

Krystyna Kujawińska Courtney

ESEJE O SZEKSPIRZE



ESSEJE
O
SZEKSPIRZE



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Krystyna Kujawińska Courtney

ESSEJE O SZEKSPIRZE

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Krystyna Kujawińska Courtney (ORCID: 0000-0002-9751-6630)
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Katedra Studiów Brytyjskich i Wspólnoty Narodów
Międzynarodowe Centrum Badań Szekspirowskich
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 59a

RECENZENCI

Magdalena Cieślak, Jacek Fiszbak

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbial

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Grafika wykorzystana na okładce: <https://www.freepik.com>

© Copyright by Krystyna Kujawińska Courtney, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

<https://doi.org/10.18778/8331-067-1>

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07677.16.0.M

Ark. wyd. 14,0; ark. druk. 17,375

ISBN 978-83-8331-067-1

e-ISBN 978-83-8331-068-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain, and nourish all the world.

Love's Labor's Lost

Dla mojej siostry Joanny

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	9
------------------------	---

CZĘŚĆ PIERWSZA

Ukojenie i ratunek – dwa wybrane aspekty dzieł Szekspira: czy przyciąga on badaczy ze względu na uniwersalizm i/czy lokalną współczesność? . . .	17
Narodowe (w tym polskie) źródła sztuk Szekspira	35
Szesnastowieczny kult Lukrecji w Polsce na tle kultury europejskiej . . .	53
Polskie losy Szekspira w czasie II wojny światowej	69
Szekspir w polskim teatrze politycznych aluzji i metafor w okresie reżimu komunistycznego	87
<i>Otello</i> w Polsce, kraju w przeważającej części jednolitym etnicznie	105
<i>Burza</i> – interpretacja teatralna	123

CZĘŚĆ DRUGA

A może Szekspir nie napisał Szekspira?: sprawa autorstwa jego sztuk w kontekście filmu <i>Anonymous</i> (2011)	141
<i>Testament Szekspira</i> : dramat Verna Thiessena (2005)	163
Ira Aldridge, Szekspir i świadomość koloru skóry w przedstawieniach teatralnych dziewiętnastowiecznej Europy	167
„Urodzona poza magiczną bladeścią rasy anglosaskiej”: polityczny i osobisty wymiar wkładu Heleny Modrzejewskiej w studia nad Szekspirem	195
„Być albo nie być, to jest nagi sztylet”: wybrane aspekty obecności Szekspira w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej	207
Bibliografia	241
Indeks osób	265
Nota edytorska	277

WPROWADZENIE

Jesteśmy skłonni dziwić się, jak ludzie mogli być jednocześnie tak oryginalni, że nie dotykali dzieła poprzednika bez wiania weń nowego życia, i tak nieoryginalni, że rzadko czynili coś zupełnie nowego.

Clive Staples Lewis, *Odrzucony obraz*
(Lewis, 1995: 202)

Ta książka jest zbiorem esejów i wystąpień konferencyjnych, które powstały na przestrzeni lat. Ich główny temat stanowi recepcja twórczości Williama Szekspira w Polsce. Tematyką tą zainteresował mnie Pan Profesor Stanisław Helsztyński, który podzielił się ze mną swoim księgozbiorem. Drugą osobą, która zachęcała mnie do pracy nad badaniem recepcji Szekspira na gruncie polskim, był promotor mojej rozprawy doktorskiej, Pan Profesor Witold Ostrowski. Aby umocnić te zainteresowania, zostałam zaproszona przez obu Panów Profesorów do pracy nad rejestracją corocznej obecności Szekspira w kulturze polskiej, którą od roku 1988 przygotowuję dla *World Shakespeare Bibliography* (Światowej Bibliografii Szekspirowskiej)¹ jako polski korespondent. WSB powstała w 1960 roku i jest doskonałym źródłem pomocy naukowej – można w niej odnaleźć informacje na temat opublikowanych monografii, artykułów, esejów oraz przedstawień teatralnych, telewizyjnych i słuchowisk radiowych dotyczących Szekspira, które pojawiły się na całym świecie². Problematyka

¹ W przeszłości była ona publikowana w formie papierowej, przez Folger Shakespeare Library, obecnie ukazuje się w formie internetowej pod adresem <https://www.worldshakesbib.org>

² Częściowe rezultaty pracy nad tą bibliografią ogłosiłam drukiem w dziele zbiorowym pod moją redakcją: *Polska Bibliografia Szekspirowska 1980–2000* (2005).

receptji Szekspira w Polsce znalazła również odbicie w wybranych pracach doktorskich, które prowadziłam. Pod moim kierunkiem powstały m.in. rozprawy na temat polskich dziejów *Otella*, *Kupca weneckiego*, *Zimowej opowieści*, *Hamleta*, a także krytyki szekspirowskiej w okresie polskiego międzywojnia. Większość z tych prac ogłoszono drukiem w formie monografii.

Chociaż moje zainteresowania Szekspirem sięgają dzieciństwa, o czym napisałam w eseju *Ukojenie i ratunek – dwa wybrane aspekty dzieł Szekspira: czy przyciąga on badaczy ze względu na uniwersalizm i/czy lokalną współczesność?*, przyznam, że przeraziło mnie to zaproszenie wybitnych znawców literatury angielskiej, a szczególnie Szekspira. Jak miałam zgłębić i pokazać jego rolę w polskiej kulturze? Szekspir jest przecież międzynarodową ikoną sztuki, literatury i kultury, jednym z najczęściej cytowanych pisarzy anglojęzycznego świata, reformatorem teatru, nowatorem, który wprowadził około 1600 nowych słów do skarbnicy języka. Fascynowały mnie nie tylko jego tragedie, komedie i romanse, ale też poematy narracyjne i sonety – zawsze zróżnicowane pod względem treści i formy, znakomicie ukazujące psychologię natury ludzkiej, człowieka wobec miłości, namiętności, zaszczytów, zaślepienia władzą i bogactwem. Zadawałam sobie pytanie, czy potrafię zgłębić jego rozważania nad człowiekiem i sensem życia. Zastanawiałam się nad ponadczasowością i nieustanną aktualnością Szekspira.

W pracy pomogło mi odwoływanie się do teorii receptji, która od czasu moich początkowych zainteresowań diametralnie zmieniła swój charakter. Przedstawiając tę kwestię w bardzo skrótowy sposób – teorie te (obecnie to bardziej teorie niż teoria) wskazują, że tekst (czyli książka, film, przedstawienie teatralne czy też inne dzieło) nie jest pasywnie przyjmowany przez odbiorcę, lecz zostaje przez niego „tworzony”. Odbiorca/odbiorczyni interpretuje znaczenie tekstu w odniesieniu do swego indywidualnego doświadczenia kulturowego i wiedzy, wypływających także z doświadczeń życiowych, m.in. wieku, gender, wykształcenia czy etniczności. Innymi słowy, znaczenie dzieła nie wynika z samego tekstu, lecz pozostaje nieodłącznie związane z procesem komunikacji. Z czasem zagadnienie to rozszerzyło teorie receptji na sztuki performatywne – teatr, telewizję – badając relacje pomiędzy tekstem i odbiorcą również w tym zakresie.

Chociaż celem niniejszego tekstu nie jest przedstawienie teoretycznych rozważań na temat recepcji, wypada wspomnieć, że już w latach sześćdziesiątych XX wieku teorię tę zainicjowały m.in. prace Hansa Roberta Jaussa i Stuarta Halla (Jauss, 1980; Hall, 2019). Istotną rolę w jej rozwoju odegrało podejście *reader-response criticism* (czyli rezonans czytelniczy), zaproponowane przez Stanleya Fisha (Fish, 1980)³. Szczególnie ważną inspiracją stała się dla mnie monografia *Theater Audiences: A Theory of Production and Reception* autorstwa Susan Bennett (Bennett, 1990/1997), która dała podstawy teoretycznego podejścia do różnorodnych procesów interpretacyjnych zachodzących wśród publiczności. Korzystałam też z dorobku Patrice’a Pavisa (Pavis, 1996; 2011), szczególnie jego prac wykorzystujących semiologię i interkulturalizm, w których poruszył zagadnienia związane z odbiorem współczesnych przedstawień teatralnych wykorzystujących nowe media, wideo i komputery. Jego rozważania nad kontekstem – czyli, w uproszczeniu, na temat relacji pomiędzy kulturą lokalną i obcą – mają, moim zdaniem, szczególne znaczenie w przypadku recepcji dzieł Szekspira w Polsce, gdzie zasadniczą rolę odgrywają tzw. kulturowi mediatorzy podejmujący się adaptacji, przywłaszczenia kulturowego i w konsekwencji transmisji, a więc przekazania/ulokowania ich w percepcji polskiego odbiorcy.

Recepcja Szekspira w Polsce stanowi właśnie przykład takiej mediacji kulturowej. Zazwyczaj była ona – i wciąż jest – zdeterminowana nie tylko zmianami w estetyce odbioru, o czym w latach siedemdziesiątych XX wieku obszernie pisał Umberto Eco w kontekście form i nieokreśloności poetyk współczesnych (Eco, 1973). W przypadku wielkiego Stratfordczyka doniosłe znaczenie mają przede wszystkim okoliczności o charakterze politycznym, które wpływały i wpływają zarówno na literacki odbiór tekstu, jak i na wszelkie interpretacje artystyczne, w tym performatywne. Zaświadczają o tym już pierwsze wystawienia *Hamleta* w języku polskim, które zaadaptował w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej Wojciech Bogusławski, uznawany zazwyczaj za ojca polskiego teatru narodowego. Wystawienie tej sztuki, a raczej jej adaptacja (Kurek, 1999: 9–48), stało się wzorem, który naśladowali późniejsi autorzy przedstawień teatralnych,

³ Por. też Drong, 2006: 25–37.

czyniąc sztuki Szekspira komentarzem do danej chwili, nie tylko w czasach gdy Polska znajdowała się pod władzą reżimu komunistycznego, ale też obecnie⁴.

Ogólnie rzecz biorąc, recepcja – co, żywią nadzieję, niniejsza książka ukaże – przynosi nie tyle teoretyczne, co praktyczne, unikatowe spojrzenie na reakcje zarówno artystów (m.in. reżyserów, scenografów, aktorów, tłumaczy), jak i odbiorców w ujęciu historycznym i współczesnym. Odwołując się do pracy Nigela Wooda *Shakespeare Reception Theory* (Wood, 2020), należy dodać, że teksty zgromadzone w tym tomie mają służyć jako przykłady różnorodności podejść do dzieł Szekspira, pozwalające przedstawić zarówno ich znaczenie (hermeneutykę), jak i estetyczną wartość. Eseje te, często uzupełnione o badania późniejsze, ukazują – mam nadzieję – w jaki sposób zarówno polscy czytelnicy i widzowie, jak również artyści, reagowali i reagują na pracę tłumaczy, reżyserów i ludzi teatru, a także swoją własną, co pozwala na tworzenie znaczenia dzieł Szekspira w ramach – jak to nazwał Jan Kott – „współczesności” zazwyczaj prowokującej do refleksji nad życiem tu i teraz.

Podziękowania

Serdeczne podziękowania składam przede wszystkim redaktorom prac zbiorowych oraz czasopism, którzy zezwolili na przedruk niniejszych prac w tłumaczeniach lub w języku polskim. Jestem wdzięczna za pomoc pracownikom bibliotek, m.in. Folger Shakespeare Library, Huntington Library, Library of Congress, Shakespeare Institute Library oraz Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie na przestrzeni lat prowadziłam badania nad zagadnieniami omawianymi w przedstawionych esejach. Doceniam pomoc Pana dr. Grzegorza Zinkiewicza, który dopomógł mi w przygotowaniu tłumaczeń tekstów na język polski. Wdzięczna jestem Pani mgr Beacie Gradowskiej za Jej życzliwość i zainteresowanie. Pragnę wyrazić moją najserdeczniejszą wdzięczność recenzentom tej publikacji: Pani

⁴ Podobną sytuację możemy zauważyć w przypadku tłumaczeń czy też poezji czy malarstwa, w tym afiszy teatralnych.

Profesor Magdalenie Cieślak i Panu Profesorowi Jackowi Fabiszakowi za Ich cenne wskazówki, które uchroniły mnie przed błędami oraz ocenę mojej pracy. Osobne podziękowania należą się pracownikom Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, w tym szczególnie Panu dr. Pawłowi M. Sobczakowi za cenne uwagi krytyczne przy przygotowaniu tomu do druku. Miałam dużo szczęścia, że redaktorką inicjującą tej książki była Pani mgr Natasza Koźbiał: dziękuję Jej za wyrozumiałość i pomoc.

CZĘŚĆ PIERWSZA

UKOJENIE I RATUNEK – DWA WYBRANE ASPEKTY DZIEŁ SZEKSPIRA: CZY PRZYCIĄGA ON BADACZY ZE WZGLĘDU NA UNIWERSALIZM I/CZY LOKALNĄ WSPÓŁCZESNOŚĆ?

Po raz pierwszy zetknęłam się z Szekspirem, kiedy w prezencie bożonarodzeniowym od babci dostałam niewielką książkę. Miałam wtedy dwanaście lat i nie kryłam rozczarowania, bo książka była dość podniszczona i nie było w niej obrazków. Dorośli wpadli w zachwyt, który powinien stać się i moim udziałem, jako że był to wolumin ze słynnej, przedwojennej biblioteczki babci. Mimo ich wyraźnego entuzjazmu, odłożyłam książkę na bok, przyrzekając sobie solennie, że nigdy do niej nie zajrzę. Z pewnością bardziej ucieszyłabym się na widok *Winnetou*, popularnej powieści o Dzikim Zachodzie, kowbojach i Indianach autorstwa niemieckiego pisarza Karla Maya!

Niebawem miałam jednak sięgnąć po mój bożonarodzeniowy podarek. Miesiąc później dochodziłam do siebie po ciężkim zapaleniu płuc i wciąż marudziłam, że nie mam nic do czytania. Mama wręczyła mi niechciany prezent, który nosił tytuł *Szekspir: książka dla młodzieży i dla dorosłych*. Już sam początek jest fascynujący, ponieważ książka zaczyna się od podziękowań. Autor, Władysław Tarnawski, wyjaśnia, że chce „spłacić dług wobec Szekspira”, dziękując mu za „dreszcze i rozkosze”, jakich jego dzieła dostarczały mu od lat dziecięcych. Ten tajemniczy Szekspir był „gwiazdą przewodnią” Tarnawskiego, rozświetlającą jego duszę i towarzyszącą mu podczas I wojny światowej, „kiedy marznąć na śmierć z zimna w okopach i słuchając wybuchów granatów, recytował w głowie monolog Hamleta, aby odwrócić swe myśli od tego wszystkiego” (Tarnawski, 1931: 9).

Później dowiedziałam się, że Szekspir rzeczywiście towarzyszył Tarnawskiemu „przez całe życie”. W 1946 roku władze komunistyczne skazały go na dziesięć lat więzienia za działalność dysydencką. W roku 1948 wyrażono zgodę, aby „dołączył” do niego Szekspir i przez następne lata w celi Tarnawski przekładał na język polski dzieła zebrane angielskiego pisarza. Chociaż większość z nich nigdy nie ukazała się drukiem, Tarnawski samodzielnie przetłumaczył kanon szekspirowski, zanim przedwcześnie zmarł w więzieniu w 1951 roku¹.

Nie tylko Tarnawski uważa, iż Szekspir ma moc uzdrawiania i ratowania „potulnie przecierpianego życia” (*Hamlet*, 3.1. 69)². Wybitny warszawski chirurg, Władysław Matlakowski, we wstępie do ośmiusetstronicowego, dwujęzycznego dzieła zatytułowanego *Hamlet, królewicz duński*, które wydał, przełożył oraz opatrzył wstępem, wyjaśnieniami i przypisami, zwierza się ze swojego szczególnego stosunku do Szekspira:

Mieszkając w szpitalu budziłem się nocą, aby pomóc krwawiącemu pacjentowi. Słyszałem świszczący oddech, jęki, kaszel i pochrząkiwanie, i byłem oślepiiony rubinową krwią, która wypływała z aorty na białe prześcieradło. [...] Z kaplicy słyszał było jak ludzie śpiewali bizantyjskie *Kyrie* – czy *Rorate coeli*. I w takiej chwili znajdowałem pocieszenie w starym Angliku (Matlakowski, [w:] Szekspir, 1894: CDXVI).

W innych kulturach na całym świecie także odnotowuje się te kojące właściwości Szekspira. W 1869 roku słynny duński literat Georg Brandes wydał trzytomową książkę pod tytułem *William Shakespeare: Studium krytyczne*, dzięki krytycznej refleksji powszechnie uważane za jego psycho-autobiografię. W jednym z listów Brandes wyznał otwarcie, iż napisał tę książkę, ponieważ chciał ponownie przeanalizować swoje życie. Szekspir posłużył mu jako środek kojący, uśmierzający niepokój i obawy (Hansen, 2003: 161–174).

¹ Więcej informacji na temat życia Tarnawskiego: Kujawińska Courtney, 2000: 164–166.

² Wszystkie cytaty z dzieł Szekspira pochodzą z *The Riverside Shakespeare* (1974). Przekłady w większości autorstwa Stanisława Barańczaka.

Ukraiński poeta Panas Myrny w dziennikach z lutego–marca 1870 roku odnotowuje swoją reakcję na Szekspira:

Cóż za siła słów, cóż za głębia myśli! I to jest poeta szesnastowieczny? Gdzież są poeci naszego humanistycznego, cywilizowanego stulecia? Gdzież oni są? Szekspir zmarł 300 lat temu... 300 lat – łatwo powiedzieć. Wiele się zmieniło, dużo się nauczyliśmy; ale nikt nie nauczył nas zaglądać w duszę ludzką tak głęboko jak Szekspir... Pieśń [Szekspira] tak umiejętnie porusza struny naszych serc; wlewa w nasze dusze niewypowiedziany smutek za Leara, za Otella, współczujemy Kordelii, Desdemonie, Ofelii, z powodu ich niedoli [...]. A „Być albo nie być” Hamleta! Któż nie słyszy czy nie odczuwa tych myśli, kiedy zaczyna się coś nowego i nieznanego, coś poruszającego naszą świadomość, myśli, wierę? (Myrny, 1971: 324)³

Jak uważa Mark Sokolyński⁴, czytanie dzieł Szekspira pomogło Myrnemu przezwyciężyć kryzys twórczy i osobisty.

Uwielbienie dla osiągnięć Szekspira jako uzdrowiciela, ratującego z tarapatów i rozstrzygającego liczne dylematy człowiecze z pewnością osiągnęło apogeum wraz z romantycznym konceptem uwielbiania barda. Jednak to „uwielbienie” nie ogranicza się do XIX wieku. Dwudziestowieczny pisarz rumuński Ion Marin Sadoveanu tak opisuje swoją pierwszą reakcję na przedstawienie *Wiele hałasu o nic* (1956):

Miłość to często gra. Szekspir bardzo dobrze o tym wiedział. [...] Tu miłość rodzi się z podwójnej przegranej. [...] Szekspir przekonał mnie i poruszył, poruszył też osoby siedzące po mojej prawej i lewej stronie [...]. Uderzyło mnie to, w jaki sposób przedstawia życie i miłość; sztuka ta była niczym gorący piec, w którym z surowego zaczynu wypieka się złocisty bochen

³ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia w książce są mojego autorstwa.

⁴ Chciałabym w tym miejscu wyrazić wdzięczność dla moich przyjaciół, koleżanek i kolegów – profesora Marka Sokolyńskiego z Odeskiego Uniwersytetu Narodowego, profesor Moniki Matei-Chesnoiu z Uniwersytetu „Ovidius” w Konstancy oraz profesor Yoshiko Kawachi z Uniwersytetu Kyorin – za dostarczenie mi informacji na temat odbioru dzieł Szekspira na przestrzeni wieków w Ukrainie, Rumunii oraz Japonii.

chleba; moja dusza przeszła podobną przemianę. Czar Szekspira stanowi zapach pierwszej miłości. Szekspir czyni cuda (Sadoveanu, 1956: 94–96).

Jak poinformowała mnie Monica Matei-Chesnoiu, Sadoveanu w swojej recenzji wyjaśnia także, iż w trakcie spektaklu dokonał bilansu swojego życia: to właśnie Szekspir dał mu siłę do stawienia czoła problemom osobistym.

Za ostatnią kulminację tego stosunku do Szekspira uznaje się rok 1998, kiedy Harold Bloom buńczucznie oznajmił, iż dzieła Stratfordczyka są niczym świecka Biblia i powinny być traktowane jak wiara uniwersalna. Według Blooma, świat potrzebuje „kultury jednoczącej”, która nie pochodzi z żadnego określonego obszaru geograficznego, lecz od „Szekspira, najlepszego, jedyne go i kluczowego autora [...], którego czyta się i wystawia na całym świecie” (Bloom, 1998: 3). Krytyk ten uważa, iż Szekspir wywarł większy wpływ niż Homer czy Platon oraz iż „rzuca on wyzwanie świętym księgom Wschodu i Zachodu, jeśli chodzi o modyfikację charakteru i osobowości człowieka” (Bloom, 1998: 3). Kanon szekspirowski stał się prawdziwą świętą księgą, ponieważ dzieła Szekspira – tak jak Biblia – są wszędzie:

W samym centrum Biblii znajduje się Bóg, czy też wizja lub wyobrażenie Boga, którego położenie jest koniecznie nieokreślone. Dzieła Szekspira okrzyknięto świecką świętą księgą lub po prostu samym centrum kanonu zachodniego [...]. [Szekspir] jest niczym system gwiazd północy, niczym zorza polarna, którą można oglądać tam, gdzie większość z nas nigdy nie dotrze. Nie ograniczają go biblioteki czy teatry (kina), stał się duchem, czy też „czarem światła”, niemal zbyt ogromnym, aby go pojąć. [...] Jeśli jakiś autor stał się moralnym guru, to tylko Szekspir (Bloom, 1998: 3).

Bloom sugeruje także, iż *Dzieła zebrane* Szekspira powinny nosić tytuł *Księga Rzeczywistości* (Bloom, 1998: 1–17).

Mimo iż amerykańskiego krytyka można by oskarżyć o wyolbrzymione zauroczenie Bardem, w jego toku myślenia jest jednak ziarno prawdy. W Wielkiej Brytanii wielu uczestników programów radiowych i telewizyjnych, zapytanych, jaką książkę zabraliby ze sobą na bezludną wyspę, równie często wskazywało Szekspira, co Biblię. Doszło nawet do

tego, że w programie *Desert Island Discs* „wręczano” im na początku Szekspira i Pismo Święte, z prośbą, aby tych dwóch publikacji nie wybierali.

Co sprawia, że Szekspir tak fascynuje? Czy to zasługa jego uniwersalizmu, mocy niesienia ukojenia i ratunku, cieszącej się szerokim uznaniem poprzez stulecia, czy też współczesności, która nieustannie przyciąga nas do jego tekstów na papierze i na scenie? Czy jest to wciąż Szekspir „współczesny”, jak nazwał go w latach sześćdziesiątych XX wieku Jan Kott? Czy znaczenie jego współczesności uległo zmianie w dobie globalnej cywilizacji? W niniejszym rozdziale zamierzam zająć się tymi pytaniami, choć zdaję sobie sprawę, iż nie będę w stanie udzielić jednoznacznych odpowiedzi.

Ogólnie rzecz biorąc, wydaje się, iż historia odbioru twórczości Szekspira zarówno w krajach anglojęzycznych – zwłaszcza w Wielkiej Brytanii – jak i poza ich granicami przyjęła dwie różne wersje statusu autora. Odległość w czasie pomiędzy jego działalnością a odbiorem stworzonych przez niego dzieł stwarza ciągłą potrzebę wyjaśnień w kontekście kulturowych, społecznych i politycznych problemów i znaczeń epoki Renesansu. Szekspir został więc zakorzeniony w historii własnego czasu, w kulturze elżbietańskiej, organizacjach społecznych i politycznych, modelowanych przez tradycję literacką i teatralną, przez system wierzeń i idei, przez wyobraźnię i warunki materialne. Skoro w przeszłości literaturę uznawano za skarbnicę świętych, drogocennych i uniwersalnych wartości społecznych (Kernan, 1990: 112), podejście to mogło przyczynić się do stworzenia idei Szekspira, którego uniwersalne, ponadczasowe wartości przyjęto jako niezmiennie przez wieki⁵.

Inny, dominujący, rodzaj krytyki odzwierciedla toczącą się debatę na temat dzieł Szekspira jako produktów wszelkich nurtujących nas współcześnie wątpliwości, problemów, zagadnień i pytań dotyczących czasu,

⁵ Alvin Kernan podkreśla także, iż we współczesnej kulturze można mówić o zaniku takiego podejścia do literatury. Za sytuację taką, według niego, odpowiedzialny jest coraz większy wpływ mass mediów (telewizja, Internet), brak jednoznacznych celów edukacyjnych oraz działalność współczesnych krytyków literatury, którzy często za ważniejszy od samych tekstów literackich uznają ich wymiar społeczny czy polityczny (Kernan, 1990: 112–113).

miejsca, rasy, płci, a nawet przekonań i wartości religijnych czy moralnych interpretatora. Mamy tu do czynienia z Szekspirem „na każdy czas”, dla wszystkich narodów i kultur świata. Ten rodzaj krytyki stał się ostatnio nieodłączną częścią perspektywy, która traktuje jego dzieła jak wyznaczniki wielokulturowości, co Michael Billing zwięźle opisuje w innym kontekście jako „szacunek dla różnic kulturowych, zasadę tolerancji dla różnych tradycji, praktyk społecznych, etyki, samoidentyfikacji, które mieszczą się w ramach światowego znaku kultury” (cyt. za Bennett, 1993: ix).

Zanim przejdę do dalszych rozważań, chciałabym podkreślić, że w mojej argumentacji „uniwersalizm” nie jest równoznaczny ze „współczesnością”, ale i jej nie zaprzecza, jako że w przypadku Szekspira obie te wartości są nieodłączne. Z jednej strony mamy uniwersalnego, kanonicznego Szekspira, który przemawia do nas przez wieki jako uznany i niezmienny uzdrowiciel niosący ratunek dla ludzkiej natury – unikatowe zjawisko, monolityczna jedność, półbóg i uprzywilejowany uniwersalny przywódca, uznawany za twórcę sztuk, którym zarówno w druku, jak i na scenie, należy się wyjątkowy szacunek. Z drugiej strony mamy do czynienia z Szekspirem współczesnym, którego przez wieki „adaptowano i poprawiano, wystawiano, parodiowano, przywłaszczano sobie, ponownie przedstawiano, przepisywano na nowo, tłumaczono, zmieniano, zamieniano” (Metheson, 1995: 114) w ciągłym procesie wymiany kulturowej, często bez czci dla jego uniwersalności. Obydwa te aspekty, nawiasem mówiąc, odkrył już Ben Jonson, który w swojej odzie *Pamięci mego ukochanego autora, Pana Williama Szekspira i tego co nam po sobie zostawił* (1623) wychwalał swego niedawno zmarłego kolegę jako „Ducha Wieku” oraz „nie wieku, lecz wieczności” (*The Riverside Shakespeare*, 2000: 65–66).

Uniwersalność Szekspira często odnajduje się w jego konceptualizacji rzeczywistości życia: odosobnienia, miłości, nienawiści, ambicji, pychy, zemsty, utraty, morderstwa, historycznego splotu buntu i wojny, braku sensu, choroby, cierpienia i śmierci, mocy ludzkich i niehumanitarnych, oraz boskich i tragicznych zażyłości. Uważa się, że studiowanie szerokiego wachlarza metafor zawartego w jego dziełach umożliwia nam osiągnięcie głębszego zrozumienia dylematów ludzkiego istnienia, jeśli pogodzi się to z myślą o ludzkim doświadczeniu i wiedzy. Nierzadko pojawia się powszechna wiara w leżącą u podstaw człowieczeństwa dobroć. Dzieje się

tak np. w *Królu Learze* – gdy jeden ze służących traci życie, broniąc Gloucester, inny potajemnie przykłada mu „na zmaltretowaną twarz [...] okład z lnianych szarpi i białka”, po tym, jak książę Cornwall oślepia go za przyzwoleniem Edmunda, syna Gloucester (3.7.). W *Zimowej opowieści* zachowanie Pauliny także może posłużyć za przykład ludzkiego współczucia. Ryzykując własnym życiem, stawia ona czoła wściekłości króla Leontesa: starając się ocalić od niechybnej śmierci Perdite, jego nowo narodzoną córkę, przez 20 lat opiekuje się żoną władcy, Hermioną, niesłusznie posądzoną o zdradę.

Rozpiętość tematyczna, formalna i słowna utworów Szekspira, jego wielkość jako dramaturga, umiejętność ujęcia okropieństw życia odzwierciedlają uniwersalne i współczesne kłopotliwe położenie ludzkości. Jego dzieła zazwyczaj poruszają nas, ponieważ pokazują archetypowe ludzkie słabości. Szekspir nie tylko urzeka i obezwładnia, ale jednocześnie wydaje się nieświadomie ujawniać założenia badawcze Junga. Doświadczenia swoich postaci wynosi ponad zwyczajność i krótkotrwałość, nadając im charakter ponadczasowy. Innymi słowy, utwory Szekspira można uznać za zarówno uniwersalne, jak i współczesne, ponieważ wspaniale osiągały to, co jest celem każdej literatury: stworzenie wzorzystej, wyraźnej, zajmującej struktury słów, która wywołuje u czytelnika i widza doświadczenie o ogromnym znaczeniu i przynoszące głębokie zadowolenie.

Chociaż wizja Szekspira jako „kronikarza” współczesności nabrała nowego znaczenia wraz z wydaniem słynnego zbioru esejów Jana Kotta *Szekspir współczesny* (Kott, 1965), nie jest ona jednak zupełnie nowa. Historia krytycznego i teatralnego odbioru sztuk Szekspira dowodzi, iż zawsze były one interpretowane przez pryzmat współczesnych wydarzeń politycznych, społecznych i kulturalnych. Za przykład może tu posłużyć *Henryk V*. W artykule *Szekspir i patriotyzm*, opublikowanym po raz pierwszy w czasie wojen burskich, Sidney Lee pisze, że to sami Francuzi byli odpowiedzialni za groźbę Henryka dotyczącą zniszczenia Harfleur (3.3.). Twierdzi on:

dopiero gdy pokonana armia nie chce przyjąć do wiadomości oczywistej klęski z rąk najeźdźcy, zdrowy rozsądek i patriotyzm z okrutną zaciekłością bronią, czego się jeszcze da. Zdrowe instynkty pomagają mocniej uchwycić słusznie zdobyte owoce zwycięstwa.

Odnajdując w sztuce Szekspira usprawiedliwienie dla zachowania Brytyjczyków wobec ich przeciwników z Afryki Południowej, Lee uznał, iż Francuzi (czytaj: Burowie) byli odpowiedzialni za odmowę przyznania się do przegranej. Według niego, „umyślnie” zaprzeczyli „prostemu faktowi, iż zostali obaleni” (Lee, 1906: 176).

Jednak Kott, który interpretował dzieła Szekspira przez pryzmat doświadczeń II wojny światowej oraz totalitarnych, komunistycznych reżimów Europy Środkowo-Wschodniej, niechcący wykazał, że ciągła interpretacja Szekspira jest tym, co sprawia, iż pozostaje on wiecznie żywy – czyni go współczesnym. Niedawne eksperymentalne przedstawienia, filmowe adaptacje, poetyckie, dramatyczne i powieściowe interpretacje stanowią typową reakcję na zetknięcie z kanonem szekspirowskim. W tych interpretacjach różne twórcze umysły „odkrywają” tekst zgodnie z wymogami swojego czasu, miejsca, rasy i płci. Jednak cała ta różnorodność adaptacji, przywłaszczania, przepisywania na nowo i zmieniania ma sens tylko i wyłącznie w kontekście uniwersalnej ciągłości. Jest to nie tylko ciągłość humanizmu Szekspira, lecz także jego obecności w kulturach świata⁶. Przykładowo, nie miałyby sensu rozmowa o takich kreacjach, jak Edmund Kean w roli Shylocka, Sarah Bernhardt jako Hamlet, Ira Aldridge jako Otello, Orson Welles grający Makbeta czy Kenneth Branagh jako Henryk V, jeśli nie byłoby uniwersalnej ciągłości przedstawiania życia ludzkiego, pomimo zmieniającej się estetyki teatralnej czy mody – dzięki czemu można porównać ich osiągnięcia czy porażki.

„Tłumaczymy dzieła przeszłości [Szekspira]”, jak pokrótce wyjaśnia Edward Rothstein,

pod względem terażniejszości, albo przenosząc je gwałtownie do świata współczesnego, albo przerzucając nasze zainteresowanie wstecz, sądząc, iż odkrywamy raczej niż ukrywamy, twierdząc, iż rozsnuwamy przyjemne

⁶ Gary Taylor wyraził opinię, że spada międzynarodowe uznanie dla Szekspira jako autorytetu kulturowego. Dominująca hegemonia mass mediów i kultury popularnej jest odpowiedzialna za nadanie mu statusu pustego znaku: „[Szekspir] stał się niczym perły rzucane przed wieprze, nieprzenikniony” (Taylor, 1989: 202).

iluzje wątku i postaci, aby ukazać ich podłoże polityczne (*The Wall Street Journal*, 1997: H1–H28).

Z pewnością zarówno w przeszłości, jak i w zmieniającej się współczesności historycyzm patrzy na elżbietąńską Anglię tak, jak nie patrzono by na nią w XVI czy XVII wieku, a już sam sposób spoglądania wstecz zmienia jakość tego, co jest rzekomo postrzegane. Coraz to nowsze współczesne produkcje i interpretacje, często zawężające znaczenie do tego, co może zdarzyć się w ciasnym świecie danego czasu i miejsca, także czynią Szekspira „wiecznie żywym” w globalnej wiosce kultury.

Szekspir jest zarówno uniwersalny, transcendentny, kanoniczny, jak i współczesny, zawsze interpretowany poprzez obawy i niepokoje „tu-teraz-dla-mnie”. Wydaje mi się, iż byłoby godnym pożałowania, gdyby nasze podejście do Szekspira stało się zbyt historyczne, zbyt tradycyjne, innymi słowy: „zbyt uniwersalne”, ponieważ w rezultacie otrzymalibyśmy swego rodzaju muzeum teatru czy archiwalną egzegezę. Nie wnosiliby to nic nowego, ale poddawało ponownemu przetworzeniu dobrze znaną Prawdę. Prawdą jest jednak także, iż gdy sztukę Szekspira wystawia się „na współczesnych warunkach”, często traci ona pewne aspekty pierwotnego wymiaru – te aspekty, które są niezmiennie obecne w tekście, niezależnie od wysiłków kolejnych zwolenników historycyzmu, aby umiejscowić „życie” w każdym możliwym miejscu, poza samym tekstem.

Kiedy mamy już zarysowany „horyzont naszych oczekiwań”, często zdarza się nam zapomnieć, że to, co sprawia, iż tekst ten ciągle żyje, to właśnie „to niezbędne coś”, które dostępne było w kulturze wczesnoelżbietąńskiej i które jest dostępne dla nas pomimo różnicy czasu, miejsca, rasy i płci. Ten niezbędny czynnik, to uniwersum, wydaje się czekać na odpowiednie okoliczności historyczne, polityczne i kulturowe, które pozwolą mu na nowo zabłysnąć w nowym przedstawieniu czy nowej interpretacji. Nie uważam, iż fakt, że ten system energii jest ciągle inny, zasługuje na krytykę. Zawsze będzie to odmienny, nowy produkt, powstały i stworzony dzięki wyobraźni danej osoby, w odpowiednim momencie twórczym i w świetle innego *Zeitgeist*.

Podczas kolejnych procesów czytania „odkrywa się” tysiące prawd. Odkrycia te, jak sądzę, są właśnie tym, co najbardziej cenią aktorzy,

reżyserzy, widzowie i czytelnicy. W końcu sam gatunek dzieł Szekspira wymaga ciągłego twórczego ich adaptowania. James C. Bulman słusznie zauważa, że podczas przedstawień teatralnych „wszystkie sztuki Szekspira przechodzą proces kulturowego przystosowania, który zmienia nasze rozumienie tekstu pierwotnego” (Bulman, 1995: 3–4). Teksty dramatyczne różnią się od innych: nie tylko oferują, ale i zapraszają, popędzają i w pewien sposób nakładają niezliczone możliwości nieskończonych przeróbek reżyserskich, scenicznych, choreograficznych, aktorskich i innych, często pomijanych w programach teatralnych.

Historia *Otella* w teatrze pokazuje, iż sztuka ta zawsze przemawiała „przez przypisanie europejskich dyskursów kolonialnych” (Newman, 1995: 150), podczas gdy w poszczególnych produkcjach przedstawiano i podkreślano różne elementy tekstu Szekspira. W czasie restauracji Stuartów np. *Otella* przedstawiano jako gentlemana i oficera, ponieważ postać tę odtwarzali zwykle aktorzy służący w armii króla Karola. W epoce wiktoriańskiej życie zawodowe Maura zazwyczaj nie miało znaczenia: był on przede wszystkim przedstawiany w roli oddanego męża. Kiedy w rolę *Otella* wcielali się czarnoskórzy aktorzy, np. Ira Aldridge czy Paul Robson, kwestie rasowe stawały się najważniejszym zagadnieniem w sztuce (Vaughan, 1994).

Kwestia uniwersalności Szekspira – jego mocy niesienia ukojenia i ratunku – jest, moim zdaniem, nieodłączną częścią humanizmu. Słowa angielskiego pisarza „przemawiają” do nas w czasie i przestrzeni, ponieważ pokazują naturę ludzką nie jako konstrukcję zależną od danego czasu, ale jako zjawisko uniwersalne, którego trzon pozostaje niezmienny i przetrwa we wszelkich możliwych warunkach politycznych, społecznych i kulturowych. Jednocześnie, skoro teksty literackie istnieją w czytelnikach, czy też gdzieś pomiędzy czytelnikami a stronami tekstów, i ze wszystkich względów praktycznych nie istnieją nigdzie indziej, w każdym czytaniu dzieł Szekspira istnieje potencjał zarówno dla uniwersalnej, transcendentnej interpretacji, jak i dla interpretacyjnego uwspółcześnienia aspektów formalnych, społecznych i politycznych. Innymi słowy, my także „przemawiamy” do Szekspira.

Potencjał ten, jak sądzę, odzwierciedla dwa podejścia do statusu Szekspira w procesie odbioru jego dzieł na całym świecie. Jeśli odbiór ten ma charakter osobisty, Szekspir traktowany jest jak lekarstwo przydatne

w sytuacji, w jakiej znalazł się człowiek. Interpretatorzy tacy, jak Tarnawski, Matlakowski, Brandes, Myrny, Sadoveanu i Bloom odczuwają siłę Szekspira, jako źródło ukojenia w chwilach nieszczęścia, w jego wspaniałym języku i tematach, w koncepcie autentycznej indywidualności – samotnej duszy, refleksyjnego ja, które słucha, mówi do siebie i zdaje sobie sprawę ze swoich cierpień i pragnień – oraz koncepcie życia wewnętrznego – nie tylko jako czegoś, co istnieje, ale także czegoś, co można zbadać, podsłuchać, co spowoduje działanie na scenie, tak jak osobiste działanie w rzeczywistości.

Kiedy współczesnienie traktuje się jako część dziedzictwa kulturowego danego czasu, miejsca, rodzaju i tożsamości etnicznej, uzyskuje ono wymiar formalny. Nazwałabym je metauwspółczesnieniem, ponieważ wykracza poza osobisty odbiór czy indywidualną interpretację tekstów Szekspira, stając się ich nieodłączną częścią. Metauwspółczesnienie kształtuje i wpływa na naszą recepcję dzieł Szekspira tak samo, jak teksty te kształtują i wpływają na naszą interpretację jego sztuk. Innymi słowy, wymaga ciągłego artystycznego współczesnienia współczesności na arenie krajowej i międzynarodowej. W różnorodnych praktykach kulturowych i instytucjach autorytet Szekspira przystosowywany jest tak, aby mógł służyć odpowiednim potrzebom i wymaganiom politycznym, społecznym i kulturowym.

Od końca XVIII wieku kult Szekspira rozprzestrzenił się prawie na cały świat. W wielu krajach był on pierwszym autorem-obcokrajowcem, którego wszystkie dzieła przetłumaczono i wydano. Szekspir stawał się środkiem, poprzez który odbywało się narodowe samoodkrywanie, a jego sztuki stanowiły część generalnej próby odnowienia języka narodowego i narodowej szkoły aktorskiej. W ostatnich dekadach despotyzmu na Węgrzech idee niepodległości, wolności i tożsamości narodowej zachowywano właśnie w dziełach Szekspira. Idee te nadal trwały po klęsce powstania węgierskiego 1848 roku (Dávidházi, 1998). Dla dziewiętnastowiecznej Polski, podzielonej pomiędzy trzech zaborców w wyniku kolejnych rozbiorów,

autor *Hamleta* i *Makbeta* był nieoczekiwanym obrońcą praw [Polaków], ważnym „zastępcą” polskich poetów romantycznych. W jego dziełach widzowie odnajdowali ukryte, tylko dla nich zrozumiałe, odniesienia do tak

palących spraw jak moralność publiczna, władza, okrucieństwo, sprawiedliwość i nastawienie do rządu wybranego za zgodą ludzi oraz do rządu narzuconego odgórnie przez uzurpatorów władzy (Csató, 1960: 3).

Szekspir, jako klasyk literatury światowej, przez wieki był głosem uciskanych narodów, wyrażającym ich stanowisko w obliczu represji politycznych i kulturowych.

W Japonii, jak ukazuje Yoshiko Kawachi, Szekspir – czasem z czułością nazywany „Sao” – odegrał znaczącą rolę w nawiązaniu kontaktów ze światem Zachodu. Już w 1841 roku pojawiły się pierwsze tłumaczenia i interpretacje jego sztuk, z których „Japończycy uczyli się nie tylko dramatu, poezji i literatury angielskiej, ale i myśli, kultury i manier europejskich” (Kawachi, 1998a: 49). Premierowe wystawienie sztuki Szekspira w Japonii (1885) powszechnie uważa się za bodziec do studiowania europejskiego prawa i modernizacji japońskiego systemu prawnego (Kawachi, 1998a: 46–69). Jednak pierwszym przedstawieniem szekspirowskim nie był wcale oryginalny utwór, lecz adaptacja *Kupca weneckiego* zatytułowana *Sakuradoki Zeni no Yononaka* [„Kiedy zakwitną wiśnie: świat pieniądza”].

Dług byłego Związku Radzieckiego wobec Szekspira wyrażony został w *Prawdzie* z 1964 roku, gdzie z okazji czterechsetnej rocznicy urodzin dramaturga nie szczędzono mu dowodów uznania:

Cała sztuka sowiecka, bogata w tradycje wielu narodów, jest ściśle związana z dziedzictwem Szekspira. Nigdy nie uważaliśmy tego renesansowego tytana za zaszczytnego klasyka – zawsze był nam współczesny, jako uczestnik tej wielkiej walki o prawą przyszłość ludzkości, do której także dąży lud sowiecki. Oświecone promieniami humanizmu, dzieła Szekspira żyją pełnią życia w naszym kraju i pomagają nam budować nowe społeczeństwo (cyt. za Parfenov, Price, 1998: 15).

Chociaż ten pean z *Prawdy* powstał dla celów propagandowych, wysławiania rzekomego humanizmu reżimu totalitarnego, odzwierciedla on jeden z mechanizmów przystosowywania Szekspira do lokalnej współczesności: czy dramaturg postrzegany jest jako feudalny bądź totalitarny propagandysta, czy też jako źródło wartości humanistycznych, które tworzą tradycję liberalną, jego uniwersalizm można odnaleźć nie

tylko w treści sztuk, lecz także w interpretacji w danych okolicznościach historycznych i kulturowych.

W wywiadzie z 1988 roku Toby Robertson przyznał, że interpretatorzy i krytycy zajmują się daną sztuką, ponieważ jest ona istotna w danej sytuacji politycznej, społecznej czy kulturowej. Jednym z powodów, dla których reżyser wystawił *Miarkę za miarkę* w Chinach była nadzieja, iż miejscowa publiczność zinterpretuje ją w kontekście ówczesnych zmian politycznych:

Nad Chinami wisiał proces bandy czworga i nikt nie wiedział, co się wydarzy. Mamy w tej sztuce wers: „Prawo nie umarło, lecz zasnęło” i uważałem, że ta produkcja została wykorzystana jako ponowne stwierdzenie wartości prawa. W pewien sposób służyła ona celom propagandowym (cyt. za Elsom, 1989: 83).

Krótko mówiąc, historia produkcji, adaptacji i tłumaczeń sztuk Szekspira – jej lokalna współczesność – przynosi przenikliwą ocenę naszej kultury światowej nie tylko jako całości, ale i we wszystkich jej częściach składowych.

W rozmowie z Poloniuszem na temat wędrownych aktorów, którzy dopiero co przybyli do Elsynoru, Hamlet stwierdza, iż aktorzy to „krótka, ale pełna treści kronika naszych czasów” (*Hamlet*, 2.2. 518–519). Wydaje mi się, że ta opinia może służyć jako metafora uniwersalnego/współczesnego odbioru dzieł Szekspira. Czas zróżnicowanych pod względem społecznym czytelników książek/ widzów przedstawień, zarówno publicznych, jak i prywatnych, stanowi „kronikę” jego czasu, czasu życia Szekspira. Tę „współczesność”, czy też „metawspółczesność”, Szekspira określa odkrycie czytelników i widzów, że jego teksty stanowią „kronikę ICH czasów”, niezależnie od ich miejsca, położenia czy sytuacji historycznej. A „ich” czas zawsze odzwierciedla bezpośrednie doświadczenia czytelników/widzów w ich sytuacji osobistej i politycznej. Dlatego też pierwsza publiczność Szekspira i jego czytelnicy na przestrzeni wieków spotykają się w „naszym czasie”.

Podróż Szekspira dookoła świata wzbogaca jego uniwersalność. Po tym, jak jego „zastała” kanoniczność została postawiona pod znakiem zapytania, ponownie wynegocjowana, a nawet zlekceważona, poeta staje

się „wiecznie żywym”, uniwersalnym głosem nieustannie stałego „gradu zajadłych strzał losu” (*Hamlet*, 3.1. 58), które wpływają na kondycję ludzką niezależnie od miejsca, położenia, czasu, rasy i płci.

Ale czy proces metauwspółcześnienia wpływa na szekspirowskie moce uzdrawiania i ratowania? Moim zdaniem – tak, chociaż sama idea uzdrawiania i ratowania podlega ciągłym zmianom, co widać wyraźnie zwłaszcza w odbiorze Szekspira poza światem anglojęzycznym. W przeszłości kraje zepchnięte na margines, „obce”, umieszczały się w opozycji do światowego zjawiska hegemonii grup „jednakowości” anglojęzycznych części świata. Niektórzy krytycy, posługując się wizją Szekspira jako stałym punktem odniesienia, przez wieki zdołali „uzdrowić i uratować” znaczenie swoich krajów dla światowego dziedzictwa. Innymi słowy, wykorzystali uniwersalny charakter tych tekstów i potraktowali je jako inspirację do interpretowania historii i literatury narodowej swoich własnych krajów, dopasowując, usprawiedliwiając i nierzadko wychwalając swoją kulturę w imię Szekspira.

Dla przykładu – w XIX wieku Jacob Caro, niemiecki historyk polskiego pochodzenia, w swoim dziele *Geschichte Polens* (1863) pisał, że Szekspir znał niektóre wydarzenia ze średniowiecznej historii Polski i czerpał z nich, pisząc *Zimową opowieść* (Karo, 1900: 35–45). W latach komunizmu Witold Chwalewik napisał monografię zatytułowaną *Polska w „Hamlecie”* (Chwalewik, 1956), w której zaprezentował dogłębną analizę tekstu pod kątem odniesień do polskiego Renesansu, rzekomo obecnych w dramacie Szekspira⁷. Trzeźwo myślący uczeni nigdy nie potwierdzili teorii Cara i Chwalewika, ale ich domniemania wzbudziły ogólnoświatowe zainteresowanie. Szekspir miał im pomóc odbudować znaczenie Polski dla dziedzictwa kultury światowej⁸.

Przez ostatnie dziesięciolecia takie lokalne przywłaszczenia, które otworzyły nowe perspektywy badania twórczości Szekspira jako zjawiska zarówno uniwersalnego, jak i współczesnego, zyskały nowy wymiar.

⁷ Szerzej na ten temat piszę w kolejnym rozdziale: *Narodowe (w tym polskie) źródła sztuk Szekspira* (s. 45–47).

⁸ Bardziej dogłębna analiza tego zagadnienia przedstawiona została w: Kujawińska Courtney, 2001: 41–58 i Weseliński, 2003: 175–182.

Chociaż postmodernizm rzuca wyzwanie Prawdzie humanizmu, nie podważa on jednak uniwersalizmu Szekspira w politycznych, społecznych czy kulturowych dyskursach różnych *petite* narracji. Jest to, jak przypuszczam, przyczyna ogromnej ilości prac poświęconych „życiu” Szekspira w kulturach na całym świecie.

Kwestia przywłaszczania Szekspira stanowi przedmiot pracy *Shakespeare and National Culture* [„Szekspir i kultura narodowa”] (Joughin, 1997). Książka zatytułowana *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries* [„Studia japońskie poświęcone Szekspirowi i jemu współczesnym”] (Kawachi, 1998b) ukazuje Szekspira na wskroś „zjaponizowanego” i umieszczonego w kontekstach politycznych związanych z lokalnymi problemami i niepokojami. *Russian Essays on Shakespeare and His Contemporaries* [„Rosyjskie eseje o Szekspirze i jego współczesnych”] (Parfenov, Price, 1998) wyjaśniają genezę znaczenia Szekspira dla teatru rosyjskiego w XIX wieku, a także jego wszechobecny wpływ w czasach komunizmu. „*O Brave New World*”. *Two Centuries of Shakespeare on the Australian Stage* [„Nowy wspaniały świat. Dwa wieki Szekspira na australijskiej scenie”] (Golder, Madelaine, 2001) umieszcza Stratfordczyka w kontekście rzeczywistości australijskiej. *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare* [„Brazylijskie odczytania Szekspira”] (da Cunha Resende, 2002) ukazuje, jak przywłaszczano sobie Szekspira w Ameryce Południowej. *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* [„Czteryście lat Szekspira w Europie”] (Pujante, Hoenselaars, 2003) dowodzi, że był on własnością wielu kultur europejskich, a *The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century* [„Globalizacja Szekspira w XIX wieku”] (Kujawińska Courtney, Mercer, 2003) pokazuje jak na przestrzeni dziewiętnastego stulecia posługiwano się Szekspirem do różnych celów⁹.

⁹ Profesor Sheila Cavanagh w swoim wykładzie zatytułowanym *Wszystkie sceny świata: Szekspir jako brama do wielokulturowości*, wygłoszonym podczas międzynarodowej konferencji „Wielokulturowość w początkach XXI wieku: polsko-brytyjskie doświadczenia. Teoria i praktyka w Australii”, zorganizowanej przez Zakład Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego (11–15 maja 2005), podała wiele przykładów niedawnych prac naukowych, esejów i artykułów na temat tego wszechobecnego aspektu

Autorzy tych prac, skupiając się na ogólnoświatowej interpretacji i tworzeniu znaczenia wywodzącego się z narodowych przywłaszczeń/oddania dzieł Szekspira, przedstawiają problematykę wymiany kulturowej z różnych perspektyw, badają ustrukturyzowane pole do rozwijania naszej świadomości i znajomości licznych aspektów naszego świata. Ponieważ Szekspir dostarcza uniwersalną strukturę badawczą, wiele zasadniczo odmiennych grup wspólnie prezentuje własną „współczesność”. Cały ten wachlarz teatralnych i krytycznych interpretacji dzieł angielskiego dramaturga, mając za celu coś zupełnie innego, jednocześnie w dużym stopniu odzwierciedla kapitalizację uniwersalności Szekspira – jego popularności i familiarności. Wydaje mi się, iż można powiedzieć, że Szekspira często używa się w tych pracach jako „uniwersalnej” wymówki do przedstawienia naszych lokalnych niepokojów.

Choć nie zostaniemy zapewne specjalistami od historii Węgier, teatru Chile czy folkloru indiańskiego, to względnie nowe uwspółcześnienie Szekspira daje nam wspaniałą okazję do czytania, dyskusji, rozpowszechniania informacji oraz zrozumienia coraz większej, kolorowej układanki ludzkich obyczajów i wierzeń. Inaczej niż działoby się w odmiennych okolicznościach, cywilizacje te, przyjmując Szekspira za stałą wartość uniwersalną, mogą badać różnice kulturowe w sposób koherentny, otwarty dla szerszej, ogólnej i profesjonalnej widowni. Czytając lub oglądając polskie, balijskie, szwedzkie, rumuńskie czy brazylijskie przywłaszczenie/oddanie sztuk Szekspira, wiele osób poznaje te zasadniczo odmienne kultury, z którymi w innym przypadku nie miałyby możliwości się spotkać. W tym nowym paradygmacie uwspółcześnienia/metauwspółcześnienia historii, polityki, kultury krajów, grup etnicznych i społecznych, które często zepchnięte były na margines, przyciągają ogromną uwagę

badania twórczości Szekspira, np. *Jak przeklinać ścisłymi jambami: Szekspir w Nowej Funlandii*, „*Hamlet*” we Francji: od Woltera do Laforgue’a, „*Niemądrze ale za dobrze*”: *Otello* w Pekinie, Szekspir w jidysz na scenie amerykańskiej, Szekspir w filmie: wybrane podejścia niemieckie, Szekspir karaibski, „*Otello*” według Janet Suzman w RPA, „*Burza*” na Bali: dziennik reżysera; „*Tworząc własnego tana*”: krytyczny odbiór Umbatha, Witaj Msomi, Makbecie Zulusów, Półtora wieku recepcji Szekspira w Indiach.

społeczności międzynarodowej. Szekspir im w tym pomaga. Lokalne/narodowe zainteresowanie pławi się w blasku ponadnarodowego, uniwersalnego i współczesnego istnienia Szekspira. W pewien sposób pisarz i jego dzieła funkcjonują jak wszechobecny kanał głębszego zrozumienia wielokulturowego.

Na zakończenie chciałabym zacytować Yūshi Odashimę (cytat przesłała mi profesor Yoshiko Kawachi, moja japońska przyjaciółka, kiedy pisałam ten esej). Odashima, tłumacz kanonu szekspirowskiego na język japoński, w posłowie do książki *Odashima Yushi no Sheiksupia Yugaku* (1982) napisał:

Szekspir uczy mnie, że sto ludzi ma stożyć i że ci ludzie są bardzo do siebie podobni w wszelkich miejscach i we wszelkim czasie. Choć nie opanowałem jeszcze sztuki życia do perfekcji, nie obawiam się niczego, gdyż mam pomoc Szekspira. Gdybym narodził się na nowo, na nowo bym go pokochał.

NARODOWE (W TYM POLSKIE) ŹRÓDŁA SZTUK SZEKSPIRA

Chociaż w trakcie debat krytycznych często kwestionuje się wartość artystyczną i znaczenie dzieł autora *Hamleta*, ogląd ten nie umniejsza opinii Gary'ego Taylora, że „Szekspir dostarcza najlepszego wzorca w języku angielskim, jednego z najlepszych wzorców w którymkolwiek z języków do badania mechanizmów rozgłosu kulturowego” (Taylor, 1989: 212). Jednak sposób, w jaki Taylor rozumie „mechanizmy rozgłosu kulturowego” jest ograniczony. Rozpatruje je on na poziomie aspiracji jednostki, dążącej do osiągnięcia poprzez Szekspira odpowiedniej pozycji kulturowej w społeczeństwie. Założenia wynikające z rozwoju studiów kulturowych wykazały jednak, że można prześledzić te mechanizmy również na poziomie globalnym. Przywłaszczając Szekspira jako istotną ikonę kulturową, wiele narodów i grup etnicznych zastosowało go do wytworzenia i udowodnienia własnego wpływu na kulturę światową (Wells, 1998).

Widoczna obecnie mnogość studiów krytycznych poświęconych kwestii umiejscowienia Szekspira i kultur narodowych w perspektywie globalnej potwierdza fakt, że jego dzieła od zawsze odgrywały znaczącą rolę w samookreśleniu różnych narodów (Hawkes, 1986, 1992; Taylor, 1991; Mead, Campbell, 1993; Kennedy, 1993; Hattaway, Sokolova, Roper, 1994; Joughin, 1997 i inni). Badania naukowe, edukacja i teatr świadczą, że na przestrzeni wieków Szekspir był ważnym czynnikiem we wzajemnym przenikaniu się i wzbogacaniu narodowych i lokalnych kultur świata. „Dzieła Szekspira”, jak stwierdza Tom Metheson w kontekście systemów łączących kulturę europejską,

stały się zarówno instrumentami, jak i beneficjentami ciągłego procesu wymiany kulturowej: adaptowane i stosowane, odgrywane, parodiowane, plagiatowane, przedstawiane na nowo, odtwarzane, pisane ponownie

z zamiarem umieszczenia ich w nowym kontekście, tłumaczone, przekształcane, przedstawiane w zmienionym porządku, a czasem również ukazywane jako wykraczające poza swoje pierwotne znaczenie (Metheson, 1995: 114).

Jako zjawisko globalizujące, Szekspir pełni z pewnością nieocenioną funkcję, aczkolwiek jego rola nigdy nie umniejszała przywiązania narodu do lokalnych spraw i wartości. Inne procesy i produkty globalne wykazują tendencję do zamazywania różnic kulturowych: billboardy reklamujące towary przemysłu fast food wyglądają tak samo niezależnie od tego, czy umiejscowiono je na nowoczesnych parkingach przy amerykańskich autostradach, czy też w historycznych centrach europejskich miast. Muzyka rap czy techno brzmi identycznie bez względu na to, czy wykonuje się ją w języku japońskim, rosyjskim czy angielskim. Natomiast dzieła Szekspira nie przeczą tożsamości pojedynczego narodu bądź grupy etnicznej. Przekazując swoje wartości historyczne, polityczne i kulturowe, zawarte w odpowiednich instytucjach, dana kultura przywłaszcza sobie równocześnie Szekspira, „wykorzenia” go z pierwotnej, angielskiej przynależności, a potem dopasowuje do właściwego wzorca własnej kultury.

Pomimo że prowadzący obecnie badania nad twórczością Szekspira wykazują głębokie zainteresowanie demonstrowaniem kulturowo warunkowanych reakcji na jego dzieła – zarówno na scenie, jak i w tekście – stosunkowo niewielką uwagę zwraca się na podejmowane przez kraje nieanglojęzyczne próby, które mają na celu ukazać wartość i znaczenie przynależnych im narodowych historii i literatur jako możliwych źródeł i analogów jego utworów. W ten sposób marginalizowane, „obce” kraje spoza kręgu kultury angloamerykańskiej wyrażają swoje heterogeniczne niepokoje w oparciu o opozycję do globalnego zjawiska, jakim jest hegemonia grup podkreślających „identyczność” państw w obrębie kultury światowej, gdzie powszechnie używa się języka angielskiego. Posługując się koncepcją, w której Szekspir stanowi stały odnośnik, niektórzy krytycy próbowali przywrócić znaczenie swoich krajów w światowym dziedzictwie kulturowym. Innymi słowy, wykorzystywali polifoniczny charakter tekstów angielskiego pisarza i poprzez dostosowywanie, uzasadnianie oraz częste wychwalanie swoich kultur w imię Szekspira traktowali te teksty jako inspirację do interpretowania własnych historii i literatur.

Źródła powstałe w krajach nieanglojęzycznych są zazwyczaj traktowane bardzo powściągliwie, trudno jednak odrzucić je w całości: wszak kwestia źródeł tekstów samego Szekspira nigdy nie została zweryfikowana w sposób zadowalający. Zazwyczaj mówi się o pięciu rodzajach trudności, dających się wyodrębnić przy próbie weryfikacji definitywnego ustalenia takich źródeł (Anders, 1904; Guttman, 1947; Whitaker, 1953; Muir, 1997; Bullough, 1957–1973)¹. Po pierwsze, tak wiele książek z epoki elżbietańskiej zaginęło i tak wielu sztuk teatralnych, które Szekspir mógł znać jako aktor lub widz, nigdy nie opublikowano, że nie można mieć zupełnej pewności, co stanowiło źródła jego dzieł. Po drugie, w czasach, w których żył autor *Makbeta* istniała tak wielka ilość „popularnych mądrości” i osądów, które składały się na tzw. wiedzę wspólną, powtarzaną w kolejnych utworach albo przekazywaną ustnie, że często nie sposób ustalić genezy danej informacji. Po trzecie, znajomość języków obcych przez Szekspira jest wciąż przedmiotem dyskusji. Prawdopodobnie znał on łacinę i francuski, najprawdopodobniej potrafił posługiwać się włoskim, mógł także w bardzo ograniczonym stopniu mówić po hiszpańsku. Jedyntym dowodem na znajomość greckiego jest uwaga Bena Jonsona, że Szekspir „miał niewielką orientację w łacinie i jeszcze mniejszą w grece”. Nie da się uzgodnić, czy rozumiał francuski w takim stopniu, by czytać średniowieczne kroniki, chociaż stopień jego znajomości włoskiego wystarczał zapewne do czytania w oryginale np. utworów Lodovica Ariosta czy Giambattisty Giraldegio Cinzio. Po czwarte, wciąż pojawiają się kontrowersje dotyczące powiązań sztuk Szekspira z innymi utworami dramatycznymi tamtego okresu. Po piąte wreszcie, nieznanym jest zasób biblioteki Szekspira: w testamencie nie wymienia on żadnych książek.

Mimo to, obszerne dzieło Geoffreya Bullougha *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* [„Narracyjne i dramatyczne źródła Szekspira”, 1957–1973] z biegiem czasu zyskało status kanonicznego autorytetu. Wydawcy bardzo rzadko wyrażają jakąkolwiek niepewność, „wpajając” w umysły czytelników wybór tekstów Bullougha, traktowanych przez nich

¹ Istnieje również duża ilość książek i artykułów poświęconych możliwym źródłom jego poszczególnych sztuk, np. Hamilton, 1985: 56–59; Jackson, 1989: 315–317; Perry, 1989: 73–76; Popkin 1989: 329–331.

jako ostateczne, definitywne i autoryzowane źródła dzieł Szekspira. Oczywiście, wywodzą się one z języka angielskiego lub angielskich tłumaczeń tekstów włoskich, francuskich lub hiszpańskich. Jednak nawet pobieżny przegląd Światowej Bibliografii Szekspirowskiej (*World Shakespeare Bibliography*) udowadnia, że badania nad dziełami tego twórcy stanowią przedmiot nadal toczącej się debaty, zaś popularność seminarium zorganizowanego przez Amerykańskie Towarzystwo Szekspirowskie (Shakespeare Association of America), zatytułowanego „Źródła Szekspira” [*Shakespeare's Sources*, 1999], wskazuje na potrzebę dalszych badań z wykorzystaniem strategii postrukturalnych. Książka Virginii Vaughan „*Othello*: *Contextual History* [„*Otello*: historia kontekstualna”] jest jednym z pierwszych przykładów zastosowania tych strategii w kontekście źródeł Szekspira. Autorka dokonuje wyraźnego rozróżnienia pomiędzy „wąską koncepcją »źródła« a »kontekstami«,” zdefiniowanymi jako „rodzaj rzeczy, które Szekspir mógł zawrzeć świadomie i osmotycznie”. Co więcej, porządkuje ten „bardziej elastyczny wpływ dyskursywny”, wpisując go w odpowiednie pola: przykładem chrześcijańska „odpowiedzialność cywilna” w odróżnieniu od islamskiego „barbarzyństwa”. Vaughan posługuje się również dyskursami kolonializmu i orientalizmu (Vaughan, 1994: 24).

Kwintesencja nowo powstałego ducha nieoznaczoności w dziedzinie, która od wieków nazywana była źródłoznawstwem została wydobyta przez Roberta Miolę. W jego opinii:

Nie uzyskaliśmy jeszcze pełnego zrozumienia, nie mówiąc o zgodności, na temat tego co stanowi o źródle i w jaki sposób ono funkcjonuje. Niektórzy krytycy [...] z dobrym skutkiem wykorzystywali powszechnie znany i uświęcony tradycją model: źródło to wcześniejszy tekst kształtujący obecny poprzez reminiscencje autorskie i objawiający się powtarzalnością słowną (przy okazji, teoria Harolda Blooma, w której historię literatury postrzega się jako lęk przed ujawnieniem wzorców literackich ustanowionych przez „patriarchalny autorytet” poprzedników, w sposób doskonale naturalny wyrasta z tych przesłanek). Inni, zauważając ograniczenie linearne, skoncentrowane na postaci autora i w dużej mierze słowne podejście, skupiają się nie tyle na tekstach, co na tradycjach; w ten sposób mają możliwość badania szerokiego zakresu potencjalnych zależności pomiędzy źródłami a tekstami. Różnorodność zamienników dla terminu „źródło” we współczesnym leksykonie krytyki sugeruje ów zakres możliwości: głębokie

źródło, zasób, wpływ, zbieżność, tradycja, dziedzictwo, pochodzenie, poprzednik, analog [odpowiednik]. Słowo „źródło” może obecnie oznaczać wielość potencjalnych powiązań z tekstem, sięgających od bezpośredniego kontaktu do pośredniej asymilacji. Co więcej, wewnętrzny dynamizm zależności między źródłem a tekstem może być dzisiaj rozumiany na wiele sposobów. Tradycjoniści wciąż przyznają uprzywilejowaną pozycję autorowi jako „umysłowi”, który odczytuje źródła literackie i określa własne na nie spojrzenie, a następnie zarówno świadomie, jak i podświadomie, przekształca je na nowo. Jednak u innych, jak w przypadku Giana Biagio Conte, uprzywilejowaną pozycję posiada sam tekst, natomiast źródła są zakodowanymi formami implikowanymi konwencją gatunku i samym językiem (Miola, 1992: 7).

W przypisie Miola dodaje, że istnieje jeszcze inny model, w którym podkreśla się znaczenie samego czytelnika i w którym zaproponowano pogląd, że to właśnie on sam „tworzy źródła” poprzez formowanie intertekstualnej tożsamości „między badanym tekstem a jego intertekstem” (Miola, 1992: 7).

W kontekście książek i artykułów na temat poszczególnych tekstów i zjawisk klasyfikowanych jako klasyczne, średniowieczne czy renesansowe – takich, które ukazują mistrzowskie opanowanie źródeł Szekspira przez ich autorów – piśmiennictwo poświęcone peryferyjnym literaturom i zagadnieniom politycznym jest pożądane i użyteczne. Josip Torbarina argumentuje np., że Illyria w *Wieczorze Trzech Króli* to Dubrownik (Torbarina, 1977: 237–240). Utrzymuje on, że Marin Držić (1508–1567), chorwacki dramaturg, który do pewnego stopnia może być uważany za prekursora Szekspira, określił i rozwinął w swoich sztukach pewne relacje tematyczne (takie jak: pieniądz – miłość – zachłanność), mające pół wieku później stać się przedmiotem komedii Szekspira. W swoim dziele Torbarina przekonująco pokazuje, że podobieństwa pomiędzy poszczególnymi fazami w twórczości Drżicia i Szekspira wywodzą się ze wspólnej dla nich tradycji pastoralnej oraz atmosfery przenikającej epokę Renesansu.

Podobne podejście do źródeł/analogów Szekspira można odnaleźć w wywodzie czeskiego naukowca. W monografii *Shakespeare a dobrá královna Anna* [„Szekspir i dobra królowa Anna”] Alois Bejblík przytacza bezpośrednio i pośrednio refleksje nad historią swojego kraju i osobistościami w sztukach Szekspira, szczególnie w *Ryszardzie II* oraz w pierwszej i drugiej

części *Henryka IV*. Opowiada historię Anny Czeskiej, jej małżeństwa z Ryszardem II i stosunku do nauk Jana Wiktora; równocześnie bada źródła historyczne przedstawiające relacje Falstaffa i sir Johna Oldcastle'a z Janem Husem, królem Wacławem IV i czeskim ruchem reformacyjnym (Bejblík, 1989).

Rozpatrujący potencjalne źródła *Poskromienia złoŃnicy* Jan Harold Brunvald dokonuje przeglądu wielu podań ludowych, określając przewijający się w nich wątek wyrażeniem „kompleks poskromienia złoŃnicy”. Można go odnaleźć w ustnych podaniach pochodzących z takich obszarów jak: Grecja, kraje byłej Jugosławii, Rosja, Estonia, Litwa, Szwecja, Finlandia i Irlandia. Chociaż główna fabuła jest w nich jednakowa, da się tu wyodrębnić poszczególne warianty odpowiadające procesowi warunkowania kulturowego na poziomie lokalnych stosunków mąż – żona, które Brunvald bada i opatruje komentarzem (Brunvald, 1966: 345–359).

Przykłady takich podejść do źródeł Szekspira nie ograniczają się do kontekstów europejskich. W swoim intertekstualnym wywodzie Abbas H. al-Jarrakh odnajduje dowody, że niektóre fabuły w sztukach angielskiego dramaturga mogły być zainspirowane *Księgą tysiąca i jednej nocy*. Chociaż autor jest świadomy faktu, że po raz pierwszy została ona przetłumaczona na któryś z języków europejskich w roku 1704, to jednak jego argument o znajomości niektórych opowieści przez Szekspira wydaje się przekonujący. Możliwe, że przedostały się one do średniowiecznej Europy przez muzułmańską Hiszpanię, a tę transmisję kulturową Al-Jarrakh szczegółowo objaśnia, przedstawiając kulturalną i polityczną historię swojego kraju (Al-Jarrakh, 1988).

Wole Soyinka twierdzi, że Szekspir był z urodzenia Arabem, którego prawdziwe imię, po oczyszczeniu z angielskich naleciałości, powinno brzmieć, zarówno w mowie, jak i w piśmie: Szajk-al-Subair. To założenie stanowi prawdopodobnie jeden z najbardziej znanych przykładów asymilacji Szekspira przez kultury nieeuropejskie. Pomimo że argument Soyinki został przedstawiony w sposób na wpół żartobliwy, to jednak jego esej propaguje zainteresowanie kulturą islamu na forum międzynarodowym. Z jednej strony, autor uznaje „z wdzięcznością subiektywny stosunek innych poetów i dramaturgów do zjawiska Szekspira, gdyż nawet najbardziej ezoteryczne z ich twierdzeń niezmiennie prowadzą do produktywnego źródła, a zatem i do gratyfikacji, jaką daje ponowne celebrowanie

jego utworów dramatycznych” (Soyinka, 1983: 10). Z drugiej, w sposób stanowczy, promuje bogactwo dziedzictwa kulturowego islamu, które mogło stać się źródłem inspiracji dla np. *Antoniusza i Kleopatry*, *Hamleta*, *Kupca weneckiego* i *Komedii omyłek*.

Moja znajomość obecnej sytuacji w Chorwacji, Czechach czy krajach arabskich jest zbyt pobieżna, aby pokusić się o przeprowadzenie głębokiej i kompleksowej analizy podanych przykładów, jednak zrozumienie kontekstu kulturowego jakiejkolwiek literatury czy krytyki literackiej, zarówno z przeszłości, jak i teraźniejszości, jest niezbędne do uwolnienia szeregu znaczeń w każdym z tekstów. Takiego podejścia szczególnie wymaga się przy wykorzystaniu kulturowo uwarunkowanej wartości źródeł Szekspira, zwłaszcza w studiach nad ich analogami. Obecnie uważa się, że każde wartościowanie literatury jest związane z rzeczywistością. Innymi słowy, literatura ani nie powstaje, ani nie funkcjonuje w próżni. Opinia ta pozostaje zasadna również w odniesieniu do badań krytycznych, ponieważ samo słowo „wartość” natychmiast pociąga za sobą kryteria, które nie są tylko kryteriami literackimi.

Każdy tekst stanowi część dnia codziennego i dlatego można go oceniać tylko w relacji do jego faktycznego znaczenia w życiu danej jednostki, narodu, grupy etnicznej, religijnej itd., a życie to nie jest nigdy statyczne – ulega bowiem ciągłym zmianom. Lekceważenie aury kulturowej otaczającej tekst jest równoznaczne z pomijaniem sił, które wywarły wpływ na stworzenie jego, a także kultury jako całości. Raymond Williams argumentuje, że nasze praktyki kulturowe powinny być rejestrowane i analizowane tak jakby poddawano je nieustannemu procesowi produkcji: tylko w ten sposób można uzyskać pełniejszy obraz danego momentu – historycznego czy teraźniejszego (Williams, 1982: 52). Moim zdaniem, ten przekonujący argument zachowuje ważność w obliczu każdego rodzaju badania krytycznego. Ze względu na fakt, że praktyki kulturowe są ze sobą, na wszystkich poziomach, nierozzerwalnie splecione, powinno się badać organizację „całości życia”, jeżeli chcemy dowiedzieć się, co właściwie stanowi sedno definicji kultury według Williamsa².

² Williams opowiada się za wnikliwą analizą kultury na wszystkich poziomach: „Słowem kluczowym w takiej analizie jest wzorzec: dopiero wraz

Chociaż sama stanowią wytwór kultury polskiej, jestem również świadoma, że moje miejsce i czas ograniczają dostęp do organizacji „całości życia” mojego narodu w danej chwili dziejowej. Odpowiedź na polskie prace krytyczne, które podejmowały próbę wyrażenia opinii o rodzimym dziedzictwie kulturalnym i literackim, widzianym jako „prawdziwe i nieodkryte” źródła/analogi sztuk Szekspira, może być tylko taka: wyrażona w danej chwili opinia nigdy nie będzie pełna i ostateczna. W XIX wieku w dziele *Geschichte Polens* [„Historia Polski”] Jacob Caro (1836–1904) ogłosił, że wydarzenia z dziejów Polski stanowiły kanwę fabularną *Zimowej opowieści*, *Burzy* i *Straconych zachodów miłości*. Publikacja ta została wydana w roku 1863³, w okresie szczególnie trudnym dla Polski. Oficjalnie nie istniała ona jako niepodległe państwo od prawie stu lat – została podzielona pomiędzy trzy imperia: rosyjskie, pruskie i austriackie (do 1804 Monarchia Habsburgów, 1804–1867 Cesarstwo Austrii, od 1867 roku Monarchia Austro-Węgierska), co nastąpiło w wyniku trzech sukcesywnych rozbiorów w latach 1772, 1793 i 1795⁴. Ze względu na

z odkryciem charakterystycznych wzorców można zacząć przeprowadzać analizę kulturową, niezależnie od jej rodzaju. Wzajemne powiązania tych wzorców, które czasami ujawniają nieoczekiwane tożsamości i związki między działaniami do tej pory przeprowadzanymi oddzielnie, mogą również ukazać niespodziewany brak ciągłości. To właśnie stanowi przedmiot ogólnej analizy kulturowej” (Williams, 1982: 63).

³ Caro publikował swoje czterotomowe dzieło napisane w języku niemieckim na przestrzeni prawie 20 lat: tom I (1300–1386) został wydany w roku 1863; tom II (1386–1430) opublikowano w 1869 roku; tom III (1430–1455) w roku 1875; tom IV podzielono na dwie części: część I (1455–1480) została wydana w 1886, a część II (1455–1480) w 1888 roku. Pełna edycja tego dzieła po polsku (*Historyja Polski*, tłum. S. Mieczynski) ukazała się drukiem w roku 1900 (Karo, 1900).

⁴ Kongres wiedeński (1815), który położył kres epoce napoleońskiej i dziedzictwu rewolucji francuskiej, spowodował *de facto* czwarty rozbiór Polski. Co prawda, utworzono dwa marionetkowe państwa: niewielką Rzeczpospolitą Krakowską (Wolne Miasto Kraków) i większe obszarowo Królestwo Polskie, zwane Królestwem Kongresowym lub (potocznie) „Kongresówką”, jednak żaden z tych dziwacznych tworów nie miał szans na przetrwanie. Pierwszy zniknął

walki narodowyzwoleńcze i otwarte wystąpienia przeciwko okupantom (powstanie kościuszkowskie w roku 1794, powstanie listopadowe w 1831 roku i powstanie styczniowe w roku 1863), Polska została poddana dyskryminującym politykom germanizacji i rusyfikacji oraz mniej drastycznym próbom „austriacyzacji” (tłumienia języka i kultury polskiej na obszarze ówczesnej Galicji)⁵. Te praktyki miały szeroki zasięg: od zakazu używania języka i tłamszenia kultury oraz instytucji narodowych, po kary więzienia, masakry ludności czy wywózki na Sybir przeznaczone zarówno dla uczestników wystąpień narodowyzwoleńczych, jak i osób demonstrujących jakiekolwiek przywiązanie do narodowych symboli.

Pomimo że Szekspir był znany w Polsce od wczesnych lat XVII wieku, kiedy to trupa wędrownych aktorów pod kierownictwem Johna Greene’a wystawiała inscenizacje jego sztuk na dworze króla Zygmunta III Wazy w latach, odpowiednio, 1616, 1617 i 1619 (Limon, 1985), to wiedza na temat angielskiego dramaturga pozostawała w polskim społeczeństwie ograniczona. Dostęp do jego dzieł można było uzyskać tylko za pośrednictwem języków obcych – zagranicznych (francuskich i niemieckich) interpretacji i adaptacji, a te zazwyczaj napotykały na zdecydowany sprzeciw ze strony grupy pseudoklasyków. Opozycja wobec Szekspira była również bardzo silna w najważniejszej polskiej instytucji naukowej: Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Kiedy w roku 1811 Franciszek Wężyk odrzucił antyszekspirowski tok rozumowania przedstawiony przez Woltera, wybierając

w roku 1848, stając się częścią Austrii, drugi zaś przestał istnieć jeszcze wcześniej, po upadku powstania listopadowego w roku 1831, kiedy to Królestwo Polskie utraciło swoją konstytucyjną niezależność od Rosji (choć tak pozostawała ona tylko formalna).

⁵ Do pewnego stopnia można tu mówić o „austriacyzacji” terenów polskich, na wzór germanizacji i rusyfikacji. Samo słowo nie występuje jednak w żadnym ze słowników języka polskiego, wydaje się zatem neologizmem. W ograniczonym zakresie represje ze strony Austrii pokrywały się z terminem „germanizacja”, chociaż nigdy nie miały takiego znaczenia jak w zaborze pruskim. Można tu wymienić np. obsadzanie wysokich stanowisk w urzędach miejskich przez ludzi mówiących po niemiecku i pochodzących z terenów Austrii właściwej lub obowiązek znajomości przynajmniej podstaw niemieckiego u wojskowych w stopniu wyższym od porucznika.

proszekspirowską argumentację Augusta Wilhelma Schlegla, poniósł druzgocącą klęskę przed „najwyższym trybunałem” złożonym z warszawskich pseudoklasyków (Helsztyński, 1965: 16).

Aby uzyskać pełne tłumaczenie wszystkich sztuk, wierszy i sonetów Szekspira, Polacy musieli czekać do roku 1875⁶. Wielcy polscy pisarze: Adam Mickiewicz (1798–1855), Juliusz Słowacki (1809–1849), Zygmunt Krasiński (1812–1859) i Cyprian Kamil Norwid (1821–1883), wyrażając przekonania zawarte w romantycznej teorii i praktyce poznania, wskazywali na sztuki Szekspira jako wzór do naśladowania. Przetłumaczyli fragmenty jego dzieł i użyli ich przy tworzeniu własnych utworów poetyckich i dramatycznych. Mimo to, sztuki angielskiego twórcy rzadko gościły na deskach teatrów, również ze względu na fakt, że władze okupacyjne uważały je za politycznie niebezpieczne (m.in. *Makbet*, *Król Lear*). Szekspir wszedł do polskiego repertuaru teatralnego około roku 1869, a do ogromnego wzrostu jego popularności przyczyniły się wizyty nad Wisłą w latach 1853, 1854, 1862, 1864 i 1867 Iry Aldridge’a (Kujawińska Courtney, 2009a: 145–164). Wcześniej sztuki Szekspira wystawiano jedynie sporadycznie w oryginalnej wersji, czasem tłumaczone, w adaptacjach Francisa Ducisa (Hahn, 1958: 14). Należy tutaj wspomnieć o przeróbce *Hamleta* dokonanej przez Wojciecha Bogusławskiego, ojca naszej sceny narodowej.

⁶ Po powstaniu listopadowym (1831), Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887), słynny polski powieściopisarz początkowo tworzący na Kresach, a następnie przebywający na zesłaniu w Dreźnie, wystąpił z apelem, aby literatura polska weszła w posiadanie wszystkich dzieł Szekspira poprzez przetłumaczenie ich na język ojczysty. Jego powtarzające się wezwania odniosły sukces w roku 1837, kiedy to kanonik kijowski (potem arcybiskup mohylewski) Ignacy Hołowiński, ksiądz Placyt Jankowski i powieściopisarz Józef Korzeniowski przełożyli niektóre dzieła Szekspira na polski. W późniejszym okresie trzej polscy tłumacze: Stanisław Egbert Koźmian i Leon Ulrich – obaj przebywający na zesłaniu – oraz Józef Paszkowski w Warszawie stworzyli przekłady najlepsze w tamtym okresie pod względem wartości wewnętrznej i wyrazu artystycznego. Ich praca stanowiła podstawę pierwszego wydania kompletnych dzieł Szekspira, opublikowanych przez Kraszewskiego w roku 1875 (Trepieński, 1965: 55–67).

Chociaż Jacob Caro wydał swoje dzieło po niemiecku, *Geschichte Polens* wzbudziło niespotykane wcześniej zainteresowanie polskich intelektualistów. Z jednej strony, historycy ustosunkowywali się do jego strategii metodologicznych i sposobu interpretacji faktów: wiele recenzji ukazało się w uznanych czasopismach⁷. Z drugiej, krytycy literaccy wyrazili głębokie zainteresowanie przedstawieniem różnych wydarzeń z historii Polski jako możliwych analogów źródłowych dla trzech sztuk Szekspira, w szczególności *Zimowej opowieści* (Ehrenberg, 1870/1871; Stadnicki, 1873; Dobrowolski, 1875; Koźmian, 1876, 1881).

Rozmiary tego rozdziału nie pozwalają na opis wydarzeń historycznych, które Caro drobiazgowo przebadał w swoim dziele. Ponieważ nie potrafił znaleźć żadnych dowodów zewnętrznych wspierających tezę, że Szekspir rzeczywiście znał te fakty historyczne, dokładnie wyjaśnił podstawę swoich poglądów. W przypadku *Zimowej opowieści*, w sekcji znajdującej się pod „Rokiem 1392” przytoczył twierdzenie o możliwym przeszczepieniu tej fabuły na angielską ziemię. Caro uważał, że wydarzenia, ze względu na swoją rangę, musiały być znane Krzyżakom, a następnie za pośrednictwem rycerzy angielskich, m.in. syna Jana z Gandawy, Henryka Bolingbroke’a – późniejszego Henryka IV – który brał udział w ataku zakonu na Wilno, stały się częścią popularnej europejskiej narracji, znanej również w Anglii (Caro, 1863: 45).

Jako historyk Caro wykazuje się niepospolitą wiedzą na temat dzieł Szekspira i jego czasów. Nie ma wątpliwości, że bardzo gruntownie przestudiował jego sztuki: był np. świadomy, że ogólnie uważano *Pandosto* Roberta Greene’a za bezpośrednie źródło *Zimowej opowieści*, a następnie wysunął śmiałą hipotezę, że „może zarówno Szekspir, jak i Caro znali pracę Greene’a” (Caro, 1863: 35). Ta hipoteza została zaakceptowana przez polskich krytyków literackich, m.in. przez Kazimierza Stadnickiego (Stadnicki, 1873: 79).

⁷ Por. recenzje: F. Zieliński (1867: 4–5); S. T. Waruka (1869: 7); R. Liske (1873: 4); A. Prochaska (1874: 75–204); F. M. Lewestan (1876: 235–236); B. Longinus (1886: 19); F. Bostel (1886: 52); F. Papée (1889: 10); D. Gott (1889: 105–112). W późniejszym okresie pojawiły się nawet osobne monografie na temat życia i twórczości autora, np. *Dr. Jakob Karo i jego „Historja Polska”* A. Przyborskiego (1875), *Jakob Karo jako historyk dziejów Polski* A. Kraushara (1891).

Ponadto polscy krytycy, zainspirowani dziełem Cara, zasugerowali szereg dalszych powiązań między wydarzeniami z historii Polski a możliwymi źródłami/analogami sztuk Szekspira. W swojej rozprawie na temat *Zimowej opowieści* Stanisław Koźmian przeprowadził badania języka sztuki oraz mów królewskich zanotowanych w polskich pismach państwowych z XVI wieku. Utrzymywał, że sposób argumentacji i słownictwo Floryzela użyte w obronie miłości do Perdity (4.4. 477–482, 489–493) przypominają sposób argumentacji i leksykę króla Zygmunta Augusta, broniącego swojej miłości do Barbary Radziwiłłówny (1520–1551) podczas obrad polskiego Sejmu w roku 1548 (Koźmian, 1881: 61–62). Ponieważ król zawarł małżeństwo pomimo silnego oporu ze strony rodziny, arystokracji i szlachty, został poddany szczegółowemu przesłuchaniu i nakazano mu sporządzenie pozwu rozwodowego. Jego replika była szeroko znana w Europie tamtego okresu.

W XIX wieku dzieło Jacoba Caro chwalono i wysławiano, ale jednocześnie ostro je krytykowano. Polscy krytycy podkreślali wartość źródeł historycznych wykorzystanych w pracy badawczej: autor wiele podróżował, studiując manuskrypty i dokumenty w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Kórniku, Wrocławiu, a także w Berlinie (Konopczyński, 1937: 11). Uważano, że ten „syntetyczny obraz polskiej historii ukazuje jego wiedzę tego przedmiotu i jego głęboką znajomość. Zaświadcza o cnotach jego znakomitego umysłu [...]” (Konopczyński, 1937: 12). Caro nie był jednak Polakiem i nigdy się za takiego nie uważał, pomimo że urodził się w Gnieźnie (niem. Gnesen), mieście uznawanym za kolebkę państwowości polskiej. Jego ojciec, Józef Chaim, który był miejscowym rabinem, wysłał go na studia do Berlina i Lipska, aby na tamtejszych uniwersytetach poznawał politykę i historię; na Uniwersytecie w Lipsku Jacob uzyskał w roku 1860 tytuł doktorski. Sześć lat później minister spraw zagranicznych Prus polecił jego kandydaturę na stanowisko profesorskie Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie Richard Roepell (1809–1893) – uznany specjalista w dziedzinie historii, mentor i przyjaciel Jacoba Caro – nakłonił go do dalszej pracy naukowej⁸. Politycznie motywowani Polacy mieli prawdziwy

⁸ Roepell był Niemcem, zatrudnionym na stanowisku profesora historii Uniwersytetu Wrocławskiego. Pierwszy tom *Geschichte Polens* jego pióra ukazał się drukiem w roku 1840.

problem z uzyskaniem wyraźnego konsensusu w sprawie stanowiska oceniającego jego dzieła (Konopczyński, 1937: 205). Wrażliwi na punkcie sprawy polskiej, niektórzy z nich określali Cara mianem „polskiego rene-gata”, zarzucali mu brak znajomości języka polskiego, odpowiednich strategii akademickich oraz znaków narodowościowych (Konopczyński, 1937: 206).

Jednak *Geschichte Polens* cieszyło się dużą poczytnością w imperiach pruskim i austro-węgierskim. Caro napisał je dla prestiżowej serii „Geschichte der europäischen Staaten” publikowanej w Niemczech przez wydawnictwo Friedricha Perthesa. W czasie, gdy kultywowanie polskości i polskich wartości nie leżało w interesie okupujących kraj mocarstw, wykazał się głębokim oddaniem w promowaniu znaczenia Polski na arenie międzynarodowej. Po części prawdą jest, że nigdy nie zaangażował się w działania społeczne lub polityczne. Niemniej jednak Roepell, jego mistrz, oficjalnie wyraził poparcie dla polskiego prawa do wolności po powstaniu styczniowym (1863) (Pater, 1997: 146, 148), a Caro niejednokrotnie wyrażał się o Polsce z szacunkiem. Jego dzieło stawiało polskie dziedzictwo historyczne i kulturowe w centrum światowego zainteresowania poprzez powiązanie ze statusem Szekspira. Publikował także swoje artykuły na ten temat w *Englische Studien* (1878), pozycji posiadającej szeroki krąg czytelników w międzynarodowej społeczności anglistów. Innymi słowy, w przeciwieństwie do Roepella, którego podejście do niemieckiej kultury można nazwać „jawnym buntem”, Caro zajmował stanowisko oddanego sługi, zadowolonego z możliwości stworzenia części własnej wypowiedzi w obrębie politycznej ortodoksji. Jestem daleka od stwierdzenia, że stosunek Cara zarówno do pruskiej, jak i polskiej kultury można określić mianem „świadomej działalności wywrotowej” – jego dzieło nie zawiera ani jednej wypowiedzi, która afirmowałaby legalną władzę państwową, ale również żadnej, która by jej się sprzeciwiała. Przedstawione przez niego fakty historyczne i ich interpretacje zostały uchwycone, podobnie jak przekaz jego książek, w intrygujących powtórzeniach i rozdzielone między zmieniające się głosy, z których każdy wyraża odmienne założenia i imperatywy estetyczne – typowe cechy narracji historycznych tamtego okresu.

W XX wieku Witold Chwalewik (1900–1985) wysunął tezę o wykorzystaniu przez Szekspira polskiej legendy jako podstawowego źródła *Hamleta*. Sposób narracji w jego pracy ma jeszcze w większym stopniu

charakter historyczny, a dokładnej prawny, niż literacki. Urodzony na początku XX wieku Chwalewik dzieciństwo i młodość spędził w zaborze rosyjskim. Chociaż z wykształcenia był prawnikiem, nigdy nie podjął praktyki w swoim zawodzie. Od wczesnych lat zafascynowany kulturą i językiem angielskim, przeniósł się do Wielkiej Brytanii, gdzie został zatrudniony na stanowisku asystenta na Wydziale Języka i Literatury Polskiej w Szkole Nauk Słowiańskich i Wschodnioeuropejskich (London School of Slavonic Studies) (1928–1931). Tłumaczył także polskie prace akademickie dla *Slavonic Review*⁹. Po zakończeniu II wojny światowej Chwalewik pracował jako nauczyciel akademicki na uniwersytetach w Warszawie, Toruniu i Lublinie, gdzie wygłaszał wykłady i prowadził seminaria z literatury angielskiej. Jego wnikliwe spojrzenie krytyczne znalazło odzwierciedlenie w wielu artykułach, tłumaczeniach i monografiach, gdzie z równą swadą pisał o Josephie Conradzie, H. G. Wellsie, T. S. Eliocie czy Geoffreyu Chaucerze (1969), wykazując się przy tym głębokim zrozumieniem omawianej tematyki¹⁰. Jednak największą pasją zawodową Chwalewika pozostawał Szekspir. Jego prawdopodobnie najpowszechniej znaną monografią są opublikowane w roku 1983 *Szkice szekspirowskie*, wciąż cytowane w programach teatralnych. Współpraca Chwalewika z uznanymi polskimi reżyserami teatralnymi przyczyniła się do wystawienia wielu sztuk Szekspira. Pracował z Leonem Schillerem przy produkcji *Burzy* (1945), uważanej za jedno z najznamienitszych osiągnięć powojennego teatru polskiego. Chwalewik tłumaczył i redagował takie sztuki Szekspira jak *Król Lear*, *Miarka za miarkę* i *Hamlet*. Przez lata jako jedyny Polak był zapraszany na Międzynarodowe Konferencje Szekspirowskie (1948–1974), organizowane w Stratfordzie nad Avonem przez Instytut Szekspirowski.

⁹ Dzięki staraniom Chwalewika zostało założone Angielsko-Polskie Stowarzyszenie Studentów, zwane Towarzystwem Angielsko-Polskim; jednym z pierwszych jego prezesów w okresie przedwojennym był znany pisarz J. B. Priestley.

¹⁰ Będąc bardzo aktywnym w swoim „zawodzie z wyboru”, Chwalewik nigdy nie zabiegał o stopnie naukowe. Uzyskał je dopiero tuż przed odejściem na emeryturę, i, jak sam wyjaśniał, tylko ze względów finansowych: pozwalały one uzyskać wyższe świadczenia emerytalne.

W szczytowym okresie stalinizmu w Polsce Chwalewik napisał kontrowersyjną monografię, *Polska w „Hamlecie”*, w której ujawnił swoje życiowe przekonanie, iż „złoty wiek [Renesans] polskiej kultury był poznany przez Anglików wcześniej niż literatura angielska przez Polaków” (Chwalewik, 1956: 7). Książka zawiera bardzo głęboką analizę tekstową dzieł polskiego Renesansu, podobno obecnych w szekspirowskim *Hamlecie*. Później badacz posunął się jeszcze dalej i w długim artykule naukowym przedstawił koncepcję, zgodnie z którą *Hamlet* został jakoby oparty na połączeniu dwóch źródeł: duńskiego (pierwszych dziewięć ksiąg *Gesta Danorum* Saxona Gramatyka) i polskiego (na wpół legendarnej opowieści o królu Popielu, którego zjadły myszy, przedrukowywanej w polskich oraz w wielu europejskich piętnastowiecznych i szesnastowiecznych kronikach) (Chwalewik, 1965: 99–126). Nie ulega wątpliwości, że mnóstwo dowodów, jakie Chwalewik przytacza w artykule *Legenda Króla Popiela: możliwe polskie źródło „Hamleta”* oraz w monografii *Polska w „Hamlecie”* ma charakter subiektywny. Jak sam stwierdził, pozostawał świadomy, że „z pewnością jest to dzika fantazja” (Chwalewik, 1965: 115), ale mimo tego zastrzeżenia przeprowadził swoje badania porównawcze z nieustępliwym samozaparciem i rzeczową argumentacją godną prawnika, trwającego w stanowczym postanowieniu wygrania powierzonej mu sprawy.

Hipotezy wyrażone przez Cara i Chwalewika prawdopodobnie nigdy nie zdobyłyby uznania racjonalnie myślących naukowców, przyciągnęły jednak uwagę na forum międzynarodowym. Nazywając Cara „wybitnym historykiem”, Horace H. Furness przedstawił jego koncepcje w *New Variorum Edition of Shakespeare*, w tomach poświęconych *Zimowej opowieści*, *Burzy* i *Straconym zachodom miłości* (vol. IX, 1898; vol. XII, 1899; vol. XIV, 1904). Stanisław Koźmian natomiast omówił swój stosunek do dzieła Cara w *Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft* (1876). Chociaż prace Chwalewika nie zostały ujęte ani nie były cytowane w międzynarodowych publikacjach, nie był on jedynym, którego fascynowały odniesienia do Polski w *Hamlecie*¹¹. Najnowsze prace i debaty

¹¹ Jednym z nowszych przykładów tej fascynacji jest artykuł na temat możliwego związku między imieniem Poloniusza a Polską: *Polonius and Poland: A Coincidence?* [„Poloniusz a Polska: przypadek?”]; zob. Alexander, 1996: 8–13.

prezentowane w *Shakespeare ListServ* świadczą o wciąż trwającym zainteresowaniu tym aspektem w studiach nad Szekspirem. Z tego powodu można uznać, że koncepcje Cara i Chwalewika wypełniły swoją funkcję kulturową: były próbami, choćby nawet podjętymi nieświadomie, uwolnienia polskiej kultury ze złożonych praktyk jej tłumienia i potępienia, co znalazło odzwierciedlenie w ponownym wydobyciu z zapomnienia chwalebnej historii Polski¹².

W przypadku Cara, jego analiza historyczna stała się pomocna w otwarciu kultury polskiej na światowe dziedzictwo literackie. Ze względu na domniemane powiązanie sztuk Szekspira z historią Polski po raz pierwszy przetłumaczono *Zimową opowieść*. We *Wstępie* do utworu tłumacz sztuki, Gustaw Ehrenberg (1818–1895), otwarcie przyznał, że podjął się tego zadania „z powodu prawdopodobnego związku treści tej sztuki z wydarzeniami łączącymi naszą [polską] historię” (Ehrenberg, 1870/71: 202). Jego przekład wykorzystano w pierwszych dwóch inscenizacjach *Zimowej opowieści* w roku 1877 (Hahn, 1958: 164).

Przebieg kariery Chwalewika i losy jego barwniejszego rówieśnika Jana Kotta mają ze sobą wiele wspólnego¹³. Kott poprzez swoje przedsięwzięcia teatralne i teksty otwarcie podważał represyjny charakter ustroju komunistycznego, co w konsekwencji sprawiło, że on sam oraz Polska jako kraj znaleźli się w centrum uwagi opinii światowej. Chwalewik nigdy nie przekroczył granicy wyznaczonej przez dyktat reżimu. Jednak również i on starał się przełamywać ograniczenia zależności koniunkturalnych, dostosowując je do własnych przekonań i uzyskując tym sposobem pewną niezależność w obrębie struktur ustrojowych. W czasach surowej cenzury

¹² W XVI wieku, zwanym również złotym wiekiem, Polska odgrywała znaczącą rolę na arenie międzynarodowej. Ze względu na rosnący dobrobyt w sferze politycznej, społecznej, gospodarczej i kulturalnej, stosunki polsko-angielskie zacieśniły się, czego dowodem były Elżbietańskie Pisma Państwowe (*The Elizabethan State Papers*). Por. Zins, 1974: 92–95.

¹³ Obaj byli naukowcami specjalizującym się w tematyce szekspirowskiej, jednak nie wskutek formalnej edukacji literackiej oraz anglistycznej. Chwalewik i Kott spędzili wczesny okres życia zawodowego za granicą, a po II wojnie światowej mieszkali i pracowali w kraju. Wtedy też ich zainteresowania zwróciły się ku Szekspirowi, zarówno w krytyce literackiej, jak i teatralnej.

i realnego socjalizmu krzewił historię polskiego złotego wieku, sprawiając, że jego czytelnicy z nostalgią patrzyli na okres polskiej niezawisłości i wielkości w sferze polityki międzynarodowej, sztuki i literatury. Doprawdy, to istny paradoks, że jego prace na temat polskiego Renesansu są wysoko oceniane wśród historyków, a zazwyczaj umniejszane przez krytyków literackich¹⁴.

Historia polskiego oddźwięku na studia źródłowe i analogowe przeprowadzone przez Cara i Chwalewika świadczy, jak sądzę, o kluczowym znaczeniu zastąpienia tekstu, jako głównego przedmiotu uwagi krytyka, działalnością poznawczą czytelnika. Metodologiczne *dictum* Stanleya Fisha – który stwierdza, że

jeżeli znaczenie nie stanowi już własności tekstu, ale jest wytworem działania czytelnika, pytanie, na które należy odpowiedzieć nie brzmi: „jakie jest znaczenie wiersza?”, ani nawet „czego wiersz dokonał?”, ale „w jaki sposób czytelnicy tworzą znaczenie?” (Fish, 1980: 165–166)

– można uznać za jedną z teorii wyjaśniających obecny brak zainteresowania pracami Cara i Chwalewika ze strony polskich krytyków i naukowców, dla których Szekspir stanowi wiodący przedmiot badań. W przypadku Cara, dziewiętnastowieczne strategie interpretacyjne przestały być odpowiednie dla Polski, ponieważ po konferencji wersalskiej (1918) uzyskała ona zapewnienie przywilejów politycznych i kulturalnych na forum światowym. Chwalewik był „odmieńcem” w polskiej społeczności naukowej, również ze względu na brak odpowiedniego wykształcenia akademickiego¹⁵. Hipotezy sformułowane przez Cara i Chwalewika, zakładające, że związane z Polską fakty historyczne i literackie stanowiły podstawę sztuk Szekspira, przywoływano przez dziesiątki lat, choćby nawet jako

¹⁴ Sposób, w jaki przedstawiciele kultury traktowali Chwalewika został z zalem odnotowany we wspomnieniu, które ukazało się po jego śmierci (Biernacki, 1987: 370–372).

¹⁵ Podobnie było w przypadku Jana Kotta, któremu nigdy nie okazywano wystarczającego szacunku w gronie akademickim, szczególnie wśród pracowników filologii angielskiej, chociaż jego prace kierowane do ogółu czytelników nadal ukazują się drukiem.

ciekawostkę mającą pewną wartość historyczną. Ich teksty, których znajomość ograniczała się przez długi czas tylko do kulturowych i politycznych granic ich ojczyzny, utraciły swoją żywotność jeszcze na długo zanim zaczęto je powszechnie uważać za wytwór kultury narodowej.

Na koniec chciałabym złożyć skromną propozycję krytykom i naukowcom, dla których Szekspir stanowi główny przedmiot badań. Dotyczy ona mojego wywodu o naładowanych kulturowo brzmieniach związanych z problematyką źródeł i analogów jego sztuk. Teksty i dokumenty, do których odnosimy się w źródłoznawstwie i studiach nad analogami, to nie tylko niewinne repozytoria informacji i faktów, ale uwarunkowane kulturowo, zmienne reakcje i postawy, jakie Szekspir budził przez ponad 400 lat swojej obecności nie tylko w Europie, zawsze postrzeganej jako konglomerat narodów, regionów i grup etnicznych. Właśnie z tego powodu uważam, że prace poświęcone naszym analogom i źródłom sztuk Szekspira, przez wiele lat marginalizowanym w oficjalnych badaniach akademickich, mogą stanowić cenny wkład polskiej kultury w kulturę światową. Niepodważalne jest znaczenie Szekspira jako środka, poprzez który wiele krajów starało się i stara odzyskać swoje znaczenie dla światowego dziedzictwa kulturowego. To z kolei, jak wierzę, wzbogaca wymiar studiów i badań nad pisarzem, którego twórczość wyznacza jeden z najdoskonalszych obszarów do nakreślenia mapy interakcji między miejscowym a globalnym. My, tutejsi, od stuleci interpretujemy nasze historie, literatury, polityki, samych siebie w imię Szekspira: tego, co transcendentne, uniwersalne, globalne.

SZESNASTOWIECZNY KULT LUKRECJI W POLSCE NA TLE KULTURY EUROPEJSKIEJ¹

Najlepszą obroną kobiety jest... odwaga

Elizabeth Cady Stanton (1815–1902),
amerykańska sufrażystka

Nawet pobieżny przegląd dzieł historycznych wskazuje, że w większości z nich mamy do czynienia z genderowymi uprzedzeniami (*gender bias*). Zaświadcza o tym m.in. styl, który za podmiot rozważań przyjmuje mężczyznę jako przedstawiciela tzw. człowieczeństwa. Ponadto wiele z tych prac marginalizuje kobiety lub przypisuje im stereotypowe role społeczne, widząc je, jak to dosadnie ujmował Freud, tylko w sferze „kuchni, kościoła i kołyski”². Chociaż od lat siedemdziesiątych XX wieku stan ten ulega zmianie – powstaje coraz więcej prac badających przeszłość przez pryzmat wartości początkowo feministycznych, a obecnie genderowych – „odyskiwanie” wiedzy na temat wpływu kobiet na dzieje świata jest w dalszym ciągu bardzo powolne.

¹ Esej jest częścią monografii poświęconej poematowi Szekspira *Gwałt na Lukrecji* [w przygotowaniu].

² Stosunek do historii widzianej przez pryzmat wartości tylko jednej z płci zwięźle podsumowała Minna Cauer, niemiecka feministka: „Sposób przedstawiania lub brak tego przedstawiania kobiet w dostępnych pracach historycznych tak mnie często denerwuje, że odkładam te prace z obrzydzeniem. Z drugiej strony przekonuje się, że powinnam te prace czytać i zabiegać o wprowadzenie zmian, że powinnam starać się udowodnić, że wszystko to, co kobiety zrobiły w przeszłości należy docenić i nadać temu odpowiednią rangę polityczną, historyczną i kulturową. Bez wątpienia wzbogaci to nasz ogląd świata nie tylko w przeszłości, ale też w teraźniejszości” (cyt. za Hackett, 1976).

Dzieła te mają, moim zdaniem, zasadnicze znaczenie naukowe, gdyż w radykalny sposób rozszerzają i wzbogacają warsztat badawczy historyków i historyczek³. Szczególnie istotne są prace poświęcone genderowym uwarunkowaniom życia codziennego, które starają się odpowiedzieć na pytanie: czy kwestia gender łączyła, czy też rozróżniała podmioty historii? Czy coś łączyło chłopkę wychowującą dzieci w trzynastowiecznej Hiszpanii i właścicielkę warsztatu rzemieślniczego w piętnastowiecznej Anglii ze studentką paryskiego uniwersytetu w XIX wieku?

Osobną kwestią pozostaje przebadanie życia tzw. wyjątkowych kobiet – czyli tych, które osiągnęły sławę i doczekały się miejsca w panteonie historii, jak chociażby Kleopatra, Joanna d'Arc, Katarzyna Wielka czy Maria Skłodowska-Curie. Dlaczego właśnie one zostały uznane za wielkie indywidualności? Czy wpływ na tę sławę wywarł tylko ich charakter, czy może również sytuacja polityczno-społeczna czasów, w których żyły? Dlaczego niektóre z nich są w dalszym ciągu znane, a inne zniknęły z kart encyklopedii, słowników oraz leksykonów?

Odpowiadając na te pytania, wiele dzieł naukowych odwołuje się do nowych metodologii badawczych (m.in. nowego historycyzmu, studiów postkolonialnych bądź psychoanalizy), które pozwalają przewartościować nie tylko archiwalną dokumentację, ale też opublikowane w przeszłości prace. Tworzone – najczęściej na blogach internetowych – listy wybitnych kobiet wskazują na potrzebę odejścia od dominanty wartości europocentrycznych i wprowadzenia do światowej wiedzy historycznej osiągnięć kobiet w różnorodnych dziedzinach wiedzy, religiach, sporcie, kulturze, polityce i pracy społecznej – bez odwoływania się do ich oceny poprzez pryzmat sukcesów odnoszonych przez mężczyzn. Ta zmiana paradygmatu nie tylko odkrywa bogactwo znakomitych indywidualności, często pomijanych lub marginalizowanych, lecz także zwraca uwagę na relatywność oceny ich osiągnięć, wynikającą niejednokrotnie z uprzedzeń genderowych, na które wpłynęły uwarunkowania polityczne, społeczne lub/i kulturowe.

³ Jedną z najważniejszych publikacji na temat średniowiecza i Renesansu widzianych z kobiecego punktu widzenia ogłosiła w 1977 roku Joan Kelly-Gadol.

Jedną z postaci kobiecych, która utraciła swe znaczenie na przestrzeni wieków jest Lukrecja, rzymska matrona, której samobójstwo doprowadziło do obalenia monarchii i powołania republiki (509 rok p.n.e.). Do chwili obecnej nie wiemy, czy była ona postacią historyczną, czy też mityczną. Jej historię po raz pierwszy opisał Tytus Liwiusz w dziele *Ab urbe condita*, znanym również jako *Historia Rzymu od założenia miasta* (księga 1, rozdział LVII–LX), które ogłosił około 500 lat po śmierci Lukrecji⁴. Rozpoczyna on swoją narrację *in medias res*, przedstawiając oblężenie przez wojska króla Tarkwiniusza Dumnego miasta Ardea, znajdującego się około 30 kilometrów od Rzymu. Po bitwie, w czasie suto zakrapianego alkoholem wieczornego spotkania, młodzi arystokraci zabawiali się wychwalaniem cnót swoich żon. Kollatyn założył się, że jego małżonka – Lukrecja – należy się tytuł najcnotliwszej⁵. Ich niespodziewane wizyty w Rzymie potwierdziły wygraną Kollatyna – tylko Lukrecję zastano w domu przy kołowrotku w otoczeniu służących. Oczarowany nią Sekstus Tarkwiniusz, syn Tarkwiniusza Dumnego i krewny Kollatyna, zapalał do Lukrecji nagłym pożądaniem.

Aby zaspokoić swoje żądze, wybrał się kilka dni później z wizytą do domu Kollatyna, gdzie pani domu przyjęła go ze szczególną gościnnością, należną synowi króla i krewnemu męża. W nocy Sekstus Tarkwiniusz podstępnie wkroczył z bronią do jej sypialni. Zagroził, że jeśli będzie wzywać pomocy, zabije ją i oskarży o cudzołóstwo ze służącym. Rano, po jego wyjeździe, Lukrecja wysłała do męża i ojca posłańca z listem, w którym prosiła ich o natychmiastowy powrót do domu. Przybywszy na jej żądanie, mężczyźni wraz z Publiuszem Waleriuszem i Lucjuszem Juniuszem Brutusem znaleźli Lukrecję we łzach. Z trudem opowiedziała im wydarzenia poprzedniej nocy. Utratę honoru uznała za swe największe upokorzenie, ale też twierdziła, że w dalszym ciągu pozostaje nieskalana,

⁴ Bohaterstwo Lukrecji wspomniął także Ciceron w *Republice* (2.25.46) i w *De finibus* (2.20.66). Zdaniem badaczy, oba te opisy wydarzeń związanych z rzymską bohaterką dorównują literackiej wartości tekstu Liwiusza. Por.: Young, 1964: 64–78.

⁵ Imię Kollatyn pochodzi od nazwy miasta Kollatia, obecnie dzielnicy La Rustica, usytuowanej na obrzeżach Rzymu.

gdyż ani sercem, ani duszą nie zaakceptowała aktu przemocy. Prosiła obecnych, aby zachowali ją w pamięci jako cnotliwą żonę i zażądała zemsty na człowieku, który zgwałcił nie tylko ją, ale też obowiązujący kodeks gościnności⁶. Następnie z obawy, że cała sprawa może zbrukać dobre imię zarówno jej, jak i męża, Lukrecja popełniła samobójstwo, wbijając sobie nóż w serce.

Tekst Liwiusza opowiada następnie o wydarzeniach, które wywołało tragiczne samobójstwo Lukrecji. Doprowadziło ono do wydalenia zarówno Tarkwiniusza Dumnego, jak i jego syna, Sekstusa Tarkwiniusza, którego wkrótce potem podstępnie zamordowano⁷. W Rzymie natomiast wraz z wyborem dwóch konsulów – Juniusza Brutusa oraz Kollatyna – nastąpiła zmiana systemu politycznego: powstała republika rzymska.

Chociaż ogólnie przyjęto, że źródłem historii Lukrecji jest wspomniane dzieło Liwiusza *Ab urbe condita*, wstępne badania archeologiczne pozwoliły zaliczyć do jej źródeł również narrację wywodzącą się z kultury etruskiej. Zasadniczą różnicę pomiędzy anonimową wersją etruską a tekstem Liwiusza stanowi wprowadzenie rozbudowanej roli matki, która nad ciałem córki poprzysięga zemścić się na gwałciicielu. Obecność urn trzech kobiet, które odebrały sobie życie, odpowiadając w ten tragiczny sposób na przemoc mężczyzn, potęguje rozpacz matki. Głównym tematem tej mitycznej historii wydaje się zatem nie sprawa publiczna wywołująca reperkusje polityczne, lecz tragedia domowa, prywatna, w której ukazano nie tylko relacje pomiędzy matką a córką, ale przede wszystkim solidarność kobiet wobec zagrożenia męską przemocą (Small, 1976: 348–360)⁸.

⁶ W łacińskim tekście Liwiusza wyraźnie widać, że *hospes* (gość) stał się *hostis* (wrogiem).

⁷ Tarkwiniusz Dumny został wydalony do Cerii, współcześnie jednej z dzielnic Cerveteri. Sekstus Tarkwiniusz musiał wyjechać do Gabii, obecnie znanego miejsca wykopalisk. Obie te miejscowości były znanymi ośrodkami politycznymi w kulturze etruskiej.

⁸ Por. też wyczerpujący przegląd starożytnych i wczesnonowożytnych tekstów przedstawiających gwałty, w tym gwałt dokonany na Lukrecji – Hall, 2003: 51–72.

Ta etruska wersja nie jest wyjątkiem, gdyż na przestrzeni wieków w wielu kulturach świata powstał szereg opowieści o żonie – ofierze gwałtu – która popełnia samobójstwo, aby ochronić honor swój i męża. Do elementów powtarzających się w tych opowieściach należą m.in.: zakład, która z żon jest najcnotliwsza, wystawianie na próbę jej niewinności, seksualne wykorzystanie kobiety przez mężczyzn reprezentujących władzę. Tak jak miało to miejsce w dziele Liwiusza, *Ab urbe condita*, wersje te powstały w celu usankcjonowania patriarchalnego systemu, w którym cnota stanowiła najistotniejszy probierz kobiecej wartości. Analiza niezliczonych wersji tej historii, które przedstawia Hans Galinsky (1930), potwierdza, że legitymizowały one obawy mężczyzn, aby nie dopuścić do urodzenia nieślubnego dziecka poczętego zarówno w wyniku zdrady małżeńskiej, jak i gwałtu.

Poświęcony Lukrecji fragment dzieła rzymskiego historyka miał także charakter polityczny. I to właśnie z tego powodu Lukrecja znalazła się w panteonie sławnych kobiet: przez wieki przedstawiano ją jako z jedną z najwybitniejszych postaci heroicznych w historii Rzymu. Jej zachowanie było wzorcem rzymskiego *virtus*, stanowiącego połączenie takich cnót obywatelskich jak heroizm, samopoświęcenie, prawość, uczciwość, pokora i honor⁹. Za taką interpretacją mitycznych dziejów Lukrecji przemawia sam autor *Ab urbe condita*, który we wstępie napomina czytelników, aby brali przykład z bohaterskich czynów, gdyż to właśnie one tworzą wielkość rzymskiego imperium¹⁰.

Chociaż do Polski historia Lukrecji przybyła dopiero w XVI wieku, już od czasów antycznych należała do najbardziej poczytnych w całej prawie Europie. W języku greckim pisał o niej Diodor Sycylijski (ok. 80 p.n.e.–ok. 20 p.n.e.) w *Bibliotece historii* oraz Dionizjusz z Halikarnasu (ok. 60 p.n.e.–7 p.n.e.) w *Starożytności rzymskiej*. Historię tę umieścił też w *Moraliach* Plutarch (ok. 50–ok. 125). Najbardziej

⁹ Wspominał o nich cesarz August, który w swoim testamencie wymieniał te cnoty jako *mores*, czyli podstawy zarządzania imperium.

¹⁰ Horacy i Owidiusz też wydawali się zafascynowani przeszłością Rzymu, o czym wyraźnie świadczy romantyzowanie heroizmu leżącego u jego podstaw. A jednym z jego aspektów była właśnie historia Lukrecji.

popularna była wersja opisana przez Owidiusza w *Fasti* (II, 721–852). Sprawą Lukrecji zainteresował się także św. Augustyn (354–430), który poświęcił jej wiele miejsca w dziele *O państwie bożym*, podważając pogański szacunek do samobójstwa, traktowanego przez Rzymian jako czyn bohaterski, poprzez odwołanie się do chrześcijańskiej nauki Ojców Kościoła.

Jego rozważania stały się tematem wielu średniowiecznych i renesansowych rozpraw teologicznych i prawniczych. Jako przeciwnik samobójstwa, Augustyn uważał, że

kto zabija sam siebie jest mordercą, ponoszącym przez to winę tym cięższą, im bardziej niewinny był w tej sprawie, przez którą samobójstwo popełnił postanowił. [...] Dlaczegożby [...] człowiek, który nie uczynił nic złego, miał czynić zło sobie samemu i popełniając samobójstwo zabić jednostkę niewinną tylko po to, aby nie doświadczać winy kogoś innego? Dlaczego na sobie samym miałby dopuścić się grzechu własnego po to, by nie został na nim popełniony grzech cudzy? (Augustyn, 1977: 112)

W podsumowaniu swych wywodów przywołał przykład Lukrecji i wskazał, że „hoc fecit Lucretia; illa, illa sic praedicta Lucretia innocentem, castam, vim perpressam Lucretiam insuper intermit” (I,19).

Nie tylko autorytet św. Augustyna, ale też prace innych wybitnych filozofów, prawników, teologów i literatów sprawiły, że do końca XVIII wieku historia Lukrecji należała do tekstów powszechnie znanych w kulturze europejskiej. Jej tragedię traktowano jako jeden z najbardziej kontrowersyjnych problemów kazuistycznych w szesnastowiecznym prawie (Allen, 1962: 90), a los tyrana, który został pozbawiony władzy, a następnie skazany na wieczne wygnanie z powodu seksualnej transgresji też stał się tematem publicznych polemik, w których odwoływano się do historii, polityki i moralności. Ian Donaldson (1982: 19) twierdzi, że nie było w tej popularności nic dziwnego, gdyż w owych czasach europejskie elity intelektualne, wywodzące swe korzenie z greckiej myśli filozoficznej, rzymskiego prawa i judeochrześcijańskiej tradycji religijnej, studiowały łacińską literaturę antyczną, zwłaszcza dzieła Liwiusza i Owidiusza. Komentując popularność mitu Lukrecji, Sperone Speroni (1500–1588), włoski humanista, poeta i dramatopisarz, napisał: „Nie wierzę, aby można było w obecnych czasach spotkać takiego

głupca, który nie słyszałby o niej [Lukrecji] albo z tzw. drugiej ręki ... albo też o niej nie czytał” (cyt. za Allen, 1962: 89).

Przekształcony w etiologiczną historię, mit ten potraktowany został jako źródło wiedzy na temat fundamentalnych ideałów rzymskich obecnych w kulturze europejskiej. Pierre Bayle (1647–1706), francuski filozof i pisarz, uważał, że był on „jednym z zawiasów na których umocowano całą historię Rzymu” (cyt. za Donaldson, 1982: 8). Nie tylko stanowił wskazanie zachowań w sferze prywatnej i publicznej, ale też kontrastował je i demonstrował związki, jakie powinny zachodzić między tymi sferami. Zagadnienie wolności narodu oraz wolności jednostki, a także wybory i pragnienia, zarówno społeczne, jak i prywatne, stały się w kontekście historii Lukrecji tematem zacieklej sporów związanych z polityką, etyką i teologią¹¹.

Wychwalanie cnotliwego życia Lukrecji przez papieża Leona X przyczyniło się do wzrostu zainteresowania jej losami, co znalazło odbicie w powstaniu wielu obrazów przedstawiających zarówno scenę gwałtu, jak i samobójstwa. Na zainteresowanie to wpłynęło także ówczesne odkrycie antycznej rzeźby, stanowiącej rzekomo artystyczne przedstawienie Lukrecji (Stechow, 1951: 114–124). Powstały zatem obrazy namalowane przez Heinricha Aldegrevera (1539, 1553), Lucasa Cranacha Starszego (1533), Giorgia Ghisiego (c. 1540), Tycjana (c. 1570), Rembrandta van Rijn (1666), Albrechta Dürera (1518), Rafaela Santiiego (1483–1520), Sandra Botticellego (1496–1504), Jorga Brena (1580–1583), Johanesa Paulusa Moreelse (1612), Paola Veronese i Artemisię Gentileschi (c. 1621). Nieznany czeski artysta wstawił podobiznę Lukrecji do kamei znanej obecnie jako kamea chalcedońska (1496–1504).

Jedno z tych malarskich dzieł zainspirowało Jana Kochanowskiego (1530–1584) do napisania krótkiego wiersza *Do obrazu Lukrecji*, w którym bohaterka skarży się na swój tragiczny los, a w Gdańsku we Dworze Artusa, znanym w XVI wieku ze spotkań kupców i cenionym ośrodkiem towarzyskim, Mistrz Georg namalował jej obraz (1531–1534), który umieścił na północnej ścianie budynku. W pracy opisującej to dzieło Marcin Kaleciński zwrócił uwagę na jego uwspółcześniony charakter: stroje przedstawionych postaci

¹¹ Dokonując przeglądu prac poświęconych tej historii w szesnastowiecznej Europie, Stephanie H. Jed twierdzi, że to właśnie ona była podstawą narodzin renesansowej idei humanizmu (Jed, 1989).

pochodzą z czasów życia malarza, podążającego za konwencją aktualizacji charakterystyczną dla większości ówczesnych malarzy niemieckich i niderlandzkich. Ponieważ prace Georga opłacali członkowie Bractwa Świętego Rajnolda, obraz ilustruje, jak twierdzi Kaleciński, „rzymskie ideały wierności małżeńskiej i poświęcenie w imię godności”, zgodnie z ówczesnym „chrystologicznym odczytaniem postaci Lukrecji, sugerowanym w *Gesta romanorum*, zbiorze łacińskich opowieści o charakterze exempli, spisanych w Anglii lub Niemczech na przełomie XIII i XIV wieku”. Prawdopodobnie obecność Lukrecji we Dworze Artusa miała zwrócić uwagę na idee republikańskie: była „wezwaniami do obrony niezależności miasta [Gdańska] w konfrontacji z tyranią, pochwałą gdańskiej *libertas*” (Kaleciński).

Opowieść o tragicznym życiu i śmierci Lukrecji cieszyła się szczególną popularnością w Anglii, szczególnie w Londynie, na co wpłynęła publikacja poematu narracyjnego *Gwałt na Lukrecji* (1594) autorstwa Wiliama Szekspira. Na przestrzeni dość krótkiego czasu poemat doczekał się wielu wznowień¹². W XVI wieku obecność rzymskiej bohaterki uwidoczniła się w prawie wszystkich dziedzinach życia. Przeciężni elżbietanie musieli mieć wrażenie że jest ona nieodłączną częścią współczesnej im kultury, „wizerunki [Lukrecji] można było spotkać na ogłoszeniach sklepów, w drukarniach, pieczęciach oraz na rozmaitych obrazach i gobelinach” (Duncan-Jones, Woudhuysen 2007: 35). O powszechnej znajomości losów Lukrecji zaświadcza odwoływanie się do nich w wielu dramatach Szekspira, m.in. w *Poskromieniu złościcy* (2.1.), *Tytusie Andronikusie* (2.1.; 4.1.), *Wieczorze Trzech Króli* (2.5.), *Koriolanie* (2.1.2.; 4.4.), *Cymbelinie* (2.2.), *Juliuszu Cezarze* (2.1.) i *Makbecie* (2.1.) oraz w dziełach innych tworzących w tym okresie wybitnych poetów i dramaturgów, m.in. Thomasa Middletona, Thomasa Heywooda i Johna Fletchera¹³.

W Polsce temat Lukrecji pojawił się najpierw w utworach pisanych po łacinie, czego przykładem może być poemat *Deliberatio Lucretiae Romanae* napisany heksametrem, prawdopodobnie jako szkolne ćwiczenie,

¹² Do roku 1641 poemat wydano osiem razy.

¹³ Szczegółowe opracowania dzieł poetyckich i dramatycznych poświęconych Lukrecji, które powstały w czasach elżbietańskich i jakobińskich przedstawia Baines, 2003: szczególnie 101–234.

przez Marcina Kromera (1512–1589), przyszłego biskupa warmińskiego, znanego w całej Europie kartografa, dyplomatę i historyka. Sięgnął też po ten temat Jan Dantyszek (1485–1548), cieszący się międzynarodową sławą poeta, polityk i dyplomata. Niestety, jego łaciński utwór *De Lucretia barbara* bezpowrotnie zaginął.

Wkrótce pojawiły się dzieła w języku polskim. Autorem pierwszego z nich był Jan Dymitr Solikowski (1539–1603)¹⁴, który swój ośmiokartkowy poemat *Lukrecya rzymska i chrześcijańska* (1570) zaadresował „[d]o Jej Miłości Paniej Doroty Krzysztoporskiej, Kasztellanki Wieluńskiej”. Julian Krzyżanowski tłumaczy tę dedykację zażyłością Solikowskiego z synem Krzysztoporskiej, Mikołajem, z którym przyjaźnił się w czasie studiów na uniwersytecie w Wittenberdze, oraz chęcią odwzięczenia się jej mężowi, Janowi, za pomoc w otrzymaniu pierwszej dyplomatycznej posady (Krzyżanowski, 1962: 215–216).

Właściwy tekst wiersza poprzedza *Krótką przedmowa* autorstwa Andrzeja Trzecieckiego (ok. 1530–1584), znanego w owym czasie pisarza, poety, tłumacza oraz działacza reformacyjnego, z którym Solikowski również studiował w Wittenberdze¹⁵. Przygotowując Dorotę Krzysztoporską do lektury wiersza, Trzeciecki wprowadza temat cnoty, którą:

Za starych lat w tej mieli powadze pogani,
Że dla niej gardła swoje ochotnie dawali,
A za to nieśmiertelnej sławy dostawali.

(2–4)¹⁶

¹⁴ Chociaż Solikowski został pod koniec swojej kariery arcybiskupem Lwowa, osiągnął wiele sukcesów jako dyplomata. Był m.in. sekretarzem króla Zygmunta Augusta oraz autorem wielu politycznych i historycznych rozpraw. Pisał także dzieła poetyckie.

¹⁵ Jako filolog Trzeciecki, biegle znający język hebrajski i grecki, został włączony do zespołu tłumaczy przygotowujących w Pińczowie kalwińską Biblię brzeską pod patronatem księcia Radziwiłła Czarnego. Napisał po polsku i po łacinie wiele pieśni, wierszowanej publicystyki, elegii, epigramatów, a także pieśni religijnych, które weszły w skład wielu kancjonałów kalwińskich.

¹⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. D. Solikowskiego *Lukrecya oraz Anonima Historia o Lukrecyje* (1936).

Ponieważ męczeństwo jest jednym z tematów tego utworu, Trzeciecki zwraca uwagę, że męczennikami nie zostają tylko mężczyźni, gdyż „[m]amy i o białej płci przykładów niemało” (5–6). Za te przykłady posłużyły mu losy zarówno Lukrecji, jak i św. Pelagii, która „co jeszcze panieneczką była, / Która z góry skoczywszy szyje swa złomiła, / Większego [niż Lukrecja], moim zdaniem, fortela użyła, / Będąc nienaruszona gdyż to uczyniła” (13–16). Wychwalając sławę obu męczennic „póki wieki nie przemina / Świata terazniejszego” (18–19), które oddały życie w obronie swej cnoty, Trzeciecki nie rozróżnia życia Lukrecji-poganki od żywota św. Pelagii¹⁷.

Kwestie religijne nie odgrywają jednak w tej przedmowie istotnego znaczenia, gdyż jej główny cel stanowi pochwała cnoty „Waszej Wielmożności” [Doroty Krzysztoporskiej], która może przykładem „prawdziwej miłości” (26–27) służyć innym kobietom, „[ż]eby Lukrecjami mogły być nazwane, / Ale za lepszym szczęściem, zdarz te wieczny Panie” (28–29). Po tym panegiryku następuje właściwy wiersz Solikowskiego, którego dwie części: *Lukrecya rzymska* i *Lukrecya chrześcijańska*, ukazują męczeństwo i samobójczą śmierć odpowiednio Lukrecji i św. Pelagii, wychwalając ich cnotę.

Lukrecya rzymska jest swobodną adaptacją poematu Owidiusza *Fasti*, chociaż w kilku fragmentach rozmowy pomiędzy Lukrecją i Kollatynem Solikowski wprowadził własne opinie filozoficzno-teologiczne na temat różnicy pomiędzy nieskalaną duszą a grzesznym ciałem:

Powiadając [Kollatyn], iż „umysł a nie ciało grzeszy,
Gdyć ten został stateczny, niechaj cię to cieszy.
Choć ciało krzywdę wzięło, a myśl nie zgwałcona,
Tak rozumiej, iż jeszcze spełna wszystko doma.

¹⁷ Żyjąca w III wieku św. Pelagia pochodziła z rodziny chrześcijańskiej z Antiochii. Miała 15 lat, gdy rozpoczęły się prześladowania wyznawców Chrystusa za czasów cesarza Dioklecjana lub jeszcze jego poprzednika, Numeriana. Gdy i po nią przyszli żołnierze cesarscy, by ją aresztować – a już wcześniej słyszała o gwałtach na aresztowanych kobietach i o torturach – poprosiła żołnierzy, aby pozwolili jej ubrać się na drogę. Wykorzystawszy ich nieuwagę, wbiegła na dach domu i skoczyła, ponosząc śmierć na miejscu. Kościół uznał ten akt samobójczy za popełniony w obronie wiary i dziewictwa. W ten sposób Pelagia została zaliczona do grona męczenników i świętych Kościoła.

Powolny uczynek tobie odpuszczamy,
 Ale Tarquiniusom znać się za to damy”.
 Na to ona [Lukrecja]: „Chociaj wy mi to odpuszczacie,
 Przedsie we mnie inakszy umysł wnet poznać,
 Ja chcę pamięć zostawić i przykład swej cnoty,
 Ze rzymskie panie nigdy nie lubią niecnoty”.

(139–148)

Całkowicie odmienny charakter ma część poematu zatytułowana *Lukrecja chrześcijańska*, będąca opowiadaniem o tragicznych losach młodej dziewczyny, zainspirowanym życiem i tragiczną śmiercią św. Pelagii. Z oryginalnego tekstu hagiograficznego zostało w nim tylko przesłanie: zachowanie cnoty jest warte samobójczej śmierci. Bohaterka utworu Solikowskiego nie jest dwunastoletnią dziewczynką, lecz młodą kobietą, którą planuje zgwałcić syn królowej. Zwabiona przez nią podstępnie Pelagia zdaje sobie sprawę, że wkrótce pojawi się gwałciciel, i szukając obrony w Bogu, oddaje mu życie, wyskoczywszy z okna:

Boże mój, gdyż jest ten pan tak zapamiętały,
 Racz zachować w słudze twej umysł sobie cały.
 Muszę, który mi został, ratunkiem się bronić,
 Gdy się temu gwałtowi nie mogę uchronić.

(63–66)

Nowatorski element w tej opowieści to przedstawienie drugiej kobiety – królowej – jako współsprawczyni hańby dziewczyny. Gwałt ma się odbyć za przyzwoleniem władczyni, wykorzystującej własną uprzywilejowaną pozycję społeczną. Wiersz Solikowskiego porusza zatem nie tylko kwestię braku solidarności między kobietami, ale także problem korupcji władzy, co dotyka zarówno kobiety, jak i mężczyzn.

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w szesnastowiecznej Polsce długość życia była o wiele krótsza niż obecnie, rzadko przekraczała 30 lat („Folwark szlachecki i chłopci”), nie powinno wywoływać zdziwienia, że trzydziestoletni poeta przyjmuje w tym wierszu pozycję doświadczonego człowieka, udzielającego rad, a nawet ostro krytykującego młodych ludzi [*sic!*]. Zwraca się do nich pełen wiary we własną prawość i słusność

przemyśleń, przestrzegając: „za swą namiętnością bez wstydu żywiecie, / Wiele ludziom do złego przyczynę dajecie” (81–82). W końcowym fragmencie utwór nabiera charakteru dydaktyczno-moralizatorskiego: poeta przestrzega również rodziców przed konsekwencjami niemoralnego wychowywania dzieci: „Strzeżcie, byście napotym się nie płakali, / Iżcie im za młodu złego pozwalali” (85–86).

Poeci („Czemu wżdy świat wierszami psujecie?”, 88) oraz artyści („co takie / Czynicie niewstydlive sztuki i wszelakie / Marności Jowiszowe, Marse z Wenerami”, 1001–1002) także stają się obiektem krytyki Solikowskiego, który oskarża ich o rozwiązłość seksualną i sprowadzanie kobiet na złą drogę. To prawdopodobnie ogólna ocena znanego mu z doświadczenia życia codziennego oraz poziomu sztuki w Polsce. Potępiając rozwiązłość rzymskich obyczajów, które w przypadku i Lukrecji, i św. Pelagii nastawały na cnotę niewinnych kobiet, poeta ubolewa nad stanem kultury w kraju: „Jakoż już u nas w Polsce snadź wszystko zwłozsało, / Bo pełno wszeteczeństwa, wstydu bardzo mało” (110–111)¹⁸.

Drugim opublikowanym po polsku utworem poświęconym Lukrecji był anonimowy poemat *Historia o Lukrecyey Rzymskiej Pobożney y szlachetney Matrony Uczciwym Y Cnotliwy Mężatkom Przykład Wieczny*¹⁹. To przepelnione fragmentami lirycznymi dzieło ma bez wątpienia dość wysokie walory artystyczne. Jego przesłanie przypomina średniowieczne „egzempla”, czyli przykłady mające zilustrować umoralniające wywody obecne w literaturze dydaktycznej i homiletyce. Ważnym elementem wiersza są pełne rozpachy monologi Lukrecji, które wpisują się w popularny w okresie Renesansu podgatunek literacki zwany „skargą”²⁰.

¹⁸ Analizujący tekst wiersza Julian Krzyżanowski uważa, że dzieło Solikowskiego jest przykładem obecnych w owym czasie tendencji humanistycznych, które dzięki kontrreformacji odrodziły się w Polsce (Krzyżanowski, 1936: vii).

¹⁹ Niektórzy badacze, jak twierdzi Julian Krzyżanowski, wyrażają zdanie, że autorem tego dzieła był mało znany Marcin Luterna. Sam Krzyżanowski nie przychylił się do tej opinii (Krzyżanowski, 1936: ix).

²⁰ Podgatunek ten zapoczątkował Owidiusz w *Heroidach* – zbiorze 15 wierszowanych, fikcyjnych listów miłosnych, w których wygłaszało swoje skargi 15 bohaterek starożytnych mitów, skrzywdzonych przez ukochanych (m.in. Medea, Penelopa, Fedra, Dydona, Ariadna, Dejanira, Safona).

Badacze polskiej literatury renesansowej do chwili obecnej nie potrafili ustalić, czy *Historia o Lukrecyey Rzymskiej Pobożney...* była pracą oryginalną czy tłumaczeniem. Jej autor (lub autorka) wątpi, niepotrzebnie, w swe zdolności poetyckie, co znalazło wyraz w rozpoczynającym dzieło *Ad Zoilum*, które kończy się wezwaniem: „A tak, jeśli kto mądry a błąd jaki zbaczy, / Proszę, mniej uczonemu odpuścić niech raczy”. Lektura wiersza udowodnia jednak, że napisano go z artystyczną swadą, co szczególnie widać w partiach wygłaszanych przez Lukrecję:

Zewsząd uciśniona, wszystkim władny Boże,
Przed którym być zakryta żadna rzecz nie może,
Kiedy patrzysz z wysoka na ziemskie niskości,
Widzisz dobrze czyniące, widzisz ludzkie złości [...]
Ty widzisz serce moje, tyś mej niewinności
Świadkiem jest, jakich dziś ten nademną srogości
Zły człowiek dokazuje, krom winności wszelkiej,
Zemści się, zemści, Boże, mojej krzywdy wielkiej,
Krzywdy mej i potwarzy, którą kładzie na mnie [...]
(196–199; 205–209)²¹

Na uwagę zasługują również te części wiersza, w których Lukrecja skarży się, że przyczyną tragedii stała się jej płeć:

Po co się ja nieszczęsna na świat urodziła?
Bogdajem przedtym była w matczynym żywocie
Umarła, niżlim miała żyć w takim kłopotcie,
Niżlim doczekać miała takowej sromoty,
Niżli cierpieć namniejsze uszczerbienie cnoty,
Nieszczęśliwa, mogę rzec, trzykroć nieszczęśliwa
Białogłowa ja jestem z wszystkich, to prawdziwa,
Że to, com ja ważyła bardziej niżli dusze,
Nad wolą utraciłam, za co płakać muszę.
(242–250)

²¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. D. Solikowskiego *Lukrecya oraz Anonima Historia o Lukrecyey* (1936).

Nowatorskim rozwiązaniem jest umieszczenie w zakończeniu utworu tekstu epitafium, jakie Kollatyn, zrozpaczony po samobójczej śmierci żony, każe wyryć na jej grobie:

LUKRECJA tu leży, która wielka cnoty
 Miłością przywiedzona, aby swej sromoty
 Mogła pomstę uczynić znaczną jednym razem,
 Pomstę i żywot ostrym skończyła żelazem.
 Takimc frymark z tym światem ona uczyniła,
 Której była nad żywot bardziej cnota miła. [...]
 [...] W nieskończone lata
 Niech słynie niewinnego żywota jej strata.

(346–351, 369–370)

Wiersz nie porusza kwestii politycznych, gdyż zemsta na rodzie Tarkwiniuszów będzie miała charakter prywatny. Kollatyn obiecuje pomstę, która ma „nagrodzić niewinną sromotę [żony], / Nagrodzić niewinną śmierć” (369–370).

Do twórców poruszających temat tragicznych losów Lukrecji należał również Andrzej Krzycki (1482–1537), prymas Polski, polityk i poeta, autor dydaktycznego utworu *Historia Rzymskiej Lukrecji. Cnotliwej i pobożnej matrony użyta jako wieczny przykład uczciwej i bezgrzesznej kobiet zamężnej*. Krążył też anonimowy wiersz narracyjny *Historia Rzymskiej Lukrecji*, a Jan Andrzej Morsztyn (1621–1691), wybitny polski poeta tworzący pod wpływem poezji Mariniego, wspominał jej imię w wierszu *Kołęda*.

Ważnym aspektem szesnastowiecznej recepcji mitu Lukrecji na gruncie polskim jest nieużywanie go w debatach politycznych. Nie istnieją dokumenty, które by zaświadczały, że opowieść tę wykorzystywano w Polsce jako wspomagający komentarz do bieżących wydarzeń z życia publicznego²². Taki użytek czyniono z niej jednak w innych krajach europejskich, gdzie odnaleźć można Lukrecję np. w pamfletach, traktatach naukowych, twórczych przywłaszczeniach i tłumaczeniach, w których

²² Taką rolę spełniał mit Lukrecji w Anglii, czego przykładem jest umieszczenie do niego odwołań w *England's Parnasus; or, The Choicest Flowers of our Modern Poets* – antologii wierszy opublikowanej w 1600 roku przez „R.A.” (Roberta Allotta).

wspomagała debatę na temat nie tylko samobójstwa, ale też systemu politycznego, monarchii, republikanizmu i odpowiedzialności obywatelskiej (Kujawińska Courtney, 2012: 59–74).

Popularność Lukrecji wzrastała w momentach politycznego przesilenia, stając się zachętą do wystąpień przeciwko tyranii, zwłaszcza gdy monarchia dążyła do wzmocnienia swych prerogatyw kosztem legislacyjnych uprawnień parlamentu lub arystokracji „w okresie Renesansu, tak jak miało to miejsce w starożytnym Rzymie”, twierdzi Katharine Eisaman Maus (Maus, 2005: 663).

Historię Tarkwiniusza i Lukrecji traktowano jako jaskrawy przykład złożonych relacji pomiędzy sferami życia domowego i obywatelskiego, dziedziną publiczną i prywatną, przemocą seksualną i polityczną. Spełniając rolę politycznej przypowieści, wskazywała na okoliczności, w których poddanym było wolno wystąpić przeciwko autorytetowi władcy – a nawet byli do tego zobligowani.

Gwałt popełniony przez Tarkwiniusza na Lukrecji klasyfikowano nie tylko jako akt przemocy dokonany wobec kobiety, ale też jako akt naruszający wyłączne prawo Kollatyna do ciała swej żony, do jego osobistej własności. Opowiadanie to, jak wyjaśnia Maus, było również „przykładem brutalnego naruszenia praw swoich *męskich* poddanych przez króla” (Maus, 2005: 663; wyróżnienie oryginalne).

Możliwe, że to polska sytuacja polityczna w XVI wieku była powodem braku zainteresowania mitem Lukrecji, gdyż po ustanowieniu w 1569 roku Rzeczypospolitej Obojga Narodów – Polski i Litwy – polska myśl polityczna została zdominowana przez ideologię republikańską. Wpłynęły na ten stan rzeczy trwające od ponad 200 lat zabiegi szlachty i arystokracji o zagwarantowanie sobie wolności obywatelskiej w sferze władzy ustawodawczej, prawodawczej i wykonawczej. Podsumowując polskie uwarunkowania ustrojowe w drugiej połowie XVI wieku, w słynnym traktacie *Polonia defensa contra Ioannum Barclaium* (1648), Jan Dantyszek wyjaśniał: „Mamy króla, ale nie jesteśmy ani jego dziedzictwem, ani patrymonium [...] ponieważ to on jest dla swych obywateli, a nie obywatele dla niego” (cyt. za Pendzich, 2009: 103). Innymi słowy, ponieważ już od 1573 roku polska szlachta zagwarantowała sobie wolną elekcję – chociaż w pełni akceptowała istnienie monarchii jako instytucji – mit Lukrecji

stracił w Polsce ważność jako jeden z tematów obecnych w europejskich debatach politycznych.

Oddelegowana do sfery prywatnej – kwestia cnoty i samobójstwa – Lukrecja została zatem dość szybko zmarginalizowana w polskiej kulturze. Przyczyniły się do tego zalecenia dydaktyczne: przegląd polskich podręczników do nauki języka łacińskiego na przestrzeni wieków wskazuje, że *Ab urbe condita* Liwiusza reprezentują inne opowieści²³. Fragmenty jego dzieła stały się dostępne polskiemu czytelnikowi dopiero w 1965 roku²⁴. Utwór Owidiusza *Fasti. Kalendarz poetycki*, który przez wieki traktowano jako jedno ze źródeł mitu Lukrecji, doczekał się polskiego tłumaczenia dopiero w XXI wieku (Owidiusz, 2008). Stosunkowo lepszy los spotkał poemat narracyjny Szekspira *Gwałt na Lukrecji*, gdyż już w 1922 roku opublikowano jego pierwsze tłumaczenie, którego autorem był Jan Kasprowicz. Gdy weźmie się też pod uwagę jednozdaniowe zazwyczaj informacje na temat Lukrecji, jakie podają polskim czytelnikom słowniki, encyklopedie i leksykony, przestaje dziwić jej nieobecność w dziełach polskich artystów. Innymi słowy, ta jedna z najbardziej znanych w szesnastowiecznej Europie kobiet nigdy nie zajęła należnego jej miejsca w polskim panteonie kultury. Przeniesiona do sfery życia domowego – niewinność małżeńska, cnota – nie doczekała się własnej historii, zresztą tak jak wiele innych bohaterskich kobiet w dziejach naszego narodu, które widzi się, a przede wszystkim ocenia i tworzy pamięć o przeszłości, głównie poprzez pryzmat działalności i osiągnięć męczyzn.

²³ W podręcznikach używanych w angielskich i amerykańskich systemach edukacyjnych mit Lukrecji jest zazwyczaj ujęty w antologiach łacińskich tekstów.

²⁴ Obecnie kultura polska dysponuje pięcioma tomami przekładów dzieła Liwiusza: *Dzieje Rzymu od założenia miasta. Księgi I–V*, przełożone przez A. Kościółka, ze wstępem i opracowaniem M. Brożka (Wrocław 1988), *Księgi VI–X*, przetłumaczone przez A. Kościółka, z tłumaczeniem streszczeń *Ksiąg XI–XX* M. Brożka i komentarzem J. Wolskiego i M. Brożka (Wrocław 1971), *Księgi X–XX*, przetłumaczone przez M. Brożka z komentarzem M. Brożka i J. Wolskiego (Wrocław 1974), *Księgi VIII–XX*, przetłumaczone i opracowane przez M. Brożka (Wrocław 1976), *Księgi XV–X oraz XX*, przetłumaczone i z komentarzem M. Brożka i J. Wolskiego (Wrocław 1981); *Dzieje od założenia miasta Rzymu. Wybór*, przetłumaczony i opracowany przez W. Strzeleckiego (Wrocław 1955).

POLSKIE LOSY SZEKSPIRA W CZASIE II WOJNY ŚWIATOWEJ

Pomimo ogólnie akceptowanej stałej wartości i/lub wysokiej pozycji Szekspira w polskiej historii, nie pojawiały się do tej pory żadne opracowania na temat jego roli w czasie II wojny światowej. W dużej liczbie coraz bardziej różnorodnych utworów o polskim teatrze, dramatopisarstwie i poezji tego okresu albo tylko przelotnie wspomina się o odniesieniach do Szekspira i jego dzieł, albo zupełnie się je pomija¹. Ja także uważałam, że z pewnością nie było miejsca dla Szekspira wtedy, gdy najważniejszy obowiązek Polaków stanowiło przetrwanie niewyobrażalnych okrucieństw i koszmarniej niedoli. Jednakże przeprowadzone przeze mnie badania archiwalne kazały zmodyfikować pierwotną tezę. „W tę godzinę historii, wśród tych tragicznych wydarzeń” – jak w pochodzącym z roku 1941 wierszu *Niebo Szekspira* określił tamten czas Stanisław Baliński, polski poeta tworzący na uchodźstwie w Londynie – podtrzymywano wagę autora *Hamleta* (Baliński, 1948: 151). Moim zdaniem, obecność Szekspira w kulturze polskiej okresu II wojny światowej można potraktować jako obiektyw, w którym odbijały się różnorakie formy prześladowań i krzywd, wyrządzonych Polakom przez Hitlera i Stalina w latach 1939–1945.

1 września 1939 roku Niemcy zaatakowały Polskę z zachodu, rozpoczynając w ten sposób II wojnę światową w Europie. 17 września Armia Czerwona najechała wschodnią część kraju, zgodnie z postanowieniami paktu Ribbentrop-Mołotow, podpisanego w Moskwie 23 sierpnia 1939 roku. Polskie siły zbrojne, schwytane w żelazny uścisk dwóch agresorów,

¹ Nie można np. odnaleźć odniesień do Szekspira w polskiej kulturze tamtego okresu w wyróżniającym się doskonałym warsztatem badawczym esaju Marty Fik *Szekspir w teatrze polskim: Lata 1918–1989* (Fik, 1997), czy też w publikacji Kazimierza Brauna *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia* (Braun, 1994: 25–42).

nie były przygotowane na stawienie znaczącego oporu na obu frontach. Chociaż rząd polski nigdy oficjalnie nie podpisał aktu kapitulacji, do 1 października cały teren kraju został opanowany przez nazistowskie Niemcy oraz Związek Radziecki. 8 października przyłączono zachodnią część Polski (Pomorze, Poznańskie i Śląsk) do III Rzeszy; pozostałe ziemie pod okupacją niemiecką zostały wydzielone jako Generalne Gubernatorstwo (*Generalgouvernement*) – stanowiące *de facto* kolonię zarządzaną z Krakowa przez przyjaciela Hitlera, Hansa Franka. Związek Radziecki przejął ziemie na wschodzie Rzeczypospolitej Polskiej (głównie na Białorusi i zachodniej Ukrainie), wraz z tak ważnymi wówczas ośrodkami polskiej kultury i edukacji, jak Lwów i Wilno.

Chociaż założenia polityki Niemiec i Związku Radzieckiego ewoluowały w trakcie wojny, władze okupacyjne od początku zamierzały przeprowadzić ludobójstwo narodu polskiego (klasyfikowanego przez Niemców jako *Untermenschen* [podludzie]) i unicestwić jego kulturę, tak aby Polska „przestała istnieć nie tylko jako miejsce, ale również jako pojęcie” (cyt. za Knuth, 2003: 86). „Pognębianie Polaków”, jak wnikliwie wykazuje brytyjski historyk Niall Ferguson, „stało się jednym z wielu sposobów, na jakie reżimy nazistowski i sowiecki zaczęły się do siebie upodobniać” (Ferguson, 2006: 423)².

Ludzie, zdezorientowani i porwani wirem działań wojennych, początkowo w dużej liczbie uciekali przed inwazją niemiecką na wschodnie tereny Polski. Tam napotkali Armię Czerwoną, która utworzyła rząd w Wilnie – stolicy nowo powstałej Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (1940). Polacy, którzy znaleźli się pod sowiecką okupacją zostali poddani bezwzględnej sowietyzacji (i rusyfikacji) obejmującej

² Judith Olsak-Glass utrzymuje, że „więzienia, getta, internowanie, tranzyt, obozy pracy i zagłady, łapanie, masowe wywózki, publiczne egzekucje, operacyjne oddziały eksterminacyjne [*Einsatzgruppen*], marsze śmierci, deprywacja, głód, choroby, wystawienie na działanie mrozu, są wszystkie razem dowodem na niehumanitarne założenia polityki Hitlera i Stalina” i „były one wyraźnie nakierowane na totalną eksterminację obywateli polskich, zarówno żydów, jak i chrześcijan. Oba reżimy wspierały systematyczny program ludobójstwa” (Olsak-Glass, 1999).

życie polityczne, społeczne i kulturalne. Unicestwienie fizyczne stanowiło jeden z najważniejszych aspektów systematycznej eksterminacji polskiej inteligencji i elit kulturalnych: plan zakładał zarówno masowe mordy, jak i wywózki na Syberię lub na inne tereny azjatyckiej części ZSRR. W ramach powierzchownej „normalizacji” Sowietci początkowo zezwolili na otwarcie polskich teatrów, jednak podlegały one ścisłej indoktrynacji komunistycznej³. W takim środowisku Państwowy Teatr Dramatyczny – polski teatr w Wilnie – przedstawił *Wieczór Trzech Króli* (29 stycznia 1941) – jedyną inscenizację sztuki Szekspira na ziemiach polskich podczas II wojny światowej.

Już sam tytuł sztuki wskazywał, że przedstawienie zostało objęte ostrą sowiecką cenzurą. Wystawiona pod przetłumaczonym dosłownie tytułem *Dwunasta noc* (*Twelfth Night*) inscenizacja zrywała z tradycyjnym skojarzeniem religijnym występującym w kulturze polskiej, gdzie sztuka ta od wieków była znana jako *Wieczór Trzech Króli*. Przed premierą *Prawda Wileńska* (28 stycznia 1941), dziennik wydawany w języku polskim i uważany przez polskich intelektualistów za oficjalny organ propagandy sowieckiej, ustalił pokrewieństwo między Szekspirem a dogmatem komunistycznym (Anon., 1941: 4).

W *Czerwonym Sztandarze*, innym prosowieckim dzienniku, Szekspir został przedstawiony jako bojownik walczący „przeciwko wszystkim rodzajom nikczemności i złu”. W opinii recenzenta przedstawienia Malvolio, „typowy przedstawiciel burżuazji”, został słusznie ukarany za swój „purytański cynizm” i zepsucie moralne. Co więcej, krytyk uważał, że w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspir ujawnił się jako „społeczny satyryk”, który ośmieszał system kapitalistyczny i gloryfikował sowiecką ideologię (Dan, 1941: 4).

³ Skąpe informacje na temat atmosfery panującej w teatrach Wilna i Lwowa można znaleźć we wspomnieniach Jana Kreczmara, wybitnego polskiego aktora. Opisuje on swoich przyjaciół i osiągnięcia artystyczne w czasie wojny, ale nie odnosi się do spraw politycznych, które wpłynęły na życie teatralne na terytorium okupowanym przez Armię Radziecką (Kreczmar, 1963: 234–241). W roku 1963, gdy tekst Kreczmara ukazał się drukiem, informacja o sowieckiej inwazji na Polskę w roku 1939 była w całości objęta cenzurą.

Do chwili obecnej nie odnaleziono, niestety, dokumentów, które wykazywałyby, do jakiego stopnia Leopold Pobóg-Kielanowski, reżyser przedstawienia, był poddawany naciskom, aby jego interpretacja pozostawała w zgodzie z ideologią sowiecką. Można przypuszczać, że z jednej strony musiał brać pod uwagę wytyczne cenzora, a z drugiej, stał przed zadaniem wyrażenia polskiego patriotyzmu⁴. Próbuąc zadowolić obie strony, Pobóg-Kielanowski umieścił swoją interpretację dramatu Szekspira w tradycji *commedii dell'arte*, a zatem w obrębie „popularnej kultury renesansowej” (Pobóg-Kielanowski, 1941: 4). Akcja przedstawienia rozgrywała się w dwóch przestrzeniach teatralnych: pierwsza reprezentowała liryczną, poetycką warstwę sztuki, w którą wpleciono fragmenty polskiej poezji narodowej (utwory Jana Kochanowskiego [1530–1584], Ignacego Krasickiego [1736–1801], Franciszka Karpińskiego [1741–1825]). W drugiej przestrzeni rozegrano sceny komiczne, w oryginalnym tekście Szekspira napisane prozą, do których dodano popularne polskie pieśni i ballady (Maliszewski, 1963: 226). W celu podkreślenia charakteru *commedii dell'arte*, Pobóg-Kielanowski wprowadził postać klauna, który „nadzorował” i komentował przebieg akcji.

Chociaż przestrzeny i tematyczny podział akcji miał spełnić oczekiwania zarówno polskich patriotów, jak i sowieckich ideologów, rozwiązanie to wpłynęło negatywnie na spójność sztuki. Jak słusznie zauważyli niektórzy recenzenci, rozdzielenie akcji zniszczyło współzależność gatunkową komedii wysokiej i niskiej, które w oryginale pozostają w nieustannej interakcji, wzajemnie się komunikując i nawzajem komentując

⁴ Leopold Pobóg-Kielanowski (1909?–1988) to artysta, którego nazwisko dobrze znano w polskich kręgach teatralnych przed II wojną światową. Był aktorem (rok 1923), reżyserem (od 1932 roku) i naukowcem (doktorat z nauk humanistycznych, Uniwersytet Wileński, 1928 rok). Pracował również jako asystent Gastona Baty'ego w Paryżu (1933). Innymi słowy, był wysoko wykwalifikowanym profesjonalistą, świetnie obeznanym z kulturą europejską oraz teatrem. Po zakończeniu pracy w teatrze w Wilnie, Pobogowi-Kielanowskiemu udało się przedostać do Warszawy, gdzie służył jako żołnierz w organizacjach podziemnych. W latach 1944–1945 przebywał na przymusowych robotach w Niemczech. Wkrótce uciekł do Włoch, a następnie przedostał się do Polski (Braun, 1994: 41).

(Hernik Spalińska, 2005: 161–163). Pomimo agresywnej kampanii promocyjnej, przedstawienie spotkało się z ostrą krytyką ze strony polskiej elity kulturalnej, której przedstawiciele postrzegali je jako profanację artyzmu Szekspira, ponieważ „ludyczna natura” inscenizacji przyćmiła filozoficzny wymiar oryginału (Valeska, 1941: 4)⁵. Ci, którzy ulegli sowietyzacji wychwalali przedstawienie. I tak np. Wasilij Romanowicz Sitnikow, kierownik Departamentu Agitacji i Propagandy Miejskiego Komitetu Partyjnego w Wilnie, podziwiał „ideologiczną koncepcję przedstawienia” i życzył sobie, aby „kolektyw teatralny” miał więcej takich osiągnięć artystycznych (Sitnikow, 1941: 5). „Gorąco polecano” sztukę jako rozrywkę dla wileńskiej „klasy robotniczej” (Umr, 1941: 5).

Jak wskazują dokumenty, w czasie wojny nie odbyły się żadne polskie inscenizacje sztuk Szekspira na polskim terytorium pod okupacją niemiecką, gdzie od chwili rozpoczęcia działania przez Urząd Polityki Rasowej (*Rassenpolitisches Amt*)⁶, tj. od 23 września 1939 roku, wdrażano antypolski program oparty na założeniach rasistowskich⁷. Celem polityki nazistowskiej stało się ludobójstwo Słowian, w tym Polaków. Placówki naukowe i kulturalne – uniwersytety, szkoły, biblioteki, muzea, teatry i kina – albo zamykano, albo wydzielano jako miejsca *Nur für Deutsche*. Wielu profesorów uniwersyteckich, nauczycieli, prawników, artystów, pisarzy, księży oraz innych przedstawicieli polskiej inteligencji aresztowano i stracono lub wywieziono do obozów koncentracyjnych (Leszczyński, 2009)⁸. Sposób rozumowania wyrażany tą polityką został jasno objaśniony przez nazistowskiego gauleitera (naczelnika okręgu): „w moim

⁵ Hanka Ordonówna (1902–1950), słynna przedwojenna polska aktorka i piosenkarka, podkreślała ludyczne (popularne) aspekty *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira, dzieląc się z widzami swoją własną interpretacją roli Violi, którą grała w inscenizacji (Ordonówna, 1941: 4).

⁶ Urząd ten powstał w roku 1933, a od września 1939 roku zaczął działać na ziemiach polskich.

⁷ Aby poznać szczegóły ukraińskiej inscenizacji *Hamleta* (21 września 1943) we Lwowie, zob. Makaryk, 2006: 119–135.

⁸ Dotyczyło to również Ukraińców, ponieważ Słowianie w całości byli uważani za „podludzi”.

okręgu, [każdy Polak, który] okaże oznaki inteligencji będzie rozstrzelany” (cyt. za Knuth, 2003: 87).

Okazuje i możliwości, aby Polacy mogli doświadczyć własnej kultury zostały drastycznie ograniczone: nie funkcjonowały teatry, kina i kabarety, nie było w sprzedaży polskich książek, w zasadzie nie istniała rodzima edukacja. Pod nadzorem niemieckiej maszyny propagandowej w niektórych kinach Polacy oglądali filmy nazistowskie, poprzedzone agitacyjną kroniką filmową. Podobna sytuacja dotyczyła teatrów. Ze względu na to, że Niemcy zabronili wystawiania jakichkolwiek „poważnych” spektakli, dopuszczone przez nich przedstawienia propagandowe były bojkotowane przez polskie podziemie. Zniechęcano aktorów do brania w nich udziału oraz ostrzegano, że jeśli nie zastosują się do tego zalecenia, będą określani mianem kolaborantów.

Polski rząd na uchodźstwie w Wielkiej Brytanii utworzył Polskie Państwo Podziemne, czyli administrację, która działała przez cały okres wojenny – była to jedyna tego rodzaju organizacja na obszarach okupowanych przez Niemców. Pomimo realnego zagrożenia surowym odwetem, odpowiednie oddziały Polskiego Państwa Podziemnego zachęcały do udziału w organizowanych przedsięwzięciach kulturalnych, łącznie z publikacjami, akademicką pracą naukową, tajnymi wystawami sztuki, koncertami „na żywo” oraz działalnością teatralną⁹. Szczególnie znaczącą rolę w zachowaniu kultury polskiej odegrał Wydział Edukacji i Kultury oraz Departament Likwidacji Skutków Wojny (Salmonowicz, 1994: 233).

Począwszy od roku 1940, podziemne teatry, głównie te znajdujące się na terenie Warszawy i Krakowa, były koordynowane przez Tajną Radę Teatralną (Braun, 1994: 27–29)¹⁰. Działający w podziemiu akto-

⁹ Chciałabym wyrazić podziękowanie Profesorowi Albinowi Głowackiemu z Wydziału Historyczno-Filozoficznego Uniwersytetu Łódzkiego, specjalście w dziedzinie historii II wojny światowej, szczególnie sytuacji na froncie wschodnim, za naświetlenie różnic w położeniu politycznym Polski i innych krajów Europy Środkowej podczas II wojny światowej.

¹⁰ W czasie wojny działały cztery duże zespoły teatralne i ponad 40 mniejszych grup, utworzono również podziemne szkoły aktorskie (Braun, 1994: 30–31).

rzy (wśród nich Karol Wojtyła, późniejszy papież Jan Paweł II), z których wielu wykonywało rutynowe ciężkie prace zarobkowe, w ukryciu prezentowali odczyty poetyckie i występowali w sztukach napisanych przez polskich artystów. Te działania miały na celu zachowanie i podtrzymanie kultury polskiej oraz jej narodowych wartości, a także wzniecenie oporu przeciwko systematycznie wdrażanej polityce antypolskiej, która groziła całkowitym unicestwieniem dziedzictwa kulturowego. W teatrze nie było jednak miejsca dla Szekspira.

Jak na ironię, restrykcje nałożone na występy kulturalne zostały złagodzone w żydowskich gettach, gdzie Niemcy pragnęli odwrócić uwagę ich mieszkańców i uniemożliwić im uświadomienie sobie czekającego ich losu (Sakowska, 1993: 121–128). Marek Edelman, ostatni ocalały przywódca bohaterskiego powstania żydowskiego w warszawskim getcie z roku 1943, wspominał, że uzyskanie zgody na prowadzenie działalności teatralnej okazywało się relatywnie proste. Jeżeli nawet reżim nazistowski nakładał cenzurę na daną sztukę, zezwalał na wykonanie tego dzieła pod innym tytułem. „Na przykład – jak stwierdził Edelman – [ponieważ] Szekspir był zakazany, *Hamleta* wystawiano jako *Duńskiego Księcia. Przejrzone i poprawione przez Dawida Rubinsteina*” (Edelman, Assuntino, Goldkorn, 1999: 38). Niestety, nie zachowały się żadne dokumenty opisujące to intrygujące wydarzenie teatralne.

Po stronie aryjskiej Szekspir musiał zejść do podziemia, gdzie zawodowi pracownicy teatru, naukowcy oraz tłumacze w sobie właściwy sposób stawiali opór ponurej i mściwej dyktaturze nazistowskiej¹¹. Dla przykładu, Edmund Wierciński, znany przedwojenny reżyser czynnie udzielający się w Tajnej Radzie Teatralnej, przygotowywał się do wystawienia po wojnie *Troilusa i Kresydy* w Warszawie. Na kawałku tektury (po wojnie przekazanym Instytutowi Sztuki Polskiej Akademii Nauk

¹¹ Kazimierz Braun nadmienia, że znakomity reżyser Juliusz Osterwa przygotował nowe tłumaczenie *Hamleta*, w którym przeobraził sztukę we współczesny mu idiom i akcję; postrzegał on fabułę jako komentarz dotyczący filozoficznego i etycznego aspektu problematyki II wojny światowej. W tym samym czasie Czesław Miłosz przetłumaczył dramat *Jak wam się podoba*, który został wystawiony w roku 1946.

przez wdowę po reżyserze) Wierciński niewyraźnym pismem zanotował wymarzoną obsadę sztuki – większość z aktorów przebywała wówczas poza Warszawą – wyrażając w ten sposób optymistyczne założenie, że inscenizacja zostanie odegrana w wyzwolonej Polsce (Marczak-Oborski, 1967: 28–29).

Uciekając przez nazistowskimi prześladowaniami, aktor Jacek Woszczerowicz spędził czas wojny w odległej od stolicy wiosce. Dzieła Szekspira były jedynymi książkami, jakie zdołał zabrać ze sobą na odludzie. Studiując nieustannie cały kanon angielskiego Barda, Woszczerowicz sformułował (niezależnie od Jana Kotta) koncepcję polityki widzianej jako bezwzględne działanie Wielkiego Mechanizmu Historii, której później użył w swojej inscenizacji *Ryszarda III* (1960)¹². W okresie II wojny światowej również znamienici polscy naukowcy przedwojenni opowiedzieli się za Szekspirem. W Krakowie profesor Roman Dyboski nie tylko nauczał, ale także pisał o Szekspirze, a teksty te stały się częścią jego monografii poświęconej literaturze brytyjskiej oraz amerykańskiej¹³. W Wilnie, a następnie w Krakowie, profesor Władysław Tarnawski pracował nad tłumaczeniem całego kanonu szekspirowskiego. Ze względu na zaangażowanie się w działania uniwersytetu podziemnego, profesor Andrzej Tretiak, jeden z najbardziej odkrywczych i oryginalnych naukowców polskich, który opublikował wiele dzieł poświęconych Szekspirovi, został schwytany i rozstrzelany w Warszawie (Stanisz, 2007: 135).

Poza terenami Polski Szekspir podzielił losy oficerów internowanych w niemieckich obozach jenieckich w czasie kampanii wrześniowej. Ponieważ obóz w Murnau leżał najbliżej granicy ze Szwajcarią, gdzie umiejscowiły się liczne organizacje nadzorujące przestrzeganie postanowień konwencji genewskiej w sprawie traktowania żołnierzy, stał się on

¹² Geneza interpretacji Woszczerowicza sięgała nazistowskiego totalitaryzmu, jednak jego inscenizacja *Ryszarda III* wystawiona w roku 1960 była postrzegana w panującym wówczas klimacie politycznym (szczególnie podczas przetasowań w polskich i sowieckich urzędach po śmierci Stalina) jako pośredni komentarz do komunistycznego reżimu totalitarnego. Zob. Kujawińska Courtney, 2006b: 194–196.

¹³ Monografię tę opublikowano po wojnie.

Musterlager (obozem modelowym/przykładowym), często wizytowanym przez przedstawicieli Czerwonego Krzyża z różnych krajów neutralnych (Dębicki, 1963: 296–297). Aby stworzyć wrażenie „normalności”, zezwolono polskim jeńcom wojennym na utworzenie amatorskiego teatru; sztuki Szekspira stanowiły część jego repertuaru.

Jak wskazują wspomnienia internowanych, życie za kolczastym drutem – pilnowanym z wieżyczek wartowniczych przez niemieckich żołnierzy – długotrwały głód, ciągle apele, alarmy, choroby i brak kontaktu ze światem zewnętrznym doprowadzały do chorobliwej depresji. Cel wydarzeń teatralnych, organizowanych przez historyków, prawników, urzędników, nauczycieli, żołnierzy zawodowych, oraz innych wielbicieli sztuki i kultury, miał przede wszystkim charakter moralny i społeczny (Marczak-Oborski, 1967: 111–112)¹⁴. Inscenizacje dostarczały sensownych zajęć dla wielu więźniów, którzy z prawdziwie artystycznym zapałem tworzyli niezwykle oryginalne kostiumy, rekwizyty czy scenografie, powstałe z tak przyziemnych materiałów jak worki, papier, pudła kartonowe, biała farba, klej i kawałki metalu (Surynowa-Wyczółkowska, 1958: 4). Z czasem polski „teatr”, jak odnotował we wspomnieniach jeden z oficerów, „był popierany przez dowództwo obozu, ponieważ Niemcy zawsze chętnie uczęszczali na te przedstawienia” (cyt. za Piekarski, 2001: 226).

Chociaż repertuar zdominowały polskie widowiska teatralne – głównie koncerty, skecze komediowo-muzyczne, kabaret i operetki, wystawiane z zamiarem wzniesienia wśród internowanych uczuć narodowych – oficerowie podejmowali również klasyczną tematykę dramatyczną, przedstawiając *Ptaki* Arystofanesa, *Wesele Figara* Beaumarchais’go czy sztuki George’a Bernarda Shaw *Cezar i Kleopatra*, *Człowiek i nadczłowiek*, *Dom serc złamanych*. Jednak to inscenizacje sztuk Szekspira: *Kupca weneckiego* (wystawiona w czerwcu 1943 roku) i *Wieczoru Trzech Króli* (w lutym roku 1944), jak wspominał jeden z reżyserów, stanowiły „prawdziwe wyzwanie” (Piekarski, 2001: 265).

¹⁴ Marczak-Oborski utrzymuje, że zajęcia teatralne miały wymiar polityczny: umniejszały wydźwięk propagandy nazistowskiej i budziły ducha nieposłuszeństwa (Marczak-Oborski, 1967: 112).

Z tych dwóch inscenizacji *Kupiec wenecki* opisany został nieco obszerniej w skąpych źródłach, jakie przetrwały do naszych czasów – mimo to, niestety, nadal nie ma możliwości zrekonstruowania szczegółów¹⁵. Stwierdzenie, że „wątek romantyczny komedii został bardziej wyeksponowany” (jak zauważył w swoich wspomnieniach Zdzisław Jaeschke, jeden z jeńców wojennych internowanych w obozie) jest, tak naprawdę, jedyną opinią interpretacyjną, jaką dziś posiadamy. Żaden z internowanych oficerów nie odniósł się do interpretacji postaci Shylocka, chociaż wydaje się wielce nieprawdopodobne, aby reżyser w Murnau uzyskał przyzwolenie na odstępstwo od oficjalnej antysemitkiej wykładni tego dzieła¹⁶. Przygotowanie scen przedstawiało „nieprzewyciężone trudności”, które rozwiązano minimalistycznymi dekoracjami scenicznymi „na tle kolorowych kostiumów, które wywoływały wrażenie żywych, nieomal wibrujących płam” (Mirecki, 1981)¹⁷. Aktorów chwalono za opanowanie fragmentów pisanych białym wierszem, na co trzeba było przeznaczyć więcej prób niż zazwyczaj¹⁸ (Jaeschke, 1987: 119).

Pomimo że nie istnieją żadne opisy dotyczące odegrania ról kobiecych w inscenizacji *Kupca weneckiego*, to z pewnością role te musiały

¹⁵ Reżyserem *Kupca weneckiego* w Murnau był Czesław Szpakowicz, Włodzimierz Wołoszanowski skomponował okazjonalną muzykę (Piekarski, 2001: 265).

¹⁶ Zob. Habicht, 2012. Szczegółowa interpretacja złożonego związku pomiędzy ideologią nazistowską a postacią Shylocka znajduje się w artykule Zeno Ackermann (Ackermann 2012).

¹⁷ Adam Dębicki wspomina, że oficer grający rolę księcia w *Kupcu weneckim* miał na sobie „wspaniały kostium zainspirowany jednym z obrazów Belliniego”. Ponieważ przez cały akt siedział on na tronie, jego współpracownicy przygotowali tylko przednią część kostiumu: z tyłu nosił własne ubranie obozowe (Dębicki, 1963: 298).

¹⁸ Jeszcze mniej odniesień naświetla inscenizację *Wieczoru Trzech Króli*, jednak zachowane skąpe urywki informacji potwierdzają, że również ona zakończyła się sukcesem. Jeden z oficerów zanotował w dzienniku: „O 4.30 po południu poszedłem zobaczyć *Wieczór Trzech Króli* albo *Co chcecie* po raz drugi. To było ostatnie przedstawienie. Pułkownik Skubisz śpiewał po angielsku, ponieważ jest to teraz modny język. Jego piosenki dostały bisowanie. Teatr był zapelniony do ostatniego miejsca. Nawet przejścia były zatłoczone” (Jakubowski: 377).

stanować problem, gdyż – podobnie jak działo się w elżbietańskiej Anglii – wyróżniającą cechą teatru w Murnau był brak aktorek. Reminiscencje Wiesława Mireckiego, przedstawiające „narodziny naszej Ewy”, można potraktować jako komentarz do inscenizacji *Kupca weneckiego*. „Potencjalne Ewy” musiały poradzić sobie z obawą przed „zniewieścieniem” w następstwie treningu głosowego, a także z koniecznością golenia nóg i zapuszczenia włosów, nie wspominając o wyzwaniach związanych z kostiumami i makijażem (Mirecki, 1981: 81–85, 88–90 i 141–144).

W tym krótkim eseju nie ma miejsca na przedstawienie skomplikowanej i tragicznej opowieści o losach polskich żołnierzy, którzy przez pełne pięć lat uczestniczyli w krwawych bitwach i walkach na wszystkich, nie tylko europejskich, frontach. Niewidoczna obecność Szekspira jako ich niestrudzonego kompana uwydatnia jeden z wymiarów politycznych, społecznych i kulturalnych wyzwań, jakim musieli oni stawić czoło. Nigdy nie doszło do wystawienia Szekspira przez zespoły teatralne występujące dla członków Polskich Sił Zbrojnych na froncie wschodnim. Pod dowództwem komendantów pozyskanych z szeregów polskich organizacji komunistycznych zwykłym żołnierzom oferowano głównie różne formy lekkiej rozrywki (skeny, utwory satyryczne, kabaret, sentymentalne piosenki, tańce ludowe), niejednokrotnie wypełnione patriotyzmem i ideologią komunistyczną (Kiec, 1999)¹⁹.

Sytuacja była jednak zgoła różna w oddziałach polskiej armii, która weszła w skład sił alianckich na Zachodzie (m.in. wojska walczące we Francji, Wielkiej Brytanii, Afryce i we Włoszech). Szekspir wywarł przemożny wpływ na żołnierzy-poetów, którzy znaleźli się w Wielkiej Brytanii, szczególnie tych służących w dywizjonach Polskich Sił Lotniczych stacjonujących w Szkocji²⁰. Niektórzy uważali angielskiego pisarza za gwaranta cywilizacji

¹⁹ Celem tych przedstawień była nie tylko rozrywka, ale także, co ważniejsze, edukacja i wzniecanie uczuć patriotycznych. Miały one naturę bardziej praktyczną niż artystyczną i często zmieniały się w patriotyczne manifestacje, szczególnie gdy zbiegały się ze świętami narodowymi albo rocznicami znaczących wydarzeń historycznych.

²⁰ W latach 1940–1947 w Szkocji stacjonowało około 200 tysięcy polskich żołnierzy, marynarzy i lotników (Archives Hub: Polish Armed Forces in Scotland Project [Archiwum Centralne: Projekt „Polskie Siły Zbrojne w Szkocji”]).

europejskiej lub światowej. Na przykład, w wierszu *Spotkanie z Szekspirem* (1941) Wawrzyniec Czeręśniewski, wielki wielbiciel Szekspira (który rozpacział, że w Warszawie spłonęły wszystkie [jego] mądre książki), przedstawia siebie jako „wojskowego obieżyświata”, który rozmawia z wielkim dramaturgiem o przyszłości Europy. W tym wierszu wspomina poetycką moc Szekspira, co zostaje przerwane przez wieści nadchodzące z Polski:

Znów na brzegach Warty zabijano ludzi ...
... na brzegach Wisły zabierano ludzi do obozów
Zabijano ...
... każdego dnia żalosne jęki słychać w Polsce
Każdego dnia, nocy i każdego ranka

(Czeręśniewski, 1974: 1155–1156)

Na zakończenie tej fikcyjnej konwersacji Szekspir wychodzi naprzeciw poecie, obiecując, że Prospero, jako przedstawiciel cywilizacji europejskiej, ostatecznie pokona Kalibana, czyli nazistowskie Niemcy.

Makbet, opowieść o obaleniu krwawego, despotycznego tyrana, stała się ulubioną sztuką Szekspira wśród polskich emigrantów w Wielkiej Brytanii. W wierszu *Do Szekspira* (1941) Jan Lechoń, który przebywał wówczas w Nowym Jorku, rzeczowo objaśnia przyczynę tak dużej popularności tej sztuki w owym czasie:

Będziemy iść za tobą spokojnie [Szekspirze], bo któż by
Wątpił, że się spełniają proroctwa i wróżby?
I nie potop ze stali,
Ale ten ma zwyciężyć, który pysznych kruszy,
I będzie, że z *Makbeta* las jak wojsko ruszy
I mordercę powali.

(Lechoń, 1990: 176–178)

Podjęto również próbę przekształcenia *Makbeta* w lekką rozrywkę. W roku 1942 Adam Bunsch napisał *Poprawki do „Makbeta”*. *Komedie w trzech aktach*²¹. Jego wersja sztuki szkockiej jest fantasmagoryczną odpo-

²¹ Adam Bunsch (1896–1969) był malarzem, dramatopisarzem, nauczycielem i żołnierzem; brał udział w kampanii wrześniowej roku 1939 i, jak tysiące

wiedzą na monolog Makbeta: „Czy widzę sztylet przed sobą, zwrócony / Ku mojej dłoni rękojeścią?” (*Makbet* 2.1.) oraz sceny następującej po zabójstwie Króla Dunkana (2.2.)²². Bunsch wyobraża sobie sześciu polskich żołnierzy stacjonujących w zamku Makbeta: to porucznik Bunio, major Bieński, kapitan Kawalerii Funio, podchorąży Lulo, sierżant Bodzio i starszy ułan Wacio. Przyszło im radzić sobie z nie zrównoważonymi psychicznie Makbetem i Lady Makbet, którzy widzą duchy i są nawiedzani przez czarownice. Traktując sztukę Szekspira jako dostępne źródło wiedzy o kulturze szkockiej – jej hierarchii społecznej, tradycjach historycznych oraz obyczajach – Bunsch zwraca uwagę na problemy napotymane przez polską armię na uchodźstwie. Jest to studium na temat intelektualnego, wyniosłego oderwania Szkotów od spraw życia codziennego oraz współczesnej autorowi sytuacji politycznej, z jaką przyszło się zmierzyć żołnierzom polskim służącym w siłach alianckich w Wielkiej Brytanii.

Sztukę otwiera monolog Makbeta, wygłoszony prozą, i wyjawienie przez jego żonę zamiaru umazania krwią twarzy strażników króla Dunkana. Lady Makbet nie odnajduje jednak ciała Dunkana w sypialni, gdzie w jego łóżku leży porucznik Bunio, który ma założoną maskę przeciwgazową, przekłutą sztyltem. Jej pojawienie się burzy podział między dramatyczną fikcją Szekspira a rzeczywistością polskich żołnierzy w Szkocji. Oburzony sposobem, w jaki Makbet traktuje swoją żonę, Bunio stwierdza, że:

Jeśli chodzi o Makbeta, nie lubiłem go już w średniej szkole [...] Czy nie mógł sam wykonać tej roboty? Czy musiał mieć pomoc kobiety, i to jeszcze takiej kobiety...? Tutaj [w Wielkiej Brytanii] nie wiedzą, jak doceniać i szanować kobietę. Proszę popatrz na swoje ręce. Jakie byłyby piękne, gdyby je szanowano! Jestem pewien, że po każdym morderstwie musiałaś szorować podłogi, nosić wodę, gdy żrący ług i ostra szczotka raniły twoje piękne ręce dane ci przez naturę. A on, tak jak i teraz, czekał z drugiej strony drzwi, aż skończysz, zamiast samemu wykonać tę robotę lub zatrudnić do niej służącą (Bunsch, 1970: 171).

innych polskich żołnierzy, przybył do Szkocji drogą przez Węgry i Francję (Dajnowska, 2009).

²² Wszystkie cytaty ze sztuki pochodzą z *Poprawek do „Makbeta”* Adama Bunscha (Bunsch, 1970: 166–198).

Wykorzystując typowo polskie metody uwodzenia, porucznik całuje ręce Lady Makbet, prawi niezliczone komplementy, chwali jej przywiązanie do domu i wartości rodzinnych, a nawet nanosi farbę na jej paznokcie i maluje „krwawe” plamy na rękach kobiety, aby mogła zwieść swojego męża. Ostatecznie, rozkochana w poruczniku Lady Makbet podejmuje się wraz z nim zabić własnego męża.

Spotkanie Makbeta z polskimi żołnierzami pokazuje, że nie zdaje on sobie sprawy z tego, co oznacza prawdziwa wojna. Żyje on, jak mówi mu porucznik, w świecie przeszłości:

Umiesz tylko robić wszystko po staremu. Każda nowość cię denerwuje. Potrafisz zrozumieć wydarzenia, które miały miejsce wczoraj czy też przedwczoraj; nigdy nie będziesz potrafił zrozumieć wydarzenia dnia dzisiejszego (Bunsch, 1970: 176).

W komicznych scenach, często ocierających się o farsę, polscy oficerowie krytykują wszelkie możliwe stereotypowe wady Szkotów: ich skąpstwo, zaściankowość, obsesyjny tradycjonalizm i hierarchię społeczną, a także brak otwartości na inne kultury i ich wartości. Chociaż polscy oficerowie pragną kontaktu z kobietami, Lady Makbet nie spełnia ich potrzeb. Będąc „kwintesencją” Szkotki, nie wie, jak się elegancko i powabnie ubrać, ma staromodną fryzurę i, w końcu, po prostu nie jest Polką.

Tracący kontakt z rzeczywistością Makbet bierze majora Bieńskiego za Banka i planuje zamordowanie go. W trakcie wieczerzy sądzi, że jest on duchem Banka. Równocześnie porucznik Bunio przekonuje sam siebie, że rzeczywiście zabił Makbeta, który leży teraz na podłodze w kałuży czerwonego wina. Czarownice i Hekate martwią się, gdyż Polacy drwią sobie z ich przepowiedni, a w międzyczasie Lady Makbet godzi się ze swoim mężem, pozostawiając porucznika na łasce mściwych mocy oblegających zamek. W końcowej scenie sztuki porucznik Bunio pośpiesznie wyrusza do boju i, dosłownie, traci głowę. Na szczęście wzywający na musztrę alarm budzi go z alkoholowego koszmaru.

Jak można wywnioskować z tego streszczenia, farsa stworzona przez Bunscha zastąpiła tragedię Szekspira, wraz z jej stylistyczną i moralną złożonością. Główne znaczenie utworu wynika z jego intertekstualności, konkretnych i często skomplikowanych zbieżności między oryginalną

sztuką, jaką jest *Makbet*, a sytuacją polskich żołnierzy w Wielkiej Brytanii podczas II wojny światowej. Łącząca elementy komedii slapstickowej, dowcip słowny i uwspółcześniony język potoczny sztuka była adresowana do wyraźnie określonej publiczności, która potrafiła docenić nie tylko jej ludyczną strukturę i przesłanie, ale również wywrotowy sposób obchodzenia się z pierwotnym tekstem. Chociaż nie posiadamy, niestety, żadnych udokumentowanych relacji na temat odbioru sztuki Bunscha przez jego towarzyszy wojennych, możemy – jak mi się wydaje – założyć, że ta komiczna przeróbka *Makbeta* miała podwójny cel: wyśmiać brytyjskie „dziwactwa” oraz podnieść morale wśród polskich żołnierzy na uchodźstwie²³. Szekspir ze swym uniwersalnym przesłaniem spełnił rolę katalizatora, umożliwiającego zestawienie podobieństw i rozbieżności między dwoma narodami, zjednoczonymi w obliczu niezwykle tragicznej sytuacji politycznej.

W czasach wojny posługiwano się także dziełami Szekspira jako tekstami umożliwiającymi prowadzenie dyskusji na temat narodowych fobii, takich jak ciasnota umysłu i uprzedzenia wobec Żydów, dające się już wychwycić w środowisku polskim w późnych latach trzydziestych. Roman Brandstaetter, który uciekł przed nazistowską okupacją do Palestyny, sięgnął po *Kupca weneckiego*, pisząc jego adaptację – *Kupca warszawskiego* (1941)²⁴. Sztukę wystawiono 27 października 1941 roku w Tel Awiwie, co wzbudziło gorące dyskusje. Brandstaettera oskarżano zarówno o antypolską, jak i o antysemicką propagandę. Jako nieugięty patriota, autor bronił się, tłumacząc, że dzieło miało być „owocem jego wiary w Polskę jako praworządny kraj, który ma do spełnienia specjalną misję historyczną”. Było ono, jak utrzymywał, „wynikiem jego wiary w sprawiedliwość społeczną” (cyt. za Frister, 2004: 152–153). Mimo tych wyjaśnień, kampania oszczerstw przeciwko Brandstaetterowi trwała, doprowadzając do przedwczesnego zdjęcia przedstawienia z afisza.

²³ Po raz pierwszy i jedyny sztuka została wystawiona w Polsce na początku roku 1980 przez uczniów technikum, w którym Bunsch nauczał przed wojną. Przedstawienie odbyło się w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej.

²⁴ Tekst *Kupca warszawskiego* Brandstaettera, niestety, zaginął, ale istnieje szczegółowy opis utworu w artykule Elżbiety Frister (Frister, 2004: 148–150).

Inny przykład politycznego przywłaszczenia Szekspira dla wyrażenia powojennych wyborów ideologicznych Polski można odnaleźć w Wielkiej Brytanii. W roku 1942, po wizycie w Piccadilly Theatre, gdzie obejrzała kreację Johna Gielguda jako Makbeta, polska prozaik i historyk sztuki Stefania Zahorska (1890–1961), znana pod pseudonimem Pandora, opublikowała długi artykuł „Makbet na emigracji”. Ukazał się on w *Wiadomościach Polskich*, tygodniku wydawanym w Londynie (Zahorska, 1942a: 1)²⁵. Inscenizacja Gielguda sprawiła, że Zahorska zdała sobie sprawę z tego, jak ogromny dystans kulturowy dzieli rozumienie pojęcia *Realpolitik* w okresie Renesansu i jej czasach. Autorka ulokowała sztukę Szekspira w kontekście współczesnych spraw politycznych, optując za nową przyszłością społeczną i polityczną dla Polski. Przedwojenne doświadczenia w kraju oraz życie na uchodźstwie podczas wojny uświadomiły jej, że „współczesny Makbet” potrzebowałby pragmatycznego, ideologicznego wytłumaczenia swoich zbrodni:

Makbet naszych czasów... nie przyzna, że zamordowany Dunkan byłby dobrym i wrażliwym królem, gdyby żył i panował. Nasz Makbet będzie krzyczał przez głośniki i radio, że Dunkan był zdrajcą, że był narodową katastrofą, i że on, Makbet, jest prawdziwym zbawcą narodu, że jest uosobieniem ochrony państwowości, że jego czyn [zamordowanie Dunkana] powinien być uznany za najważniejszy w hierarchii państwowych celów (Zahorska, 1942a: 1).

Kategorycznie odrzuciwszy optymistyczne odczytywanie zakończenia tragedii Szekspira, Zahorska zwróciła uwagę na samooskarżanie się Malkolma (*Makbet* 5.2.), które potraktowała jako dowód na to, że nawet „Szekspir prawdopodobnie wątpił, czy Malkolm mógłby być lepszy od Makbeta” (Zahorska, 1942a: 1).

²⁵ W latach 1924–1925 Zahorska była kierownikiem działu sztuki w *Przełędzie Warszawskim*, a także stałym współpracownikiem *Wiadomości Literackich*. Przebywając na uchodźstwie w Londynie, współzakładała Stowarzyszenie Pisarzy Polskich oraz napisała kilka filozoficznych i politycznych powieści o egzystencji ludzkiej w XX wieku, takich jak m.in. *Stacja Abbeses* (1952), *Ofiara* (1955) i *Ziemia przepojona gniewem* (1961). Zob. Zahorska, 1942b: 2.

Wyczulona na walki polityczne w przedwojennej Polsce, gdzie wielu postępowych polityków i działaczy społecznych zostało uwięzionych w obozach (np. w Berezie Kartuskiej) i gdzie w latach 1918–1939 rządy zmieniały się ponad 30 razy, Zahorska wzywała czytelników do zmiany systemu politycznego po wojnie. „Dzisiejsza wojna – twierdziła – jest wojną przeciwko wszystkim dyktaturom w ogóle”, powinna obejmować wszystkie możliwe formy walki klas wszędzie na świecie, gdziekolwiek od wieków poniżano i wykorzystywano „chłopów i robotników”.

Zahorska uważała że powojenna Polska będzie naprawdę wyzwolonym krajem tylko wtedy, gdy władzę przejmą „klasy robotnicze”. Rozpatrując koncepcję Wielkiego Mechanizmu Historii (choć nie używała tego określenia) w kontekście niesprawiedliwości społecznej, ostrzegała, że ta niesprawiedliwość może stworzyć „Malkolma, albo raczej Malkolmów, a każdy z nich będzie kontynuatorem metod Makbeta”. Co więcej, kierując uwagę na powtarzalność polityki w rzeczywistym życiu („Makbet umiera na scenie tylko raz, ale historyczny Makbet będzie umierał wiele razy”), publicystka zwróciła uwagę na społeczne, historyczne i kulturowe wymiary sztuki, które na przestrzeni wieków wpłynęły na wiele ludzkich istnień. W komentarzach, sprawiających wrażenie nawoływania do politycznej i społecznej rewolucji, Zahorska zauważała, że: „Jakkolwiek trudny będzie w Polsce pierwszy okres po wojnie, powinniśmy zawsze iść tą drogą. Nadejdzie czas, gdy Makbet, uzurpator i tyran, umrze na zawsze. A fala historii skruszy na miazgę chciwe tłumy Malkolmów, następców, w pył” (Zahorska, 1942a: 1).

Jakkolwiek inteligentna i wnikliwa była interpretacja *Makbeta* przedstawiona przez Zahorską, brakowało jej głębi zrozumienia Wielkiego Mechanizmu Historii, która cechowała eseje Jana Kotta wydane jako *Szkice o Szekspirze* (1961), a w środowisku międzynarodowym znane pod tytułem *Shakespeare Our Contemporary* (*Szekspir współczesny*, 1965). Wszystkie reżimy totalitarne, łącznie z reżimem klasy robotniczej, wytwarzają swoich Makbetów i Malkolmów. Zresztą sama Zahorska musiała częściowo zmienić swój punkt widzenia, ponieważ nigdy nie powróciła do komunistycznej Polski, wybierając krytykę jej rozwiązań politycznych prowadzoną z pozycji emigranta. Reżim komunistyczny w Polsce to już jednak inna historia, w której Szekspir – jako „najpopularniejszy z polskich poetów” – bezustannie odgrywał inną, ale nadal znamienne rolę.

SZEKSPIR W POLSKIM TEATRZE POLITYCZNYCH ALUZJI I METAFOR W OKRESIE REŻIMU KOMUNISTYCZNEGO

W okresie rządów reżimu komunistycznego w Polsce (1945–1989) mniej więcej raz na 10 lat reżyserzy teatralni sięgali po dzieła Szekspira. Wielu obficie czerpało ze słynnej publikacji Jana Kotta *Szekspir współczesny* (1965)¹, jednak zaledwie kilkoro z nich wskazało źródło rozumowania Kotta: Krystynę Skuszanek, jedną z pierwszych kobiet wykonujących zawód reżysera teatralnego w komunistycznej Polsce.

Chociaż wystawiła zaledwie pięć sztuk Szekspira – *Miarękę za miarkę* (1953, 1956, 1970), *Burzę* (1959, 1969, 1989), *Wieczór Trzech Króli* (1961, 1972), *Jak wam się podoba* (1966) i *Zimową opowieść* (1974, 1979) – była do tego stopnia nim zafascynowana, że często dokonywała korekt swoich inscenizacji, za każdym razem w nowej interpretacji, która pobrzmiewała echem panującego w danej chwili klimatu politycznego w Polsce. Jej motto artystyczne nie dawało się zredukować do prymitywnej wersji marksizmu; w rzeczywistości, uproszczone interpretacje polityczne kolidowały z jej materiałem, utkanym ze złożonej sieci wyrafinowanych aluzji i metafor.

Środowisko artystyczne, w którym Skuszanka rozpoczynała w roku 1955 swoją pracę kierownika artystycznego Teatru Ludowego w Nowej Hucie – nowo powstałym zespole zakładów hutniczo-odlewniczych niedaleko Krakowa – było poddane ścisłemu rygorowi narzuconemu

¹ Najważniejsze rozdziały *Szekspira współczesnego* były wcześniej opublikowane w roku 1961 jako *Szkice o Szekspirze*.

przez szereg orzeczeń i uregulowań partyjnych. Potępiwszy panującą we wczesnym okresie powojennym wolność artystyczną wraz z nowatorskim duchem ekspresji, na obradującej w roku 1949 I Krajowej Naradzie Teatralnej w Oborach oficjalnie narzucono socrealizm jako jedyną politycznie poprawną metodę artystyczną. Eksponując jej wymiar polityczny i ideologiczny, Kazimierz Braun słusznie zasugerował określenie polskiej wersji socrealizmu mianem „społecznej sowietyzacji” (Braun, 1994: 61), „okresu dynamicznej mutacji w polskim teatrze i dramaturgii” (Eustachiewicz, 1979: 24), podczas którego artystyczne i filozoficzne dziedzictwo estetyki zachodniej zostało wystawione na ostrą krytykę i ulegało stopniowemu rozkładowi.

Oficjalna ideologia podporządkowała formy dramaturgiczne i teatralne tematom, które rzekomo miały być bliskie sercu klasy robotniczej. Władze aprobowaly wyrazistość akcji, jednoznaczne zakończenie oraz uproszczenie psychologii postaci, wzywały również do likwidacji przenośni i symboli oraz odwrótu od historii jako alegorycznej maski na rzecz historii pojmowanej w kategoriach marksistowskiego procesu dialektycznego. W roku 1949 Stefan Żółkiewski, jeden z wiodących teoretyków socrealizmu, podkreślał w swojej przyjętej z wielkim uznaniem publikacji, że miernikiem każdego rodzaju sztuki powinna być efektywność w budowie systemu socjalistycznego i dostarczanie stawy duchowej dla budowniczych tegoż systemu. Mówiąc słowami Stalina, artyści mieli przyjąć na siebie istotną funkcję „inżynierów ludzkich dusz” (Żółkiewski, 1949: 5).

Teatry „delikatnie zachęcano” do ignorowania, a nawet wyeliminowania całego zachodniego repertuaru i jego wpływów. Lope de Vega, Pierre Corneille, William Szekspir – jako przedstawiciele kultur imperialistycznych – mieli zwolnić miejsce dla „błyskawicznych tryumfów” polskiego i sowieckiego socrealizmu. Najbardziej znanymi przedstawicielami tych „szlagierów” były sztuki propagujące efektywność w pracy. Przykładowo, Vašek Kaňa, czeski dramaturg i autor *Brygady szlifierza Karhana* (*Parta brusiče Karhana*), wśród niektórych polskich aktorów i reżyserów zyskał miano „równego Szekspirowi”. Schematyczny dramat Kaňy okazał się typowy dla sztuki socrealistycznej, skupiał się na konflikcie między dwiema wyraźnie zarysowanymi grupami postaci: „dobrymi komunistami” i „złymi kapitalistami”. „Dobry komunista” był szczęśliwy, pełen

energii i umięśniony, a na jego twarzy malował się prostolinijny i optymistyczny uśmiech. W tym kontekście Szekspira z zasady czytano jako proroka marksizmu. Interpretacja rosyjskiego krytyka Michaiła Morozowa była jedyną egzegezą Szekspira dopuszczoną przez komunistycznych ideologów partyjnych: jego dramaty stanowiły ideologiczne demaskacje „ustrojowej zgnilizny epoki elżbietańskiej” (Morozow, 1950: 45).

Wbrew oficjalnym oczekiwaniom partyjnym, reakcją Krystyny Skuszanek i jej zespołu młodych entuzjastów działających w Teatrze Ludowym stał się klarownie sformułowany program, który można określić jako działalność wywrotową przeciwko narzuconemu przez komunistów *dictum* socrealizmu i, jednocześnie, jego aprobatę. Grupa ta szybko zyskała pozycję czołowego komunistycznego teatru nowych czasów, występującego z ambitnym programem artystycznym: Skuszanek, świadomie lub nie, podważała „esencjalizm” założeń socrealistycznych poprzez akceptację partyjnych wytycznych oraz swoją działalność w obrębie usankcjonowanego systemu². Reżim komunistyczny tolerował Szekspira, o ile istniała możliwość postrzegania jego sztuk w kontekście problematyki akceptowalnej ze społecznego i moralnego punktu widzenia.

Realizacja przez Skuszanek *Miarki za miarkę* w nowohuckim Teatrze Ludowym w roku 1956 stanowiła powtórkę jej zawodowego debiutu scenicznego (1953), który miał miejsce w prowincjonalnym teatrze w Opolu, gdzie sztukę tę wystawiono zaledwie dwa miesiące po śmierci Stalina. Pomimo że ogólne założenia pierwotnej produkcji teatralnej były podobne jak w nowohuckiej inscenizacji, zignorowali ją zupełnie krytycy, a także władze. Parę wzmianek o opolskim spektaklu można odnaleźć w lokalnych gazetach; jedyne ogólnokrajowe odniesienie krytyczne ukazało się w sekcji „Kronika” listopadowego wydania *Teatru* (Adaszyńska, 1953: 24), w której tylko wymieniono wszystkie przedstawienia wystawione w poszczególnych okresach danego roku. Dzisiaj, z perspektywy historii, wydaje się, że młody wiek artystki i prowincjonalność teatru nie stanowiły prawdziwego powodu zmowy milczenia, która otaczała debiut zawodowy Skuszanek. Bardziej prawdopodobne jest stwierdzenie, że

² Używam tu słowa „esencjalizm” jako synonimu „fundamentalizmu”, który, jak twierdzi Laurence Bonjour, jest „ślepy m zaułkiem” (Bonjour, 1985: 250).

została ona pominięta w mass mediach ze względu na odrzucenie socrealistycznej estetyki i ideologii. Jednak już w roku 1956 trafiła na sprzyjającą jej czas³. Polska właśnie wkroczyła w okres „odwilży październikowej”, będącej następstwem odbywającego się w lutym tego roku XX Zjazdu KPZR, na którym otwarcie potępiono Stalina i stalinowskie zbrodnie przeciwko ludzkości. W czerwcu 1956 roku wzrosły nastroje antykomunistyczne, co ostatecznie doprowadziło do zamieszek i demonstracji ulicznych w Poznaniu (poznański Czerwiec), zorganizowanych przez samych robotników, mających ponoć stanowić filary komunistycznego państwa.

Chociaż PZPR nadal utrzymywała władzę polityczną, to jej centralne organy w Warszawie ze zrozumiałą nerwowością zareagowały na nasilające się nawoływania do zmian, słyszalne teraz na poziomie ogólnokrajowym. Na spotkaniach partyjnych zachęcano do składania „samokrytyki” przez „twardogłowych” członków, którzy następnie piętnowali stalinizm jako „okres błędów i wypaczeń”. We wrześniu, kiedy *Miarka za miarkę* została wystawiona w Nowej Hucie, fala niezadowolenia osiągnęła punkt kulminacyjny, rozpoczynając okres otwartej krytyki polskich doświadczeń pod panowaniem stalinowskiego totalitaryzmu. Jednym z następstw było obwołanie inscenizacji Skuszanki artystycznym wydarzeniem roku. Ludzie przyjeżdżali z całej Polski, aby obejrzeć ów spektakl (Timoszewicz, Kral 1962: 18–21).

Interpretacja sztuki Szekspira przedstawiona przez Skuszanek stała się pierwowzorem wielu polskich wydarzeń teatralnych, szczególnie w latach sześćdziesiątych. Traktując tekst z należnym mu szacunkiem, równocześnie nie podążała za nim niewolniczo, pozwalając swoim aktorom na prowadzenie nieustannej debaty i negocjacji z językiem. System znaków teatralnych został skonkretyzowany: struktury gestykulacyjne, rytmiczne, dramatyczne i narracyjne nawarstwiały się, stanowiąc w swym całokształcie złożoną reprezentację ustroju totalitarnego. Inscenizacja nie funkcjonowała jednak na poziomie lokalno-historycznym tylko ze względu na typologizację systemu znaków – dzięki temu uzyskała ona wymiar uogólniony.

³ Możliwe, że *Hamlet* Romana Zawistowskiego, który wyreżyserował tę sztukę zaledwie kilka miesięcy przed wystawieniem *Miarki za miarkę* przez Skuszanek, przygotował grunt pod pozytywny oddźwięk ze strony władz. Inscenizacja Zawistowskiego została udokumentowana przez Jana Kotta (Kott, 1965: 80–95).

Znaczenie spektaklu wypływało z szeregu złożonych aluzji i metafor, które wskazywały na atmosferę przemocy i napięcia. Uniwersalizm spraw poruszanych w produkcji teatralnej, obecny w jej tonie i nastroju, sprawiał, że nie omawiała ona jedynie sytuacji w Polsce, ale również w każdym obszarze dotkniętym pandemią. Było to sygnałem, że polski teatr czasów komunizmu nauczył się dostosowywać sztuki Szekspira do wymagań społecznych w danej chwili dziejowej. Nic dziwnego, że polska publiczność teatralna często dopatrywała się wywrotowych znaczeń w przedstawieniach, które równie często były rzekomo pozbawione podtekstów politycznych. Innymi słowy, synchroniczne odczytywanie sztuki przez Skuszanek wynikało z estetyki teatralnej, która objawiała się w *mise-en-scène*: dekoracji, wykorzystaniu przestrzeni teatralnej, garderobie, ruchu scenicznym, geście, głosie. Wszystkie te ciasno splecione ze sobą systemy znaków teatralnych skutecznie współdziałały dla wyrażenia jasno wyartykułowanych idei wiodących danej inscenizacji.

Miarka za miarkę w wersji Skuszanki została uznana za „polityczny moralitet w trakcie tworzenia” i pomimo że krytycy nie byli uprawnieni do jednoznacznego wyrażania swoich poglądów, to jednak wielu z nich udało się zaakcentować związek między polityczną aktualnością sztuki a sytuacją w Polsce (Treugutt, 1956: 3; Greń, 1956: 5; Kudliński, 1956: 10)⁴. *Miarka za miarkę* ukazywała kraj znajdujący się pod stałą obserwacją wzburzonej policji i wojska, gdzie ludzkie życie oscylowało między brutalną przemocą a poniżającą niewolą mentalną. Ponad akcją sztuki zawisła atmosfera złowrogiego totalitaryzmu (nazistowskiego lub stalinowskiego), umiejętnie oddana poprzez dobór kostiumów i dekoracji wykonanych przez Tadeusza Kantora – artystę, który za 20 lat sam miał zostać międzynarodowym autorytetem scenicznym o statusie celebryty, a w stworzonym przez siebie teatrze awangardowym był jednocześnie dramaturgiem, reżyserem, scenografem i aktorem. Podczas późniejszego wywiadu, przeprowadzonego 16 lutego 1996 roku, Skuszanka wspominała trwogę poprzedzającą premierę. Kantor pokazał jej rysunek ponuro wyglądającej celi więziennej

⁴ Jedynie dziennik *Trybuna Ludu*, oficjalny organ PZPR, stanowił wyjątek – jego recenzent teatralny, piszący pod pseudonimem Jaszcz, zalecał natychmiastowe zdjęcie spektaklu z afisza (Jaszcz, 1956: 4).

z dwoma piętrowymi łózkami i dodał swój komentarz: „w tym miejscu spędzimy resztę naszych dni za naszą inscenizacją”.

W uwagach z roku 1956, zamieszczonych w programie, Skuszanka ostrożnie sformułowała swoje przesłanie artystyczne i interpretacyjne. Rozwijając krytyczne spostrzeżenie Romaina Rollanda, mówiące o tym, że leniwe umysły nie są w stanie zmierzyć się z żadną formą krytyki i zaakceptować jakiejkolwiek zmiany, będąc pogrążonymi w wygodnej drzemce świata osobistych iluzji, Skuszanka odparła: „Rozumiem *Miarkę za miarkę* Szekspira jako osobną satyrę skierowaną przeciwko [...] ludzkiej hipokryzji w stosunku do innych i do siebie samych” (cyt. za Timoszewicz, Kral, 1962: 25). Choć Zygmunt Greń rozpoczął swoją recenzję *Miarki za miarkę* od stwierdzenia, że jest to spektakl o „skutkach ubocznych faszyzmu”, to zaraz odważnie dodał: „obecnie znajdujemy się w podobnej sytuacji podążając drogą wytyczoną siłą przez Armię Czerwoną” (Greń, 1956: 5). Wychwalał również publicystyczny styl Skuszanki, dzięki któremu skierowała ona sztukę na tory publicznego dyskursu o prawie i władzy politycznej. Ograniczony sytuacją polityczną, nie dodał już, że ten dyskurs odbywał się w niedemokratycznym i pozbawionym pluralizmu kontekście politycznym. Mimo to, jak zauważyła Marta Gibińska, większość głosów krytycznych było „reprezentatywnych [...] zwięzłe przedstawiających oczekiwania związane z czytaniem Szekspira w kontekście obecnej rzeczywistości, a nie typu krytyki socjalistycznej, faworyzowanej w teatrze stalinowskim” (Gibińska, 2000: 186).

Publiczność Skuszanki reagowała w sposób znacznie bardziej radykalny od jawnie ostrożnych krytyków. Ponieważ wiele przemów zawartych w sztuce adresowanych było bezpośrednio do widzów, budził się wśród nich duch wolności. Wiele lat później świadek oglądający realizację z roku 1956 wciąż wspominał wrażenie, jakie wywołały słowa Księża:

Łatwo tam zbrodnia rządy rozpościera,
Gdzie ją urzędu powaga podpiera.
Gdzie grzech ma łaskę, tam powszednia łaska
Przez miłość grzechu i grzesznika głaska.

(4.2.)

„Takiego aplauzu nie spotyka się w świecie teatru” – powiedział, odnosząc się do gromkiej owacji, która w czasie trwania przedstawienia rozlegała się po tych wersach⁵.

Ponieważ państwo totalitarne nie uznawało jawnej krytyki polskiej rzeczywistości, *Miarka za miarkę* Skuszanek pokazała, że stworzone przez nią aluzje i metafory teatralne mogły swobodnie wyrazić niezadowolenie polskich obywateli w ramach usankcjonowanego systemu. W przyszłości jej poetyka będzie wywierała wpływ na kolejne pokolenia Polaków. Jej teatr przyjął na siebie rolę kulturotwórczą, ale czynił to wraz z wprowadzaniem wywrotowych ideologii i znaczeń w obrębie komunistycznej bazy. Skuszanek zawsze traktowała reakcje publiczności w teatrze jako ostateczny miernik jej wysiłków artystycznych. Publiczność stanowiła nieodłączną część jej twórczości, ponieważ jako reżyser usiłowała ona interpretować, dokonywać percepcyjnego zwieńczenia i poszukiwać sensu swojej inscenizacji, w ten sposób decydując o tym, jakie było zamierzenie tekstu i przedstawienia teatralnego w określonej sytuacji politycznej i społecznej.

Podczas omawiania swojej inscenizacji *Miarki za miarkę* w roku 1996 Skuszanek otwarcie wyjawiała własne intencje: „to było przedstawienie o zakłamaniu władzy” – powiedziała, dodając przy tym, że traktowało ono o „dwulicowym władcy, mordercy, który nadużył swojej władzy i wprowadził reżim totalitarny. Ten reżim prześladował Szekspira, tak jak reżim stalinowski prześladował nas”. Artystka przywoływała fragmenty sztuki, które sprawiały, że publiczność wyrażała gotowość wejścia w dyskusję na temat moralności i polityki. „Prawość Angela była katalizatorem ogromnych braw czy kruchych okresów ciszy na widowni, co wywoływało aktywne jej zaangażowanie w przedstawienie” – stwierdziła. Wspominając swoje doświadczenia z polską publicznością, Skuszanek powiedziała, że wierzyła w to, iż publiczność wypatrywała możliwości uczestnictwa w akcie tworzenia inscenizacji. Pragnęła przedstawić własny komentarz na temat życia w reżimie totalitarnym.

⁵ Chciałabym wyrazić podziękowanie panu Ryszardowi Gołuchowi, który przekazał mi tę informację. Patrz również: Otwinowski, 1956: 21.

W szekspirowskiej *Miarce za miarkę* wyjazd i powrót Księcia do Wiednia nie pełni tylko funkcji prostej dramaturgicznej klamry narracyjnej; Skuszancka rozszerzyła znaczenie tych scen i sprawiła, że stanowiły one ramy określające układ pozostałych części sztuki. Te dwie sceny zaprezentowano na tle kolorowych dekoracji, w sposób niejasny wskazujących na miasto, natomiast reszta sztuki została osadzona w ponurej scenografii przedstawiającej szary mur z wieżyczkami, wzdłuż którego strażnik, w regularnych odstępach, dokonywał obchodu w głębi sceny, z daleka przypatrując się wydarzeniom rozgrywającym się na rampie teatralnej; ta czynność zbiegała się ze zmianą sceny w sztuce. Ogromny portret nieobecnego Księcia stanowił odniesienie do stalinowskiego „kultu jednostki”. Kostium Angela, przypominający szary mundur wojskowy/milicyjny, prezentował się złowrogo w kontekście innych strojów, stylizowanych na wzór wczesnorenesansowy. Nieoczekiwany powrót do kolorowej dekoracji podczas komicznego finału wprowadzał element zarówno patosu, jak i groteski. Na zasceniu zarzucono jasną zasłonę zakrywającą ponury mur, postacie sceniczne stały się na powrót aktorami, którzy śmiejąc się i żartując, przeprowadzili proces Angela.

Skuszancka tłumaczyła, że podczas czytania sztuki czuła się urażona przejawami wybaczenia okazanymi przez Szekspira w zakończeniu utworu:

Angelo był kryminalistą posiadającym władzę, tak jak stalinowscy kryminaliści. Książę przebacza mu i w dodatku daje mu żonę. To przebaczenie głęboko mnie obraża; mogłam zatem przedstawić zakończenie tej sztuki tylko w konwencji komedii. To samo miało miejsce w świecie zewnętrznym: osoba posiadająca władzę mogła nadużywać swój autorytet, lecz kiedy jego miejsce zajął następca, przebaczał mu wszystkie jego grzechy mające miejsce w przeszłości, gdyż on i jego poprzednik byli członkami tej samej kamaryli [grupy zaufanych doradców]. Widz nie powinien przebaczyć, lecz pamiętać wszystko, co miało miejsce przed opadnięciem kurtyny (Skuszancka, 1996).

Tylko w teatrze można powrócić do szczęśliwego zakończenia, nie wspominając przy tym o ludzkich nadużyciach i upodleniu, ale główna akcja nie została zredukowana do roli niespójnego interludium. Rama metadramatyczna wykorzystana przez Skuszanckę podkreślała powagę

najważniejszych spraw poruszanych w sztuce. Nie była to jednak tradycyjna rama stosowana w sztuce o kompozycji szkatułkowej (sztuka wewnątrz sztuki), ale taka, gdzie sztuka została umieszczona wewnątrz życia. Pomimo że niektórzy krytycy byli skłonni zauważyć w ostatniej wolcie Skuszaneki brechtowski efekt obcości (*Verfremdungseffekt*), to dostrzegali również „satyrę hipokryzji i despotyzmu [...]” (Otwinowski, 1956: 21), skierowaną przeciwko „oportunistycznym głupkom” [...] (Robak, 1956: 7).

W roku 1992 Marta Fik, czołowa polska krytyk teatralna i historyk, pisała: „to zakończenie było pożegnaniem z optymistycznym Szekspirem, takim jakiego chciał widzieć realizm socjalistyczny [...] Nowy, bardziej gorzki Szekspir świetnie oddawał doświadczenie starszego i młodszego pokolenia” (Fik, 1992: 143). Domyślni recenzenci, podobnie jak wielu ludzi obecnych na widowni Teatru Ludowego, dostrzegali w tym nawiązanie do krwawych wydarzeń okresu stalinowskiego w Polsce: w prawdziwym życiu nie można po prostu nagle „zarzucić zasłony” i zmienić głęboko osadzonych uczuć gorzkiego rozczarowania i odrazy w podniosłą aprobatę i entuzjazm.

Skuszanka wspominała, że wielu funkcjonariuszy partyjnych przyszło zobaczyć *Miarkę za miarkę*. Zazwyczaj reprezentowali oni tę orientację w komunistycznych strukturach państwa, która pragnęła określać siebie mianem reformatorskiej: jej członkowie byli gotowi zrobić wszystko, aby tylko zabezpieczyć swoją pozycję wiodącej siły na scenie politycznej. Ponieważ odrażające starcie pomiędzy poznańskimi robotnikami a wojskiem sprawiło, że pewność siebie partii została zachwiana, jedność i spójność członkowska stały się politycznym nakazem. Obecność funkcjonariuszy partyjnych na widowni Teatru Ludowego miała znaczenie symboliczne: wskazywała na ich utożsamianie się z wywrotową ideologią w obrębie niepodważalnego stanu *status quo* w PZPR. Z jednej strony, inscenizacja Skuszaneki dała możliwość uwolnienia zaskakującej różnorodności głosów, wcześniej zagłuszanych lub tłumionych w Polsce czasów stalinowskiej dyktatury; z drugiej, wspomagała wdrażanie reżimu komunistycznego w nowej sytuacji politycznej.

Inszenizacja *Burzy*, przygotowana trzy lata później, stanowiła kolejny przykład wykorzystania Szekspira jako forum narodowej dyskusji na temat

bieżących spraw polskich, widzianych z perspektywy uniwersalizmu spraw ogólnoludzkich⁶. Tym razem Jan Kott w pełni współpracował ze Skuszą przy interpretacji tekstu. Dowolność, jakiej się dopuścili sprawiła, że niektórzy recenzenci retorycznie pytali: „Czy Szekspir powinien być dla teatru, czy teatr dla Szekspira?” Wielu z nich miało poważne obiekcje dotyczące „okaleczenia” angielskiego pisarza. A jednak to „okaleczenie” dokonane przez Skuszą stało się standardowym podejściem w polskim teatrze komunistycznym: jej przykład pokazał, że teksty Szekspira dostarczały reżyserom stosunkowo bezpiecznego materiału dramaturgicznego. Cenzorzy, niezdolni do wnikięcia w głębsze znaczenie politycznych aluzji i metafor, które zostały umiejętnie wkomponowane w teatralną *mise-en-scène*, zazwyczaj uważali ten rodzaj teatru za wytwór czasów elżbietańskich.

Skuszą twierdziła, że reżyserzy z jej pokolenia nigdy nie czcili Szekspira jako ikony kulturowej, przyznając, że w tym przypadku cenzura komunistyczna stanowiła inspirację dla jej estetyki teatralnej. Brak bałwochwalczego stosunku do Szekspira (jak również do wszystkich klasyków) wynikał z artystycznych założeń socrealizmu. Ideologowie tego ruchu zachęcali do „ulepszania” klasycznych tekstów w imię celów przyświecających reżimowi komunistycznemu. „Uświęcając” taką swobodę artystyczną, nie zdawali sobie sprawy, że ich polityka działa w obie strony: pod „parasolem ochronnym”, jakim było pojęcie „stymulacji artystycznej” w znaczeniu nadanym mu przez komunistów, młodzi polscy reżyserzy uważali, że mają prawo „poprawiać” klasyczne teksty, a efekty ich pracy interpretowano jako komentarz na temat bieżących spraw politycznych i społecznych. W roku 1960 jeden z polskich krytyków oświadczył, że „współcześni [dramatopisarze i krytycy] mogą spać spokojnie, póki ich Szekspir wyręcza” (cyt. za Fik, 1992: 141). Krótko mówiąc, Szekspir został „rówieśnikiem” komunistycznej Polski, ponieważ jego „kultowy” wymiar był stale „uwspółcześniany”, znajdując się w trakcie nieustannego procesu tworzenia: bogactwo materiału dostarczonego przez Szekspira zawsze dawało możliwość nowych interpretacji.

W interpretacji *Burzy* ukazanej na deskach Teatru Ludowego i Teatru Powszechnego, czasem zwanej również adaptacją, pogłębiany został tylko

⁶ Premiera *Burzy* odbyła się 20 marca 1959 roku w Teatrze Ludowym.

jeden z tematów oryginalnej sztuki. Temat ten odzwierciedlał zagadnienia filozoficzne i dramaturgiczne, które były stale obecne u Skuszaneki: „życie ludzkie jako eksperyment kondycji ludzkiej i jako eksperyment, który ludzkość przeprowadza na sobie samej” (Skuszaneka, 1996). Tematyka podjęta przez nią dotyczyła kwestii ostatecznych: „Czym jest istota ludzka? Co i jak długo człowiek jest w stanie znieść?”.

W jej interpretacji, odcięta od świata zewnętrznego wyspa Prospera stała się laboratorium, w którym zaistniała możliwość dokonania eksperymentu dotyczącego ludzkiego życia. Chociaż to Prospero przeprowadzał testy, również on sam stanowił ich przedmiot. Co więcej, w badanie doświadczalne wciągnięta została także publiczność; inscenizacja testowała jej reakcję na każdy spektakl, a także reakcję odgrywających sztukę na publiczność każdego ze spektakli. Niektórzy krytycy dopatrywali się tu komentarza na temat sytuacji niemieckich intelektualistów, którzy podczas II wojny światowej wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych; inni wpisywali w jej dialektykę kontrastującą i ironiczną opozycję pomiędzy idealistycznym a materialistycznym postrzeganiem snu o potędze, samospelnieniu i szczęściu (Treugutt, 1960: 10). Jednak dla nas, odbiorców, esej Kotta i wypowiedzi Skuszaneki wydają się stanowić najbardziej wiarygodne źródła, dostarczające materiału do interpretacji przedstawień z lat 1959 i 1960.

W roku 1959 Polska dokonywała rachunku swoich politycznych porażek. Polacy z niedowierzaniem patrzyli na własną naiwność w roku 1956, kiedy to sami pozwolili się omamić przez podstępne akty skruchy oraz puste obietnice sowieckiego Politbiura i członków PZPR. Szczerłość i entuzjazm, z jakimi przywitano wiadomość o nominacji Władysława Gomułki (usuniętego z partii za rzekomy „titoizm” w roku 1951) na stanowisko I sekretarza PZPR, nie miały precedensu. Chociaż trzy lata później sowiecka dominacja powróciła do poziomu sprzed „odwilży”, z ludzkiej pamięci nie dało się już wymazać doniosłego znaczenia roku 1956: początku rozpadu teorii marksistowskiej, a także kryzysu w międzynarodowym ruchu związkowym, który nastąpił na splukanych krwιά ulicach Budapesztu i Poznania. „Koło się zamknęło, historia powróciła do swoich początków”, stwierdził Jan Kott w swoim eseju traktującym o *Burzy* Skuszaneki, a następnie zapytał: „Czy powtórzy się znowu?” (Kott, 1965: 331).

Te ponure przemyslenia wzmożły się dzięki dekoracji scenicznej Kantora, następująco opisanej przez Treugutta: „Nad sceną wisiały strzępy materiału, złowieszczo i groteskowo jak... akcesoria naszego życia” (Treugutt, 1960: 10). Poprzez zastosowanie taszyzmu, najnowszego trendu w sztuce abstrakcyjnej, Kantor uzyskał zarówno emocjonalne, jak i semantyczne wzmocnienie inscenizacji w reżyserii Skuszaneki. Nierealistyczna przestrzeń szczegółowej i specjalnej rzeczywistości składała się z „miękkich plam [...] cienkich i grubych sieci, kawałków igielitu, różnych rodzajów materiałów i tylko sam Bóg wie, czego jeszcze” (Polanica, 1959: 6). Recenzenci utrzymywali, że względnie łatwe było zajęcie własnego stanowiska wobec rzeczywistości semantycznych opisów przedstawienia rozgrywającego się w tej abstrakcyjnej, arealistycznej przestrzeni.

Tak jak w przypadku *Miarki za miarkę*, inscenizacja Skuszaneki wzbudziła atmosferę głębokiej, intelektualnej zadumy nad kondycją ludzką. Jej wizja Ariela i Kalibana, jako dwóch skrajności wyznaczających granice możliwości człowieka, była jedną z najbardziej odkrywczych. Niektórzy krytycy twierdzili, że Ariel wyglądał jak abstrakcyjny twór, powstały z połączenia młodej kobiety z kosmonautą, który pełnił funkcję skończonej abstrakcji w nieskazitелnej konstrukcji świata (Topolnicka, 1959: 6; Wróblewski, 1959: 12–13). Skuszaneka utrzymywała, że jej pragnieniem było ukazać Ariela jako uosobienie duchowości, zawsze tęskniącej za ostatecznym wyzwoleniem z pęt ludzkich ograniczeń. Wypełzający ze swojej umiejscowionej pod sceną jaskini Kaliban miał reprezentować cielesną, zmysłową i fizyczną stronę człowieczeństwa. Stanowiło to odzwierciedlenie ludzkich aspiracji, w przeciwieństwie do niedostępnej wzniosłości Ariela. Dosłownie zanurzony w blasku bijącym od Ariela, Kaliban został „uczłowieczony”; pod koniec inscenizacji Prospero uwolnił mądrzejszą jednostkę (Polanica, 1960: 6; Jarecki, 1960: 2). Kaliban Skuszaneki nigdy nie był śmieszny. Nawet jego hołd oddany dwóm pijakom, Trinkulowi i Stefano, nie wzbudzał wesołości. Andrzej Żurowski zapewniał, że wywołało to wśród publiczności reakcję „obrzydzenia i strachu z powodu błędów, które popełnili, wybierając swoich bogów” (Żurowski, 1983: 182).

Konstrukcja postaci Prospera stanowiła kolejny filar poetyki *Burzy*. Adam Hanuszkiewicz, znakomity polski aktor i reżyser, który grał rolę Prospera w inscenizacji z roku 1960, przekształcił go w refleksyjnego,

zamyślnego sceptyka. Prospero został pozbawiony magii, a jego moce cechował chłodny intelektualizm. Wydawał się w sposób niezamierzony świadomy konsekwencji swoich decyzji i traktował je jako nieustanne doświadczanie życia. Jeden z recenzentów utrzymywał, że

podobnie do Kalibana, Prospero Skuszancki odnajduje się *post factum* na progu człowieczej emancypacji. Czy wierzy, że zmieni świat? Nie. Zaufanie i wiara nie należą do jego stanu świadomości. Rezygnacja także do tej sceny nie należy, należy gorzki sceptycyzm i świadomość ludzkich ograniczeń (Żurowski, 1983: 183).

Estetyka teatru Skuszancki pozwoliła jej na omówienie najgłębszych lęków swojego pokolenia. Podobnie jak Kaliban i Prospero, Polacy czuli się schwytani w błędne koło nihilistycznych rozczarowań i niespełnionych snów o wyzwoleniu. Atmosfera codziennego życia w tamtej rzeczywistości, naznaczonej sceptycyzmem i rezygnacją Polaków, rozbrzmiewała w artystycznym komentarzu padającym ze sceny teatralnej. Widzowie cisnęli się, aby zobaczyć inscenizację, gdyż, jak wspominał jeden z nich, pomagało to im „doświadczyć *katharsis* w przejściowym momencie zaistnienia solidarności wśród widzów” (Pomianowski, 1959: 15).

Nie jest rzeczą zaskakującą, że Szekspir został stosunkowo łatwo przyswojony przez polską kulturę w politycznej rzeczywistości wyznaczonej przez rządy reżimu komunistycznego. Od okresu romantyzmu po czasy komunistyczne literatura polska koncentrowała się na walce o narodową niepodległość, uwzględniając takie metody jak krzywoprzysięstwo, zdrada i terroryzm. Poetyka teatralna Skuszancki ukierunkowana była na narodową umiejętność Polaków, jaką stanowiło zastosowanie technik pisarskich w odpowiedzi na teksty literackie i dokumentalne. Stawiając w uprzywilejowanej pozycji sprawy ważne dla polskiego społeczeństwa, jej inscenizacje po prostu odzwierciedlały istniejące potrzeby oraz pozwalały na prowadzenie wywrotowego dyskursu w warunkach politycznego ucisku. W sytuacji, gdy wywód argumentacyjny został ocenzurowany, postępowe elementy społeczne postrzegały Szekspira na swój osobisty/polityczny sposób (Kustroń, 1978: 34). Należy jednak podkreślić, że subiektywne odczytywanie treści związane było z ich

własną potrzebą wyładowania nagromadzonych frustracji i niekoniecznie oddawało interpretacyjne zamysły reżysera.

Większość polskich inscenizacji teatralnych sztuk Szekspira w czasie rządów reżimu komunistycznego przedstawiała te utwory jako dzieje tragicznej natury jednostki lub losu narodu, nierzadko chaotycznie schwytyanych i zniszczonych przez szaloną maszynę historii. Identyfikując się z postaciami Szekspira, polscy odbiorcy współczuli im udręki, rozumianej w znaczeniu bezsilnej walki człowieka z historią. Odnajdywali sarkazm w reakcji angielskiego pisarza na historię i utożsamiali się z jego powątpiewaniem w możliwość ustalenia jakiegokolwiek prawa, które normowałoby procesy historyczne. Pełni sceptycyzmu, a czasem też nihilizmu, polscy widzowie sztuk Szekspira współodczuwali z jego tragicznymi postaciami i odkrywali podobieństwo między nimi a samymi sobą jako przedmiotami bezwzględnej manipulacji politycznej, często zmuszonymi, by nieświadomie przejąć zasady niemoralnej gry prowadzonej przez własnych prześladowców.

Wraz ze zmianą ustroju politycznego tematy te wyczerpały się: polskie teatry zostały pozbawione dwóch silnie oddziałujących na umysł, wymownych aluzji – marzenia o niepodległej Polsce i antytotitarnej paraboli. Już w roku 1992 kryzys tożsamości w polskim teatrze stał się ogólnie zauważalny i potwierdzony (Filipowicz, 1995: 122–128). W kolejnym roku Zbigniew Majchrowski słusznie zauważył, że szekspirowskie wyrażenie „Dania jest więzieniem” nie było już rozumiane przez polską publiczność jako zawołane wołanie, aby „uwolnić więźniów politycznych” lub „żeby Polska była [nareszcie] Polską”. Podobnie jak „[ż]le się dzieje w państwie duńskim” nie mogło być nadal rozpatrywane w kategoriach bezpośredniej krytyki skorumpowania i nieudolności reżimu komunistycznego, a podział państwa Króla Leara nie nasuwał skojarzeń z podziałem Europy po konferencji jałtańskiej (Majchrowski, 1993: 24–25)⁷.

⁷ Na odbywającej się w roku 1945 konferencji w Jaltie Stalin uzyskał przyzwolenie na uznanie linii Curzona za granicę polsko-radziecką oraz ciche potwierdzenie, że linia Odry i Nysy będzie zachodnią krawędzią Polski. Nowe granice w Europie pozbawiły Polskę historycznych obszarów na Wschodzie

Ponieważ przez całe dekady teatry zostały ukierunkowane na takie same środki techniki artystycznej, obecnie stają one przed tym samym problemem: brakiem wycucia formy artystycznej i nieumiejętnością stworzenia teatru opartego wyłącznie na tekście. W szerszym znaczeniu, można powiedzieć, że polska tradycja sceniczna nie dysponuje językiem i odpowiednim zasobem konwencji wyrazu artystycznego, które są kluczowe przy inscenizacjach Szekspira i które muszą być stopniowo rozwijane. Pomimo to, w ostatnim czasie nie zauważono niedoboru sztuk Szekspira w polskim repertuarze. Prezentuje się je w teatrach każdego szczebla, a także w telewizji. W porównaniu z przeszłością zmieniły się jednak tytuły najchętniej granych sztuk. Pomiędzy rokiem 1989 a 1999 odnotowano 120 produkcji teatralnych opartych na dramatach Szekspira. Listę najczęściej wystawianych inscenizacji otwiera *Sen nocy letniej*, a za nim plasują się *Poskromienie złościcy*, *Romeo i Julia* oraz *Wieczór Trzech Króli*. *Hamlet*, najpopularniejsza sztuka w okresie rządów komunistów, teraz zajmuje piąte miejsce. Rzadziej sięga się po szekspirowskie tragedie, tak jakby ich problematyka – krwawa walka o władzę, rządy tyranów i bezwzględny Wielki Mechanizm Historii – miała osłabić stosunkowo młody ustrój demokratyczny w Polsce. Aby uciec od politycznych implikacji tragedii Szekspira, niektórzy reżyserzy poszukują niecodziennych interpretacji. Rozgrywający się w pompatycznej, przypominającej operową, dekoracji *Makbet* wystawiony w warszawskim Teatrze Powszechnym może tu służyć jako dobry przykład. W tej inscenizacji aseksualność królewskiej pary została przedstawiona jako podstawowa motywacja stojąca za ich walką o władzę wraz ze wszystkimi towarzyszącymi jej zabójstwami (Baniewicz, 2000: 278).

Przewaga komedii Szekspira w repertuarach polskich teatrów została po części określona przez cele pragmatyczne: miłość i romantyczne opowieści przyciągają publiczność teatralną. Komedie, często wystawiane w baśniowych dekoracjach, propagują wolność współczesnej kultury lub przynajmniej równorzędność jej odmian – wysokiej, niskiej i ludowej.

(tj. na dzisiejszej Litwie, Ukrainie i Białorusi) i potwierdziły jej pozycję kraju satelickiego ZSRR. Konferencja ta jest uważana za moment, kiedy Europa Centralna i Wschodnia została „wręczona” Stalinowi.

Jednak recenzenci skarżą się na brak wyraźnego ukierunkowania na aspekty, które można bez żadnej wątpliwości określić jako „artystyczne”, tj. przynależne wyłącznie sztuce. Dodatkowo, odniesienia do seksualności są często stonowane, co nie zaskakuje w kraju opartym na wartościach katolickich. Wreszcie, duża porcja humoru wynikającego z kontekstu oraz dowcipu Szekspira została „utracona w tłumaczeniu”.

Z perspektywy początku XXI wieku można stwierdzić, że początkowy, druzgocący upadek znaczenia artystycznego niektórych teatrów w Polsce, a także kryzys intelektualny wśród ich odbiorców przyczyniły się do obserwowanego obecnie odrodzenia Szekspira w polskim życiu kulturalnym. Sytuacja stała się na tyle krytyczna, że Ministerstwo Kultury musiało finansować ambitne i intelektualnie wymagające inscenizacje teatralne. Pomoc przeznaczona na sponsorowanie dorocznego międzynarodowego Festiwalu Szekspirowskiego urządzanego przez Fundację Theatrum Gedanense odegrała szczególnie ważną rolę w renesansie Szekspira w polskim życiu kulturalnym. Fundacja ta regularnie organizuje konferencje międzynarodowe, na których obecni są naukowcy, tłumacze i adepci sztuki teatralnej. W roku 1993 zainicjowano w Gdańsku tydzień szekspirowski (w sierpniu), podczas którego wiele teatrów polskich i zagranicznych przedstawiło sztuki autora *Hamleta*. Fundacja przyznaje nagrodę za najlepszą szekspirowską inscenizację roku.

16 lutego 1996 roku Krystyna Skuszanka udzieliła mi wywiadu. Niestety, stwierdziła, że w wolnej Polsce nie stworzono wartościowych inscenizacji teatralnych. Ponieważ uczestnictwo publiczności w upolitycznionych dramatach nie tylko skutkowało zbiorowym *katharsis*, ale również niosło ze sobą powiew wymownej dezaprobaty wobec komunistycznego totalitaryzmu, spektakle przyciągały rzesze ludzi. Jak na ironię, oficjalna polityka partyjna zachęcała do uczestnictwa, gdyż w systemie państwowego dotowania teatrów związki zawodowe wykupywały bloczki biletów, a następnie rozdzielały je między swoich członków, sprawiając w ten sposób, że wizyta w teatrze stanowiła regularną rozrywkę. W roku 1989, kiedy Solidarność odniosła spektakularne zwycięstwo w wyborach parlamentarnych, zniknęła najsilniejsza zachęta do przeprowadzania eksperymentów artystycznych. Teatr polski utracił pozycję kustosa patriotycznych i demokratycznych wartości, a także świadomości narodowej,

przynajmniej przez pewien czas wykazując powściągliwość wobec spraw, które zdominowały dyskurs publiczny. Chociaż Skuszancka nie była rozgoryczona swoim dawnym życiem zawodowym, na samym końcu wywiadu powiedziała:

Jestem stara i nie lubię przywoływać wspomnień. Nie chcę się irtować. Ale kiedy patrzę na obecny stan polskich teatrów, pytam się sama siebie, czy było warto. Czy było warto poświęcać tyle energii? Nasz celem stanowiło zniszczenie Polski komunistycznej, ale nie było to związane tylko z polityką. Chcieliśmy zmienić ludzką mentalność i udało się nam, ale nie jej wszystkie części (Skuszancka, 1996).

Ustrój demokratyczny oznaczał, przynajmniej w owym momencie polskiej historii, przerwanie teatru politycznych metafor i aluzji, przerwanie istnienia politycznego Szekspira. Z czasem i w tej naszej nowej wolności z pewnością pojawią się nowe kierunki.

OTELLO W POLSCE, KRAJU W PRZEWAŻAJĄCEJ CZĘŚCI JEDNOLITYM ETNICZNIE

Wstęp

W wykładzie *Post-Racial Othello*, wygłoszonym na Uniwersytecie w New Hampshire, profesor Douglas Lanier stara się wyjaśnić przyczynę omijania aspektów rasowych w filmowych adaptacjach *Otella* (Lanier, 2010). Ze względu na fakt, że większość tych adaptacji powstała poza kręgiem kultury anglo-amerykańskiej, w której wątki rasowe były od wieków przedmiotem dyskusji, Lanier wskazuje na zależność między globalizacją twórczości Szekspira a jej interpretacją przez pryzmat przedmiotów zainteresowań kultur lokalnych, takich jak np. tożsamość, polityka, klasa, miłość, erotyzm i homoseksualizm. Zglobalizowana polityka kulturalna w pewnym stopniu odrzuca dyskursy rasowe zawierające „Wielką Narrację” – by użyć tu, w innym kontekście, wyrażenia Jean-François Lyotarda (Lyotard, 1997) – sztuk Szekspira. Innymi słowy, różne kultury przywłaszczyły sobie jego dzieła, przeformułowały ich przesłanie i wymazały kwestie rasowe.

Inspirując się wykładem Laniera, w tym rozdziale przedstawiam „postrasowe” adaptacje teatralne *Otella* w Polsce – kraju od zakończenia II wojny światowej etnicznie jednolitym, zarówno za czasów ustroju komunistycznego, jak i obecnie, w państwie od roku 1989 demokratycznym. Jako barometr współczesnych wydarzeń politycznych i społecznych, polski teatr stał się instrumentem wpływającym na polską publiczność, a nawet kształtującym jej poczucie moralnej, filozoficznej i obywatelskiej odpowiedzialności. Już pod koniec XIX wieku Józef Narzyski zwięźle podsumował to zjawisko: „scena nie jest amboną, ani katedrą, ani trybuną, ale po części każdą z tych rzeczy” (Narzyski, 1871: 185).

***Otello* i Polska: okres zaborów**

Historia recepcji Szekspira w Polsce pokazuje, że jego dzieła od dziesięcioleci pełniły funkcję współczesnej krytyki, dostarczając komentarza dotyczącego kultury narodowej i zwracając uwagę na jej bolączki i osobliwości. Interpretacje sztuk Szekspira od zawsze odzwierciedlały polskie kulturowe, polityczne i społeczne spojrzenie na kwestie czasu, miejsca, religii, wieku i płci. Wszystkie te perspektywy nie były stabilne, ale kształtowały się i formowały w kontekście nieokreśloności i kontyngencji znaczenia. W przypadku *Otella* polscy reżyserzy zazwyczaj unikali takich zagadnień jak rasizm, wieloznaczność, wykluczenie, zawłaszczenie i inność.

Takie podejście nie oddaje jednak początków kariery scenicznej tej sztuki w Polsce, co zostało dobitnie ukazane przez kwestię rasy. Spowodowane było to przyjazdem Iry Aldridge'a, pierwszego afroamerykańskiego tragika szekspirowskiego (1807–1867), który zainicjował inscenizacje *Otella* na ziemiach polskich. Polska w tamtym okresie nie była niepodległym krajem, w związku z tym Aldridge występował w miastach i teatrach znajdujących się pod kontrolą zaborców. Aktor wystawił sztukę w Szczecinie, Poznaniu i Wrocławiu, w ramach tournée odbywającego się w roku 1853 (Kujawińska Courtney, 2009a). Chociaż zarówno pierwsze spektakle, jak również te z czasu jego kolejnych wizyt (1854–1867), grane były w języku angielskim, a następnie w niemieckim, to widownie teatralne zapełniały się polskimi widzami, którzy podziwiali kunszt gry Aldridge'a i byli ciekawi jego rasy. W powszechnej świadomości rasowej tamtego czasu istniało rozróżnienie między ciemnoskórymi czarnymi z Afryki Subsaharyjskiej, często zwanymi „Murzynami”, a mającymi jaśniejszy odcień skóry „Maurami”, którym to fenotypom niesłusznie przypisywano określone cechy charakteru wynikające ze stereotypów rasowych. W niektórych recenzjach wyrażano zatem zdziwienie śmiałością Szekspira, który napisał sztukę, gdzie „wenecka księżniczka zakochuje się w czarnym diable” (*Czas*, 9 listopada 1854)¹. Inni znów zwracali uwagę na czarne ciało

¹ Wycinki prasowe pochodzą z osobistego archiwum autorki lub z materiałów znajdujących w różnych archiwach w Polsce. Odnośnie do postaci Aldridge'a w polskich archiwach, patrz: Kujawińska Courtney, 2009.

z „cechami uznawanymi za brzydkie według europejskich standardów piękna” oraz grę aktorską, ukazującą „niepohamowaną zazdrość Maura” (*Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego*, 23 stycznia 1853). Debatowano nad konceptami rasy, etniczności i inności, jednak nie udało się osiągnąć ostatecznego konsensusu w kwestii tego, czy Otello jest czarnoskórym Afrykaninem, czy Maurem – prawdopodobnie dlatego, że jego wybuchy przemocy, zazwyczaj przypisywane Afrykanom, były zawsze twórczo podporządkowane reprezentacji artystycznej. Grę aktorską Aldridge’a opisywano jako „nieskazitelną wyrafinowaną formę, głębokie przemyslenie pozycji scenicznych, drobiazgowie studium przedstawianej osobowości, zmyślną aranżację roli i uderzającą prawdziwość” (Durylin, 2014: 110–111).

W drugiej połowie XIX wieku, a także w pierwszych dekadach XX stulecia, inscenizacje teatralne w znacznej części wzorowały się na interpretacji Aldridge’a². Według Andrzeja Żurowskiego (2003: 51), charakter gry aktorskiej tamtego okresu zależny był od osiągnięć artystycznych uznanych aktorów i aktorek. Sztuki Szekspira wystawiano głównie w konwencji klasycznej, jednak poszczególne wykonania odzwierciedlały znaczenie systemu gwiazd teatru dziewiętnastowiecznego. Niektórzy wybitni polscy aktorzy (np. Bogusław Leszczyński, Bolesław Ładnowski, Roman Żelazowski i Kazimierz Junosza-Stępowski) grali Otella w stylu *blackface*, a problematyka rasowa sztuki stanowiła jedną z naczelných kwestii w jej przeszło dwudziestu wystawieniach w Polsce (Żurowski, 2003: 318). Można zatem przypuszczać, że popularność dramatu Szekspira była ściśle związana z wieloetnicznością, którą często omawiano w kontekście alienacji i wykluczenia.

² Takie podejście nie mogło być niczym zaskakującym, ponieważ wielu aktorów występowało z Aldridge’em podczas jego polskich tournée. Na przykład w krakowskim czasopiśmie *Czas* (3 marca 1872) komplementowano Bogusława Leszczyńskiego za kontynuację stylu gry tego aktora.

Otello i Polska: okres międzywojenny

W latach 1918–1939 około jedną trzecią ludności Polski, która dopiero co odzyskała niepodległość, stanowiły mniejszości, w tym 5–6 milionów Ukraińców, 3 miliony Żydów, 1,5 miliona Białorusinów i około 800 tysięcy Niemców³. Najznamienitsi profesorowie uniwersyteccy tamtego okresu, Roman Dyboski, Władysław Tarnawski i Andrzej Tretiak, omawiali w swoich monografiach toczącą się debatę o genezie *Otella*. Ich opinie bazowały na lingwistycznych i historycznych badaniach nad oryginalnym tekstem sztuki. Niestety, opracowania te nie miały wpływu na jej powszechny odbiór (Stanisz, 2011: 111–231).

Zarówno czarny kolor skóry Otella, jak i jego kulturowa inność stanowiły przedmiot gorących debat – „czy jest on Murzynem, czy Maurem?” (Boy-Żeleński, 1926: 258). Ta kontrowersja została do pewnego stopnia wywołana interpretacją postaci Otella przez Junoszę-Stępowskiego, który miał niezwykle czarną [pomalowaną] twarz, podczas gdy „jego oczy były przepelnione zaufaniem” (Szletyński, 1975: 81). Interpretacja Junoszy-Stępowskiego umniejszała znaczenie gry Leszczyńskiego, który był członkiem polskiej trupy towarzyszącej Aldridge’owi. Leszczyński wzorował się na porywczym i gwałtownym stylu grania Otella jako tak zwanego „Maura”: „W kulminacyjnych częściach sztuki, wymowa »r« [przez Leszczyńskiego] zmieniała go w ryczące zwierzę, co jeszcze podkreślały przewracające się białka oczu”. Takie przedstawienie postaci Otella budziło strach zarówno wśród aktorów, jak i siedzących na widowni widzów (Dąbrowski, 1947–1948: 5). Otello Junoszy-Stępowskiego był inny – to „szlachetna i dobra postać”, stereotypowy Afrykanin okazujący zaufanie dziecku i nie znający intryg, który łatwo wpadł w „pułapki zastawiane

³ Norman Davies (2001: 2–38) wymienia również Rosjan, Litwinów, Czechów, Ormian, Tatarów i Cyganów. Historyk podkreśla, że sytuacja grup etnicznych w Polsce była złożonym tematem i ulegała w tamtym czasie zmianom. Zmotywowało to Ludwika Zamenhofa, lekarza mieszkającego w wieloetnicznym wówczas Białymstoku, do stworzenia esperanto – pomocniczego języka mającego służyć lepszej komunikacji z jego pacjentami (Romaniuk, Wiśniewski, 2012: 10–15).

przez Jagona” (Brumer, 1926: 12). Pod koniec przedstawienia siedział skulony, wydobywając z siebie bolesne dźwięki: „Nie żyję”. Mówił to, według Eleonory Udalskiej, „jako człowiek, który cierpi, nie jak zwycięzca lub zazdrosny mąż” (Udalska, 1993: 219–220).

Powszechnie uważa się, że interpretacja Junoszy-Stępowskiego podtrzymuje pogląd, że *Otello* Szekspira to Maur, obdarowany wielkością i szlachetnością, ani okrutny, ani naiwny. Wzorowała się ona na interpretacji Edmunda Keana, który, według swojego pierwszego biografa, „uważał za wielki błąd robienie z Otella Murzyna lub czarnego i, odpowiednio, zamieniał konwencjonalną czerń na jasny brąz wyróżniający Maurów przez ich pochodzenie z rasy białej” (Hawkins, 1869: 221). Zgodnie z tym przekonaniem, uważano, że *Otello* jako Maur powinien mieć oliwkową cerę, cechować się romantycznym usposobieniem oraz, do pewnego stopnia, subtelnością i nieskazitelną szlachetnością⁴. Różnica między Otellem-„Murzynem” i Otellem-„Maurem” ugruntowana jest w międzynarodowej postawie wobec tak zwanych „murzynów” z pierwszych dekad XX wieku, która została spopularyzowana w polskich gazetach:

Murzyn natomiast stał się płaską rzeczywistością. Otoczony bezgraniczną wzdargą w Ameryce, w Europie używany do poślednich funkcji, awansował w ostatnim czasie z famulusa hotelowego na gwiazdę jazz-bandu, nie ma jednak dla nas żadnej z tych cech, któreby go pasowały na tego bohatera miecza i miłości, jakim poeta uczynił swego Otella (Boy-Żeleński, 1926: 261).

W okresie międzywojennym polski teatr podążał za trendami w teatrze światowym. Apogeum najbardziej negatywnych epitetów i opisów odnoszących się do ciemnoskórych w kontekście rasowym można odnaleźć w tłumaczeniach i krytycznej recepcji sztuki z lat 1920–1939. Polska, za sprawą działań Ligi Morskiej i Kolonialnej, walczyła na arenie międzynarodowej o pozyskanie niektórych dawnych kolonii niemieckich w Afryce, jako części reparacji wojennych za straty poniesione podczas I wojny światowej. Dodatkowo, podczas częstych demonstracji ulicznych

⁴ Podobnego zdania jest Barbara Everett (2000: 64–81). Analizując kontekst polityczny i tło literackie czasów współczesnych Szekspirowi, stwierdza ona, że pisarz stworzył postać Otella jako Maura.

i w poczytnych publikacjach domagano się zakładania polskich osad w krajach takich, jak Peru, Brazylia (Parana), Liberia, na terenie francuskich posiadłości w Afryce oraz w portugalskim Mozambiku i Madagaskarze (Hunczak, 1967).

***Otello* i Polska: komunizm**

Recepcja Szekspira w Polsce uległa zmianie po roku 1945, gdy kraj stał się etnicznie homogeniczny. Koncepcja homogeniczności powstała w latach czterdziestych, w następstwie zawiązania Wielkiej Koalicji Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Związku Radzieckiego. Porozumienie między tymi mocarstwami, formalnie ratyfikowane w roku 1945 podczas konferencji poczdamskiej, zakładało przesunięcie polskich granic w kierunku zachodnim. W rezultacie Państwowy Urząd Repatriacyjny zmusił miliony Polaków do opuszczenia swoich domów rodzinnych na Kresach Wschodnich i osiedlenia się na ziemiach zachodnich, które wcześniej należały do Niemiec, przy równoczesnym przesiedleniu około pięciu milionów Niemców z powrotem na teren ich państwa. W konsekwencji Ukraińcy, Białorusini, Ormianie, Litwini (i inne mniejszości, które zamieszkiwały Polskę przed rokiem 1939) w przeważającej części znaleźli się w granicach Związku Radzieckiego. Ci, którzy opierali się takiej polityce zostali, do końca 1947 roku, przemocą stłamszeni i pozostali poza granicami Polski. Ponadto większość polskich Żydów zginęła w Holokauście⁵.

W efekcie tych działań kwestię rasy i etniczności przez całe dziesięciolecie pomijano w oficjalnych dyskursach społecznych, politycznych i kulturowych. Podczas Festiwalu Szekspirowskiego w roku 1947, który miał zarówno pokazać związki Polski z Europą Zachodnią jak i przywrócić przedwojenny status państwa na arenie międzynarodowej, *Otello* był jedną ze sztuk, która znalazła się w repertuarze. Chociaż festiwal chwalono za jego ważną rolę kulturalną, jury konkursu nie uznało krakowskiego wystawienia sztuki za szczególne osiągnięcie artystyczne (Kujawińska

⁵ W roku 1931 Polskę zamieszkiwała druga pod względem wielkości populacja Żydów, którzy stanowili około 1/5 wszystkich Żydów na świecie (ok. 3 146 000).

Courtney, 2017). Przyczynę stanowił tu brak nowatorskiego podejścia i powielanie interpretacji przedwojennych, w których *Otella* grano w konwencji *blackface*.

Wprowadzenie socrealizmu jako jedynej politycznie poprawnej metody twórczej (1949) podporządkowało formy dramatyczne i teatralne tym, które rzekomo miały być bliższe klasie robotniczej. Jednak *Otello* nie poddawał się łatwo ideologii marksistowskiej. Za czasów reżimu komunistycznego wiele polskich inscenizacji sztuki, jak słusznie zauważa Lidia Mielczarek (2015: 154–168), opierało się na krytyce i interpretacjach Jana Kotta, w których kwestia rasy nie odgrywa znaczącej roli. W zamian Kott koncentruje się na intrygach politycznych i walkach o władzę. Ponadto utrzymuje, że „jeżeli z *Otella* zedrzyć romantyczny werniks, wszystko, co jest melodramatem i operą, tragedia zazdrości i tragedia zawiedzionego zaufania stają się sporem między Otellem i Jagonem o naturę świata. Jaki jest ten świat: dobry czy zły? Jakie są granice cierpienia? Jaki jest ostatecznie sens tych paru krótkich chwil między narodzinami i śmiercią?” (Kott, 1965: 130).

Według Jagona „świat jest podły”, kontynuuje Kott, a sam Jago to „łajdak” (Kott, 1965: 149). Bohatera, będącego przykładem bezwzględnego polityka, uważano za protagonistę sztuki i często przedstawiano jako makiawelicznego kierownika sceny, który niszczy szlachetne i uczciwe życie innych. Teatralne realizacje *Otella* nie komentowały jednak polskiej rzeczywistości. Sztuka nigdy nie odegrała takiej roli, jak np. *Hamlet*, *Król Lear*, *Burza*, czy *Miarka za miarkę*, których inscenizacje służyły jako jawnie polityczny komentarz odnoszący się do bieżących wydarzeń, wyrażony za pomocą teatralnych aluzji i metafor (Kujawińska Courtney, 2006c). W inscenizacjach *Otella* polskie teatry nie przedstawiały wywrotowych ideologii i znaczeń. Nie wystawiano również tej sztuki w czasie kryzysów politycznych (takich jak te w roku 1956, 1968, 1970 i 1981), gdy teksty Szekspira pełniły rolę katalizatora gniewu, wyrażanego przez niezliczone głosy tłumione lub tłamszone w systemie komunistycznym, będąc jednocześnie stabilizatorem tego reżimu w ówczesnej sytuacji politycznej.

Interpretacja Kotta sprawiła, że żaden z reżyserów nie wykorzystał *Otella* jako komentarza do sytuacji politycznej po roku 1956, gdy XX Zjazd Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego potępił Stalina

i zbrodnie stalinowskie, lecz jego postanowienia szybko odeszły w niepamięć i władzę przejęli nowi skorumpowani politycy. Kott zauważa, że „świat szekspirowski nie zrósł się po trzęsieniu ziemi. Tak jak nasz. Pozostał niespoisty. Tak jak nasz. W końcu w Szekspirowskim *Otelli* przegrywają wszyscy” (Kott, 1965: 149).

Chociaż polskie interpretacje *Otella* skupiają się na kontekście „intrygi historii”, często wykorzystywanym w interpretacjach sztuki w czasach reżimu komunistycznego, brak w nich odniesień np. do antysemickiej polityki podczas wydarzeń marcowych z roku 1968, kiedy to przynajmniej 13 000 Polaków pochodzenia żydowskiego uznano za „innych” lub „obcych” i zmuszono do emigracji. Kwestia rasy i inności nie pojawia się w polskich inscenizacjach sztuki. Taką strategię widać już w roku 1948, kiedy Teatr Wojska Polskiego wystawił *Otella* w Łodzi. Kott (1961: 231) uznał zarówno samą sztukę, jak i jej inscenizację za „zwycięstwo nad uprzedzeniem rasowym”.

***Otello* i Polska: po upadku komunizmu**

Chociaż sztuki Szekspira doczekały się nowych interpretacji od czasu, gdy Polska uwolniła się z okowów totalitaryzmu, *Otello* jest nadal marginalizowany. Po roku 1989 inne tragedie omawiane przez A.C. Bradleya (Bradley, 1904) cieszą się większą popularnością – *Hamleta* wystawiono 19 razy, *Makbeta* 16, *Króla Leara* 10. Natomiast ani jedna z ośmiu inscenizacji *Otella* nie podejmuje kwestii rasowych. Wykorzystywane w nich teksty sztuki bazują na tłumaczeniach Macieja Słomczyńskiego lub Stanisława Barańczaka. Adaptacje są w dużej mierze podporządkowane zamierzonym przez różnych reżyserów przesłaniom, zazwyczaj osnutym wokół zazdrości, w których etniczne pochodzenie Otella nie znajduje się w centrum zainteresowania. Co więcej, we wszystkich inscenizacjach Otello nie jest nawet przedstawiany jako osoba o ciemnym kolorze skóry, tzw. osoba kolorowa, i jego twarzy nie maluje się na czarno.

Pierwsze po upadku komunizmu polskie wystawienie *Otella* miało miejsce w Elblągu, w roku 1996. Interpretacja sztuki nie odbiegała od tych z wcześniejszych dekad, Jago uważał scenę za reprezentację „złych,

demonicznych wymiarów”⁶. Dziesięć lat później reżyser Jacek Głomb (Legnica 2006) stworzył inscenizację ukierunkowaną na ukazanie samotności człowieka o szlachetnym sercu i dobrych intencjach, które sprowadziły na niego klęskę z rąk innego, opętanego podstępą obsesją władzy i kontroli. W tej adaptacji seksualne pragnienie kobiety – Desdemony – zastępuje żądzę władzy i dominacji politycznej w *Otelli* Szekspira. Inszenizacja Głomba ukazuje bolesną konfrontację uczciwości z nieśmiertelnością, obecną w ludzkiej naturze i widoczną we wszystkich kulturach świata, niezależnie od obyczajów i epok. Główne przesłanie adaptacji zostaje wzmocnione umiejscowieniem akcji na pokładzie statku „Esperanza” płynącego w kierunku Nowego Świata. Zamknięta, ograniczona przestrzeń zostaje wykorzystana do uzasadnienia wybuchów pasji i emocji. Jak jednak zauważa jeden z krytyków, taka interpretacja sprawia, że sztuka Szekspira staje się teatralną wersją filmu *Piraci z Karaibów* (*Przekrój*, 6 października 2006). Cała obsada jest biała. Wujek Desdemony – duchowny – przejmuje rolę ojca.

Otello Macieja Sobocińskiego (Kraków 2007) narzucił strukturę ramową na oryginalną kompozycję sztuki. Pomimo że reżyser tego nie zaznaczył, struktura przedstawienia była podobna do tej obecnej w filmie *Othello* w reżyserii Orsona Wellesa (1951, Marceau Films/United Artists). Spektakl rozpoczyna się sceną morderstwa Desdemony, zaś retrospekcje, powracające przez całą sztukę – jak zauważa Mielczarek – zmuszają „widownię do myślenia o nieuchronności losu” (Mielczarek, 2015: 71). Scena, w której *Otello* nie potrafi rozstać się ze zwłokami żony, przytulając je i nosząc w ramionach wzdłuż i wszerz sceny, stanowi, jak zauważa jeden z krytyków, motyw przewijający się przez całe przedstawienie (*Trybuna*, 20 lipca 2007). Chociaż *Otello* ma biały kolor skóry, to pokrywające jego ciało tatuaże wprowadzają kwestię odmienności. Jako człowiek prawy

⁶ Ponieważ ówczesne interpretacje nie odbiegały znacząco od tych typowych dla czasów reżimu komunistycznego, omawiam ten spektakl pobieżnie. Ministerstwo Kultury dotowało jedynie produkcje ambitne i wymagające intelektualnie, co oznaczało, że poszczególne teatry zmuszone były szukać środków finansowych poprzez materiały promocyjne (w broszurze z programem przedstawienia w Elblągu znajdują się reklamy lokalnych mięs i parówek).

i uczciwy, który żyje w zdemoralizowanym świecie zdominowanym przez karierowiczów, zdrajców i kunktatorów, jest skazany na nieuchronną klęskę poniesioną w wyniku destrukcyjnych manipulacji Jagona.

Teatr Narodowy w Warszawie (2008) przedstawia *Otella* jako psychologiczno-emocjonalne studium związków damsko-męskich. Jak wyjaśnia w jednym z wywiadów reżyser Agnieszka Olsten (*Nasz Dziennik*, 28 maja 2008), jej inscenizacja ukazuje również ludzką naturę, motywowaną seksualnym pożądaniem i w nie uwikłaną, gdzie postać męskiego protagonisty wydaje się zagubiona w labiryncie intryg wywołanych przez złożone relacje damsko-męskie. Chociaż Olsten nie wyjawia powodów, jej adaptacja podąża za tekstem opery Verdiego, w której pierwszy akt sztuki, tak ważny u Szekspira, zostaje pominięty. W konsekwencji, warszawska publiczność nie otrzymuje informacji o rasie Otella ani o jego pochodzeniu, które są tak odmienne od rasy i pochodzenia Wenecjan w tekście Szekspira. Nie jest również świadoma sprzeciwu ojca Desdemony wobec małżeństwa córki z Otellem, w szczególności ze względu na jego rasę. Nie pojawia się też wiadomość o ucieczce Desdemony i Otella, ich miłości i zbliżeniu. Zabiegi te można do pewnego stopnia usprawiedliwić sposobem, w jaki reżyser ukazuje traktowanie przez Otella swojej żony w kolejnych scenach rozgrywających się na Cyprze – w których, gdy tylko pozostaje z nią sam na sam, zachowuje się jak gwałtowny tyran. Co więcej, pominięta zostaje nienawiść Jagona wywołana przywilejami Otella i odzwierciedlona w rasistowskim języku. W warszawskiej inscenizacji scena pokryta jest różnymi deskami wykonanymi ze szkła akrylowego, zwielokrotniającymi dekoracje i uwypuklającymi złożony labirynt ludzkich emocji.

Agata Duda-Gracz, która wyreżyserowała sztukę w Łodzi (2009), zmodyfikowała tytuł spektaklu na *Otello – wariacje na temat*. Jest to, jak wyjaśnia, jej rozmowa ze sztuką Szekspira (*Przegląd*, 25 lutego 2009). Główny przedmiot jej adaptacji stanowi studium małżeństwa starszego białego mężczyzny, z białą, dwukrotnie od niego młodszą, kobietą. Mimo tej różnicy wieku, Otello Dudy-Gracz to człowiek będący nadal w pełni sił fizycznych i intelektualnych, znany i szanowany wenecki generał, choć w wielu scenach podpira się laską i korzysta z pomocy młodszych żołnierzy. Desdemona ukazana jest jako bardzo młoda kobieta, balansująca

na granicy dzieciństwa i dorosłości, która nawet nie próbuje zrozumieć swojego męża. Na początku przedstawienia nosi długi płaszcz z małych, pluszowych misiów, co jeszcze bardziej podkreśla jej infantylny charakter (*Express Ilustrowany*, 9 lutego 2009). Jej zachowanie na Cyprze, gdy pojawia się na plaży, tańcząc w bikini, sprowokowało jednego z krytyków do porównania Desdemony z Paris Hilton lub nastolatką z programu MTV: niedoświadczoną, ale świadomą swojego ciała i statusu (*Gazeta Wyborcza*, 9 lutego 2009). Zazdrość zaraża umysły niemal wszystkich postaci. Jago jest zazdrosny o swoją żonę, Emilię. Duda-Gracz ukazuje ją, gdy zdradza męża z Kasjonem – jego najlepszym przyjacielem. Nie dziwi zatem, że Kasjo zostaje brutalnie zamordowany przez Jagona, który również skręca kark swojej żonie. Istnieje także kwestia zazdrości powstałej między młodymi pomocnikami Otella, którzy pod płaszczykiem uczciwości i posłuszeństwa ukrywają swój prawdziwy cel – awans w szeregach armii weneckiej, choćby kosztem kariery lub nawet życia swoich współtowarzyszy. Ponadto spektakl podejmuje kwestię odpowiedzialności zawodowej oraz obłudy i nieuczciwości w życiu prywatnym i publicznym (*Teatr*, 1 kwietnia 2009). Problemy rasowe zanikają i zostają zastąpione zagadnieniami związanymi z różnymi doświadczeniami życiowymi i perspektywami, z których główne postaci oceniają siebie i swoje role małżeńskie. Poprzez rozwinięcie aspektu psychologicznego tekstu Szekspira, reżyserka pokazuje, jak kondycja ludzka, kształtowana przez namiętność i doświadczenia życiowe, różnicuje jednostki, przeistaczając je w wyrzutków we własnym środowisku kulturowym. W końcowym fragmencie tej adaptacji Otello dusi Desdemonę, ale nie popełnia samobójstwa. Pozostaje sam z niczym, na pustej scenie. Stracił żonę, pozycję i godność.

Inscenizacja Pawła Szkotaka (Poznań 2013) również koncentruje się na kwestii zdrady, jednak miłość Otella i Desdemony oraz zaistniała w jej wyniku tragedia są tylko pretekstem do dyskusji na temat wolności oraz zachowania własnej tożsamości w szerszym kontekście politycznym i cywilizacyjnym. Ogarnięci namiętnością i zafascynowani swoją odmiennością kochankowie początkowo lekceważą konsekwencje wynikające z różnic w wychowaniu. Jednak wpływ innych ludzi oraz różnice kulturowe między nimi samymi potęgują w końcu kwestię zazdrości, która skupiona jest wokół podziału między cywilizacją zachodnią i wschodnią

– między kulturami Bliskiego Wschodu i Europy. Co więcej, poznańska adaptacja odnosi się do współczesnych antagonizmów między islamem i chrześcijaństwem. Nowoczesną scenografią i kostiumami Szkotak podkreśla aktualność poruszanych zagadnień politycznych i kulturowych. Wenecja jest ukazana niczym dzisiejszy Londyn, podczas gdy Cypr staje się Bliskim Wschodem, gdzie Otello zostaje wysłany do walki z terroryzmem⁷.

Na początku sztuki Desdemona jest kobietą reprezentującą zachodnio-europejskie wartości, co zostaje podkreślone zakładaniem przez nią szytych na miarę, stylowych minispódniczek (*Gazeta Wyborcza*, 8 kwietnia 2013). Natomiast po przybyciu na Cypr, miejsce bliższe pochodzeniu jej męża, próbuje ubierać się zgodnie z lokalnymi oczekiwaniami. Zamienia chustę na hidżab, który, do pewnego stopnia, staje się symbolem jej miłości do Otella, jednak nieustannym problemem jest sposób, w jaki należy go nosić. Dlatego też chustę/hidżab można rozumieć jako znak skromności i religijnej integralności Desdemony w kraju zdominowanym kulturowymi i religijnymi obyczajami jej męża. Innymi słowy, poprzez ukazanie domniemanej niewierności Desdemony w kontekście muzułmańskiej kultury Otella Szkotak zmienia jej znaczenie, pokazując przy tym potencjalne konsekwencje kulturowo i religijnie niedobrych małżeństw. Rzekoma „nieuczciwość” żony mogła dać bohaterowi powód do odczytywania jej zachowania jako wywrotowego działania wymierzonego w jego własną cywilizację. Chociaż Otello jest początkowo uważany za jednego z wzorcowych przedstawicieli kultury weneckiej, później okazuje się stereotypowym Arabem, który pod wpływem manipulacji Jagona dopuszcza się niekontrolowanej przemocy. Na Cyprze staje się krzykliwy i fanatyczny w wyrażaniu swoich przekonań, a także zaborczy i wulgarny. Taka interpretacja jest pomocna w wyjaśnieniu brutalności Otella i jego przemocy wobec Desdemony w finale sztuki, ukazanym jako wizja wywołana przez podświadomość. Poprzez eksponowanie stereotypów kulturowych przedstawienie Szkotaka podejmuje aktualne kwestie polityczne i kulturowe, obecne w świecie ogarniętym wojną.

⁷ Recenzenci spektaklu zauważają, że reżyser inspirował się „filmami Quentina Tarantino” i zasadniczo doceniają nowatorskie rozwiązania odnośnie do scenografii i kostiumów. Na przykład poselstwo weneckie przybywa na Cypr/Bliski Wschód helikopterem (*Gazeta Wyborcza*, 8 kwietnia 2013).

Z drugiej strony, jak zauważa wielu krytyków, reżyser ustosunkowuje się do inności i szacunku w sposób schematyczny i nie wyraża bezpośredniego zainteresowania problemem rasy.

Tak samo stereotypowa postawa przejawia się w inscenizacji Waldemara Raźniaka (Gdynia 2015). Jego *Otello*, na którego twarzy i szyi zauważalne jest przebarwienie, odróżnia się od innych postaci również swoim ubraniem i zachowaniem. Jego ubiór charakteryzuje się brakiem gustu. Próbując zachowywać się jak Europejczyk, wykazuje zainteresowanie fitnesssem i praktykuje sztukę tai chi, mającą pomóc mu w medytacji. Początkowo bohaterstwo wojenne Otella przynosi mu wyjątkową pozycję społeczną, zaskarbia podziw i uznanie.

W jednym z wywiadów Raźniak wyjaśnił, że jego interpretacja *Otella* była odpowiedzią na sytuację polityczną w Europie w roku 2015. Czytając dramat Szekspira, dostrzegł „analogię z problemami napotykanymi obecnie [w owym czasie] przez Unię Europejską” (Gulda, 2015). Porównując rolę Otella z rolą, jaką odgrywa islam w powieści Michela Houellebecqa *Uległość* (2015), Raźniak zauważył, że Europa ma wiele problemów z własną wielokulturowością, szczególnie gdy trzecie pokolenie imigrantów, grupa bardzo młodych ludzi, powraca na Bliski Wschód, aby walczyć w imię religii i ideologii, które wcześniej były im obce. W takim klimacie kulturowym ludzie pokroju Otella mogli stać się zatem jednym panaceum na zaistniałą sytuację. W ten sposób spektakl formułował krytyczną ocenę wszystkich filarów ideologii współczesnej Europy – wielokulturowości, poprawności politycznej, demokracji i tolerancji.

Podobnie jak w przypadku innych sztuk Szekspira, które nigdy nie dostarczają łatwych odpowiedzi, ta również przedstawiała różnorodne punkty widzenia. W opinii niektórych krytyków Raźniak ukazywał, jak błyskotliwą karierę Maura zakończył Jago-Europejczyk (*Kurier Gdyniński*, 17 marca 2015). W tej interpretacji *Otello* jest zawsze obcym, zarówno w ujęciu fizycznym, jak i metaforycznym, kimś, kto pozostaje permanentnie wykluczony. W końcowych fragmentach sztuki na tyłach sceny pojawiło się obraźliwe, rasistowskie graffiti, które często spotyka się w Polsce – nawet obecnie – wraz z towarzyszącymi mu wyrazami nienawiści rasowej, wymierzonej przeciwko ludziom o innym kolorze skóry, przede wszystkim czarnym.

Czarnoskórzy Otellowie we współczesnej Polsce?

Inscenizacje Otella w postkomunistycznej Polsce zawsze były adaptacjami. Reżyserzy często „bawią się” dramatem Szekspira, włączając do niego własne teksty lub fragmenty wzięte z innych sztuk. Ukazują w ten sposób możliwości inspiracyjne dzieł Szekspira, interpretowanych przez pryzmat różnych doświadczeń kulturowych i będących odzwierciedleniem różnorodnych metodologii i praktyk. Próżno w nich jednak szukać politycznych aluzji do spraw polskich lub światowych. Tak jakby problemy odmienności kulturowej, uprzedzeń rasowych i nieufności wobec obcych zostały już dawno rozwiązane.

Na pierwszy rzut oka brak w inscenizacjach czarnoskórych Otellów – nawet tych o pomalowanych na czarno twarzach – może odzwierciedlać znikome zainteresowanie w Polsce ludźmi o odmiennym kolorze skóry lub jakimkolwiek innym pochodzeniu etnicznym. Jak wykazuje Narodowy Spis Powszechny z roku 2015, Polska jest najbardziej jednolitym etnicznie krajem w Unii Europejskiej, a obcokrajowcy stanowią zaledwie 0,3% populacji⁸. Co więcej, żaden z recenzentów spektakli wystawionych po roku 1989 nie podjął próby wyjaśnienia strategicznych modyfikacji wprowadzanych do oryginalnego tekstu dramatu, choć jeden z nich tłumaczy brak problematyki rasowej w odniesieniu do postaci Otella wymogami poprawności politycznej. „Taka sugestia”, jak uważa jeden z krytyków, „że Murzyn [sic!] mógłby zabić z powodu zazdrości byłaby – jak mówią politycy – złośliwą insynuacją” (*Teatr*, 1 kwietnia 2009). Czy zatem takie reakcje na postać *Otella* w postkomunistycznej Polsce wskazują na ogólne przekonanie dotyczące kwestii dyskryminacji rasowej jako zbyt niebezpiecznej lub zbyt oddalonej od spraw życia codziennego, by włączać ją do dyskursu społecznego, politycznego, czy też kulturowego?

Komedia *Czekając na Otella* (2015), wystawiona w Białoleńskim Ośrodku Kultury⁹, może być pomocna w wyjaśnieniu reakcji, jakie

⁸ Odsetek obcokrajowców jest nieznacznie wyższy w Rumunii (0,4%), oraz Chorwacji, Litwie i Bułgarii (0,8%).

⁹ Spektakl wystawiony można zobaczyć w serwisie YouTube: www.youtube.com/watch?v=dnqceSEbKVw (dostęp: 10.09.2017).

w dzisiejszej Polsce wywołuje omawiana tu tragedia Szekspira. W sztuce napisanej i wyreżyserowanej przez Jana Naturskiego dwóch polskich aktorów współzawodniczy ze sobą o rolę Otella. Ich rywalizacja jest szczególnie skomplikowana, ponieważ obaj absolwenci wyższych szkół teatralnych są nie tylko niezwykle utalentowani, ale również mają afrykańskie pochodzenie: ojciec Amina jest Tunezyjczykiem, natomiast ojciec Michała to Etiopczyk. Obaj doskonale znają tekst sztuki i grali już w różnych interpretacjach jej fragmentów, jednak ich niepodważalnym atutem, jak obaj uważają, jest kolor skóry i rysy twarzy.

Utwór ten, pełen momentów komicznych i tragicznych, staje się głęboką refleksją nad tożsamością i pochodzeniem rasowym, a w przypadku obu aktorów dotyczy również dwóch kontynentów – Afryki i Europy. Co więcej, sztuka bezpośrednio ukazuje ich doświadczenia związane z dyskryminacją rasową, z jaką na co dzień spotykają się we współczesnej Polsce ludzie o odmiennym kolorze skóry. Można w niej również odnaleźć odniesienia do kwestii patriotyzmu i statusu uchodźców.

Jeden z aktorów, Michał, objaśnia, że czarnoskórzy aktorzy nie dostają w Polsce ról, ponieważ przedstawienie z ich udziałem uwypukliłoby kwestie rasowe i w rezultacie rozmyło inne aspekty. Innego zdania jest jednak Omar Sangare. W monografii *Biały z zazdrości: „Otello” Williama Szekspira* (Sangare, 2010) ten czarnoskóry aktor, urodzony i wychowany w Polsce, opisuje swoje nieudane próby zagrania roli Otella w polskich teatrach. Mieszkając w Polsce, Sangare odczuwał identyfikację z postacią z dramatu Szekspira. Tak jak Otello, który już w pierwszych scenach tragedii jest bacznie obserwowany i poddawany surowej krytyce, czuł nasilającą się dezaprobatę, a nawet napiętnowanie spowodowane kolorem skóry. Przynależność rasowa, tak jak w przypadku Szekspirowskiego bohatera, była zdaniem Sangarego główną podstawą jego oceny jako człowieka, w tym jego zdolności aktorskich.

Zakończenie sztuki Naturskiego, który zaprezentował swoją wersję reakcji na odbiór tragedii Szekspira przez współczesnych aktorów, potwierdziło doświadczenia Sangarego. Przedstawiało ono czarnoskórych aktorów urodzonych i pracujących w Polsce, którzy czekali przed drzwiami, za którymi odbywał się wybór osoby mającej zagrać rolę Otella. Chociaż zarówno Amin, jak i Michał – deklamując fragmenty sztuki Szekspira i dyskutując nad jej treścią – udowodniają świetne przygotowanie do

odegrania tej roli, zostaje ona powierzona przeciętnemu, białemu aktorowi, który jest znany z popularnych telewizyjnych seriali komediowych i komedii romantycznych. Starania obu uzdolnionych aktorów pozostają zatem niedocenione. Warto wspomnieć, że po wyjeździe z Polski Sangare osiągnął międzynarodową sławę aktorską. Z powodzeniem wcielał się w rolę Otella w teatrach broadwayowskich, a o stylu jego gry wyrażano się z wielkim uznaniem. Jak pokazała sztuka Naturskiego, podobne doświadczenia marginalizacji artystycznej są udziałem aktorów z *Czekając na Otella*, którzy w czasie rozmowy podkreślają, że nie chcą w swoim życiu zawodowym zostać zaszufadkowani tylko jako „aktorzy murzyńscy”. Niestety, w monochromatycznym społeczeństwie polskim każde ich pojawienie się na scenie – bez względu na to, czy w roli Edypa Sofoklesa, Świętoszka Moliera, czy też Vladimira Becketta – klasyfikuje ich przede wszystkim jako przedstawicieli „innej rasy”.

Brak obeznania z populacją osób kolorowych jest w Polsce ugruntowany historycznie. Nie mieliśmy zamorskich kolonii, a nasz kraj odwiedzała i zamieszkiwała znikoma liczba ludzi o innym kolorze skóry. W XIX wieku, kiedy kwestia rasy w *Otelli* budziła szeroki odzew w Wielkiej Brytanii, Polski nie było na mapie Europy. Problemy polityczne i społeczne zaprzatające głowy obywateli były zatem odmienne od tych w Wielkiej Brytanii, wówczas największej potędze kolonialnej świata, czy też w Stanach Zjednoczonych, podzielonych postawami wobec kwestii niewolnictwa. Dlatego też wiele osób uważa, że rasizm jako taki nie występuje w Polsce. Ale czy faktycznie tak jest? Rzeczywistość codziennych doświadczeń i wiadomości prasowych przedstawia inny obraz. Jak wykazuje przypadek Amina i Michała, osoby kolorowe są narażone na wyzwiska w miejscach powszechnie uczęszczanych, stają się też ofiarami przemocy na ulicach i w środkach komunikacji publicznej. Co prawda, sprawcy to najczęściej członkowie różnych partii i ugrupowań o charakterze nacjonalistycznym, więc nie powinno to oddawać opinii całego społeczeństwa¹⁰. Mimo wszystko, zdarzenia te stanowią część doświadczenia „innego/obcego” w homogenicznej Polsce.

¹⁰ Trzy kategorie mniejszości obecnie uznawane w Polsce dotyczą wyłącznie rasy białej. Obejmują dziewięć mniejszości narodowych (Białorusini,

Konkluzja

Trudno powiedzieć, czy *Otello* pomoże w dyskusji na temat imigrantów i uchodźców w Polsce. Niemniej, jak pokazuje historia, Szekspir odgrywał znaczącą rolę w budowaniu politycznej świadomości przez Polaków w czasach reżimu komunistycznego. Uważam zatem, że współczesne inscenizacje *Otella* mogą okazać się równie pomocne dla naszej świadomości dyskryminacji rasowej, naszego traktowania innego i, w końcu, nas samych jako istot ludzkich. Być może teksty Szekspira, jak to działo się na przestrzeni wieków, zbliżą Polaków do siebie i przyczynią się do podjęcia dyskusji, do analizy i rozwiązania złożonych problemów politycznych, społecznych i kulturowych, związanych z naszą postawą wobec osób o innym kolorze skóry.

Czesi, Litwini, Niemcy, Ormianie, Rosjanie, Słowacy, Ukraińcy i Żydzi), cztery mniejszości etniczne (Karaimi, Łemkowie, Romowie i Tatarzy) i jedną regionalną mniejszość językową (Kaszubi).

BURZA – INTERPRETACJA TEATRALNA

Tak jak natura, sztuka jest wielopłaszczyznowa; na różne sposoby łączy się z muzyką, porządkiem, iluzją, rozrywką, mądrością życiową, marzeniami, spełnieniem życzeń. Tak jak natura zmienia się w zależności od poglądów i sytuacji. I tak jak natura ciągle od nowa jest środkiem autoprojektacji i idealizacji
(Young, 1972: 118)

Jak gdyby idąc w sukurs Prosperowi i Mirandzie, by mogli „milczeć, a otworzyć oczy” (*Burza* 4.1., tłum. L. Ulrich) i ujrzeć wizualny dowód przyniesiony im przez Ariela, scena Teatru Rozmaitości podczas przedstawienia *Burzy* Krzysztofa Warlikowskiego w 2003 roku załaziła się światłem, spotęgowanym odbłaskiem lustrzanej podłogi. Nawet okna umiejscowione z tyłu sceny, do tej pory spowite nieprzeniknioną ciemnością, zamieniły się w źródło oślepiającej jasności. Nagle wszystko stało się widoczne: podłoga, tylna ściana, okna, zepchnięty na ubocze mały stół barowy, porąbane kawałki drewna, siekiera, oraz pusty, okazały stół, otoczony rozproszonymi w nieładzie krzesłami.

Co więcej, usadowieni z trzech stron sceny widzowie mogli obserwować się nawzajem, przeobrażeni teraz w tłum statystów mających właśnie uczestniczyć w odgrywanych zdarzeniach. W ten sposób widownia mogła w pełni podzielać zdziwienie Ferdynanda, który w tym momencie wykrzyknął: „Co za widzenie!” i rewidując twarze widzów, zastanawiał się, „czy wolno przypuścić / Że to są duchy?” (4.1.)¹. Odnosiło się wrażenie, że przemawiał nie tylko do publiczności, ale też dla publiczności,

¹ O ile nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia fragmentów *Burzy* są autorstwa Stanisława Barańczaka (Shakespeare, 1991).

gdyż była ona w równym stopniu poruszona tak pięknem tej sceny, jak i zaproszeniem do udziału w przedstawieniu. Wydobywająca się z organów wzniosła muzyka powoli zmieniała się w wygrywaną na harfie bajkową melodię, co zapowiadało początek maski zaaranżowanej przez Prospera ku ucieście oblubieńców. To, co nastąpiło potem nie było jednak kontynuacją nierzeczywistej fantazji. A może? Pierwsza scena IV aktu w interpretacji Warlikowskiego stała się forum debaty o polskiej tożsamości narodowej w XXI wieku.

Wchodzą trzy kobiety

Na scenę weszły trzy wiejskie kobiety w średnim wieku, ubrane w oryginalne, polskie stroje ludowe. Siwe włosy upięły w warkocze i założyły okulary w ciężkich, ciemnych oprawkach. Podobnie jak szekspirowskie boginie Iris, Ceres i Juno, amatorskie wykonawczynie przynosiły swe ślubne dary, w tym przypadku tradycyjne polskie prezenty wręczane młodej parze: chleb, sól i dwa kieliszki wypełnione wódką. Rzeczne trzy kobiety nie przemawiały kunsztownymi strofami Szekspira sławiącymi wartości małżeńskie – płodność, wierność i wydanie na świat potomstwa – ale wypowiedziały tylko proste, rymowane błogosławieństwo.

W tym kontekście nie wydawał się staromodny lub nie na miejscu fakt, że w swoim błogosławieństwie trzy „boginie” stanowczo nalegały, zgodnie z nakazem Prospera, na czystość przedmałżeńską zaręczonej pary. Kobiety powtórzyły zalecenie Kościoła katolickiego, szeroko rozpowszechniane we współczesnej Polsce: wstrzemięźliwość seksualna aż do ślubu. Chociaż ludowe „duszki”, tak jak ich mitologiczne odpowiedniki w tekście Szekspira, życzyły młodym szczęścia i powodzenia w życiu, w niewyszukanych słowach przypomniały też o obowiązkach czekających ich w przyszłym małżeństwie. Kobiety odniosły się do trudów dnia codziennego wypełnionego ograniczającą i wyczerpującą pracą, apelowały o wzajemne wsparcie w ciężkich sytuacjach życiowych oraz przypomniały o nieuchronności śmierci.

Jak udowodniła reakcja publiczności, to jawne wtrącenie polskiej rzeczywistości do sceny widowiska maskowego nie stało się kolejnym

przykładem „uwspółcześniania Szekspira”. Poprzez zręczną manipulację teatralną produkcja Warlikowskiego sprawiła, że widowni przyszło stanąć w obliczu złożonej przemiany wartości. Klasyczna mitologia, która dla elżbietańskiej publiczności stanowiła znajomy, choć odległy idiom kulturowy, została tu wyparta przez idiom polskiej kultury ludowej – równie kulturowo odległy, jednak wciąż rozpoznawalny dla polskiej widowni teatralnej XXI wieku. Warszawskim widzom interpretacja maski przez Warlikowskiego, osadzona w świecie reprezentowanym przez trzy wiejskie kobiety z krwi i kości, była tak samo kulturowo obca jak dla publiczności Szekspira obcy był świat trzech starożytnych bogiń przywołanych przez Prospera w oryginalnym tekście.

Po pojawieniu się rzeczonych trzech współczesnych bogiń w folklorystycznym przebraniu, gdy widownia usiłowała odnaleźć równowagę pomiędzy napuszoną powagą a niewyszukaną groteską, pomiędzy wyrafinowanym podziwem a rubasznym śmiechem, doszło do niespodziewanej przemiany. Wiejskie kobiety wezwały publiczność do czynnego udziału w ceremonii błogosławieństwa; po ustaniu krótkiego chichotu widzowie najpierw łagodnie i bojaźliwie, a potem głośno i wspólnie, posłuchali zachęty kobiet do wymiany pocałunków na tradycyjnym polskim weselu. Liczyli też wraz z nimi czas trwania pierwszego, zwyczajowego pocałunku nowożeńców.

Przetasowania autorytetów

Ludowa ceremonia błogosławieństwa nie olśniewała tak, jak ta przedstawiona w tekście Szekspira, była jednak bliższa polskiej publiczności: przywołała praktyki nadal obecne w społecznej pamięci narodu. Na dodatek błogosławieństwa miały kulturowo uniwersalny charakter, gdyż przypomniały o cyklicznym wymiarze płodności i jej plonów. W przedstawieniu Warlikowskiego obecność żeńskiego pierwiastka podczas uroczystości zorganizowanej przez Prospera na chwilę przyćmiła sprawowaną przez czarodzieja patriarchalną kontrolę. Do pewnego stopnia stanowiła ona punkt odniesienia dla nieobecności w sztuce matki Mirandy: „bogiń” wygłosiły długie przemowy na temat znaczenia obrzędu przejścia,

w którym brała ona udział poprzez uroczystość zawarcia małżeństwa. Innymi słowy, widowisko maskowe nie sławiło autorytarnej i dyscyplinującej władzy patriarchy, która do tej pory rządziła w świecie sztuki, ale roztaczało możliwości mniej dogmatycznego i bardziej liberalnego rozumienia autorytetu.

Taka akceptacja tradycyjnych polskich obyczajów i wartości trwała jednak tylko przez krótką chwilę. Ponieważ w masce Warlikowskiego nie było miejsca dla „Nimf we wdzięcznym tańcu”, rozkaz Prospera: „Wystarczy. Znikajcie!” (4.1.), rozproszył wiejskie duszki, podobnie jak świat na wpół zapomnianego folkloru. Trzy kobiety opuściły scenę, przyciemniono światło i audytorium ponownie pogrążyło się w zupełnej ciemności. Na nowo świadoma swej fizycznej obecności widownia wsłuchiwała się we wtrącenie Prospera, która wydawało się adresowane nie tylko do aktorów grających Ferdynanda i Mirandę, ale także do niej samej:

Nasza zabawa skończona. Aktorzy
Byli duchami, zgodnie z zapowiedzią.
I rozplynęli się w zwiewnym powietrzu.
A jak ulotna materia tych wizji,
Jak nasze bezcielesne widowisko,
Tak i pałace świetlne, wieże w chmurach,
Wzniosłe świątynie, ba, cały ten glob
Ze wszystkim, co ma na swojej powierzchni,
Kiedyś rozwieje się, nie zostawiając
Strzępu mgły nawet. Jesteśmy surowcem,
Z którego sny się wyrabia, a życie
To chwila jawy między dwoma snami.
(4.1.)

Zazwyczaj publiczność niecierpliwie oczekuje tej wspianiałej mowy. Podobnie jak „Być albo nie być” Hamleta czy „Życie jest cieniem ruchomym jedynie” Makbeta, elegijny opis nieistotności przedstawienia teatralnego wygłoszony przez Prospera zaczął żyć własnym życiem. Przez stulecia jego pozadramatyczne przesłanie często cytowano w oderwaniu od kontekstu i traktowano jako preludium do decydującego spotkania z publicznością, gdy Prospero/Szekspir wygłasza swą mowę pożegnalną

w epilogu sztuki. W niektórych realizacjach słowa: „Nasza zabawa skończona” przenosi się na sam koniec sztuki, podobnie jak w przypadku transpozycji chóru „Alleluja” w *Mesjaszu* Haendla, przesuwanego z końcówki drugiej części na koniec całego oratorium.

W sztuce wystawionej przez Warlikowskiego znikła przyjęta interpretacja tego monologu jako komentarza na temat mocy wyrazu artystycznego. W jego *Burzy* nie ma miejsca na filozoficzne medytacje o istocie sztuki. Zamiast tego, monolog posłużył reżyserowi, według jego słów z jednego z wywiadów, do oświadczenia, że „my Polacy żyjemy, jak to określił Prospero, we »wniosłych świątyniach... które kiedyś rozwieją się, nie zostawiając strzępu mgły nawet«” (Warlikowski, [w:] Sellar, 2003: 33). Tak jak maska znikła ze sceny, tak też znikną ludzie i cały świat stanowiący wytwór ludzkiej wyobraźni. „Wieże w chmurach” w końcu rozplyną się w niebycie.

Burza w polskiej polityce

Gdy Warlikowski wystawiał swój spektakl, Polska wciąż znajdowała się w okresie transformacji politycznych, społecznych i kulturowych, rozpoczętych wraz z upadkiem komunizmu w 1989 roku. Jego *Burzę* interpretowano przede wszystkim jako komentarz do tych zmian, będących rodzajem terapii szokowej, która wyznaczyła kres komunizmowi i doprowadziła do politycznej niezależności kraju (Pawłowski, 2007). W roku 2003, rok przed przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej, interpretacja Warlikowskiego wydawała się stanowić narodowe forum szacowania zysków i strat kształtującej się demokracji. Reżyser podkreślił w wywiadzie, że postrzega sztukę w kontekście kultury polskiej, kultury, według niego, „bardzo szczególnej”. W ciągu wieków Polacy przesadnie podkreślali swoje miejsce w kulturze europejskiej. Gloryfikowali własny kraj jako „przedmurze chrześcijaństwa”, zamieszkałe przez „naród wybrany”, który przeżył prawdziwe męczeństwo podczas zaborów, niewyobrażalne okrucieństwa i wielkie udręczenia podczas II wojny światowej, a następnie represje ze strony przeważających sił sowieckiego komunizmu. Perspektywa wejścia do Unii Europejskiej, a wraz z nim końca określania Polski

jako kraju-ofiary, dała sposobność do rozpoczęcia wielu dyskusji o różnych aspektach polskiego statusu, narodowości i tożsamości narodowej.

W wywiadzie Warlikowski mówił o obawach i niepokojach wyrażanych w toczących się w 2003 roku debatach, które uważał za aktualne i ważne dla jego realizacji *Burzy*.

Zatem musimy teraz zacząć myśleć o nas samych; teatr awangardowy musi spojrzeć w głąb istoty tego, czym i kim naprawdę jesteśmy, ponieważ w innym przypadku nie będziemy mieć swojego kraju, indywidualności narodowej, przytłoczeni ciężarem polskiej martyrologii. Jednak my też mamy swoje problemy. Nadal szok wywołuje stwierdzenie, że kolaborowaliśmy z Niemcami przy zabijaniu Żydów, a teraz o tym się mówi. Ten wymiar powinien dziś nas obchodzić, przed przystąpieniem do Unii Europejskiej; Niemcy dyskutowali o swojej winie przez 50 lat, aż w końcu niemal o niej zapomnieli. Zbytłym uproszczeniem jest po prostu postrzegać siebie jako ofiary Rosjan, Niemców itd., itp. Oczywiście byliśmy ofiarami, ale równocześnie byliśmy też czymś innym (Warlikowski, [w:] Sellar, 2003: 34).

W dalszej części tego samego wywiadu Warlikowski mocno podkreślał panującą wśród Polaków tendencję do „postrzegania siebie jako narodu, który został powołany do cierpienia”, a także ustosunkował się do niektórych istotnych pytań o przyszłość Polski po wstąpieniu do Unii Europejskiej:

To jest taka chwila w naszej historii, by zapomnieć o tym, że jest się Polakiem, ale też chwila, by pamiętać o tym, że jest się człowiekiem, tylko jakim rodzajem człowieka? Piętnaście lat temu narzekaliśmy, że nie jesteśmy wolni. Ta chwila nadeszła dziś. Jesteśmy wolni, a zatem rozmawiamy: Co zrobić z naszą wolnością? (Warlikowski, [w:] Sellar, 2003: 34–35).

Prezentowane przez Warlikowskiego podejście do Szekspira – do roku 2013 wystawił *Hamleta* (1997 i 1999), *Poskromienie złoŹnicy* (1999), *Wieczór Trzech Króli* (1999) oraz kolaż *Króla Leara*, *Otella* i *Kupca weneckiego* pod wspólnym tytułem *Opowieści afrykańskie według Szekspira* (2011) – wskazuje na definitywne zerwanie z popularną w okresie komunizmu interpretacją sztuk angielskiego pisarza poprzez język

politycznych aluzji i metafor². Podczas wywiadu udzielonego Tomowi Sellarowi w 2003 roku, Warlikowski podkreślił, jako przedstawiciel pokolenia młodych polskich reżyserów teatralnych, że publiczność nad Wisłą już więcej nie potrzebuje wstawiać wywrotowych interpretacji do przedstawienia, jak działo się przed rokiem 1989, gdy sztuka była przepełniona zawoalowanymi podtekstami politycznymi. Nie oznacza to jednak, że współczesna rzeczywistość jest doskonała. Ta sytuacja została zwięźle podsumowana przez innego reżysera rozmawiającego z Sellarem, Zbigniewa Brzozę, który stwierdził:

Jesteśmy pogrążeni w ogromnym chaosie wartości – jako dodatku do ekonomicznego i społecznego chaosu – w rezultacie tej wielkiej transformacji, która nastąpiła po czasach komunizmu. Ludzie nie wiedzą, jak się zachowywać i jak żyć w tym wszystkim. Nie wiedzą, gdzie leży ich fundament, ani nawet gdzie znaleźć powód do życia. To są najważniejsze sprawy, które należy wziąć pod uwagę, gdy tworzy się teatr w dzisiejszych czasach (Brzoza, [w:] Sellar, 2003: 22).

Nowa sytuacja polityczna w końcowych latach XX wieku wymagała nowych rozwiązań i w tym kontekście strategie teatralne Warlikowskiego były i nadal są nowatorskie, wciąż stanowią także wyzwanie. Sposób traktowania przez niego publiczności jest, jak twierdzą niektórzy krytycy, znakiem rozpoznawczym tego reżysera. Organizacja widowni sprawia, że odbiorcy stają się integralną częścią każdego z przedstawień. Według Krzysztofa Niziołka, widzowie poszczególnych wystawień *Burzy* przez Warlikowskiego

obserwują nie tylko aktorów, ale również reakcje innych widzów. Publiczność nieustannie odpowiada na to, co dzieje się na scenie poprzez emocjonalne reakcje, zwiększoną uwagę lub rozbawienie... Buduje również niemal symboliczne przesłanie, jednak bez uciekania się do tradycyjnych metod tworzenia języka scenicznego... Każde przesłanie polityczne obecne w jego

² W celu uzyskania dalszych szczegółów dotyczących politycznych aluzji i metafor podczas prezentacji sztuk Szekspira, patrz Kujawińska Courtney, 2006c: 228–245.

produkcjach było dalekie od dziennikarskich przeróbek; ich ostateczne znaczenie powstawało z pokojowej mediacji, z wywoływania [w publiczności] wrażliwych i niejednoznacznych reakcji (Niziołek, 2008: 18–19).

Stare grzechy w nowym przebraniu

Chociaż *Burza* Warlikowskiego raczej wiernie podążała za tekstem Szekspira, to wprowadzono kilka cięć i zmian w porządku niektórych scen. Uwypuklone zostały tematy zachłanności jednostki, ludzkiej przewrotności, machinacji politycznych, nihilizmu i własnej gigantomachii, co w ostatecznym rachunku zmniejsza nadzieję na poprawę moralną. Kwestia skrucy, przebaczenia i odkupienia, bardzo okrojonych przez ludzkie ułomności, stała się znaczącym motywem przewodnim. W wywiadach przedpremierowych Warlikowski często odnosił się do pogromu z roku 1941 dokonanego na przynajmniej 340 Żydach w Jedwabnem – niewielkiej polskiej miejscowości. Dopiero w 2003 roku wyjawiono, że tej zbrodni dokonali Polacy, którzy przy współudziale niemieckiej *Ordnungspolizei* spalili w stodole swoich żydowskich sąsiadów. Odkrycie to roznieciło debatę narodową, gdyż umniejszyło wieloletnią dumę Polaków związaną z niesieniem pomocy Żydom w okresie Holokaustu.

U Warlikowskiego wyspa Prospera nie miała, jak twierdzi wielu krytyków, żadnej konkretnej lokalizacji geograficznej. Nie znajdowała się na Morzu Śródziemnym, u północnych brzegów Afryki czy na wybrzeżach Nowego Świata, lecz tworzyła coś w rodzaju wewnętrznego czyścica, gdzie Antonio, Alonso, Trinkulo i Stefano zostali poddani procesowi czasowego oczyszczenia. Czyścicowy nastrój podkreślony był dobitnym rykiem silników odrzutowych i hałasem życia miejskiego, słyszalnym w tle podczas wielu scen. Doświadczenia postaci sugerowały możliwość oczyszczenia i łaski. Prospero miał swój udział w tych doświadczeniach, stając się zarówno ofiarą uzurpacji, jak i uzurpatorem. W pewnym sensie był jak Król Lear, „względem którego więcej zgrzeszono niż sam zgrzeszył”. Prospero został okrutnie zraniony, ale sam też ranił.

Hałasy dobywające się z silników odrzutowych i odgłosy miejskiego zgiełku towarzyszyły wielu scenom, które z perspektywy wizualnej stanowiły

przejaw surowego ascetyzmu. Spektakl rozpoczął się w całkowitej ciemności, rozjaśnianej jedynie łamaniem zapalek i zapalaniem świec. Pomału publiczność mogła dostrzec dwie postaci siedzące przy kwadratowym stole: Prospera i jego córkę Mirandę, która oskarżała ojca o rozniesienie burzy i zniszczenie samolotu transportującego wrogów Prospera na wyspę. Nie było miejsca na wstępne przedstawienie Kapitana i Bosmana, ponieważ o istnieniu wraku dowiadujemy się w wyniku retrospekcji (3.3.). Zamiast skrzydlatej harpii widzimy Ariela jako stewardesse, która objaśnia pasażerom użycie kamizelek ratunkowych, pasów bezpieczeństwa i masek tlenowych, drżąc przy tym z tremy i strachu. Spis ich przestępstw płynął z głośników, ale głos załamał się, jakby okrucieństwo ją przytłoczyło, i w rezultacie nie skończyła czytania listy oskarżeń, które miały doprowadzić do wymierzenia kary (3.3.).

Grający Prospera Adam Ferency nie miał na sobie czarodziejskiego płaszcza, lecz luźny, ciężki sweter, co sprawiało, że wyglądał jak typowy polski dysydent, który w okresie komunizmu zmuszony był do emigracji lub ukrywania się w podziemiu. Z drugiej strony, jego przeciwnicy w modnych, drogich i markowych smokingach ukazywali wszelkie atrybuty polityków, którzy w reżimie totalitarnym odgrywali ważne role na arenie politycznej, zaś po roku 1989 potrafili odzyskać przywileje w rządzie i sektorze finansowym. Stare grzechy przebrały się w nowe kostiumy, co potwierdza, że czarne charaktery jedynie zmieniły stroje. Podróżując samolotem zamiast statkiem, rozłożyli się w luksusowych fotelach klasy biznesowej. Sebastian, jedyny, który przejawiał pewne skłonności intelektualne, słuchał Szopena na swoim laptopie. Pałacy drogie cygaro, brutalny i cyniczny Antonio zachęcał go do uśmiercenia Alonsa przy użyciu zaawansowanego technicznie długopisu. Jego plany zostały pokrzyżowane przez Ariela, który usadowił się na jednym z foteli w samolocie, w porę zdołał obudzić śpiącego Alonsa.

Niebezpieczeństwa wolności

Powiedzenie Alberta Camusa: „wolność jest niebezpieczna; jest równie trudna, co drażniąca” w produkcji Warlikowskiego nabrało nowego wymiaru. Kaliban, grany przez niemiecką aktorkę Renate Jett, która

mówiła wolno i wyraźnie, jednak z widocznym obcym akcentem, stał się symbolem niebezpieczeństw napotykanych w ustrojach demokratycznych. W jej interpretacji Kaliban nie był „dzikim i potwornym niewolnikiem”, lecz osobnikiem bezradnym, ofiarą nieudanego eksperymentu Prospera, który miał ulepszyć naturę i stworzyć doskonałą istotę ludzką, ale skonstruował tylko niewdzięczną jednostkę, wciąż nie potrafiącą odróżnić dobra od zła. Nieco przygarbiony, z tatuażami pokrywającymi połowę twarzy, niemal bezpłciowy Kaliban, noszący na sobie ubrania robocze i wełnianą czapkę, wyglądał jak wielu niewykształconych polskich pracowników fizycznych, którzy uważali, że zostali oszukani przez elity intelektualne po roku 1989. Chociaż początkowo jego niewyszukany język, niezgrabne ruchy i nadęta ignorancja wydawały się nieszkodliwe, a nawet śmieszne, Kaliban stał się niebezpieczny po spotkaniu Trinkuła i Stefana.

Do tego spotkania doszło w klubie nocnym wypełnionym zielonkawym światłem wydobywającym się z lamp neonowych, co tworzyło złowieszczą atmosferę. Stefano i Trinkulo siedzieli na wysokich stołkach barowych. Stefano ubrany był w przyciasną bluzę marynarską i nie miał na sobie spodni, a tylko czarne podkolanówki. Jego krótkie, ciemne włosy lśniły od brylantyny, a ślady szminki na wargach sprawiały, że wyglądał jak libertyński żigolak. Dla kontrastu, rolę Trinkuła grała starsza, nieco otyła kobieta w czarnej sukience, która bezwstydnie eksponowała swój ogromny biust. Sowita ilość wódki wywołała u Kalibana bałwochwalczy podziw dla wszystkich słów i gestów Stefana. Czynność całowania stóp tego ostatniego jakby wyzwoliła go: Kaliban zamienił niewolnicze oddanie Prosperowi – wykształconemu, wysoce moralnemu, choć czasem okrutnemu panu – na niewolnicze oddanie podstępnemu, rozpustnemu pijakowi i oszustowi.

Pesymistyczna atmosfera narastała, w efekcie czego znikły nawet resztki humoru. Na przykład słowna szarpanina pomiędzy Kalibanem a pijanymi Stefanem i Trinkulem pokazała, że jawna brutalność to wynik połączenia zdeprawowanej głupoty, prymitywizmu intelektualnego i nadmiaru alkoholu. Stało się to szczególnie widoczne w zachowaniu pijanej hołoty, gdy Stefano, rozsierdzony uwagami Ariela, które przypisał Trinkulowi, fizycznie zaatakował Trinkuła przy akompaniamencie przeraźliwych

krzyków. Jego zachowanie stało się jeszcze bardziej przerażające, gdy tuż przed postanowieniem zamordowania Prospera i podbicia wyspy Stefano pomalował twarz czerwoną szminką, podobnie jak tubylczy wojownik przed walką. Krzycząc: „Wolność, wolność” i dziko tańcząc w pijackim opętaniu przy dźwiękach ogłuszającej muzyki pop, „motłoch” rozpoczął marsz w kierunku jaskini Prospera. Wolność, której tak mocno domagali się ci ludzie, oznaczała dla nich wyzwolenie z dyktatów moralnych, jednak w rzeczywistości okazała się równoznaczna z przyzwoleniem na pustoszenie i niszczenie, plądrowanie i zabijanie.

Wolność, którą w końcu osiągnął Ariel, również była wieloznaczna. W sztuce Szekspira Ariel jest osobnikiem płci męskiej, ale postać ta odgrywa rolę żeńską *vis-à-vis* Prospera; nie może być zatem niczym zaskakującym, że w przedstawieniu Warlikowskiego w rolę tę wciela się kobieta. Jej bliska relacja z Prosperem ma osobliwy charakter: wszak tylko Prospero wie o istnieniu Ariela. Gdy spotykają się po raz pierwszy, wytwarza się między nimi napięcie, co może sugerować dużą zażyłość, jeśli nie namiętność, obecną w ich przyjaźni. W obecności Prospera Ariel zawsze wygląda jak nastolatka ubrana w żółto-niebieski dres, z krótko ostrzyżonymi włosami. Lecz podczas „posyłek” nosi perukę z rudymi, kręconymi włosami, staranny makijaż, prowokacyjną cekinową sukienkę i buty na wysokim obcasie, co sprawia, że jawi się jako intrygująco atrakcyjna kobieta. Erotyzm leżący u podstaw oczarowania Prosperem zdawał się przepelniony desperacją, gdyż pożądanie nigdy nie zostało przez niego odwzajemnione, pomimo że w tym przedstawieniu Ariel to prawdopodobnie jedyna postać potrafiąca go zrozumieć. Wyczerpana długą służbą, nigdy nie uzyskawszy odpowiedzi na pytanie: „Czy mnie kochasz, panie?” (4.1., tłum. Leon Ulrich)³, zmarła zaraz po uzyskaniu wolności, o którą tak usilnie prosiła. Prospero podniósł jej martwe ciało i z czułością położył w innej części sceny. To jedyny przejaw emocji, na jaki było go stać w stosunku do Ariela.

³ W tłumaczeniu Barańczaka: „Czy mnie lubisz, mistrzu?”

Prospero jako rozczarowany idealista

Stworzywszy odpowiednie warunki do spokojnej medytacji nad rzeczywistością sceniczną, Warlikowski skłonił swoją publiczność, aby widziała w Prosperze nie tylko tyrana, ale też zgorzkniałą i rozczarowaną jednostkę. W interpretacji Ferencgo był on władcą pozbawionym zarówno królestwa, jak i przeszłości. Akt przebaczenia i możliwość powrotu do Mediolanu nie przyniosły mu zadowolenia. Pod koniec sztuki przytłoczyło go poczucie kapitulacji i całkowitej obojętności, gdy ustąpił z pola i wybaczył wszystkim nieprzyjaciołom, łącznie ze swoim zdradzieckim bratem. Publiczności trudno było uciec od kłopotliwych pytań. Jaka będzie wolność czekająca go w Mediolanie? Czy rzeczywiście stanie się wolny wśród ludzi, którzy niegdyś odarli go z królestwa i planowali go zabić wraz z córką? Oczywiście stało się, że ostatni bankiet zorganizowany z jego rozkazu przez Kalibana, Trinkula i Stefana nie zagoi dawnych uraz. Nawet sam początek przyjęcia wskazywał na przebieg dalszych wydarzeń. Trinkulo, ubrany w długą, błyszczącą suknię, rozpoczął od zaśpiewania po angielsku *What a Wonderful World*, co stanowiło dość ironiczny komentarz do zaistniałej sytuacji. Kaliban, Stefano i Trinkulo zostali zmuszeni do przyjęcia podrzędnych funkcji: Kaliban podawał do stołu w fartuchu kelnera, zaś Stefano nalewał drinki.

Fakt, że stół, przy którym odbywało się to nader emocjonalne spotkanie, był okrągły przypominał niektórym recenzentom obrady Okrągłego Stołu, prowadzone między komunistycznym rządem a zdelegalizowanym związkiem zawodowym Solidarność, które w 1989 roku zakończyły się napiętym kompromisem. Chociaż rozmowy te utorowały drogę do powstania wolnej i niepodległej Polski, a także do ostatecznego obalenia komunizmu, pozwoliły też rządowi i jego poplecchnikom uniknąć jakiegokolwiek odpowiedzialności oraz sprawiły, że wielu działaczy antykomunistycznych stało się teraz gorącymi zwolennikami Okrągłego Stołu w wyniku oddania im części władzy. Według części krytyków, bankiet Prospera odnosił się do tamtych wydarzeń. Prospero miał zasiąść do stołu z ludźmi, którzy chcieli pozbawić go władzy i zamierzali uśmiercić nie tylko jego samego, ale również jego dziecko. Idąc na pewną ugodę, przyjął ich etykietę ubioru i pojawił się w smokingu, co na pierwszy rzut

oka sprawiało wrażenie, że jest jednym z czarnych charakterów. Podjąwszy decyzję, wydawał się prowadzić własną grę, pozbawioną wszelkich emocji. Całkowite rozczarowanie, smutek i żal towarzyszyły niejako tej scenie, podczas której widzowie stali się świadkami politycznych machinacji: zainscenizowany bankiet miał służyć za artystyczną rekonstrukcję prawdziwych bankietów, gdzie szanowani przez nich politycy zawiązywali sojusze ze swoimi przeciwnikami, których wcześniej mieli w pogardzie.

Granice ugody

Trudno było ocenić postawę Prospera z punktu widzenia sprawiedliwości moralnej. Z całą pewnością nie miała ona wymiaru terapeutycznego ani chrześcijańskiego. W pewnym sensie dobrze ilustrowało to etyczny paradoks: jeżeli mamy wybaczać tylko tym, którzy zasłużyli na przebaczenie, wybaczenie tym, którzy nie zasługują na ten akt łaski jest zbędne. Prospero ogłosił przebaczenie i zrezygnował z wymierzenia kary swoim wrogom. Jednak żaden z obwinionych nie okazał skruchy ani nie przeprosił za swoje występki. Chociaż siedzący przy stole Alonso nie był tym samym Alonsem, który usadowił się w klasie biznes samolotu, nie sprawiał wrażenia, by tkwił w nim jakikolwiek potencjał rozwoju moralnego przez cierpienie. W istocie, to jego przejmujący żal po stracie syna w katastrofie samolotowej uniemożliwił mu wyrażenie skruchy. Proste, przejrzyste i często statyczne obrazy, które przeważały w przedstawieniu, tworzyły u widza przekonanie, że choć ludzie pokroju Antonia, Sebastiana czy Alonsa mogli wydawać się pokonani, to ta porażka w żadnym stopniu nie zmieniła ich samolubnej interesowności ani filisterskiego świata polityki. Odnosiło się wrażenie, że antagoniści, jakby świadomi swej dwulicowości, czuli się nieswojo, a nawet byli wyraźnie poirytowani. Upokorzony koniecznością negocjacji z pokonanymi, Sebastian gwałtownie odszedł od stołu. Antonio w ogóle się nie odzywał, a gdy w końcu pozostał sam na sam z Prosperem, swoim bratem, wziął do drżącej ręki kieliszek szampana, wypił do dna i wyszedł.

Epilog Prospera, wygłoszony bez ruchu i w niemal zupełnej ciemności, gdzie można było dostrzec jedynie jego twarz, stał się głęboki

i ostateczny. Mowa przybrała intymny charakter, stając się rodzajem spowiedzi dzielonej z publicznością, która już zdawała sobie sprawę, że przygotowany przez Prospera „projekt” pojednania nie udał się. Podarunek wolności przekazany przez niego sługom (Kalibanowi i Arielowi) oraz dar przebaczenia dany wrogom, wśród których byli Antonio, Alonso i Sebastian, nie były szczerze odwzajemnione. Zostały przyjęte ze względu na uniżenie i obowiązek, jednak nie umiały dobitnie przemówić do serc przeciwników Prospera: jego szczerze dary nie poruszyły ich do głębi.

Uniwersalizm i jednostkowość

W roku 2003 Prospero jawił się jako symbol pokolenia, które wywołało zmianę w polityce, jednak nie było w pełni zadowolone z realiów panujących w tym nowym świecie. Odbywały się wówczas radykalne transformacje polityczne, jednak ludzie nadal borykali się zubożeniem ekonomicznym i rozczarowaniem związanym z nieustanną wojną pozycyjną, którą prowadziła dawna opozycja antykomunistyczna. Doprawdy przygnębiające wrażenie sprawiało artystyczne odtworzenie współczesnych intryg politycznych wśród naszych rodaków! Wielu członków niegdysiejszej opozycji było w zмовie z niedawnymi przywódcami komunistycznymi, udostępniając im stanowiska w centralnych i lokalnych instytucjach rządowych o dużym znaczeniu ekonomicznym, politycznym i kulturalnym. Poczucie przygnębiaenia i zgorzknienia wywołane przez *Burzę* Warlikowskiego okazało się uniwersalne. Potwierdziło się, że mechanizmy polityczne towarzyszące kształtowaniu się nowych demokracji są jednakowe na całym świecie, niezależnie od różnic językowych, kulturowych, religijnych i społecznych. Prospero mógł być np. postrzegany jako symbol młodzieżowych rewolucji na Bliskim Wschodzie. Zmiany władzy, które wynikły z tych rewolucji, niekoniecznie podążają z „wiatrem młodzieńczych nadziei” na demokrację. Poprzez uwypuklenie jednego z podstawowych mechanizmów realnej polityki, przedstawiona przez Warlikowskiego interpretacja *Burzy* przypomniała publiczności, że nawet najbardziej ideowy reformator, z najbardziej idealistycznym programem, ma nikłą szansę na wprowadzenie jakichkolwiek rzeczywistych zmian politycznych,

społecznych i kulturalnych, jeżeli nie otoczy się wytrawnymi i często skorumpowanymi zawodowymi politykami.

Burza Warlikowskiego nie piętnowała zła. Ukazywała raczej stałość natury świata, w której odgrywa ono prominentną rolę. „Nowy, wspaniały świat”, który Gonzalo chciałby zbudować na wyspie oznaczałby powtórzenie szaleństw i przestępstw z przeszłości, jak udowodniło to zachowanie Sebastiana i Antonia. Nawet w beznadziejnej sytuacji, po „cudownym” uratowaniu z „bezludnej wyspy”, wciąż planowali dwie z pradawnych zbrodni: królobójstwo i bratobójstwo. W tej sztuce, jak wnikliwie zauważył Jan Kott, „przeszłość boleśnie zmienia się w przyszłość”. W stwierdzeniu Kotta kryje się rozgoryczenie, gdyż ukazuje ono jego radykalne przyznanie się do rozwianych złudzeń. Przecież świat nigdy nie był doskonały. Spektakl Warlikowskiego przypominał widowni prozaiczną prawdę, że rajski ogród, Złoty Wiek i utopijna wyspa są tylko wyobrażonymi odwróceniami cywilizacji, skażonej korupcją, nieuczciwie zdobytymi przywilejami, zachłannością władzy i egoizmem. *Burza* Warlikowskiego była zatem opowieścią o ludzkiej porażce, pokazującą, że pojednanie i wybaczenie to nieosiągalne idee, krążące między realnym światem a utopijną wyspą.

Jak to często bywa w wystawianych przez Warlikowskiego sztukach Szekspira, finałowa scena uświadamia publiczności ludzką porażkę, które w jakiś sposób uniemożliwiają beztroskie szczęście, mądrość i miłość. W swoim komentarzu do *Burzy* reżyser powiedział, że końcowe sceny ukazują, jak „w dwie sekundy wszystko może być ci zabrane, wszystko może zniknąć, a to, co miałeś będzie tylko snem, jeszcze jednym snem. To bardzo nieładnie. To niszczy każdą pozytywną myśl” (Warlikowski, [w:] Sellar, 2003: 33).

A jednak publiczność Warlikowskiego nie pozostawała z poczuciem przynębnienia, goryczy i poniżenia. Chociaż śmiech towarzyszył zarówno pełnym hipokryzji przeprosinom Gonzala, jak i oczarowaniu Mirandy „nowym, wspaniałym światem, w którym żyją tacy ludzie” (5.1.), przedstawienie dostarczyło nam przelotnego poczucia nieklamanej społecznej jedności.

Miranda i Ferdynand, jako przedstawiciele młodszego pokolenia Polaków – pokolenia, które nie doświadczyło historii z pierwszej ręki

– wnieśli ze sobą obietnicę rzeczywistego pojednania i przebaczenia. Mirandy nie grała nastolatka, jak sugerowałby oryginał, lecz kobieta w średnim wieku, której najlepsze lata już minęły. W efekcie, przebudzenie pożądania seksualnego i miłość do Ferdynanda, tak istotne dla jej przemiany w kobietę, przyszły za późno. Chociaż faktycznie przeszywało ją wszechobecne poczucie porażki, jej niewinność i otwartość na radykalne zmiany wydały się pozostawiać widzów z pewnym oczekiwaniem lepszej przyszłości, takiej, która będzie opierać się na uczciwości i dobroci ludzkiej.

Apogeuem społecznej uczciwości i niewinności zostało przedstawione w widowisku maskowym, w pierwszej scenie aktu IV, kiedy błogosławieństwo wiejskich boginek ukazało, że „nowy wspaniały świat” jest rzeczywiście możliwy. W komentarzu do tej sceny Krzysztof Niziołek napisał: „my, publiczność teatralna, stajemy się piękną wizją nowożeńców, którzy marzą o powrocie z magicznej wyspy Prospera do prawdziwego świata wspólnoty społecznej. Dla widowni ta scena staje się zarówno wzruszeniem, jak i wstydem oraz ... do żywego doświadczaną niepewnością” (Niziołek, 2008: 21).

Odpowiedź na pytanie krytyka, czy ludzkość jest faktycznie „ warta marzenia Mirandy i Ferdynanda” jeszcze nie nadeszła. Mimo to, zmowa świata bazującego na kłamstwach, występkach i zbrodniach połączona ze ślubnym rytuałem, ukazana w *Burzy* Warlikowskiego, chociaż niedojrzała i naiwna, unaoczniała widzom znaczenie i emocjonalną moc niewinności. Dla wielu obecnych to uczucie trwało tylko chwilę.

CZĘŚĆ DRUGA

A MOŻE SZEKSPIR NIE NAPISAŁ SZEKSPIRA? – SPRAWA AUTORSTWA JEGO SZTUK W KONTEKŚCIE FILMU *ANONYMOUS* (2011)

This strange – but true; for truth is
Always strange; stranger than fiction.

(Lord Byron, *Don Juan*, XIV Ci)

Już zwiastuny filmu *Anonymous* sprawiły, że z niepokojem oczekiwałam jego premiery. Film ten miał ostatecznie rozwiązać kwestię autorstwa dzieł Szekspira. Przekonana o tym, że nikt inny tylko właśnie William Szekspir jest autorem 37 sztuk, dwóch poematów epickich, 154 sonetów oraz pięciu długich tzw. poematów narracyjnych¹, bałam się jednak, że w czasach fascynacji

¹ Liczba prac dramatycznych Szekspira pozostaje w dalszym ciągu nieustalona. Wielu szekspirologów uważa, że jest on także autorem sztuki *Dwaj szlachetni krewni*, którą coraz częściej włącza się w kanon jego twórczości dramaturgicznej. Gdy do tego dodamy zagubione dramaty *Cardenio* oraz *Wygrane zachody miłosne*, okaże się, że Szekspir 40 sztuk napisał samodzielnie lub był ich współautorem. Biorąc pod uwagę ostatnie badania, należałoby też zastanowić się nad postulatami tych, którzy uważają, że miał on też udział w stworzeniu dramatu *Edward III* – jednej z dwunastu sztuk, które zwykło się uważać za tzw. apokryfy. Innym dramatem, nad którego autorstwem odbywa się od paru dziesiątek lat nieustająca debata jest *Tomasz More*. Szczegółowe badania, nie tylko paleograficzne, rękopisu tej sztuki – a także badania porównawcze z całą jego twórczością – dowodzą, że Szekspir jest autorem przynajmniej jednej sceny tej sztuki. Pięć poematów narracyjnych to: *Wenus i Adonis* (1593), *Lukrecja* (1594), *Namiętny pielgrzym* (1599), *Feniks i gołąb* (1601) i *Skarga zakochanej* (1609). W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia rozgorzała dyskusja nad autorstwem nowo odkrytego poematu *Pogrzeb* (1612), co wpłynęło na

masowymi środkami przekazu, w tym zwłaszcza kulturą opartą na tzw. obrazkach, moi studenci odrzucają fakty biograficzne i zaakceptują proponowaną przez film tezę, że nazwisko „Szekspir” było fasadą dla Edwarda de Vere, siedemnastego hrabiego Oksfordu, dworzanina, dramatopisarza, poety i patrona sztuki związanego z dworem królowej Elżbiety I. Moje obawy potęgowała reklama filmu, która dowodziła, że będzie on historyczno-politycznym thrillerem. Próbowano, jeszcze przed oficjalną premierą, która nastąpiła 11 września 2011 roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmów w Toronto, zestawiać go z przebojem kasowym *Zakochany Szekspir* (1998).

Podjeżdżałam też, że *Anonymous* odniesie podobnie spektakularny światowy sukces jak powieść Dana Browna *Kod da Vinci* (2003) i jej filmowa adaptacja w reżyserii Rona Howarda (2006) – pełne co prawda historycznych przekłamań i naukowych nieścisłości, ale tak popularne, że odpowiadając na potrzeby klientów, wiele biur podróży do dnia dzisiejszego organizuje wycieczki śladami bohaterów tego religijnego kryminału, powieści mrożącej krew w żyłach². Myślałam, że nie tylko moi studenci, ale też koledzy i koleżanki oraz znajomi, zafascynowani filmem Rolanda Emmericha, będą uparcie twierdzić, że Szekspir to oszust, a ja przez najbliższe lata moich z nimi kontaktów – zarówno na gruncie zawodowym, jak i towarzyskim – będę zajmować się przede wszystkim wyprowadzaniem ich z błędu, próbując bezskutecznie udowodnić, że „Szekspir NAPRAWDĘ napisał Szekspira”.

Nazwisko reżysera potęgowało mój niepokój. Roland Emmerich jest znany jako twórca takich bestsellerów filmowych jak m.in. *Gwiezdne wrota* (1994), *Dzień Niepodległości* (1996), *Patriota* (2000), *Pojutrze* (2004) czy *2012* (2009)³. Chociaż niektóre z jego dzieł szeroka publiczność

decyzyje niektórych z redaktorów dzieł zbiorowych Szekspira, aby umieścić go w swoich publikacjach.

² Używam wyrażenia „mroził” ze względu na jego podwójne znaczenie w tym kontekście: film może rzeczywiście mroził krew w żyłach widzów oglądających go jako typowy dreszczowiec, ale też obecne w nim przekłamania historycznoliterackie mroziły krew w żyłach m.in. historyków, religioznawców, literaturoznawców i ekspertów sztuki.

³ Emmerich jest także reżyserem takich filmów jak *Uniwersalny żołnierz* (1992) i *Godzilla* (1998), a w roku 2013 na ekrany kin wszedł jego następny przebój kasowy – *Świat w płomieniach*.

oraz krytycy zaliczali do artystycznych kiczów i były one nominowane do tzw. Złotych Malin (Golden Raspberry Awards), popularność filmów Emmericha przyciąga do kin na całym świecie milionową publiczność, a bohaterowie i bohaterki jego dzieł często są przez tę publiczność uznawani za kultowych celebrytów. Zresztą taki też cel postawił sobie reżyser, przygotowując film o autorstwie sztuk Szekspira. W jednym z wywiadów poprzedzających realizację obrazu Emmerich podkreślił, że robi filmy dla mas: „Wszystkie moje filmy są stworzone dlatego, że byłem zafascynowany tematem. Czasami myślę, że jest z tym wszystkim związana obsesja – kiedy chcesz coś robić właśnie z jej [obsesji] powodu” (www.mdb.com?name/nm/0000386/bio).

Niczego złego nie widzę w zawodowych obsesjach, ale tylko wtedy, gdy są oparte na uczciwym podejściu do pracy, tj. wykonywaniu jej w oparciu o zasady moralne – a te w przypadku *Anonymous* w znaczący sposób, jak uważam, odbiegały od formuły filmu, w którym domysły historyczne podano jako prawdę. Głównym założeniem jest tu tzw. teoria spiskowa. Zdaniem twórców filmu, to właśnie w wyniku ogólnoświatowego spisku zatuszowano prawdę na temat autorstwa dzieł Szekspira, ukrywając przez wieki fakt, że napisał je hrabia de Vere. Podstawę rozumowania stanowiła prosta dedukcja – głównym dowodem na istnienie teorii spiskowej był i jest brak dowodów na jej istnienie. Podkreślając wartości edukacyjne swojego dzieła, Emmerich w wywiadzie dla MTV zapewniał, że tylko jego interpretacja autorstwa dzieł Szekspira jest właściwa, gdyż „nie można okłamywać dzieci w szkole” (cyt. za Shapiro, 2011)⁴. A teorię spiskową wprowadzono już na szeroko rozpowszechnianym afiszu filmu, takim samym na całym świecie, czyli również w Polsce. Odważne pytanie:

⁴ Odpowiadając na tę teorię, Paul Edmondson i Stanley Wells stwierdzili: „Widzimy w spiskowej teorii brak logicznego połączenia pomiędzy, z jednej strony, historykami i szekspirologami, a z drugiej – dobrze wykształconymi amatorami. Ten rozdzźwięk zdarza się w wielu dyscyplinach. Łatwo jest każdemu wygłaszać opinie lub dorozumiewać się, a potem te dorozumiewania zmienić w tzw. prawdę. Nasze [popleczników Szekspira] podejście do faktów i historycznych dowodów opiera się na głębokiej wiedzy [...]. Historia nigdy nie jest taka prosta, jak by tego chcieli wyznawcy spisowych teorii” (Edmondson, Wells, 2013).

„Czy Szekspir był oszustem?”, umieszczone na odwróconej plecami do odbiorcy męskiej postaci, sugerowało jego retoryczny charakter, wprowadzając tematykę rewizji autorstwa dzieł wielkiego Stratfordczyka.

Pierwsza teoria podważająca autorstwo sztuk Szekspira pojawiła się w połowie XIX wieku, na co, zdaniem Jamesa Shapiro, wpłynęła wyobraźnia epoki romantyzmu oraz fascynacja neogotykiem, które łączyły tworzenie i interpretacje literatury z wpływem na nią życiowego doświadczenia jej autorów (por. Charlotte Brontë *Jane Eyre* oraz Charlesa Dickensa *David Copperfield*). Był to również początek powieści detektywistycznej, popularnych utworów np. Wilkiego Colinsa, Edgara Allana Poe czy Arthura Conana Doyle’a. Bezpośrednim powodem pojawienia się rewizji autorstwa Szekspira stało się popularne przekonanie, że nie istnieje wystarczająco wiele dokumentów mogących udowodnić jego pisarską karierę. I jest to do pewnego stopnia prawda: nie mamy prywatnej korespondencji Szekspira, jego dzienników, zapisów myśli, doświadczeń i przeżyć, a co najważniejsze – rękopisów jego utworów. Prace wielu pokoleń biografów i archiwistów oraz przeprowadzone na przestrzeni dziesiątków lat dogłębne badania dowodzą jednak – o czym pisałam uprzednio (Kujawińska Courtney, 2005: xii–xiii) – że na tle biografii innych twórców epoki elżbietańskiej liczba udokumentowanych faktów i wydarzeń z życia Szekspira jest imponująca. Odkryto ogromnie dużo materiałów archiwalnych rejestrujących fakty nie tylko z jego życia, ale też z życia członków jego rodziny i przyjaciół. Znalaziono szereg dowodów ukazujących recepcję twórczości Szekspira w pracach literackich i pismach prywatnych powstałych już za jego czasów. Ponadto dokładna analiza stylistyki jego tekstów, czyli „dowody wewnętrzne”, pozwoliła ustalić kolejność powstania 37 dramatów, a odwołanie się do opartych na archiwaliach „dowodów zewnętrznych” pomogło ustalić daty wystawienia tych tekstów w teatrze oraz okoliczności ich pierwszego odbioru⁵.

⁵ Nie sposób wymienić wszystkich tekstów poświęconych temu tematowi. Do najbardziej cennych prac przedstawiających dokumenty poświęcone życiu i twórczości Szekspira należą m.in. Chambers, 1930; Schoenbaum, 1975; Wells, 1997; Honan, 1998; Duncan-Jones, 2001; Bevington, 2002; Wood, 2003; Wilson, 2004; Greenblatt, 2005b. W miarę odkrywania nowych dokumentów powstają

Niestety, ponieważ w dalszym ciągu istnieje w tych materiałach wiele luk, a biografowie próbowali i próbują wypełnić je własnymi interpretacjami, to właśnie powstanie tych interpretacji legitymizuje obecność teorii, które przypisują stworzenie jego utworów innym, czasami bardzo odległym w czasie i przestrzeni, nie tylko autorom, lecz też autorkom. Sprawę komplikuje ilość i jakość napisanych przez Szekspira dzieł, świadczących nie tylko o wielkim talencie ich autora, ale też o jego podziwu godnej pracowitości, dyscyplinie wewnętrznej, ambicji, czytaniu i doskonałej pamięci. Ich rozległa tematyka dowodzi szerokiej wiedzy i kompetencji w zakresie m.in. taktyki wojennej, prawnych i prawodawczych zawiłości, skomplikowanych przypadków medycznych, astronomii, astrologii, filozofii, geografii i psychologii. Utwory zaświadczały o artystycznej odwadze twórcy, ciągłej potrzebie eksperymentowania, językowej i stylistycznej błyskotliwości, wrażliwości, empatii, potrzebie kochania i bycia kochanym, zdrowym popędie seksualnym i uznaniu potrzeby przestrzegania podstawowych wartości politycznych, społecznych, a przede wszystkim rodzinnych, w życiu codziennym. Wszystko to, w odczuciach niektórych znawców i krytyków literatury, podważa możliwość napisania ich przez Williama Szekspira, urodzonego w Stratfordzie nad Avonem, który nie studiował na uniwersytecie, nie był związany z dworem królewskim i nie podróżował po świecie.

Od wieków próbowano zatem wyobrazić sobie autora 37 sztuk w licznych dramatach, powieściach, a ostatnio filmach. Pierwsze próby fikcjonalizacji postaci Szekspira pojawiły się już pod koniec XVII wieku. W sztuce *Troilus i Kressyda* (1679), autorstwa Johna Drydena, pojawia się on jako duch wygłaszający wierszowany prolog, a jedna z ostatnich powieści

także monografie tematyczne jak np. Edgara I. Frippa, *Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon and Other Records* [„Protokoły i rachunki korporacji Stratfordu nad Avonem i inne dokumenty”, 1921–1930], dwutomowe dzieło Thomasa W. Baldwina *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greek* [„Williama Szekspira mało łaciny i mniej greki”, 1944]; Rosalynn Knutson *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time* [„Grające trupy i handel w czasach Szekspira”, 2001] czy Katherine Duncan-Jones *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* [„Nieszlachetny Szekspir: Sceny z jego życia”, 2001].

poświęconych życiu Szekspira przedstawia losy Anny Hathaway (Shakespeare), prawdziwej autorki dzieł przypisywanych jej mężowi (Ryan, 2010). Strona internetowa TV Tropes w dziale „Shakespeare in Fiction” podaje wiele utworów, których tematyka oscyluje wokół autorstwa jego sztuk – są wśród nich powieści fantasy, gry wideo, komiksy oraz serie filmowe, m.in. *The Twilight Zone*, *The Fantasy Island*, *Doctor Who*, *The Blackadder* (<http://tvtropes.org/pmwiki.php/Main/ShakespeareInFiction>).

Dzieła te, podobnie jak wiele innych, udowadniają, że Szekspir nieprzetrwanie utrzymuje pozycję nie tylko wielkiego artysty, ale też ikony kulturowej, a nawet celebryty – co stanowi nie lada osiągnięcie zwłaszcza w czasach, gdy wiele postaci ze świata kultury, literatury, filmu czy polityki znika po paru dniach, czasami miesiącach, ze świadomości odbiorców. Sarah Olive zwraca uwagę, że przez wieki międzynarodowa świadomość społeczna przekształcała Szekspira w ikonę kulturową, nie tracąc z pola widzenia faktu, że był on również człowiekiem o określonym życiorysie, czyli pochodzeniu, wykształceniu, życiu prywatnym i zawodowym (Olive, 2013)⁶. I tak jak dzieje się w przypadku innych kulturowych ikon, jego życie stało się przedmiotem zainteresowania fanów/odbiorców, którzy na tej podstawie konstruowali swoje historie. Ponieważ Szekspir w dalszym ciągu spełnia tę rolę, nic dziwnego, że również we współczesnych czasach, zdominowanych nienasyconym apetytem na wszelkie intymne szczegóły z życia wybitnych jednostek, pojawiają się próby dotarcia do tzw. tajemnicy/tajemnic Szekspira. Nieustannie powracamy zatem do jego życiorysu i kwestii autorstwa, starając się wypełnić luki w odnalezionych dokumentach i tym samym wyjaśnić, dlaczego ciągle ma on stale miejsce na firmamencie nieba – jest gwiazdą stałą, niezrównaną, niedościgłą i niepowtarzalną.

Komentując w jednym ze swoich opowiadań praktyki interpretacyjne i nadinterpretacyjne związane z tożsamością Szekspira, Jorge Luis Borges już wiele lat temu odwołał się do autorytetu Boga, który rozmawiając z dramatopisarzem po jego śmierci, powiedział: „Jesteś tylko jedną z form

⁶ Kwestię wiodącej roli kulturowej Szekspira w transmisji wiedzy na temat średniowiecza i Renesansu (m.in. religii, literatury, obyczajów, tradycji teatralnej) przedstawiam w dalszej części pracy.

mojego snu: tak jak ja, jesteś wszystkim i niczym” (Borges), a Peter Holland w kontekście dyskusji na temat autorstwa dzieł Szekspira wywołanej filmem *Anonymous* wyjaśniał:

geje powiedzą, że musiał być gejem, katolicy, że musiał być katolikiem, ateści będą utrzymywać, że z pewnością był ateistą, wszyscy chcemy stworzyć Szekspira, takiego, jaki nam się podoba. I dlatego pojawia się ten romantyczny pomysł o pewnym angielskim szlachcicu, porzucający myśl o kimś, z kimś trudno niektórym ludziom się identyfikować (opinia wygłoszona w rozmowie prywatnej).

Na przestrzeni lat praktyki te zaowocowały powstaniem licznych teorii na temat autorstwa dzieł Szekspira, które znalazły licznych popleczników i przeciwników, wyrażających opinie w książkach, artykułach, wywiadach i prelekcjach. Już pobieżny przegląd nazwisk potencjalnych autorów wskazuje, że trzech z nich skupia wokół siebie najwięcej zwolenników. I tak, jeśli ktoś wyznaje przekonanie, że to Szekspir jest autorem tych sztuk, poematów i sonetów, należy do obozu „Stratfordczyków”. Jeśli zaś uważa za ich twórcę Francisa Bacona, jest „Bacończykiem”, Ci natomiast, którzy wierzą, że napisał je hrabia de Vere należą do obozu „Oksfordczyków”⁷.

Wśród antystratfordczyków najbardziej znana jest Amerykanka Delia Bacon, która w 1845 roku zaczęła szerzyć opinię, że dzieła Szekspira zostały stworzone przez grupę elżbietańskich pisarzy pod kierownictwem Francisa Bacona (podobieństwo nazwisk przypadkowe). W monografii *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded* [„Odkryta filozofia

⁷ O zawziętości stronników tego obozu świadczy proces wytoczony przez nich Stratfordczykowi, który odbył się w Waszyngtonie (wrzesień 1987 roku). Po rozpatrzeniu argumentów obu stron sąd uznał, że ... wygrał Szekspir!!! Walkę pomiędzy tymi ugrupowaniami zgrabnie podsumował Stephen Greenblatt: „Ci tak zwani Oksfordczycy, którzy propagują teorię hrabiego de Vere, zachowują się podobnie do wyznawców teorii Ptolemeusza i tak jak oni odmawiają uznania wyższości systemu kopernikańskiego. Zupełnie nie rozumiem, jak można w ogóle porównywać te dwa stanowiska w kwestii autorstwa dzieł Szekspira. Stratfordczycy w ogóle nie powinni prowadzić takich dyskusji” (Greenblatt, 2005a).

sztuk Szekspira”, 1857] – opatrzonej wstępem napisanym przez wybitnego amerykańskiego pisarza Nathaniela Hawthorne’a – Bacon, która ostatnie lata swego życia spędziła w szpitalu dla nerwowo chorych, dowodziła, że ta grupa pisarzy (jednym z jej członków miał być też sir Walter Raleigh) działała w imię zmiany politycznego i filozoficznego systemu zarządzania państwem. Pod koniec XIX wieku Wilbur G. Zeigler opublikował powieść *It Was Marlowe: A Story of the Secret of Three Centuries* [„Był to Marlowe: Historia sekretu trwającego trzy wieki”, 1895], w której wysunął tezę, że Christopher Marlowe nie zginął w roku 1593, lecz w ukryciu pisał sztuki pod pseudonimem „Szekspir”. Jedną z ostatnich publikacji poświęconą temu tematowi ogłosił drukiem Peter Zenner (Zenner, 1999). Pojawił się też inni kandydaci – około osiemdziesięciu – na potencjalnych autorów sztuk Szekspira⁸. Przekonanie, że ich twórcą był Edward de Vere zapoczątkowała monografia *Shakespeare Identified* [Szekspir zidentyfikowany] wydana w 1920 roku przez J. Thomasa Looneya⁹. Dwa lata później Looney i George Greenwood założyli Shakespeare Fellowship (Towarzystwo Szekspirowskie), międzynarodową organizację, mającą na celu zainicjowanie dyskusji na temat: „kto jest naprawdę autorem sztuk przypisywanych Szekspirovi?”. Z czasem towarzystwo zajęło się propagowaniem tezy, że był nim właśnie hrabia de Vere¹⁰.

Podobnie jak w przypadku wywaru warzonego w diabelskim kotle przez makbetowskie wiedźmy, od czasu do czasu kocioł teorii zaczyna kipieć i wylewa się na zewnątrz jedna z nich, skupiając na sobie uwagę świata. Taką też rolę spełnił *Anonymous*, który na szczęście okazał się po prostu źle zrobionym filmem. Teraz, parę lata po jego premierze wiem,

⁸ Pełną listę tych kandydatów podaje Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Shakespeare_authorship_candidates [dostęp: 10.11.2013].

⁹ Nazwisko Looneya często wywołuje uśmieszki, zwłaszcza wśród przeciwników jego teorii, gdyż pokrewne słowo *loony* można przetłumaczyć na język polski jako „dziwak” czy „szaleniec”.

¹⁰ Warto zwrócić uwagę, że większość prac opublikowanych przez Oksfordczyków, choć aspiruje do rangi prac naukowych, nie podaje ani źródeł materiałów archiwalnych, ani innych prac, na które ich autorzy się powołują (por. Matus, 1994; Sobran, 1997; Price, 2001).

że moje obawy wywołane jego premierą okazały się bezpodstawne. Zbyt dosadne może wydawać się określenie, którego użył w recenzji tego dzieła A. O. Scott, przytoczę je jednak, gdyż właśnie ta dosadność jest, moim zdaniem, właściwa. W opinii Scotta, film *Anonymous* należy potraktować jako „wulgarny żart z angielskiej tradycji literackiej, trawestację brytyjskiej historii i brutalną zniewagę ludzkiej wyobraźni. Oprócz tego film jest niezły” (Scott, 2011). Innymi słowy, *Anonymous*, którego celem było przekonanie widzów, że teoria głoszona przez Oksfordczyków jest poprawna, nie spełnił pokładanych w nim nadziei na realizację tych ambitnych planów.

Warto tutaj odnotować, że dzieło Emmericha i Johna Orloffa, który napisał scenariusz, nie stanowiło ich oryginalnego pomysłu: do pewnego stopnia poddali oni iście kanibalistycznej obróbce dwa teksty dramatyczne. Za materiał do scenariusza posłużyły dwa dzieła: *The Beard of Avon* [„Broda znad Avonu”, 2001] Amy Freed¹¹ oraz *Clipt Wings: A Drama in Five Acts* [„Podcięte skrzydła”, 1930] Williama Leigha. Pierwsza z nich to parodia życia Szekspira – jej warstwa językowa przypomina żarty z *Latającego cyrku Monty Pythona* – przedstawiająca homoseksualne obsesje pisarza, kłopoty z żoną oraz kontakty z hrabią de Vere, prawdziwym autorem dramatów. Sztuka Leigha promuje natomiast kandydaturę sir Francisa Bacona, w tym dziele syna Elżbiety I z nieprawego łoża, którego ukazano jako prawowitego autora sztuk Szekspira. Drugim synem z nieprawego łoża okazuje się sir Robert Cecil. Zabija on własną matkę, gdy ta go wydziedzicza – odmawia oddania mu tronu po swej śmierci. Ginie także Szekspir, pod którego nazwiskiem ogłasza sztuki Bacon, a jego mordercą jest Ben Jonson obawiający się wyjawienia nazwiska prawdziwego autora tych utworów. Atmosfera filmu *Anonymous* oddaje klimat obu źródeł: powstała, moim zdaniem, ponura opowieść o braku moralności, zdradzie, spiskach, fałszu i bękarcwie.

Najbardziej przewrotnym aspektem tego filmu była próba zindoktrynowania odbiorców przekonaniem, że dramaty Szekspira mają charakter wyłącznie propagandy politycznej. W jednym z jego fragmencików de Vere dobitnie stwierdza: „wszelka sztuka ma tylko i wyłącznie wymiar polityczny [...], gdyby nie miała, byłaby tylko dekoracją”. Twórcy

¹¹ Tytuł sztuki, wystawionej w 2001 roku przez trupę teatralną South Coast Repertory, jest parodią popularnego określenia „Bard znad Avonu”.

filmu podważyli zatem podstawy popularności dzieł Szekspira, odrzucając wszelkie obecne w nich przesłania humanistyczno-społeczne i kulturowe, a przede wszystkim ich piękno poetycko-estetyczne. Innymi słowy, odrzucili wszystko to, co sprawia, że na przestrzeni wieków nie straciły one na popularności i że są z ciekawością oglądane na różnych szerokościach i długościach geograficznych, gdyż ukazują wszystkie aspekty ludzkiego życia – miłość, odrzucenie, nienawiść, gwałt, przemoc, śmiech, płacz, szczęście, cierpienie, narodziny, śmierć.

Prawdą jest, że akcję filmu *Anonymous* osadzono na tle bogatej scenografii, oddającej w wiernych szczegółach kulturową panoramę życia w czasach panowania Elżbiety I (był to pierwszy obraz nakręcony przy użyciu technologii VFX CGI). Wiele wewnątrz filmowano bez dodatkowego oświetlenia: użyto tylko świec. Jeden z krytyków właśnie te sceny zaliczył do najlepszych, podkreślając wierność nastroju odwołującego się do „palety miedzianych i miodowych kolorów” (Minton, 2011). Jakość dekoracji i kostiumów docenili krytycy, którzy nominowali je do Oskara. Lecz tutaj, niestety, skończył się szacunek dla historycznego przekazu. Najwięcej negatywnych reakcji wywołały zabawy z wydarzeniami rozgrywającymi się za czasów panowania Elżbiety I oraz z udokumentowanymi faktami z biografii Szekspira. Pewien krytyk nazwał je nawet „głupotą i obrazą” (Walsh, 2011). I tak, scenariusz napisany przez Johna Orloff’a zaprzeczył, że Elżbieta I była „Królową-Dziewicą”, choć nazywano ją tak zarówno za jej życia, jak i po śmierci¹². W filmie Emmericha Elżbieta to przede wszystkim seksualnie aktywna kobieta. Urodziła m.in. hrabiego de Vere, a później poczęła z nim syna, Henry’ego Wriothesleya, hrabiego Southampton. Niczym antyczna Jokasta, była uwikłana w praktyki kazirodzce, a hrabia de Vere, tak jak król Edyp, nie zdawał sobie sprawy, że ma nieślubne dziecko z własną matką. Powstaje tutaj zasadnicze pytanie: jak byłoby możliwe, aby nikt z otoczenia królowej o tym nie wiedział i nie skomentował tych sensacyjnych

¹² Udowadnia to np. zorganizowana w 2003 roku wystawa uświetniająca czterechsetną rocznicę jej śmierci oraz publikacja Michaela Dobsona i Nicoli J. Watson *England’s Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy* [„Elżbieta Anglii: pośmiertne życie w sławie i fantazji”, 2002]. Tak też zagrała ją w 1955 roku Bette Davis w kultowym dziś filmie pod takim właśnie tytułem, wyreżyserowanym przez Henry’ego Kostera.

wydarzeń? Liczne dokumenty archiwalne z tego okresu zaświadczaają przecież, że monarchini pozostawała w centrum uwagi życia politycznego ówczesnej Anglii, nie tylko nieustannie obserwowana przez dworzan, ale wręcz inwigilowana przez ambasadorów, wysłanników obcych państw i licznych szpiegów (Bassnett, 1988). Urodzenie przez nią nieślubnych dzieci miałoby posmak międzynarodowego skandalu zwłaszcza w kontekście pertraktacji związanych z jej aranżowanymi małżeństwami: z Filipem II, królem Hiszpanii, Franciszkiem Walezjuszem – księciem francuskim czy Iwanem Groźnym – carem Rosji.

Ponieważ nie sposób wymienić wszystkich przekłamań obecnych w filmie Emmericha, ograniczę się tylko do najbardziej jaskrawych. Wczesne sceny ukazują premierę sztuki *Henryk V*, która odbyła się w 1599 roku, tj. roku wyprawy hrabiego Essex przeciwko zbuntowanej Irlandii. Podziwiał ją m.in. siedzący na widowni teatru Pod Kulą Ziemską Christopher Marlowe, zamordowany już w roku 1593. Jak dowodzą dokumenty spisane przez koronera prowadzącego dochodzenie w sprawie tego morderstwa, dramaturg zmarł w wyniku rany zadanej sztyletem w oko. W filmie Ben Jonson oskarża o tę zbrodnię Szekspira, twierdząc, że ten podstępnie „poderżnął Marlowe’owi gardło”¹³. Motywem tego postępuku miał być strach Szekspira przed ujawnieniem, że nie on jest autorem popularnych sztuk.

Nie jest też prawdą historyczną, jakoby autor tragedii *Król Ryszard III*, w tym przypadku hrabia de Vere, wymyślił fizyczną ułomność (garb) tytułowego władcy. Według twórców *Anonymous* postać miała być karykaturą znienawidzonego doradcy królowej, sir Roberta Cecila. W rzeczywistości, jak dowodzą liczne źródła sztuki, Szekspir oparł opis garbatego króla głównie na pracy *Historia Ryszarda III* autorstwa Thomasa More’a, ogłoszonej drukiem w 1516 roku (Baker, 1974: 708–709). Trudno wybaczyć twórcom filmu ignorancję, która sprawiła, że połączyli rebelię hrabiego Essex (1601) ze sztuką *Ryszard III* – zamiast ze sztuką *Ryszard II*. Poplecznicy hrabiego zażyczyli sobie (i dobrze opłacili), aby trupa, do której należał Szekspir odegrała ją w przeddzień powstania¹⁴.

¹³ Sprawę śmierci Marlowe’a doskonale opisał i udokumentował Nicoll (1995).

¹⁴ Dokładne przedstawienie tego wydarzenia historycznego i reperkusje prawne, jakie spotkały Szekspira po wystawieniu tej sztuki: patrz Kujawińska Courtney, 1986: 507–512.

W filmie obecni na widowni teatru współcześni Szekspirowi dramatopisarze zachwycają się nierymowanym (białym) dziesięciozłogłosem. Po raz pierwszy miał go zastosować hrabia de Vere w sztuce *Romeo i Julia*¹⁵. Badania dowodzą jednak, że ten poetycki styl wprowadzili Thomas Norton i Thomas Sackville w tragedii *Gorboduc*, napisanej nieomal pół wieku wcześniej (1561). Ponadto ukazanie twórczości hrabiego de Vere w kontekście jego biografii oraz udokumentowanej chronologii powstania sztuk Szekspira wskazuje, że według realizatorów filmu de Vere napisał *Sen nocy letniej* w wieku ośmiu lat, a *Burzę* wystawił siedem lat po własnej śmierci!

Dziwnym pomysłem, moim zdaniem, był wręcz odrażający portret Szekspira. Tak odegrał tę rolę Rafe Spall, stosunkowo mało znany aktor, którego pierwszym dużym sukcesem stała się rola psychopaty w brytyjskim serialu telewizyjnym *Na granicy cienia* (*Shadow Line*)¹⁶. W filmie *Anonymous* pokazał Szekspira jako osobę cierpiącą na dolegliwości psychiczne, gdyż tylko w ten sposób można wytłumaczyć dziwne uśmieszki Spalla, jego chorobliwe potrząsanie ramionami i brak koordynacji ruchowej. Oglądając to dzieło, zadawałam sobie pytanie: co kierowało twórcami filmu, aby nie tylko zanegować autorstwo sztuk Szekspira, ale też przedstawić go jako nieudacznika, analfabetę, przebiegłego i obłudnego szantażystę, człowieka bez zasad moralnych, będącego w stanie zrobić wszystko dla pieniędzy, ba, nawet mordercę? W jego zachowaniu można byłoby doszukać się również cech makiawelicznego Jagona. Innymi słowy, zrobiono wszystko, aby na tym tle wyraźniej ukazać pozytywne cechy hrabiego de Vere, w którego postać wcielił się Rhys Ifans, ukazując go jako melancholijnego, pokrzywdzonego przez los, moralnie nienagannego, wykształconego, a nawet przeintelektualizowanego bohatera¹⁷.

¹⁵ Fragmenty rymowane pojawiają się tylko w partiach lirycznych (np. w prologu) oraz w pierwszym dialogu zakochanych. Prozą posługują się w całej sztuce bohaterowie z niższych klas społecznych – służący i muzycanci, niekiedy Marta, Mercurio i Benvolio. Romeo niemal przez cały czas mówi wierszem, wyłączając scenę kłótni słownej z przyjaciółmi (scena 4 aktu II). Patrz: *Romeo i Julia* (*The Riverside Shakespeare*: 1058–1099).

¹⁶ Rafe Spall jest synem sławnego brytyjskiego aktora Timothy’ego Spalla, który przeszedł do historii jako doskonały odtwórca wielu sztuk szekspirowskich.

¹⁷ W poprzednich rolach filmowych Rhys Ifans odtwarzał zazwyczaj bohaterów o ograniczonym poziomie intelektualnym oraz moralnym. Grał m.in.

A przecież, jak zaświadcniają dokumenty opublikowane za życia Szekspira i tuż po jego śmierci, wśród ludzi znających go osobiście krążyły radykalnie odmienne oceny zarówno jego osoby, jak i twórczości. Jako autora sztuk i poematów identyfikowali go tacy pisarze jak Henry Willoughby (1575?–1596), William Covell (zm. 1613), Richard Barnfield (ur. 1574), John Weever (1576–1632) i anonimowy autor *Parnassus Plays* [„Sztuki z Parnasu”, wystawione 1598–1602?], gdzie jedna z postaci adoruje jego portret: „O słodki mistrzu Szekspirze, chciałbym mieć jego portret w swoim gabinecie” i pragnie „wielbić słodkiego mistrza Szekspira i uhonorować go poprzez położenie pod poduszką jego poematu *Wenus i Adonis*” (*Parnassus Plays*, 1606). Wspominają też o nim współcześni koledzy-dramatopisarze, m.in. Henry Chettle (ok. 1564–ok. 1631) i John Webster (ok. 1580–ok. 1634)¹⁸.

Ponieważ nie sposób przytoczyć wszystkich tych ocen, ograniczę się tylko przywołania tych, które opublikował Ben Jonson. Mimo drobnej krytyki obecnej w wierszu „Do czytelnika” zamieszczonym w pierwszym zbiorowym wydaniu – *First Folio* (1623) – dzieł Szekspira, ich ogólnym przesłaniem jest pochwała. Jonson stwierdził np., że Szekspir był „duszą wieku, wywołującym oklaski, rozkoszą, cudem naszej [elżbietańskiej] sceny”¹⁹. Podobną opinię powtórzył w zatytułowanej *De Shakespeare Nostrat*

nierozgarniętego współlokatora głównego bohatera, kreowanego przez Hugh Granta, w *Notting Hill* (1999). W filmie *Elizabeth: Złoty wiek* (2007) wcielił się w fikcyjną postać Roberta Restona – głównego organizatora tzw. spisku Babingtona, w wyniku którego królowa Elżbieta I miała zostać sekretnie zgładzona. Z dużym sukcesem odtwarzał rolę Xenophillusa Lovegooda, redaktora pisma dla czarnoksiężników *The Quibbler* w filmie *Harry Potter i Insygnia Śmierci* (2010), którego życiowe wybory zaświadczały o braku moralności i egoistycznym nastawieniu do życia. Był też niezapomnianym czarnym charakterem, Curtem Connorsem, w filmie *Niesamowitość Spider-Man* (2012).

¹⁸ Por. Dobson, 1992. Ponadto w dziele *Palladis Tamia* (1598) Francis Meres wymienił 12 sztuk napisanych przez Szekspira, wskazując, że był on autorem komedii, tragedii oraz sztuk historycznych. Co prawda, Meres wymienia też nazwisko hrabiego de Vere, ale tylko jako autora komedii (Meres, 1598).

¹⁹ Nie był to jedyny panegiryk, w którym Jonson wychwalał twórczość Szekspira. Wyraził też opinię na temat Szekspira jako człowieka i po jego życiu w Szkocji Drummond z Hawthornden (1585–1649), wybitny poeta,

części dzieła *Timberor Discoveries, Made upon Men and Matter: As Theyhave How'd out of his daily Readings; Or hadtheir refluxe to his peculiar Notion of the Times* [„Budulec czy odkrycia, poczynione na ludziach i materii, jak się ukazali na podstawie jego codziennej lektury czy też mieli swój wpływ na jego szczególne czasy”] ogłoszonej drukiem w 1640 roku, gdzie wyjaśnił, że Szekspir „[b]ył prawdziwie uczciwy, otwarty i miał swobodne obejście. Posiadał też niebywałą fantazję, odważne pomysły i łatwy sposób wypowiedzi, która wypływała z niego z taką łatwością, że czasami trzeba go było hamować” (Johnson, 1892). Jak w tym kontekście – tylko jednej z wielu opinii na temat Barda ze Stratfordu – można wyjaśnić, a przede wszystkim usprawiedliwić ukazanie karykaturalnej postaci Szekspira w filmie *Anonymous*?

Większość amerykańskich i brytyjskich recenzji oraz rozmaitych prac poświęconych dziełu Emmericha zakwestionowała nie tylko wypaczenia historyczne, lecz także ogólny brak logiki przedstawionych w filmie zdarzeń, w tym nieznanomość faktów historycznych. Zarówno reżyser filmu, jak i autor scenariusza potraktowali historyczną stronę filmu w sposób dowolny, a ich zapewnienia, że gry z historią miały „pobudzić widzów do myślenia” (cyt. za Noveck) nie brzmią przekonująco. Nawet ci z odbiorców, którzy znają życie i twórczość Szekspira na poziomie podstawowym – wiadomości wyniesionych ze szkoły – zwracali i zwracają uwagę na licznych forach internetowych, że film nie szanuje dokumentacji historyczno-archiwalnej. Nie powiodły się starania o zakwalifikowanie tego obrazu jako postmodernistycznej zabawy z historią, co m.in. miał usprawiedliwić alternatywny sposób narracji. Nie udały się również próby uznania *Anonymous* za dzieło równe filmowi *Zakochany Szekspir* (1998) w reżyserii Johna Maddena. Nie zaakceptowano porównywania go do filmu *Bękarty wojny* (2009), fantazji wojennej na temat żydowskiej zemsty na nazistach,

podał je w notatkach z ich rozmów zamieszczonych w dziele opublikowanym pod tytułem *His Acquaintance and Behaviour with poets living with him* [„Jego [Bena Jonsona] znajomi i zachowanie w stosunku do poetów z nim żyjących”, 1616]. W tych rozmowach Jonson mówił także o Danielu Draytonie, Francisie Beaumencie, sir Johnie Roe, Johnie Marstonie, Thomasie Middletonie, Johnie Chapmanie, Johnie Fletcherze i innych (Johnson, 1616).

przefiltrowanej przez wyobraźnię, wrażliwość i erudycję Quentina Tarantino²⁰. Mimo prób obrony tego dzieła poprzez nazwanie go fikcją, trudno było zignorować jego ogólną atmosferę oraz przesłanie zapewniające, że pokazane w nim wydarzenia powinniśmy traktować serio.

Nie pomogła filmowi obsada aktorska, choć zdziwienie mogła wywoływać obecność takich gwiazd jak Vanessa Redgrave czy Derek Jacobi, poważanych w świecie aktorów, którzy swe kariery – teatralne i filmowe – zbudowali na wspaniałych kreacjach bohaterów szekspirowskich oraz m.in. na pracy w teatrze Royal Shakespeare Company. Z pewnością łatwiej można było wytłumaczyć udział w tym artystycznym przedsięwzięciu Jacobiego, gdyż jego zainteresowanie sprawą autorstwa dzieł Szekspira znane jest od dawna. Już w 2007 roku został czynnym członkiem Shakespeare Authorship Coalition (Koalicji Autorstwa) – stowarzyszenia, którego celem jest legitymizowanie wątpliwości związanych z autorstwem sztuk Szekspira. Ponadto Jacobi podpisał, wraz z innymi wybitnymi postaciami ze świata sztuki, nauki i polityki, *Declaration of Reasonable Doubt About the Identity of William Shakespeare* [„Deklarację uzasadnionych wątpliwości w kwestii tożsamości Williama Shakespeare’a”]²¹. Wielokrotnie bronił tezy Oksfordczyków oraz napisał wstępy do monografii (por. Anderson, 2005), które miały bezsprzecznie udowodnić, że Szekspir nie był autorem przypisywanych mu przez stulecia

²⁰ Chociaż film Quentina Tarantino spotkał się z negatywnymi opiniami, wywołanymi swobodnym potraktowaniem faktów historycznych, zabawą konwencjami filmowymi, wciąganiem widzów w gry reżysera, odwołaniem się do pastiszu oraz parodii filmów wojennych, dzieło i tak zostało uznane za jedno z najlepszych w roku. Zobacz też: Burt, Newstok, 2010: 88–103.

²¹ Na stronie internetowej Shakespeare Authorship Coalition można odnaleźć stwierdzenie, że cel stowarzyszenia stanowi troska o prawdę. Jego członkowie twierdzą, że występują przeciwko „człowiekowi ze Stratfordu nad Avonem”, gdyż nie wierzą, aby był on autorem sztuk mu przypisywanych. Pod deklaracją podpisali się m.in. Jeremy Irons, Michael York i Mark Rylance, długoletni dyrektor artystyczny teatru Shakespeare’s Globe w Londynie, a także będący już w stanie spoczynku John Paul Stevens, sędzia Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych i Sandra Day O’Connor, amerykańska prawniczka, pierwsza kobieta zasiadająca w jego składzie (1981–2006).

dzieł. We wprowadzeniu do filmu, które wygłasza na tle tętniącego życiem współczesnego Nowego Jorku, Jacobi informuje odbiorców dzieła, że jego realizacja była „niebezpiecznym przedsięwzięciem”, gdyż wywołała „wściekłość ortodoksyjnych Stratfordczyków”.

Vanessa Redgrave, aktorka, która w tym samym roku odegrała z dużym powodzeniem rolę Wolunnii w filmowej adaptacji *Koriolana* w reżyserii Ralpa Fiennesa (2011), dopiero po nakręceniu *Anonymous* zaczęła otwarcie kwestionować autorstwo Szekspira. Zrobiła to m.in. w wywiadach telewizyjnych oraz prasowych. Podobnie postąpiła grająca rolę Bess – królowej Elżbiety I w czasach młodości – Joely Kim Richardson, córka Vanessy Redgrave, już od najmłodszych lat związana z teatrem szekspirowskim (por. YouTube). W wywiadach Emmerich podkreślał, że niezaprzeczalny autorytet artystyczny obu aktorek miał dopomóc w uwiarygodnieniu ideologicznej podstawy dzieła:

Jeśli Vanessa i Joely dałyby mi odpowiedź negatywną, nie wiem, co byłbym zrobił, ponieważ zarówno matka, jak i córka są tak doskonałymi aktorkami i wyglądają podobnie. Mają taki sam głos. Ogromnie się ucieszyłem, że zgodziły się ze mną współpracować (Williams, 2011).

Innymi słowy, zaangażowanie tych znakomitych aktorek do swojego filmu reżyser uważał za wielki sukces.

Po premierze *Anonymous* zorganizowano szereg spotkań z publicznością, w czasie których obsada filmu broniła jego tezy, utrzymując, jak to np. zrobił Rafe Spall, że kwestia autorstwa sztuk nie była głównym tematem, gdyż obraz ten jest po prostu „politycznym dreszczowcem, filmem historycznym, bankietem doznań wizualnych” (Alexander, 2011). Podkreślano, że Emmerich zainicjował dyskusję nad nowym rozumieniem kwestii biografii, krytyki historycznoliterackiej oraz pojęcia kanonu dzieł Szekspira. Joely Kim Richardson zapewniała w jednym z wywiadów:

Nie rozumiem, skąd ta cała awantura. Przecież tak naprawdę film sławi Szekspira. Wszyscy z nas byli przekonani [...], co prawda, że hrabia Oxford był autorem tych sztuk, ale byliśmy też pewni, że kwestie autorstwa należy przedyskutować. Mamy przecież w całej tej historii tyle brakujących

elementów, a Emmerich nie był pierwszym, który tę sprawę poruszył (*Anonymous: Joely Richardson shines on red carpet at Shakespeare film's premiere*).

Propagowano tezę, że film przyczynił się do przewartościowania wiedzy na temat techniki tworzenia dramatów w Londynie za czasów panowania Elżbiety I. Mark Rylance, który przez wiele lat był dyrektorem i reżyserem zrekonstruowanego w Londynie teatru Pod Kulą Ziemską, a w filmie zagrał rolę jednego z aktorów Trupy Lorda Szambelana, oświadczył, że nie rozumie gniewu wywołanego dziełem Emmericha. Uznał go nawet za dziwaczny, „gdyż autorstwo sztuk Szekspira zawsze pozostawało owiane tajemnicą” (Rylance).

Mimo tych początkowych zapewnień i aktorzy, i twórcy filmu, występując w masowych środkach przekazu, tj. w internecie i w prasie codziennej, wygłaszali liczne komentarze, przedstawiali wypowiedzi i refleksje na temat materialnej i intelektualnej spuścizny Szekspira, które kwestionowali zgodnie z przesłaniem dzieła Emmericha. Stratfordczycy nie pozostali im dłużni. Jednym z pierwszych zagorzałych obrońców Szekspira i krytyków filmu został znany amerykański naukowiec James Shapiro, autor monografii *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* [„Zakwestionowany Will: Kto napisał Szekspira?”, 2010]. W licznych artykułach i wystąpieniach Shapiro zidentyfikował początek oraz opisał historię ruchu antystratfordczyków, wskazując psychologiczne, społeczne i polityczne czynniki, które sprawiły, że tak wybitne osobistości jak np. Sigmund Freud, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain i Lew Tolstoj kwestionowały fakt, że Szekspir był autorem swoich dzieł. Dokonał także dogłębnej oceny filmu Emmericha.

Shapiro zyskał poparcie innych światowej sławy szekspirologów. Powstała m.in. strona internetowa *Who Was William Shakespeare?* [Kim był William Szekspir?], gdzie przedstawiciele światowej nauki, teatru, filmu, sztuki, literatury w jednodominutowych wypowiedziach odpierali typowe zarzuty wysuwane przeciwko Szekspirowi. O randze tego przedsięwzięcia zaświadcza fakt, że otwiera je Jego Wysokość Książę Walii. Inni obrońcy to np. Stanley Wells i Peter Holland – dwaj długoletni dyrektorzy Instytutu Szekspirowskiego na Uniwersytecie w Birmingham, Michael Dobson – jego obecny dyrektor, Lena Orlin, przewodnicząca Shakespeare American Association oraz znana brytyjska pisarka Margaret Drabble.

Ukazała się też internetowa publikacja Wellsa i Paula Edmondsona *Shakespeare Bites Back: Not So Anonymous* [„Szekspir odgryza się: nie tak anonimowo”, 2011].

Oksfordzycy zwarli szyki i pojawiły się ostre riposty. Wykorzystano środki masowego przekazu, w tym zwłaszcza strony internetowe. Nie jestem jednak w stanie wnikliwie przedstawić w tej, i tak już obszernej, pracy kolejnych etapów konfliktu wywołanego filmem *Anonymous*, którego szczególnym przejawem okazały się dwie publikacje. Pierwsza z nich – *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy* [„Szekspir bez wątplenia. Dowody, wywód, kontrowersja”, 2013] wydana pod redakcją Paula Edmondsona i Stanleya Wellsa – to zbiór esejów obnażających przekłamania stronnictwa hrabiego de Vere, poprzez odwołanie się do udokumentowanych faktów z życia Szekspira, głównie w Warwickshire i Londynie, oraz ukazanie go na tle epoki elżbietańskiej. W skład tomu weszły też prace ukazujące tło, zasady dystrybucji i odbiór filmu w kategoriach kulturowo-ideologicznych. Poplecznicy hrabiego de Vere odpowiedzieli natychmiastowym ogłoszeniem drukiem własnego zbioru esejów: *Shakespeare Beyond Doubt? Exposing An Industry in Denial* [„Szekspir bez wątplenia? Ujawniając sposoby zaprzeczenia”, 2013], pod redakcją Johna M. Shahana i Alexandra Waugh. Autorzy monografii – członkowie The Shakespeare Authorship Coalition – w sposób dogłębny ustosunkowali się do argumentów Stratfordczyków. Swoje dzieło zaadresowali do młodzieży: utwór zadedykowano „studentom dzieł Szekspira na wszystkich college’ach i uniwersytetach”. Tą dedykacją zwolennicy hrabiego de Vere wymierzili celny cios swoim oponentom, gdyż wiele publikacji napisanych przez Stratfordczyków wyraża głębokie zaniepokojenie z powodu umieszczenia teorii zaprzeczającej autorstwu Szekspira w programach wyższych uczelni – na Uniwersytecie Concordia w USA i na Uniwersytecie Brunel w Wielkiej Brytanii.

W Polsce *Anonymous* przeszedł niemal bez echa. Ukazały się zwyczajowe, bardzo lakoniczne, recenzje filmu. Nie wywołał on również dyskusji nad autorstwem sztuk Szekspira. I nie ma w tym nic dziwnego, gdyż na przestrzeni wieków w polskiej recepcji jego dzieł nie podejmowano tej kwestii (Kujawińska Courtney, 2006a). Chociaż w popularnym obiegu można natknąć się na pytania związane z autorstwem jego sztuk, istnienie

i działalność rozmaitych frakcji antystratfordczyków nie cieszy się zainteresowaniem. Nieliczne prace naukowe na ten temat mają zazwyczaj ograniczony zasięg czytelniczy, a wybitni szekspirolodzy pomijają go w monografiach poświęconych życiu i twórczości Szekspira (Zbiński, 1956 i 1988). Ukazując życie artysty, odwołują się zazwyczaj do wyników badań przeprowadzonych przez szanowanych szekspirologów brytyjskich i amerykańskich, dokumentujących swoje prace obszernym materiałem archiwalnym.

O małym zainteresowaniu, a przede wszystkim nikłej wiedzy na temat istnienia rozmaitych frakcji przypisujących autorstwo sztuk Szekspira rozmaitym dramatopisarzom, zaświadczały recenzje filmu, które ukazały się w prasie oraz w internecie (Ciapara, 2011: 12; Szczerba, 2011; Zawadzki, 2011: 68–69; Zwanecki 2011: 81). Żadna z nich nie wdaje się w rewizjonistyczne dyskusje, pozostając przy wartościującym osądzie artystycznych walorów dzieła Emmericha. Odzew na forach i blogach internetowych był minimalny; większość ocen filmu ograniczyła się do nazwania go „bombastyczną błądą” (Filmnet) czy też „czystym szaleństwem” (Stopklatka.pl). Co prawda, tuż po polskiej premierze filmu (11 listopada 2011 roku) pojawiła się w internecie obszerna praca Tomasza Gabisia, publicysty, tłumacza i dziennikarza, zatytułowana *Raport o „Szekspirze”* (Gabiś, 2011), której autor dogłębnie przedstawił dzieje teorii antystratfordczyków. Nawoływanie do zrewidowania kwestii autorstwa dzieł Szekspira – poprzez powoływanie się na takie m.in. opinie jak: „Will Szekspir ze Stratfordu mógł mieć pewne związki z teatrem, a nawet otrzeć się o krąg, w którym działał prawdziwy autor, ale nie miał nic wspólnego z powstaniem *Makbeta*” – nie wzbudziło dyskusji. Ale był to efekt zamierzony, gdyż Gabiś nie życzył sobie komentarzy na temat swej pracy²².

²² Gdy zwróciłam uwagę na *Raport* moim studentom, okazało się, że nie wywołał ich zainteresowania, w myśl omawianego na zajęciach założenia, że kwestia autorstwa należy do najbardziej złożonych zagadnień teoretycznoliterackich, a w przypadku Szekspira rozważania na ten temat sprowadzają się, za Stanleyem Fishem, do dyskusji na temat biografii jako konstruktu kulturowego (Fish, 1980).

Jakie są, jeśli jakieś w ogóle, skutki powstania filmu *Anonymous*? Obraz z pewnością pobudził do dyskusji na temat autorstwa i biografii Szekspira, co znalazło odbicie w międzynarodowych publikacjach oraz licznych konferencjach, sympozjach i seminariach. Powstały teksty dotyczące tworzenia ikon kulturowych, w których sporo miejsca zajmuje rola, jaką odegrał i odgrywa Szekspir. Prace badawcze poświęcone procesowi twórczemu dramatopisarzy tworzących w okresie elżbietańskim i wczesnojakobińskim, szczególnie ich współpracy, stały się inspirującym terenem dociekań naukowych. To z kolei zaowocowało opublikowaniem monografii, esejów i artykułów zajmujących się stylem dzieł Szekspira i jego współczesnych²³. Krytykowano określenie „Stratfordczycy”, gdyż ogranicza ono Szekspira tylko do miejsca jego urodzenia i śmierci, co przekłamuje społeczny i kulturowy kontekst, w którym żył i tworzył – a żył i tworzył nie tylko w Stratfordzie, lecz też w Londynie. Powstały liczne strony internetowe oraz blogi, również profile na takim forum społecznościowym jak Facebook, gdzie wybitni naukowcy nie tylko przedstawiają wyniki swoich badań, ale przede wszystkim prowadzą dyskusję z odbiorcami dzieł Szekspira. Uruchomiono programy edukacyjne dla dzieci i młodzieży, w czym przodują ośrodki badań i studiów szekspirowskich: Folger Shakespeare Library w Waszyngtonie, Shakespeare Birthplace Centre w Stratfordzie nad Avonem i The Globe Centre w Londynie. W czasie jednego ze swych sezonów Royal Shakespeare Company wystawiła cykl wybranych sztuk Szekspira w wersji dla młodego widza.

Historia życia Williama Szekspira ma i pewnie będzie miała wiele nierozwiązanych zagadek, które w diametralnie odmienny sposób próbują wyjaśnić jego biografowie na przestrzeni wieków. Ponieważ biografia, tak jak inne formy interpretacji, stanowi zazwyczaj odbicie zmieniających się wartości kulturowych, większość współczesnych prac poświęconych życiu

²³ W 2014 roku na Uniwersytecie w Newcastle (Australia) została zorganizowana konferencja „Beyond Authorship” [„Poza autorstwem”], której tematem była literatura okresu elżbietańskiego, w tym dzieła Szekspira, w kontekście języka, stylu, gatunków literackich, form i adaptacji oraz przebadanie wpływu, jaki na podejście do kwestii autorstwa wywierają elektroniczne bazy tekstów, umożliwiające zastosowanie nowych metod badawczych.

Szekspira jest także aktem autokreacji ich autorów. Jeśli przychylimy się do rozumowania wielu teoretyków biografii, że zazwyczaj ciąży ona w kierunku przedstawienia autoportretu jej twórcy, to portret Szekspira jako niedorozwiniętego umysłowo, przekupnego, mordercy i analfabety jest, być może, portretem scenarzysty i reżysera filmu *Anonymous*. Świadomi ograniczonej liczby dokumentów i faktów historycznych, biografowie często otwarcie zapraszają swych czytelników do zaaprobowania lub odrzucenia przedstawionych przez siebie prac nie w terminach fakto-logicznych, lecz w terminach określonej wizji kulturowej. Znaczenia, jakie przypisuje się wydarzeniom historycznym, interpretowanym dla współczesnych odbiorców przez m.in. historyków, literatów, artystów, reżyserów, nie mogą jednak przekreślać udokumentowanych faktów. Mogą i powinny natomiast wyjaśniać ich sens i odczytywać je według osobistych preferencji kulturowych, społecznych i politycznych ich twórców, pragnących dotrzeć do współczesnych sobie odbiorców. W mojej reakcji na film *Anonymous* przyłączam się do opinii wygłoszonej przez Edmondsona i Wellsa:

Mówimy w obronie Szekspira przeciwko wszystkim tym, którzy chcą wierzyć, że można przetwarzać historie według ich własnych upodobań. Był człowiekiem pochodzącym z ambitnej klasy średniej, synem rękawicznika, którego ukształtował humanizm, wykształcenie w szkole średniej, który pracował ciężko w tym, w czym był dobry, i stworzył jedno z najwspanialszych sztuk i poezji, jakie kiedykolwiek napisano. A teraz nadszedł czas, aby zawalczył o siebie (Edmondson, Wells, 2011).

A nam, jak uważam, nie pozostaje nic innego tylko przyłączyć się do tej walki o Szekspira.

TESTAMENT SZEKSPIRA: DRAMAT VERNA THIESSENA (2005)

W monodramie *Testament Szekspira* (*Shakespeare's Will*) kanadyjski dramatopisarz Vern Thiessen (2005) przedstawia samotną i zaniedbaną żonę Szekspira, Annę Hathaway, której życie przez prawie 20 lat koncentrowało się przede wszystkim na domu i wychowywaniu dzieci. Sztuka nie jest próbą stworzenia jeszcze jednej konwencjonalnej biografii Williama Szekspira, powszechnie uznanego za jednego z najwybitniejszych światowych pisarzy oraz reformatorów teatru, którego życie od wieków stanowi temat spekulacji badaczy, naukowców i pisarzy. Jeszcze mniej wiemy o życiu głównej bohaterki sztuki, Anny (1556–1623). Biorąc zatem pod uwagę nieliczne dokumenty przechowywane w lokalnym kościele i testament Szekspira oraz brak świadectw dotyczących ich wspólnego życia, ukazane w sztuce rozważania Anny tuż po pogrzebie męża mają charakter spekulatywny, fragmentaryczny oraz głównie aluzyjny. Niemniej jednak postać Szekspira, funkcjonując głównie w przestrzeni nieobecności, odgrywa bardzo istotną rolę. Stanowi ona dopełnienie obrazu Anny, co intensyfikuje także poetycki język dramatu.

W przeciwieństwie do monosylabicznego Szekspira, nazywanego w sztuce Billem, który używa słów bardzo oszczędnie – i to zarówno w konwersacji z żoną, jak i w pisanych do niej z Londynu listach – Anna jest elokwentna, a nawet gadatliwa. Gdy trzeba, umie wyrazić swe odczucia w konwencji zarówno poetyckiej, jak też rubasznie żartobliwej. Ich wzajemne kontakty trafnie podsumowuje, stwierdzając, że w relacjach małżeńskich Szekspir był „człowiekiem niewielu słów”. Znajdujemy jednak w sztuce także próbę ukazania potencjału poetyckiego Szekspira: Thiessen przywołuje fragmenty sonetu 145, który Bill dedykuje Annie na początku ich związku i zapewnia: „W przyszłości będę pisał lepiej”.

W swym retrospektywnym monologu Anna wspomina ich wzajemne relacje, odkrywając najbardziej osobiste układy i zależności. Przywołuje nie tylko początkową namiętność – miała osiem lat więcej niż on – oraz ślubne przyrzeczenia, gdy była w zaawansowanej ciąży. Wyrazili je publicznie w kościele katolickim, gdyż w sztuce Szekspir jest katolikiem, czyli w ówczesnych czasach dysydem. Spotyka się to z krytyką ojca Anny, prawdopodobnie wyznawcy oficjalnej religii anglikańskiej.

Sporo miejsca w rozważaniach Anny zajmuje przywołanie ich wzajemnych ustaleń prywatnych, co pozwala zobaczyć ją jako samowystarczającą, przedsiębiorczą i niezależną kobietę. Podstawą relacji pomiędzy Anną i Bilem miało być zaufanie, przyjaźń, a przede wszystkim wolność w sprawach seksualnej gratyfikacji. Zgodnie z tą umową, pod nieobecność męża Anna zaspokaja swe potrzeby seksualne z wieloma kochankami. Nie jest ona jednak lubieżną cudzołożnicą, lecz kobietą, której poszukiwanie erotycznego zaspokojenia można porównać do częstych związków homoseksualnych męża w stolicy. Na temat tego aspektu życia Szekspira powstało wiele prac naukowych, szczególnie w kontekście cyklu jego sonetów.

Thiessen łączy to seksualne zaspokajanie potrzeb Anny z procesem tworzenia tożsamości własnej. Proces ten odkrywamy w wielu elementach jej życia codziennego, wśród których jedną z głównych ról odgrywa fascynacja wodą, w tym deszczem, a szczególnie morzem. Już rozpoczynające sztukę didaskalia wprowadzają „deszcz”, przez który wolno „przechodzi Anna”. Jej ojciec był chłopcem okrętowym, co ma tłumaczyć tęsknotę kobiety za morzem – czy w sensie metaforycznym: za wolnością. Wyrażone w monologu Anny napięcie pomiędzy tym, co społecznie zaakceptowane a tym, co ustaliła z mężem w sferze prywatnej wprowadza poczucie nieustannej nieokreśloności, zmienności kształtu wody. Podobny kształt przyjmują przywoływane przez Annę wydarzenia. Są one tworem jej interpretacji i wyobraźni, wydarzeniami z przeszłości, które tworzy na nowo, często błędnie.

Poświęcenie dla dobra rodziny stanowi główne przesłanie życia Anny, co pozostaje do pewnego stopnia zbieżne z popularnym współcześnie wzorcem pracującego męża i niepracującej żony/matki, która jest odpowiedzialna za życie rodzinne. W interpretacji Thiessena Szekspir zawiera małżeństwo z rozsądku, aby móc realizować swe zawodowe ambicje. W sztuce widać zatem połączenie elementów współczesnych

i elżbietańskich, co ukazuje napięcie pomiędzy ograniczeniem i wolnością, pomiędzy wyborem i jego brakiem. Chociaż Anna, żyjąca w czasach elżbietańskich, wydaje się korzystać z wielu przywilejów przynależnych raczej współczesnym kobietom, tak jak dzieje się w wielu małżeństwach w XXI wieku, okazuje się, że całkowitą władzę nad tzw. niepracującą żoną ma mąż. Szekspir jest świadomy roli Anny, gdyż w czasie jednej ze swych krótkich wizyt w domu, przyznaje, że nie mógłby zrealizować swoich planów bez jej pomocy. Dziękuje jej za to: „Dałaś mi moją pracę. / Dałaś mi moje słowa. / Dałaś mi moje życie, Anno”.

Sztuka Thiessena jest jednak także historią kobiety, która nie spełniła oczekiwań męża, nie wywiązała się z obowiązków matki. Anna zabiera córki, Susannę i Judith, oraz syna Hamneta, nazywanego Harrym, nad morze z powodu szalejącej w Stratfordzie nad Avonem plagi dżumy. Harry topi się, gdy uwagę Anny przyciąga osa. Przywołanie tej tragedii tworzy następną interpretacyjną wieloznaczność: możliwe, że Anna zaakceptowała śmierć zarażonego dżumą syna, aby oszczędzić mu dalszych, związanych z chorobą cierpień.

Monodram kończy odczytanie przez nią testamentu, o którego istnieniu nie wiedziała. Otrzymała go tuż po pogrzebie Billa od Joan, jego siostry, która wręczyła jej ten dokument z drwiącym uśmieszkiem. Anna traktuje zapisane jej w testamencie „drugie najlepsze łóżko” jako karę za niepowodzenie w wypełnianiu roli matki. W tym kontekście sztuka staje się spektakularnym potępieniem Anny przez Billa. Testament okazuje się niejako oceną jej życia, co nabiera szczególnie tragicznego znaczenia w kontekście zawodowych sukcesów Szekspira i jego wiecznej sławy, jaką osiągnął dzięki żonie. Na tym tle symbolicznie brzmi użyta w zakończeniu parafraza słów skrzywdzonego Malvolia z *Wieczoru Trzech Króli*.

Warto tutaj wspomnieć, że Thiessen ignoruje współczesną, uwzględniającą kontekst historyczny, interpretację zapisanego w testamencie „najlepszego drugiego łóżka”. W czasach Szekspira „najlepsze łóżko” przeznaczano dla gości, a „najlepsze drugie łóżko” było łóżem małżeńskim. Podarowanie go Annie miało zatem wydźwięk sentymentalny. Ponadto w siedemnastowiecznej Anglii dzieci były prawnie zobowiązane do opieki nad rodzicami. Zapisanie domu Susannie, wbrew tekstowi Thiessena, zapewniało Annie spokojną starość.

IRA ALDRIDGE, SZEKSPIR I ŚWIADOMOŚĆ KOLORU SKÓRY W PRZEDSTAWIENIACH TEATRALNYCH DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ EUROPY

Dyskutując o braku wyczulenia na kolor skóry przy doborze obsady w inscenizacjach sztuk Szekspira oraz praktycznym zastosowaniu takiej strategii, należy przeprowadzić badania poświęcone semiotyce rasy. W kontekście Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii obecność sceniczna czarnoskórego aktora może być interpretowana przez pryzmat różnych, oderwanych od siebie zagadnień, które osadzone są w realiach historycznych tych krajów – takich jak historia niewolnictwa, toczące się batalie o równość rasową, a także przekrojowa historia wykorzystywania czarnego koloru ciała (publiczne lincze, minstrely [minstrel show] etc.). Taki pryzmat interpretacyjny nie jest jednak uniwersalny. Analiza recepcji czarnoskórego aktora szekspirowskiego Iry Aldridge’a na kontynencie europejskim skomplikuje nasze rozumienie zarówno konkretnego użycia terminu „czarnoskórość” (*performance* w teorii Chomsky’ego), jak i semiotyki tego wyrażenia. Chociaż Ira Aldridge to jeden z zaledwie 33 wyróżnionych aktorów – i jedyny pochodzenia afroamerykańskiego – których nazwiska zostały umieszczone na wykonanej z brązu tablicy pamiątkowej przy Shakespeare Memorial Theatre w Stratfordzie nad Avonem i ten, którego imieniem nazwano teatr (na terenie Uniwersytetu Howarda w Stanach Zjednoczonych), nie zyskał on należytej mu pozycji w badaniach naukowych. Historycy brytyjscy i amerykańscy mają skłonność do postrzegania go jako idealnego przykładu „Obcego”, „Niezanego” lub „Innego”¹. Jednakże materiał archiwalny ukazujący odbiór

¹ Na wczesnym etapie moich badań odkryłam, że większość dzieł o życiu Aldridge’a cechuje wybiórczość, stroniczość i/lub fragmentaryczność. Pośród

Aldridge'a w kontynentalnej Europie może stanowić dla nas wyzwanie, aby przemyśleć kierunek, w jakim powinny się rozwijać teorie semiotyki teatralnej, zarówno w kontekście historycznym, jak i współczesnym globalnym.

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku Aldridge'a archiwa teatralne i teksty krytyczne, gdzie sławiono go i otaczano czcią za życia, pochodziły przede wszystkim z krajów nieanglojęzycznych, które odwiedził podczas swoich objazdów. W roku 1853 *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* określiła go mianem „gwiazdy pierwszej wielkości”, a według relacji *Kuriera Warszawskiego* był on „witany przez przepelnione teatry” (*Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego*, 23 stycznia 1853; *Kurier Warszawski*). Kompozytor Ryszard Wagner odnotował wrzawę, jaka panowała wśród tłoczących się przed teatrami widzów, chcących obejrzeć spektakle z udziałem Aldridge'a; pisarz Théophile Gautier opisał swoje zauroczenie występami tego aktora w słynnej *Voyage en Russie* [„Podróż do Rosji”, 1895], a Taras Szewczenko narysował jego portret na znak ich wzajemnej przyjaźni².

wielu prac biograficznych dwie zasługują na specjalną uwagę. *Ira Aldridge: The Negro Tragedian* Herberta Marshalla i Mildred Stock jest powszechnie uważana za najbardziej wyczerpującą biografię w języku angielskim. Ukazała się ona w roku 1958, musiał zatem upłynąć niemal cały wiek od śmierci Aldridge'a, nim jego historia doczekała się opracowania naukowego. W roku 1995 wydano *„Speak of Me As I Am”: The Story of Ira Aldridge* Owena Mortimera, asystenta Stock, pracującego jako wolontariusz. Pomimo że badania przeprowadzone przez Marshalla i Stock odznaczają się solidnością i pieczołowitością, byli oni świadomi, że nie mogą opowiedzieć całej historii Aldridge'a. W *Prologu* przyznali, że „wciąż istnieją jakieś luki: opowieść pozostaje nadal niepełna we wszystkich jej aspektach” (Marshall, Stock, 1958: 8). Podobne spostrzeżenia można odnaleźć w pracy Mortimera.

² Długa lista osób, które знаły Aldridge'a obejmowała nie tylko jego znajomych ze sfer teatralnych, takich jak Ellen Tree, Edmund Kean, Charles Kean, John Philip Kemble i Madge Kendal (Robertson), ale także znamienite osobistości z innych dziedzin życia: sir Waltera Scotta, Tyrone'a Powella, sir Edwarda Bulwera-Lyttona, Hansa Christiana Andersena, Franciszka Liszta, Karola Dickensa, Jenny Lind i Lwa Tolstoja. Po zakończeniu tournée na kontynencie europejskim

Nie da się oddzielić odbioru występów Aldridge'a w kontynentalnej Europie od atmosfery politycznej i kulturalnej w każdym z krajów, które odwiedził. Chociaż w wielu z tych państw nie istniał problem niewolnictwa, to jednak miały one swoje własne kłopoty polityczne i społeczne, często przywodzące na myśl niewolę Afrykanów w obu Amerykach i innych koloniach. Dyskryminacja czarnoskórych, podobnie jak ich walka o emancypację, wielu mieszkańcom Europy wydawała się równoznaczna z ich własnymi usiłowaniami utworzenia rządu narodowego i uzyskania równouprawnienia przez grupy etniczne³.

Wizyty Iry Aldridge'a w Polsce i Rosji mogą ukazać przykłady sposobów, w jakie debaty społeczne i polityczne wpłynęły na postrzeganie tego czarnoskórego aktora. Ponadto analiza odbioru Aldridge'a na kontynencie europejskim wskazuje na jego stopień świadomości rasowej, tj. na to, jak bardzo był on świadomy znaczenia koloru skóry podczas swoich przedstawień. Jego występy nie tylko interpretowano jako komentarz dotyczący rasy samego aktora oraz rasy czarnej w ogóle, ale również odczytywano

jego albumy wypełniły się fotografiami prominentnych kobiet i mężczyzn z Rosji, Ukrainy i Mongolii, którzy w pozostawionych wpisach wyrażali zazwyczaj uznanie dla jego sztuki aktorskiej. Zob. Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, Box 2, Folder 1.

³ Pomimo tych pozornych podobieństw, przedstawiciele amerykańskiego ruchu abolicjonistycznego w zupełnie inny sposób rozumieli znaczenie takich terminów jak „uprzedzenie”, „wolność” i „solidarność” niż dążący do wyzwolenia Europejczycy. Czarni Amerykanie pragnęli zostać pełnoprawnymi obywatelami Stanów Zjednoczonych w obrębie społecznej i politycznej struktury tego kraju, natomiast Europejczycy znajdujący się pod panowaniem obcych państw, szczególnie ci mieszkający w centralnej i środkowej części kontynentu, chcieli odzyskać własną kulturę, własne szkoły, aby zachować swoje historie i tradycje, utworzyć własny, autonomiczny i obradujący w języku narodowym rząd, a ostatecznie uzyskać całkowitą niezależność. Obie grupy podzielały pragnienie wyzwolenia od uciskających je reżimów, ale cele, do jakich dążyły różniły się od siebie. Amerykańscy niewolnicy walczyli o pełną integrację kulturową, podczas gdy wiele europejskich narodów i grup etnicznych toczyło batalię o separację, tak by móc się cieszyć poczuciem własnej tożsamości narodowej i pełną niezależnością.

je w powiązaniu ze społecznymi, kulturowymi i politycznymi walkami o narodowość i etniczność w kontynentalnej Europie. Chociaż kwestie rasy oraz Szekspira jako pisarza międzynarodowego stanowiły stały punkt odniesienia w czasie kariery Aldridge'a w Europie Środkowej i Wschodniej, jego „odmienność” stała się częstym pretekstem do prowadzenia dyskusji o sprawach narodowych i etnicznych.

Stawanie się „Afrykańskim Księciem”

Urodzony 24 czerwca 1807 roku w Nowym Jorku, Aldridge przez kilka lat kształcił się w Second African Free School (Drugiej Wolnej Szkole Afrykańskiej). W młodości miał się różnych rutynowych prac zarobkowych w tym mieście, włączając w to krótki okres, gdy był zatrudniony jako garderobiany przez brytyjskiego aktora przebywającego z wizytą w Stanach Zjednoczonych. Aldridge zaangażował się również w tworzenie kilku niewielkich inscenizacji wystawionych przez czarnoskóry zespół teatralny znany pod nazwą African Grove Theatre na Manhattanie, podczas których zakochał się w teatrze i postanowił zostać zawodowym aktorem. Ponieważ swoich ambicji nie mógł spełnić w Stanach Zjednoczonych, wyemigrował do Wielkiej Brytanii, gdzie w październiku 1825 roku udało się mu uzyskać angaż w londyńskim Royal Coburg Theatre (obecnym Old Vic). Podczas trwającej niemal 25 lat kariery w Wielkiej Brytanii rzadko miał sposobność otrzymać kontrakt w tzw. *patent theatres* – teatrach, którym przyznano patent/licencję królewską. Placówki te, do których należały Covent Garden i Drury Lane, były dla wielu brytyjskich aktorów tamtego okresu najbardziej dobitną oznaką nobilitacji zawodowej. Aldridge podjął próbę uzyskania takiego wyróżnienia w teatrze Covent Garden, jednak skończyło się to dla niego sromotną klęską – został w bezpardonowy sposób odrzucony (zob. Waters, 2003). Przez resztę kariery w Wielkiej Brytanii życie zawodowe tego tragika uzależnione pozostawało przede wszystkim od tras objazdowych. W latach 1852–1867 Aldridge odbył tournée po wielu krajach europejskich, gdzie został zauważony i doceniony ze względu na wyróżniające się kreacje w szekspirowskich tragediach. Zmarł w roku 1867, w czasie prób *Otella* w Łodzi, gdzie został pochowany.

Karierę Aldridge'a można podzielić na trzy wyraźne części. W Stanach Zjednoczonych zafascynował się teatrem i Szekspirem oraz doświadczył pierwszych zetknięć z uprzedzeniem i nienawiścią na tle rasowym⁴. W Wielkiej Brytanii postrzegany był jako gwiazda jaśniejąca z oddali, gdyż nie zyskał uwagi establishmentu stolicy. Jednak jego tryumfy w kontynentalnej Europie okazały się spektakularne, a aktorskie tournée Aldridge'a obudziło niespotykane wcześniej zainteresowanie Szekspirem⁵. W przeciwieństwie do odbioru w Wielkiej Brytanii, gdzie kolor skóry aktora sprawiał, że w oficjalnych teatrach Londynu uważano go za „niegodnego” obsadzania w rolach szekspirowskich, na kontynencie jego występy witano z entuzjazmem i podziwem⁶. Grał w najbardziej prestiżowych teatrach, a spektakle z jego udziałem przyjmowane były z uwielbieniem zarówno przez elity społeczno-kulturalne, jak i przez zwyczajnych ludzi. Przystawienia Aldridge'a zbiegły się z „odkryciem”

⁴ Thompson przedstawia wiele dokumentów, ukazujących nie tylko różne formy dyskryminacji rasowej skierowanej przeciwko African Theatre, teatrowi założonemu przez Afroamerykanów, ale też wskazujących na jego wywrotową naturę (Thompson, 1998). Zob. również McAllister, 2003.

⁵ To właśnie Aldridge wprowadził Szekspira do Serbii (1858), gdzie wystąpił w rolach Ryszarda III, Otella i Makbeta w teatrze w Nowym Sadzie, stanowiącym wówczas część imperium austro-węgierskiego. Jego wizyta przyspieszyła założenie Teatru Narodowego w Belgradzie. W Krakowie Aldridge wystawił po raz pierwszy w Polsce *Ryszarda III*, a jego przyjazdy stały się inspiracją dla powstania pierwszego polskiego tłumaczenia *Otella*, w której to sztuce występował w Warszawie (1862). Jego przedstawienia *Ryszarda III* i *Otella* były pierwszymi inscenizacjami tych sztuk w Rosji. Aldridge był także pierwszym aktorem, który wystąpił z repertuarem szekspirowskim w Konstantynopolu (1866).

⁶ W czasie swoich tras objazdowych po kontynentalnej Europie Aldridge grał w tragediach Szekspira, przedstawiając ich pełne teksty. Wcześniej, w trzeciej i czwartej dekadzie swojego życia, gdy przebywał w Stanach Zjednoczonych, głównie odgrywał poszczególne sceny lub wygłaszał pojedyncze monologi z utworów Barda. Dopiero w wieku 40 lat po raz pierwszy zdecydował się na przedstawienie pełnego tekstu *Makbeta* oraz *Ryszarda III*. Większość ról szekspirowskich zagrał zatem, gdy był w średnim wieku. Chciałabym wyrazić swoją wdzięczność dr. Mortimerowi za przekazanie tej informacji.

dział Szekspira w Europie: pierwsza połowa XIX wieku to okres, w którym sztuki angielskiego dramaturga powszechnie uznano za źródło uniwersalnych wartości – psychologicznych, filozoficznych, duchowych i moralnych. Europa zaczęła przywłaszczać sobie dramaty Szekspira, a niejednokrotnie również samego ich autora jako postać narodową, często z zasadniczo różnych powodów kulturowych, społecznych i politycznych. Pojawiły się tłumaczenia i adaptacje sztuk Szekspira, uznane znakomitości akademickie publikowały naukowe i krytyczne opracowania jego dzieł, a artyści uprawiający sztuki plastyczne oraz pisarze odnajdywali w Szekspirze i jego utworach źródło natchnienia.

Jednak to przede wszystkim kultura popularna, której częścią były występy teatralne, umożliwiła rozpowszechnienie dramatów Szekspira wśród ogółu ludności. Ze względu na wysoki współczynnik analfabetyzmu w dziewiętnastowiecznej Europie teatry stanowiły najbardziej dostępny środek dotarcia do publiczności wywodzącej się z niższych klas. O ile jednak inni wykonawcy objazdowi przedstawiający repertuar szekspirowski (np. Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini) zazwyczaj odbywali tournée jedynie po większych ośrodkach, o tyle Aldridge odwiedzał również prowincję, grając zresztą tylko w szekspirowskich tragediach – czasem w tandemie z komedią Isaaca Bickerstaff(e)'a *The Padlock* [„Kłódka”]⁷. Jeden z krytyków działających w Odessie pisał:

⁷ Ta napisana w roku 1768 sztuka, której akcja została luźno oparta na opowiadaniu Miguela Cervantesa *Zazdrosny mąż*, podobno dorównywała popularnością *Operze żebraczej* Johna Gaya. *The Padlock* przyniosła sławę Charlesowi Dibdinowi (1745–1814), aktorowi komicznemu, który po raz pierwszy wystąpił w roli Munga, czarnego służącego. Śpiewane przez niego piosenki, szczególnie *Mungo here, Mungo there, Mungo everywhere* [„Mungo tu, Mungo tam, Mungo tu i tam”], stały się „chwytliwymi wyrażeniami”. Oryginalny Mungo był krnąbrnym i aroganckim, chociaż rozkochanym w muzyce, niewolnikiem. Aldridge odgrywał tę rolę w sposób diametralnie różny od tekstowego zapisu. Jego Mungo był zabawny, ale również dostarczał wyczerpujących informacji i stanowił szczegółowy komentarz na temat szerzącej się mody malowania twarzy na czarno przez białych wykonawców (tzw. widowisk *blackface*) występujących w amerykańskich minstrelach (*minstrel show*) oraz ich brytyjskiej wersji, w ten sposób krytykując instytucję niewolnictwa. Zob. Lindfors, 1993 oraz MacDonald, 1994.

Upłynęło już kilka lat, od kiedy Aldridge, podróżujący orędownik sztuki, oświecił rosyjski lud blaskiem nieśmiertelnych kreacji Szekspira: obecnie nie ma, jak mi się wydaje, ani jednego prowincjonalnego miasta, ani jednego znacznego targu w Rosji, gdzie nie przeblyskiwałoby światło geniuszu Szekspira, istniejące dzięki owemu wędrownemu tragikowi (*Wiadomości Odeskie*, 3 lutego 1866).

Chociaż wielu ludzi zjawiało się na jego występach, ponieważ chcieli zobaczyć czarnoskórego aktora, Aldridge wprowadzał ich również w świat tekstów Szekspira. Nie jest rzeczą zaskakującą, że dla wielu krytyków ten ciemnoskóry tragik stał się pierwszym aktorem szekspirowskim, a rzesze ludzi, którzy obejrżeli jego przedstawienia, tytułowały go: „Ira Aldridge, Wielki Interpretator Wiecznie Żywego Szekspira” (Mortimer, 1995: 7).

W czasie gdy Aldridge odbywał swoje kontynentalne tournée, a jego talent aktorski i profesjonalizm oczarowywały widzów teatralnych w kolejnych krajach, fizyczna obecność jego czarnego ciała rozniewała nie tylko fascynację, ale również debaty o kwestiach rasy i „Inności”. Na bardzo wczesnym etapie swojej kariery aktor zyskał miano „Afrykańskiego Roscjusza” (*African Roscius*). Pseudonim „Roscjusz” – odnoszący się do sławy, jaka otaczała Kwintusa Roscjusza Gallusa, rzymskiego niewolnika, który został aktorem – był zwyczajowo nadawany wszystkim najważniejszym wykonawcom teatralnym⁸. Chociaż obecnie nie sposób stwierdzić, czy ten pseudonim teatralny był pomysłem pierwszego menedżera Aldridge’a, czy też jego własnym wyborem, imię to musiało wywołać u niego wyjątkowy odzew. Aldridge używał go przez całą karierę: przybrane przez niego określenie „Afrykański Roscjusz” w sposób jednoznaczny wskazywało, że aktor był świadom toczącej się debaty dotyczącej zniewolenia czarnoskórych Afrykanów.

W roku 1849 opublikowano pierwszą biografię Aldridge’a, wydaną jako *The Memoir and Theatrical Career of Ira Aldridge* [„Wspomnienia

⁸ Szekspir nawiązuje do tej postaci w trzeciej części *Henryka VI*: „What scene of death has Roscius now to act” (5.6.10.). Richard Burbage (ok. 1567–1617) był podobno pierwszym angielskim aktorem, który został nazwany Roscjuszem. Potem pseudonim ten nadano takim aktorom jak Thomas Betterton (1635–1710) i David Garrick (1717–1779). Zob. Lindfors, 1996.

i kariera teatralna Iry Aldridge’a”]⁹. Według informacji tam zawartej, tragiczny był synem wodza (czy też księcia) jednego z plemion senegambijskich, którego rodzina musiała znosić niedolę i poniżenie z powodu koloru skóry¹⁰. Nie można określić, kto odpowiadał za to romantyczne przedstawienie rodowodu Aldridge’a. Mógł on zostać wymyślony przez autora *Wspomnień*, jak sądzą Marshall i Stock, lub też zostać spisany pod wpływem sugestii samego tragicznego. Przypuszczenia biografów oparte są na faktach, że aktor miał świadomość wartości, jaką niesie ze sobą promocja własnej osoby, i traktował „Historię życia Aldridge’a” jako istotną część swoich europejskich tournée. Z czasem *Wspomnienia* zyskały rozgłos na świecie – przetłumaczono je w całości lub we fragmentach na niemiecki, polski (1853), rosyjski (1858) i francuski (1866).

Pomimo że krytycy zazwyczaj nie przywiązują wagi do wartości biograficznej *Wspomnień*, zarówno ideologiczne, jak i „baśniowe” wymiary utworu dostarczyły określonego kapitału kulturowego. Wymyśloną opowieść o własnym pochodzeniu można traktować jako powzięcie przez aktora próby walki z dyskryminacją rasową. Kelvin Gaines objaśnia i uzasadnia kwestię ówczesnego „ukrywania się” (przemilczenia, unikania i zniekształcania) w prezentacji historii rodzinnych Afroamerykanów:

⁹ Obejmujące 28 stron *Wspomnienia* opublikowało w Londynie wydawnictwo Onwhyn, mieszczące się przy Catharine Street, Strand, a wydrukował je Frederic Ledger pod tym samym adresem. Na wyklejce umieszczono cytat z *Kupca weneckiego*, ze sceny, gdy Księżę Maroka przedstawia się: „mislike me not for my complexion” (2.1.1.–2.). Cena publikacji widniejąca na pierwszej stronie to sześć pensów.

¹⁰ *Wspomnienia* przedstawiały losy ojca Aldridge’a, który był wychowywany w Nowym Jorku przez protestanckiego misjonarza w duchu religii chrześcijańskiej. Powróciwszy do swojej ojczyzny – Senegalu – jego ojciec usiłował odzyskać swoje ziemie i tytuł księcia, lecz został zmuszony do ucieczki ze względów politycznych. Ostatecznie dotarł na wyżynę w południowej Afryce, gdzie jego żona urodziła Irę. Dwa lata później znalazł się na wybrzeżu i szczęśliwym trafem został zabrany na pokład statku płynącego do Ameryki, gdzie stał się pastorem w murzyńskiej parafii w Nowym Jorku.

Mężczyźni i kobiety należący do grupy Afroamerykanów ukrywają się, aby przetrwać w świecie opartym na gradacji rasowej, w tworzeniu którego sami nie uczestniczyli. Dla wykształconych czarnoskórych rodzina, naznaczone podziałem rasowym wspomnienia przemocy i upokorzenia wpisane w instytucje niewolnictwa i segregacji znajdowały się i nadal pozostają w centrum podwyższającego ich status ideologicznego romansu osnutego wokół patriarchalnego modelu rodziny i wyrażającego aż nazbyt często zawiedzione dążenia czarnych kobiet i mężczyzn do tego, aby zapewnić innym ochronę, a jednocześnie samemu ją uzyskać (Gaines, 1996: 5).

W społeczeństwie brytyjskim, ściśle regulowanym przez pojęcie tożsamości klasowej i rasowej, Aldridge znalazł sposób, aby wykazać się sprawnością w zyskiwaniu aprobaty społecznej oraz umiejętnością asymilacji. Wszak spora porcja jego wpływów pochodziła z „praw ofiary, tak jak w przypadku księcia Oroonoko, do majątku, który należał się mu z racji szlacheckiego urodzenia” (Disher, 1949: 108).

Życie Oroonoko, jednej z pierwszych postaci, w które Aldridge wcielił się w Wielkiej Brytanii (1825), mogło w zasadzie służyć za model dla jego własnej historii rodzinnej: aktor „porzucił” amerykańskie pochodzenie, stając się Afrykańczykiem, potomkiem senegalskiego władcy. Ta nowo przyjęta tożsamość nie była jednak tylko działaniem promocyjnym, chociaż z pewnością pomogła przyciągnąć widownię; to także złożony akt sceniczny, jego „aktorski performans”. John Coleman, współczesny Aldridge’owi aktor, tak oto opisał przyjazd Iry w roku 1848 do Derby, gdzie miał grać Otella i gdzie był zapowiadany jako afrykański książę:

Gdy dotarłem do rynku, ujrzałem księcia [Aldridge’a] jadącego główną ulicą w karecie, i rzeczywiście bardzo książęce było to przedstawienie. Prowadził odpowiednio ubrany stangret, za nim lokaje oraz dystyngowanie wyglądający ciemnoskóry dżentelmen w karecie przyciągali tłumy. Czy to Aldridge, czy też kareta, a może oboje na raz sprawili, że teatr wypełnił się po brzegi (Coleman, 1904: 91).

Dopiero gdy później lepiej poznał Aldridge’a, Coleman dowiedział się, że „ten wspaniały ekwipunek pochodził z lombardu przy stacji kolejowej” i tylko dzięki uprzejmości jego pracowników aktor uzyskał zgodę na jego

wypożyczenie, by móc „paradować przez miasto, w celu przyciągnięcia publiczności” (Coleman, 1904: 91). Poprzez uznanie własnej historii rodzinnej, a być może jej wymyślenie, Aldridge „podwyższył status” swojej rasy, rzucając równocześnie wyzwanie wielu brytyjskim normom kulturowym i moralnym.

Podczas objazdów po kontynentalnej Europie Aldridge, zapowiadany jako „Afrykański Książę”, zaczął być postrzegany jako przedstawiciel, a potem także żywa przenośnia Czarnego Lądu. Chociaż wielu ludzi wciąż łączyło go z sytuacją czarnych w zamorskich koloniach – ruchem abolicjonistycznym, wojną secesyjną i emancypacją amerykańskich murzynów – wszystkie te kwestie postrzegano przez pryzmat europejskiego nacjonalizmu, w którym często zawarty był radykalny pęd ku wyzwoleniu z politycznego i społecznego ucisku.

Odczytując czarnoskórość/ odczytując Aldridge’a

W XIX wieku Rosja i Polska, tak jak i inne kraje europejskie, przyglądały się z zainteresowaniem ożywionej debacie dotyczącej koncepcji „rasy”. Wraz z impetem, jaki nadał jej powstały w oświeceniu system klasyfikacyjny stworzony przez Carla von Linne, bardziej znanego jako (Karol) Linneusz (1707–1778), oraz Georgesa-Louisa Leclerca, Comte de Buffon (1707–1788), romantycy podjęli próbę definicji i kategoryzacji niepowtarzalnych kolorów, kształtów i architektonicznej budowy natury w całej złożoności i różnorodności jej ożywionych form¹¹. Zainteresowanie narodowością i etnicznością, tym, co lokalne i partykularne, doprowadziło myślicieli romantycznych do stwierdzenia, że krajobraz i klimat Europy były lepsze niż w przypadku innych kontynentów. Pozwoliło im to na

¹¹ Zwiększenie ilości danych etnologicznych, które nastąpiło w wyniku podróży morskich ukierunkowanych na eksplorację nowych terenów, szczególnie trzech doniosłych wojaży wokół kuli ziemskiej (1769–1775) odbytych przez kapitana Jamesa Cooka, również przyczyniło się do wzrostu zainteresowania badaniem różnic między poszczególnymi przedstawicielami ludzkości (zob. Pratt, 1992: 15–37).

stworzenie konstruktu mieszkańców Europy jako rasy nadrzędnej wobec innych (zob. Bernal, 1987: 128–223). Koncepcja „rasy” stała się nieodzowna przy klasyfikowaniu i kategoryzowaniu poszczególnych jednostek w odniesieniu do ich wyglądu zewnętrznego, koloru skóry, struktury włosa, formy anatomicznej oraz innych cech fizjonomii.

Aldridge nigdy nie odczuwał wstydu z powodu swoich korzeni rasowych, tak jak gdyby miał świadomość kulturowego zamieszania, które jego rasa i profesjonalizm wytwarzały w umysłach oglądającej go publiczności. Po tym, jak na początku swojej kariery uznał i przyjął afrykańską tożsamość, podpisywał większość listów jako „Aktor Koloru znany jako Afrykański Roscusz” („An Actor of Color known as the African Roscius”) lub „Afrykański Tragik” („African Tragedian”) ¹². Wszystkie afisze i zapowiedzi teatralne jego występów podkreślały pochodzenie rasowe aktora. Aldridge wykreował siebie jako „Afrykańczyka”, a ta autokreacja osiągnęła punkt kulminacyjny w „opisach przygód czarnego artysty, portretach, broszurach, szkicach biograficznych opartych na jego *Wspomnieniach*”, które aktor zamieszczał w materiałach promocyjnych w trakcie swoich kontynentalnych podróży (*Czas*, 2 listopada 1854). Celowo zwracając uwagę na własną rasę, Aldridge przekształcił ją w kapitał kulturowy, który, przynajmniej na początku, przyciągnął zainteresowanie ludzi: jego rasa stanowiła integralną część starannie zaaranżowanych wydarzeń teatralnych. W Polsce widzowie wyrazili gorącą aprobatę dla strategii promocyjnej Aldridge’a. Na przykład recenzent warszawskiego występu uznał komercjalizację pochodzenia rasowego aktora za dodatkowy atut przedstawienia (*Tygodnik Ilustrowany*).

Czarny aktor, spotkany po raz pierwszy, wzbudzał ciekawość oraz pozostawiał potencjalnych klientów teatralnych w stanie oczekiwania: z niecierpliwością szli oni do teatru, chcąc się dowiedzieć, czy ich początkowe zaciekawienie zamieni się we wrogość, czy też w uwielbienie. Jednak już po pierwszym spotkaniu aktora z publicznością, widzowie i krytycy uznawali Aldridge’a za gwiazdę teatralną. Zaczynali dokonywać oceny jego

¹² Zob. np. jego korespondencję z impresariami teatralnymi w Wielkiej Brytanii, obecnie znajdującą się w Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, Box 1.

sztuki, nie zaś tego, że był on „tym Murzynem” (*Czas*, 2 listopada 1854). On sam pozostawał świadomy odgrywanej roli kulturowej. 30 października 1852 roku Philippe Eduard Devrient zanotował w osobistym dzienniku, że Aldridge powrócił na scenę po swoim występie i „z godnością, skromnością, z poruszającym natężeniem, bez żadnej pretensjonalności” wygłosił epilog, „w którym prosił o szacunek dla swej rasy” (cyt. za Mortimer, 1995: 193)¹³.

W Polsce, gdzie Afrykanie pojawili się po raz w pierwszy w XVII wieku jako dworzanie, ludność nie miała na co dzień wystarczającej styczności z ludźmi o afrykańskich korzeniach¹⁴. Diametralnie inna była sytuacja w Rosji, która w wieku XVII zaangażowała się w handel afrykańskimi dziećmi z Turcji¹⁵. Między XVIII wiekiem a pierwszą połową XIX stulecia liczba czarnych w Rosji pozostawała dość znaczna, mimo że stosunkowo

¹³ Aldridge powtarzał tę procedurę w czasie wielu swoich przedstawień w kontynentalnej Europie. Na przykład w polskiej prasie odnotowano, że w roku 1853 wygłosił „epilog” po występie w jednym z poznańskich teatrów (*Gazeta Codzienna*).

¹⁴ Dyskurs dotyczący niewolnictwa nie był jednak w Polsce nowością. Pojawił się w latach 1801–1803, gdy około pięciu tysięcy polskich żołnierzy zostało wysłanych przez Napoleona w celu stłumienia rewolucji haitańskiej. Realizując wytyczne zawarte w oficjalnej linii politycznej Francji, żołnierze początkowo postrzegali rewolucjonistów jako rebeliantów, lecz po pewnym czasie zdali sobie oni sprawę, że byli niewolnicy walczą o te same ideały, do których dążyli Polacy. Z drugiej strony czarni rewolucjoniści szybko nauczyli się odróżniać Polaków po języku i mundurach. Powstańcy byli często lepiej traktowani przez polskie wojsko niż przez wojsko francuskie. Militarne niepowodzenie Napoleona na Karaibach stanowiło przedmiot ożywionej dyskusji w rodzinnym kraju, a bojowników haitańskich często uważano za „równych” w walce o wolność i niezależność (zob. Askenazy, 1919: 316–317). W roku 1825 fala zainteresowania kwestią niewolnictwa przeszła przez Polskę po raz kolejny, kiedy to Tadeusz Kościuszko, polski bohater narodowy, który aktywnie uczestniczył w wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych (w Ameryce zwanej Wojną Rewolucyjną), przeznaczył swój cały majątek na uwolnienie i edukację czarnych niewolników amerykańskich (zob. Kuczyński, 1990: 37–38).

¹⁵ Jedną z ofiar tego handlu był pradziadek ze strony matki wielkiego rosyjskiego poety Aleksandra Puszkina, Ibrahim lub Abraham Hannibal, który stał się źródłem publicznego zainteresowania Afryką w Rosji.

niewielu czarnoskórych niewolników sprowadzono tam z zamiarem pokazywania ich w charakterze orientalnych ciekawostek obecnych w zamożnych domostwach. W posiadłościach należących do rosyjskich carów częstokroć przebywało od 10 do 25 afrykańskich paziów dworskich (zob. Gnamankou, 2001).

Ponadto przynajmniej część rosyjskiego społeczeństwa zdobyła wiedzę o Afryce i jej mieszkańcach dzięki religijnym, dyplomatycznym i gospodarczym interakcjom ich kraju z Afryką Subsaharyjską, w szczególności z Abisynią (Etiopią). Informacje o tym kraju rozprzestrzeniały się poprzez pisma rosyjskich uczonych, duchownych oraz polityków. Odniesienia do murzynów i kontynentu afrykańskiego były również obecne w literaturze i malarstwie. Kilka grup rosyjskich naukowców i urzędników, którzy odwiedzili „Czarny Łąd” opublikowało raporty na ten temat (zob. Zaborodskaja, 1995: 52–73). Mówiło się o dwóch czarnych, noszących imiona Nelson i Claude Gabriel, którzy byli na służbie u pierwszego amerykańskiego ambasadora w Rosji (1809), Johna Quincy’ego Adamsa – później, tj. w latach 1825–1829, sprawującego urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych (zob. Gnamankou, 2001: 71). Dlatego też gdy Aldridge odbywał swoje wizyty w Rosji, obecność Afryki w tym państwie była dość odczuwalna – począwszy od położonego nad brzegami Nowy Petersburga, aż po góry Kaukazu.

Podczas tournée Aldridge’a w Polsce wzrastał poziom wiedzy o mieszkańcach Afryki, głównie dzięki różnego rodzaju publikacjom naukowym i pseudonaukowym oraz raportom podróżniczym. Krótkie artykuły, opisy podróży, wiersze i opowieści o Afryce ukazywały się w uznanych dziennikach i periodykach, a także w miarodajnych źródłach, takich jak encyklopedie, stając się jednocześnie pomocne w tworzeniu dyskursu rasowego. *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda (1859) podaje przykład konstruktu czarnoskórości w dziewiętnastowiecznej Polsce. Pod hasłem „Negrowie” znajduje się tam następująca informacja:

Murzyni, ogólna nazwa narodów rasy czarnej, czyli etiopskiej, zamieszkających w Afryce i przesiedlonych stąd na różne wyspy mórz południowych oraz do Ameryki. Murzyni są rozsiedleni w Afryce na całej przestrzeni od Senegalu, pustyni Sahary i południowych granic Nubii i Abisynii aż do krajów Hotentotów i Buszmanów (Orgelbrand, 1991: 518).

Napotkawszy trudności w zdefiniowaniu, kim właściwie są „oni” (Afrykanie) w kontekście „nas” (Europejczyków), porządkujący hasła w encyklopedii dokonali mimo wszystko pewnych ustępstw, przyznając, że

Nie można widzieć Murzynów tylko w negatywnym świetle. Nie wynika z tego [...] obrazu, aby Negrzy byli niezdolni do przyjęcia wyższej cywilizacji. Liczne bowiem przykłady dowodzą, że mogą być oni doskonałymi rzemieślnikami, zdolnymi rolnikami, kupcami [...] Zdarza się przeto, że warunki miejscowe, gorący klimat, niesprzyjający grunt, oddzielenie od innych ludów nieprzebytymi zaporami piasku i wody, a zarazem brak wszelkiego impulsu z zewnątrz sprawiły, że Negrowie nie wyszli dotąd ze stanu pierwotnego ludzkości (Orgelbrand, 1991: 518).

Niektórzy z recenzentów inscenizacji Aldridge’a wykorzystali istniejący uprzednio pogląd, że edukacja i obcowanie z osiągnięciami kultury białego człowieka może wynieść Afrykanów na wyższy poziom cywilizacyjny. Skonfundowani geniuszem teatralnym tragika, krytycy tłumaczyli to zjawisko wpływem zachodniej akulturacji. Jeden z polskich pisarzy zapewniał czytelników, że chociaż korzenie Aldridge’a tkwiły w Afryce, „był [on] wychowany i wykształcony w Anglii” (*Tygodnik Ilustrowany*). W podobnym tonie, A. Ursow, rosyjski prawnik, informował swoich odbiorców, że „Aldridge nie jest murzyńskim dzikusem, dopiero co wczoraj pojmanym, ale murzynem, który w Europie otrzymał estetyczne wykształcenie” (*Ruskij Wiestnik*, 15 października 1862).

Zważywszy na przemożny wpływ dziewiętnastowiecznych dyskursów rasowych, zamiłowanie Polaków do dokonywania podziałów i hierarchicznych przyporządkowań nie było niczym szczególnym. Ukazywało ono szeroko rozpowszechnioną podstawę koncepcyjną konstrukcji oraz procesu teoretyzowania rasy i różnicy. Pierwsze reakcje wywołane występami Aldridge’a w Sankt Petersburgu (1858) odzwierciedlały tę popularną praktykę. Michaił Pogodin (1800–1875), uznany intelektualista o poglądach prawicowych, a także słynny historyk, pisał:

W ogólnym mniemaniu, murzyni znajdują się na najniższym szczeblu wśród członków rodziny ludzkiej. Musi on [czarnoskóry] przyjąć do wiadomości mentalną i moralną wyższość swoich białych braci, tak jakby w ich żyłach

plynęła szlachetniejsza krew. Spójrzcie na Aldridge'a [...] jest Afrykaninem, o śniadej cerze, posiadającym ciemną skórę, dziwaczne włosy, rozszerzone nozdrza, gardłowy głos. Nie oczarowuje nas nienaganną formą, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni; piękno zewnętrzne nie pomaga mu w stworzeniu korzystnego pierwszego wrażenia, sprawiającego, że zyskalby [naszą] przyjaźń. Co więcej, mówi w obcym języku (cyt. za Durylin, 1942: 37–38).

W swej recenzji Pogodin usiłuje zmusić Innego, Nieznanego, który jest definiowany w obrębie zmieniających się marginesów kulturowych, do zajęcia stałego miejsca w ogólnie podzielanym systemie poglądów. Jego skwapliwość w przedstawianiu Aldridge'a, istoty podludzkiej, ukazywała napięcie i sprzeczność w rosyjskim systemie światopoglądowym. Jednak siła gry aktorskiej sprawiła, że recenzent musiał porzucić swą ambiwalentność i stwierdzić, iż aktor „przedstawił z niespotykaną klarownością najdrobniejsze i najsubtelniejsze niuanse ludzkich emocji, jakie sportretował największy mistrz i wizjoner – Szekspir” (cyt. za Durylin, 1942: 38).

W czasie objazdów teatralnych rasa Aldridge'a nie była tylko, jak ujął to w innym kontekście David Lloyd, „arbitralną cechą lub wyróżnikiem kulturowym, ale raczej zawierała się ona i składała na system naturalnych znaków wypisanych na ciele” (Lloyd, 1991: 69). W owym czasie ludzi rozróżniano nie ze względu na religię, stopień „ucywilizowania”, obyczaje albo poglądy, ale raczej biorąc pod uwagę ich cechy anatomiczne i wygląd zewnętrzny. Nie ulega wątpliwości, że anatomia Aldridge'a budziła szczególne zainteresowanie wśród publiczności. Wspominając osiągnięcia artystyczne aktora, Kazimierz Kaszewski umiejscowił ciało Aldridge'a w kontekście struktury anatomicznej: „Jego wygląd nie reprezentował Negra” (Kaszewski, 1890: 580). W roku 1853 *Dziennik Warszawski* polecał czytelnikom przestawienie z jego udziałem, ale równocześnie opisywał tragika jako „atletę o nadspodziewanie mocarnej posturze” (*Dziennik Warszawski*, 7 lutego 1853)¹⁶.

¹⁶ Opisy ciała aktora odzwierciedlały uwielbienie dziewiętnastowiecznych artystów i koneserów sztuki dla heroicznych proporcji „czarnych ciał”, które szczegółowo badali tak, jakby były starożytnymi posagami – greckimi lub rzymskimi. Hugh Honor podaje, że wielu dziewiętnastowiecznych artystów wynajmowało czarnoskórych, aby pozowali do ich obrazów, pomimo powszechnych skojarzeń tego koloru skóry i fizjonomii z brzydotą (Honor, 1989: 23–60).

Zainteresowanie anatomią Aldridge'a było tak wielkie, że stał się on przedmiotem badań frenologicznych. Zwolennicy tej pseudonaukowej i stronnicznej metodologii twierdzili, że istnieje wyraźna zależność pomiędzy rozmiarem ludzkich czaszek i kształtem mózgów a różnicami rasowymi opartymi na inteligencji i zdolnościach. Objętość czaszki czarnoskórych (mierzoną kraniometrycznie), ich łuki twarzowe oraz pojemność i wagę mózgu uważano za wskaźnik wrodzonych możliwości, które, jak przypuszczano, odpowiadały tym posiadanym przez małpy człekokształtne. W roku 1858, podczas swojego rosyjskiego tournée, Aldridge zgodził się, aby amerykański konsul w Odessie dokonał pomiarów jego głowy. Konkluzję skomplikowanego badania stanowiło stwierdzenie, że „głowa tego eminentnego kolorowego człowieka jest znacznie większa niż przeciętny rozmiar [głowy] białego człowieka, która, jak powszechnie wiadomo, przewyższa typ głowy murzyna”. Ponieważ czaszka Aldridge'a nie odpowiadała parametrom „typowego murzyna”, konsul wyciągnął wniosek końcowy, że „jego głowa, tak jak głowa Freda Douglasa, stanowi osobny przypadek i dowodzi jedynie istnienia rzadkich możliwości lub odstępstw od powszechnej normy”, a następnie odrzucił wyniki swoich pomiarów, gdyż były przykładem biologicznej anomalii (cyt. Marshall, Stock, 1958: 154).

W Polsce i Rosji, tak jak w Wielkiej Brytanii, przedmiotem zainteresowania stała się również seksualność Aldridge'a. Rozpowszechniano pogłoski o niekontrolowanej przemocy okazywanej wobec jego Desdemona w czasie sceny w sypialni: krążyły plotki, że notorycznie zadawał śmiertelne rany aktorkom grającym pierwszoplanową rolę „damy jego serca”. Te pogłoski na temat osobliwych relacji Aldridge'a z białymi kobietami wynikały z popularnego stereotypu czarnoskórego osobnika płci męskiej, którego miała cechować niespotykana „jurność”. Jak wyjaśnia Robert Young, w dziewiętnastowiecznej Europie „pod osłoną sprawozdań naukowych dotyczących rasy bez końca powtarzano to domniemane założenie i paranoiczną fantazję: niepohamowany popęd seksualny wśród ras innych niż biała i ich nieograniczona płodność” (Young, 1995: 180–181). Anegdoty o tym, że Aldridge rzeczywiście „dusił” swoje Desdemony, podobnie jak te o jego ponoć niekontrolowanej, rozjuszona grze aktorskiej, stanowiły inspirację dla satyrycznych rysunków, które ukazywały

się w polskiej i rosyjskiej prasie¹⁷. Ponieważ Afrykańczycy budzili zainteresowanie ze względu na swoją „barbarzyńską dzikość”, a nie „potulność”, przedstawiano Aldridge’a jako „barbarzyńskiego nadczłowieka”, który jedną ręką potrafił cisnąć Jagonem i wyskoczyć na kilka stóp w górę. Jego postać ukazywana była w jaskrawym kontraście do jego Desdemon, które miały być drobnymi, wystraszonymi istotami. Chociaż na tych rysunkach przytłaczająca obecność czarnego aktora jest groteskowa, wprawia ona również w osłupienie/zadziwia nas¹⁸. Te groteskowe przedstawienia Aldridge’a odsłaniają znaczący element dziewiętnastowiecznej dynamiki rasowej w Europie. Zderzenie diametralnie przeciwnych reakcji na osobę tragika stało się zasadą porządkującą jego postrzeganie w rosyjskich i polskich rysunkach satyrycznych: oglądający mieli jednocześnie akceptować jego człowieczeństwo i zaprzeczać mu.

Wiele polskich i rosyjskich recenzji teatralnych świadczy o tym, że Aldridge, który reprezentował rasę inną niż biała, zarówno wzbudzał strach, jak i był pożądany. Powielając założenia wczesnych ewolucjonistów, którzy często wyjaśniali pojęcie rasy w kategoriach wielkiego łańcucha bytu – przechodząc od warzyw, poprzez różne stopnie rozwoju zwierząt, aż do białego Europejczyka płci męskiej stojącego na szczycie tego układu i pozostającego najbliżej Boga – recenzenci częstokroć dehumanizowali Aldridge’a, Afrykańczyka, tworząc jego wizerunek jako istoty w jakiś sposób bliższej naturze lub nawet stojącej poniżej człowieka. W opisach jego występów zwracano uwagę na „szczególnie ognisty temperament rasowy” i styl aktorski, „noszący znamiona wyraźnego indywidualizmu, ocierającego się o prymitywną naturę” (Alexandrowicz, 1890: 579). Zachwalając osiągnięcia artystyczne Aldridge’a, *Krakauer Zeitung* przychylnie porównała go z białymi aktorami. Jednak uznanie to wyraża uprzedzenia

¹⁷ Zob. *Otczestwa*, 27 października 1858; *Kurier Niedzielnny*, 12 czerwca 1862.

¹⁸ Omawiając wczesne europejskie kontakty z Innym, Stephen Greenblatt określa ten rodzaj osłupienia jako „podstawową i radykalną pasję, która poprzęda kategorie moralne, a nawet wymyka się im”. Gdy stajemy się osłupieni – pisze dalej – „nie wiemy, czy mamy kochać, czy nienawidzić przedmiot naszego zadziwienia: nie wiemy jeszcze, czy mamy przyjąć go w swoje objęcia, czy też przed nim uciekać” (Greenblatt, 1991: 20).

rasowe. „Dzięki swojej karnacji” – stwierdzał dziennikarz – Aldridge „mógł osiągnąć naturalność niedostępną dla innych aktorów, nawet gdyby pomalowali się całą sadzą na ziemi” (*Krakauer Zeitung*, 15 stycznia 1858). Opinie te ukazują mechanizm eksportu dziewiętnastowiecznych idei europejskich i ich transferu na Innego, przeprowadzanego w oparciu o hierarchię rasowości swojej/innej i opozycje binarne: biały/czarny, cywilizowany/dziki, racjonalny/prymitywny. Przekładając własne fantazje o tym, co nieznane na pozornie racjonalne struktury, niektórzy krytycy usiłowali nadać konkretny kształt Aldridge’owi/Innemu, w niejednoznaczny sposób zagrażającemu im lub przyciągającemu ich swoim nieokreślonym powabem; starali się to osiągnąć poprzez wynajdywanie jego rzekomo wrodzonych cech („dzikość i barbarzyństwo”). Wykorzystywali je do wyjaśnienia sukcesu zawodowego Aldridge’a, ponieważ po prostu nie potrafili zrozumieć stylu jego gry aktorskiej.

„Prawdziwy Otello”

Od zarania kariery Aldridge’a, widzowie byli przekonani, że u tego aktora „zwierzęca natura dominuje nad naturą ludzką”, a „nieprzyjemny dysonans zauważalny w jego intonacji, która graniczy z dźwiękami wydawanymi przez zwierzęta, i która nieprzerwanie się powtarza” stanowi wystarczający dowód na to, że Aldridge to prawdziwy Otello, który był „wściekłą bestią, dzieckiem pustyni”. Kolor skóry tragika sprawiał, że wielu ludzi wierzyło, iż stanowi on ucieleśnienie Otella, jakim stworzył go Szekspir: Aldridge był „naturalnym Afrykaninem” (*Kurier Lubelski*, 25 sierpnia 1866). Recenzent piszący dla jednej z niemieckich gazet stwierdził: „Po obejrzeniu tego Otella, wielkim rozczarowaniem byłoby zobaczyć znowu zwykłego Otella” (cyt. za Marshall, Stock, 1958: 181). W dodatku, cechy przypisywane postaci, którą aktor grał najczęściej miały odzwierciedlać jego własne cechy jako człowieka. Aldridge był, tak jak Otello, uchodzącą ze swojego kraju rodzinnego, i on także poślubił białą kobietę. W rezultacie, niektórzy krytycy mieli trudności z zastosowaniem do Aldridge’a przyjętych kanonów miary. Traktując go dosłownie jako wcielenie samego Otella, często zamazywali granicę pomiędzy „człowiekiem z krwi i kości”, jakim był aktor, a odtwarzaną przez niego postacią dramatyczną.

Paulina Wilkońska, powieściopisarka i naoczny świadek jego występów w Poznaniu (1853), pisała w swoich dziennikach, że jedynie w tamtych przedstawieniach, gdzie „murzyn grał murzyną”, można było doświadczyć „całokształtu aktu odegrania Otella” (Wilkońska, 1875: 101). W recenzji z roku 1854 zamieszczonej w *Czasie* wyrażono opinię: „po raz pierwszy widzieliśmy prawdziwego Otella” (*Czas*, 9 listopada 1854), a w *Pamiętniku Muzycznym i Teatralnym* recenzent zapewniał czytelników, że „Otello jest idealnie stworzony dla pana Aldridge’a”, ponieważ „on sam jest murzynem” (*Pamiętnik Muzyczny i Teatralny*, 14 maja 1862). „Esencja murzyńskości”, która stała się tak istotna w przedstawieniach Aldridge’a, często rozpalala dyskusje nad postawą Szekspira wobec rasy. Niektórzy krytycy uważali, że temat seksualności międzyrasowej nie wydawał się odpowiedni dla przedstawienia scenicznego. W konsekwencji, starali się oni udowodnić, że Otello tak naprawdę nie był czarny. „Otello Szekspira nie jest czarnym Nubijczykiem ani rodzimym mieszkańcem gorącego Senegalu” – pisał krytyk, który zamieścił swój artykuł w *Czasie* – „jest on po prostu Mauretaninem na usługach senatu Republiki Weneckiej” (*Czas*, 9 listopada 1854).

Opinia Charlesa Lamba, według której „pieszczoty Otella i Desdemony podczas zalotów i ślubu”, nawet jeżeli aktor miał tylko nałożony czarny makijaż, „były oburzające”, nie stanowiła wyjątku (Lamb, 1892: 207). Chociaż niektórzy spośród polskich widzów podzielali pogląd Lamba, często zmieniali zdanie po obejrzeniu występów Aldridge’a. „Trzeba przyznać” – podkreślał reporter zdający czytelnikom *Czasu* relację z jego przedstawienia – że „w trzeciej scenie oddajemy mu hołd” (*Czas*, 9 listopada 1854). Ten sam krytyk, chociaż kwestiami rasowymi próbował wyjaśnić namiętność obecną w grze aktorskiej Aldridge’a, odnalazł piękno w jego rzekomo „brzydkich rysach” i „narządzie głosowym wytwarzającym pobrzękujący dźwięk”, który „stawał się czuły przechodząc w szep”. Krytyk, głęboko poruszony tym, że „w chwili całkowitego uniesienia” Aldridge przedstawił „furie dzikich zwierząt”, zakończył stwierdzeniem: „taki musiał być prawdziwy Otello” (*Czas*, 9 listopada 1854).

Inni czarnoskórzy, którzy w owym czasie brali udział w europejskich sztukach widowiskowych mogli występować tylko w cyrku czy na ringu bokserskim, gdzie traktowano ich jako egzotyczne osobliwości. Aldridge

natomiast domagał się szacunku: był poważnym aktorem, tragikiem szekspirowskim grającym w najlepszych teatrach Europy. Został „pierwszym murzynem”, który osiągnął bezprecedensowy sukces w niezwykle trudnym zawodzie. W swoich *Wspomnieniach* Aldridge stwierdza, że ta profesja wymaga „zdolności naukowca, koncepcji poety oraz wykształcenia i manier dżentelmena – scalonych ze sobą w jednej istocie, zanim stanie się ona wybitnym aktorem” (Anon., 1849: 19).

Równocześnie sam charakter wykonywanej profesji stawiał go w blasku reflektorów: publiczność przychodziła do teatru, aby się na niego „gapić”, aby powiększać jego „czarność”. W tym sensie jego czarna widoczność była rewolucyjna: poprzez wyniesienie swojej rasy do sfery sztuki złamał ściśle wyznaczone konwenanse kulturowe. Reporter piszący dla magazynu *Iskustwo* wciąż nie potrafił pogodzić się z myślą, że Aldridge to pełnoprawny tragik szekspirowski. Wyznał on, że zapowiedzi występów aktora w Moskwie wywołały u prostych ludzi ambiwalentną reakcję. Z jednej strony, podchodzili oni ze sceptycyzmem, niedowierzali, aby murzyn mógł poprawnie odegrać klasyczną rolę tragiczną. Z drugiej, jego gra wywoływała szacunek, a często nawet zachwyt, gdyż w czasie jego występu widzowie zapominali o kwestiach rasowych (*Iskustwo*, 14 listopada 1862).

Ze względu na to, że przed pojawieniem się Aldridge’a w Anglii rolę Otella grali wykonawcy ucharakteryzowani na czarnych, aktor przerwał tradycję przedstawiania tej postaci przez mężczyznę o europejskich rysach (zob. Cowhig, 1977). Jego występy podkreślały kontrast pomiędzy czarną anatomią Otella a „europejską białością” Desdemony. W Polsce i Rosji efekt wstrząsu musiał być wzmocniony faktem, że widzowie mieli mniejsze doświadczenie w oglądaniu czarnych aktorów; w pewnym sensie Aldridge wprowadził postacie o tym kolorze skóry do historii dramatu tych narodów¹⁹.

¹⁹ Przed pojawieniem się Aldridge’a w Polsce nie napisano żadnej sztuki, w której występowałyby czarnoskóre postacie. W Rosji miał miejsce jeden taki przypadek: w XVIII wieku Jakow Kniżin przedstawił takiego bohatera w swojej tragedii *Didona* (1769), jednak rolę tę zawsze grano w czarnej charakterystyce (Karlinsky, 1985: 132–135).

Odczytując „białskórość” / odczytując Aldridge’a

Chociaż Otello stał się znakiem firmowym Aldridge’a, to w Polsce, a jeszcze częściej w Rosji, aktor kontynuował swoje eksperymenty przedstawiania białych postaci. Tę praktykę rozpoczął w Wielkiej Brytanii, gdzie grał role białych w melodramatach. W jego repertuarze znajdowały się następujące postacie: Wilhelm Tell w sztuce *William Tell* Jamesa Sheridana Knowlesa, Dirk Hatteraick w adaptacji teatralnej powieści Waltera Scotta *Guy Mannering*, byronowski pirat-wyrzutek w tragedii *Bertram, or the Castle of Aldobrandt* Charlesa Maturina, Rolle w sztuce *Pizarro* Richarda Brinsleya Sheridana, Alessandro Mssaroni w dwuaktówce *Brigand* Jamesa Planchého oraz Potwór w stworzonej przez Henry’ego M. Milnera adaptacji powieści Mary Shelley *Frankenstein*. Później aktor zwrócił się ku sztukom szekspirowskim, takim jak *Makbet*, *Kupiec wenecki*, *Król Lear* i *Ryszard III*.

Według Marshalla i Stock, inscenizacje, w których Aldridge grał role białych postaci stanowiły „jeden z najbardziej rewolucyjnych kroków” czarnego aktora w kulturze. „Grając role białych” – utrzymują jego biografowie – „używał makijażu i peruki, możliwe, że również brody [...], które całkowicie przemieniały czarnoskórego w białego” (Marshall, Stock, 1958: 87–89). Chociaż „w kwestii makijażu Aldridge tworzył swój wizerunek przede wszystkim uwzględniając wymagania sztuki, nie zaś osobiste pragnienie ukazywania się jako murzyn” (Marshall, Stock, 1958: 95), to występy, w których ucharakteryzowany został na białoskórego spotkały się z obelżywą krytyką. Gdy zaanonsowano, że będzie grał rolę białej postaci w Surrey Theatre, jeden z recenzentów stwierdził:

Biedny czarnuch został w niepoważny sposób zareklamowany w roli białego... Kreda i paryski gips nie sprawdziły się jednak, tak samo jak jego rodzima sadza, bo cała białość królestwa nie przemieni niegodnego czarnucha w nawet cień geniuszu. Człowiek ten wydaje się polegać wyłącznie na kolorze przy poszukiwaniu swojego natchnienia, i imaginuje sobie, że skoro natura uczyniła go Otellem, wystarczy sięgnąć po puszkę z farbą, żeby stać się Romeem. Jednakże talentu nie da się wmieszać w temperowe kolory i nawet dwadzieścia warstw farby nie zrobiłoby aktora z tego czarnego,

którego tak doszczętnie tu zbesztaliśmy. Zamiast wysłuchiwać, że sztuka jest w trakcie próby, zostaniemy powiadomieni, że *kości zostały rzucone*, i zamiast dowiadywać się, że taki aktor ma właśnie rozpocząć naukę pewnej roli, Afrykański Roscusz zostanie „przemalowany” do nowej postaci (*Figaro in London*, 10 maja 1833).

Innymi słowy, w Wielkiej Brytanii przedstawienia, w których ucharakteryzowano Aldridge’a na białoskórego rozjuszyły niektórych reprezentantów publiczności, ponieważ wywraçały założenia esencjonalizmu rasowego. Dla tego krytyka, nie ma takiej ilości farby, która zmieniłaby Aldridge’a w Romea.

Sytuacja wyglądała inaczej, gdy tragik grał swoje ucharakteryzowane na biało postacie w inscenizacjach wystawianych na kontynencie europejskim. Krytycy podkreślali, że te role potwierdzały geniusz aktora, który pokazał, iż potrafi opanować swoje namiętności i zaprezentować bardziej wyrafinowaną technikę gry. Ludwig Sittenfeld uważał, że Aldridge „osiągnął prawdziwy sukces artystyczny” i „zaskoczył wszystkich spokojem i prostotą swojego wcielenia” (Sittenfeld, 1909: 56). Publiczność doceniała jego wyszukany makijaż. Théophile Gautier pozostawał pod szczególnie silnym wrażeniem „wybielenia się” Aldridge’a do roli Króla Leara:

Cielistego koloru nakrycie głowy wykonane z papier *mâché*, z którego zwisało kilka srebrzystych loków, przysłoniło wełnę jego włosów, i niczym hełm sięgało niemal brwi; dodatkowa porcja wosku wypełniła jego płaski nos. Gruba warstwa szminki aktorskiej pokrywała jego czarne policzki, a okazała, siwobiała broda spowiła mu resztę twarzy i opadała na pierś (Gautier, 1895: 254–255).

To, że Aldridge nie wybielił swoich rąk, „które ukazywały się spod rękawów tuniki”, odczytywano jako znak jego „kaprysu” (Gautier, 1895: 255). Chociaż ciemne ręce Aldridge’a można interpretować jako osobisty apel aktora, aby pamiętać o prawdziwym kolorze jego skóry, równie dobrze można odczytywać ten gest jako odniesienie do praktyk stosowanych w minstrelsach, gdzie odgrywający czarnych biali aktorzy nigdy nie nakładali makijażu na dłonie.

Prawie żaden z recenzentów nie interpretował przedstawionych przez Aldridge’a inscenizacji *Makbeta*, *Króla Leara* i *Ryszarda III* w kategoriach

komentarza politycznego, społecznego czy kulturowego, gdyż sztuki te były zakazane przez carskich cenzorów²⁰. W czasie gdy absolutystyczny reżim karał wielu ludzi w Rosji z powodów politycznych, każdą sztukę grożącą unicestwieniem wydawałoby się nieskończonej hegemonii ówczesnej władzy uważano za wywrotową. W XIX wieku zwracano szczególną uwagę na każdy materiał, który mógł być postrzegany jako zagrażający istniejącemu porządkowi społeczno-politycznemu. Teatr, który gromadził tłumy, wprowadzał potencjalne niebezpieczeństwo dla porządku publicznego, kiedy na scenie prezentowano wichrzycielski dramat. Ponadto cenzorzy zasadniczo podzielali opinię, że słowo mówione może znacznie szybciej rozpalic umysły widzów niż oddziaływanie tego samego tekstu drukiem (Goldstein, 1989: 116–118). Pomimo że Aldridge dostał nakaz, by zaprzestać grania tych „wywrotowych” sztuk w głównych ośrodkach teatralnych Rosji, nadal wystawiał je w teatrach prowincjonalnych.

Kupiec wenecki stał się jedyną z inscenizacji Aldridge’a w roli białoskórej postaci, która wzniciła polityczne, społeczne i kulturowe debaty. Krytycy ogólnie zgadzali się, że jego interpretacja była wysoce oryginalna, ponieważ „w *Shylocku* nie dostrzegał on [Aldridge] jedynie zwykłego Żyda, ale człowieka powodowanego narosłą przez wieki nienawiścią, a swoje uczucia wyrażał z cudowną siłą i prawdziwością” (cyt. za Golden-Hanga, 1966: 13).

²⁰ Mikołaj I osobiście sprawował kontrolę nad teatrem i dokonywał jego cenzury, a nawet nadzorował dobór repertuaru i przydział ról aktorskich (Goldstein, 1989: 128–131). Józef Narzyski, polski dysydent tamtego okresu, nakreślił podstawę rozumowania cenzorów oraz wyjaśnił, dlaczego *Makbet* i – poprzez analogię – inne tragedie Szekspira były klasyfikowane jako politycznie niebezpieczne: „Scena ani nie jest amboną, ani katedrą, ani trybuną, ale jest po części każdą z tych rzeczy, a dzięki środkom, jakimi rozporządza, jest potęgą społeczną i moralną. Jako przykład weźmy pierwszy lepszy dramat Szekspira, *Makbeta* [...] Poeta nie rozbiera tam dogmatów, ale uplastycznia tę wielką ideę sprawiedliwości bożej, która w sam czyn zbrodni zaszczerpie jej karę [...] a jednak *Makbet* przypomina tę wielką prawdę, tak starą, a zawsze zapamiętaną, że despotyzm rodzi się ze zbrodni, zbrodnią żyje i żyć musi, i gubi się tym właśnie. Każda [z jego sztuk] działa na pojęcia filozoficzne, moralne i obywatelskie widzów. Każda rozbudza w nich pewne idee, przywiązuje do pewnych pojęć, wstrętem przejmując do innych (Narzyski, 1871: 185).

W przedstawieniu tego dramatu Aldridge był postacią tragiczną oraz majestatycznym wyrzutkiem społecznym. Polscy recenzenci rozumieli również tę interpretację Shylocka jako komentarz na temat pariasa, który ze względu na uprzedzenia został zepchnięty na społeczny i kulturowy margines. „Będąc sam reprezentantem znienawidzonej rasy” – stwierdził Ludwig Sittenfeld – „[Aldridge] mógł w sposób odpowiedni i prawdziwy oddać uczucia skrzywdzonego Żyda” (Sittenfeld, 1909: 56). Jego Shylock był postacią tragiczną, która ze zgrozą przyjmowała myśl, że może zostać chrześcijaninem; kiedy Aldridge odegrał tę rolę w jednym z rosyjskich miast, delegacja złożona z miejscowych Żydów oficjalnie podziękowała mu za życzliwe sportretowanie przedstawiciela ich społeczności (Marshall, Stock, 1958: 288).

Polityka przedstawienia

Podczas swych objazdów Aldridge często napotykał złożone sytuacje polityczne, co wymagało od niego niezwykłego wyczulenia na ludzkie cierpienie spowodowane despotyzmem i prześladowaniami. Aktor wielokrotnie stawał w obliczu niemożliwego do rozwiązania dylematu: występował pod patronatem najbardziej bezwzględnych reżimów politycznych, starając się jednocześnie zyskać aprobatę ludzi, którzy byli ich ofiarami. Znienawidzeni w Polsce władcy Rosji, Prus i Austro-Węgier, trzech mocarstw rozbiorowych, wychwalali Aldridge’a jako aktora i człowieka oraz usiłowali wykorzystać jego sukcesy dla własnych celów politycznych i kulturowych, nadając mu honorowe tytuły i odznaczenia. Nie dziwi zatem, że podczas pierwszych wizyt aktora w polskich miastach, lokalne organizacje rewolucyjne traktowały go podejrzliwie. W trakcie pobytu w Krakowie w roku 1854 panowała ogólna tendencja, aby bojkotować występy Aldridge’a, gdyż opinia publiczna pragnęła w ten sposób wyrazić niezadowolenie ze społecznego i kulturalnego kierunku, jaki obrała polityka Monarchii Austro-Węgierskiej (Estreicher, 1953: 512). Pojawienie się aktora w Warszawie w roku 1862 uznano początkowo za wizytę rosyjskiego agenta (*Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego*, 28 maja 1862). Aldridge musiał zatem przyciągnąć uwagę polskich widzów teatralnych na przekór ich uprzedzeniom, i odniósł sukces. Siłą jego umiejętności

aktorskich sprawiała, że widownia wypełniała się po brzegi, a w gazetach publikowano entuzjastyczne recenzje z jego przedstawień.

Wydaje się, że istniały bezpośrednie powiązania pomiędzy odbiorem Aldridge'a w Polsce i Rosji a panującym w owym czasie klimatem społecznym i politycznym. Recepcja występów artysty przez publiczność tych krajów miała wydźwięk polityczny, który prawdopodobnie jest trudny do zrozumienia przez prasę angielską i amerykańską. Wydźwięk ten należy rozpatrywać w kontekście ostrej cenzury o niezwykle zmiennym natężeniu. W Polsce cesarstwa – rosyjskie, pruskie i austro-węgierskie – śledziły przede wszystkim ruchy rewolucyjne, zatem każda próba krytyki reżimów okupacyjnych była surowo karana (Szyndler, 1993: 102–108). W konsekwencji, prasa polska nie miała przyzwolenia na przedstawianie jakichkolwiek analogii między sytuacją czarnych współtowarzyszy Aldridge'a w Stanach Zjednoczonych a losami narodu polskiego. Podobnych problemów doświadczali Rosjanie. Wszelkie odniesienia do amerykańskiego niewolnictwa jako instytucji odpowiadającej państwu w Rosji powodowały więzienie, wywózkę do obozów pracy albo zesłanie do jakiejś odległej części cesarstwa. Mimo to, w obu krajach cenzura zezwalała, a nawet zachęcała reporterów i komentatorów, by głośno wyrażać otwarte potępienie niewolnictwa i Ameryki jako kraju prześladowań.

Wydanie powieści Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma* przyciągnęło uwagę europejskich czytelników, przyczyniło się również do podjęcia dyskusji o grze aktorskiej Aldridge'a w kontekście amerykańskiego niewolnictwa. Ponieważ jego polskie tournée zbiegło się w czasie z ukazaniem się przekładu książki Stowe, Mungo Aldridge'a – czarnoskóra postać w humorystycznej dwuaktówce *The Padlock*, którą tragicznie często grał w Europie – porównywany był z amerykańskimi niewolnikami, których życie ukazano w powieści²¹. Reporter *Czasu* utrzymywał, że przedstawiony przez niego

²¹ Po roku od ukazania się oryginalnej publikacji (1852), Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, jedna z najbardziej prestiżowych oficyn wydawniczych w Polsce, opublikował tłumaczenie *Chaty wuja Toma*. W 1853 roku czasopismo w Wilnie zamieściło okrojoną wersję powieści przeznaczoną dla dzieci. W tym samym roku pojawiło się jeszcze jedno, dwutomowe wydanie książki Stowe, z realistycznymi rysunkami, opublikowane przez warszawski Dom Wydawniczy Blumentala.

w tej sztuce „obraz murzyńskich niewolników w Indiach Zachodnich” jest bardziej realistyczny i „z pewnością bardziej prawdziwy niż w sentymentalnym dziele [Stowe]” (Czas, 11 listopada 1854). Aldridge musiał mieć świadomość współczucia okazywanego amerykańskim niewolnikom przez niektórych recenzentów i krytyków. Gdy powrócił do domu z oficjalnej podróży po Rosji, wysłał podobno list adresowany do krytyków: „Poprzez moją osobę okazaliście współczucie i miłość dla mego ciemniejszego narodu” (cyt. za Marshall, Stock, 1958: 244).

Publiczność w Rosji również знаła *Chatę wuja Toma*. W roku 1858 – roku pierwszej wizyty Aldridge’a – biograf aktora, który oglądał jego przedstawienia w Petersburgu, interpretował występ tragika w roli Otella jako komentarz do kwestii niewolnictwa: „Z ust Otella wydobył się rozdzierający, głęboki krzyk: »O, biada, biada, biada!«, i w tej niedoli afrykańskiego artysty da się słyszeć odległe jęki jego własnego narodu, uciśnionego niewyobrażalną niewolą, a nawet więcej – jęki całej cierpiącej ludzkości” (Zwancew, 1858: 3). Ponadto, krytyk ten twierdził, że w sztuce *Otello* Jago reprezentował „współczesnych Europejczyków”, którzy poprzez niewolnictwo starali się „poskromić lwia i jednocześnie dziecinna naturę” Afrykanów:

Widząc przed sobą poskromionego Otella w sieci zastawionej przez pogromcę dzikich zwierząt, widząc dzikiego lwa w mocy wykształconego Europejczyka (Jagona współczesnej historii), mimowolnie myśli się o wielu pokoleniach czarnych ludzi cierpiących pod batogiem amerykańskich handlarzy niewolników (Zwancew, 1858: 34).

Fakt, że Aldridge, czarnoskóry, osiągnął wielki sukces w czasie, gdy jego rodacy w Stanach Zjednoczonych mieli status niewolników stanowił często powód wysokiej frekwencji w teatrach. To z kolei przyczyniało się do wzniesienia dyskusji o amerykańskim niewolnictwie i emancypacji.

Zważywszy na silnie zaznaczony element sprzeciwu w jego przedstawieniach, już sam fakt, że Aldridge mógł kontynuować swoje występy w Polsce i Rosji przez ponad dekadę, jest godny odnotowania. Chociaż elementy rewolucyjne przekształciły aktora/Innego w komentatora wydarzeń politycznych, społecznych i kulturalnych, sam Aldridge nigdy nie

zaangażował się w działalność rewolucyjną. Jedyny wyjątek stanowiła jego przyjaźń z Tarasem Szewczenką – ukraińskim poetą, któremu darowano wyrok dożywotniej służby wojskowej, wydany za pisanie satyrycznych wierszy, obraźliwych w oczach cenzorów²². Polityczna interpretacja przedstawień Aldridge’a wynikała z odbioru widowni pragnącej wykorzystać obecność czarnego aktora do własnych celów. W zachowaniu i wyglądzie Aldridge’a widzowie często odnajdywali ukryte aluzje i metafory związane z tematem prześladowań politycznych i społecznych, takich jak niewolnictwo, pańszczyzna i rozbiory kraju. Rosyjskie i polskie rekcje na jego grę aktorską świadczą, że w XIX wieku Aldridge, jako zwyczajny „Murzyn”, był nie tylko jednym z najlepszych i najbardziej efektywnych posłanników Szekspira, ale również ważnym przedstawicielem ruchu abolicjonistycznego i skutecznym ambasadorem występującym w imieniu politycznie, społecznie czy kulturalnie ciemnionych.

²² Opisując ich przyjaźń, Maria Trommer stwierdziła: „To bez wątpienia musiało być przeznaczenie, które przyciągnęło i połączyło te dwie płomienne, braterskie dusze, dwóch szykanowanych niewolników z odległych krajów, którym udało się uciec od brutalności ich środowiska do cywilizowanego świata” (Trommer, 1939). W swojej niezwykle emocjonalnej, krótkiej monografii Trommer ukazuje okoliczności pierwszego spotkania obu artystów. Śpiewając, tańcząc i obejmując się, mieli oni podobno nawzajem się rozumieć bez obecności tłumacza. Szewczenko nauczył Aldridge’a kilku pieśni chłopów pańszczyźnianych, które ten następnie włączył do swoich inscenizacji komedii *The Padlock*, śpiewając je po ukraińsku przy akompaniamencie gitary. Po przedwczesnej śmierci Szewczenki Aldridge odwiedził Ukrainę, aby złożyć kwiaty na jego grobie. Zob. również Miller, 1964 i Makaryk, 2003.

„URODZONA POZA MAGICZNĄ BLADOŚCIĄ RASY ANGLOSASKIEJ”: POLITYCZNY I OSOBISTY WYMIAR WKŁADU HELENY MODRZEJEWSKIEJ W STUDIA NAD SZEKSPIREM

Chociaż w XIX wieku można zaobserwować umiędzynarodowienie Szekspira, który przyciągał coraz większą publiczność czytelniczą i teatralną obojga płci, wkład kobiet w studia nad jego twórczością i popularyzację jego dzieł w tamtym okresie wciąż pozostaje nie w pełni odkryty i zgłębiany. Dzieje się tak po części dlatego, że kobiety często postrzegano jako amatorki w dziedzinie krytyki i badań akademickich, i nawet aktorki musiały „udowadniać” zasadność swojego zawodu poprzez rygorystyczne stosowanie się do zasad profesjonalizmu. Pomimo że teatr oferował kobietom życiową aktywność i dyscyplinę oraz potencjalną gratyfikację finansową, a aktorstwo stanowiło wówczas jeden z niewielu dostępnych dla nich zawodów, w większości aspektów aktorki nie mogły liczyć na równouprawnienie z kolegami po fachu: musiały mierzyć się z dwoma zupełnie odmiennymi rodzajami oczekiwań społecznych. Normy społeczne stanowiły, że kobiety powinny być delikatne, kruche i uległe, podczas gdy reguły profesji aktorskiej wymagały odporności na krytykę, niezależności, silnej woli i determinacji (Davis, 2000: 273–306).

Jedną z aktorek potrafiących przezwyciężyć ograniczenia związane z płcią była Helena Modrzejewska, na arenie międzynarodowej znana jako Modjeska. Urodziła się w roku 1840 w Krakowie, znajdującym się wówczas pod zaborem austriackim, zmarła zaś w Newport Beach, w Kalifornii, w roku 1909, dziesięć lat przed odzyskaniem niepodległości przez jej od 123 lat nieobecną na mapie Europy ojczyznę. Odgrywając role szekspirowskie, walczyła o rozpoznawalność w krajach anglojęzycznych, próbowała przełamać

ograniczenia nie tylko językowe, ale również kulturowe. Co więcej, ta walka o uzyskanie niemal wielokulturowej perspektywy w artystycznej interpretacji sztuk Szekspira często wymagała od niej podważenia od dawna ustanowionej hegemonii mężczyzn w amerykańskim teatrze XIX wieku.

Modrzejewska była niezwykle utalentowana, pracowita i ambitna. Wczesne doświadczenia teatralne zdobyte w Polsce nauczyły ją, że Szekspir (którego nazwisko początkowo przekręcała) zajmował najwyższe miejsce w teatralnym panteonie, gdyż nie tylko dostarczał budulca do tworzenia wielkich i ważnych ról, ale również przekazywał w swoich sztukach istotne prawdy na temat ludzkości (Modjeska, 1910: 531–532). Trudno powiedzieć, czy zdawała sobie sprawę, że w czasie gdy dzieła Szekspira znalazły się na szczycie oficjalnej kultury i przemysłu rozrywkowego, co w dużym stopniu przyczyniło się do wzrostu jego popularności, jej interakcja z Bardem kształtowała się w efekcie podziału naturalnej synergii. Modrzejewska stała się międzynarodową gwiazdą dzięki promocji Szekspira w dwóch krajach: Polsce pod zaborami – jej ziemi rodzinnej oraz Stanach Zjednoczonych – jej ojczyźnie z wyboru.

Jakiegolwiek motywy leżały u podstaw emigracji Modrzejewskiej do Ameryki (1876), opuszczała Polskę nie jako uchodźca polityczny, ale jako aktorka, która zdobyła ogromną renomę dramatyczną. Kiedy spaliła na panewce utopiina fantazja o uprawie roli na farmie w Kalifornii, prowadzonej według zasad panujących na Brook Farm – gdyż jej polscy przyjaciele, głównie intelektualiści płci męskiej, nie potrafili sprostać codziennym trudom i przytłaczającej rutynie – Modrzejewska mogła już otwarcie dążyć do realizacji marzenia o kontynuowaniu kariery teatralnej w Stanach Zjednoczonych. Powodowana niesłyszana ambicją artystyczną znalazła się w San Francisco, gdzie po kilku bezowocnych próbach ponownie pojawiła się na scenie (Coleman, 1965).

W ciągu 30 lat Modrzejewska stała się „gwiazdą dwóch kontynentów”. Grała w kilku europejskich teatrach (m.in. w Londynie i Pradze), jednak to Polska i Stany Zjednoczone były krajami, gdzie najpełniej ukażała swój talent artystyczny¹. Jej kariera była faktycznie dwujęzyczna, co

¹ Gail Marshall uważa, że powodem częściowego niepowodzenia Modrzejewskiej w Wielkiej Brytanii była jej polska narodowość, która sprawiała, że

samo w sobie było niezwykłym osiągnięciem w czasie, gdy niemal wszystkie „międzynarodowe” gwiazdy (np. Sarah Bernhardt i Eleonora Duse) podczas swoich objazdów teatralnych przemawiały do publiczności tylko w jednym języku. Pomimo że nigdy nie wyzbyła się obcego akcentu, zdołała przeobrazić się w aktorkę anglojęzyczną, co z pewnością zapewniło jej większy prestiż i długotrwałą akceptację. „Urodzona poza magiczną bledością rasy anglosaskiej”, jak to ujęła w swoich wspomnieniach (Modjeska, 1910: 530), „polska” Modrzejewska była sławiona przez krytyków i widzów jako jednoosobowa instytucja teatralna, jedna z największych aktorek amerykańskich swoich czasów (Frohman, 1935: 101)². Ze swojej strony Modrzejewska szczerze odwzajemniała uznanie i podziw, pośrednio lub otwarcie przyjmując na siebie rolę emisariuszki sztuki, oświecającej swoją publiczność iluminacją szekspirowskich przedstawień.

Objeżdżała Amerykę 26 razy, odwiedzając duże miasta i niewielkie, prowincjonalne miejscowości, gdzie grała nie tylko w stałych teatrach, lecz także w innych miejscach (hotelach, klubach) specjalnie dostosowanych na takie okazje³. Zarówno po polsku, jak i angielsku przez 36 lat

publiczność brytyjska dysponowała niewielką ilością rozpoznawalnych odnośników artystycznych i kulturowych: „bez oczekiwań związanych z narodowością, które Modrzejewska miałaby spełnić, lub przynajmniej według których można by odczytywać jej grę, krytycy po prostu ją odrzucili pod pretekstem braku »naturalności« i »wdzięku«, tak uwielbianych wśród angielskich aktorek tamtego czasu, w szczególności Ellen Terry”. Jej gra aktorska została jednak doceniona przez osoby takie jak Henry Irving, Sarah Bernhardt i Ellen Terry, które oddały jej hołd, pojawiając się na przedstawieniu benefisowym w Royal Princess Theatre w Londynie. W Pradze, gdzie przebywała przez miesiąc, Modrzejewska występowała w Teatrze Narodowym. Została tam przyjęta z wielkimi honorami, np. Vrchlický napisał na jej cześć wiersz pochwalny (Modjeska, 1910: 442, 481–484).

² Może najważniejszym jej osiągnięciem jest to, że większość amerykańskich historyków teatru traktuje ją jako naturalizowaną gwiazdę i obywatelkę (McArthur, 1984: 170).

³ Jedynie najbardziej wytrwale aktorki były w stanie sprostać trudom powtarzających się tournée, wśród nich Francesca Janauschek (ur. w Pradze, 1830–zm. w Nowym Jorku, 1904), która również zrobiła karierę jako aktorka szekspirowska w Stanach Zjednoczonych (Young, 1975: 153).

odgrywała rolę Portii, zaś Ofelii i Beatrice przez 30. Julia i Lady Makbet gościły w jej repertuarze na przestrzeni 20 lat, Viola przez 18, Rozalinda – 16, a Desdemona – 15; okazjonalnie występowała również jako Kleopatra i Izabela (*Miarka za miarkę*). Tylko po angielsku grała Imogenę, Herminę, Katarzynę (*Henryk VIII*), Julię (*Dwaj panowie z Werony*), Konstancję (*Życie i śmierć króla Jana*), a jako Kordelia i Hero pojawiała się jedynie w polskich teatrach⁴. Przez 42 lata – od 13 grudnia 1856 do 12 stycznia 1909 roku – Modrzejewska zinterpretowała 18 ról bohaterek szekspirowskich, nieustannie doskonaląc swoją biegłość i kompetencję zawodową. Jak wskazuje jej repertuar, zazwyczaj grała role czynnych i niezależnych kobiet, które próbują, czasem nadaremnie, wyrwać się z ograniczeń kultury patriarchalnej, kierując własnym losem na przekór wszelkim przeciwnościom. Frederick Edward McKay uważa, że Modrzejewska dała swoim rolom „kobietą powagę, artystyczną szczerość i estetyczne piękno, które sprawiły, że odtwarzane przez nią postacie emanowały ciepłem i oddychały pełną piersią, wzbudzając niekłamane zainteresowanie, czego efektem był wzrost poczucia szlachetności wśród widzów” (McKay, 1896: 80).

Chociaż posiadała ograniczone wykształcenie – jako dziecko uczęszczała do szkoły prowadzonej przez zakonnice – dzięki samokształceniu Modrzejewska imponowała erudycją i odczytaniem. Sama studiowała źródła sztuk oraz ich tło historyczne, psychologiczne, filozoficzne i artystyczne⁵. Gdy jej angielski się poprawił, intelektualne oblicze Modrzejewskiej ujawniło się w publicznych wykładach oraz różnych artykułach

⁴ Jeżeli dodamy do tej imponującej listy główne role m.in. w *Adrienne Lecouvreur* Eugène’a Scribe’a, *Damie kameliowej* Alexandre’a Dumasa, *Frou-Frou* Henriego Meilhaca i *Marii Stuart* Friedricha Schillera, będziemy mogli zrozumieć nie tylko wielowymiarowość jej repertuaru artystycznego, ale również oddanie Szekspirowi i stworzonym przez niego postaciom kobiecym. W roku 1883 Modrzejewska próbowała, nie bez powodzenia, wystawić *Dom lalki* Ibsena pod zmienionym tytułem *Thor* oraz dodanym szczęśliwym zakończeniem sztuki (Coleman, 1969: 313–315).

⁵ W autobiografii wspomina, że np. w sezonie 1886–1887 „pewnego poranka doświadczyła horroru tymczasowej utraty pamięci” spowodowanej nadmiarem nauki (Modjeska, 1910: 153). Por. też nieustanne odnoszenie się do czytanych przez siebie książek (np. Modjeska, 1910: 54–50, 112–113, 499, 533–534).

i esejach na temat Szekspira (Modrzejewska, 2010). Na surową krytykę, zwykle zbudowaną wokół jej obcego pochodzenia, odpowiadała amerykańskim czytelnikom:

My obcokrajowcy [...] stawiamy Szekspira na znacznie wyższym piedestale. Twierdzimy, że ponad jego angielskością stoi człowieczeństwo, a jego dzieł nie ograniczają bariery lokalne i etnograficzne, ale że należą one do całej ludzkości [...] Gdyby Szekspir chciał opisywać Anglików, umieszczyłby swoich bohaterów w Anglii, lub przynajmniej nadałby im angielskie imiona [...], podczas gdy opisując Rzymian, Greków, Żydów, Włochów czy Maurów, nie chce by byli oni przerobionymi Anglosasami, lecz nadaje im cechy ich własnej rasy i narodowości [...] Uczucia i namiętności uosabiane w sztukach Szekspira ożywiają całą ludzkość, i dlatego Bard ze Stratfordu jest w równym stopniu rozumiany, uwielbiany i kochany na całym świecie [...] Nikt nie jest w stanie odebrać Anglii chwały urodzenia największego poety i największego analityka duszy ludzkiej, ale też nikt nie ma prawa wyznaczać jego dziełom limitu w obrębie granic geograficznych. Osobiście żywię podziw i szacunek dla rasy anglosaskiej, jednak stawiam wielkość rasy ludzkiej ponad nią i sądzę, że stanowić część ludzkości to większy honor niż być poetą poszczególnego kraju (Modjeska, 1910: 529–539).

Modrzejewska wyrażała również ubolewanie nad stanem teatru amerykańskiego, szczególnie w kwestii włączania do repertuaru dosłownie wszystkiego, od dramatu klasycznego po operetki i pokazy dziwolągów. Przez wiele lat apelowała nie tylko o przywrócenie teatrów reperturowych, uważanych przez nią za najlepsze szkoły aktorskie, ale również o utworzenie teatru narodowego, który wyznaczałby wysokie standardy w doborze repertuaru i wartości produkcji teatralnych⁶.

W wielu swoich przemowach Modrzejewska zwracała się do „kobiet na scenie i kobiet poza sceną”, aby połączyły wysiłki i „podniosły standard” sztuki amerykańskiej. W jednym z artykułów pisała:

⁶ Pisała również wstępy do sztuk Szekspira, adaptowała teksty do przedstawień, reżyserowała, a nawet miała odwagę projektować kostiumy i scenografie (np. w *Wieczorze Trzech Króli*, *Henryku VIII*, *Życiu i śmierci króla Jana*), inspirować się głównie obrazami prerafaelitów; zobacz: antologia jej tekstów (Modrzejewska, 2010).

Uważam, że scena powinna stanowić ważny czynnik rozwoju cywilizacji i współczesnego życia, nie powinna być trywializowana, ale musi dotykać sedna istoty wszelkiego istnienia, i nie może wznosić się ponad delikatne tematy, które chociaż uważane za nieprzyjemne podczas rozmów w dobrze wychowanym towarzystwie, jednak mają duże znaczenie społeczne (cyt. za: Coleman, 1969: 724).

To jednak sztuki Szekspira miały być, według niej, filarem kultury teatralnej w Ameryce. W wywiadzie opublikowanym przez *Orange Chronicle* 6 października 1901 roku Modrzejewska mówiła o trudach swojego zawodu, ale dodała również, że „jeżeli podąża się za klasykami, takimi jak osławiony pisarz Szekspir”, teatr będzie stanowić „najlepsze wykształcenie dla każdego”.

W amerykańskiej typologii aktorstwa zazwyczaj określa się Modrzejewską jako główną przedstawicielkę „szkoły klasycznej” w praktyce teatralnej (Wilson, 1973: 42, 57–61), wypracowała ona jednak własną metodę odgrywania postaci szekspirowskich. Według Williama Wintera, „mentora amerykańskich krytyków dramatu” (Watermeier, 1971: 16), „publiczność nie mogła zdawać sobie sprawy, że ona jedynie grała, a sztuka, oczywiście, nie jest w stanie nic więcej uczynić, jak tylko doskonalić i podtrzymywać iluzję stworzoną przez geniusza” (*New York Tribune*, 24 grudnia 1877; Winter, 1913: 125). Z czasem jej interpretacje stały się wzorem dla innych aktorek amerykańskich, takich jak np. Minnie Madden Fiske (1865–1932), która studiowała wierne naśladownictwo natury i sposób tworzenia przez Modrzejewską iluzji rzeczywistości (McArthur, 1984: 175–176).

Jej kariera międzynarodowa, zarówno w Polsce, jak i Stanach Zjednoczonych, toczyła się według tego samego schematu. Początkowo objeżdżała teatry prowincjonalne z repertuarem melodramatycznym i wodewilowym, i dopiero będąc uznaną gwiazdą tych gatunków, mogła realizować plany związane przede wszystkim z wystawianiem sztuk Szekspira. Jej małżeństwo z Karolem Chłapowskim (1840–1914) – znanym jako „hrabia Bozenta”, chociaż w rzeczywistości należał do pozbawionego tytułu ziemiaństwa – stało się dla niej przepustką do wyższych sfer polskiej i amerykańskiej socjety. W Polsce Modrzejewska zyskała sposobność

nawiązywania kontaktów i przyjaźni ze znanymi ludźmi należącymi do elity politycznej, społecznej i intelektualnej, zaś w Ameryce tytuł jej męża sprawiał, że bez oporu akceptowano ją jako aktorkę-hrabinę. Podążając za sugestią wczesnych menedżerów, podczas debiutu kreowała wizerunek dobrze wychowanej, modnie zachowującej się „europejskiej damy”, nie zaś biednej emigrantki, której potrzeba anglosaskiego szlif⁷. Tajemniczą posiadłość w Kalifornii zwaną „Arden”, a także prowadzone przez Modrzejewską salony w dużych amerykańskich miastach, odwiedzali przyjaciele – m.in. Richard W. Gilder, Jeanette Leonard Gilder, Helena de Kay, Celia Thaxter, Henry Longfellow. Widywano ją w najlepszych hotelach, wystylizowaną w taki sposób, że jej sukienki – zarówno w życiu prywatnym, jak i na scenie – stały się punktami odniesienia dla mody⁸. Jej imię wykorzystywano w wielu kampaniach reklamowych promujących m.in. kremy do twarzy, mydła, porcelanę, papierosy⁹. Modrzejewską znano też z błyskawicznych i skutecznych reakcji na wszelkiego rodzaju oszczerstwa, jakie prasa była skłonna wymyślać w stosunku do aktorek z racji traktowania ich jako obiektów seksualnych, nieustannie wystawionych na widok publiczny. Kiedy np. *Herald* (11 listopada 1889) szkalował jej dobre imię historyjką o rzekomym współzyciu seksualnym z Edwinem

⁷ Emigracja pozwoliła jej na pozostawienie po drugiej stronie Atlantyki skandali rodzinnych (własnych i jej dwojga dzieci z nieprawego łoża).

⁸ W drugiej połowie XIX wieku, wobec rosnącego masowego obiegu czasopism i publikacji ukierunkowanych na daną klasę społeczną (np. *Vouge*, *Vanity Fair*), zauważono znaczenie teatru jako miejsca, w którym odbywa się „spektakl mody” i zaczęto tworzyć specjalne rubryki poświęcone modzie scenicznej. Pozostając przedmiotem zainteresowania publicznego, Modrzejewska prawdopodobnie rozumiała potrzebę uwzględnienia ciągłego popytu na „rozgłos” w Stanach Zjednoczonych, szczególnie w kwestii noszonych przez nią ubrań, jako dodatkowej atrakcji przyciągającej do teatru duże rzesze żeńskiej części publiczności. Chociaż ze względów finansowych często sama projektowała swoje kostiumy, zazwyczaj ich wykonaniem zajmowali się najbardziej uznani nowojorscy i paryscy krawcy (H. Modjeska, *Letter to Miss Winter*, December 20, 1892. Folger Library Yc. 985 21–30).

⁹ Zamiast gratyfikacji finansowej firmy dostarczały gwiazdom swoje produkty w dowód wdzięczności (Jackson Lears, 1994: 19–21).

Boothem, Modrzejewska zmusiła redaktora do wycofania tego „anoniowego, podłego oszczerstwa”.

Aby sprostać wizerunkowi „Madame Modjeskiej”, stworzyła zupełnie nowy archetyp aktorki – „wielkiej damy”. Dbała jednak też o swoją kondycję fizyczną: pływała, chodziła po górach i jeździła konno. Niemal do końca zachowała młodzieńczy wygląd, co umożliwiało jej odgrywanie na scenie ról młodych kobiet (Julii, Rozalindy) podczas całej kariery teatralnej. Łącząc arystokratyczne ambicje z wysokim statusem społecznym i upartym dążeniem do podnoszenia poziomu teatru, Modrzejewska jawiła się z jednej strony jako opanowana, kosmopolityczna i ujmująca artystka, podczas gdy z drugiej była ambitną i przedsiębiorczą kobietą biznesu, ubóstwianą przez młodsze aktorki (np. Julię Marlowe, Maud Durbin, Grace Fisher) (*New York Daily Tribune*, 30 kwietnia 1905; Coleman, 1969: 469–472).

Można powiedzieć, że w pewien sposób Modrzejewska wykreowała siebie i że ta kreacja pozostawała w bliskim związku z jej wizerunkiem zawodowym, co znalazło odzwierciedlenie w repertuarze szekspirowskim i grze aktorskiej¹⁰. W życiu prywatnym nie łamała żadnych reguł i zasad narzuconych przez dziewiętnastowieczną moralność mieszczańską. Była wzorową żoną i matką¹¹, *de facto* żywicielką rodziny, gdyż podejmowane przez jej męża próby zarobienia na działalności rolniczej zazwyczaj kończyły się fiaskiem (Żurowski: 458–459). Chociaż oficjalnie nie angażowała się w żaden z ruchów na rzecz praw kobiet, ich przywódczynie ceniły ją i zapraszały na odczyty i przemowy. Nieprzypadkowo Mary Shaw, czołowa amerykańska sufrażystka i działaczka feministyczna, znalazła wieloletnie zatrudnienie w zespole Modrzejewskiej (Irving, 1978: 40–56).

¹⁰ O jej wielkiej ambicji najlepiej świadczy nadwyreżająca siły rehabilitacja po przebytych w 1898 roku łagodnym wylewie. Zdarzenie to wyłączyło Modrzejewską na półtora roku z życia zawodowego, później wznowiła jednak swoje tournée (Coleman, 1969: 701–702).

¹¹ Syn Modrzejewskiej, Ralph Modjeski (Rudolf Modrzejewski), został inżynierem budownictwa, jednym z pionierów w dziedzinie mostów wiszących. Dzięki niemu i jego uczniowi powstał m.in. jeden z najbardziej znanych mostów na świecie – Golden Gate w Kalifornii.

Początkowo Modrzejewska wyrażała się krytycznie o teatrach impresaryjnych Johna Stetsona i Daniela Frohmana, z czasem jednak przyjęła bardziej umiarkowane stanowisko wobec ich koncepcji. Korzystała z wcześniej zaplanowanych objazdów, podczas gdy jej mąż często występował w roli menedżera, zajmując się korespondencją z fanami (*Modrzejewska/Listy*, 2015). W gruncie rzeczy Modrzejewska dokonywała własnej feministycznej rewolucji od środka, ukazując nieograniczoną moc kobiecej ambicji. Pomimo wszystkich przeciwności i frustracji związanych z jej amerykańskimi objazdami, czerpała radość ze sprawowania kontroli nad własną karierą i wizerunkiem. Żaden z prominentnych reżyserów nawet nie próbował stawiać jej naprzeciw innej czołowej aktorki, czy też degradować do pozycji drugoplanowej, gdy posunęła się w latach. Żaden renomowany zespół aktorski nie był w stanie blokować lub bagatelizować jej wyborów. Jako właścicielka zespołu teatralnego sama mogła decydować o doborze repertuaru i ról. Możliwość osobistego doboru lub zatwierdzenia obsady sprawiała, że była też odpowiedzialna za swoje produkcje teatralne. Podążając za przykładem innych kobiet-pionierek w zawodzie menedżera teatralnego (takich jak Laura Keane, Louisa Lane Drew, Catherine Sinclair), Modrzejewska wyróżniała się prowadzeniem swojej instytucji, zwracając uwagę na dobre maniere w zespole i na scenie – jak przystało na jej arystokratyczne koligacje – przy jednoczesnym sprawowaniu ścisłej kontroli nad zespołem. Co więcej, zawsze przykładła wagę do gry zespołowej i nigdy nie zrezygnowała z pozycji aktorki wiodącej (Skinner, 1924: 199–222).

Modrzejewska potrafiła sprzedać siebie jako główną atrakcję i otrzymać najlepsze recenzje, nawet gdy zestawiano ją na scenie z gwiazdoram i o ugruntowanej pozycji (i zazwyczaj młodszymi), takimi jak Maurice Barrymore czy Otis Skinner. Jej najważniejszym partnerem scenicznym był jednak Edwin Booth (1833–1893)¹². Imponował jej nie tylko stylem

¹² W 1883 roku miała sposobność grania Julii w ostatnim przedstawieniu wystawionym przez prowadzony przez Booth Reportory Theatre, zaś w roku 1888 występowała wraz z nim w *Hamlecie*, zaprezentowanym w Metropolitan Opera House w Nowym Jorku podczas gali jubileuszowej. Z czasem okrzyknięto to przedstawienie „*Hamletem* stulecia” ze względu na liczbę występujących w nim gwiazd i ilość pieniędzy zebranych podczas jednego wieczoru.

gry aktorskiej, ale również podejmowanymi w latach osiemdziesiątych XIX wieku próbami przeniesienia amerykańskich wykonań sztuk Szekspira ze sfery popularnej rozrywki, gdzie dominowała szkoła „siermiężnego realizmu”, do wysublimowanej intelektualnie „sztuki wyższej”. Patrzyła też z zazdrością na stworzoną przez niego galerię ról szekspirowskich, co w opinii większości krytyków składało się na „definitywną interpretację” sztuk Szekspira (Modjeska, 1910: 496–451). W sezonie 1889–1890 Modrzejewska stworzyła wraz z Boothem gwiazdorski duet, objeżdżający Stany Zjednoczone z repertuarem szekspirowskim. Pomimo szacunku dla największego amerykańskiego aktora XIX wieku, naciskała na równy podział zysków, nie godząc się na niższy status wiodącej aktorki. Tamto tournée dało jej sposobność grania Lady Makbet – roli, nad którą pracowała przez wiele lat, a szczególne uznanie krytyki zdobyła jej interpretacja sceny lunatycznego snu (*San Francisco Chronicle*, 8 maja 1894).

Chociaż Modrzejewska bezpośrednio nie angażowała się w sprawy polityczne, demonstrowała swoją polskość, w czasie gdy Polska była podzielona między trzech zaborców – imperia austro-węgierskie, rosyjskie i pruskie. Poprzez wystąpienia publiczne i okazjonalnie pisane teksty, o których wygłoszenie proszono ją jako osobę publiczną, Modrzejewska, gwiazda szekspirowska, zrobiła nie mniej niż cały zastęp polityków. Sława pozwoliła jej na przyjęcie stanowiska gorliwej ambasadorki spraw swojej ojczyzny, świadka jej dawnej chwały i współczesnego męczeństwa.

Najdobitniejszym przekazem politycznym stała się jej przemowa podczas Światowego Kongresu Kobiet, tygodniowej konwencji zorganizowanej w celu nagłośnienia ich spraw, która odbyła się przy okazji Wystawy Światowej w Chicago w 1893 roku (Auster, 1984: 4). Modrzejewska została tam zaproszona przez Mary Wright Sewall (1844–1920), czołową sufrażystkę i członkinię National Council for Women (Narodowa Rada Kobiet). Miała wygłosić mowę o karierze teatralnej kobiet, lecz wobec nieobecności delegacji złożonej z Polek, w bardzo ostrym tonie przedstawiła ich sytuację pod jarzmem caratu. Powiedziała wtedy m.in.:

Gdy car Mikołaj II poprosił francuskiego artystę Horace’a Verneta o namalowanie epizodu z ostatniego konfliktu między Polską i Rosją, ten odpowiedział: „Wasza Wysokość, proszę o wybaczenie, ale nigdy nie malowałem

Chrystusa na krzyżu”. I miał rację, Polska została ukrzyżowana. Czyż jednak nie było pod krzyżem Golgoty klęczącej matki, czekającej cierpliwie i modlącej się o zmartwychwstanie? I czy również dzisiaj nie ma polskiej matki, cierpliwie oczekującej i modlącej się za zmartwychwstanie jej narodu? Czy będzie czekać wiecznie? Nie! Jeżeli istnieje sprawiedliwość na świecie, nie będzie próżno czekać (cyt. za Coleman, 1969: 630).

Ponieważ Modrzejewska była znamienitą aktorką szekspirowską, jej odczyt został zamieszczony na pierwszych stronach czasopism przez czołowych autorów, a ci „dodali własne zjadliwe komentarze na temat rządów, które rozczłonkowały Polskę, szczególnie Rosji” (Modrzejewska, 1910: 513). Skutkiem tej przemowy stał się dożywotni zakaz wjazdu na ziemię polskie pod zaborem rosyjskim, łącznie z Warszawą¹³.

Z dzisiejszej perspektywy trudno zrozumieć fakt, że obsesja zawodowa na punkcie Szekspira połączona z patriotyzmem może stać się fundamentem czyjejs osobowości. Modrzejewska pokazała światu, że polska kobieta jest w stanie osiągnąć perfekcję w swoim życiowym powołaniu oraz zdobyć światowy rozgłos w najbardziej poważanym z repertuarów – sztukach szekspirowskich – a także wnieść znaczący wkład w studia nad Szekspirem na arenie międzynarodowej.

¹³ Modrzejewska traciła również najbardziej intratne kontrakty w całej karierze – występy w Moskwie i Petersburgu oraz Odessie (Szczublewski, 1975: 513–518).

„BYĆ ALBO NIE BYĆ, TO JEST NAGI SZTYLET”: WYBRANE ASPEKTY OBECNOŚCI SZEKSPIRA W DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ POPULARNEJ KULTURZE AMERYKAŃSKIEJ

Pamiętam dobrze jedno z zajęć na trzecim roku studiów anglistycznych. Prowadził je wizytujący profesor z USA, który analizując twórczość Marka Twaina, odegrał burleskę monologu *Hamleta* zawartą w powieści *Przygody Huckleberry Finna*. Śmialiśmy się z przebiegłości dwóch oszustów – domniemanego króla i księcia – którzy wdarli się na tratwę Hucka i Jima, postanowili zarobić sporo pieniędzy na wystawianiu scen z takich sztuk Szekspira jak *Romeo i Julia* czy *Ryszard III* w osiedlach i miasteczkach leżących nad brzegami Missisipi. Co więcej, licząc na niewątpliwy sukces przedstawień, jeden z „arystokratycznych” szubrawców uczył swego partnera solilokwium *Hamleta*, które miał wygłosić na ewentualny bis:

Być albo nie być, to jest nagi sztylet,
Co czyni tą długowieczną niedolę z życia;
Bo któżby ścierpiał pogardę, aż gdy las Birnamski
Przyjdzie do Dunsiname,
Ale ten strach przed czymś po śmierci
Morduje niewinny sen,
Wielkiej natury drugie danie,
I sprawia, że miotani strzałami zawistnego losu
Nie uciekamy do innych, których nie znamy

(Twain, 1884: 190)¹

¹ *Przygody Huckleberry Finna* zostały przetłumaczone na język polski pięć razy: przez Teresę Prażmowską (1898), Marcelgo Tarnowskiego (1934),

Dopiero jednak teraz, pisząc niniejszy tekst, zdałam sobie sprawę, że przedstawiona przez Twaina kolejna przygoda Hucka i Jima jest doskonałym przykładem usytuowania Szekspira w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej. Zaświadcza ona o znajomości, a nawet dużej popularności, Szekspira wśród przeciętnych mieszkańców Ameryki, gdyż ci opisani przez Twaina nie wahali się sporo zapłacić za bilety na spektakl².

Ponieważ komizm podanego powyżej cytatu wynika z umiejętności rozróżnienia źródeł rozmaitych fragmentów dzieł Szekspira, nie ulega

Krystynę Tarnowską (1955), Jolantę Konsztowicz (1997) i Zbigniewa Batkę (2003). Zazwyczaj tłumacze opuszczają tekst tego solilokwium lub przekładają je na język polski prozą. Tarnowska jest tutaj wyjątkiem, gdyż wykorzystwała w swojej pracy poetyckie tłumaczenie Włodzimierza Lewika. Podany poniżej tekst całego solilokwium (prozą) pochodzi z wydania w tłumaczeniu Jolanty Konsztowicz: „Być albo nie być, to jest nagi sztylet, który zatruwa takie tam życie – bo kto niósłby taki ciężar, dopóki las Birnam nie podejdzie do Dunznanu. Lecz strach, że coś po śmierci morduje niewinny sen, wspaniałej natury drugie oblicze, i każe nam raczej unikać strzał kapryśnej fortuny, niż lecieć do innych, których nie znamy. Szacunek musi nas powstrzymać: obudź Duncana swoim pukaniem! Zrób tak. Bo któżby zniósł razy i pogardę czasu, gnębiciele nie ma racji, dumny człowiek jest pogardliwy. Prawo jest spóźnione i koniec, którego ból mógłby wziąć, w martwej pustce i środku nocy, gdy cmentarne zwiewają w tradycyjnych ubraniach z uroczystej czerni, ale ten nieodkryty kraj, z którego żywy nie powraca podróżnik, wydycha na świat zarazę i dlatego rodzima rezolucja jak biedny kot w przysłowiu jest zagłaskana na śmierć i wszystkie chmury, które obniżyły się nad naszymi dachami w związku z tym zmieniają swoje kierunki i tracą imię działania, to jest zakończenie, którego można sobie życzyć. Ale spokojnie, jasna Ofelio: nie otwieraj potężnych, marmurowych szcęk, idź do klasztoru, idź” (Twain, 1997: 129).

² Wykorzystując sławę znakomitych aktorów brytyjskich, książę i król w promocji swego przedstawienia wymieniają nazwiska „Dawida Garrika Młodszego, z teatru Drury Lane w Londynie” oraz „Edmunda Keana Starszego, z królewskich teatrów w Haymarket, Whitechapel, Piccadilly w Londynie” (Twain, 1997: 130). Poza wymienionym teatrem Drury Lane, pozostałe należały do tzw. teatrów podmiejskich, które nie posiadały uprawnień do odgrywania sztuk klasycznych, w tym utworów Szekspira. Zob. na ten temat Kujawińska Courtney, 2009a: 103–123.

wątpliwości, że czytelnicy powieści Twaina świetnie je znali. Można, co prawda, potraktować obecność takich burlesek, pastiszów, trawestacji i parodii sztuk Szekspira w tej i innych powieściach Twaina (Berret, 1993) tylko jako świadectwo popularności tych praktyk w dziewiętnastowiecznej kulturze amerykańskiej, niemniej jednak trudno nie zauważyć, że są one także świadectwem doskonałego opanowania oryginalnych tekstów dramatopisarza przez zróżnicowane warstwy społeczne ówczesnej Ameryki. „Szekspir musiał być dobrze znany [amerykańskiemu] społeczeństwu”, komentuje to zjawisko Laurence W. Levine, gdyż „nie można parodiować tego, czego dobrze nie znają” (Levine, 1988: 4).

Podstawą rozważań poświęconych popularności Szekspira w kulturze popularnej dziewiętnastowiecznej Ameryki jest odpowiedź na pytanie, co sprawiło, że uznano go – bądź co bądź Anglika czy też dokładniej: Brytyjczyka – za, jak to określił James Fenimore Cooper (1789–1851), „wielkiego pisarza Ameryki” (Cooper, 1936 [pierwodruk 1828]: 20). Jednym z haseł programowych powstającej państwowości amerykańskiej było przecież odrzucenie wartości reprezentowanych przez „Stary Świat”, w tym głównie przez Wielką Brytanię. W tekstach przemówień, pamfletów i innych ideologicznych wystąpień, których kulminacją stała się Deklaracja Niepodległości (1776), a później tekst hymnu narodowego *The Star-Spangled Banner* (*Gwiazdzisty Sztandar*, 1814), przywódcy amerykańskiej rewolucji podkreślali, że zasadniczym celem ich walki było zniesienie brytyjskiej dominacji czy, jak to się wówczas mówiło, tyranii społecznej, politycznej i kulturowej (Sturgess, 2004: 34–37). Tymczasem dzieła Szekspira stanowiły właśnie typowy produkt tej obcej, w domniemaniu nieprzyjaznej, a nawet anachronicznej, cywilizacji, którą powinno odrzucić państwo budowane na politycznej ideologii zwanej republikanizmem i na rosnącej w siłę demokracji³.

³ Paul Langford twierdzi co prawda, że nie można utożsamiać stosunku Amerykanów do Szekspira ze stosunkiem, jaki mieli oni do Brytyjczyków, ale to właśnie po podpisaniu Deklaracji Niepodległości u obu nacji pojawiły się wzajemne karykatury oraz stereotypowe uprzedzenia. Amerykanie wyśmiewali brytyjski system społeczny zdominowany przez wartości reprezentowane przez arystokrację i wyższe sfery. Przedmiotem żartów był także konserwatyzm

Jednak, jak twierdzi Harrison T. Meserole, „nieomal od pierwszego dnia ustanowienia kolonii na wschodnim wybrzeżu Ameryki Północnej” zarówno w dziełach literackich, politycznych i teologicznych, jak i w zbiorach książek tworzących prywatne i publiczne biblioteki pierwszych Amerykanów znalazł się Szekspir – brytyjski poeta narodowy. Na upowszechnienie jego twórczości wpłynęło, bez wątpienia, przyjęcie języka angielskiego za język narodowy: nie trzeba było tłumaczyć dzieł Szekspira, ani też poświęconych im prac krytycznych, jak działo się w innych kulturach⁴. Nawet purytańscy pastory, w tym Cotton Mather (1663–1728), osławiony sędzia w procesie czarownic z Salem, oraz Urian Oakes (1631–1681), jeden z pierwszych rektorów Uniwersytetu Harvarda, cytowali dzieła Szekspira w swoich homiliach (Marder, 1963: 296). Obecność autora *Hamleta* w kulturze amerykańskiej owego okresu była powszechna, a jego „duch” trzymał się „krzepko” (Meserole, 1976: 85).

Niesłabnąca popularność Szekspira wiązała się z przekonaniem wielu obywateli nowo powstałego państwa, że jest on piewą republikanizmu. I tak np. jego tragedie, które zdominowały amerykańską scenę XVIII wieku, zwłaszcza *Ryszarda III*, interpretowano jako przykład nikczemności i głupoty autokratycznych władców i krwio pijczych

Brytyjczyków i skostniała, zdaniem Amerykanów, tradycja. Brytyjczycy natomiast uważali system polityczny Ameryki za zbyt demokratyczny, a nawet egalitarny (Langford, 2000: 76). Według Kima C. Sturgesa, w okresie wczesnej republiki amerykańskiej „ten silny antyangielski stosunek został poddany instytucjonalizacji, stając się wyrazem amerykańskiego nacjonalizmu. W tym samym czasie Szekspir utrwał swoje znaczące miejsce w świadomości narodowej” (Sturges, 2004: 24).

⁴ Uznanie angielskiego za język narodowy miało charakter zwyczajowy, gdyż jego rangi nie regulowały żadne rozporządzenia ani ustawy. Początkowo Amerykanie czytali wydania utworów Szekspira wydrukowane w Wielkiej Brytanii. Z czasem, wraz ze wzrostem zapotrzebowania na większą liczbę egzemplarzy jego dzieł, zaczęto drukować je w Ameryce – nie tylko w periodykach ukazujących się w miastach i miasteczkach rozsianych wzdłuż wschodniego wybrzeża, ale też jako oddzielne, oprawione w skórę lub materiał, edycje jego sztuk wydawane przez oficyny Nowego Jorku i Filadelfii (zob. Van Rensselaer Westfall, 1939: 84).

tyranów⁵. Według Kima C. Sturgessa, nieprzypadkowo szczególnie zainteresowaniem cieszyły się te sztuki, które ukazywały moralnie zdegenerowanych arystokratycznych przywódców i demonstrowały, do czego może doprowadzić system polityczny odmienny od republikańskiego. Nacechowany ideologicznie stosunek do twórczości Szekspira odegrał zatem zasadniczą rolę w zaakceptowaniu, a nawet przywłaszczeniu jej przez amerykańską kulturę (Sturgess, 2004: 17).

Do fascynacji twórczością narodowego poety Wielkiej Brytanii przyczyniło się także powszechne w XVIII wieku przekonanie, że karierę zawodową Szekspira oraz jego życie osobiste da się zinterpretować jako „symbol amerykańskiego marzenia (*American dream*), które daje nadzieję, że dzięki pracy i talentowi można w życiu osiągnąć wszystko, bez względu na pochodzenie społeczne” (Paster, 2007: 7). W dziełach Szekspira dostrzegano także optymizm i radość życia, zwyczajowo uznawane za typowe cechy amerykańskiego społeczeństwa. Przedstawiając geniusz dramatopisarza w wygłoszonych w latach czterdziestych XIX wieku wykładach, Ralph Waldo Emerson (1803–1882) – eseista, filozof, poeta i główny przedstawiciel ruchu transcendentalistów – dowodził, że tak jak Szekspir w swoich utworach, tak obywatele Ameryki w życiu codziennym „kochają cnotę nie z powodu obowiązku, ale jej wdzięku; szanują zarówno

⁵ Pierwszą sztuką Szekspira, którą odegrano w amerykańskich koloniach była tragedia *Romeo i Julia*. Przedstawienie odbyło się 23 marca 1730 roku, o czym informował dr Joachirinus Bertrand w *New York Gazette*, a odegrano je w specjalnie odrestaurowanym na potrzeby przedstawień teatralnych domu spotkań. Doktor Bertrand grał rolę aptekarza (Meserole, 1976: 87). W latach pięćdziesiątych XVIII wieku dużą popularnością cieszyły się dramaty takie jak *Ryszard III*, *Otello*, *Kupiec wenecki*, *Król Lear* czy *Hamlet*. Wystawiano je m.in. w Nowym Jorku, Williamsburgu, Annapolis i Filadelfii, mimo że pod koniec 1774 roku Kongres Kontynentalny apelował, aby w czasie wojny obywatele powstrzymali się od organizowania „wszelkiego rodzaju ekstrawagancji i rozpuszty, w tym szczególnie wszystkich wyścigów koni i innego rodzaju hazardu, walk kogutów, wystawień sztuk oraz innych drogich zabaw i rozrywek” (cyt. za Levine, 1988: 16). Apel ten nie zniechęcił ludzi teatru do wystawiania Szekspira: ponad 150 razy odegrano wówczas jego dramaty w teatrach prawie wszystkich ówczesnych kolonii (zob. Meserole, 1976: 87).

mężczyzn, jak i kobiety, głównie z racji emitowanego przez nich iskrzącego, cudownego światła. A światło to sprawia, że świat otacza duch radości i humoru” (cyt. za Vaughan, 2007: 30).

Chociaż dla większości Amerykanów kulturowe przywłaszczenie Szekspira nastąpiło w sposób nieświadomy, nie było to jednak sprawą przypadku, gdyż jego „adopcję” z rozmysłem propagowali już pierwsi przywódcy nowo utworzonego państwa. I tak – jak podaje Michael Bristol – w 1789 roku John Adams (1735–1826), który wkrótce został drugim prezydentem USA, wraz z Thomasem Jeffersonem (1743–1826), prezydentem w latach 1801–1809, odwiedzili w czasie swej wizyty w Wielkiej Brytanii także Stratford nad Avonem. W dzienniku podróży Adams odnotował ze zdumieniem, że „Anglicy nie wykazują odpowiedniego pietyzmu i troski w stosunku do własnej tradycji” oraz „mają mało rzeczywistego uznania dla kulturowego i historycznego znaczenia Szekspira” (cyt. za Bristol, 1990: 53–55). Może też wtedy „dwaj przyszli prezydenci Ameryki” – jak wierzy Sturgess – „podświadomie uznali go za nadającego się do adopcji przez wykluwającą się państwowość, wykazującą większe zapotrzebowanie na narodowego idola i bohatera niż Anglia” (Sturgess, 2004: 59).

Upowszechnianie twórczości Szekspira nabrało jeszcze większego rozmachu w XIX wieku, wraz z ekspansywnym rozszerzaniem terytorium na zachód kontynentu. Wykuwając narodową tożsamość w oparciu o zasadę *e pluribus unum* („z wielości jedność”), osadnicy traktowali dramatopisarza jako ogniwo łączące wielorakość i różnorodność ras oraz grup etnicznych i narodowościowych⁶. Twórczość Szekspira stała

⁶ Komentując w czasie otwarcia Folger Shakespeare Library (23 kwietnia 1932 roku) rolę angielskiego pisarza w dziewiętnastowiecznej kulturze amerykańskiej, dr Joseph Quincy Adams (1880–1946), pierwszy dyrektor biblioteki, stwierdził m.in.: „Musimy przyznać, że niemalą rolę w procesie tworzenia z ogromnej Ameryki, nazwanej wówczas tygłem ras, homogenicznego narodu [...] odegrał Szekspir” (cyt. za: Dunn, 1939: 238). Warto wspomnieć, że zasadę *e pluribus unum*, będącą cytatem z poematu Wergiliusza, wybrał jako motto prezydent USA Thomas Jefferson (1792). Obecnie hasło to można odnaleźć m.in. na amerykańskich monetach. Kwestie amerykańskiej wielokulturowości w aspekcie historycznym oraz w czasach nam współczesnych podejmuje Andrzej Szahaj (Szahaj, 2004).

się wówczas przedmiotem tzw. kulturowej konsumpcji, a jego utwory osiągnęły rangę jednego z najbardziej pożądaných produktów, jakie oferował dziewiętnastowieczny amerykański rynek edukacji i rozrywki. Innymi słowy, „oswajając” Szekspira, by zaspokoić potrzeby masowego odbiorcy popkultura sprawiła, że jego twórczość stała się obecna w niemal wszystkich przejawach życia codziennego dziewiętnastowiecznej Ameryki. Według Frances Teague, „podobnie jak poszukiwacze złota, którzy przesiewali przez sita piasek, aby otrzymać złoto”, Amerykanie traktowali Szekspira jak sito, które miało im pomóc w „negocjowaniu lepszego miejsca w społeczeństwie”, a nawet przyczynić się do „wykucia lepszej tożsamości kulturowej” (Teague, 2006: 38). Uważano, że w osiągnięciu awansu społecznego pomagał nie tylko sukces finansowy, lecz również ogólna ogłada, której wyrazem była znajomość dzieł Szekspira, traktowana jako miara wykształcenia i społecznego obycia. Czytanie utworów Stratfordczyka, recytowanie i przywoływanie ich fragmentów z pamięci oraz wizyty w teatrze stawały się podstawowymi elementami rynku mającego zaspokoić potrzeby konsumpcyjne szerokich rzesz Amerykanów.

O wszechobecności Szekspira w społeczeństwie amerykańskim tego okresu zaświadcza m.in. raport z podróży sporządzony przez niemieckiego podróżnika Karla Knortza, który w latach pięćdziesiątych XIX wieku napisał:

z pewnością nie ma innego na świecie kraju, w którym Szekspir i Biblia byłyby tak szanowane jak są szanowane w Ameryce, w tym kraju, który tak potępia się za jego żądzę pieniędzy. Nawet gdy na dalekim zachodzie wejdiesz do drewnianej chaty, której właściciel mógłby ci się wydawać prostakiem, będzie on prawdopodobnie właścicielem jednego ładnie umeblowanego pokoju, w którym spędza chwile wolne od pracy, i w którym z pewnością znaleźć można Biblię i w większości przypadków także tanie wydanie dzieł poety Szekspira (cyt. za Levine, 1988: 18).

Fenomen obecności Szekspira w kulturze codziennej dziewiętnastowiecznej Ameryki skomentował również Alexis de Tocqueville (1805–1859), francuski myśliciel i polityk, zwolennik liberalizmu arystokratycznego. W dziele *O demokracji w Ameryce*, w którym opisał swą podróż po wielu stanach USA w 1831 roku, napisał: „Mało jest szafasów osadników,

w których nie ma dzieł Szekspira”. Tocqueville odwołał się przy tym do własnego doświadczenia: przeczytał sztukę *Henryk V* właśnie w takim domu, „wybudowanym z bali” (Tocqueville, 1956: 174).

Wiadomo, że traperzy pracujący na rzece Yellowstone w roku 1820 czytali przede wszystkim dzieła Szekspira (Wright, 1955: 117–119). Mniej więcej w tym samym czasie jeden z młodych poszukiwaczy pokładów miedzi i rudy żelaza na brzegach Jeziora Górnego zanotował w dzienniku: „Czytaliśmy wtedy Biblię częściej i bardziej dokładnie niż gdy mieszkaliśmy w Detroit. Szekspir też został odpowiednio uhonorowany [...]. Gdy byliśmy na wodzie, jeden z nas zazwyczaj czytał jego sztuki pozostałym” (cyt. za Teague, 2006: 37). O powszechnej znajomości dzieł angielskiego twórcy zaświadcza też zdarzenie, które miało miejsce w 1845 roku w miejscowości Corpus Christi w Teksasie. Czekaający na rozkaz podjęcia działań wojennych przeciwko Meksykowi żołnierze Czwartego Pułku Piechoty wystawiali sztuki Szekspira. Odegrano m.in. *Otella*, w którym rolę Desdemony powierzono młodemu porucznikowi Uliksesowi S. Grantowi (1822–1885), przyszłemu dowódcy sił Unii w czasie wojny secesyjnej, a później osiemnastemu prezydentowi USA (Levine, 1988: 37).

Popularność Szekspira potwierdza również biografia Abrahama Lincolna (1802–1865), który już jako nastolatek, mieszkając w niewielkiej miejscowości w stanie Illinois, studiował dogłębnie teksty sztuk angielskiego dramaturga (McManaway, 1964: 514). Możliwe, że taki stan rzeczy miał wpływ na Ralph Waldo Emersona, który nazywał Szekspira „ojcem narodu amerykańskiego” (Emerson, 1983: 250).

Do upowszechnienia utworów Szekspira przyczynił się zapewne amerykański system edukacji, w tym zwłaszcza nauczanie elokucji⁷. Zdaniem

⁷ Przed wojną o niepodległość amerykański system edukacyjny nie uwzględniał Szekspira w swoich programach, co wynikało przede wszystkim ze względów religijnych. Uważano, że w jego utworach jest zbyt dużo motywów obscenicznych, nieodpowiednich dla młodych ludzi (Dunn, 1939: 221–222). Do zmiany programów nauczania przyczynił się Benjamin Franklin, wyznaczając nowe zadania edukacyjne w pamflecie *Observations Relating to the Intention of the Original Founder of the Academy of Philadelphia* (1789).

Alistaira Cooke’a, szczególne zasługi w tej dziedzinie położył William Holmes McGuffey (1800–1873), którego pasją było nauczanie poprawnego wysławiania się nie tylko dzięki odpowiedniemu użyciu słów i stylu do wyrażania uporządkowanych myśli, ale też poprzez opanowanie ozdobnych konstrukcji zdaniowych i umiejętność stosownego nasycania ich środkami uwydatniającymi perswazję emocjonalną. Techniki krasomówstwa i deklamacji uważano wówczas za niezbędny element wykształcenia, traktowanego jako przepustka do wyższych sfer. Początkowo McGuffey uczył tych przedmiotów, posługując się wypisami z tekstów sławnych pisarzy, które publikowano w tym celu w Wielkiej Brytanii. Długoletnie doświadczenie w nauczaniu dzieci na dalekim zachodzie sprawiło jednak, że postanowił przygotować własny wybór takich tekstów (Cooke, 1978: 19–20). Co prawda, większość z nich w dalszym ciągu pochodziła z brytyjskiej literatury, głównie z dzieł Szekspira oraz filozofów i teologów, ale łączyło je ideologiczne przesłanie: pochwała amerykańskiej demokracji⁸. Głównym celem opublikowanych przez McGuffeya w 1835 roku dwóch podręczników, które stały się podstawowymi tekstami do nauczania elokucji we wszystkich szkołach podstawowych, zarówno na zachód od rzeki Missisipi, jak i na południu kraju, było przygotowanie przyszłych pokoleń Amerykanów do „niezależności intelektualnej oraz aktywności społeczno-politycznej”. Jak twierdzi Nigel Cliff, podobnie do elżbietan

podnieconych odezwą królowej Bess, którą wygłosiła do wojska w Tilbury, dziewiętnastowieczni Amerykanie uwielbiali oratorstwo. Wprawdzie zdawano sobie sprawę, że słowa, o czym w przeważającej części protestancki kraj wiedział, były najsilniejszą bronią na świecie – potrafiły poruszyć pielgrzymów, aby przekroczyli ocean, mogły wywołać rewolucje i zmienić losy całego kontynentu – ale w rzeczywistości to właśnie teatralność wielkich przemówień rozpalala Amerykę (Cliff, 2007: 14).

⁸ Oceniając ich dobór, jeden z krytyków stwierdził: „Cnotą najwyższą tych [wypisów] był fakt, że stanowiły wybór arcydzieł, które uczyły moralności i patriotyzmu oraz zaznajamiały z pięknem »czystej literatury«” (cyt. za Dunn, 1939: 230–231).

Wierzono, że opanowanie sztuki oracji to klucz do zawodowego sukcesu w sferze religii, prawa, administracji państwowej, finansów, biznesu i bankowości (Dunn, 1939: 230).

Oceniając wpływ podręczników McGuffeya⁹ na amerykańskie społeczeństwo, Alistair Cooke napisał:

życie amerykańskich pionierów, przemierzających w swej wędrówce tysiące mil, było zdominowane doświadczeniami wycinania drzew i uprawy ziemi oraz cytatami pochodzącymi z Biblii, *Wędrówki pielgrzyma* [Johna Bunyana] i utworów Szekspira. Dzieci, które w chatach z drewna mogły sobie tylko wyobrazić Nowy Jork lub Londyn i które nigdy nie słyszały o Rousseau czy Goethem [...], potrafiły cytować *Hamleta* i recytować fragment opisujący upadek kardynała Wolseya [pochodzący ze sztuki *Henryk VIII*]. Przyczyną tego stanu rzeczy była sprzedaż [...] około 200 milionów egzemplarzy podręczników McGuffeya (Cooke, 1978: 20).

Wprawdzie podręczniki te wykorzystywano głównie na dalekim zachodzie, ale zalecane były jako pomoc naukowa we wszystkich szkołach na terenie USA. W wyniku tych zaleceń szereg pokoleń Amerykanów studiowało dzieła Szekspira, ucząc się ich fragmentów na pamięć i traktując te ćwiczenia jako wielką narodową (i osobistą) odpowiedzialność, gdyż stanowiły one podstawę nauk moralnych, politycznych, społecznych i kulturowych, leżących u podstaw obywatelskiej odpowiedzialności za nowo powstające naród i państwo.

Analiza wzrostu nakładów wydań dzieł Szekspira w dziewiętnastowiecznej Ameryce nie mieści się, co prawda, w ramach niniejszej pracy, wypada jednak wspomnieć, że w XIX wieku utwory Stratfordczyka stały się częścią przemysłu wydawniczego przynoszącego spore zyski, a wraz z jego rozwojem – łatwo dostępnym towarem. I tak, koneserzy mogli czytać utwory Szekspira np. w trzypięciotomowym, pierwszym ilustrowanym wydaniu (1844–1886) Guliana Crommelina Verplancka (1786–1870) oraz w jedenastotomowej edycji (1851–1886) Henry’ego Normana

⁹ Wypisy te były w użyciu tylko w szkołach dla chłopców. Szkoły dla dziewcząt nie uwzględniały nauczania elokucji, uznając techniki krasomówcze za nieprzystdatne w ich dorosłym życiu (zob. Dunn, 1939: 235).

Hudsona. Najślawniejszymi ze wszystkich dziewiętnastowiecznych wydań były te opracowane (z adnotacjami krytycznymi) przez Horace’a Howarda Furnessa (1833–1912), znane po dziś dzień jako „New Variorum” albo „Furness Variorum”¹⁰. Oprócz tych luksusowych edycji, istniały oczywiście przedruki dzieł poety, które można było kupić za parę centów m.in. w domach handlowych, a później w instytucjach wysyłkowych. Dzięki nim Szekspir trafił pod przysłowiowe strzechy, do większości amerykańskich domów.

Komercyjna wartość sztuk Szekspira była jednak bardzo często związana z konkretnym zapotrzebowaniem konsumenta. Na przykład w 1803 roku Athens County w stanie Ohio wysłało do Bostonu cały wagon skór szopów, aby zapłacić nimi za książki – całą bibliotekę – w tym *opera omnia* Szekspira (Wright, 1955: 117–118). Zakup wszystkich utworów kosztował pewnego hodowcę bydła dwie krowy, tj. 125 dolarów, sumę ogromną na owe czasy. Ponieważ nie umiał on ani czytać, ani pisać, płacił jednemu z uczniów miejscowej szkoły podstawowej, aby ten codziennie czytał mu fragmenty wybranych dramatów. Z czasem zaczął cytować je w odpowiednich sytuacjach życiowych, traktując jako wskazówkę i komentarz do zachowań i działań swoich lub innych ludzi (Sturgess, 2004: 90)¹¹.

Egzemplarze sztuk Szekspira kupowali także politycy, którzy później odwoływali się do jego autorytetu w swych przemówieniach, odezwach i pamfletach. Zabieg ten miał nie tylko nobilitować ich teksty, lecz również

¹⁰ Za swego życia Furness ogłosił wydania 15 sztuk Szekspira, później dzieło kontynuował jego syn. Obecnie trwają prace nad nowymi wydaniem „Variorum”, tzw. New Variorum Edition. Ich redaktorami są wybitni światowi szekspirolodzy. Do ostatnich wydań należą *Antoniusz i Kleopatra* pod redakcją Marvinina Spevacka (1990) i *Zimowa opowieść* pod redakcją Roberta Keana (2005).

¹¹ Dając przykłady popularności Szekspira w dziewiętnastowiecznej Ameryce, Sturgess wymienia powieść *Border Beatles: A Tale of Missisipi* (1985) – „tanie czytadło” o kowbojach i detektywach walczących z przestępcami w południowych stanach. Główny bohater, który jest także aktorem, cytuje fragmenty sztuk Szekspira, gdy zabija swych przeciwników (Sturgess, 2004: 91). Publikacja ta adresowana do młodych, szukających łatwej rozrywki, to nie jedyny przykład brukowych powieści, które wykorzystywały motywy akcji oraz bezpośrednie cytaty ze sztuk Szekspira.

dowodzić intelektualnych kompetencji mówcy. Wielu bliskich współpracowników Lincolna wspominało jego upodobanie do wykorzystywania takich cytatów w rozmaitych komentarzach politycznych wygłaszanych w czasie wojny secesyjnej¹².

Medium, które w znaczący sposób przyczyniło się do upowszechnienia twórczości Szekspira na skalę ogólnonarodową, był teatr, traktowany nie tylko jako źródło rozrywki, ale również miejsce nieustającej edukacji, zwłaszcza w nowo powstałych miastach, miasteczkach i osadach na zachodzie Stanów. Ulotki i afisze reklamujące przedstawienia teatralne mogą dziś dziwić, gdyż bardzo często zapewniały swych potencjalnych widzów, że teatry są miejscem bezpiecznym nawet dla kobiet i dzieci. Umieszczanie takich informacji było jednak zasadne. Tańsze miejsca na widowni zajmowali zazwyczaj ludzie, których zachowanie odbiegało od zwyczajowo przyjętych norm towarzyskich, a uczestnictwo w tego typu rozrywce zaliczano do przedsięwzięć niebezpiecznych¹³. Można było narazić się na zaczepki ze strony różnego pokroju okolicznych obwiesiów, łobuzów i pijaków, a nawet zbirów (Teague, 2006: 82). Frances Trollope, Angielka, która w 1812 roku podróżowała po Stanach, skarżyła się w pamiętnikach na

¹² Rozpoczęty w owym czasie zwyczaj przytaczania cytatów ze sztuk Szekspira dla poparcia lub podważenia argumentów politycznego oponenta jest i dzisiaj praktyką amerykańskich polityków i ideologów. Do autorytetu angielskiego dramatopisarza odwoływali się m.in. John i Robert Kennedy (zob. Thomas, 2000: 18–20). Jak zauważa Majory Garber, zawłaszczanie tekstów Szekspira przez polityków nie stanowi dowodu dobrej znajomości jego dzieł, gdyż cytaty te są często niedokładne i pragmatycznie dostosowane do sytuacji, bez znajomości kontekstu, z którego pochodzą (zob. Garber, 2008: xxi).

¹³ Wśród najuboższych widzów siedzących na balkonach, zwłaszcza na ostatnim balkonie zwanym też „jaskółką”, odnaleźć można było także studentów i Afroamerykanów. Przywołując swoje wizyty w teatrze, Ira Aldridge, pierwszy afroamerykański tragik szekspirowski, wspominał wiele lat później, że to właśnie w tej najbardziej odległej od sceny części widowni można było zobaczyć „zbitą masę lśniących hebanowych twarzy, którą rozjaśniały białe zęby odsłaniane uśmiechem”. Dodajmy, że „w tłumie tym znajdowały się nawet najbardziej szacowane osoby, które zasiadały wraz z obwiesiami i złodziejaskami, gdyż Murzynom nie wolno było zajmować innych miejsc” (Anon., 1849: 10).

maniery amerykańskiej publiczności. W teatrze w Cincinnati, gdzie oglądała jedną ze sztuk Szekspira, widziała siedzących na widowni mężczyzn bez marynarek, w koszulach z podwiniętymi rękawami, którzy „śmierdzieli cebulą i whisky” oraz nieustannie pluli.

Ta część publiczności reagowała zazwyczaj bardzo emocjonalnie na wszystko, co działo się na scenie. Widzowie tupali nogami, krzyczeli, sypali łupiny orzechów oraz rzucali jabłkami i ciastkami, aby wyrazić niezadowolenie z gry aktorów lub repertuaru wieczoru (Erenberg, 1981: 15). W 1849 roku w nowojorskim teatrze Astor Place rzucono w Williama Charlesa Macready’ego krzesłami wyrwanymi z podłogi audytorium (Cliff, 2007: 18–19). Washington Irving skarżył się w listach opublikowanych w *New York Chronicle* (1802–1803), że hałas na „jaskółce” przypominał czasami gwar w arce Noego, skąd dochodziły gwizdy i wrzaski wydawane przez każde możliwe zwierzę (Irving, 1977: 12).

Cytując te i podobne opinie, Laurence W. Levine zwraca uwagę, że nasze własne doświadczenia teatralne nie mogą być podstawą rozumienia amerykańskiego stosunku do teatru w XIX wieku.

Aby wyobrazić sobie w odpowiedni sposób [tę] publiczność teatralną, należałoby obejrzeć współczesne widowisko sportowe, którego widzowie nie tylko reprezentują podobnie różnorodne tło społeczne, lecz także – podobnie do widzów z XIX wieku i z okresu elżbietańskiego – są nie tylko widownią, ale raczej uczestnikami [wydarzenia]. Mogą pojawić się na boisku, chcą bezpośrednio uczestniczyć w grze, a czasem nawet mieć nad nią kontrolę i głośno, bez żadnych zahamowań artykułując swoje opinie i odczucia (Levine, 1988: 20).

To częściowe zatarcie granicy pomiędzy rzeczywistością teatralną a życiem stawało się niejednokrotnie powodem i śmiesznych, i tragicznych incydentów. Gdy w 1832 roku, tuż przed świętami Bożego Narodzenia, Junius Brutus Booth grał Ryszarda III w nowojorskim teatrze Browery, nieskrępowana żadnymi zasadami część publiczności weszła w trakcie przedstawienia na scenę¹⁴. Oglądano miecz Booth’a i przymierzano jego

¹⁴ Wypada tutaj zwrócić uwagę na rolę Juniusa Brutusa Booth’a (1796–1852) w propagowaniu kultu Szekspira w dziewiętnastowiecznej Ameryce. Booth,

koronę. W scenie pojedynku Ryszarda z Richmondem widzowie pilnowali, aby walka odbywała się zgodnie z zasadami *fair play*, zmuszając aktorów do ponadgodzinnego starcia (*New York Mirror*, 29 grudnia 1832). Nigel Cliff podaje, że w Albany jeden z przewoźników nie wytrzymał nerwowo, oglądając intrygi Jagona – wstał z miejsca i wykrzyknął: „Znajdę cię, łobuzie, po przedstawieniu i skręcę ten cholerny kark” (Cliff, 2007: 15).

Ponieważ ówczesne teatry były o wiele bardziej demokratycznymi instytucjami niż obecnie, na ich repertuar składało się zróżnicowane kulturowo menu¹⁵. Aby zapewnić sobie planowany zysk, dyrekcje starały się spełnić oczekiwania potencjalnych odbiorców reprezentujących wszystkie grupy społeczno-ekonomiczne, etniczne i rasowe ówczesnego społeczeństwa amerykańskiego (Brockett, 1987: 476–518). W teatrach stałych w Filadelfii, Nowym Jorku, Bostonie czy Charleston, podobnie jak w Wielkiej Brytanii, wystawiano wówczas zazwyczaj sztuki Szekspira w adaptacjach, formach skróconych i uproszczonych¹⁶. Wieczór kończyło

z pochodzenia Brytyjczyk, wyemigrował do USA w 1821 roku. Zawodowe życie spędził, grając w licznych teatrach w prawie wszystkich większych miastach Ameryki tego okresu, w tym również w czasach tzw. gorączki złota, także na dalekim zachodzie. Odnosił sukcesy w takich sztukach jak *Ryszard III*, *Kupiec wenecki*, *Otello*, *Makbet*, *Król Lear* i *Hamlet*. Jego najbardziej interesującą rolą była interpretacja Kasjusza, przywódcy konspiracji, której celem było zgładzenie Juliusza Cezara. Możliwe, że rola ta wywarła wpływ na jego najmłodszego syna Johna Wilkesa Bootha (1838–1865), też aktora, zabójcę Abrahama Lincolna w 1865 roku. Największą stawą aktorską spośród dzieci Juniusa Brutusa cieszył się Edwin Booth (1833–1893).

¹⁵ Virginia Mason Vaughan uważa, że na ten stan teatrów wpływał także zmieniający się stosunek do Szekspira: „Interpretowany jako miłośnik człowieczeństwa w całej jego nieskończonej różnorodności, Bard znad Avonu był uważany za [...] *closet democrat* (ukrytego demokratę)”. Swe rozumowanie autorka podpira cytatem pochodzącym z dzieł Walta Whitmana (1819–1892), który dowodził, że w historycznych sztukach Szekspira przyszli czytelnicy odkrywają „początki nowoczesnej demokracji” (Vaughan, 2007: 32).

¹⁶ I tak, np. *Hamleta* grano zazwyczaj bez scen, które mogłyby sugerować okrucieństwo głównego bohatera wobec matki i Ofelii. W tej wersji Hamlet był młodym, wysportowanym, ale też romantycznym młodzieńcem. Scena jego pojedynku wywoływała zazwyczaj ogromny entuzjazm wśród widzów. Usuwano

odegranie jednoaktowej farsy, wodewilu, burleski lub burletty, co pozwalało artystom wykazać wszechstronny talent oraz zmieniało nastrój na bardziej rozrywkowy, zwłaszcza po obejrzeniu takich tragedii jak *Hamlet*, *Król Lear* czy *Makbet*. Garff B. Wilson podaje, że w czasie jednego wieczoru pokazywano nie tylko *Hamleta*, ale też farsę *Suttan*, czyli *podglądanie seraju*; nie tylko *Kupca weneckiego*, ale też burleskę *Los na loterii*; nie tylko *Romea i Julię*, ale również *Piękną blondynkę, która ufarbowała (swe włosy) z miłości* i skecz *Po co posłałeś żonę do San José* (Wilson, 1973: 19–27). Popularność burlesek opartych na sztukach Szekspira była tak wielka, iż, jak twierdzi Robert Allen, około 1869 roku „stała się na tyle ważnym zjawiskiem kulturowym, że tworzone burleski burlesek” (Teague, 2006: 83)¹⁷.

Utwory Szekspira wykorzystywano ponadto w minstrelsach, czyli komicznych sztukach wykonywanych przez białoskórych aktorów, wyszydających kulturę Afroamerykanów¹⁸. Szczególną popularnością cieszył się *Otello*, którego treść stała się przedmiotem wielu minstrelskich burlesek, m.in. *Dar's de Money* (ok. 1880) i *Desdemonum: an Ethiopian Burlesque* (1874?)¹⁹. Te rasistowskie w swej wymowie przedstawienia,

także drugoplanowe postacie, takie jak Ozyryk, Rosencrantz i Guildenstern oraz Fortynbras. Helene Wickham Koon podaje szczegółowe zmiany wprowadzone w sztukach, które wystawiano na dalekim zachodzie (zob. Koon, 1989: 11–13).

¹⁷ Prawdą jest, że dużą atrakcję przedstawień stanowiła możliwość zobaczenia odsłoniętych nóg oraz innych części kobiecego ciała. Inne przykłady parodii sztuk Szekspira, które w owych czasach wystawiano na amerykańskiej scenie, omawiają m.in.: Marder, 1963; Grimsted, 1968; Kolin, 1983.

¹⁸ Przedstawione w tych sztukach karykatury, w których biali występowali w typowych dla ówczesnych czarnoskórych elegantów wyszukanych, eleganckich ubraniach, z uczernioną korkiem twarzą (*blackface*), stały się z czasem specyficzną amerykańską formą powszechnej rozrywki. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że Ira Aldridge w czasie jednego z pierwszych występów w African Grove Theatre, pierwszym stacjonarnym teatrze amerykańskim, miał zainspirować brytyjskiego komika Charlesa Mathewsa, podróżującego na początku XIX wieku po USA, do stworzenia tej szyderczej formy teatralnej (por. Kujawińska Courtney, 2009a: 45–47).

¹⁹ Por też doskonałą monografię Erica Lotta (1995) poświęconą problematyce mistrelsy w kulturze amerykańskiej. Jak wskazują przykłady tych i innych przedstawień, etniczność, seksualność i kwestie rasowe odgrywały zasadniczą rolę w burleskach sztuk Szekspira.

będące wyrazem kontroli białych nad czarnymi obywatelami Ameryki, przyciągały zazwyczaj dużą widownię, ale pełne zrozumienie treści tych sztuk wymagało również dobrej znajomości dramatu Szekspira (Royster, 2007: 37–45).

Widzowie zazwyczaj zdawali sobie sprawę z różnicy gatunkowej między dramatami Szekspira i towarzyszącą im rozrywką. Ponieważ jego dzieła prezentowano jako należące do „tego samego środowiska, które zamieszkiwali magicy, tancerze, śpiewacy, akrobaci, minstrele i komiccy” (Levine, 1988: 23), Szekspir był traktowany jako część kultury popularnej, gdyż celem przedstawień jego sztuk miało być także wywołanie zadowolenia i radości wśród odbiorców.

W podobnej formie grały Szekspira objazdowe trupy teatralne pod kierownictwem takich indywidualności jak Samuel Drake (1769–1785) i James H. Caldwell (1793–1863), które około 1812 roku wyruszyły za osadnikami przemieszczającymi się na zachodnie tereny kraju. „Wśród granych na przemian melodramatów i burlesek” – jak zapewnia Virginia Mason Vaughan – „Szekspir był podstawą repertuarową każdego wędrującego aktora. Aktorzy grali dosłownie wszędzie, wymawiając jego sławne wersy z amerykańskim akcentem”. W konsekwencji „pod koniec XIX wieku w teatrach Stanów Zjednoczonych Szekspir stał się prawdziwie amerykański” (Vaughan, 2007: 27).

Występy na nowo odkrywanych terytoriach łączyły się często z niebezpieczeństwem. Wędrujący aktorzy i aktorki nie tylko zmagali się z przyrodą (pokonywanie rzek, walka z żywiołami), ale musieli też przezwyciężać trudności związane z przewozem dekoracji i kostiumów²⁰. Na Florydzie stado wilków pożarło paru członków trupy. Jedna z aktorek utopiła się w czasie pokonywania rzeki Allegheny. Indianie ze szczepu

²⁰ Nowe środki transportu oraz drogi sprzyjały rozszerzaniu wpływów teatru na życie osadników i traperów. Wielu aktorów docierało do miejsca przeznaczenia rozmaitymi środkami rzecznej żeglugi, które z czasem stały się pływającymi teatrami. Historia odnotowała, że pierwsze takie przedstawienie „na wodzie” odbyło się w 1817 roku na rzece Missisipi. Zorganizował je Noah Ludlow wraz ze swoją trupą, grającą na statku „Noah’s Ark” („Arka Noego”) (zob. Rusk, 1925: 398–400 i 411–414).

Seminole, którzy napadli na podróżujących artystów, obdarli dwóch z nich ze skóry. Znalazszy schronienie w pobliskim forcie, pozostała część zespołu ze strachem oglądała Indian ubranych w stroje Rzymian, Szkotów i innych szekspirowskich bohaterów, którzy galopowali wokół palisady, wydając dzikie okrzyki (Cliff, 2007: 3–17).

Połowa XIX wieku, czyli lata 1846–1856, były – jak rzecz lapidarnie ujmuje w tytule swej książki Helene Wickham Koon – świadkiem tego, jak Szekspir podbił Zachód (*How Shakespeare Won the West*). Przekraczając wielkie równiny i Góry Skaliste, stał się ulubionym autorem mieszkańców Kalifornii, dokąd gorączka złota przyciągnęła reprezentantów nieomal wszystkich środowisk i zawodów, nie tylko ludzi niewykształconych, ale też sędziów, nauczycieli, inżynierów i farmerów. Wyjaśniając zjawisko popularności Szekspira w tym regionie, Koon zapewnia, że typowy poszukiwacz złota to

młody mężczyzna około 20–30 lat, który skończył przynajmniej sześć klas szkoły podstawowej i znał Szekspira, ponieważ albo musiał w trakcie swej edukacji nauczyć się obszernych fragmentów jego sztuk z *McGuffey's Reader*, albo też już w przeszłości widział jego dramaty odgrywane przez wędrujące zespoły teatralne. Możliwe też, iż w przeszłości brał udział w amatorskich przedstawieniach jego sztuk (Koon, 1989: 3–4).

Spragnieni rozrywki poszukiwacze złota gotowi byli słono zapłacić za bilety na przedstawienie teatralne, a zwabieni zarobkiem aktorzy i aktorki odkrywali w Kalifornii

publiczność głodną szekspirowskiego teatru. Nie ma żadnej przesady w obrazie niesfornych, niepiśmiennych górników, siedzących w nabożnej ciszy w trakcie przedstawień *Hamleta*, którzy podpowiadali kwestie aktorom i aktorkom oraz płacili ogromne sumy za przywilej siedzenia w teatrze (Koon, 1989: 3–4).

Większość przyjezdnych artystów grała w teatrach stałych, dość szybko wybudowanych w San Francisco, Sacramento, Marysville i Stockton. Choć te występy przynosiły ogromne zyski, prawdziwą żylą złota okazały się przedstawienia objazdowe, w czasie których aktorzy grali w barach, hotelach

lub na wolnym powietrzu, budując scenę z desek ustawionych na beczkach i używając do jej oświetlenia świeczek wstawionych w butelki po piwie²¹. Jeden z brytyjskich dziennikarzy zapisał w notatkach z podróży:

Obok hotelu [w którym mieszkalem] stał duży drewniany budynek, gdzie swe przedstawienie odgrywała przyjezdna trupa aktorska. Grali *Ryszarda* i słyszałem każde słowo tak wyraźnie, jakbym siedział na widowni. Mogłem sobie wyobrazić króla Ryśka, jak wytrzeszczał oczy i krzyczał: „Konia! Konia!”. Walka pomiędzy Ryszardem i Richmondem trwała krótko: słychać było silne uderzenia miecza, ale wkrótce się to skończyło. Raz, dwa, trzy mocne pchnięcie i upadł Rysio. Słyszałem, jak upadał, a potem słyszałem, jak ciężko oddychał i jęczał na scenie w agonii (cyt. za Borthwick, 1971 [pierwodruk 1917]: 183–184).

Chociaż na pierwszy rzut oka opis ten wydaje się wskazywać, że przedstawienia te prawie niczym nie różniły się od spektakli trup aktorskich objeżdżających w owym czasie pozostałe części Stanów, dokładna analiza repertuaru trup występujących w Kalifornii dowodzi, że grano przeważnie te sztuki Szekspira, które zaspokajały oczekiwania publiczności. Zasiadający na widowni młodzi mężczyźni pragnęli śledzić na scenie wartką akcję, z dużą dawką przemocy i walki. Nie powinno być dla nas zaskoczeniem że, jak utrzymuje Alistair Cooke, np. w „miastach poszukiwaczy złota w Kolorado i Kalifornii Makbet pozbywał się Dunkana za pomocą sześciostrzałowego pistoletu, a podziwiana Emma Abbott wygłaszała monolog Julii, siedząc na trapezie” (Cooke, 1978: 21). Nikogo też nie dziwiło, że bohaterowie sztuk Szekspira, nawet ci pochodzący z odległych czasów rzymskich, nosili kowbojskie buty i miękkie filcowe kapelusze (Koon, 1989: 9)²².

²¹ Za jeden występ odegrany w czasie takich objazdów aktorzy otrzymywali nawet około 300 dolarów (zob. Koon, 1989: 4). W czasach nam współczesnych suma ta przekłada się na około 9000 dolarów.

²² Do najpopularniejszych tragedii należały *Ryszard III*, *Makbet*, *Romeo i Julia*, *Henryk IV* (część pierwsza i druga) oraz *Hamlet*. Najczęściej grano takie komedie jak *Poskromienie złoŹnicy*, *Kupiec wenecki*, *Wieczór Trzech Króli* i *Sen nocy letniej* (zob. Koon, 1989: 12–13).

Ponieważ publiczność domagała się występów znanych artystów nie tylko w dużych ośrodkach kultury, ale też na objazdowych występach na prowincji, brały w nich udział zarówno gwiazdy rodzącego się teatru amerykańskiego – James W. Wallack (1794–1864), Junius Brutus Booth (1796–1852), Edwin Forrest (1806–1872), Edwin Booth (1833–1893), James Henry Hackett (1800–1871) oraz Josephine Clifton (1813?–1847) i Charlotte Cushman (1816–1876) – jak i brytyjskie sławy, wśród nich np. Ellen Tree (1805–1880), Charles James Mathews (1803–1878), Edmund Kean (1787–1833), Charles Kean (1811–1868), Lucia Elizabeth Vestris (1797–1856) i Charles Kemble (1775–1854)²³. Odgrywanie ról szekspirowskich pozwalało im zademonstrować wszechstronne zdolności i talent, co sprawiało, że nawet w bardzo odległych zakątkach USA publiczność mogła oglądać doskonale interpretacje dramatów Szekspira.

Zarówno w przedstawieniach amatorskich, jak i w spektaklach trup zawodowych, Szekspir stał się w najgłębszym sensie tego określenia produktem kultury popularnej. W inscenizacjach jego sztuk znajdował swe odzwierciedlenie romantyzm owych czasów z ich nierealnymi marzeniami i rzeczywistymi fortunami. Utrzymywano, że przedstawienia teatralne były „moralnymi dialogami” czy też „wykładami”, w takiej konwencji reklamowały je np. afisze teatralne²⁴. W Newport w stanie Rhode Island (1861) promowano *Otella* jako sztukę, która „ukazuje zgubne skutki

²³ Ramy tekstu nie pozwalają mi przedstawić roli, jaką w owych czasach odegrali w propagowaniu Szekspira aktorzy i aktorki spoza anglojęzycznej kultury, m.in. Adelaide Ristori (1822–1906), Ernesto Rossi (1827–1896) i Tommaso Salvini (1829–1915), którzy, tak jak w Polsce Ira Aldridge, występowali w dwujęzycznych przedstawieniach. Doskonałym opracowaniem tego tematu jest monografia Marvinina Carlsona (Carlson, 1995).

²⁴ To moralne przesłanie znalazło odbicie w ówczesnej medycynie, szczególnie w psychiatrii, zwanej wtedy „nauką umysłu”. Benjamin Reiss podaje, że autorzy amerykańskich prac naukowych z tej dziedziny (lata 1844–1864) traktowali Szekspira jako autorytet. Uważano, że bohaterowie jego dramatów są doskonałym studium „medycyny psychologicznej” opartej na „moralnym leczeniu”. Cytowano jego dzieła i odwoływano się do nich, stawiając diagnozy, dokonując klasyfikacji chorób, zalecając lekarstwa i zabiegi lecznicze (zob. Reiss, 2005: 769–797).

zazdrości i innych złych przywar”. Postać Jagona miała być przestrożą, „że zły koniec spotka człowieka, który krzywdzi swego przełożonego i przyjaciela”. W 1870 roku afisz teatru z Nowego Orleanu wyjaśniał przesłanie sztuki *Wieczór Trzech Króli*: „MORAŁ: w tej sztuce Szekspir starannie nakreślił portrety Głupoty i Próżności w postaciach Aguecheeka i Malvolio i nie mniej mistrzowską ręką ukazał słabość ludzkiego umysłu, gdy Miłość uzurpuje sobie miejsce Rozumu”. Laurence Levine uważa, że „sztuki [Szekspira] miały przekazywać określone znaczenia narodowi, który sytuował jednostkę w centrum wszechświata i personalizował wielkie zagadnienia egzystencjalne [...] owych czasów” (Levine, 1988: 39–40, 44).

Ogólnie rzecz biorąc, moralisci, idealisci, marzyciele oraz realiści i pragmatycy, którzy tworzyli amerykańską rzeczywistość XIX wieku, byli, tak jak bohaterowie sztuk Szekspira, herosami dnia codziennego. Jak dowodzi Nigel Cliff, „Szekspira czczono jak jasnowidza i proroka, ducha poruszydla anglojęzycznej cywilizacji”, a jego sztuki uznawano za skarbnice mądrości użytecznej w drewnianych chatach pionierów, traperów czy poszukiwaczy złota²⁵. Pionierzy znaleźli w nich historie, które były tak skomplikowane jak ich własne życie. Przyjmując wyzwanie dzikiej i niebezpiecznej rzeczywistości dalekiego zachodu, dość łatwo mogli się identyfikować z postaciami stworzonymi przez Szekspira, które, tak jak oni, musiały sobie radzić z „dziką pasją, zazdrością, zawiścią, zemstą, z dumą, ambicją, poczuciem zagubienia, brakiem pewności siebie, kwestią lojalności i miłości”. Ponadto, kontynuuje swój wywód Cliff, wszyscy oni – osadnicy, farmerzy, poganiacze bydła, traperzy, poszukiwacze złota – byli, tak jak Koriolan, Makbet, Otello, Hamlet, Ryszard III, indywidualistami, którzy wzięli swój los we własne ręce. Ponadto, chociaż w sztukach Szekspira pojawia się świat nadprzyrodzony, większość jego bohaterów musi zmagać się sama ze sobą i z innymi, a „nie z bogami i przeznaczeniem”.

²⁵ Stając się nieodłączną częścią codziennego życia Amerykanów, sztuki Szekspira wykorzystywano w gazetowych doniesieniach np. o przemocy domowej (*Otello*), walce lokalnego szeryfa z przestępcami (*Makbet*) czy kłótni o podział majątku (*Król Lear*) (Cliff, 2007: 16).

Jak uważa Juliusz Cezar, to człowiek, a nie gwiazdy, jest panem swego przeznaczenia. Edmund stwierdza, że oskarżanie Nieba za ponoszone przez nas klęski nie pomoże nam w uniknięciu odpowiedzialności za nasze czyny. Sami tworzymy nasz Świat na dobre i na złe; nasz charakter i wybory tworzą nasz los. Przesłanie, które Ameryka znalazła w sztukach [Szekspira] współgrało z mitem opowiadań o twórcach narodu. Były to epicko-ludzkie sztuki na specjalny użytek epickiego świata (Cliff, 2007: 15–16).

Podobne rozumowanie można odnaleźć w pracy Marthy Baker Dunn, która wspominając te czasy, przyznała, że w młodości odkryła przesłanie zawarte w twórczości Szekspira skierowane

do zdrowych i silnych mężczyzn i kobiet: weź się w garść, bądź odpowiedzialny za to, co robisz, czyn dobro, jeśli dobro chcesz otrzymać [...], weź na swe barki moralną odpowiedzialność i nigdy nie zapominaj, że tchórzostwo jest najbardziej zgubnym i fatalnym przestępstwem w spisie wszystkich przestępstw (Baker Dunn, 1906: 528–533).

Ta powszechna obecność Szekspira nie oznaczała jednak, jak słusznie dowodzi Kim C. Sturgess, że przeciętni amerykańscy odbiorcy dzieł poety przeprowadzali skomplikowane analizy i interpretacje jego sztuk. Prawdopodobnie, tak jak czynili to typowi widzowie elżbietańskiego teatru Pod Kulą Ziemską, amerykańscy widzowie identyfikowali się z określonymi bohaterami, zwłaszcza z tymi, którzy, tak jak oni, musieli zmagać się ze swymi wrodzonymi, często charakterologicznymi wadami i ułomnościami, interpretując ich losy poprzez własne doświadczenia życiowe. Potrafiли zapewne wczuć się w emocje przedstawianych postaci przeżywających narodziny, miłości, okres dojrzewania, starość czy śmierć. Umieli też rozpoznać zarówno ból i patos, jak i radość czy szczęście. Niemniej traktowali Szekspira głównie jako rozrywkę, a dopiero w dalszej kolejności materiał do przemyśleń na temat własnych życiowych doświadczeń²⁶.

²⁶ Nie interesowały ich dogłębne studia językowe, głębokie zrozumienie tekstów, analiza strukturalna dramatów oraz inne specjalistyczne rozważania nad kulturowymi, stylistycznymi, źródłowymi aspektami dzieł, które dzisiaj tworzą tradycyjne pole zainteresowań badaczy twórczości Szekspira.

Zdaniem Levine'a, „żyjący w XIX wieku Amerykanie mogli tak łatwo umieścić Szekspira w swej kulturze, [...] ponieważ wiele z jego wartości i smaku było, albo przynajmniej wydawało się im bliskie, [czyli] przekonująco prawdziwe” (Levine, 1988: 36). W utworach angielskiego dramatopisarza widzieli przede wszystkim ciekawą akcję, psychologicznie przekonujących bohaterów oraz łatwe do zrozumienia, często znane im już ze szkoły, partie deklamacyjne (Baker Dunn, 1906: 133–135, 142–145, 175).

Przedstawienia sztuk Szekspira były niejednokrotnie interpretowane przez pryzmat ówczesnych wydarzeń kulturowych, społecznych i politycznych. I tak np. brytyjskich aktorów, których podejrzewano o brak zrozumienia dla amerykańskiej demokracji i egalitaryzmu, traktowano często ze szczególną ostrożnością, a nawet podejrzliwością. Gdy w 1821 roku Edmund Kean odwołał swój występ w Bostonie, ponieważ tylko 20 widzów siedziało na widowni, następnego dnia spotkał się z ostrą krytyką prasy. Jeden z dziennikarzy sugerował, żeby „złapać go za nos i przyciągnąć [...] przed kurtynę, aby przeprosił za swe zachowanie” (Levine, 1988: 61). Amerykanie nie zapomnieli tej zniewagi. Gdy odbywając amerykańskie tournée cztery lata później, Kean zamierzał szczerze przeprosić za tamten incydent, dowiedział się, że na przeprosiny jest już za późno. Młodzi mężczyźni, którzy nie tylko wypełnili widownię bostońskiego teatru, ale stali też na ulicy przed budynkiem, skutecznie zagłuszyli nie tylko przeprosiny, ale cały występ. Obrzucony lawiną orzechów, żywności, butelek napełnionych śmierdzącym płynem, Kean musiał ratować się ucieczką, a teatr przekształcił się w pole walki pomiędzy jego przeciwnikami, głównie publicznością balkonów i parteru, a zwolennikami, siedzącymi w amfiteatrze. Walka miała tak gwałtowny przebieg, że po tym wieczorze trzeba było przeprowadzić gruntowny remont widowni i sceny (Shattuck, 1976: 42–43)²⁷.

Tak jak dzieje się obecnie w przypadku idoli kultury popularnej, np. Elvisa Presleya, Madonny czy U2, tak i w XIX wieku istniał popyt na tzw. pamiątki przedstawiające artystę lub stworzone przez niego postacie. Amerykanie kupowali wyrzeźbione figurki poety opartego o drzewo, piszącego przy biurku czy kontemplującego czaszkę w pozie podobnej do

²⁷ Inne tego typu wypadki opisuje Levine, 1988: 61–63.

Hamleta. Sprzedawano też inne kiczowate przedmioty, m.in. porcelanowe główki, a nawet szachy przedstawiające postacie dramatów. Istniały czekoladki, mydło, proszek do prania, perfumy, talerzyki, zestawy obiadowe i inne towary nazwane „Desdemona”, „Lady Makbet”, „Miranda”, „Otello”, „Hamlet”. Wybrane sceny ze sztuk Szekspira dekorowały meble, drzwi i kominki. Sprzedawano sporządzone na ich temat obrazy i ilustracje²⁸.

Typowe dla amerykańskiej kultury połączenie motywów ekonomicznych z potrzebą pracy nad własnym rozwojem intelektualno-moralnym oraz rozrywką było prawdopodobnie przyczyną, dla której w 1846 roku Phinias T. Barnum (1810–1891)²⁹, biznesmen, artysta estradowy i właściciel Muzeum Amerykańskiego w Nowym Jorku, postanowił zakupić dom narodzin Szekspira w Stratfordzie nad Avonem, aby przewieźć go do Ameryki i wystawić w swoim muzeum. Zafascynowany tym incydentem Mark Twain wspomniał go w utworze *Following the Equator: A Journey Around the World* (1897), gdzie fikcyjna postać Barnuma, przeczytawszy w gazecie o domu Szekspira w Stratfordzie, informuje swego rozmówcę:

To moja szansa [...] Kupię dom Szekspira. Ustawię go w moim muzeum w Nowym Jorku, wstawię go w szklaną gablotę i sprawię, że stanie się świętością. I zobaczysz, jak Amerykanie będą się pchać, aby oddać mu cześć, tak jak i pielgrzymi z całego świata, a ja im każę zdejmować kapelusze. W Ameryce wiemy, jak cenić wszystko to, co prawda Szekspira o życiu ludzkim uświęciła (cyt. za Teague, 2006: 46).

Na szczęście ani w rzeczywistości, ani w świecie fikcji literackiej plan ten nie został zrealizowany, gdyż wówczas dom Szekspira – dziś mekka dla wielbicieli jego twórczości – stałby na wystawie obok takich ciekawostek jak syrena z Fidżi, Tomcio Paluch i Jumbo – słoń olbrzym³⁰.

²⁸ Niektóre z tych przedmiotów popularnej kultury materialnej pokazano na wystawie *Shakespeare in American Life*, którą zaprezentowano w 2006 roku w Folger Shakespeare Library. Opisano je również w przewodniku do wystawy (zob. Vaughan, 2007).

²⁹ W 1917 roku zrealizowano musical przedstawiający życie P. T. Barnuma. Tytułową rolę zagrał Hugh Jackson, który był także współproducentem tego filmu.

³⁰ Prawdopodobne wydaje się, że jego plany zaktywizowały ówczesnych luminarzy brytyjskich, którzy otoczyli opieką dom narodzin Szekspira

Niemal we wszystkich miastach i uniwersytetach powstawały towarzystwa i kluby szekspirowskie. Na spotkaniach omawiano jego twórczość lub recytowano fragmenty utworów przy kawie, herbacie i ciasteczkach. Najbardziej znane i aktywne było Filadelfijskie Towarzystwo Szekspirowskie powołane do życia w 1851 roku (Desmet, 2006).

Dużą popularnością cieszyło się również czytanie sztuk Szekspira na spotkaniach w klubach, kościołach i domach prywatnych³¹. Organizowała je m.in. Fanny Kemble (1809–1893) – najstarsza córka wybitnego aktora Charlesa Kemble’a (1775–1854), siostrzenica sławnej tragiczki Sarah Siddons (1755–1831) i znanego po obu stronach Atlantyku aktora Johna Philipa Kemble’a (1757–1823) – która prezentowała sztuki Szekspira, przemierzając kraj wzdłuż i w szerz od Massachusetts po Michigan, od Chicago po Waszyngton, i zdobywając nowych miłośników jego twórczości³². Opisując te spotkania, Philip Hone (1780–1851), burmistrz Nowego Jorku (1825–1827), napisał:

Fanny Kemble czyta sztuki Szekspira przez trzy wieczory każdego tygodnia oraz w poniedziałkowe popołudnia w Instytucie Stuyvesant na Broadwayu w pokoju, który mieści około 600 czy też 700 osób należących do towarzyskich elit. Eleganckie kobiety, dostojni dżentelmeni, pięknie się i przystojni

w Stratfordzie nad Avonem. Dość szybko powołano do życia Shakespeare Birthday Committee, który objęli patronatem królowa Wiktoria i książę Albert. Dzięki finansowemu wsparciu narodu oraz wysiłkom takich sławnych postaci jak Karol Dickens (1812/9–1870) i Jenny Lind (1820–1887), obiekt stał się częścią narodowej spuścizny kulturowej oraz został poddany restauracji (Teague, 2006: 44). Informacje na temat roli Barnuma w tworzeniu dziewiętnastowiecznej amerykańskiej kultury popularnej podaje m.in. Bluford Adams (Adams, 1997).

³¹ Czytanie sztuk Szekspira do chwili obecnej cieszy się w USA dużą popularnością. W wielu ośrodkach akademickich studenci oraz ich profesory spotykają się w chwilach wolnych od pracy, np. w niedzielne przedpołudnia, aby dla przyjemności i rozrywki wspólnie odczytać wybrany dramat.

³² Ta dawna brytyjska aktorka porzuciła scenę i zamieszkała po ślubie z Amerykaninem Pierce’em Butlerem w USA, gdzie przez długie lata żyła na plantacji bawełny, tytoniu i ryżu w Georgii. Po rozwodzie Kemble stała się jedną z gorących zwolenniczek abolicjonizmu (Clinton, 2000).

mężczyźni tłoczą się przy drzwiach wejściowych i biegną szukać miejsca, które zajmują dwie, a nawet trzy godziny przed jej pojawieniem się (cyt. za Clinton, 2000: 150).

Fanny Kemble, tak jak wielu innych dziewiętnastowiecznych aktorów i aktorek, opublikowała swoją interpretację sztuk Szekspira w książce *Notes on Some of Shakespeare's Plays* (1882). Sława ówczesnych celebrytów sprawiała, że publikacje tego typu docierały do szerokiego grona odbiorców, interesujących się nie tylko dziełami dramaturga, lecz także życiem i doświadczeniami ulubionych wykonawców.

W 1864 roku w Nowym Jorku hucznie obchodzono 300. rocznicę urodzin Szekspira. Wygłaszano odczyty, organizowano pochody i procesje. Na ruchomych platformach pokazywano sceny z jego sztuk. W Altes Staadtheatre wystawiono wszystkie utwory dramaturga w języku niemieckim. Wtedy też powstał zamiar powołania do życia The Shakespeare Association of America (Szekspirowskiego Stowarzyszenia Ameryki)³³. W ramach jubileuszowych imprez powołano komitet, który za cel postawił sobie wybudowanie pomnika Szekspira. Wśród pierwszych fundatorów znajdowali się trzej bracia Booth. Gdy odsłonięto go w Central Parku osiem lat później (1872), w uroczystości uczestniczyło około sześciu tysięcy osób. W oficjalnych przemówieniach Szekspir był przedstawiany jako „nasz [amerykański] wielki dramaturg” (Bryant, 1878: 375). Chociaż na amerykańskich uniwersytetach do lat siedemdziesiątych XIX wieku nie studiowano literatury jako dyscypliny, sztuki Szekspira analizowano w ramach kursów poświęconych elokucji i retoryce. W 1895 roku wybudowano replikę sceny teatru elżbietańskiego na Uniwersytecie Harvarda.

³³ Celem tego akademickiego stowarzyszenia, działającego od 1923 roku do chwili obecnej, są badania i studia poświęcone Szekspirovi i jego twórczości oraz szeroko pojętej problematyce kultury i życia teatralnego epoki, w której żył i tworzył. Specjalnym polem zainteresowań tej organizacji jest badanie roli Szekspira w kulturze amerykańskiej, a ostatnio także światowej. SAA organizuje coroczne konferencje, od 1950 roku wydaje renomowane czasopismo *Shakespeare Quarterly* oraz, od roku 1960, *World Shakespeare Bibliography* ogłaszana obecnie w formie elektronicznej. Zob. też: Hyde, 1964: 313–320.

O popularności Szekspira wśród prostych ludzi zdobywających daleki zachód, a później organizujących sobie zwyczajne życie w nowo odkrywanych regionach Ameryki, zaświadcza fakt, że jego imieniem nazwano miasto (niestety, obecnie opustoszałe), kanion w Nowym Meksyku, szczyt górski w Nevadzie, zbiornik wodny w Teksasie i lodowiec na Alasce. Imiona bohaterów sztuk Szekspira wykorzystano do oznaczenia kopalń złota w Kalifornii. Nosiły one takie nazwy jak Ofelia, Kordelia i Desdemona (Teague, 2006: 38).

Oprócz fascynacji jego twórczością na poziomie kultury popularnej, istniał też Szekspir rozumiany i interpretowany jako produkt kultury wysokiej – geniusz, który ukazywał wieczną, a nawet świętą prawdę o ludzkim życiu³⁴. Komentując stosunek dziewiętnastowiecznych elit społeczeństwa amerykańskiego do Szekspira, Richard Grant White (1822–1885) – nie tylko sławny znawca jego dzieł, ale także doskonały językoznawca, dziennikarz, muzyk i pisarz, z wykształcenia doktor medycyny i prawnik – napisał w 1884 roku, że zainteresowanie nim stało się „kultem, religią z księżmi profesjonalistami, palącymi kadzidła, którzy żyją [...] tylko po to, aby go wychwalać i czcić”³⁵. Chociaż White przyznawał, że Szekspir pisał, aby „zaspokoić potrzeby różnych, często niewykształconych ludzi”, to właśnie w przedstawicielach elit widział „twórców sanktuarium”, poświęcających swoje życie, aby udowodnić, że „czytanie Szekspira jest sztuką, a redagowanie go jest tajemnicą”. Ralph Waldo Emerson napisał, że „w przestrzeniach poza naszą słoneczną drogą” istoty żyjące w innych wszechświatach nazywają naszą planetę „Ziemią Szekspira” (Emerson 1982: 521). Opinia, którą wyraził pewnie w transcendentalnym uniesieniu, stanowi apogeum

³⁴ Współczesnym wyrazem tego stosunku do Szekspira jest praca Harolda Blooma *Shakespeare: The Invention of the Human* (Bloom, 1998).

³⁵ W 1853 roku White opublikował serię artykułów w *Putnam's Magazine*, w których wykazał literackie oszustwa Johna Payne'a Colliera (1762–1825), słynnego brytyjskiego znawcy twórczości Szekspira. Ponadto w latach 1857–1866 opracował dwunastotomowe wydanie dzieł poety, które opublikowano później w trzynomowym dziele znanym jako *The Riverside Shakespeare* (1883). Do innych prac White'a należą m.in. *Handbook of Christian Art* (1853) oraz dwie prace na temat użycia języka angielskiego: *Words and Their Uses* (1872) i *Every-Day English* (1880).

pochwał wygłaszanych na temat twórczości autora *Hamleta*. Kapłani tej „nowej literackiej religii” wydali wojnę zwolennikom twórczości poety, traktującym ją jako produkt kultury popularnej (Levine, 1988: 70)³⁶.

Przekonanie, że dramatów Szekspira nie wolno łączyć z popularnymi formami rozrywki, zdobywało coraz więcej zwolenników pod koniec XIX wieku. Na przykład Helena Modrzejewska skarżyła się, że gdy po raz pierwszy przybyła do USA, bardzo irytowały ją wywieszane na ścianach „ogłoszenia, litografie, obrazy Szekspira wystawione obok reklam lekarstw i pokazów psów”. Szokowały ją również ogłoszenia w gazetach, gdzie w rubryce „Rozrywka” obok poważnej recenzji przedstawienia *Juliusza Cezara* można było znaleźć sprawozdanie z „pokazu wytrenowanych małp”. Stawiając retoryczne pytanie: „Gdzie jest sztuka?”, Modrzejewska odpowiedziała w typowym dla swego pisarstwa stylu:

Sztuka zakryła twarz i odfrunęła, wstydząc się tych, którzy jak księża powinni służyć jej ołtarzom, lecz stali się po prostu obwoźnymi handlarzami sztuki, zmieniając scenę w targowisko, na którym publiczność ma tylko niejasne pojęcie, gdzie można odnaleźć towar, który nie jest należycie eksponowany (cyt. za Levine, 1988: 70–71).

Walka pomiędzy zwolennikami twórczości Szekspira widzianej jako produkt kultury popularnej oraz elitami intelektualnymi, traktującymi ją wyłącznie w kategoriach kultury wysokiej, trwała przez cały XIX wiek. Jej najbardziej drastycznym przejawem stały się nowojorskie zamieszki – znane w historii jako „krwawy czwartek” – po przedstawieniu *Makbeta* w teatrze Astor Place w 1849 roku. Bezpośrednią przyczyną tych tragicznych wydarzeń była trwająca od dłuższego czasu walka o popularność

³⁶ Możliwe, że stosunkowo duża liczba prac krytycznych, które przedstawiały Szekspira jako niezrównanego geniusza były odpowiedzią na publikację Delii Bacon *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded* (1857), w której autorka próbowała udowodnić, że Szekspir, „głupiec, ignorant, analfabeta i trzeciej kategorii aktor” z pewnością nie był autorem sztuk i utworów poetyckich mu przypisywanych. Kwestie te omawiam szczegółowo w wywiadzie przeprowadzonym ze mną przez redaktora ukraińskiego czasopisma *VseSvit – Review of World Literature* (Kujawińska Courtney, 2009b: 186–191).

między dwoma wybitnymi aktorami szekspirowskimi: Brytyjczykiem Williamem Charlesem Macreadym (1793–1873) i Amerykaninem Edwinem Forrestem (1806–1872).

Macready znany był z intelektualnego podejścia do tekstu, arystokratycznych manier i utożsamiania się z wartościami bogatego środowiska zarówno wielkich miast, jak i prowincji. Jego interpretacje sztuk Szekspira opierały się zazwyczaj na dogłębnych studiach nad tekstami oraz szacunku wobec tradycji teatralnej reprezentowanej przez Edmunda Keana i Johna Philipa Kemble'a. Macready potrafił oddać bogatą psychikę odtwarzanych przez siebie postaci, używając minimalnych gestów scenicznych i doskonale kontrolując wypowiadany tekst³⁷. Z kolei wygłaszający często wojownicze hasła patriotyczne Forrest, pierwszy amerykański gwiazdor szekspirowski, osiągnął sławę, odwołując się do emocji³⁸. Znany był z temperamentu i energii, które intensyfikował jego głęboki, stentorowy głos oraz potężna, muskularna budowa ciała. Bardziej szacowna i dystygnowana część widowni zazwyczaj krytykowała styl Forresta, uważając, że jego interpretacje ról szekspirowskich są zbyt prostackie, a nawet wulgarne. Fakt, że pochodził z nizin społecznych i osiągnął stawę dzięki pracowitości i wrodzonemu talentowi oraz samodoskonaleniu sprawił, że stał się jednak idolem wielu prostych Amerykanów, którzy się z nim utożsamiali.

Ważń między tymi wybitnymi aktorami rozpoczęła się w latach trzydziestych XIX wieku w Wielkiej Brytanii. Przebywający tam na tournée Forrest uznał, że powodowany zawodową zazdrością Macready użył osobistych wpływów, aby uniemożliwić mu osiągnięcie zasłużonego sukcesu. Rewanżując się za te domniemane przewinienia rywala, Forrest w trakcie tournée brytyjskiego aktora w USA oficjalnie krytykował nie tylko jego grę, ale też osobę w lokalnej i ogólnokrajowej prasie oraz w oświadczeniach, które wygłaszał po przedstawieniach. Wykorzystując narodowościowe resentymenty rodaków, głosił, że w Ameryce Szekspir

³⁷ Zobacz też prace na temat życia oraz twórczości Williama Charlesa Macready'ego autorstwa J. C. Trewina (Trewin, 1955) i Alana S. Downera (Downer, 1966).

³⁸ Oscar G. Brockett podaje, że Forrest wprowadził tzw. amerykański, zwany też „fizycznym” lub „heroicznym”, styl gry (zob. Brockett, 1987).

powinien być wystawiany jedynie przez tych aktorów, którzy „potrafią rozumieć prostych ludzi, gdyż tylko oni są w stanie oddać przesłanie Szekspira – interpretatora ich emocji i uczuć”. Innymi słowy, Forrest indoktrynował swoich odbiorców, stwierdzając, że tylko amerykańscy artyści – czyli przede wszystkim on sam – powinni grać Szekspira w teatrach amerykańskich³⁹. Rywalizacja pomiędzy tymi wielkimi artystami sceny, reprezentującymi odpowiednio brytyjską i amerykańską kulturę, skupiała jak w soczewce najważniejsze argumenty trwającej od wielu lat dyskusji na temat przyszłości kultury amerykańskiej. Jak na ironię, w Ameryce, która tak bardzo pragnęła stworzyć własną teatralną tradycję, Szekspir, produkt kultury brytyjskiej, w dalszym ciągu był gwarantem i probierzem amerykańskiej tożsamości zarówno na arenie krajowej, jak i międzynarodowej.

Innym podłożem nowojorskich rozruchów była trwająca od wielu miesięcy dyskusja na temat społecznej roli i funkcji teatrów, którą spotęgowała polityka Williama Niblo oraz Jamesa Hacketta, nowych właścicieli odrestaurowanego teatru Astor. Pragnąc nadać swej instytucji elitarny charakter i przyciągnąć odpowiednią publiczność, Niblo i Hackett wprowadzili droższe bilety. Ponadto na afiszach teatralnych reklamujących pierwsze przedstawienia właściciele teatru życzyli sobie, aby widzowie przybyli odpowiednio ubrani. Wymagali „świeżo ogolonych twarzy, strojów wieczorowych, świeżych kamizelek i odpowiednich rękawiczek”. Zastrzeżono, że samotne kobiety nie będą wpuszczane na widownię – w ten sposób właściciele zamierzali wyeliminować prostytutki i inne kobiety podejrzanego konduity (Cliff, 2007: 14)⁴⁰. Wszystkie te zabiegi wywołały poczucie kulturowej alienacji uboższych klas (w tym irlandzkich imigrantów) amerykańskiego społeczeństwa. Wyeliminowanie tej części publiczności miało „uszlachetnić” teatr Astor Place, którego odbiorcą

³⁹ Niestety, Macready, jak podaje Virginia Mason Vaughan, nie rozumiał zachowań Forresta, gdyż rywalizację z nim widział tylko w kontekście osobistych uraz zawodowych. Nie podejrzewał, że wykorzystujący społeczną i kulturową niechęć Amerykanów do Brytyjczyków jego oponent próbował go pokonać, prezentując Szekspira jako własność narodu amerykańskiego (Vaughan, 2007: 24).

⁴⁰ Ta zasada eliminowała kobiety lekkiego prowadzenia, które na balkonach i galeriach często uprawiały swój zawód. Kobiety z porządných domów zawsze chodziły do teatru w towarzystwie mężczyzn.

byłaby bardziej wyrobiona kulturowo część społeczeństwa. Sytuację komplikował fakt, że w tym samym czasie w teatrze Broadway, typowej scenie owych czasów, Forrest również grał Makbeta (Moody, 1958: 103–104).

W tej sytuacji w teatrze Astor Place zjawiała się przygotowana do walki publiczność, głównie nowojorskie gangi, a wśród nich tzw. *B-boys* (Chłopcy z Nowego Jorku), którzy obrzucili Macready'ego lawiną zgniłych jajek, jabłek, ziemniaków, cytryn oraz krzeseł spuszczanych z galerii, zmuszając go do opuszczenia sceny w trzecim akcie. W parę godzin po zamknięciu teatru przeciwnicy nowego konceptu kulturowej sublimacji teatru paradowali po ulicach odgrazając się śpiewanym fragmentem, zaczerpniętym, ni mniej, ni więcej, tylko z *Makbeta*:

Rychłoż się zejdziem znów przy blasku
Błyskawic i piorunów trzasku?
Gdy bitwa ówdzie gorąca
Dociągnie się do końca

(*Makbet* 5.1.)

Tymczasem grający tę samą sztukę w teatrze Broadway Forrest odniósł niebywały sukces. Jak podaje Nigel Cliff, gdy aktor wygłosił kwestię: „Żeby znaleźć jaki / Senes, jalapę albo rumbarbarum / Co by stąd wyparł tych Anglików?” (5.3.), czterotysięczna widownia zgotowała mu owację na stojąco, wznosząc patriotyczne okrzyki (Cliff, 2007: 20).

Kiedy zdruzgotany zachowaniem swojej widowni Macready wyraził chęć natychmiastowego opuszczenia Stanów, przedstawiciele intelektualnych elit, m.in. Washington Irving (1783–1859) i Herman Melville (1819–1891), przekonali go, aby nie zwracał uwagi na zachowanie tłuszczy, zawierzył rozwadze ludzi wykształconych, znawców teatru i wielbicieli Szekspira i kontynuował występy w teatrze Astor Place⁴¹. Gdy trzy dni później, wieczorem 10 maja, aktor szykował się do ponownego odegrania Makbeta, około 1800 ludzi wypełniło widownię teatru, a więcej niż 10 000 stało na ulicy. Tylko dzięki interwencji policji, która aresztowała

⁴¹ Wystosowano do Macready'ego list, który podpisało 22 prawników, sześciu biznesmenów, pięciu redaktorów gazet, dwóch lekarzy, jeden bankowiec, jeden malarz, jeden właściciel okrętu, jeden właściciel hotelu i szereg innych biznesmenów.

najbardziej swarliwych widzów, brytyjski tragic – co prawda w dużym stresie – zakończył występ. Tłum, składający się z bednarzy, rzeźników, drukarzy, służących, stolarzy, żeglarzy, młodszych urzędników, murarzy, piekarzy, hydraulików i niewykwalifikowanych robotników, którzy stali przed teatrem, skandował: „Spalić to przekłete gniazdo arystokracji!” i „Nie możesz wejść tam bez giemzowych rękawiczek ... i białej kamizelki, niech ich diabli!”. Choć do wprowadzenia porządku wezwano oddziały porządkowe, agresja zebranych rosła. W starciach z policją i wojskiem zastrzelono 22 osoby, a ponad 150 raniono. Aresztowano przeszło 80 najbardziej zacieklej demonstrantów⁴².

Zorganizowany następnego dnia w City Central Hall wiec odzwierciedlał uczucia tłumu. Jeden z urzędników powiedział:

Bracia obywatele, z jakiego powodu – dla kogo popełniono te zbrodnie? [...] Czy popełniono ją w imię sprawiedliwości i po to, aby zachować prawo i porządek? [...]. Nie sądzę. Dlaczego ją w takim razie popełniono? Po to, aby dogodzić arystokracji tego miasta, kosztem życia nie robiących nic złego obywateli – po to, aby przypodobać się angielskiemu arystokracie, którego popierają amerykańscy sykofanci [...], po to, aby arystokracja tego miasta mogła zemścić się na klasie pracującej (cyt. za Moody, 1958: 190).

Opowiadając się po stronie demonstrantów, jeden z dziennikarzy obecnych na tym zebraniu pisał, że nowojorscy robotnicy nie mieli żalu ani do wojska, ani do policji. Pominęli w dyskusji kwestię występów Macready’ego i Forresta. Głównym celem ich oskarżeń była nowojorska arystokracja – ta „pier... ona arystokracja” – która chciała przywłaszczyć sobie teatr, zmieniając go w miejsce elitarnej rozrywki⁴³. Tak oto Szekspir wywołał ostry spór pomiędzy odmiennymi wartościami kulturowymi, które miały zadecydować także o jego miejscu w amerykańskiej kulturze. Peter Holland słusznie ocenia tę sytuację, twierdząc, że to nie Szekspir ani brak konsensusu w sprawie oceny gry aktorskiej wielkich tragiców owych

⁴² Charles H. Shattuck twierdzi, że zabito 31 osób (Shattuck, 2007, vol. 1: 85).

⁴³ Zbiór dokumentów będących zapisem wydarzeń, które rozegrały się przed teatrem Astor Place, można znaleźć na stronie: <http://wcvw.waynetourney.20m.com/astorplacერიot.htm> [aktualizacja z 9.10.2009].

czasów, ale właśnie kwestie związane z potrzebą określenia „miejsca teatru w strukturze amerykańskiego społeczeństwa” stały się głównym powodem tych zamieszek (Holland, 2002: 202).

W dziewiętnastowiecznej Ameryce teatr był nie tylko główną instytucją rozrywkową. Tak jak w czasach nam współczesnych, spełniał on także rolę barometru reagującego na wszelkie zmiany polityczne i kulturowe oraz rejestrującego je. Krwawe zamieszki przed Astor Place wybuchły, by utrzymać *status quo*, czyli pozycję teatru jako podstawowego elementu kultury popularnej. Pionierzy i traperzy uważali, że Szekspir rozumiał ludzką naturę,

a to, co znajdowali w jego twórczości, było odbiciem ich oczekiwań, pożywką dla nich i bezpośrednią na nie odpowiedzią. Amerykański Szekspir był wolnomyślicielem, traktującym z pogardą dogmaty, nie dającym się nabrać na udawaną mądrość, duchem przewodnim, który doskonale rozumiał ludzkie namiętności i sposób, w jaki społeczeństwo służyło albo nie było w stanie służyć swym obywatelom: był człowiekiem świadomym ludzkich słabości i zwracającym baczną uwagę na ich ułomności i chciwość, ale wierzącym także w poświęcenie i miłość, uwikłanym w intensywną radość, jaką daje nam bolesne, tajemnicze, a zarazem piękne widowisko życia (Cliff, 2007: 266).

Wraz z dojrzewaniem amerykańskiej demokracji Szekspir zatracił swą rolę jednoczenia wszystkich etnicznych, politycznych i kulturowych warstw społeczeństwa, stając się pod koniec XIX wieku jednym z podstawowych katalizatorów zmiany: jego dramaty przestawały stanowić formę rozrywki, która przemawiała do ludzi i była zrozumiała dla wszystkich Amerykanów⁴⁴.

⁴⁴ Frances Teague twierdzi, że ta fascynacja dziewiętnastowiecznej kultury popularnej twórczością Szekspira dała początek amerykańskim komediom muzycznym, tzw. musicalom, oraz współczesnym filmowym adaptacjom jego utworów – np. takim dziełom jak *Chłopcy z Syrakuz* (1938, *Dwaj panowie z Weroni*), *Pocałuj mnie Kasiu* (1948, *Poskromienie złoŹnicy*), *West Side Story* (1957, *Romeo i Julia*) czy *Romeo i Julia* Baza Luhrmanna (1996) i *Hamlet* Michaela Almereyda (2000).

W konsekwencji tej ewolucyjnej zmiany Szekspir tracił pozycję kulturową własności wszystkich Amerykanów w rytm coraz większego rozdźwięku pomiędzy kulturą popularną/masową i wysoką/elitarną. Jak pokazuje historia recepcji Szekspira w Ameryce, jego twórczość po raz kolejny stała się jednym z najistotniejszych argumentów w walce pomiędzy starym i nowym podejściem do sztuki, w sporze między „kulturą” a „Kulturą”, między „sztukami” a „Sztuką”.

Na początku XX wieku amerykańskie społeczeństwo zaczęło traktować Szekspira jako „Kulturę” (Levine, 1988: 34). Transformacja ta sprawiła, że z dramaturga akceptowanego i uwielbianego przez publiczność masową stał się on dramaturgiem akceptowanym i lubianym przez publiczność składającą się z intelektualistów i erudytów. Ta metamorfoza dramatów Szekspira z wytworu kultury popularnej w dzieło kultury wysokiej, z rozrywki dla mas w rozrywkę dla wybranych, z produktu „posiadanego przez każdego obywatela USA” (Levine, 1988: 56) w produkt dostępny i pożądaný głównie przez ludzi wykształconych i elity kultury, wymaga osobnych badań – mieszczą się one jednak poza zakresem niniejszej pracy.

BIBLIOGRAFIA

Monografie i eseje

- Ackermann Z. (2012). „Shakespearean Interpretations in the Perpetrator Society: German Productions of *The Merchant of Venice* during the Second World War”, [w:] *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture Identity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Adams B. (1997). *A Pluribus Barnom: The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adaszyńska N. (1953). „Kronika”. *Teatr* (Warszawa): 9–24.
- Alexander B. (2011). *Rafe Spall Relishes „Idiot Shakespeare” role in Anonymous*, <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/story/2011-10-26/shakespeare-movie-preview-anonymous> [dostęp: 2.04.2013].
- Alexander V. N. (1996). „Polonius and Poland: a Coincidence?”. *English Language Notes* 36: 8–13.
- Alexandrowicz J. (red.), (1890). *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*. Warszawa: nakładem S. Sikorskiego.
- Allen D. C. (1962). „Some Observations on *The Rape of Lucrece*”. *Shakespeare Survey* 15: 89–98.
- Alott R. (1600). *Englands Parnassus: or the Choysest flowers of our moderne poets, with their poetickall comparisons. Descriptions of Bewties, personages, castles, palaces, mountains, grues, seas, springs, riuers, &c. Whereunto are annexed other various discourses, both pleasaunt and profitable*. London: For N[icholas]. L[ing]. C[uthbert]. B[urby]. And T[homas]. H[ayes].
- Anders H. R. (1904). *Shakespeare's Books*. Berlin: Georg Reimer.
- Anderson M. (2005). „*Shakespeare*” by Another Name. *The Life of Edward de Vere, Earl of Oxford, The Man Who Was Shakespeare*, wstęp D. Jacobi. New York: Gotham Books.
- Anon. (1849). *The Memoir and Theatrical Career of Ira Aldridge. The African Roscius*. London: Onwhyn.
- Anon. (1941). „William Szekspir”. *Prawda Wileńska* 26: 4.
- „Anonymous: Joely Richardson Shines on Red Carpet at Shakespeare Film's Premiere”, <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/8849767/>

- Anonymous-Joely-Richardson-shines-on-red-carpet-at-Shakespeare-films-premiere [dostęp: 3.07.2013].
- „Archives Hub: Polish Armed Forces in Scotland Project”, <http://www.archiveshub.ac.uk./news> [dostęp: 8.08.2009].
- Askenazy S. (1919). *Napoleon a Polska*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.
- Augustine (1950). *De civite Dei*, eds. B. Dombart, A. Kalb, trans. M. Dods, D.D. New York: Modern Library (wydanie oryginalne: Leipzig 1928–1929).
- Augustyn (1977). *O państwie bożym. Przeciw poganom ksiąg XXII*, tłum. W. Kornatowski. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Auster A. (1984). *Actresses and Suffragists: Women in the American Theater 1890–1920*. New York: Praeger.
- Bacon D. (1857). *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded*. London: Groombridge and sons.
- Baines B. J. (2003). *Representing Rape in the English Early Modern Period*. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Baker Dunn M. (1906). „My Shakespeare Progress”. *Atlantic Monthly* 98: 528–533.
- Baker H. (1974). „Richard III”, [w:] *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin Company, 708–711.
- Baldwin T. W. (1944). *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greek*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Baliński S. (1948). „Niebo Szekspira” [1941], [w:] S. Baliński, *Wiersze zebrane*. Londyn: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, 149–152.
- Baniewicz E. (2000). *Lata tłuste czy chude?: szkice o teatrze 1990–2000*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.
- Bassnett S. (1988). *Elizabeth I: A Feminist Perspective*. New York–Oxford: Berg St Martin's Press.
- Bejblík A. (1989). *Shakespeare a dobrá královna Anna*. Prague: Vyšehrad.
- Bennett D. (ed.), (1993). *Cultural Studies. Pluralism and Theory*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Bennett S. (1990/1997). *Theater Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.
- Bernal M. (1987). *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. London: Free Association.
- Berret A. J. (1993). *Mark Twain and Shakespeare: A Cultural Legacy*. New York–London: University Press of America Lantham.
- Bevington D. (2002). *Shakespeare*. Oxford: Blackwell.
- Bevington D., Halio J. L. (eds.), (1978). *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature: Shakespeare Criticism in Honor of America's Bicentennial from the*

- International Shakespeare Association Congress, Washington D.C. April 1976*. Newark: University of Delaware Press.
- Biernacki A. (1987). „Witold Chwalewik (1900–1985)”. *Literatura na Świecie* 3: 370–372.
- Bloom H. (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Bonjour L. (1985). *The Structure of Empirical Knowledge*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Borges J. L. „Everything and Nothing”, trans. K. Krabbenhoft, <http://www.rannow.poetry.com/contents/borges/EverythingandNothing> [dostęp: 10.06.2013].
- Borthwick J. D. (1971). *The Gold Hunters: A First-Hand Picture of Life in California Mining Camps in the Early Fifties* (1917), ed. H. Kephart. Ann Arbor: Gryphon Books.
- Bostel F. (1888). „Jacob Caro dziejów polskich historyk”. *Kwartalnik Historyczny* 22: 52.
- Boy-Żeleński T. (1926). *Flirt z Melpomeną: wieczór szósty*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Bradley A. C. (1904). *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth*. London: Macmillan.
- Braun K. (1994). *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Bristol M. D. (1990). *Shakespeare's America, America's Shakespeare*. London: Routledge.
- Brunvald J. H. (1966). „The Folk Origin of *The Taming of the Shrew*”. *Shakespeare Quarterly* 4: 345–359.
- Brockett O. G. (1987). *History of the Theatre*. Boston–London–Sydney–Toronto: Allyn and Bacon.
- Brunner W. (1926). „Otello Junoszy-Stępowskiego”. *Życie Teatru* 5: 10–12.
- Bryant W. C. (1878). *Orations and Addresses*. New York: G. P. Putnam's Son.
- Bullough G. (1957–1973). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 1–7. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bulman J. (ed.), (1995). *Shakespeare, Theory and Performance*. London–New York: Routledge.
- Bunsch A. (1970). „Poprawki do *Makbeta*”, [w:] A. Bunsch, *Dramat*, t. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 166–198.
- Burt R., Newstok S. L. (2010). „Certain Tendencies in Criticism of Shakespeare on Film”. *Shakespeare Studies* 38: 88–103.
- Carlson M. (1995). *The Italian Shakespearians: Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America*. Washington: Folger Books.

- Chambers E. K. (1930). *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Chwalewik W. (1956). *Polska w „Hamlecie”*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Chwalewik W. (1965). „The Legend of King Popiel: A Possible Source of *Hamlet*”, [w:] *Poland's Homage to Shakespeare*, ed. S. Helsztyński. Warszawa: PWN.
- Chwalewik W. (1969). *Z literatury angielskiej. Studia i szkice*. Warszawa: PIW.
- Chwalewik W. (1983). *Szkice szekspirowskie*. Warszawa: PIW.
- Ciapara E. (2011). „Geniusz czy oszust? Oto jest pytanie!”. *Film* 11: 12.
- Ciechowski J., Majchrowski Z. (red.), (1993). *Od Shakespeare'a do Szekspira*. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej i Fundacja Theatrum Gedanense.
- Cliff N. (2007). *The Shakespeare Riots: Revenge, Drama, and Death in Nineteenth-Century America*. New York: Random House.
- Clinton C. (2000). *Fanny Kemble's Civil Wars*. New York: Simon and Schuster.
- Coleman J. (1904). *Fifty Years of an Actor's Life*, 2 vols. New York: James Pott.
- Coleman M. M. (1969). *Fair Rosalind: the American Career of Helena Modjeska*. Cheshire: Cherry Hill Books.
- Coleman M. M. (oprac.), (1965). *American Debut. Source Materials on the First Appearance of the Polish Actress Helena Modjeska on the American Stage. Including Letters and Dispatches by Henryk Sienkiewicz*. Cheshire, CT: Cherry Hill-Books.
- Cooke A. (1978). *Shakespeare in America*, [w:] *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature: Shakespeare Criticism in Honor of America's Bicentennial from the International Shakespeare Association Congress, Washington D.C. April 1976*, eds. D. Bevington, J. L. Halio. Newark: University of Delaware Press, 17–25.
- Cooper J. F. (1936). „Notions of the Americans: Picked up by a Travelling Bachelor”, [w:] *James Fenimore Cooper*, ed. R. E. Spiller. New York: American Book.
- Cowhig R. (1977). „The Importance of Othello's Race”. *Journal of Commonwealth Literature* 12: 153–161.
- Csató E. (1960). „Szekspir”. *Teatr* 22: 3.
- da Cunha Resende A. (2002). *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press.
- Czereśniewski W. (1974). „Spotkanie z Szekspirem” [1941], [w:] *Poezja Polski walczącej (1939–1945)*, red. J. Szczawiej. Warszawa: PIW, 1155–1156.
- Dajnowska A. „Mistrzowie mniej znani, Śląski ‘Święciszek’: Adam Bunsch”. [www.sztuka.pl/index.php?id\[dostęp:4.08.2009\]](http://www.sztuka.pl/index.php?id[dostęp:4.08.2009]).
- Dan A. (1941). „Wieczór Trzech Króli”. *Czerwony Sztandar* 177: 4.
- Dávidházi P. (1998). *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*. New York: St. Martin's Press.

- Davies N. (2001). *Heart of Europe: The Past in Poland's Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Davis T. (2000). *The Economics of the British Stage 1800–1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dąbrowski S. (1947–1948). „Otello na scenie łódzkiej w XIX wieku”. *Łódź Teatralna* 8: 12–16.
- Desmet Ch. (2006). „Shakespeariana and Shakespeare Societies in North America, 1883–1893”. *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 2, <http://lac.hesis.english.uga.edu> [dostęp: 4.09.2009].
- Dębicki A. (1963). „Teatr obozowy w Murnau”. *Pamiętnik Teatralny* 1/4: 296–313.
- Disher M. (1949). *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and its Origins*. London: Frederick Muller.
- Dobrowolski J. (1975). *Życie i liryzm Szekspira*. Kraków: Stowarzyszenie Gwiazda.
- Dobson M. (1992). *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authority, 1660–1769*. Oxford: Clarendon Press.
- Dobson M., Watson N. J. (2002). *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy*. Oxford: Oxford University Press.
- Donaldson I. (1982). *The Rape of Lucretia. A Myth and Its Transformations*. Oxford: Oxford University Press.
- Downer A. S. (1966). *The Eminent Tragedian: William Charles Macready*. Cambridge: Harvard University Press.
- Drewniak B. (1972). *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Drong L. (2006). „Od konwencjonalizmu do normatywizmu: Kilka uwag o ewolucji poglądów teoretycznoliterackich Stanleya Fisha”. *ER(R)GO. Teoria – literatura – kultura* 12: 25–37.
- Duncan-Jones K. (2001). *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life*. London: The Arden Shakespeare.
- Duncan-Jones K., Woudhuysen H. R. (2007). „Introduction”, [w:] *The Arden Shakespeare's Poems: „Venus and Adonis”, „The Rape of Lucrece” and the Shorter Poems*. London: Thomson Learning, 1–124.
- Dunn E. C. (1939). *Shakespeare in America*. New York: Benjamin Blom.
- Durylin S. (1942). „Ira Aldridge”, trans. E. Blum. *Shakespeare Association Bulletin* 17: 37–38.
- Durylin S. N. (2014). „Ira Aldridge”, [w:] *Essay on Sergei Nikolaevich Durylin*, trans. A. Lalo, ed. V. N. Toporova. Trenton: Africa World Press, 117–118.
- Eco U. (1973). *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Edelman M., Assuntino R., Goldkorn W. (1999). *Strażnik: Marek Edelman opowiada*. Kraków: Znak.

- Edmondson P., Wells S. (2011). *Shakespeare Bites Back: Not So Anonymous. Shakespeare Birthplace Trust*, http://bloggingshakespeare.com/wp-content/uploads/2011/10/Shakespeare_Bites_Back_Book.pdf [dostęp: 18.12.2013].
- Edmondson P., Wells S. (2013). *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ehrenberg G. (1870/1871). „Zimowa opowieść: Dramat”. *Przegląd Polski*.
- Elsom J. (ed.), (1989). *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London: Routledge.
- Emerson R. W. (1982). *Emerson in His Journals*, ed. J. Porte. Cambridge: Harvard University Press.
- Emerson R. W. (1983). *Representative Men, Essays and Lectures* [1849]. New York: Library of America.
- Erenberg L. A. (1981). *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture 1890–1930*. Chicago: University of Chicago Press.
- Estreicher K. (1953). *Teatra w Polsce* [1873], t. 2. Warszawa: PIW.
- Eustachiewicz L. (1979). *Dramaturgia polska w latach 1945–77*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Everett B. (2000). „Spanish’ Othello: The Making of Shakespeare’s Moor”, [w:] *Shakespeare and Race*, ed. C. M. S. Alexander, S. Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 64–81.
- Ferguson N. (2006). *The War of the Word*. New York: Penguin Press.
- Fik M. (1992). „Szekspir w teatrze aluzji”. *Dialog* 3: 141–149.
- Fik M. (1997). „Szekspir w teatrze polskim. Lata 1919–1989”. *Teatr* 137: 22–31.
- Filipowicz H. (1995). „Demythologizing Polish Theatre”. *The Drama Review: A Journal of Performance Studies* 39: 122–128.
- Fish S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- „Folwark szlachecki i chłopi”, <http://cpx.republika.pl/zrodla.htm#spis> [dostęp: 20.08.2014].
- Freed A. (2004). *The Beard of Avon*. New York: S. French.
- Fripp E. I. (1921–1929). *Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon and Other Records*, vols 4. Oxford: for the Dugdale Society.
- Frister E. (2004). „Kupiec warszawski – debiut dramatyczny Romana Brandstaettera”, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 145–159.
- Frohman D. (1935). *Frohman Presents. An Autobiography*. New York: Claude Kendall and Willoughby Sharp.
- Furness H. H. (1898). *New Variorum Edition of Shakespeare. The Winter’s Tale*, vol. XI. Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- Furness H. H. (1899). *New Variorum Edition of Shakespeare. The Tempest*, vol. XII. Philadelphia: J.B. Lippincott Company.

- Furness H. H. (1904). *New Variorum Edition of Shakespeare. Love's Labour's Lost*, vol. XIII. Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- Gabiś T. (2011). *Raport o „Szekspirze”*. [www://nowadebata.pl](http://www.nowadebata.pl) [dostęp: 10.04.2012].
- Gaines K. (1996). *Uplifting the Race: Black Leadership, Politics, and Culture in the Twentieth Century*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Galinsky H. (1932). *Der Lucretia-Stoff in Weltliteratur*. Breslau: Pribatsch.
- Garber M. (2008). *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Pantheon Books.
- Gautier Th. (1895). *Voyage en Russie*. Paris: Carpentier et Fasquelle.
- Gibińska M. (2000). „More than Jan Kott's Shakespeare – Shakespeare in Polish Theatre after 1956”, [w:] *On Page and Stage: Shakespeare in Poland and World Culture*, ed. K. Kujawińska Courtney. Kraków: Universitas, 183–196.
- Gnamankou D. (2001). „The Slave Trade to Russia”, [w:] *From Chains to Bonds: The Slave Trade Revisited*, ed. D. Dienne. New York: Berghahn.
- Golden-Hanga L. (1966). *Africans in Russia*. Moscow: Novosti.
- Golder J., Madelaine R. (eds.), (2001). „O Brave New World”. *Two Centuries of Shakespeare on the Australian Stage*. Sydney: Currency Press.
- Goldstein R. J. (1989). *Political Censorship of the Arts and the Press in the Nineteenth Century Europe*. Basington–London: Houndsmills.
- Gott D. (1889). „Historyja Polski Jakoba Karo”. *Kwartalnik Historyczny* 4: 105–112.
- Greenblatt S. (1991). *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Oxford University Press.
- Greenblatt S. (2005a). „Shakespeare Doubters”. *The New York Times*, 4 września.
- Greenblatt S. (2005b). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. London: Pimlico.
- Greń Z. (1956). „Opowieść o władzy i prawie”. *Życie Literackie* 41: 5.
- Grimsted D. (1968). *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800–1850*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gross J. (1992). *Shylock*. New York: Touchstone Book.
- Gulda P. (2015). „Razniak i Grzymisławski o Otellu: współczesne analogie u Szekspira nasuwają się same”. *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*, 24 marca, <https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35611,17647921,razniak-i-grzymislawski-o-otellu-wspolczesne-analogie-u-szekspira.html> (dostęp: 12.07.2022).
- Guttman S. (1947). *The Foreign Sources of Shakespeare's Works: An Annotated Bibliography of the Commentary Written on this Subject Between 1904 and 1940*. New York: Octagon Books.
- Habicht W. (2012). „German Shakespeare, the Third Reich, and the War”, [w:] *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture Identity*. Toronto: University of Toronto Press.

- Hackett A. K. (1976). *The Politics of Feminism in Wilhelmine Germany, 1890–1918*. Niepublikowana praca doktorska, Columbia University, msp. 249.
- Hahn W. (1958). *Szekspir w Polsce: Bibliografia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hall M. (2003). „Lewd but Familiar Eyes: The Narrative Tradition of Rape and Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*”, [w:] *Women, Violence, and English Renaissance Literature: Essays Honoring Paul Jorgensen*, eds. L. Woodbridge, S. Beehler. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 51–72.
- Hall S. (2019). *Essential Essays*, vol. 1. Durham: Duke University Press.
- Hamilton D. B. (1985). „Kipling and *The Tempest*”. *Kipling Journal* 59: 56–59.
- Hansen N. B. (2003). „In Search of a Mastermind: Georg Brandes’s William Shakespeare”, [w:] *The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century*, eds. K. Kujawińska Courtney, J. Mercer. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellen Press, 161–174.
- Hattaway M., Sokolova B., Roper D. (eds.), (1994). *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Hawkes T. (1986). *That Shakespearian Rag: Essays on a Critical Process*. London–New York: Methuen.
- Hawkes T. (1992). *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.
- Hawkins F. W. (1869). *The Life of Edmund Kean*. London: Tinsley Brothers.
- Helsztyński S. (1965). „The Fortune of Shakespeare in Poland”, [w:] *Poland’s Homage to Shakespeare: Commemorating the Fourth Centenary of His Birth 1564–1964*, ed. S. Helsztyński. Warszawa: PWN.
- Hernik Spalińska J. (2005). *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Holland P. (2002). „Touring Shakespeare”, [w:] *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, eds. S. Wells, S. Stanton. Cambridge: Cambridge University Press, 194–211.
- Honan P. (1998). *Shakespeare: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Honor H. (1989). *The Image of the Black in Western Art: From the American Revolution to World War II. Black Models and White Myths*, vol. 4. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hunczak T. (1967). „Polish Colonial Ambitions in the Inter-War Period”. *Slavic Review* 4: 648–656.
- Hyde D. F. (1964). *The Shakespeare Association of America*, [w:] *Shakespeare 400. Essays by American Scholars on the Anniversary of the Poet’s Birth*, ed. J. G. McManaway. New York: Holt, Rinehart and Winston, 313–320.
- Irving J. D. (1978). *Mary Shaw. Actress, Suffragist, Activist (1854–1929)*. New York: Arno Press.

- Irving W. (1977). „Letters of Jonathan Oldstyle. Gent. Samalgundi”, [w:] *The Complete Works of Washington Irving*, vol. 6, eds. B. I. Granger, M. Hartzog. Boston: Twayne.
- Isherwood Ch. „What Makes a Great Shakespearean? Mark Rylance and Other Standouts Share Secrets of the Trade”, <https://www.nytimes.com/2013/11/17/theatre/mark-rylance> [dostęp: 17.11.2013].
- J. D. Solikowskiego *Lukrecya oraz Anonima Historia o Lukrecyje* (1936), oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego – Instytutu Popierania Nauki.
- Jackson Lears T. J. (1994). *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*. New York: Basic Books.
- Jackson M. P. (1989). „Titus Andronicus: Play, Ballad, and History”. *Notes and Queries* 36: 315–317.
- Jaeschke Z. (1987). „Teatr obozowy”. *Łambinowicki Rocznik Teatralny* 11: 110–127.
- Jakubowski B. *Oflag VII A in Murnau*. Ms. 81. Archiwum WIH AON. Nr II/52/7.
- Jarecki A. (1960). „Burza”. *Sztandar Młodych* 23: 2.
- Al-Jarrakh A. H. (1988). „Ather Alif Laylah wa Laylah fi Masrahiyyat Shakisbir” [„Wpływ Baśni tysiąca i jednej nocy na sztuki Szekspira”]. *Al-faysal* 143: 91–95.
- Jaszczyk (1956). „Angelo, tyran władzy”. *Trybuna Ludu* 293: 4.
- Jauss H. R. (1980). „Czytelnik jako instancja nowej historii literatury”, tłum. K. Krzemieniowa. *Pamiętnik Literacki* 71 (1): 319–339.
- Jed S. H. (1989). *Chaste Thinking. The Rape of Lucrece and the Birth of Humanism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Jonson B. (1616). *His Acquaintance and Behaviour with Poets Living with Him*, <http://archive.org/stream/benjonsoncover00jonsoft> [dostęp: 12.09.2012].
- Jonson B. (1892). *Timber or Discoveries Made upon Men and Matter* [1640]. Ed. F. E. Schelling. Boston: Ginn and Company, <https://archive.org/details/timberordiscover01schegoog> [dostęp: 12.09.2012].
- Joughin J. J. (ed.), (1997). *Shakespeare and National Culture*. Manchester–New York: Manchester University Press.
- Kaleciński M. „Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Georga w Dworze Artusa”, http://www.sztuka.his.ug.edu.pl/upload/files/311/5_kalecinski.pdf [dostęp: 2.09.2014].
- Karlinsky S. (1985). *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*. Berkeley: University of California Press.
- Karo J. (1900). *Historja Polski*, tłum. S. Mieczysławski. Warszawa: Gebethner i Wolf.
- Kaszewski K. (1890). „Ira Aldridge”, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, red. J. Alexandrowicz. Warszawa: nakładem S. Sikorskiego.

- Kawachi Y. (1998a). „*The Merchant of Venice and Japanese Culture*”, [w:] *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, ed. Y. Kawachi. Newark: University of Delaware Press, 46–69.
- Kawachi Y. (ed.), (1998b). *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Newark: University of Delaware Press.
- Kelly-Gadol J. „Did Women Have a Renaissance?”, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic205827.files/October_22/Kelly_Did_Women_Have_a_Renaissance.pdf [dostęp: 12.10.2014].
- Kennedy D. (ed.), (1993). *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kernan A. (1990). *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press.
- Kettle A. (1983). *An Introduction to the English Literature*, vol. 1. London: Hutchinson.
- Kiec I. (1999). *Teatr służebny polskiej emigracji po 1939 roku*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Poznańskiego.
- Knuth R. (2003). *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century*. New York: Greenwood Publishing Group.
- Knutson R. (2001). *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kolin Ph. C. (1983). *Shakespeare in the South: Essays in Performance*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Konopczyński W. (red.), (1937). *Polski słownik biograficzny*, t. 3. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Koon Wickham H. (1989). *How Shakespeare Won the West. Players and Performances in America's Gold Rush 1849–1865*. Jefferson, NC–London: McFarland and Company.
- Kott J. (1961). *Szkice o Szekspirze*. Warszawa: PIW.
- Kott J. (1965). *Szekspir współczesny*. Warszawa: PIW.
- Kott J. (1987). *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, trans. D. Międzyrzecka, L. Vallee. Evanston: Northwestern University Press.
- Koźmian S. (1876). „Polnische Parallele zum Wintermärchen”. *Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft* 4: 36–84.
- Koźmian S. (1881). „Ślady historycznych wypadków polskich w Zimowej opowieści i Burzy Szekspira”. *Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego* 11: 158–182.
- Kraushar A. (1918). *Jakób Karo jako historyk dziejów polskich*. Warszawa: b.w.
- Kreczmar J. (1963). „Teatr Lwowski w latach 1939–1941”. *Pamiętnik Teatralny* 1–4: 234–241.
- Kromer M. (1541). *Deliberatio Lucretiae Romanae*. Kraków: Haller.

- Krzyżanowski J. (1936). „Wstęp”, [w:] J. D. Solikowskiego *Lukrecya oraz Anonima Historia o Lukrecyey*, oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego – Instytutu Popierania Nauki.
- Krzyżanowski J. (1962). *Romans polski wieku XVI*. Warszawa: PIW.
- Kuczyński A. (1990). *Wśród buszu i czarowników: antologia polskich relacji o ludach Afryki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kudliński T. (1956). „Szekspir w Nowej Hucie”. *Kierunki*: 25.
- Kujawińska Courtney K. (1986). „Wpływ elżbietańskiej cenzury na sztuki Szekspira o historii Anglii”. *Pamiętnik Teatralny* 4: 507–510.
- Kujawińska Courtney K. (1999). „Othello, Makbet, Shylock zmarli w Łodzi: Losy Ira Aldridge w Polsce”. *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych*, 52: 145–164.
- Kujawińska Courtney K. (2000). „Masters and Teachers: English Studies in Poland”, [w:] *European English Studies: Contributions Towards the History of a Discipline*, eds E. Balz, R. Hass. London: English Society for the Study of English, 161–181.
- Kujawińska Courtney K. (2001). „‘To Interpret in the Name of Shakespeare’: National Cultures and Polish Sources of Shakespeare’s Plays”. *Cuadernos de Filología Inglesa* 7.2: 41–58.
- Kujawińska Courtney K. (2005). „Życie i twórczość Szekspira: biograficzne fakty i mity”, [w:] *Polska Bibliografia Szekspirowska 1980–2000*, red. K. Kujawińska Courtney. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Uniwersytet Łódzki, xii–xxi.
- Kujawińska Courtney K. (2006a). „Shakespeare in Poland”, [w:] *Shakespeare Around the Globe*, ed. M. Best, <http://ise.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/index.html> [dostęp: 22.07.2013].
- Kujawińska Courtney K. (2006b). „Influence or Irrelevance: Jan Kott and the Multicultural Shakespeare Context”, [w:] *RuBriCa’s Studies: A Collection of Essays*, ed. I. S. Prichodko. Moscow: Poligraph-Inform, 193–208.
- Kujawińska Courtney K. (2006c). „Krystyna Skuszanka’s Shakespeare of Political Allusions and Metaphors in Communist Poland”, [w:] *Shakespeare in the World of Communism and Socialism*, eds I. R. Makarczyk, J. Price. Toronto: University of Toronto Press, 228–245.
- Kujawińska Courtney K. (2009a). *Ira Aldridge (1807–1867). Dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego*. Kraków: Universitas.
- Kujawińska Courtney K. (2009b). „Shekspir nie propok. Interview z profesorem Kristinoiu Kujawinskoiu-Kortni. Prozmowu pitrimyvav Dimitro Drozdovsky”. *VseSvit – Review of World Literature* 9–10, 186–191.
- Kujawińska Courtney K. (2012). „Shakespeare’s *Rape of Lucrece*: Selected Problematics of the Poem’s Initial Reception”, [w:] *Quilting Stories: Essays*

- in Honor of Elżbieta H. Oleksy*, eds. M. M. Wojtaszek, E. Just. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 59–74.
- Kujawińska Courtney K. (2017). „The Cultural Role and Political Implications of Poland’s 1947 Shakespeare Festival”. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* 7: 189–193.
- Kujawińska Courtney K. (ed.), (2000). *On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*. Kraków: Universitas.
- Kujawińska Courtney K. (red.), (2005). *Polska Bibliografia Szekspirowska 1980–2000*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Uniwersytet Łódzki.
- Kujawińska Courtney K., Mercer J. (eds.), (2003). *The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century*. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Kurek M. (1999). *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Kurnakowicz J. (1941). „Po Czkawce dobry byłby Falstaff”. *Prawda Wileńska* 26: 4.
- Kustroń I. (1978). „Między Kanią [a] Szekspirem”. Praca magisterska. Wyższa Szkoła Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa.
- Lamb Ch. (1892). „On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness to Stage Representation” [1811], [w:] *Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. P. Heatherington Fitzgerald, Th. Noon Talfourd, vol. 4. London: W. W. Gibbings.
- Langford P. (2000). „Manners and Character in Anglo-American Perceptions, 1750–1850”, [w:] *Anglo-American Attitudes: From Revolution to Partnership*, eds. F. M. Leventhal, R. Quinault. Aldershot, Hampshire: Ashgate.
- Lanier D. (2010). „Post-Racial Othello”. Lindberg lecture, University of New Hampshire, 29 kwietnia, www.youtube.com/watch?v=ScroEtGwmOQ [dostęp: 27.01.2019].
- Lechoń J. (1990). „Do Szekspira” [1941], [w:] J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth. Wrocław: Ossolineum, 176–178.
- Lee S. (1906). *Shakespeare and the Modern Stage, with Other Essays*. New York: C. Scribner’s Sons.
- Leigh W. R. (1930). *Clipt Wings: A Drama in Five Acts*. New York: Thornton and W. Allen Company.
- Leszczyński S. (2009). „Program zniszczenia polskiej inteligencji”. University of Linz, Germany, 12 lutego, <http://www.gusen.org.pl> [dostęp: 12.05.2010].
- Levine L. W. (1988). *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University.
- Lewestan F. M. (1876). „Karo Historyja Polski”. *Kłosy* 22: 235–236.

- Lewis C. S. (1995). *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. W. Ostrowski. Kraków: Znak.
- Limon J. (1985). *Gentlemen of a Company: English Players in Central and Eastern Europe 1590–1660*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindfors B. (1993). „The Signifying Flunkey: Ira Aldridge as Mungo”. *Literary Griot* 2: 1–11.
- Lindfors B. (1996). „Ira Aldridge, ‘The African Roscius’”. *South African Theatre Journal* 10: 71–84.
- Liske R. (1873). *Przewodnik Naukowo Literacki*: 2–4.
- Liwiusz Tytus (1965). *Dzieje Rzymu od założenia miasta. Wybór*, tłum. i oprac. W. Strzelecki, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Lloyd D. (1991). „Race under Representation”. *Oxford Literary Review* 13: 62–94.
- Longinus B. (1886). „Jakob Karo i nasza historia”. *Kurier Poznański* 205–210: 19.
- Looney J. Th. (1920). „*Shakespeare*” Identified in Edward de Vere, the Seventeenth Earl of Oxford. London: C. Palmer.
- Lott E. (1995). *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class (Race and American Culture)*. New York: Oxford University.
- Liotard J.-F. (1997). *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- MacDonald J. G. (1994). „Acting Black: *Othello*, *Othello Burlesques*, and the Performance of Blackness”. *Theatre Journal* 46: 231–249.
- MacManaway J. G. (1964). „Shakespeare in the United States”. *Publications of the Modern Language Association of America* 79.
- Majchrowski Z. (1993). „Pytania o polskiego Szekspira”, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowski, Z. Majchrowski. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej i Fundacja Theatrum Gedanense, 24–25.
- Makaryk I. (2003). „Calibans All: Shakespeare at the Intersection of Colonialism”, [w:] *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation, Performance*, eds. Y. Kawachi, K. Kujawińska Courtney. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Makaryk I. R. (2006). „*Wartime Hamlet*”. *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto: University of Toronto Press.
- Maliszewski A. (1963). „Teatr Wileński w latach 1939–1945”. *Pamiętnik Teatralny* 1/4: 214–233.
- Marche S. (2011). „Wouldn’t It Be Cool If Shakespeare Wasn’t Shakespeare?”. *New York Times Magazine*, 23 października.
- Marczak-Oborski S. (1965–1966). „*Troilus i Kresyda* w Warszawie ... 1940 roku”. *Teatr Polski* 13: 28–29.
- Marczak-Oborski S. (1967). *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*. Warszawa: PIW.

- Marder L. (1963). *His Exits and Entrances: The Story of Shakespeare's Reputation*. Philadelphia: J.B. Lippincott.
- Mardsen J. I. (ed.), (1991). *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Marshall H., Stock M. (1958). *Ira Aldridge: The Negro Tragedian*. New York: Macmillan.
- Matus I. L. (1994). *Shakespeare, in Fact*. New York: Continuum.
- Maus K. (2005). „The Rape of Lucrece”, [w:] *The Norton Shakespeare*, eds. S. Greenblatt, W. Cohen K. Maus. New York–London: W. W. Norton, 663–668.
- McAllister M. (2003). *White People Do Not Know How To Behave at Entertainments Designed for Ladies And Gentlemen of Color: William Brown' African and American Theater*. Chapel Hill–London: University of North Carolina Press.
- McArthur B. (1984). *Actors and American Culture 1880–1920*. Philadelphia: Temple University Press.
- McKay F. E. (ed.), (1896). *Famous American Actors to-Day*. Boston–New York: T. Y. Crowell and Company.
- Mead P., Campbell M. (eds.), (1993). *Shakespeare's Books: Contemporary Cultural Politics and the Persistence of Empire*. Melbourne: Melbourne University Literary and Cultural Studies.
- Meres F. (1598). *Palladis Tamia*, <http://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A68463.0001.001?view=toc> [dostęp: 2.09.2013].
- Meserole H. T. (1976). „Shakespeare in America: Great Shakespeare Jubilee, American Style”, [w:] *Shakespeare and English History: Interdisciplinary Perspectives*, ed. R. G. Shafer. Indiana: Indiana University of Pennsylvania: 83–100.
- Metheson T. (1995). „Hamlet's Last Words”. *Shakespeare Survey* 48: 113–121.
- Mielczarek L. (2015). *Polska recepcja tragedii „Otello” Williama Szekspira w świetle studiów krytycznoliterackich i adaptacji teatralnych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Miller D. I. (1964). „A Momentous Meeting – Ira Aldridge and Taras Shevchenko”. *Ukrainian Quarterly* 10: 127–132.
- Miłosz C. (1969). *The History of Polish Literature*. New York: Macmillan.
- Minton E. (2011). „At the Heart of This Conspiracy”, <http://www.shakespeareances.com/willpower/onscreen/Anonymous-COL11.html> [dostęp: 20.07.2013].
- Miola R. (1992). *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. Oxford: Oxford Clarendon Press.

- Mirecki W. (1981). *Jeniecka Melpomena*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Modjeska H. (1910). *Memories and Impressions of Helena Modjeska. An Autobiography*. New York: The Macmillan Company.
- Modrzejewska H. (2010). *Artykuły – referaty – wywiady – varia*, oprac. E. Orzechowski. Warszawa: Wydawnictwo Attyka.
- Modrzejewska/Listy (2015). *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1859–1886*, t. 1–2, oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski. Warszawa: PIW.
- Moody R. (1958). *The Astor Place Riot*. Bloomington: Indiana University Press.
- Morozow M. M. (1950). *Szekspir*, tłum. W. Ewert. Warszawa: Czytelnik.
- Mortimer O. (1995). „*Speak of Me as I Am*”: *The Story of Ira Aldridge*. Warrata, Australia: privately published.
- Muir K. (1977). *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Methuen and Co.
- Myrny P. (1971). *Zibranje twori* [„Dzieła zebrane”], t. 7. Kijew: Naukowa dumka.
- Narzymiski J. (1871). „Słódko o teatrze, znaczeniu tegoż i moralności sceniczej”. *Tygodnik Wielkopolski* 15: 185–186.
- Newman K. (1987). „And Wash the Ethiop White”: Femininity and the Monstrous in *Othello*, [w:] *Shakespeare Reproduced*, eds. J. E. Howard, M. O'Connor. London: Methuen, 143–162.
- Nicoll Ch. (1995). *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Niziolek G. (2008). „The Music of the Audience”, trans. T. Borowski, [w:] *Polski Szekspir współczesny. „Burza”*. Reżyseria Krzysztof Warlikowski (wydanie DVD). Wrocław: Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 16–22.
- Noveck J. „Anonymous: Shakespeare Film Ruffles Academic Feathers”, <http://www.huffingtonpost.com/2011/10/27/anonymous-film-shakespeare> [dostęp: 28.03.2013].
- Olive S. (2013). „Representations of Shakespeare's Humanity and Iconicity: Incidental Appropriations in Four British Television Broadcasts”. *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 8 (Spring/Summer): 1–20.
- Olsak-Glass J. (1999). „Review of Piotrkowski's *Poland Holocaust*”. *The Sarmatian Review* XIX (1), <https://www.ruf.rice.edu> [dostęp: 15.04.2008].
- Ordonówna H. (1941). „Ludowość Szekspira”. *Prawda Wileńska* 26: 4.
- Orgelbrand S. (red.), (1991). *Encyklopedia powszechna* [1859], t. 12. Warszawa: Wydawnictwo S. Orgelbrand.
- Otwinowski S. (1956). „Muzeum w piwnicy, kruche domy i fundusze oraz świetna inscenizacja *Miarki za Miarkę*”. *Świat* 42: 21.

- Owidiusz (2008). *Fasti. Kalendarz poetycki*, tłum. i oprac. E. Wesołowska. Wrocław: Ossolineum.
- Papée F. (1889). „Historyja Polski”. *Kwartalnik Historyczny*: 1–10.
- Parfenov A., Price G. J. (1998). *Russian Essays on Shakespeare and His Contemporaries*. Newark: University of Delaware Press.
- Parnasus Plays* (1606). <http://www.org/stream/pilgrimagetoparn00macruof> [dostęp: 5.09.2013]
- Parsons J. D. (1919). *The Great Taboo in English Literary Circles Being a Set of Questions Related thereto Publicly Addressed to the Authority (Sir Sidney Lee) Providing Our 800 Page Tercentenary Biography of Shakespeare of Stratford upon Avon as an Assumption Identical with the Poet Shakespeare*. London: published by the Author.
- Paster G. K. (2007). „Foreword”, [w:] *Shakespeare in American Life*, eds. V. M. Vaughan, A. T. Vaughan. Washington: Folger Shakespeare Library.
- Pater M. (1997). *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego do roku 1918*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Pavis P. (2011). *Współczesna inscenizacja*, tłum. P. Olkusz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Pavis P. (ed.), (1996). *Intercultural Performance Reader*. London: Routledge.
- Pawłowski R. (2007). „Jak sztuka w kapitalizmie”. *Gazeta Wyborcza* 287, e-teatr.pl [dostęp: 15.11.2011].
- PBS Series. „Shakespeare Uncovered” with Ethan Hawke, Joely Richardson, Trevor Nunn and More, Premieres Jan. 25, www.playbill.com/news/article/174272-PBS-Series-Shakespeare [dostęp: 5.10.2013].
- Pendzich B. M. (2009). „Civic Resilience and Cohesion in the Face of Muscovite Occupation”, [w:] *Citizenship and Identity in a Multinational Commonwealth Poland – Lithuania in Context, 1550–1772*, eds. K. Fredrich, B. M. Pendzich. Leiden: Koninklike Brill NV, 103–127.
- Perry T. A. (1989). „The Two Gentleman of Verona and the Spanish Diana”. *Modern Philology* 87: 73–76.
- Piekarski S. (2001). *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*. Warszawa: Departament Społeczno-Wychowawczy Ministerstwa Obrony Narodowej Dom Wojska Polskiego.
- Pobóg-Kielanowski I. (1941). „Szekspir – jakim go widzi reżyser”. *Prawda Wileńska* 26: 4.
- Polanica S. (1959). „Burza Szekspira”. *Słowo Powszechnie* 22: 6.
- Pomianowski J. (1959). „Burza w szklance patoki”. *Świat* 15: 15.
- Popkin R. H. (1989). „A Jewish Merchant of Venice”. *Shakespeare Quarterly* 40: 329–331.

- Pratt M. L. (1992). *Imperial Eye: Travel Writing and Transculturalism*. London–New York: Routledge.
- Price D. (2001). *Shakespeare's Unorthodox Biography. New Evidence of an Authorship*. Westport, CT–London: Greenwood Press.
- Prochaska A. (1874/75). „Zimowa opowieść”. *Ruch Literacki* 117: 203–204.
- Przyborowski A. (1875). *Dr. Jakob Karo i jego „Historyja Polska”*. Warszawa.
- Pujante A. L., Hoenselaars T. (2003). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press.
- Reiss B. (2005). „Bardolatery in Bedlam: Shakespeare, Psychiatry, and Cultural Authority in Nineteenth Century America”. *English Literary History* 4: 769–797.
- The Riverside Shakespeare* (1974), eds. G. Blackmore Evans. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Robak T. (1956). „W poszukiwaniu sztuki”. *Dziennik Polski* 240: 7.
- Romaniuk Z., Wiśniewski T. (2012). *Zaczęło się na Zielonej. O Ludwiku Zamenhofie, jego rodzinie i początkach esperanta*. Łódź: Dom Wydawniczy Księży Młyn.
- Royster F. (2007). *Playing with (a) Difference: Early Black Shakespearean Actors. Blackface and Whiteface*, [w:] *Shakespeare in American Life*, eds. V. M. Vaughan, A. T. Vaughan. Washington: Folger Shakespeare Library, 37–45.
- Rusk R. L. (1925). *The Literature of the Middle Western Frontier*. New York: Columbia University Press.
- Ryan A. (2010). *The Secret Confessions of Anne Shakespeare*. New York: New American Library.
- Rylance M. „Mark Rylance Defends Shakespeare Film's Right to Question Identity of Bard”, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/rylance-defends-shakespeare-films-right-to-question-identity-of-bard> [dostęp: 20.02.2013].
- Sadoveanu I. M. (1956). „Farmecul lui Shakespeare” [Urok Szekspira]. *Gazeta literară* 40: 94–96.
- Sakowska R. (1993). *Ludzie z dzielnic zamkniętej. Z dziejów Żydów w Warszawie w latach okupacji hitlerowskiej, październik 1939 – marzec 1943*. Warszawa: PWN.
- Salmonowicz S. (1994). *Polskie Państwo Podziemne*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Sangare O. (2010). *Biały z zazdrości: „Otello” Williama Szekspira*. Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat.
- Schoenbaum S. (1975). *William Shakespeare: A Documentary Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Scott A. O. (2011). „How Could a Commoner Write Such a Good Plays?” *New York Times*, 28 października, <https://www.nytimes.com/2011/10/28/movies/anonymous-by-roland-emmerich-review.html> [dostęp: 17.12.2019].

- Sellar T. (2003). „Copernican Discoveries” (interviews with Zbigniew Brzoza, Agnieszka Glińska, Grzegorz Jarzyna, Jarosław Kilian and Krzysztof Warlikowski). *Teatr* 33: 20–35.
- Shahan J. M., Waugh A. (eds.), (2013). *Shakespeare Beyond Doubt? Exposing An Industry in Denial*. Tamarac, FL: Llumina Press.
- Shakespeare Authorship Coalition. <http://doubtaboutwill.org/> [dostęp: 12.08.2013].
- Shakespeare W. (1991). *Burza. Zimowa opowieść*, tłum. S. Barańczak. Poznań: „W drodze”.
- Shakespeare W. *Burza*, tłum. L. Ulrich, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/burza/> [dostęp: 17.12.2019].
- Shapiro J. (2005). *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. London: Faber and Faber.
- Shapiro J. (2010). *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* New York: Simon and Schuster.
- Shapiro J. (2011). „Hollywood Dishonors The Bard”, <https://www.nytimes.com/2011/10/17/opinion/hollywood-dishonors-the-bard.html> [dostęp: 15.07.2013].
- Shattuck Ch. H. (1976). *Shakespeare on the American Stage. From the Hallams to Edwin Booth*. Washington, DC: The Folger Shakespeare Library.
- Sitnikow W. R. (1941). „Teatr polski dobrze pojmuję swoje zadania”. *Prawda Wileńska* 26: 5.
- Sittenfeld L. (1909). *Gesichte des Breslauer Theaters*. Wrocław.
- Skinner O. (1924). *Footlights and Spotlights: Recollections of My Life on the Stage*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company.
- Skuszanka K. (1996). Wywiad osobisty, 16 lutego.
- Small J. (1976). „The Death of Lucretia”. *American Journal of Anthropology* 80: 348–360.
- Smart J. S. (1966). *Shakespeare Truth and Tradition, with a memoir by W. Macneile Dixon and a Preface by P. Alexander*. Oxford: Clarendon Press.
- Sobran J. (1997). *Alias Shakespeare. Solving the greatest Literary Mystery of All Times*. New York: Free Press.
- Soyinka W. (1983). „Shakespeare and the Living Dramatist”. *Shakespeare Survey* 36: 1–10.
- Stadnicki K. (1873). „Czy Szekspir znał Polskę?”. *Przegląd Lwowski* 3: 67–79.
- Stanisz E. (2007). *Polskie kierunki szekspiologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*. Rozprawa doktorska, Uniwersytet Łódzki.
- Stanisz E. (2011). *Kierunki polskiej szekspiologicznej myśli społecznej w dwudziestoleciu międzywojennym*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

- Stechow W. (1951). „Lucretiae Statua”, [w:] *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, ed. O. Goetz. Chicago: Henry Regnery, 114–124.
- Sturgess K. C. (2004). *Shakespeare and the American Nation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Surynowa-Wyczółkowska J. (1958). „Leon Schiller w Niemczech”. *Wiadomości* 29/30: 1–18.
- Szahaj A. (2004). „*E pluribus unum?*” *Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności*. Kraków: Universitas.
- Szczawiej J. (1974). *Poezja Polski walczącej (1939–1945)*. Warszawa: PIW.
- Szczerba M. (2011). „Ten hochsztapler Szekspir”. *Gazeta Wyborcza*, 16 października, https://wyborcza.pl/1,75410,10648813,Ten_hochsztapler_Szekspir.html [dostęp: 17.12.2019].
- Szczublewski J. (1975). *Żywot Modrzejewskiej*. Warszawa: PIW.
- Szekspir W. (1894). *Hamlet, królówiczu duński*, wydał, przełożył, wstępem, wyjaśnieniami i przypisami opatrzył W. Matlakowski. Kraków: czcionkami tłoczni Wszechnicy Jagiellońskiej.
- Szekspir W. (1922). *Lukrecja*, tłum. J. Kasprowicz. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Szekspir W. (1973). „Makbet”, [w:] W. Szekspir, *Tragedie*, t. 5, tłum. J. Paszkowski, red. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska. Warszawa: PIW, 719–818.
- Szletyński H. (1975). *Szkice o aktorach*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Szyndler B. (1993). *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Tarnawski W. (1931). *Szekspir: książka dla młodzieży i dla dorosłych*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Taylor G. (1989). *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. New York: Weidenfeld and Nicolson.
- Taylor G. (1991). *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from Restoration to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Teague F. (2006). *Shakespeare and the American Popular Stage*. New York: Cambridge University Press.
- Thomas E. (2000). *Robert Kennedy: His Life*. New York: Simon and Schuster.
- Thompson G. (1998). *A Documentary History of the African Theatre*. Evanston: Northern University Press.
- Thorndike A. (1927). *Shakespeare in America. Annual Shakespeare Lecture of the British Academy*. Oxford University Press: Humphrey Milford Amen House, E.C. London.

- Timoszewicz J., Kral A. W. (oprac.), (1962). *Teatr Ludowy, Nowa Huta 1955–1960*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, Teatr Ludowy Nowa Huta.
- Tocqueville A. de (1956). *Democracy in America*, ed. R. D. Heffner. New York: Mentor.
- Topolnicka A. (1959). „Burza Szekspira w Teatrze Nowym”. *Tygodnik Powszechny* 15: 6.
- Torbarina J. (1977). „Shakespeare and Dubrovnik”, [w:] *Dubrovnik Relations with England*, ed. R. Filipović, M. Partridge. Zagreb: University of Zagreb, 237–240.
- Trepiński A. (1965). „The Kraszewski Edition of Shakespeare’s Works”, [w:] *Poland’s Homage to Shakespeare: Commemorating the Fourth Centenary of His Birth 1564–1964*, ed. S. Helsztyński. Warszawa: PWN.
- Treugutt S. (1956). „Miarka za miarkę”. *Przegląd Kulturalny* 45: 5.
- Treugutt S. (1960). „Burza i utopia spokoju”. *Przegląd Kulturalny* 6: 10.
- Trewin J. C. (1955). *Mr. Macready: A Nineteenth-Century Tragedian and His Theatre*. London: Harrap.
- Trommer M. (1939). *Ira Aldridge, American Negro Tragedian and Taras Shevchenko, Poet of the Ukraine: A Story of a Friendship*. New York: 62 Brooklyn.
- Twain M. (1884). *The Adventures of Huckleberry Finn*. London: Chtto&Windus.
- Twain M. (1997). *Przygody Hucka Finna*, przeł. J. Konsztowicz. Poznań: Wydawnictwo Podsjedlik-Raniowski i Spółka.
- Udalska E. (1993). „Otello w trzech wcieleniach aktorskich”, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej, 208–221.
- Umru D. (1941). „Przedstawienie to można polecić pracującym”. *Prawda Wileńska* 26: 5.
- Valeska A. (1941). „Karnawałowe przedstawienie”. *Prawda Wileńska* 26: 4.
- Van Rensselaer Westfall A. (1939). *American Shakespeare Criticism, 1604–1865*. New York: H. W. Wilson.
- Vaughan V. (1994). *Othello: A Contextual History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vaughan V. M. (2007). „Making Shakespeare American: Shakespeare’s Dissemination in Nineteenth-Century America”. *Shakespeare in American Life*, eds. V. M. Vaughan, A. T. Vaughan. Washington: Folger Shakespeare Library, 23–33.
- Walsh D. (2011). „Anonymous: An Ignorant Assault on Shakespeare”, <https://www.wsws.org/en/articles/2011/11/anon-n23.html> [dostęp: 23.11.2011].
- Waruka S. T. (1869). „Profesor Caro i jego historia Polski”. *Dziennik Literacki*: 1–7.

- Watermeier D. (1971). *Between Actor and Critic: Selected Letters of Edwin Booth and William Winter*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Waters H. (2003). „Aldridge and the Battlefield of Race”. *Race and Class* 45: 1–30.
- Wells S. (1997). *Shakespeare: A Life in Drama*. New York: W. W. Norton.
- Wells S. (1998). *International Shakespeare Association Occasional Paper: Shakespeare Around the Globe*. Chipping Campden: International Shakespeare Association.
- Weseliński A. (2003). „Shakespeare’s Bohemia/Poland/Lithuania’. The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century”, [w:] K. Kujawińska Courtney, J. Mercer (eds.), *The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century*. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellen Press, 175–182.
- Whitaker V. K. (1953). *Shakespeare’s Use of Learning*. San Marino: Huntingdon Library.
- Wilkońska P. (1875). *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim na prowincji w Kongresówce przez Paulinę Wilkońską spisane*. Poznań: Nakładem I. Merzbacha.
- Williams A. (2011). „Interview: Director Roland Emmerich on *Anonymus*”, <http://www.dailytexanonline.com/life-and-arts/2011/10/27/interview-director-roland-emmerich-on-anonymus> [dostęp: 28.07.2013].
- Williams R. (1982). *Culture and Society*. Harmondsworth: Penguin.
- Wilson G. B. (1973). *Three Hundred Years of American Drama and Theatre: From ‘Ye Bear and Ye Cubb’ to ‘Hair’*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Wilson R. (2004). *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance*. Manchester: Manchester University Press.
- Winter W. (1913). *The Wallet of Time. Containing Personal, Biographical and Critical Reminiscences of the American Theatre*, vol. 1. New York: Moffat, Yard and Company.
- Wood M. (2003). *Shakespeare*. New York: Basic Books.
- Wood N. (2020). *Shakespeare and Reception Theory*. London: The Arden Shakespeare.
- Wright L. B. (1955). *Culture on the Moving Frontier*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Wróblewski A. (1959). „Po Burzy”. *Teatr* 10: 12–13.
- Young A. M. (1964). *Echoes of Two Cultures*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Young D. (1972). *The Heart’s Forest: A Study of Shakespeare’s Pastoral Plays*. New Haven: Yale University Press.
- Young R. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London–New York: Routledge.
- Young W. C. (1975). *Famous Actors and Actresses on the American Stage*, vol. 1. New York: R. R. Bowker.

- YouTube. Interview: Vanessa Redgrave & Joely Richardson – *Anonymous*, <https://theatsdesk.com/film/anonymous> [dostęp: 17.09.2013].
- Zaborodskaja M. P. (1955). *Russkie putieszestwienniki po Afrikie* [„Rosyjscy podróżnicy w Afryce”]. Moskwa: Geografia.
- Zahorska S. (1942a). „Makbet na emigracji”. *Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie* 39: 1.
- Zahorska S. (1942b). „Makbet z Gielgudem”. *Wiadomości Polskie* 35: 2.
- Zawadzki M. (2011). „Nowy Jork. Powrót zwariowanego penisa”. *Książki* 3: 68–69.
- Zbierski H. (1956). „Czy trzeba bronić Shakespeare’a?”. *Problemy* 12: 879–883.
- Zbierski H. (1988). *William Shakespeare*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Zeigler W. G. (1895). *It Was Marlowe: A Story of the Secret of Three Centuries*. Chicago: Donohue and Henneberry and Co.
- Zenner P. (1999). *The Shakespeare Invention: The Life and Deaths of Christopher Marlowe*. Derbyshire: Country Books.
- Zieliński F. (1867). „Historyja Polski autorstwa Dr. Jakoba Karo”. *Biblioteka Warszawska* 1: 4–5.
- Zins H. (1974). *Polska w oczach Anglików: XIV–XVI w.* Warszawa: PWN.
- Zwancew K. (1858). *Ira Aldridge, bibliograficzny szkic* [„Ira Aldridge: szkic bibliograficzny”]. Sankt-Pietierburg.
- Zwaniecki A. (2011). „Anonymus: Szekspir podaje się za autora Hamleta”. *Film* 12: 81.
- Żółkiewski S. (1949). „Nasza sztuka”. *Kuźnica* 4: 5.
- Żurowski A. (1983). *Myślenie Szekspirem*. Warszawa: PAX.
- Żurowski A. (2003). *Szekspir – ich rówieśnik*. Gdańsk–Pelpin: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Żurowski A. (2010). *Modrzejewska ShakespeareStar*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- <http://60-minutes.bloggingsShakespeare.com> [dostęp: 10.12.2013].
- <http://wcvw.waynetourney.20m.com/astorplacერიot.htm> [dostęp: 9.10.2009].
- <http://www.wsws.org/en/articles/2011> [dostęp: 5.04.2013].
- https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Shakespeare_authorship_candidates [dostęp: 10.11.2013].
- <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ShakespeareInFiction> [dostęp: 17.12.2019].
- www.mdb.com?name/nm/0000386/bio [dostęp: 17.12.2019].
- www.youtube.com/watch?v=dnqceSEbKVw [dostęp: 10.09.2017].

Artykuły prasowe

- Czas (Kraków), 2 listopada 1854; 9 listopada 1854; 11 listopada 1854;
3 marca 1872.
- Dziennik Warszawski* (Warszawa), 7 lutego 1853.
- Express Ilustrowany* (Łódź), 9 lutego 2009.
- Figaro in London* (Londyn), 10 maja 1833.
- Gazeta Codzienna* (Warszawa), 4 lutego 1853.
- Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* (Poznań), 23 stycznia 1853; 28 maja 1862.
- Gazeta Wyborcza* (Warszawa), 9 lutego 2009; 8 kwietnia 2013.
- Iskustwo* (Moskwa), 14 listopada 1862.
- Krakauer Zeitung* (Kraków), 15 stycznia 1858.
- Kurier Gdynski* (Gdynia), 17 marca 2015.
- Kurier Lubelski* (Lublin), 25 sierpnia 1866.
- Kurier Niedzielnny* (Warszawa), 12 lipca 1862.
- Kurier Warszawski* (Warszawa), 10 sierpnia 1866.
- Nasz Dziennik* (Warszawa), 28 maja 2008.
- New York Daily Tribune* (Nowy Jork), 30 kwietnia 1905.
- New York Mirror* (Nowy Jork), 29 grudnia 1832.
- New York Tribune* (Nowy Jork), 24 grudnia 1877.
- Orange Chronicle* (Orange, NJ), 6 października 1901.
- Otczestwa* (Moskwa), 27 października 1858.
- Pamiętnik Muzyczny i Teatralny* (Warszawa), 14 maja 1862.
- Przegląd* (Warszawa), 25 lutego 2009.
- Przekrój* (Warszawa), 6 października 2006.
- Ruskij Wiestnik* (Moskwa), 15 października 1862.
- San Francisco Chronicle* (San Francisco), 8 maja 1894.
- Teatr* (Warszawa), 1 kwietnia 2009.
- Trybuna* (Warszawa), 20 lipca 2007.
- Tygodnik Ilustrowany* (Warszawa), 24 maja 1862.
- Wiadomości Odeskie* (Odessa), 3 lutego 1866.

INDEKS OSÓB

Indeks nie uwzględnia nazwisk występujących jedynie w bibliografii

- Abbott Emma 224
Ackermann Zeno 78, 241
Adams Bluford 230, 241
Adams John Quincy 179, 212
Adams Joseph Quincy 212
Adaszyńska N. 89, 241
Albert, książę 230
Aldegrevier Heinrich 59
Aldridge Ira 7, 24, 26, 44, 106–108,
167–193, 218, 221, 225, 241, 245,
249, 251, 253, 254, 255, 260–262
Alexander B. 156, 241
Alexander Victoria N. 49, 241
Alexandrowicz Jerzy 183, 241, 249
Allen Don Cameron 58, 59, 241
Allen Robert 221
Allott Robert 66, 241
Almereyd Michael 238
Anders H. R. 37, 241
Andersen Hans Christian 168
Anderson Mark 155, 241
Anna Czeska, królowa 39
Ariosto Lodovico 37
Arystofanes z Aten 77
Askenazy Szymon 178, 242
Assuntino Rudi 75, 245
August, cesarz rzymski 57
Augustyn, św. 58, 242
Auster Albert 204, 242
Bacon Delia 147, 148, 233, 242
Bacon Francis, sir 147, 149
Baines Barbara J. 60, 242
Baker Dunn Martha 227, 228, 242
Baker Herschel 151, 242
Baldwin Thomas W. 145, 242
Baliński Stanisław 69, 242
Baniewicz Elżbieta 101, 242
Barańczak Stanisław 18, 112, 123,
133, 258
Barnfield Richard 153
Barnum Phinias T. 229, 230
Barrymore Maurice 203
Bassnett Susan 151, 242
Baty Gaston 72
Batka Zbigniew 208
Bayle Pierre 59
Beaumarchais Pierre de 77
Beaumont Francis 154
Beckett Samuel 120
Bejblík Alois 39, 40, 242
Bellini Giovanni 78

- Bennett David 22, 242
 Bennett Susan 11, 242
 Bernal Martin 177, 242
 Bernhardt Sarah 24, 197
 Berret Anthony J. 209, 242
 Bertrand Joachirrus 211
 Betterton Thomas 173
 Bevington David 144, 242, 244
 Bickerstaff(e) Isaac 172
 Biernacki Andrzej 51, 243
 Billing Michael 22
 Bloom Harold 20, 27, 38, 232, 243
 Bogusławski Wojciech 11, 44
 Bolingbroke Henryk, zob. Henryk IV, król Anglii
 Bonaparte Napoleon 178
 Bonjour Laurence 89, 243
 Booth Edwin 202–204, 220, 225, 258, 261
 Booth John Wilkes 220
 Booth Junius Brutus 219, 225
 Borthwick J. D. 224, 243
 Bostel Ferdynand 45, 243
 Botticelli Sandro 59
 Boy-Żeleński Tadeusz 108, 243
 Bradley Andrew Cecil 112, 243
 Brandes Georg 18, 27
 Brandstaetter Roman 83, 246
 Branagh Kenneth 24
 Braun Kazimierz 69, 72, 74, 75, 88, 243
 Bren Jorg 59
 Bristol Michael 212, 243
 Brockett Oscar G. 220, 234, 243
 Brontë Charlotte 144
 Brown Dan 142
 Brożek Mieczysław 68
 Brunvald Jan Harold 40, 243
 Brutus Lucjusz Juniusz 55, 56
 Bryant W. C. 231, 243
 Bullough Geoffrey 37, 243
 Bulman James C. 26, 243
 Bulwer-Lytton Edward, sir 168
 Bunsch Adam 80–83, 243, 244
 Bunyan John 216
 Burbage Richard 173
 Burt Richard 155, 243
 Butler Pierce 230
 Byron George Gordon 141
 Caldwell James H. 222
 Campbell Marion 35, 254
 Camus Albert 131
 Carlson Marvin 225, 243
 Caro Jacob 30, 42, 45–47, 243, 260
 Caro Józef Chaim 46
 Cauer Minna 53
 Cavanagh Sheila 31
 Cecil Robert, sir 149, 151
 Cervantes Miguel de 172
 Chambers E. K. 144, 244
 Chapman John 154
 Chaucer Geoffrey 48
 Chettle Henry 153
 Chłapowski Karol 200, 255
 Chomsky Noam 167
 Chopin (Szopen) Fryderyk 131
 Chwalewik Witold 30, 47–51, 243, 244
 Ciapara Elżbieta 159, 244
 Cliff Nigel 215, 219, 220, 223, 226, 227, 235, 236, 238, 244

- Clifton Josephine 225
Clinton Catherine 230, 231, 244
Coleman John 175, 176, 244
Coleman Marion Moore 196, 198, 200,
202, 205, 244
Colins Wilkie 144
Collier John Payne 232
Conan Doyle Artur 144
Conte Gian Biagio 39
Cook James 176
Cooke Alistair 215, 216, 224, 244
Cooper James Fenimore 209, 244
Corneille Pierre 88
Covell William 153
Cowhig Ruth 189, 244
Cranach Lucas Starszy 59
Csató Edward 28, 244
da Cunha Resende Aimara 31, 244
Cushman Charlotte 225
Cyceron Marek Tulliusz 55
Czereśniewski Wawrzyniec 80, 244
- d'Arc Joanna 54
Dajnowska Anna 81, 244
Dan Aleksander 71, 244
Dantyszek Jan 61, 67
Dávidházi Péter 27, 244
Davies Norman 108, 245
Davis Bette 150
Davis Tracy 195, 245
Dąbrowski Stanisław 108, 245
De Kay Helena 201
de Vere Edward 142, 143, 147–153,
158, 241, 253
Desmet Christy 230, 245
- Devereux Robert, hrabia Essex 151
Devrient Philippe Eduard 178
Dębicki Adam 77, 78, 245
Dibdin Charles 172
Dickens Charles, zob. Dickens Karol
Dickens Karol 144, 168, 230
Diodor Sycylijski 57
Dioklecjan, cesarz rzymski 62
Dionizjusz z Halikarnasu 57
Disher Maurice 175, 245
Dobrowolski Józef 45, 245
Dobson Michael 150, 153, 157, 245, 261
Donaldson Ian 58, 59, 245
Douglas Fred 182
Downer Alan S. 234, 245
Drabble Margaret 157
Drake Samuel 222
Drayton Daniel 154
Drew Louisa Lane 203
Drong Leszek 11, 245
Drummond z Hawthornden 153
Dryden John 145
Drżić Marin 39
Ducis Francis 44
Duda-Gracz Agata 114, 115
Dumas Alexandre 198
Duncan-Jones Katherine 60, 144,
145, 245
Dunn Esther Cloudman 212, 214–216,
245
Durbin Maud 202
Dürer Albrecht 59
Durylin Siergiej 107, 181, 245
Duse Eleonora 197
Dyboski Roman 76, 108

- Eco Umberto 11, 245
 Edelman Marek 75, 245
 Edmondson Paul 143, 158, 161, 245, 246
 Ehrenberg Gustaw 45, 50, 246
 Eliot Thomas Stearns 48
 Elsom John 29, 246
 Elżbieta I, królowa Anglii 150, 153
 Emerson Ralph Waldo 211, 214, 232, 246
 Emmerich Roland 142, 143, 149–151, 154, 156, 157, 159, 261
 Erenberg Louis A. 219, 246
 Estreicher Karol 190, 246
 Eustachiewicz Lesław 88, 245, 246
 Everett Barbara 109, 246
- Ferency Adam 131
 Ferguson Niall 70, 246
 Fiennes Ralph 156
 Fik Marta 69, 95, 96, 246
 Filip II, król Hiszpanii 151
 Filipowicz Halina 100, 246
 Fish Stanley 11, 51, 159, 245, 246
 Fisher Grace 202
 Fiske Minnie Madden 200
 Fletcher John 60, 154
 Forrest Edwin 225, 234–237
 Franciszek Herkules Walezjusz, książę 151
 Frank Hans 70
 Franklin Benjamin 214
 Freud Sigmund 53, 157
 Fripp Edgar I. 145, 246
 Frister Elżbieta 83, 246
- Frohman Daniel 197, 203, 246
 Furness Horace Howard 49, 217, 246, 247
- Gabiś Tomasz 159, 247
 Gaines Kevin 174, 175, 247
 Galinsky Hans 57, 247
 Garber Majory 218, 247
 Garrick David 173
 Gautier Théophile 168, 188, 247
 Gay John 172
 Gentileschi Artemisia 59
 Georg, malarz 59, 60, 249
 Ghisi Giorgio 59
 Gibińska Marta 92, 247
 Gielgud John 84, 262
 Gilder Jeanette Leonard 201
 Gilder Richard W. 201
 Giraldi Cinzio Giambattista 37
 Głomb Jacek 113
 Głowacki Albin 74
 Gnamankou Dieudonné 179, 247
 Goethe Johann Wolfgang von 216
 Golden-Hanga Lily 189, 247
 Golder John 31, 247
 Goldkorn Włodek 75, 245
 Goldstein Robert Justin 189, 247
 Gołuch Ryszard 93
 Gomułka Władysław 97
 Gott D. 45, 247
 Gradowska Beata 12
 Grant Hugh 153
 Grant Ulysses S. 214
 Greenblatt Stephen 144, 147, 183, 247, 254

- Greene John 43
 Greene Robert 45
 Greenwood George 148, 250
 Greń Zygmunt 91, 92, 247
 Grimsted David 221, 247
 Gulda Przemysław 117, 247
 Guttman Selma 37, 247
- H**abicht Werner 78, 247
 Hackett A. K. 53, 248
 Hackett James Henry 225, 235
 Haendel Georg Friedrich 127
 Hahn Witold 44, 50, 248
 Hall Michael 56, 248
 Hall Stuart 11, 248
 Hamilton D. B. 37, 248
 Hannibal Ibrahim (Abraham) 178
 Hansen Niels B. 18, 248
 Hanuszkiewicz Adam 98
 Hathaway Anne (Anna) 146, 163–165
 Hawkes Terence 35, 248
 Hawkins Francis W. 109, 248
 Hawthorne Nathaniel 148, 157
 Helsztyński Stanisław 9, 44, 244, 248, 259, 260
 Henryk IV, król Anglii 40, 45
 Heywood Thomas 60
 Hilton Paris 115
 Hitler Adolf 69, 70
 Hoenselaars Tom 31, 257
 Holland Peter 147, 157, 237, 238, 248
 Hołowiński Ignacy 44
 Homer 20
 Honan Park 144, 248
 Hone Philip 230
- Honor Hugh 181, 248
 Houellebecq Michel 117
 Hoenselaars Tom 31, 257
 Hudson Henry Norman 217
 Hunczak Taras 110, 248
 Hus Jan 40
 Hyde Donald F. 231, 248
- I**bsen Henrik 198
 Ifans Rhys 152
 Irons Jeremy 155
 Irving Henry 197
 Irving John D. 202, 219, 248
 Irving Washington 236, 249
 Iwan IV Groźny, car Rosji 151
- J**acobi Derek 155, 156, 241
 Jackson Hugh 229
 Jackson Lears T. J. 201, 249
 Jackson Macdonald Peter 37, 249
 Jaeschke Zdzisław 78, 249
 Jakubowski B. 78, 249
 Jan Paweł II, papież 75
 Jan z Gandawy 45
 Jauschek Francesca 197
 Jankowski Placyt 44
 Jarecki Andrzej 98, 249
 Al-Jarrakh Abbas H. 40, 249
 Jauss Hans Robert 11, 249
 Jefferson Thomas 212
 Jett Renate 131
 Jezus Chrystus 62, 205
 Jonson Ben 22, 37, 149, 151, 153, 154, 249
 Joughin John J. 31, 35, 249

- Jung Carl Gustav 23
Junosza-Stępowski Kazimierz 107–109, 243

Kaleciński Marcin 59, 60, 249
Káňa Vašek 88
Kantor Tadeusz 91, 98
Karlinsky Simon 186
Karo Jakob, zob. Caro Jacob
Karpiński Franciszek 72
Kasprowicz Jan 68, 259
Kaszewski Kazimierz 181, 249
Katarzyna Wielka, caryca Rosji 54
Kawachi Yoshiko 19, 28, 31, 33, 250, 253
Kean Charles 168, 225
Kean Edmund 24, 109, 168, 208, 225, 228, 234, 248
Kean Robert 217
Keene Laura 203
Kelly-Gadol Joan 54, 250
Kemble Charles 225, 230
Kemble Fanny 230, 231, 244
Kemble John Philip 168, 230, 234
Kendal (Robertson) Madge 168
Kennedy John 35
Kennedy Robert 218, 259
Kernan Alvin 21, 250
Kiec Izolda 79, 250
Kleopatra, królowa Egiptu 54, 77, 198, 217
Knizin Jakow 186
Knortz Karl 213
Knowles James Sheridan 187
Knuth Rebecca 70, 74, 250
Knutson Rosalynn 145, 250
Kochanowski Jan 59, 72
Kolin Philip C. 221, 250
Kollatyn Lucjusz Tarkwiniusz 55, 56, 62, 66, 67
Konopczyński Władysław 46, 47, 250
Konsztowicz Jolanta 208, 260
Koon Helene Wickham 221, 223, 224, 250
Korzeniowski Józef 44
Koster Henry 150
Kościółek Andrzej 68
Kościuszko Tadeusz 178
Kott Jan 12, 21, 23, 24, 50, 51, 76, 85, 87, 90, 96, 97, 111, 112, 137, 247, 250, 251
Kozbial Natasza 13
Kozmian Stanisław Egbert 44–46, 49, 250
Kral Andrzej Władysław 90, 92, 260
Krasicki Ignacy 72
Kraśniński Zygmunt 44
Kraszewski Józef Ignacy 44, 260
Kraushar Aleksander 45, 250
Kreczmar Jan 71, 250
Kromer Marcin 61, 250
Krzycki Andrzej 66
Krzysztoporska Dorota 61, 62
Krzysztoporski Mikołaj 61
Krzyżanowski Julian 61, 64, 249, 251
Kuczyński Krzysztof 178, 251
Kudliński Tadeusz 91, 251
Kujawińska Courtney Krystyna 18, 30, 31, 44, 67, 76, 106, 110, 111,

- 129, 144, 151, 158, 208, 221, 233,
247, 248, 251, 252, 253, 261
- Kurek Mariusz 11, 252
- Kustroń I. 99, 252
- Laforgue Jules 32
- Lamb Charles 185, 252
- Lanier Douglas 105, 252
- Langford Paul 209, 210, 252
- Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafino-
wicz) 80, 252
- Leclerc George-Louis, Comte de
Buffon 176
- Ledger Frederic 174
- Lee Sidney 23, 24, 252, 256
- Leigh William 149, 252
- Leszczyński Bogusław 107, 108
- Leszczyński S. 73, 252
- Levine Laurence W. 209, 211, 213, 214,
219, 222, 226, 228, 233, 239, 252
- Lewestan F. M. 45, 252
- Lewik Włodzimierz 208
- Lewis Clive Staples 9, 253
- Limon Jerzy 43, 253
- Lincoln Abraham 214, 218, 220
- Lind Jenny 168, 230
- Lindfors Bernth 172, 173, 253
- Linneusz Karol (właśc. Carl von
Linne) 176
- Liske Robert 45, 253
- Liszt Franciszek 168
- Liwiusz Tytus 55–58, 68, 249, 253
- Lloyd David 181, 253
- Longfellow Henry 201
- Longinus B. 45, 253
- Looney J. Thomas 148, 253
- Lope de Vega Felix 88
- Lott Eric 221, 253
- Ludlow Noah 222
- Luhrmann Baz 238
- Luterna Marcin 64
- Lyotard Jean-François 105, 253
- Ładnowski Bolesław 107
- MacDonald Joyce Green 172, 253
- Macready William Charles 219,
234–237, 245, 260
- Madden John 154
- Madelaine Richard 31, 247
- Madonna (właśc. Madonna Louise
Ciccone) 228
- Majchrowski Zbigniew 100, 244, 253,
260
- Makaryk Irena R. 73, 193, 253
- Maliszewski Aleksander 72, 253
- Marczak-Oborski Stanisław 76, 77, 253
- Marder Louis 210, 221, 254
- Marini (Marino) Giambattista 66
- Marlowe Christopher 148, 151, 250,
255, 262
- Marlowe Julia 202
- Marshall Gail 186, 196
- Marshall Herbert 168, 174, 182, 184,
187, 190, 192, 254
- Marston John 154, 174
- Matei-Chesnoiu Monica 19, 20
- Mather Cotton 210
- Mathews Charles James 221, 225
- Matlakowski Władysław 18, 27, 259

- Maturin Charles 187
 Matus Irvin Leigh 148, 254
 Maus Katharine Eisaman 67, 254
 May Karl 17
 McAllister Marvin 171, 254
 McArthur Benjamin 197, 200, 254
 McGuffey William Holmes 215, 216, 223
 McKay Frederick Edward 198, 254
 McManaway James G. 214, 248
 Mead Philip 35, 254
 Meilhac Henry 198
 Melville Herman 236
 Meres Francis 153, 254
 Meserole Harrison T. 210
 Metheson Tom 22, 35, 35, 254
 Mickiewicz Adam 44
 Middleton Thomas 60, 154
 Mieczysławski Stanisław 42, 249
 Mielczarek Lidia 111, 113, 254
 Mikołaj I, car Rosji 189
 Mikołaj II, car Rosji 204
 Miller D. I. 193, 254
 Milner Henry M. 187
 Miłosz Czesław 75, 254
 Minton Eric 150, 254
 Miola Robert 39, 254
 Mirecki Wiesław 78, 79, 255
 Modjeska Helena, zob.
 Modrzejewska Helena
 Modjeski Ralph, zob. Modrzejewski
 Rudolf
 Modrzejewska Helena 7, 195–205, 233, 255, 259, 262
 Modrzejewski Rudolf 202
 Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 120
 Moody Richard 236, 237, 255
 More Thomas 141, 151
 Moreelse Johannes Paulus 59
 Morozow Michaił 89, 255
 Morsztyn Jan Andrzej 66
 Mortimer Owen 168, 171, 173, 178, 255
 Muir Kenneth 37, 255
 Myrny Panas 19, 27, 255

 Narzyski Józef 105, 189, 255
 Naturski Jan 119, 120
 Nicoll Charles 151, 255
 Newman Karen 26, 255
 Newstok Scott L. 155, 243
 Niblo William 235
 Niziołek Krzysztof 130, 138, 255
 Norton Thomas 152
 Norwid Cyprian Kamil 44
 Noveck Jocelyn 154, 255
 Numerian, cesarz rzymski 62

 O'Connor Sandra Day 155, 255
 Oakes Urian 210
 Odashima Yūshi 33
 Oldcastle John, sir 40
 Olive Sarah 146, 255
 Olsak-Glass Judith 70, 255
 Olsten Agnieszka 114
 Ordonówna Hanka 73, 255
 Orgelbrand Samuel 179, 180, 255
 Orlin Lena 157
 Orloff John 149, 150

- Osterwa Juliusz 75
Ostrowski Witold 9, 253
Otwinowski Stefan 93, 95, 255
Owidiusz Publiusz Nazo 57, 58, 62,
64, 68, 249, 256
- Papée Fryderyk 45, 256
Parfenov Alexandr 28, 31, 256
Paster Gail Kern 211, 256
Paszkowski Józef 44, 259
Pater Mieczysław 47, 256
Pavis Patrice 11, 256
Pawłowski Roman 127, 256
Pelagia, święta 62–64
Pendzich Barbara M. 67, 256
Perry Thomas Amherst 37, 256
Perthes Friedrich 47
Piekarski Stanisław 77, 78, 256
Planché James 187
Platon 20
Plutarch z Cheronei 57
Pobóg-Kielanowski Leopold 72, 256
Poe Edgar Allan 144
Pogodin Michaił 180, 181
Polanica Stefan 98, 256
Pomianowski Jerzy 99, 256
Popkin Richard H. 37, 256
Powell Tyrone 168
Pratt Mary Louise 176, 256
Prażmowska Teresa 207
Presley Elvis 228
Price Diana 148, 257
Price Joseph G. 28, 31, 251, 256
Priestley John Boynton 48
Prochaska A. 45, 257
- Przyborowski A. 45, 257
Ptolemeusz (Klaudiusz Ptolemeusz)
147
Publiusz Waleriusz Publikola 55
Pujante Ángel Luis 31, 257
Puszkין Aleksander 178
- Quinault Roland 252
- Radziwiłł Mikołaj Czarny, książę 61
Radziwiłłówna Barbara 46
Raleigh Walter, sir 148
Raźniak Waldemar 117, 247
Redgrave Vanessa 155, 156, 262
Reiss Benjamin 225, 257
Rembrandt van Rijn 59
Richardson Joely Kim 156, 157, 241,
242, 256, 262
Ristori Adelaide 172, 225
Robak T. 95, 257
Robertson Toby 29, 168
Robson Paul 26
Roe John, sir 154
Roepell Richard 46, 47
Rolland Romain 92
Romaniuk Zbigniew 108, 257
Roper Derek 35, 248
Roscjusz Gallus Kwintus 173, 177, 188
Rossi Ernesto 172, 225, 243
Rothstein Edward 24
Rousseau Jean-Jacques 216
Royster Francesca 222, 257
Rubinstein Dawid 75
Rusk Ralph Leslie 222, 257
Ryan Arliss 146, 257

- Rylance Mark 155, 157, 249, 257
 Ryszard II, król Anglii 39, 40
 Ryszard III, król Anglii 151

 Sackville Thomas 152
 Sadoveanu Ion Marin 19, 20, 27, 257
 Sakowska Ruta 75, 257
 Salvini Tommaso 172, 225, 243
 Sangare Omar 119, 120, 257
 Santi Rafael 59
 Saxo Gramatyk 49
 Schiller Friedrich 198
 Schiller Leon 48, 259
 Schlegel August Wilhelm 44
 Schoenbaum Samuel 144, 257
 Scott Anthony Oliver 149, 257
 Scott Walter, sir 168, 187
 Sekstus Tarkwiniusz 55, 56, 66, 67
 Sellar Tom 127–129, 137, 258
 Sewall Mary Wright 204
 Shahan John M. 158, 258
 Shakespeare Anne, zob. Hathaway
 Anne
 Shakespeare Hamnet (Harry) 165
 Shakespeare Judith 165
 Shakespeare Susanna 165
 Shakespeare William, zob. Szekspir
 William
 Shapiro James 143, 144, 157, 258
 Shattuck Charles H. 228, 237, 258
 Shaw George Bernard 77
 Shaw Mary 202, 248
 Shelley Mary Wollstonecraft 187
 Sheridan Richard Brinsley 187
 Siddons Sarah 230

 Sinclair Catherine 203
 Sitnikow Wasilij 73, 258
 Sittenfeld Ludwig 188, 190, 258
 Skinner Otis 203, 258
 Skłodowska-Curie Maria 54
 Skubisz Andrzej 78
 Skuszanka Krystyna 87, 89, 91–98,
 102, 103, 251, 258
 Słomczyński Maciej 112
 Słowacki Juliusz 44
 Small Jocelyn 56, 258
 Smart John Semple 258
 Sobczak Paweł M. 13
 Sobociński Maciej 113
 Sobran Joseph 148, 258
 Sofokles 120
 Sokolova Boika 35, 248
 Sokolyanski Mark 19
 Solikowski Jan Dymitr 61–65, 249, 251
 Soyinka Wole 40, 41, 258
 Spalińska Hernik Jagoda 73, 248
 Spall Rafe 152, 156, 241
 Spall Timothy 152
 Speroni Sperone 58
 Spevack Marvin 217
 Stadnicki Kazimierz 45, 258
 Stalin Józef 69, 70, 76, 88–90, 100,
 101, 111
 Stanisław Elżbieta 76, 108, 258
 Stanton Elizabeth Cady 53
 Stechow Wolfgang 59, 259
 Stetson John 203
 Stevens John Paul 155
 Stock Mildred 168, 174, 182, 184,
 187, 190, 192, 254

- Stowe Harriet Beecher 191, 192
Strzelecki Władysław 68, 253
Sturgess Kim C. 209–212, 217, 227, 259
Surynowa-Wyczółkowska Janina 77, 259
Suzman Janet 32
Szahaj Andrzej 212, 259
Szczërba Jacek 159, 259
Szczublewski Józef 205, 259
Szekspir William, *passim*
Szewczenko Taras 168, 193
Szkotak Paweł 115, 116
Szletyński Henryk 108, 259
Szpakowicz Czesław 78
Szyndler Mikołaj 191, 259

Tarantino Quentin 116, 155
Tarkwiniusz Dumny (Pyszny), król Rzymu 55, 56, 66
Tarnawski Władysław 17, 18, 27, 76, 108, 259
Tarnowska Krystyna 208
Tarnowski Marcelli 207
Taylor Gary 24, 35, 259
Teague Frances 213, 214, 218, 221, 229, 230, 232, 238, 259
Terry Ellen 197
Thaxter Celia 201
Thiessen Vern 7, 163–165
Thomas Evan 218, 259
Thompson George 171, 259
Timoszewicz Jerzy 90, 92, 260
Tocqueville Alexis de 213, 214, 260
Tolstoj Lew 157, 168

Topolnicka A. 98, 260
Torbarina Josip 39, 260
Tree Ellen 168, 225
Trepiański Antoni 44, 260
Tretiak Andrzej 76, 108
Treugutt Stefan 91, 97, 98, 260
Trewin John Courtenay 234, 260
Trollope Frances 218
Trommer Maria 193, 260
Trzecieski Andrzej 61, 62
Twain Mark 157, 207–209, 229, 242, 260
Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli) 59

Udalska Eleonora 109, 246, 260
Ulrich Leon 44, 123, 133, 258
Umru D. 73, 260
Ursow A. 180

Valeska A. 73, 260
Van Rensselaer Westfall Alfred 210, 260
Vaughan Virginia Mason 26, 38, 212, 220, 222, 229, 235, 256, 257, 260
Verdi Giuseppe 114
Vernet Horace 204
Veronese Paolo 59
Verplanck Gulian Crommelin 216
Vestris Lucia Elizabeth 225
Von Linne Carl, zob. Linneusz Karol
Vrchlický Jaroslav 197

Wacław IV, król czeski 40
Wagner Ryszard 168
Wallack James William 225

- Walsh David 150, 260
Warlikowski Krzysztof 123–131, 133,
134, 136, 137, 255, 258
Waruka S. T. 45, 260
Watermeier Daniel 200, 261
Waters Hazel 170, 261
Watson Nicola J. 150, 245
Wagh Alexandra 158, 258
Webster John 153
Weever John 153
Welles Orson 24, 113
Wells Herbert George 48
Wells Stanley 35, 143, 144, 157, 158,
161, 246, 248, 261
Weseliński Andrzej 30, 261
Wężyk Franciszek 43
Whitaker Virgil K. 37, 261
White Richard Grant 232
Wierciński Edmund 75, 76
Wiklif Jan 40
Wiktoria, królowa Wielkiej Brytanii 230
Wilkońska Paulina 185, 261
Williams A. 156, 261
Williams Raymond 41, 42
Willoughby Henry 153, 264
Wilson Garff B. 144, 200, 221, 261
Wilson Richard 261
Winter William 200, 261
Wiśniewski Tomasz 108, 257
Wojtyła Karol, zob. Jan Paweł II
Wolski Józef 68
Wolter (właśc. François-Marie
Arouet) 32, 43
Wołoszanowski Włodzimierz 78
Wood Michael 144, 261
Wood Nigel 12, 261
Woszczerowicz Jacek 76
Woudhuysen Henry Ruxton 60, 245
Wright Louis B. 214, 217, 261
Wriothsley Henry 150
Wróblewski Andrzej 98, 261
York Michael 155
Young Arthur M. 55, 261
Young David 123, 261
Young Robert 182, 261
Young William C. 197, 261
Zaborodskaja M. P. 179, 262
Zahorska Stefania 84, 85, 262
Zamenhof Ludwik 108, 257
Zawadzki Mariusz 159, 262
Zawistowski Roman 90
Zbierski Henryk 159, 262
Zeigler Wilbur G. 148, 262
Zenner Peter 148, 262
Zieliński F. 45, 262
Zinkiewicz Grzegorz 12
Zins Henryk 50, 262
Zwancew K. 192, 262
Zwaniecki Andrzej 159, 262
Zygmunt II August, król Polski 46, 61
Zygmunt III Waza, król Polski
i Szwecji 43
Żelazowski Roman 107
Żółkiewski Stefan 88, 262
Żurowski Andrzej 98, 99, 107, 202, 262

NOTA EDYTORSKA

Lista pierwodruków tekstów ujętych w tomie (na potrzeby książki zostały one przejrzane, uzupełnione i przeredagowane):

- „Healing and Redeeming Aspects of Shakespeare’s Works: Is He Studied for Universalism and/or Local Contemporaneity”, [w:] *Healers and Redeemers: The Reception and Transformation of Their Medieval and Late Antique Representations in Literature, Film and Music*, eds. D. de Rentiis, Ch. Houswitschk. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2010, 37–52.
- „Shakespeare’s Sources in Past and Present”, [w:] *Studies in Literature and Culture in Honour of Professor Irena Janicka-Świdorska*, ed. M. Edelson. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2002, 122–129.
- „Szesnastowieczny kult Lukrecji w Polsce na tle kultury europejskiej”, [w:] *O przeszłości, czasy, miejsca, ludzie. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Jadwidze Muszyńskiej*, red. W. Kowalski. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego 2016, 157–170.
- „‘In This Hour of History: Amids These Tragic Events’ – Polish Shakespeare During the Second World War”, [w:] *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, eds. I. R. Makaryk, M. Mchugh. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press 2012, 122–142.
- „Krystyna Skuszanka’s Shakespeare of Political Allusions and Metaphors in Communist Poland”, [w:] *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*, eds. I. R. Makaryk, J. G. Price. Toronto: University of Toronto Press 2006, 228–245.
- „Othello in a Prevailing Homogenous Ethnic Society”, [w:] *The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation*, eds. Ch. Desmet, S. Iyengar, M. Jacobson. Routledge 2019, 243–253.

- „*The Tempest* 4.1”, [w:] *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: The World's Shakespeare 1660–Present* (Encyclopedia), vol. II, ed. B. R. Smith, associate editor K. Rowe. New York: Cambridge University Press 2016, 1176–1195.
- „A może Szekspir nie napisał Szekspira? – Sprawa autorstwa jego sztuk a film *Anonymous* (2011)”, [w:] *Shakespeare 2014: w 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska Courtney, M. Sosnowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2014, 97–114.
- „Vern Thiessen *Testament Szekspira*”. Program teatralny. Teatr im. Kazimierza Dejmka. Prapremiera polska 7 lutego 2019 roku.
- „Ira Aldridge, Shakespeare, and Color-Conscious Performances in Nineteenth Century Europe”, [w:] *Colorblind Shakespeare: New Perspectives in Race and Performance*, ed. A. Thompson. London–New York: Routledge 2006, 103–122.
- „Born Outside the Magic Pale of the Anglo-Saxon Race’: Political and Personal Dimension of Helena Modjeska’s Contribution to Shakespeare Studies”, [w:] „*No Other But a Woman’s Reason*”: *Women on Shakespeare. Towards Commemorating the 450th Anniversary of Shakespeare’s Birth*, eds. K. Kujawińska Courtney, I. Penier, K. Kwapisz-Williams. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, 87–94.
- „‘Być albo nie być, to jest nagi sztylet’: wybrane aspekty obecności Shakespeare’a w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej”, [w:] *Niebezpieczne związki: dramat, teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga, P. Morawski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata 2010, 43–72.

Książka jest napisana przez [...] osobę doskonale znającą dzieła Szekspira, ich krytyczne opracowania (polskie i zagraniczne) oraz kulturowe uwarunkowania recepcji i teorii recepcji, które stanowią podstawę metodologiczną studium [...]. Brakuje tego typu publikacji na rynku polskim. Ważne jest propagowanie Szekspira w Polsce poza kręgiem naukowców. Monografia z pewnością będzie dobrze odebrana przez miłośników Szekspira i jest szansa, że zachęci do lektury jego dzieł nowych czytelników.

dr hab. Jacek Fabiszak, prof. UAM

Dużą zaletą książki jest to, że każdy z esejów może być traktowany samodzielnie, z konkretnym problemem badawczym i własnymi wnioskami. Jednocześnie zebrane w publikację wzajemnie się uzupełniają, prowadząc czasem pokrewne wątki oraz proponując ważne wspólne wnioski na temat obecności i znaczenia Szekspira w kulturze lokalnej i światowej na przestrzeni wieków, ze szczególnym odniesieniem do chwili obecnej.

dr hab. Magdalena Cieślak, prof. UŁ



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-067-1

