzał Szekspir ludzi – *dramatis personae*, którzy na przestrzeni wieków przekroczyli granice, stając się częścią nie tylko kulturowej spuścizny, lecz nieustannie tworzonego kapitału
.....

¹ W niniejszej monografii zastosowano spolszczoną wersję zapisu nazwiska Shakespeare. Jest ona mocno zakorzeniona w polskiej kulturze i znacznie częściej stosowana niż forma anglojęzyczna.

kulturowego prawie wszystkich narodów, grup etnicznych i wyznaniowych świata. Zaświadczają o tym chociażby zasoby internetowe, podając, że Szekspir oraz jego twórczość jest tematem monografii, esejów i artykułów, poświęconych m.in. kulturze brazylijskiej, francuskiej, japońskiej, rumuńskiej, afgańskiej, amerykańskiej, południowo-afrykańskiej. Ostatnio jego lokalne przywłaszczenia kulturowe osiągnęły nowy status naukowy. Chociaż postmodernizm podważył istnienie Prawdy, nie podważył jednak sproblematyzowanych politycznych, społecznych i kulturowych dyskursów różnorodnych *pettite* narracji. I jest to, jak uważamy, jedna z przyczyn współczesnego urodzaju prac poświęconych „życiu” Szekspira w światowych kulturach. Ta zmiana krytycznego paradygmatu ułatwiła internacjonalizację Szekspira: światowe kultury uznano za uzasadnione płaszczyzny kulturowe, które nieustannie określają tożsamość, znaczenie i wartość dzieł Szekspira.

Należy tutaj zwrócić uwagę, że obecny związek z m.in. kulturą rosyjską, hinduską, kanadyjską czy chińską, nie istnieje tylko w ramach formalnych struktur teatru czy krytyki, lecz także w ramach popularnych przywłaszczeń kulturowych takich jak filmy, reklama, komiksy czy polityka retoryczna. Można obecnie uznać za truizm stwierdzenie, że jakakolwiek praca poświęcona badaniu obecności Szekspira w kulturze światowej staje się źródłem wiedzy o wielokulturowości, demonstrując, jak powiedział to parę lat temu Terence Hawkes, nie tylko „[c]o Szekspir chciał nam powiedzieć”, lecz „[c]o my chcemy powiedzieć przez Szekspira” (1993: 3). I tak może nie staniemy się specjalistami w zakresie historii Węgier, kubańskich praktyk teatralnych czy koreańskiego folkloru, ale czytając dzieje Szekspira w tych kulturach, otrzymujemy informacje na temat historii, zwyczajów, przekonań, wartości, które są w tych kulturach obecne. Do tej kolorowej mozaiki kultur należy także polski Szekspir, ze swą odmiennością m.in. polityczną, socjologiczną oraz zdobyczami artystycznymi i filozoficznymi.

A losy Szekspira oraz jego literackich kreacji w kulturze polskiej są odległe, sięgające pierwszych kontaktów teatralnych z trupami wędrownych aktorów z Anglii, przybywających do Polski na początku siedemnastego wieku. Czym innym jest jednak poznanie twórczości dramaturga w wersji obcojęzycznej, z punktu widzenia odmiennej kultury, z perspektywy obcego języka, czym innym zaś wprowadzenie Szekspira na polski grunt kulturowy i spowodowanie, by „mówił i myślał” po polsku. Na polskiego Szekspira, jeszcze nie tego właściwego, trzeba było poczekać aż do drugiej połowy osiemnastego wieku, tj. do momentu zaistnienia

w teatrze warszawskim, krakowskim czy lwowskim jego dramatów w formie przekładów na język polski, niemiecki lub francuski. Z tego okresu pochodzą także pierwsze krytyczne oceny jego twórczości.

Dopiero Polska okresu rozbiorów może cieszyć się prawdziwie polskim Szekspirem, a raczej polskimi przywłaszczeniami jego dramatów. Wtedy również rozkwita „myślenie Szekspirem po polsku”, a elżbietański dramaturg z cytowanego na wstępie poematu Gomulickiego staje się „dzieckiem świata”, obdarzonym opieką polskiej elity intelektualnej. Z kolei „ludzie”, jakich maluje w dramatach zaczynają przypominać Polaków, zaś postawy przez nich prezentowane przede wszystkim służą sprawie narodowowyzwoleńczej. Polskiego Szekspira zaczyna otaczać kult, zaś niektóre jego postacie, w tym szczególnie Hamleta – mit prowadzący do rozwinięcia zjawiska hamletyzmu/hamletyzowania polskiego czy też hamletomanii trwającej po dziś dzień. Od kiedy Szekspir i jego bohaterowie dowiedli swojej polskości, a to za sprawą coraz liczniejszych tłumaczeń, adaptacji, interpretacji oraz inspiracji i odniesień do jego sztuk, stali się istotną częścią polskiej kultury. Z perspektywy czasu można stwierdzić, że kulturotwórcze oddziaływanie twórczości „łabędzia z Avonu” na polskim gruncie jest tak przemożne, że Szekspir zawładnął nie tylko indywidualną świadomością intelektualną, lecz także świadomością zbiorową/narodową.

Niniejsza publikacja rejestruje wybrane motywy odbioru jego twórczości w kulturze polskiej, uwzględniając jej obecność w przekładach, krytyce literackiej, teatrze, telewizji, filmie oraz malarstwie. Pracę podzielono na dwie części: „Hamlet i *Hamlet* – towarzysze dziejów narodowych” oraz „Poza *Hamletem* (i *Hamletem*) – Metamorfozy autora i jego twórczości w literaturze, filmie, sztuce”, które porządkują eseje pod względem problemowo-tematycznym.

W otwierającym hamletyczną część książki eseju pt. „‘Spojrzyj z ukosa’, czyli anamorfozy *Hamleta*” Małgorzata Grzegorzewska podejmuje kwestię sposobów patrzenia w *Hamlecie* Williama Szekspira z perspektywy fenomenologii Jeana-Luca Marion. Francuski filozof zdefiniował wykorzystane w eseju pojęcia ikony, idola i anamorfozy. Anamorfoza, będąc techniką plastyczną, od początku odkrycia możliwości zniekształcania obrazu, stosowana była w malarstwie. Była ona znana już w czasach Szekspira, który – zdaniem autorki – odwołuje się do tej metody, np. kiedy niejednokrotnie bawi się w przekształcanie obrazu scenicznego w *Hamlecie*. Grzegorzewska udowadnia, że Szekspir korzysta z koncepcji anamorfozy, by odstąpić epistemologiczne wątpliwości

kultury wczesnej nowożytności. Koncepcja perspektywy anamorficznej, której niepokojący efekt leży w ustawieniu dwóch obrazów lub portretów w jednej perspektywie, zostaje użyty w połączeniu z istotnym dla wyводу założeniem Stanisława Wyspiańskiego. Twierdzi on, że w *Hamlecie* można zauważyć dwoistość tekstu: z jednej strony odnajduje w nim anachroniczną tragedię zemsty („perspektywa frontalna”), z drugiej zaś współczesny dramat psychologiczny („perspektywa z ukosa”). W opinii autorki eseju, zmiana perspektywy podsuwa drugi, egzystencjonalny obraz, mianowicie opowieść o przemijaniu, podobnie jak w przypadku obrazu Hansa Holbeina *Ambasadorowie*. Grzegorzewska na podstawie licznych odniesień do dramatu Szekspira udowadnia w eseju, że Hamlet jest „anamorfozą śmierci”.

W eseju poruszającym wątek „Rozliczania *Hamletem*” Marta Wiszniowska-Majchrzyk przygląda się dziejom *Hamleta* i podejmuje się ich klasyfikacji, wykorzystując do tego celu kategorię „mitu Hamleta” w kulturze polskiej. Autorka zastanawia się, w jaki sposób Hamlet-bohater i *Hamlet*-dramat przyjmują na siebie nowe funkcje w powojennej polskiej kulturze. Przede wszystkim koncentruje się na politycznych powiązaniach Hamleta z polską rzeczywistością pod rządami komunistycznymi. Wiszniowska-Majchrzyk obiera trajektorię, której tło wyznacza praca Jacka Trznadla *Hamlet czyli kłopoty z działaniem* (1995). Prowadzi analizę, zaczynając od *Hamleta* Wajdy z 1956 roku, czyli „*Hamleta* po XX Zjeździe” (1956) w ocenie Jana Kotta, przez omówienie *Hamleta* 70 w reż. Bohdana Drozdowskiego oraz sztuki z 1981 roku Jerzego Żurka *Po Hamlecie*, a kończąc na sztuce *Fortynbras się upił* Janusza Głowackiego (1983). W opinii autorki wyrosły w epoce romantyzmu mit Hamleta trwał w powojennej Polsce, niosąc treści polityczne, budujące historię narodu ponownie zniewolonego, tyle że przez inny system. Polska demokratyczna stawia pod znakiem zapytania polityczną rolę sztuki *Hamlet* w kulturze polskiej, choć nie ma wątpliwości co do jego nieustającej obecności i kulturotwórczej funkcji.

Magdalena Cieślak i Agnieszka Rasmus, w następnym eseju o zabarwieniu ideologicznym, „‘Strasliwa szykuje się draka’ – obraz powojennej Polski w *Hamlesiu* Jerzego Skolimowskiego” analizują 9-minutowy czarno-biały film z roku 1959/1960, będący pierwszą etiudą filmową artysty zrealizowaną w Łódzkiej Szkole Filmowej. *Hamleś* Skolimowskiego manifestuje parodystyczne podejście do Szekspirowskiego *Hamleta*, który został zrealizowany w konwencji filmu niemego. Autorki odczytują film w kategoriach komentarza polskiej rzeczywistości okresu

komunizmu z wykorzystaniem takich narzędzi jak aluzja czy symbolizm. Bazując na Szekspirowskiej fabule, reżyser z dużą dozą komedii sytuacyjnej i groteski dokonuje transformacji bohaterów m.in. zmieniając lub/i zniekształcając poprzez zdrobnienia ich imiona: Hamlet staje się Hamlesem, Ofelia – Ofelką, a Laertes – Learciem. Postaci Szekspirowskie stają się dzięki temu zabiegowi Polakami „z krwi i kości”. Cieślak i Rasmus podkreślają subwersywny charakter filmu-dowcipu, wpleczonego w polską sytuację historyczną i ideologiczną z przeszłości. Film, który powstał w tym trudnym okresie, stanowi – w opinii autorek – głos opozycji w stosunku do panującego wówczas reżimu. *Hamleś*, którego reżyserowi udało się ominąć cenzurę, potwierdza znaczenie twórczości Szekspira dla kultury polskiej, w szczególności *Hamleta*, który w latach komunizmu służył twórcom kultury i elicie intelektualnej nie tylko do komentowania wątków społeczno-politycznych, lecz nawet do wykpiwania narzuconej ideologii i zniewolenia.

Kolejna praca „Zagrać Hamleta i umrzeć. *Ostatni Hamlet* Artura Schroedera na tle powieści teatralnej”, autorstwa Aleksandry Budrewicz, nawiązuje do praktyki umieszczania aluzji do Szekspirowskich postaci oraz cytatów z jego dzieł w prozie w Polsce przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku na przykładzie utworu *Ostatni Hamlet* (pierwodruk prasowy *Słowo Polskie*, 1908) Artura Schroedera. Autorka zastanawia się nad genezą oraz klasyfikacją utworu, wskazując jego cechy noweli oraz powieści i w efekcie uznając go za część zbioru powieści teatralnej. Przewodnim tematem pracy jest jednak treść *Ostatniego Hamleta*. W głównym bohaterze – podstarzałym kanceliście i dawnym aktorze, Józefie Waraczu – ożywają dawne sceniczne ambicje i wraz z przybyciem do miasteczka trupy teatralnej, pragnie wcielić się w rolę tej kultowej postaci Szekspirowskiej. Chociaż w rzeczywistości ponosi klęskę (pijany Waracz odgrywa Hamleta na ulicy), w wyobraźni staje się spełnionym aktorem-Hamletem. Schroeder, jak wielu pisarzy, mierzy się z kreacją Szekspirowską, czyniąc ze swego bohatera postać, która ostatecznie doznaje śmierci symbolicznej, jako aktor i człowiek. Szkic teatralny Schroedera, wraz z innymi podobnymi utworami epoki, przyczynił się do popularyzacji twórczości i umocnienia pozycji Szekspira w kulturze polskiej.

Rozdział poświęcony hamletyzmowi naszemu polskiemu zamyka praca Moniki Sosnowskiej – „Ofeliczny stan, czyli szaleństwo w trzech polskich przekładach *Hamleta*”. Autorka poszukuje polskiej Ofelii, jak czynił to np. Jarosław Komorowski w esej „Dwieście lat polskiej

Ofelii” (2011), ograniczając te zabiegi do wybranych tłumaczeń dramatu *Hamlet*: Józefa Paszkowskiego (1862), Władysława Tarnawskiego (1953) oraz Stanisława Barańczaka (1990). Wychodząc z założenia, że zmarginalizowana w sztuce postać kobiety szalonej może stać się obszarem pierwszoplanowych dociekań, Sosnowska odwołuje się do założeń feministycznych (m.in. Elaine Showalter), które uczyniły Ofelię literackim archetypem kobiety obłąkanej. Z perspektywy feministycznej w przeznaczonym dla Ofelii tekście dramatu rysuje się postawa buntownicza, subwersywna erotycznie oraz symboliczna w swej wymowie. Istotą analiz Sosnowskiej jest porównanie polskich fraz i zwrotów przekładowych, jakie zastosowali poszczególni tłumacze dziewiętnastowieczni i dwudziestowieczni. Z przekładów wynika, że biedna/nieszczęsna Ofelia majaczy/bredzi/wypowiada nonsensy, a będąc dotknięta pomieszaniami zmysłów i utratą/brakiem rozumu, staje się istotą głównie cielesną. Somatyczny wymiar obłądu bohaterki może stać się podstawą do utrwalenia poglądu w polskiej kulturze, że kobiece szaleństwo związane jest przede wszystkim z seksualnością, biologią i zmysłami, zaś męski obłąd ma podłoże intelektualne i tym samym przedstawiane jest w lepszym świetle aniżeli deprecjonowane wariactwo Ofelii, płynące z głębi jej ciała i zmysłów.

Drugą część monografii „Poza *Hamletem* (i *Hamletem*) – Metamorfozy autora i jego twórczości w literaturze, filmie, sztuce” obejmuje siedem esejów. Pierwszy z nich zatytułowany „A może Szekspir nie napisał Szekspira? – Sprawa autorstwa jego sztuk a film *Anonymous* (2011)” stanowi krytyczną ocenę filmu *Anonimus* – kwestionującego autorstwo dzieł Szekspira – której podejmuje się Krystyna Kujawińska Courtney. Sięgając pierwszych dziewiętnastowiecznych teorii podających w wątpliwość autorstwo dramatów, sonetów i poematów Szekspira, badaczka przywołuje kolejne argumenty proponowane przez ich zwolenników, m.in. niewielką liczbę dokumentów z życia dramaturga, powątpiewanie w jego twórcze możliwości czy też kwestionowanie poziomu wiedzy i zdobytej edukacji. W opinii Kujawińskiej Courtney twórcy obrazu filmowego *Anonimus* oparli przekaz o teorię spiskową, według której w wyniku kilkuniejowej „zmowy”, naukowców, literatów, krytyków, profesorów i nauczycieli, a także miłośników Szekspira, zatuszowano fakt, że wszystkie prace przypisywane „łabędziowi znad Avonu” napisał hrabia de Vere. Wytykając liczne przekłamania oraz nieścisłości, jakich dopuścił się reżyser Rolland Emmerich (a także jego poplecznicy), szekspirolożka broni tezy głoszącej, że „Szekspir (jednak) napisał Szekspira”.

„O polskości niektórych krytycznoliterackich, przekładowych i teatralnych interpretacji *Zimowej opowieści*” to tytuł pracy Olgi Masteli, której celem jest ukazanie specyfiki wybranych (re)interpretacji *Zimowej opowieści*, warunkowanych polską kulturą (historią, polityką, literaturą, językiem, religią, plastyką, teatrem), i to zarówno w przypadku studiów krytycznoliterackich, jak i przekładów czy inscenizacji. Autorka dowodzi, że niektóre dziewiętnastowieczne odczytania *Zimowej opowieści* podnoszą kwestię domniemanych polskich źródeł dramatu. Była to – jej zdaniem – próba wpisania wątków i postaci dramatycznych w aktualny kontekst historyczno-narodowy i polityczny Polski. W dalszej części Mastela analizuje dwie polskie teatralne, dwudziestowieczne adaptacje *Zimowej opowieści*: Leona Schillera wystawioną w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego z 1924 roku oraz Krystyny Skuszanek z 1974 roku. Obie inscenizacje czerpały z koncepcji romantycznego mistycyzmu, prowokując dyskusję na temat narzucania „polskości” poprzez wprowadzenie wielu typowych dla kultury lokalnej aluzji religijnych. W opinii autorki eseju polskie odczytania *Zimowej opowieści* zwykle poszukują w tekście treści metafizycznych i transcendentnych, co często przekłada się na realizację określonych celów artystyczno-politycznych.

Zamiarem autorki następnej pracy „Gra czy wojna żywiołów – Retrospektywne obrazy sztormu w *Burzy* Williama Szekspira w oparciu o polskie przekłady” jest zaprezentowanie różnorodnych ról i funkcji burzy w dramacie Szekspira. W analizach autorka eseju, Anna Pietrzykowska-Motyka, posługuje się polskimi przekładami dramatu, w tym oprócz: tłumaczenia Stanisława Barańczaka (1991), Macieja Słomczyńskiego (1980) oraz Władysława Tarnawskiego (1958), także najnowszym – Piotra Kamińskiego (2012). Pietrzykowska-Motyka udowadnia, jak obrazy burzy oddziałują na postaci i relacje między nimi, co widać już w scenie pierwszej dramatu. Opisy burzy zostają wyeksponowane w wypowiedziach poszczególnych bohaterów, a ich powtórzenia powracają niczym echo w całej sztuce, na podstawie przekładów zakorzeniając się w świadomości polskiego odbiorcy. O wielowymiarowości motywu burzy świadczy też odczytanie go w kategoriach tytułowej „gry” czy też „wojny” żywiołów. I tak np. burza (w zależności od stopnia powiązania z tym zjawiskiem) może niektórych bohaterów dramatu przerażać, zaś u innych nie budzić trwogi. Innym wymiarem funkcjonowania burzy jest też jej oczyszczająca moc, pojawiająca się w finałowej scenie przemiany sumień bohaterów. Dostrzeżenie przez autorkę eseju, że polskie przekłady *Burzy* oddają i ukazują żywioły jako grę lub walkę,

sprawia, że staje się „głośną i dynamiczną” sztuką, pełną często odmiennych odgłosów i tonacji.

W następnym eseju „Szekspir w polskiej telewizji – tradycja a wyzwania przyszłości” Jacek Fabiszak przedstawia historię Szekspira w polskiej telewizji, podejmując próbę klasyfikacji przedstawień Szekspirowskich w oparciu o naturę teatru telewizji. Esej prezentuje zarówno historyczny przegląd telewizyjnej obecności Szekspira, jak i klasyfikację produkcji w odniesieniu do natury tego teatru. Autor odnosi się do jego kondycji i przedstawień Szekspirowskich po roku 2000, a także jego wyzwań, jakie czekają zarówno sztukę teatru telewizji, jak i sztuki Szekspira w nim pokazywane. Autor podejmuje refleksję nad historią obecności Szekspira na deskach teatru telewizji od roku 1959, kiedy wystawiono *Makbeta*. W jego opinii, wraz ze zmianą estetyki telewizyjnej zmieniał się sposób pokazywania sztuk Szekspirowskich. Fabiszak dostrzega transformację przebiegającą w terminach: od studia i sceny, poprzez plener i powrót do sceny. Zatem w poszukiwaniu nowej formuły twórcy teatru telewizji, gatunku metateatralnego, z sukcesem powrócili do korzeni. Fabiszak twierdzi, że jedynie regularne ekranizacje sztuk Szekspirowskich w Polsce miały i mają miejsce w ramach teatru telewizji, który z pewnością osiągnął status kultowego – w pełnym tego słowa znaczeniu.

Podwójną rolę sztuk Szekspira we współczesnych inscenizacjach teatralnych omawia Tomasz Kowalski w pracy „Pre(-)tekst – Szekspir Mai Kleczewskiej”, koncentrując się na działalności znanej polskiej reżyserki młodego pokolenia. Opierając się na biografii Kleczewskiej, autor eseju prezentuje jej osiągnięcia, poczynwszy od jej debiutu w 2000 roku, po wystawienie *Burzy* w 2012 roku w bydgoskim Teatrze Polskim. W dorobku reżyserskim Kleczewskiej znajdują się trzy sztuki Szekspirowskie. Oprócz już wymienionej, są to inscenizacje *Makbeta* w 2004 roku w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, a następnie *Sen nocy letniej* z 2006 roku zaprezentowany w Teatrze Starym w Krakowie. Kowalski omawia strategię reżyserską Kleczewskiej odczytania ww. dzieł, twierdząc że kontynuuje ona radykalną i kontrowersyjną linię interpretacyjną przyjętą m.in. przez Konrada Swinarskiego czy też Krzysztofa Warlikowskiego. Reżyserka – zdaniem autora eseju – traktuje sztuki Szekspira w dwojaki sposób. Jako pre-tekst, czyli strukturę, służącą dalszej artystycznej realizacji dramatu, oraz jako punkt wyjścia dla odmiennej historii, w której postaci, dialogi sceniczne oraz akcja dramatyczna stanowią jedynie zaczątek autonomicznej opowieści. Kleczewska wybiera

współczesne realia i w zamierzony sposób manipuluje tekstami Szekspira, co potwierdza każda z jej luźnych adaptacji teatralnych, szczegółowo omówiona w eseju.

W eseju zatytułowanym „...ażeby za to dobrodziejstwo / Bez ociągania chrzest przyjął...”. Ikonografia obrazu *Kupiec wenecki* Aleksandra Gierymskiego”, Michał Haake analizuje sposób malarskiego przedstawienia procesu sądowego, pokazanego w scenie 1 aktu 4 dramatu Szekspira. W przeciwieństwie do wcześniejszych analiz obrazu sugerujących, że dzieło ma niewiele wspólnego z twórczością elżbietańskiego dramaturga (m.in. dziewiętnastowieczni krytycy sztuki i recenzenci wystaw), autor eseju demonstruje, w jaki sposób doszło do przyjęcia tego poglądu, tłumacząc że stało się tak za sprawą promowania określonych poetyk artystycznych. W efekcie doszło do instrumentalnego potraktowania obrazu Gierymskiego, bez uwzględnienia ikonograficznej tradycji reprezentowania dzieł Szekspira. Zdaniem Haake, polski obraz Gierymskiego wyróżnia ustawieniem w geometrycznym centrum kompozycji malarskiej Antonia, który obok Shylocka jest jedyną postacią wykonującą poprzez uniesioną dłoń gest mówcy. Przedstawiany zwykle w charakterze milczącego uczestnika procesu, u Gierymskiego staje się aktywną postacią. Zamiast przysłuchiwać się dialogowi Porcji z Shylockiem, Antonia Gierymskiego zajmuje – zdaniem autora eseju – przemowa poruszająca kwestię ochrzzczenia Żyda. Analizując ówczesną literaturę uwzględniającą problem konwersji, Haake stoi na stanowisku, że malarska interpretacja była odzwierciedleniem polskiego podejścia do kwestii żydowskiej w dziewiętnastym wieku.

O „Szekspirze w twórczości Daniela Chodowieckiego” pisze w następnym eseju Agnieszka Szwach. Mając na celu przybliżenie postaci Chodowieckiego i jego szekspirowskich fascynacji, autorka wprowadza rys biograficzny postaci tego utalentowanego ilustratora i rytownika. Urodzony w Gdańsku w 1726 roku, większość życia spędził on w Berlinie, gdzie pobierał naukę i rozpoczął karierę jako odnoszący sukcesy rytownik. Tworząc zagranicą, w Niemczech owładniętych szekspiriomanią, Chodowiecki zetknął się z twórczością elżbietańskiego dramaturga. Jak podaje autorka eseju, przebywającego w Berlinie artystę zainspirował w pierwszej kolejności *Hamlet*, którego inscenizację miał okazję zobaczyć w tamtejszym teatrze. Wielkie wrażenie, jakie na Chodowieckim-widzu zrobiła sztuka, przełożyło się na jego działalność artystyczną, bowiem wykonał liczne ilustracje do wybranych scen tego dramatu. Chodowiecki jest również autorem wielu rycin do *Burzy*, *Makbeta*, *Koriolana*, *Henryka IV* oraz

Wesołych kumoszek z Windsoru. Szwach podkreśla, że gdańszczanin z artystycznym kunsztem przełożył język sztuk Szekspirowskich na odmienne medium artystyczne – czarno-białe ilustracje – nie rezygnując z oddającego ten język bogactwa emocji. W opinii autorki, Chodowiecki dzięki grafikom, przyczynił się do utrwalania fenomenu popularności Szekspira w osiemnastowiecznej Europie.



Niniejsza monografia jest po części efektem naukowych debat prowadzonych w ramach działalności Międzynarodowego Centrum Badań Szekspirowskich, samodzielnej interdyscyplinarnej jednostki naukowo-badawczej, którą uroczyste otwarto 18 kwietnia 2012 roku na Uniwersytecie Łódzkim. Analizowana problematyka dotyczyła zagadnień związanych ze spuścizną literacką i teatralną angielskiego dramatopisarza oraz jej recepcji w literaturze, sztuce, mediach.

O ile nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia fragmentów prac są autorstwa poszczególnych autorek i autorów esejów. W publikacji załączono trzy ilustracje należące do domeny publicznej:

1. Gierymski, Aleksander. „Scena sądu z *Kupca weneckiego* Szekspira”, 1873;
2. Malczewski, Jacek. „Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolskiego”, 1903;
3. Plakat do filmu *Anonimus* (2011) w reż. Rolanda Emmericha.

Krystyna Kujawińska Courtney i Monika Sosnowska

CZEŚĆ I

HAMLET I *HAMLET*

– TOWARZYSZE DZIEJÓW NARODOWYCH



MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA

„SPOJRZYJ Z UKOSA”, CZYLI ANAMORFOZY *HAMLETA*



filmowej wersji *Tragedii Hamleta*, wyreżyserowanej w 1990 roku przez Franka Zeffirellego, uwagę widza zwraca ciekawa realizacja sceny teatru w teatrze. Duński książę (tę rolę włoski reżyser nieoczekiwanie, lecz szczęśliwie powierzył znanemu aktorowi kina akcji, Melowi Gibsonowi) dwoi się i troi przed występem aktorów: widać od razu, że to on, a nie oficjalny mistrz dworskich ceremonii, Poloniusz, jest *spiritus movens* przygotowywanego naprędce spektaklu. Kiedy widzowie zajmują miejsca, Poloniusz swym zwyczajem wygłasza napuszoną mowę, by przypodobać się królowi i wzbudzić zazdrość dworzan. Po rozpoczęciu przedstawienia, szybko jednak traci zainteresowanie tym, co dzieje się na scenie: teatralna iluzja wcale go nie bawi. Znużony, walczy z ogarniającą go sennością. Tymczasem książę niestrudzenie krąży pomiędzy aktorami i widzami: poprawia kostiumy komediantów, gorączkowo instruuje Horacego, przepycha się w tłumie, by przed „polowaniem” zająć jak najdogodniejszą pozycję, znaleźć właściwy punkt, z którego będzie mógł wytropić każde poruszenie, każdy gest króla-zabójcy. Ta niecierpliwa aktywność bohatera nie tylko sygnalizuje rosnące podniecenie. Niezwykła intuicja kazała reżyserowi ustawić tę scenę w taki sposób, by uzmysłwić nam, jak ważna w sztuce Szekspira jest kwestia perspektywy, ciągłego poszukiwania właściwego kąta widzenia, tak, by złowieszczy cień zamordowanego nabrał określonego kształtu, o ile jesteśmy gotowi go zobaczyć, gdyż *Hamlet* jest bowiem anamorfozą śmierci. W niniejszym eseju spróbuję uzasadnić tę tezę.

Przyglądając się cmentarnemu pejzażowi *Hamleta*, Stanisław Wyspiański zakładał w swoim *Studium*, że „[w] legendzie była jakaś mowa o pogrzebie i stąd może w owym lichym dramacie grywanym za czasów Szekspira około roku 1590 kilka, był jakiś cmentarz, gdzie pogrzeb odprawiano” (1976: 49; por. Grzegorzewska, 2013: 49–62). Na tym domyśle oparł swoją analizę sztuki, w której cmentarz przestaje być przypadkowym miejscem akcji, a zostaje wpisany w nowoczesny dramat, który ma zastąpić tragedię reżyserowaną przez teatralnego (w złym słowa tego znaczeniu, a zatem nieprawdziwego i nieprzekonującego), iście *sztucznego* ducha¹:

Więc stąd pomysł cmentarza, i świata cmentarnego, a jest to teraz znowu inne, bo to daje ową grozę strzępów, które mówią o istocie i wartości człowieka – żadnej, i tym większą dziwnością otaczają duszę żywą człowieka żywego, gdy jeno martwe czerepy z dolów świeżo rozkopanych cmentarni ludzie wyrzuca. Inteligentny człowiek wśród pejzażu uczuciem więcej wyczuje wiedzy i nauki i tajemnic posiadzie – niż mu powie niejeden duch teatralny. Wyzbył się więc Szekspir zupełnie owego niejasnego dla siebie i nieoczekiwanego ducha, i trzema [...] pomysłami: TEATRU, gdzie grać będą coś podobnego do zabójstwa Klaudiusza, PORTRETEM ojca Hamletowego i CMENTARZEM, czyli postawieniem Hamleta na tło cmentarne – zastąpił i wyrugował zjawisko (Wyspiański, 1976: 49–50).

Dodać wypada, że „dusza żywa człowieka żywego” nie musi wcale być utożsamiana z pierwiastkiem nieśmiertelności; wręcz przeciwnie, w otoczeniu grobów – zdaje się wtórować Szekspirowi młodopolski poeta – jedynymi wiarygodnymi postaciami „ducha” mogą być: tchnienie mowy, ruch ciała, poruszenie myśli żywego człowieka. Wszystko to przemawia tym wyraźniej, że ukazuje się na tle martwej ciszy, posągowego bezruchu, śmiertelnej pustki.

Za pomocą teatralnej dekoracji, czyli plastycznego „kontekstu”, „tła” zdarzeń, bez którego obchodził się wszak teatr elżbietański, po-
.....

¹ Jak wyjaśnia Dariusz Kosiński w tekście poświęconym studium Wyspiańskiego o *Hamlecie* pt. „Nie mogę się oprzeć ZESTAWIENIU: *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego i chwala dziejowa Polaków”: „W centrum tragedii znajduje się nie Hamlet jako inteligencja walcząca i zdobywająca prawdę, ale Duch. [...] Zasadnicza różnica między tragedią *Hamleta* i jego dramatem polega na stosunku do prawdy pochodzącym z zaświatów oraz na możliwości lub niemożliwości uwierzenia w nią. Źródłem tragedii jest poddanie się woli Ducha, wypełnianie postawionego przezeń nakazu zemsty, co wiedzie do śmierci zarówno winnych, jak i samego *Hamleta*” (2011: 38).