

**Wojciech Kajtoch**  
ORCID: 0000-0003-3000-2384  
Uniwersytet Jagielloński

## **Czy Szekspira da się „przerobić” na kryminal? O niektórych nowych, „uwspółcześniających” filmowych adaptacjach dzieł wielkiego dramaturga**

**Słowa kluczowe:** film fabularny przełomu XX i XXI wieku, filmowe adaptacje dzieł Szekspira, Michael Almereyda, Ralph Fiennes, Geoffrey Wright, Mark Brozel, Jewgienij Zwiezdakow, film kryminalny, adaptacja filmowa *Hamleta*, adaptacja filmowa *Koriolana*, adaptacja filmowa *Cymbelina*

**Keywords:** feature film (20th/21st century), Shakespeare screen adaptations, Michael Almereyda, Ralph Fiennes, Geoffrey Wright, Mark Brozel, Yevheniy Zvizdakov, detective film, *Hamlet* screen adaptation, *Coriolanus* screen adaptation, *Cymbeline* screen adaptation

Wedle polskiej, w miarę aktualnej, Wikipedii, do 2015 roku dokonano 420 pełnometrażowych filmowych adaptacji dzieł Williama Szekspira, lecz w sumie trudno je policzyć. Pierwsza adaptacja, *Król Jan* z 1898 roku, trwała trzy minuty. Opublikowana w haśle w Wikipedii lista 65 zdaniem wikipedystów najbardziej znanych obrazów przynosi 3 filmy z lat dwudziestych, 2 — z trzydziestych, 8 — z czterdziestych i pięćdziesiątych, 12 — z sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a 20 przypada na kolejne dwudziestolecie. Od 2000 roku odnotowano 19 adaptacji. Jeśli wierzyć Oldze Katafiasz, 100 ekranizacji miał *Hamlet*, po 50 — *Romeo i Julia* oraz *Makbet*, a „szekspirowska średnia” wynosi około 20 adaptacji każdego ekranizowanego dzieła<sup>1</sup>.

Wśród wymienionych na wspomnianej liście znajdują się obrazy Orsona Wellesa (*Henryk V* — 1944, *Macbeth* — 1948, *Otello* — 1952, *Falstaff* — 1965), Laurence’a Oliviera (*Hamlet* — 1948, *Ryszard III* — 1955), Grigorija Kozincewa

<sup>1</sup> O. Katafiasz, *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2012, s. 135.

(*Hamlet* — 1965, *Król Lear* — 1971), Petera Greenaway (*Księgi Prospera* — 1991), Akiry Kurosawy (*Zły śpi spokojnie* — 1960, *Tron we krwi* — 1957, *Ran* — 1985), Romana Polańskiego (*Tragedia Makbeta* — 1971) — że wymienię tylko te nazwiska reżyserów, które mówią mi najwięcej lub są ogólnie znane, albo szekspirowskie filmy tych reżyserów odbiły się szczególnie głośnym echem, albo — na koniec — kojarzą się oni przede wszystkim z ekranizacjami Szekspira, jak wymieniony Kozincew. W każdym razie lista może imponować i dowodzi, że termin „kino szekspirowskie” jest pełen treści.

\* \* \*

Istnieje też inny termin: „nowe kino szekspirowskie”<sup>2</sup> — występujące od lat dziewięćdziesiątych XX stulecia. Najbardziej chyba znanym (w każdym razie w popkulturze) przedstawicielem tego nurtu jest jak na razie obraz Baza Luhrmanna *Romeo i Julia* — 1996, najbardziej płodnym reżyserem Kenneth Branagh (*Henryk V* — 1989, *Wiele hałasu o nic* — 1993, *Hamlet* — 1996, *Stracone zachody miłości* — 2000, *Jak wam się podoba* — 2006), a najbardziej szokującą ekranizacją *Tytus Andronikus. Wódz rzymskich legionów* Julie Taymor z 1999 roku. Mieszczą się w nim filmy, które mnie tu zainteresowały. Będą to:

— *Hamlet*, produkcja USA z 2000 roku, w reżyserii Michaela Almereydy z Ethanem Hawke’em w roli Hamleta, Kyle’em MacLachlanem w roli Króla i Julią Stiles jako Ofelią;

— angielski *Koriolan* (oryg. *Coriolanus*) z 2011 roku, w reżyserii Ralpha Fiennesa, z reżyserem w roli Koriolana, a przede wszystkim Vanessą Redgrave jako Wolumnią<sup>3</sup> oraz plejadą aktorów, między innymi z byłej Jugosławii;

— australijski *Macbeth* z 2006 roku, w reżyserii Geoffreya Wrighta;

— *Cymbelin* (oryg. *Cymbeline*) Michaela Almereydy z 2014 roku (polski tytuł: *Anarchia*), z Edem Harrisem jako Cymbelinem i Millą Jovovich w roli Królowej<sup>4</sup>;

— odcinek *Macbeth* angielskiego czteroodcinkowego serialu BBC *Shakespeare-Told* z 2005 roku, w reżyserii Marka Brozela, z Jamesem McAvoyem w tytułowej roli;

— odcinki 3 i 4, pod wspólnym tytułem *Hamlet*, czteroodcinkowego rosyjskiego serialu Jewgienija Zwiezdakowa *Diekoracy ubijstwa*<sup>5</sup> z 2015 roku.

<sup>2</sup> Por. S. Kołos, *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007, s. 275.

<sup>3</sup> Tu i dalej imiona bohaterów dramatu według klasycznego, dziewiętnastowiecznego przekładu Józefa Paszkowskiego (dostępny na przykład w: W. Szekspir, *Tragedie*, t. 1, przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich, Warszawa 1973).

<sup>4</sup> Imiona według wydania: W. Shakespeare, *Dziela. Cymbeline król Brytanii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983.

<sup>5</sup> Oryg. *Декорации убийства*, reż. Евгений Звездаков.

Filmy te charakteryzują się tym, że umieszczają akcję Szekspirowskich dramatów we współczesnej rzeczywistości, idąc niejako w ślady Akiry Kurosawy, który temu dał klasyczny przykład w *Zły śpi spokojnie*<sup>6</sup> ponad pięćdziesiąt lat temu, a także podążają tropem o wiele mniej znanego angielsko-amerykańskiego dramatu gangsterskiego *Joe MacBeth*<sup>7</sup> z roku 1955 (filmów tych jednak nie omówię, gdyż opisuję adaptacje najnowsze), a równocześnie przecież starają się w jakiś sposób być wierne dziełom, których akcję przenoszą w epokę zdecydowanie różną od czasów elżbietańskich, a tym bardziej od wczesnego średniowiecza lub rzymskiej starożytności, w których dzieje się akcja oryginalnych utworów.

Oczywiście akcję *Makbeta* i *Hamleta* przenoszono już w różne epoki i kultury — na przykład w późne średniowiecze, do feudalnej Japonii, w XIX wiek itp. — co sprzyjało podkreśleniu absolutnego uniwersalizmu problematyki etycznej czy psychologicznej, ale przeniesienie we współczesność stworzyło całkowicie nietypowe problemy. Związane są one z kolejnym motywem wspólnym dla wybranych filmów: wszystkie mówią o różnego rodzaju przestępstwach i zbrodniach. Dlatego nie zajmują się tu dziełem Luhrmanna, jednak *Romeo i Julia* to przede wszystkim historia miłosna, mimo że — jak to u Szekspira — krew też się tam leje, lecz chyba nie tak obficie, by nadać romansowi wszech czasów kryminalny charakter.

Przenosząc akcję Szekspirowskich dramatów we współczesność, a równocześnie pragnąc zachować w jak największym stopniu i akcję, i wierność językowi pierwowzorów, reżyserzy popadali w różnego rodzaju sprzeczności. Chcąc z kolei dowieść, że wykorzystując szekspirowskie motywy, można oddać treść dramatów, używając metaforyki lub różnorodnych aluzji — ryzykowali osłabieniem lub zerwaniem związków z pierwowzorem.

\* \* \*

Rozpatrzmy wpierr *Hamleta* i mechanizmy, które zastosowano, chcąc akcję uwspółcześnić, a jednocześnie zachować maksymalną wierność ważnym sensom pierwowzoru.

*Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*<sup>8</sup> jest — jak powszechnie wiadomo — tragedią zemsty. Młody książę, zobowiązany przez ducha zabitego ojca, musi ukarać zbrodniczego wuja, nie spieszy mu się jednak, gdyż po pierwsze, musi zy-

<sup>6</sup> Oryg. *Warui yatsu hodo yoku nemuru*, Japonia 1960. Akcja dzieje się we współczesnej Japonii. O filmie można przeczytać w każdej książce poświęconej japońskiemu reżyserowi i w prawie każdej publikacji omawiającej filmowe adaptacje sztuk Szekspira. Piszę „prawie”, bo nie wspomina o nim na przykład Monika Sosnowska w niedawno wydanej książce *Hamlet uzmysłowiony* (Łódź 2013, s. 200). Czyżby więc o tej adaptacji zaczęto powoli w Polsce zapominać?

<sup>7</sup> Reż. Ken Hughes; w rolach głównych: Paul Douglas i Ruth Roman, akcję dramatu przeniesiono do USA lat trzydziestych.

<sup>8</sup> Posługuję się wydaniem: W. Shakespeare, *Dzieła. Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982.

skać pewność, czy zbrodnia miała miejsce, po drugie zaś, wie, że skrzywdziłby matkę, królową Gertrudę, która nie wiedziała o morderstwie, a teraz jest zakochaną żoną zbrodniarza. Na domiar złego Claudiusa (w innych przekładach — Klaudiusza) nie tak łatwo zabić, gdyż ten, nabrawszy podejrzeń, od razu zaczyna Hamleta śledzić i przygotowuje stosowną kontrację. Hamlet waha się, symuluje szaleństwo, zabija omyłkowo Poloniusa — ojca swej ukochanej Ofelii, która w rezultacie popełnia samobójstwo. Król wykorzystuje sytuację, namawia do zemsty Laertes — brata Ofelii i Hamlet zostaje zabity, wcześniej dokonując jednak ostatecznej zemsty na królu. Laertes też ginie. Przypadkowo ginie także królowa.

Tak wygląda znane chyba każdemu kulturalnemu człowiekowi streszczenie akcji, a główną problematykę sztuki zwykle upatruje się w przedstawieniu psychiki człowieka zmuszonego okolicznościami do popełnienia czynów, które zaspokajają żądzę zemsty, ale zabijają wszystkich, których Hamlet kochał, i to wszystko, co w nim dobre. Przy tym człowiek ów zdaje sobie z tego sprawę i opiera się niepożądanym skutkom, jak może, choć w sumie może niewiele.

Almeryda przenosi akcję do współczesnej, globalnej korporacji Dania, do hotelu Elsynor w Nowym Jorku, zastępuje wartowników ochroniarzami, uzbraja Hamleta w pistolet, dwór przedstawia jako zarząd czy też ściśle kierownictwo organizacji. Bardzo pomysłowo wykorzystuje współczesne gadżety. Na przykład Hamlet, aby zdemaskować Claudiusa, nie musi organizować przedstawienia, skoro może wyprodukować film na swoim laptopie; gubi Rosencrantza i Guildensterna, zmieniając treść e-maila, a nie — jak w sztuce Szekspira — fałszując list. Wysłanie przez Claudiusa i Poloniusa Ofelii „na przeszpiegi” odbywa się w ten sposób, że zakładają na jej ciało urządzenie podsłuchowe. Reżyser nieźle poradził też sobie ze wspaniałymi Hamletowskimi monologami, tworząc z nich strumień świadomości tej postaci. Rzecz jasna część monologów i dialogów jednak pominął, ale ogólnie pozostały najważniejsze ustępy Szekspirowskiego tekstu. Zachowano także wyrazistość najważniejszych bohaterów, a nawet okazało się, że uwspółcześnienie wcale nie zaszkodziło ich osobowościom: Claudius jest nadal utalentowanym amoralnym intrygantem; Ofelia — grzeczną nastolatką pokornie słuchającą ojca, w rezultacie jednak niewytrzymującą psychicznego napięcia; Hamlet to kontestator, a królowa Gertruda wyraźnie nie radzi sobie ze swoją seksualnością. Ba, nawet — pomimo początkowych dłużyń — pod koniec filmu akcja jakoś rusza do przodu i — choć doskonale znamy zakończenie historii — dajemy się ponieść emocjom...

*Hamlet* Almerydy, mimo zachowania poetyckiego szekspirowskiego języka, dzięki dobrej muzyce i dobrej grze autorów miałby szansę stać się przekonującym dramatem psychologicznym, może nawet mającym cechy czarnego kryminału, gdyby nie... całkowite nieprawdopodobieństwo akcji przeniesionej do współczesnych Stanów Zjednoczonych, ba, do praktycznie każdej współczesności. Mimo bowiem potęgi globalnej korporacji raczej wątpliwe jest, że dałoby się po tak spektakularnym morderstwie (trucizna wlana do ucha poprzedniego pre-

zesa) uniknąć jakiegokolwiek interwencji policji i rządu, jakiegokolwiek śledztwa; nie chce się też wierzyć, że współczesny Hamlet w dokonaniu zemsty nie byłby skrępowany prawem... itp. Korporacje nie są bowiem autonomiczne wobec prawa karnego, przynajmniej w takim stopniu jak niezależni byli renesansowi władcy, którzy na wiele mogli sobie pozwolić i pozwalali — tylko w skrajnych wypadkach ponosząc jakąś karę, a jeśli już, to nie z ręki Temidy, lecz zwycięskich wrogów.

Wierny w szczegółach literackiemu pierwowzorowi film o Hamlecie nie mógłby jednak zostać nawet najambitniejszym, najbardziej psychologicznym kryminalnym dramatem, choć po przeniesieniu akcji w czasy dzisiejsze jego wartość jako psychologicznego studium się nie zmniejsza, a może nawet trochę rośnie. A jednak reżyserowi *Diekoracyi ubijstwa* udało się jakoś tradycję Hamleta wykorzystać, ale bez próby jakiegokolwiek, nawet luźnej, adaptacji oryginalnego tekstu. Ów eksperymentalny serial, zaliczany do gatunku *ironicznego dietiektwa*, którego parę odcinków zapewne wyemitowano „na próbę” (i jak dotąd nic nie słychać o kontynuacji), opowiada o przygodach pary policjantów, którzy prowadzą swe śledztwa, korzystając z nieoficjalnej pomocy starego teatralnego reżysera. Jest on przekonany, że ludzkie czyny — w tym przestępcze — wciąż powtarzają odmiany podstawowych schematów, modeli działań, na których z kolei oparte są podstawowe fabuły bajek, legend, sztuk teatralnych itp. Wystarczy więc dobrać fabułę do wydarzenia i można rozpoznać sprawców.

Metoda się sprawdza, nic więc dziwnego, że kiedy zastrzelono przedsiębiorcę, który z kolei ożenił się z wdową po przyjacielu, zabitym przez niego przed laty, schemat fabularny *Hamleta* od razu narzuca się śledczym, tym bardziej że zastrzelony był ojczymem sympatycznego siedemnastolatka, syna swej dawnej ofiary.

W tym momencie otworzyło się pole do zabawnych aluzji — rolę Ducha odgrywa nagrobna statua, która tajemniczo znika, Ofelię bez trudu odnajdujemy w dziewczynie siedemnastolatka, ściągniętej na posterunek jeszcze z mokrymi po basenie włosami (jak wiemy, oryginalna Ofelia utopiła się w strumieniu, a Ofelia Almeredy — na basenie, w luksusowym jacuzzi). Równocześnie pojawiło się też inne pole — do sceptycznych rozważań na temat aktualności Szekspirowskiej fabuły: na przykład młodzieniec uczący się w ekskluzywnej szkole naprawdę nie miałby ochoty komplikować sobie przyszłości z tak abstrakcyjnego powodu jak zemsta za zabójstwo ojca. Prawdziwy morderca zostaje wykryty dopiero po znalezieniu przez trójkę bohaterów odpowiedniego sposobu interpretacji sztuki Szekspira: jeśli rozpatrywać ją jako dramat uczuć i w badanym zabójstwie szukać nie szekspirowskich postaci, lecz szekspirowskich namiętności, to okaże się, że w dzisiejszych czasach tylko starą matkę tęskniącą za zabitym synem byłoby stać na zemstę za jego śmierć.



Odszukane przeze mnie adaptacje *Makbeta*<sup>9</sup> dowodzą, że właśnie ta sztuka spośród dzieł Szekspira mogła zostać zaadaptowana na potrzeby współczesnego kryminału w sposób najbardziej udany i to bez względu na to, czy zachowuje się wierność tekstowi, czy idzie drogą parafrazy. Oczywiście nie przerobi się tej sztuki na film detektywistyczny, bo przecież od początku wiadomo, kto popełnił zbrodnię, nie wyjdzie z niej film policyjny, bo bohaterami nie są obrońcy prawa... Lecz czarny kryminał, opowieść o zbrodniarzu — dlaczego nie? Zwłaszcza że *Makbet* — choć pięcioaktowy — jest niedługi, akcja biegnie szybko, scen retardacyjnych w rodzaju rozmowy z odźwiernym nie ma wiele, a monologi są krótkie. Na dodatek opisane przestępstwa są tak podłe, że nie może ich uszlachetnić nawet to, iż zachodzą na królewskim dworze i w gruncie rzeczy polegają na walce o zdobycie i utrzymanie władzy. Nadal jednak pozostał problem, jak je we współczesnym świecie uprawdopodobnić.

Geoffrey Wright wpadł na pomysł w swojej prostocie genialny — skorzystał z doświadczeń *Joego MacBetha* i uczynił króla Duncana szefem rozbudowanego, narkotykowego gangu. Zapewne ów reżyser filmu o agresywnych subkulturach młodzieżowych (*Romper Stomper* — 1992) zadał sobie pytanie o sposób sprawowania władzy w czasach średniowiecznych i późniejszych (ale sprzed rewolucji francuskiej) i doszedł do wniosku, że — jeśli odrzucić oczywiście teorię, że król miał prawo władać, jak władał, będąc bożym pomazańcem — rządzono w zasadzie tylko za pomocą bogactwa i bezpośrednio stosowanej siły. Dzięki niej, po pierwsze, władca przekonywał prostych ludzi, że jest w stanie obronić ich przed niebezpieczeństwem z zewnątrz, a po drugie, mógł natychmiast likwidować tych, którzy w jego otoczeniu i państwie mogli mu się sprzeciwić. Póki król był silny, próba oporu czy nawet wyrażenia niezadowolenia kończyła się z zasady niezbyt miłą śmiercią próbującego; kiedy dopiero siłę budował albo już ją tracił — bywał łaskawszy, co często źle się dla niego kończyło.

Rzecz jasna nie wiem, jak żyje się na przykład w mafijnej rodzinie, ale trylogia *Ojciec chrestny* (1972, 1974, 1990) Francisa Forda Coppoli jest bardzo sugestywnym obrazem swoistego „królowania” w społeczności, w której prawo i władza państwowa nie mają wstępu i wszystko jest regulowane przez rodzinny obyczaj, gwarancję szybkiej śmierci dla wrogów i bogatego wyposażania przyjaciół, no i konieczność odbywania krwawych wojen z innymi mafijnymi rodzinami.

Tak więc w filmie Wrighta *Makbet* jest oddanym „żołnierzem” łagodnego, starzejącego się i lubiącego sobie popić Duncana, odważnie zabijającym wszystkich, którzy przy okazji transakcji chcieliby oszukać jego szefa (film rozpoczynają bardzo dynamiczne sceny z „wojny” z innym gangiem), i nagradzanym

<sup>9</sup> Posługuję się wydaniem: W. Shakespeare, *Dzieła. Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980.



przez niego nowymi „godnościami”. Niestety dzielny tan napotka na swej drodze wiedźmy — w filmie przedstawione są jako diaboliczne licealistki demolujące cmentarz, a potem na ogół paradujące w strojach Ewy, które zasieją w jego umyśle zbrodniczą myśl, a do jej zrealizowania ostatecznie przekona go żona.

Ciąg dalszy także dobrze znamy — po zajęciu miejsca króla kierowany podejrzliwością Makbet likwiduje wciąż nowych domniemanych przeciwników. W filmie w ruch idą noże, garoty i pistolety, ale gdy w końcu ofiarą pada rodzina inspektora Macduffa, wszyscy mają Makbeta dość. Dawni przyjaciele, sprzymierzeni z policją (w filmie odgrywa ona rolę szekspirowskiej Anglii), w ostatecznej bitwie z użyciem broni maszynowej likwidują szaleńca.

*Macbeth* Wrighta moim zdaniem okazał się adaptacją całkiem udaną i nawet szekspirowski dialog (zresztą mocno skrócony) nie przeszkodził w tym, by opowieść przedstawiona jako współczesna stała się dość prawdopodobna. Przyszło jednak zapłacić określoną cenę: nastąpiła... no właśnie — nie wiadomo, czy deprecjacja szekspirowskiego tematu, czy może raczej mieliśmy do czynienia z dowartościowaniem świata bandytów. Z jednej strony bowiem *Tragedia Macbetha* jest przecież tragedią, opowiada o sprawach królów i wodzów, pisana jest wzniosłym, poetyckim językiem i jako kategorie estetyczne przysługują jej tragizm i wzniosłość (choć oczywiście w teatrze elżbietańskim panowała zasada mieszania tragizmu z komizmem<sup>10</sup>, dążenia do ostrych, krwawych efektów, co dawało estetyczny kontrast nie do pogodzenia z wymogami klasycznej czy klasycystycznej tragedii), które powinny zostać bezpowrotnie utracone, jeśli bohaterami zostają bandyci. Z drugiej jednak strony pozycja dramatów Szekspira w kulturze europejskiej jest taka, że w zasadzie każdy kontakt z nimi uszlachetnia.

Kolejnym reżyserem wykorzystującym pomysł Kena Hughesa i Geoffreya Wrighta stał się Michael Almereyda w *Cymbeline* z 2014 roku. Ta tragedia, czy raczej tragikomedii (w *Cymbeline, królu Bretanii* jest dużo przebieganiek, przygód miłosnych, zdarzy się odnalezienie dawno utraconych synów, a przede wszystkim zakończenie utworu jest w pełni pozytywne), ma dwa wątki: miłosny (i tutaj musimy postawić kropkę, bo to zabijanie, a nie powoływanie do życia nas w tym szkicu interesuje, więc czytelników, którzy są ciekawi przygód fałszywie oskarżonej o niewierność Imogeny oraz jej wygnanego męża Posthumusa Leonatusa, dziejów wyjątkowo głupiego zakładu i losów podłego intryganta Iahima, odsyłam do tekstu utworu) oraz polityczny.

Ojciec Imogeny — Cymbeline — odmawia bowiem płacenia Rzymowi należnego podatku, co kończy się zwycięską dla Brytanii wojną. Almereyda, chcąc przedstawić ten konflikt w jakiejś uwspółcześnionej postaci, przedstawił Cymbeline’a jako szefa gangu motocyklowego, żądający pieniędzy Rzymianie zostali przekupnymi rzymskimi policjantami, a wojna — gwałtowną z nimi strze-

<sup>10</sup> W filmie Wrighta z elementów komicznych zrezygnowano — całość ma jednolicie posępny wydźwięk, jak przystało na „czarny” dramat gangsterski.

laniną. Znowu okazało się, że choć nie ma kłopotów z przeniesieniem w czas współczesne tego, co w Szekspirze uniwersalne, jak miłość czy nienawiść, to jednak królewska władza, aby być współcześnie prawdopodobną, musi zostać przebrana w skórzaną kurtkę bandyty. Ten zabieg dodał zresztą *Cymbelinowi* okrucieństwa. Dość powiedzieć, że egzekucja Posthumusa ma się odbyć poprzez powieszenie na żelaznym łańcuchu.

Natomiast rzymska demokracja widziana oczami Szekspira może zostać uwspółcześniona bez wprowadzania większych zmian w jej obrazie. W momencie więc, kiedy senatorów z *Koriolana* przebrano w garnitury, historia o zwycięskim wodzu, który nie umiał sobie poradzić ze sprytnymi politykami i zamiast otrzymać zasłużony tytuł konsula, został wygnany przez intrygantów — trybunów ludowych w zasadzie tylko dlatego, że miał niewyparzony język, stała się nieomal z życia wziętą. I chyba była — starczy wspomnieć o losie Temistoklesa, który w jakieś osiem lat po swoim wielkim zwycięstwie nad perską flotą (Salamina, 480 rok p.n.e) został przez rodaków wygnany, zaocznie skazany na śmierć i ostatecznie koniec życia spędził, służąc Persom.

Natomiast Ralph Fiennes miał spore kłopoty z uwspółcześnieniem postaci rzymskiego wodza. Otoczony przez wiernych towarzyszy, osobiście biorący udział w starciach generał nie mógłby być dowódcą żadnej z wielkich nowoczesnych wojen. Jako odpowiednik konfliktu między Rzymianami i Wolskami została wybrana wojna typu konfliktu w rozpadającej się Jugosławii, a zatem starcia niewielkich oddziałów, odbywające się niekiedy równoległe do życia cywilnego, walka żołnierzy znających się nawzajem, mających nieformalny, pełen autentycznego szacunku stosunek do swoich oficerów, a nawet znających swoich przeciwników, bo wszyscy rekrutują się spośród miejscowej ludności. Reżyser dopuścił się jednak deprecjacji nawet takiego rodzaju dowodzenia, gdyż Kajusz Marcjusz Koriolan i wódz Wolsków — Tullus Aufidiusz najważniejsze sprawy załatwiają, pojedynkując się na noże, a to już bardziej bandycki oręż, nieczęsto w nowoczesnej armii używany, a jeśli już — to nie przez generalicję.

\* \* \*

Po tej politologiczno-historycznej dygresji powróćmy jednak do właściwego tematu naszego eseju. Czy ostatecznie sztukę Szekspira można przekształcić w autentyczny „czarny kryminał”? Wcześniej padła już odpowiedź twierdząca, zauważyliśmy jednak, że mówiący Szekspirowskim wierszem bandyci wypadają nieco sztucznie. Współczesna, kryminalna adaptacja nie może więc zbyt szanować tekstu, powinna śmiało zastępować Szekspirowską fabułę i język współczesnymi ekwiwalentami, ale jednak tak, by nie stać się, jak rosyjska adaptacja *Hamleta*, jedynie odległą parafrazą, by zachować dobrze rozpoznawalny i w miarę adekwatny, precyzyjny związek z oryginałem.



Otóż, jak sądzę, udało się ta sztuka kompletnie u nas nieznanemu *Macbethowi* Marka Brozela. Reżyser przeniósł dramat na ekran tak, że zachował wiernie ciąg wydarzeń popychających bohatera do zbrodni, a potem będących skutkiem jego wewnętrznej przemiany. Postarał się także o oddanie jego stanów psychicznych, ale — wraz z przeniesieniem akcji we współczesność — zadbał o takie realia, które w stosunku do realiów (politycznych i innych) *Macbetha* były tylko analogiczne, a nie do nich podobne. Ponadto nie wprowadzały jakiegoś „obcego” pierwiastka estetycznego czy aksjologicznego, który modyfikowałby zbytnio estetyczne i aksjologiczne cechy oryginału. Trzeba jeszcze dodać, że wspomniana analogiczność brała się z zastosowania metafory.

Czym zastąpić okrutny i wojowniczy świat królów dawnej Szkocji? Brozel zamienił go na... kuchnię. Nie deprecjonowało to tła akcji dramatu i wątku politycznego, gdyż ta kuchnia pierwszorzędnej restauracji była miejscem, gdzie realizowały się życiowe pasje Makbeta, jego żony i Duncana. Dla nich gotowanie doskonałego jedzenia i związany z tym prestiż w ich środowisku były sprawą najważniejszą na świecie. Nie nastąpiła więc deprecjacja, obniżenie wartości wydarzeń. Nie ceniliśmy, nie cenimy i nigdy cenić nie będziemy świata przestępczego, choćby nawet porządki w nim panujące przypominały dawne królewskie dwory, ale na pewno szanujemy pracę i pasję. Umieszczenie akcji w tak rozumianej kuchni nie obniżyło więc tonu, nie ośmieszyło bohaterów. Poza tym kuchnia luksusowej restauracji jest miejscem, gdzie pracują mężczyźni, gdzie musi panować dyscyplina, leje się krew z powodu zacięć i oparzeń, buchają płomienie, kroi się tusze, zabija niektóre zwierzęta — przypomina więc żywioł wojny, z której zrodził się Makbet. Duncan stał się właścicielem restauracji, którego Makbet — świetny kucharz i szef kuchni — z całą mocą pragnął zastąpić i w końcu postanowił go zabić, namówiony przez żonę (zarządzającą przyjmowaniem gości kierowniczkę lokalu).

Pomniejsze realia też zastąpiono współczesnymi na podobnych zasadach. Czarownice, które przecież u Szekspira były przede wszystkim groteskowe, zastąpiono równie groteskową trójką śmieciarzy. Zabitych przez Makbeta pokojowców Duncana zastąpili dwaj jugosłowiańscy sprzątacze, zmuszeni podstępem do ucieczki i tym samym stania się podejrzanymi o dokonanie zbrodni (jak widać, pracujących „na czarno” imigrantów reżyser uznał za tak samo ważnych we współczesnej Anglii, jak ważni byli służący w czasach Szekspira). Następnie wynajmowanych przez oryginalnego Makbeta morderców zastąpił młody kucharz, który miał za sobą więzienną przeszłość i bał się oskarżeń o recydywę, łatwo więc uległ szantażowi i posłusznie wykonywał „delikatne zlecenia”. Z kolei niebezpieczny wróg Makbeta — Macduff — znowu został inspektorem policji. Szaleństwa Makbeta-władcy zostały zastąpione wybuchami agresji Makbeta-właściciela Duncanowskiej restauracji. Dość powiedzieć, że nowy właściciel potrafi na przykład pobić reklamującą go potrawę gościa.

Jednocześnie jednak, jeśli trzeba było, reżyser rezygnował z niektórych scen (jak z odźwiernym<sup>11</sup>) i zastąpił szekspirowską deklamację bardziej współczesną angielszczyzną. W sumie nie tyle przeniósł stary dramat w nowe czasy (znajdując w nich zakątek, w którym rzeczywistość szekspirowska od biedy mogłaby się pomieścić), ile zbudował jego współczesną analogię — wedle tych zasad, wedle których analogię się tworzy, czyli zachowawszy tożsamość lub zasadnicze podobieństwo kluczowych elementów, a inne zmieniawszy na częściowo podobne albo i całkiem inne, ale nie na takie, których wprowadzenie zmieniałoby główne sensory dramatu, pokazującego zbrodnię i jej niszczące osobowość konsekwencje. Brozel unikał także modyfikacji ocen zachodzących zdarzeń, zmiany walorów estetycznych itp. Generalnie przyszło w tym celu też sporo zmienić, ale te zmiany nie zakłóciły ani właściwej historii, ani jej prawdopodobieństwa, ani jej oceny.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Shakespeare W., *Dziela. Cymbeline król Brytanii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Shakespeare W., *Dziela. Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Shakespeare W., *Dziela. Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Szekspir W., *Tragedie*, t. 1, przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

### Opracowania

- Katafiasz O., *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2012.
- Kołos S., *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.
- Sosnowska M., *Hamlet uzmysłowiony*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

### Filmografia

- Anarchia (Cymbeline)*, reż. M. Almereyda, USA 2014.
- Diekoracyi ubijstwa*, reż. J. Zwiedzakow, Rosja 2015.
- Falstaff*, reż. O. Welles, Szwajcaria-Hiszpania 1965.
- Hamlet*, reż. K. Branagh, USA-Wielka Brytania 1996.
- Hamlet*, reż. L. Olivier, Wielka Brytania 1948.
- Hamlet*, reż. M. Almereyda, USA 2000.

<sup>11</sup> Z komizmu jednak nie zrezygnował — jak wspominałem, jego nośnikiem są śmieciarzyczarownice.

- Hamlet (Gamliet)*, reż. G. Kozincew, ZSRR 1965.  
*Henryk V (Henry V)*, reż. K. Branagh, Wielka Brytania 1989.  
*Henryk V (Henry V)*, reż. O Welles, USA 1944.  
*Jak wam się podoba (As You Like It)*, reż. K. Branagh, USA-Wielka Brytania 2006.  
*Joe MacBeth*, reż. K. Hughes, USA 1955.  
*Koriolan (Coriolanus)*, reż. R. Fiennes, Wielka Brytania 2011.  
*Król Jan (King John)*, reż. H. Beerbohm, Wielka Brytania 1898.  
*Król Lear (Korol Lir)*, reż. G. Kozincew, ZSRR 1971.  
*Księgi Prospera (Prospero's Books)*, reż. P. Greenaway, Francja-Włochy-Holandia-Japonia-Wielka Brytania 1991.  
*Makbet (Macbeth)*, reż. G. Wright, Australia 2006.  
*Makbet (Macbeth)*, reż. O Welles, USA 1948.  
*Ojciec chrzestny (The Godfather)*, reż. F.F. Coppola, USA 1972.  
*Ojciec chrzestny II (The Godfather: Part II)*, reż. F.F. Coppola, USA 1974.  
*Ojciec chrzestny III (The Godfather: Part III)*, reż. F.F. Coppola, USA 1990.  
*Otello (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice)*, reż. O Welles, USA-Francja-Włochy-Maroko Francuskie 1952.  
*Ran*, reż. A. Kurosawa, Japonia 1985.  
*Romeo i Julia (Romeo + Juliet)*, reż. B. Luhrmann, USA 1996.  
*Romper Stomper*, reż. G. Wright, Australia 1992.  
*Ryszard III (Richard III)*, reż. L. Olivier, Wielka Brytania 1955.  
*ShakespeaRe-Told*, reż. M. Brozel, Wielka Brytania 2005.  
*Stracone zachody miłości (Love's Labour's Lost)*, reż. K. Branagh, Francja-Kanada-USA 2000.  
*Tragedia Makbeta (The Tragedy of Mackbeth)*, reż. R. Polański, USA-Wielka Brytania 1971.  
*Tron we krwi (Kumonosu-jō)*, reż. A. Kurosawa, Japonia 1957.  
*Tytus Andronikus (Titus)*, reż. J. Taymor, USA-Włochy 1999.  
*Wiele hałasu o nic (Much Ado About Nothing)*, reż. K. Branagh, USA-Wielka Brytania 1993.  
*Zły śpi spokojnie (Warui yatsu hodo yoku nemuru)*, reż. A. Kurosawa, Japonia 1960.

## Can Shakespeare's plays be made into detective stories? On certain “upgrading” makeovers of the great playwright's works

### Summary

The paper discusses selected screen adaptations of Shakespeare's plays: *Hamlet* (dir. M. Almereyda, 2000), *Coriolanus* (dir. R. Fiennes 2011), *Macbeth* (dir. G. Wright, 2006), *Cymbeline* (dir. M. Almereyda, 2014), *Macbeth* (an episode of the BBC series *Shakespeare Re-Told*, 2005) as well as episodes 3 and 4 from Yevheniy Zvezdakov's series *Diekoracyi ubijstwa* (2015). The common feature of these screen adaptations is moving the plot to modern times and emphasising those elements which resemble typical components of crime dramas. The paper points to the difficulties the directors had to overcome to make such “upgrading” makeovers viable.