



*Michał Pruszek*

Uniwersytet Gdański

## **SZEKSPIR W ANIMACJI. FILMOWE ADAPTACJE DRAMATÓW W KONTEKŚCIE MŁODEGO WIDZA**

---

### **ABSTRACT**

With the passage of time William Shakespeare's dramatic works became a great inspiration to artists from the area of popular culture. The bard's masterpieces are often used by filmmakers, including those who create animated movies. The Shakespearian motifs can appear in animated movies in many different ways: starting from accurate adaptations, through movies just slightly inspired by the plot of the dramatic works, ending up with films that refer only to particular characters or popular scenes from the plays. The elements of Shakespearian works may serve as an inspiration for completely new stories, they may also act as an insignificant quirkiness or as a sign of intellectual curiosity. This article's aim is to discuss the advantages and disadvantages of the animated adaptations of Shakespeare's plays, indicated for young viewers. On the one hand the techniques used by animators give a chance to find new visual expression of the bard's plays and let us watch well-known, classic stories in a modern context. On the other hand – what is confirmed by the survey presented in this article – casual approach to Shakespeare's works, instead of bridging the gaps between the dramatist and young participants in media and culture, may increase the distance between them.

### **Key words**

Shakespeare, dramatic works, adaptation, film, animation, cartoon, young viewer

*Tyś był nie mężem wieku, tyś mężem wszech wieków*  
Ben Jonson<sup>1</sup>

## 1. Wstęp

Profetyzm słów Bena Jonsona jest zdumiewający. Twórczość Szekspira trudno uznać za zamkniętą w ramach jednej epoki. I nie chodzi jedynie o coraz to nowe sceniczne interpretacje dramatów brytyjskiego barda, o to, że różne czasy wciskały Hamleta to w kaftan bezpieczeństwa, to w korporacyjny garnitur, robiły z niego to kobietę, to homoseksualistę – najlepszym potwierdzeniem słów Jonsona jest wyjątkowa umiejętność Szekspira do odnajdywania się w niemal każdej dziedzinie sztuki, w niemal każdym medium. Szekspir wędruje zatem z teatru do galerii sztuki, z galerii do kina, z kina do telewizji, z telewizji do Internetu, raz przy tym tańczy, raz śpiewa, mówi wierszem, mówi prozą lub nie odzywa się ani słowem. Ciekawą podróżą jest jego przejście z teatralnej sceny do dziecięcego filmu animowanego. Rodzi się jednak pytanie, czy towarzysząca temu zmiana i medium, i tworzywa, i odbiorcy to nie za wielkie obciążenie. Szerokie spektrum występowania stratfordczyka w obszarze artystycznych inspiracji i zapożyczeń łączy się z ryzykiem zbyt dużego oddalenia od wartości i sensów oryginalnych tekstów. W przypadku inspirowanych dramatami Szekspira filmów animowanych skierowanych do młodych widzów twórczość barda zyskuje co prawda atrakcyjną formę, korzystając z dającego ciekawe możliwości filmowego języka, lecz jednocześnie popkulturowy kostium zniekształca obraz twórczości Szekspirowskiej, co – mimo jak najlepszych intencji współczesnych twórców – może okazać się szkodliwe tak dla niedoświadczonych odbiorcy, jak i dla Szekspirowskiego kunsztu.

## 2. Nie film i nie adaptacja. O czym właściwie mówimy?

Uczynienie tematem rozważań filmów animowanych będących adaptacjami skłania do sprecyzowania, czym jest film animowany i czym jest filmowa adaptacja. Zagadnienie to jest mniej oczywiste, niż mogłoby się wydawać.

---

<sup>1</sup> B. Jonson, *Pamięci mojego ukochanego mistrza Williama Szekspira*, tłum. F. Jezierski [w:] W. Szekspir, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, Teatr Ziemi Krakowskiej im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, Program nr 26, Tarnów 1963, s. 5.

Nawet osobom niezajmującym się filmem animowanym zawodowo podanie jego definicji nie przysporzyłoby zapewne dużego kłopotu, nie stanowiłoby także dla nich problemu zrozumienie definicji sformułowanej przez Marka Hendrykowskiego, według której film animowany to „utwór filmowy zrealizowany metodą animacji, składający się ze zdjęć kolejnych faz ruchu zarejestrowanych na taśmie i dających podczas wyświetlania iluzję ruchomego obrazu”<sup>2</sup>.

Jednak dla niektórych filmowców i filmoznawców zajmujących się tą dziedziną kinematografii sprawa wcale nie jest prosta. Kontrowersyjna jest teoria Andrzeja Kossakowskiego, który zakwestionował w ogóle filmowość dzieł animowanych, twierdząc, że film animowany jedynie pod niektórymi względami można zaliczyć do „wielkiej filmowej rodziny”: wprawdzie korzysta z tych samych co film fotograficzny technicznych środków realizacji i odtwarzania, jest sztuką mówienia obrazami, układającymi się w ciągi logiczne, i podlega tym samym prawom dramaturgii, lecz już rozbieżności tkwiące w zawartości obrazu, w odmiennym podejściu do praw natury, w stosunku wobec sztuk plastycznych czy w warstwie audytywnej sprawiają, że Kossakowski skłonny jest wyeliminować film animowany z obszaru tej dziedziny twórczości, lub co najwyżej umieścić go na jej dalekich rubieżach<sup>3</sup>. Ponadto Kossakowski wyraził zdanie, że film animowany, który nie wykorzystuje plastyki i wynikającej z niej możliwości zerwania z naturalnym porządkiem rzeczy, jest filmem złym – film animowany nie powinien być stosowany do opowiadania historii, które mogłyby zostać zaprezentowane z większym powodzeniem (poza tym prościej i taniej) za pomocą zdjęć aktorskich<sup>4</sup>.

Trudno nie zauważyć, że takie podejście podawałoby w wątpliwość zasadność powstania niejednej animowanej produkcji. Chcąc tego uniknąć, wystarczy odwołać się do opinii Giannalberta Bendazziego, według którego „animacja to wszystko, co ludzie nazywali animacją w różnych okresach historycznych”<sup>5</sup>. Jeśli jednak powyższa myśl wydaje się zbyt lapidarna, to definicją, która przywraca spokojny sen twórcom i miłośnikom filmów animowanych, a przy tym dotyka kluczowych kwestii z zakresu filmu animowanego i pozwala wpisać w obszar zainteresowania liczną grupę dzieł, jest definicja Pawła Sitkiewicza: „(...) film animowany jest od-

<sup>2</sup> M. Hendrykowski, *Animowany film* [hasło w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 18.

<sup>3</sup> A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977, s. 135–138.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 156. Podobnie sądzi William Moritz, który uważa za pozbawione sensu tworzenie fabularnych filmów animowanych, twierdząc, że zdjęcia aktorskie zawsze są w stanie zastąpić animację (zob. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, s. 15).

<sup>5</sup> P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino...*, op.cit., s. 9.

mianą sztuki filmowej wyróżniającą się poklatkową techniką zdjęć, dzięki której na ekranie powstaje sztuczny, wykreowany przez realizatora ruch obiektów, płaskich bądź trójwymiarowych. Użycie fotografii poklatkowej musi być widocznym i znaczącym zabiegiem stylistycznym, nigdy zaś środkiem mającym na celu stworzenie iluzji rzeczywistości. Kreacja ruchu może się odbywać zarówno za pomocą kamery, komputera, jak i bezpośrednio na taśmie. *Filmowość* animacji nie jest związana z żadnym konkretnym medium (jak kino, telewizja, Internet itd.), ale ze sposobem jej odbioru przez widza<sup>6</sup>.

Skoro możemy uznać film animowany za film, pozostaje wyjaśnić kwestię adaptacji. Opinie, czy w przypadku „przeniesienia” dzieł dramatycznych na ekran mamy do czynienia z adaptacją, są różne. Alicja Helman uważa, że adaptacjami nazwane mogą być jedynie filmowe wersje dzieł prozatorskich, niekiedy także wierszy, dramatu zaś – nigdy; prozę i poezję się adaptuje, utwór dramatyczny – ekranizuje<sup>7</sup>. Z uwagi na etymologię terminu „ekranizacja” pomysł Helman na jego użycie nie musi dziwić: łatwo stwierdzić bliskość ontologiczną realizacji utworu dramatycznego na scenie (rozumianej jako podstawowa, pełna forma zaistnienia tekstu) i filmu (aktorskiego, choć także nie w każdym przypadku) – przy jeszcze wyraźniej widocznych różnicach między utworem filmowym a dziełem literackim. Mimo to wyróżnienie transpozycji utworu dramatycznego na ekran odrębną kategorią skłania do bliższego przyjrzenia się właściwościom sztuki teatralnej i filmu – zwłaszcza animowanego – oraz zależnościom między nimi.

Analiza substancjalnych różnic i podobieństw między teatrem i filmem – a także telewizją – przynosi zaskakujące spostrzeżenia. Okazać się może, że film animowany jest gatunkiem traktującym świat kreowany w podobny sposób jak robi to teatr telewizji – a nie jak film<sup>8</sup>. Jerzy Limon wskazuje na cechy teatru telewizji – które to cechy charakterystyczne są także dla animacji: teatr telewizji (i film animowany, moglibyśmy dopowiedzieć) cechuje się znacznie większą nieskrywaną umownością niż dzieło filmowe; sztuka teatru telewizji (i filmu animowanego, moglibyśmy dopowiedzieć) jest nieiluzyjna i ukazując świat umowny, chce być odbierana nie jako zapis czegoś, co zaistniało w świecie rzeczywistym, lecz jako filmowo wymodelowana struktura artystyczna<sup>9</sup>. Czyż nie tego domagał się Kossa-

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>7</sup> A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), Białystok 1998, s. 267.

<sup>8</sup> Określam animację gatunkiem z pełną świadomością umowności tego terminu i łączącym się z nim uproszczeniem (zob. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino...*, op.cit., s. 20; M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994, s. 164).

<sup>9</sup> J. Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008, s. 19.

kowski? Czy nie to deklarował Sitkiewicz, określając animację jako niemającą na celu stworzenia iluzji rzeczywistości? Na dodatkowe rozważania zasługują także inne aspekty omawianych gatunków<sup>10</sup>.

Definicja proponowana przez Hendrykowskiego wolna jest od powyższych gatunkowych podziałów – według badacza adaptacja to „transpozycja utworu literackiego, scenicznego itp. dokonana dla potrzeb filmu, zabieg reartykulacji – ponownego wykonania danego dzieła w tworzywie i języku filmu. Przebiegający na różne sposoby proces adaptacji filmowej, zwanej potocznie ekranizacją, ma każdorazowo na celu dostosowanie adaptowanego utworu do wymogów nowego medium, odmiennego tworzywa i potrzeb nowych odbiorców. Wykształcone w toku rozwoju kina normy i konwencje adaptacji filmowej obejmują szeroki wachlarz możliwości i indywidualnych rozwiązań: od dążenia do optymalnej, ściślej wierności adaptatora wobec ekranizowanego dzieła, aż do swobodnych transpozycji i parafraz pozostających w luźnym związku z adaptowanym tekstem”<sup>11</sup>.

### 3. Zawartość Hamleta w Hamlecie. Jak animuje się Szekspira?

Ów szeroki wachlarz możliwości i indywidualnych rozwiązań można bez trudu dostrzec w sposobach sięgania do dramatów Szekspira przez autorów filmów animowanych. Animowane adaptacje dramatów Szekspira nie stanowią jednolitego zbioru – różnorodność filmów podyktowana jest wieloma czynnikami, wynikającymi tak z cech typowo technicznych (metoda wykonania), jak też ze stosunku do dzieła literackiego (wierność wobec pierwowzoru).

Próba dokonania klasyfikacji animowanych adaptacji dzieł Szekspira może przysporzyć wiele trudności. Przyczyn takiego stanu szukać można już na poziomie rozważań teoretycznych o słuszności i możliwości kreowania jakiegokolwiek systemu klasyfikującego filmowe adaptacje dzieł literackich w ogóle. Mimo iż starania zmierzania się z zagadnieniem relacji literatury i filmu nie przynoszą jednolitego jej opisu, a głośno brzmiące głosy przekonują o bezcelowości ustalania norm poprawności czy wierności adaptacji, świadectwa prób unormowania

---

<sup>10</sup> Interesujące są kwestie użycia kamery, czasu, przestrzeni, kompozycji ujęć w odniesieniu do filmu, teatru telewizyjnego i (trójwymiarowego i dwuwymiarowego) filmu animowanego (zob. J. Limon, op.cit.; J. Spalińska-Mazur, *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007).

<sup>11</sup> M. Hendrykowski, *Adaptacja filmowa* [hasło w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, op.cit., s. 12–13.

i zamknięcia kwestii filmowych adaptacji w ramach sztywnego modelu tworzą bogaty dorobek<sup>12</sup>.

Reprezentantką liberalnego podejścia do tego zagadnienia jest Maryla Hopfinger, będąca zdania, że każda adaptacja filmowa utworu literackiego jako przekład intersemiotyczny jest zawsze swoistym odczytaniem, interpretacją literackiego pierwowzoru i że najstosowniejszym dla adaptacji filmowej jest model biegunowy, obejmujący bardzo szerokie spektrum możliwości realizacyjnych, rozpięte między maksymalną obiektywizacją a maksymalną subiektywizacją odczytania. Hopfinger, zakładając nieprzekładalność literatury na film na poziomie budulcowym i częściową przekładalność na poziomie budulcowo-znaczeniowym, dostrzega możliwości względnie pełnej przekładalności na poziomie znaczeniowo-kulturowym<sup>13</sup>.

Zwolenniczką bardziej sceptycznego podejścia do kwestii filmowych adaptacji utworów literackich jest natomiast Alicja Helman, która co prawda podziela pogląd, że próba wprowadzenia szczegółowej klasyfikacji filmowych adaptacji utworów literackich jest działaniem mało przydatnym (jako że klasyfikacja taka doprowadziłaby do nakładania się niektórych cech przypisywanych wyodrębnionym modelom), lecz jednocześnie zastrzega, że relacje filmu i literatury należałoby traktować jako formę „twórczej zdrady”, dialogu umożliwiającego wejście w nowe sytuacje komunikacyjne – nie zaś postrzegać je jedynie w kategorii przetworzenia materiału literackiego na materiał filmowy – przez co lepiej mówić nie tyle o adaptacji w ogóle, lecz o poszczególnych adaptacjach<sup>14</sup>.

Nietrudno przyznać Helman rację, próbując dokonać klasyfikacji animowanych adaptacji Szekspirowskich dramatów – nawet jeśli odwołamy się do któregoś z wielu tworzonych przez filmoznawców modeli. Próba zapożyczenia klasyfikacji zaproponowanej przez Michaela Kleina i Gillian Parker, choć zawiera jedynie trzy czytelnie określone kategorie: a) wierność opowiadaniu, b) zachowanie jedynie podstawowego szkieletu opowiadania oraz c) potraktowanie oryginału jako surowej materii będącej okazją do stworzenia odrębnego dzieła, skłania do dłuższej chwili namysłu już przy pierwszej z nich<sup>15</sup>.

Pytania o to, co oznacza „wierność opowiadaniu”, nasuwają się w przypadku serii *Shakespeare: The Animated Tales* (znanej także jako *The Animated Shakespeare*). Są to dwa sześcioczęściowe zestawy filmów produkcji BBC (w koprodukcji

<sup>12</sup> T. Miczka, *Adaptacja* [hasło w:] *Słownik pojęć filmowych*, A. Helman (red.), Kraków 1998, s. 35.

<sup>13</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 88.

<sup>14</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 10–18.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 8–9.

z Rosją), zrealizowanych przez różnych reżyserów w 1992 i 1994 roku<sup>16</sup>. Filmy tej serii realizowane są różnymi technikami – animacją rysunkową (*Sen nocy letniej*, *Makbet*, *Romeo i Julia*, *Juliusz Cezar*, *Otello*), lalkową (*Burza*, *Wieczór Trzech Króli*, *Poskromienie złościcy*, *Opowieść zimowa*), rysunkiem na szkłe (*Hamlet*, *Ryszard III*), malarstwem olejnym (*Jak wam się podoba*).

Filmy serii BBC dochowują wierności czasowi i miejscu wydarzeń, a także sylwetkom postaci dramatu. Jednakże twórcy dokonują drastycznych skrótów tekstu dramatu Szekspira. Każdy z odcinków trwa około pół godziny, co świadczy o wybiórczym potraktowaniu elementów tekstu – rezygnację z części scen czy postaci (w adaptacji *Hamleta* nie pojawiają się Rosencrantz i Guildenstern). Trudno w tym przypadku mówić o zachowaniu dużej wierności, choć z drugiej strony skracanie tekstu dramatu jest procederem powszechnym także w przypadku scenicznych adaptacji. Kolejną wątpliwość budzi fakt upraszczania języka oraz wprowadzania narratora w postaci dźwiękowej (głos z offu), dostarczającego informacji na temat bohaterów utworu lub wydarzeń, z których wizualnej prezentacji zrezygnowano. Ów niefilmowy z natury zabieg – w filmie to kamera pełni funkcję narratora – oddala adaptację dramatu także od jego teatralności, zbliżając do literackiej narracji powieściowej.

Podobny zabieg komentarza werbalnego zastosował Jiří Trnka, adaptując *Sen nocy letniej* (*Sen noci svatojánské*, Czechosłowacja, 1959 r.). W tym trwającym godzinę i piętnaście minut filmie lalkowym komedia Szekspira przybrała formę baletu, lekkiej, radosnej pantomimy traktującej o młodości i miłości, pozbawionej ciężaru trosk i głębokiej psychologizacji postaci. W *Śnie nocy letniej* Trnka dostosował koncepcję lalek, anatomię ciała oraz delikatność użytych materiałów do tanecznego charakteru filmu, czym dowiódł mistrzowskich umiejętności w posługiwaniu się barwą, kształtem i ruchem<sup>17</sup>. W filmie dokonano mniejszych skrótów w tekście, niż miało to miejsce w serii BBC, ale czy niemy Lisander Trnki, płąsający pod oknem Hermii, to jeszcze „wierny” Lisander Szekspira?

Większą pewność możemy poczuć w przypadku próby klasyfikacji adaptacji bardziej swobodnych, które Kleina i Parker określają jako „zachowujące jedynie podstawowy szkielet opowiadania”. W tej grupie znajdują się adaptacje przenoszące akcję dramatu w inny czas i inną przestrzeń, jak ma to miejsce w *Podróży na Melonię* (*Resan till Melonia*, reż. Per Åhlin, na motywach *Burzy*, Szwecja–Norwegia, 1987 r.), czy też filmy zmieniające bohaterów Szekspirowskich w ogrodowe kra-

<sup>16</sup> *Shakespeare: The Animated Tales*, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0147788/>, [dostęp: 1.06.2014].

<sup>17</sup> M. Benešowa, *Jiří Trnka*, Praha 1970, s. 13.

snale, które wbrew woli dramaturga po zakończeniu rodowych waśni „żyją długo i szczęśliwie” – *Gnomeo i Julia* (*Gnomeo and Juliet*, reż. John Wayne Stevenson, na motywach *Romea i Julii*, UK, 2011 r.).

Trzecia kategoria Kleina i Parker – adaptacje traktujące oryginał jako surową materię, będącą okazją do stworzenia odrębnego dzieła – udowadnia, że zachowanie tytułu pierwowzoru bądź imion głównych postaci mogą być jednymi z nielicznych przykładów zachowania wierności wobec oryginału. Odwołanie się do *Snu nocy letniej* przez Ángela de la Cruz i Manolo Gómeza (*El sueño de una noche de San Juan*, na motywach *Snu nocy letniej*, Hiszpania–Portugalia, 2005 r.), autorów filmu, w którym dziewczyna o imieniu Helena wyrusza na poszukiwanie królowej wróżek, by ratować życie schorowanego ojca, wydaje się wyraźnym nadużyciem. Wśród filmów tej kategorii umieścić można także filmy odnoszące się pośrednio do dramatu, w których nawiązanie do utworu Szekspira nie jest jawnie zadeklarowane. Filmem takim jest *Król Lew* (*The Lion King*, reż. Roger Allers, Rob Minkoff, USA, 1994 r. – na motywach *Hamleta*).

Propozycja autorstwa Michaela Kleina i Gillian Parker nie uwzględnia kategorii, którą w swoim modelu umieścił Dudley Andrew, określając ją „zapożyczeniem”. Zapożyczenie oznaczać może wykorzystanie w dziele filmowym różnorodnych komponentów pierwowzoru: idei, poszczególnych elementów, samego tematu, wybranych scen<sup>18</sup>. Warto zauważyć, że definicja tej kategorii, w której zestawia się jako klasyfikujące wykorzystanie tak tematu utworu, jak i „poszczególnych elementów” (cokolwiek to oznacza), czyni model Andrewa mało precyzyjnym. Umieścić w tej grupie możemy filmy przywołujące Szekspirowskich bohaterów – Disneyowska papuga Jago w *Aladynie* (*Aladdin*, reż. Ron Clements i John Musker, USA, 1992 r.), niczym bohater *Otella* sączy jad w ucho swego pana i plecie sieć intryg. Jednakże przede wszystkim kategoria ta obejmuje niezliczoną rzeszę filmów, zwłaszcza telewizyjnych serii animowanych, w których zamieszczono nawiązanie do łatwo rozpoznawalnych scen z dramatów Szekspira. *Romea* zatem odgrywa tak Królik Bugs (*Lonely Toones – A Witch’s Tangled Hare*, reż. Abe Levitow, USA, 1959 r.), jak i Popeye (*Popeye The Sailor – Shakespearean Spinach*, reż. Dave Flaisher, USA, 1940 r.); Pukiem jest tak Pan Magoo (*The Famous Adventures of Mr Magoo – Mr Magoo’s A Midsumummer Night’s Dream*, reż. Abe Levitow, USA, 1965 r.), jak i Gofy (*Mickey Mouse Works – Mouse – Tales: The Midsummer Night’s Dream*, reż. Corey Burton, USA, 1999 r.), a *Hamletem* może zostać nawet Bart Simpson (*The Simpsons – Tales from the Public Domain*, reż. Mike B. Anderson, USA, 2002 r.).

<sup>18</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada...*, op.cit., s. 9.



Kreatywność autorów animowanych serii telewizyjnych na tym się nie kończy – tworzą wieloodcinkowe seriale, wykorzystując dzieła Szekspira, choć jednocześnie dalece od nich odbiegając. Greg Weisman, autor *Gargulców* (*Gargoyles*, USA, 1994–1997), miesza z sobą postaci *Snu nocy letniej* oraz *Makbeta* i umieszcza je w dwudziestowiecznym Nowym Jorku, zaś Fumitoshi Oizaki, reżyser serii *Romeo i Julia* (*Romeo x Juliet*, Japonia, 2007 r.), zmienia tytułową bohaterkę w zamaskowaną mścicielkę, a młodemu Montekiemu każe latać na skrzydlatym konio-smoku nad dachami renesansowo-futurystycznego miasta.

#### 4. Ekspresyjnie, ale na dystans. Po co animować Szekspira?

Mnogość animowanych wariacji na temat twórczości dramatycznej Szekspira skłania do zadania pytania: Po co to wszystko? Po co animować Szekspira? Co zyskuje twórca animacji?

Wiemy, że Kossakowski uważał za bezcelowe tworzenie filmów animowanych w sytuacji, gdy daną historię mógłby opowiedzieć film fotograficzny. Skoro w grę wchodzi adaptacja dzieł scenicznych, nietrudno wyobrazić sobie ich realizację aktorskie. Sam Kossakowski dopuścił jednak wyjątek od tej zasady: zastosowanie animacji w obrazach, w których nie ma ani jednego momentu wymagającego animacji, jest możliwe, gdy wynika z potrzeby osiągnięcia takiej ekspresji, jakiej nie uzyskaliby autor przy pomocy zdjęć aktorskich<sup>19</sup>. Sfera plastyki pozwala na przywołanie przestrzeni wewnętrznej i „wizualizację niewidzialnego”, np. abstrakcyjnych pojęć, trudnych do zdefiniowania stanów i odczuć<sup>20</sup>.

W przypadku animowanej adaptacji dzieł Szekspira kwestię wyboru odpowiedniej techniki animacyjnej uznać można za równie istotną, co zmiany dokonywane w tekście sztuki. Rozumiemy to oglądając różnorodne pod względem technicznym adaptacje z serii BBC, które podkreślają możliwości animacji i ukazują sposoby, w jakie wszystkie filmy „Szekspirowskie” odtwarzają jego poezję poprzez wprawienie jej w ruch<sup>21</sup>.

Wykorzystując technikę animacji, twórcy filmowi dysponują skutecznym narzędziem pozwalającym na odbudowanie na ekranie swojej wizji literackiej opowieści. Możliwość wyboru odpowiedniej stylistyki i techniki animacji jest dodatkowym

<sup>19</sup> A. Kossakowski, *Polski film...*, op.cit., s. 156.

<sup>20</sup> J. Spalińska-Mazur, *Obraz – czas – myśl...*, op.cit., s. 66.

<sup>21</sup> L.E. Osborne, *Poetry in Motion. Animating Shakespeare* [w:] *Shakespeare, The Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*, L.E. Boose, R. Burt (red.), London 1997, s. 109–110.

atutem w rękach reżysera, ponieważ w przypadku animacji już sam „budulec” staje się istotnym elementem kreowania emocji i sugestii interpretacyjnych. Dramatyczna historia Makbeta w adaptacji Nikolaja Serebryakova (*Shakespeare: The Animated Tales – Macbeth*, UK–Rosja, 1992 r.) doskonale odżywa w sugestywnej mrocznej animacji, z postaciami jako jednolite plamy zlewającymi się z półmrokiem, twarzami kształtowanymi półcieniem. Wrażenie radosnej baśniowości *Snu nocy letniej* w adaptacji Roberta Saakiantsa (*Shakespeare: The Animated Tales – A Midsummer Night’s Dream*, UK–Rosja, 1992 r.) zwiększa wykorzystanie animacji lalkowej, zaś historia Romea i Julii w filmie Efima Gamburga (*Shakespeare: The Animated Tales – Romeo and Juliet*, UK–Rosja, 1992 r.), odmalowana w obrazach przywodzących na myśl malarstwo renesansowe, poszerza kontekst kulturowy, choć jednocześnie – jak zauważają Lynda Boose i Richard Burt – zastosowanie płaskiej perspektywy i mało ekspresyjnej mimiki bohaterów odbiera głębię opowieści o młodych kochankach i tłumi jej ładunek emocjonalny<sup>22</sup>.

Poruszając kwestię plastyczności filmu, dotykamy istotnego w przypadku adaptacji utworu literackiego zagadnienia zderzenia z sobą dwóch odmiennych systemów semiotycznych. W ekranowej adaptacji literatury obraz filmowy – choć wywodzący się ze słowa i na nim oparty – w sposób wyraźny stanowi wizualizację jednostkowej interpretacji autora filmowego, narzucającą widzowi sposób odczytania. Trudno nie zauważyć, że w przypadku dramatów scenicznych kwestia ta pojawia się już na etapie ich teatralnej realizacji.

Specyfiką animacji jest to, że jej ciężar gatunkowy nie znika, nawet jeśli brak w niej „wizualizacji niewidzialnego”. Każde bowiem wykorzystanie animacji zmienia znaczenie historii zapisanej w scenariuszu – animacja, nawet jeśli nie wykorzystuje potencjału swojego języka, jest dla widza czytelnym sygnałem, że oto ogląda umowną grę form plastycznych, a nie świat ludzi, w którym obowiązują prawa fizyki i psychologii<sup>23</sup>.

W obrazie animowanym w jednej chwili ludzkie ciało może poruszać się w taki sposób, w jaki nigdy nie mogłoby poruszać się w „realnym świecie” i niemożliwy do zaprezentowania w żywej, nieanimowanej akcji; widowisko staje się z natury zabawne, ponieważ ukazuje dosłownie rozpad społecznego porządku, jaki istnieje w rzeczywistym środowisku<sup>24</sup>. Paweł Sitkiewicz pisze: „Choć nierzadko absurdalny, świat animacji jest w swej groteskowości spójny, dlatego zawieszenie niewiary okazuje się w jego wypadku wysiłkiem zbytecznym. Animacja jako technika musi

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 113–114.

<sup>23</sup> P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino...*, op.cit., s. 15.

<sup>24</sup> P. Wells, *Understanding Animation*, London–New York 1998, s. 128.

tworzyć dystans w stosunku do obrazu, być widoczna i znacząca<sup>25</sup>. Dystans ten może okazać się niekiedy zbawienny: umowność animowana przenosi bohaterów w inną przestrzeń – gdyby Julia rzeczywiście skoczyła z balkonu, sztuka mogłaby się skończyć po drugim akcie. Natomiast w młodym odbiorcy skok Wiedźmy Hazel nie budzi przerażenia i obawy o jej los – bo młody widz doskonale wie, że w przestrzeni filmu animowanego Wiedźma Hazel jest całkowicie bezpieczna i nieważne, ile razy spadnie z wysokości, zostanie rozgnieciona walcem, wystrzelona w powietrze – zawsze cała i zdrowa pojawi się w następnej scenie<sup>26</sup>.

## 5. Rzeź na dobranoc. Po co Szekspir dzieciom?

Podstawowym pytaniem jest, czy każdy film animowany jest z założenia filmem dla młodego widza. Zapewne odpowiemy, że nie każdy. Niekiedy jednak trudno to ocenić, stąd niepewność, czy *Makbet* w reżyserii Serebryakova rzeczywiście przeznaczony jest dla dziecięcego odbiorcy<sup>27</sup>.

Przyczyny postrzegania animacji jako skierowanej do młodego widza wiązać się mogą z tym, że rzeczywiście jest on podstawowym odbiorcą tego gatunku. W Polsce już kilkadziesiąt lat temu większość produkcji animowanych, zazwyczaj mowa o 70, a nawet 80 procentach, obejmowała filmy dla dzieci, od połowy lat 60. XX wieku na ogół seryjne, zrealizowane zespołowo, przeważnie dla telewizji<sup>28</sup>.

Powodem identyfikacji filmu animowanego z dziecięcym odbiorcą może być też fakt, że odbiór animacji wymaga – także od dorosłego – dziecięcej naiwności i umiejętności „uwierzenia w nierzeczywiste”, umiejętności „przełączenia systemu”. Według Joanny Spalińskiej-Mazur poprzez permanentną transgresję iluzji rzeczywistości tworzonej przez konwencje kinematograficzne, poprzez nieustanne podkreślanie sztuczności w grze fabulacji kino animowane w naturalny sposób podąża ku rzeczywistości nieobciążonej presją kultury. Dostęp do tej rzeczywistości istnieje poprzez poetycką lub dziecięcą grę wyobraźni<sup>29</sup>. Dlatego też, jak zauważa Marcin Giżycki – i trudno się z nim nie zgodzić – oglądając filmy animowane, czujemy, że dotykają

<sup>25</sup> P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino...*, op.cit., s. 14.

<sup>26</sup> Zob. *Lonely Toones – A Witch's Tangled Hare*, reż. Abe Levitow, USA, 1959.

<sup>27</sup> Na oficjalnej stronie BBC Two seria *Shakespeare: The Animated Tales* znajduje się w zakładce „Children's” (zob. BBC Two – Children's: Drama, Oficjalna Strona BBC, <http://www.bbc.co.uk/bbctwo/programmes/genres/childrens/drama/all>, [dostęp: 1.06.2014]).

<sup>28</sup> P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011, s. 214.

<sup>29</sup> J. Spalińska-Mazur, *Obraz – czas – myśl...*, op.cit., s. 52.

nas one bardziej, niż gdyby były grane przez aktorów<sup>30</sup>. Tym bardziej wątpliwości, czy filmy podobne do wspomnianej adaptacji *Makbeta* są odpowiednią treścią dla młodego odbiorcy, wydają się słuszne.

Zdaniem Kossakowskiego założeniem filmów dla dzieci jest nie tylko niefraszobliwa rozrywka, ale przekazanie małemu widzowi w lekkiej, emocjonującej postaci różnych treści dydaktycznych<sup>31</sup>. Mając ten cel przed sobą, reżyser nie może zapomnieć, że tylko wtedy treść przemówi do odbiorcy, jeśli poda się ją w odpowiednich dawkach i w odpowiedni sposób<sup>32</sup>. Podobnie Krzysztof Teodor Toeplitz zadawał już w 1974 roku pytania: „Dla dorosłych? Dla dzieci? Dla kogo?” i przyglądając się filmom dla młodego widza, czuł obawę przed „dziwnym materii pomieszaniem”, prowadzącym do kierowania do dzieci treści, w których ukrytych niuansów mały odbiorca nie uchwyci<sup>33</sup>.

Paul Wells proponuje przepis na stworzenie odpowiedniej animacji dla dzieci:

- a) skoncentrowanie się na prostej, przystępnej koncepcji, która będzie dla nich zrozumiała, a jednocześnie pozwoli im się wczuć w występujących w filmie bohaterów;
- b) zaprojektowanie kolorowej, ale jednocześnie prostej scenografii, która jasno przedstawi bohaterów i ich otoczenie;
- c) oprócz zabawnych lub dramatycznych wydarzeń zamieszczenie w filmie konstruktywnych wątków międzyludzkich, mających na celu wsparcie rozwoju dziecka;
- d) użycie prostego języka i opowiadanie historii za pomocą emocji, akcji oraz ustalonych konwencji aktorskich<sup>34</sup>.

Należy przyznać, że nie wszystkie adaptacje dramatów Szekspira realizują komplet postulatów Wellsa. Prosta koncepcja? Konstruktywne wątki międzyludzkie? Prosty język? Kolorowa scenografia? – żaden z tych postulatów nie znajduje odzwierciedlenia w *Makbecie* Serebryakova. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że nie każda animowana adaptacja Szekspira budzi podejrzenia o niestosowność. *Sen nocy letniej* wydaje się idealnym tekstem dla dzieci. Szczęśliwe zakończenie, komiczna fabuła, obecność wrózek i leśnych duszków czynią z niej baśń filmową, którą Hendrykowski definiuje jako utwór filmowy o treści fantastycznej, prze-

<sup>30</sup> M. Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000, s. 7.

<sup>31</sup> O dyskretnej dydaktyce „dobranocek” z lat 60. i 70. XX w. pisze Paweł Sitkiewicz (zob. P. Sitkiewicz, *Wychować czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci*, „Panoptikum” 2008, nr 7, s. 306–308).

<sup>32</sup> A. Kossakowski, *Polski film...*, op.cit., s. 140.

<sup>33</sup> K.T. Toeplitz, *Próba sensu, czyli notatnik leniwego kinomana*, Warszawa 1974, s. 200–206.

<sup>34</sup> P. Wells, *Animacja*, A. Garbiński (tłum.), Warszawa 2009, s. 116.

znaczony z reguły dla widowni dziecięcej, ukazujący dzieje bohaterów w świecie, w którym rządzą zarówno realistyczne prawa, jak i siły nadprzyrodzone; charakterystyczną cechą rzeczywistości baśniowej, obok udziału cudowności i antropomorficznej wizji przyrody, jest przywiązanie do odwiecznych norm moralnych i ideałów godziwego życia, sprawiedliwości itp.<sup>35</sup> „Dziecko nie po to ucieka w animowany świat, by spotkać w nim to, co widzi dookoła” – konstatuje Sitkiewicz<sup>36</sup>.

Trójwymiarowa animacja poklatkową, jaką zastosował w swoim *Śnie no-cy letniej* Jiří Trnka, zdobyła olbrzymią popularność wśród dzieci, które widzą olbrzymią różnicę między fizycznym, namacalnym światem lalek a płaskimi, dwuwymiarowymi kreskówkami. Skojarzenie z dziecięcymi zabawkami, a także poczucie prawdziwości i przystępność miejsca, w którym mieszkają zabawne postaci, mogą przykuć uwagę dziecka i zapewnić jego duże zaangażowanie emocjonalne w oglądanie bajki<sup>37</sup>. Poza tym dziecięce lalki posiadają także inny byt, który można określić jako „życie po życiu”, gdyż wzbudzają w widzu dorosłym przyjemne wspomnienia z dzieciństwa, jednocześnie uosabiając formalny dystans do niego. Lalka mocno oddziałuje przez swoją widmowość i przez nią właśnie jest silnie ekspresywna<sup>38</sup>.

Być może twórcy posługują się niekiedy zbyt prostym kluczem, według którego animowana forma połączona z i tak uproszczoną fabułą *a priori* czynią z dziecka właściwego odbiorcę filmu. „Język *cartoonu* jest często traktowany jako ideologicznie naiwny i nieprzekonujący, a przez to łatwiej za jego pośrednictwem poruszać problemy społeczne i zmieniać ich obraz” – zauważa Spalińska-Mazur<sup>39</sup>. Może też łatwiej przekazywać treści dramatów nieprzeznaczonych dla młodego odbiorcy?

Pytanie to zadaje także Jack Zipes, zastanawiając się nad motywacją twórców filmowych adaptacji literackich bajek i baśni. Wśród możliwych odpowiedzi Zipes wymienia miłość do sztuki, profity finansowe oraz chęć uczynienia opowieści bardziej czytelną, łatwiej dostępną dla widza z nią niezaznajomionego<sup>40</sup>. Ostatni z wymienionych przez Zipesa motywów nie jest obcy miłośnikom i propagatorom twórczości Szekspira. We wczesnych latach XIX wieku Mary Lamb wraz ze swoim bratem opublikowali *Tales from Shakespeare* – zbiór opowiadań opartych na mo-

<sup>35</sup> M. Hendrykowski, *Baśń filmowa* [hasło w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, op.cit., s. 31.

<sup>36</sup> P. Sitkiewicz, *Wychować czy pouczać?...*, op.cit., s. 307.

<sup>37</sup> P. Wells, *Animacja*, op.cit., s. 114.

<sup>38</sup> J. Spalińska-Mazur, *Obraz – czas – myśl...*, op.cit., s. 64.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>40</sup> J. Zipes, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy – Tale Films*, New York–London 2011, s. 12.

tywach Szekspirowskich dramatów, łatwych do odbioru przez bardzo małe dzieci. Publikacja transpozycji dramatów na proste utwory narracyjne jest nie tylko świadectwem tego, jak dana kultura wyobraża sobie edukację najmłodszych, lecz pokazuje także to, że fakt przetworzenia utworów Szekspira z zastosowaniem jawnej skrótowości łatwo usprawiedliwić myślą o dzieciach oraz, naturalnie, dążeniem do przygotowania przyszłego odbiorcy „właściwego dzieła”. Rekonstrukcja dzieł dramatycznych w krótkiej formie prozatorskiej mówi także wiele tak o wzroście znaczenia form narracyjnych, jak i o pozycji i sposobach wykorzystywania tekstów Szekspirowskich w dziewiętnastowiecznej Anglii<sup>41</sup>.

Idea Mary Lamb okazała się zaraźliwa. Na gruncie literatury amerykańskiej już w 1900 roku ukazała się bardzo zbliżona do dziewiętnastowiecznego zbioru opowiadań propozycja *The Children's Shakespeare* autorstwa Edith Nesbit, która w nieco naiwny sposób wyjaśnia we wstępie, jak to pewnego wieczoru dzieci zmusiły ją do opowiedzenia im treści *Snu nocy letniej*. Nesbit z żalem wyznaje, że w przedstawieniu historii słowami zrozumiałymi przez jej pociechy nie pomogła jej nawet lektura opowiadań Mary Lamb. Autorka uczciwie uświadamia córki (i młodych czytelników swojej publikacji), że jej opowiadania zawierają jedynie cząstkę Szekspira, co zapewne same zrozumieją, gdy dorosną, ponieważ „Szekspir nie pisał dla dzieci”. „Ale ty możesz! Musisz, musisz” – miały krzyknąć dzieci, na co matka odpowiedzieć mogła jedynie: „No cóż, jeśli muszę, to muszę”<sup>42</sup>.

Także dziś na półkach księgarń, w dziale z literaturą dziecięcą, możemy odnaleźć książkę Marcii Williams o znajomo brzmiącym tytule *Tales from Shakespeare*, zawierającą siedem popularnych dramatów zaprezentowanych w formie komiksów, w których barwne, nakreślone przyjazną dziecięcemu oku kreską obrazki opatrzone skąpym, acz przystępnym komentarzem.

Również polski rynek wydawniczy podjął starania przybliżenia najmłodszemu czytelnikowi Szekspira – choć raczej uczyniono to „przy okazji” wprowadzania młodego czytelnika w świat baletu. Studio Blok wraz z Teatrem Wielkim – Operą Narodową Polskim Baletem Narodowym wydało serię *Bajki Baletowe*, wśród których ukazała się literacka (atrakcyjnie ilustrowana) wersja baletowej inscenizacji dramatu *Romeo i Julia*. Pozycja ta jest przykładem długiej i skomplikowanej, a co za tym idzie, oddalającej się od pierwowzoru, wędrówki Szekspira – z utworu dramatycznego do baletu, z baletu na karty opowiadania.

Kwestię walorów edukacyjnych animowanych adaptacji dramatów Szekspira porusza Laurie E. Osborne, lecz pisze o brytyjsko-rosyjskiej serii jako o przy-

<sup>41</sup> L.E. Osborne, *Poetry in Motion...*, op.cit., s. 106.

<sup>42</sup> E. Nesbit, *Shakespeare's Stories for Young Readers*, New York 2006, s. 1–2 (tłum. M. Pruszek).

gotowującej młodych odbiorców raczej do filmowego niż do teatralnego czy literackiego zrozumienia utworów barda<sup>43</sup>. Autorka widzi w *Shakespeare: The Animated Tales* narzędzie służące popularyzacji wielokulturowej sztuki wysokiej, przynoszące wiedzę o tym, gdzie współcześnie sztuki Szekspira mogą i powinny być usytuowane, stara się przekonać nas, że film będący połączeniem kultury wysokiej i popularnej może znów ożywić Szekspirowskie dramaty<sup>44</sup>.

Zatem współczesne animowane adaptacje dzieł Szekspira mają być – jak określiła to Helman – świadectwem lektury określonej zbiorowości w określonym czasie i miejscu. Badaczka zgadza się, że adaptacje filmowe można w badaniach socjologiczno-historycznych traktować jako świadectwa odbioru literatury<sup>45</sup>. Należałoby jeszcze odważyć się odpowiedzieć na pytanie, jakie to świadectwo jest. Dochodzi do wymieszania różnych biegunów kultury, dzieła wysokie wchodzi w niski obieg, zostają włączone do grupy filmów dla masowej widowni. Adaptacja filmowa dzieł literackich czy jakichkolwiek innych dzieł sztuki prowadzi do wyjęcia ich z właściwych dla nich pierwotnych kontekstów i umieszczeniu w kontekście nowym – sprowadzenia na jedną płaszczyznę, opowiedzenia na nowo, za pomocą stałego zestawu stereotypów, wybitnych dzieł tworzonych w różnym czasie, miejscu i różnych językach<sup>46</sup>.

Czy można zignorować fakt, że autorzy animowanych adaptacji dramatów Szekspira zmieniają, upraszczają, wypaczają ich obraz? Pytanie to odnosi się do filmów animowanych przywołujących – często w zniekształconej formie – poszczególne postaci lub sceny z Szekspirowskich dramatów. Odpowiedź na nie przynosi proste badanie przeprowadzone na 113 młodych odbiorcach w wieku od 9 do 13 lat, uczniach klas 4–5 szkoły podstawowej (tabela 1). Uczestnicy badania zostali poproszeni o obejrzenie filmu *A Witch's Tangled Hare* (reż. Abe Levitow, USA, 1959 r.) i o udzielenie odpowiedzi na kilka pytań. Z badań wynika, że połowa młodych odbiorców rozpoznaje cytowaną w filmie animowanym scenę balkonową (50%), zaś część z nich poza tytułem jest w stanie podać także nazwisko autora utworu (12%). Aż 97% respondentów deklaruje, że tytuł *Romeo i Julia* nie jest im obcy, choć znają go głównie z innych filmów lub bajek (30%). Znaczna część uczniów, bo aż 65%, kojarzy tytuł *Romeo i Julia* ze sztuką teatralną, lecz respondenci nie potrafią określić, czy jest to utwór przeznaczony dla odbiorców w ich wieku (49% uważa, że tak, 43%, że nie). Chociaż uczniowie zdają sobie sprawę, że

<sup>43</sup> L.E. Osborne, *Poetry in Motion...*, op.cit., s. 106.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>45</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada...*, op.cit., s. 12–13.

<sup>46</sup> Zob. T. Miczka, *Adaptacja* [hasło w:] *Słownik pojęć filmowych*, op.cit., s. 37.

tematem utworu Szekspira jest miłość (96%), zaś bohaterami są postaci realistyczne – młody chłopak i młoda dziewczyna (83%) – to tylko połowa z nich (50%) ma świadomość, że utwór ten ma nieszczęśliwe zakończenie.

## 6. Zakończenie

Pozostaje wierzyć, że adaptacja filmowa skłoni do sięgnięcia po pierwowzór. Alicja Helman – zapewne nie jako jedyna – obawia się jednak, że adaptacja częściej pierwowzór zastępuje, zwłaszcza jeśli dotyczy ona lektury szkolnej<sup>47</sup>. Trudno nie wątpić w deklaracje interpretatorów dramatów Szekspira mówiące o dążeniu do przygotowywania czytelnika na przyszłe poznanie utworów dramaturga, skoro na czwartej stronie obwoluty książki Edith Nesbit *Shakespeare's Stories for Young Readers* poleca się ją – zamiast ponowne sięgnięcie po oryginał – jako sposób odświeżenia znajomości tekstu dla osób dorosłych (*literate refreshers for older folks*). Może się okazać, że bardzo długa droga, jaką pokonuje Szekspir w dotarciu do młodego odbiorcy, jest dla dziecięcego uczestnika kultury poznającego Szekspira niebezpieczną drogą na skróty.

Dążeniu do propagowania kultury wysokiej wśród najmłodszych odbiorców powinna towarzyszyć troska o to, które jej elementy i w jakiej formie są prezentowane. Traktowanie pewnych dzieł jako część światowego dziedzictwa kulturowego paradoksalnie zmniejsza do nich dystans i ośmiela w daleko posuniętych działaniach reinterpretatorskich. Trudno nie przyznać racji, że intertekstualność jest ważną częścią rozwoju sztuki, jednakże działalność taka w kontekście młodego, niedoświadczonego uczestnika kultury może przynieść więcej szkody niż korzyści. Animowane filmy dla dziecięcego widza inspirowane dramataми Szekspirowskimi odbiegają daleko od ich pierwowzorów, przez co rodzi się obawa, że i samemu odbiorcy zamiast przybliżyć twórczość Szekspira – znacznie ją od niego oddalają.

---

<sup>47</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada...*, op.cit., s. 13. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że istnieje grono uczniów, którzy są nie tylko czytelnikami lub widzami inscenizacji Szekspirowskich dramatów, lecz sami stają się twórcami amatorskich filmów animowanych będących adaptacjami dzieł barda. Filmy te, tworzone głównie z użyciem trójwymiarowej animacji lalkowej (np. postaci z klocków Lego), prezentują różny poziom techniczny i estetyczny oraz dużą różnorodność w kwestii stosunku do pierwowzoru, choć wszystkie są wyrazem zainteresowania tak działami brytyjskiego barda, jak i twórczością filmową (zob. DrSnerd, *Macbeth in Lego!*, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=inoUJ00Q72k>).



Tabela 1. Wyniki ankiety dotyczącej rozpoznania przez młodego widza motywu Szekspirowskiego w filmie animowanym

Pytania i odpowiedzi	% uczniów kl. 4 (32 osoby)	% uczniów kl. 5 (55 osób)	% uczniów kl. 6 (26 osób)	% uczniów RAZEM (113 osób)
<b>1. We fragmencie filmu obejrzanego przed chwilą znajduje się nawiązanie do pewnego utworu literackiego. Czy wiesz jakiego? Jeśli tak, podaj jego tytuł i autora.</b>				
a) Znajomość tytułu	31	53	65	50
b) Znajomość tytułu i autora	6	9	23	12
c) Nieznajomość tytułu i autora	63	38	12	50
<b>2. Czy słyszałeś kiedykolwiek o utworze pt. „Romeo i Julia” lub o jego bohaterach, Romeo i Julii?</b>				
a) Nie	3	4	0	3
b) Tak	97	96	100	97
<b>3. Z czym kojarzy Ci się scena pokazana w filmie lub postaci Romea i Julii?</b>				
a) Z niczym	13	7	11	9
b) Z reklamą telewizyjną	3	11	8	8
c) Z innym filmem	9	22	8	15
d) Ze sztuką teatralną	69	60	73	65
e) Z grą komputerową	3	0	0	1
<b>4. Czy znasz (lepiej lub gorzej) treść „Romea i Julii”?</b>				
a) Nie, nie znam	34	31	19	29
b) Tak, z filmu (lub też bajki)	31	31	27	30
c) Tak, z przedstawienia w teatrze	3	7	12	7
d) Tak, ktoś mi o tym opowiadał	16	20	35	22
e) Tak, z książki	16	9	4	10
<b>5. Według Ciebie „Romeo i Julia” to utwór:</b>				
a) przeznaczony dla osób w Twoim wieku	56	38	62	49
b) przeznaczony dla starszych od Ciebie i dorosłych	34	53	35	43
c) nie wiem	10	9	3	8
<b>6. Według Ciebie tematem „Romea i Julii” jest:</b>				
a) miłość	97	96	96	96
b) walka o władzę	0	2	0	1
c) magia i czary	3	0	4	2
d) nie wiem	0	2	0	1
<b>7. Według Ciebie bohaterami „Romea i Julii” są:</b>				
a) postaci fantastyczne (np. czarownica, krasnoludki, zwierzęta mówiące ludzkim głosem)	16	16	12	15

Pytania i odpowiedzi	% uczniów kl. 4 (32 osoby)	% uczniów kl. 5 (55 osób)	% uczniów kl. 6 (26 osób)	% uczniów RAZEM (113 osób)
b) postaci realistyczne (np. młody chłopak i młoda dziewczyna)	81	82	88	83
c) nie wiem	3	2	0	2
<b>8. Według Ciebie historia Romea i Julii kończy się:</b>				
a) szczęśliwie	69	40	27	45
b) nieszczęśliwie	25	55	73	50
c) nie wiem	6	5	0	5

## LITERATURA:

Benešowa M., *Jiří Trnka*, Praha 1970.

Giżycki M., *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000.

Helman A., *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), Białystok 1998.

Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.

Jonson B., *Pamięci mojego ukochanego mistrza Williama Szekspira*, F. Jezierski (tłum.) [w:] *W. Szekspir, Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, Teatr Ziemi Krakowskiej im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, Program nr 26, Tarnów 1963.

Kossakowski A., *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977.

Limon J., *Obroty przestrzemi. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.

Nesbit E., *Shakespeare's Stories for Young Readers*, New York 2006.

Osborne L.E., *Poetry in Motion. Animating Shakespeare* [w:] *Shakespeare, The Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*, L.E. Boose, R. Burt (red.), London 1997.

Przylipiak M., *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994.

Sitkiewicz P., *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009.

Sitkiewicz P., *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011.

Sitkiewicz P., *Wychować czy pouczyć? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci*, „Panoptikum” 2008, nr 7.

*Słownik pojęć filmowych*, A. Helman (red.), Kraków 1998.

Spalińska-Mazur J., *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007.

Toeplitz K.T., *Próba sensu, czyli notatnik leniwego kinomana*, Warszawa 1974.

Wells P., *Animacja*, A. Garbiński (tłum.), Warszawa 2009.

Wells P., *Understanding Animation*, London–New York 1998.

Zipes J., *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy – Tale Films*, New York–London 2011.

## Źródła internetowe

*Shakespeare: The Animated Tales*, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0147788/>.

BBC Two – Children’s: Drama, Oficjalna Strona BBC, <http://www.bbc.co.uk/bbctwo/programmes/genres/childrens/drama/all>.

DrSnerd, *Macbeth in Lego!*, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=inoUJ00Q72k>.