

Barbara Świąder-Puchowska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-7818-0839

Dzieci Chaplina. Filmowe tropy w działalności gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku (Cyrk Rodziny Afanasjeff i Co To)

Streszczenie

Autorka artykułu prezentuje kilka najważniejszych gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku – zwłaszcza Cyrk Rodziny Afanasjeff i Co To. Jego celem jest przedstawienie roli filmu i kina w działalności tych grup (przede wszystkim pierwszej z nich). Opisanie w artykule przykłady z programów teatralnych pokazują, jak filmowe dzieła zmieniały nie tylko sposób budowania widowisk (za sprawą środków i estetyki filmowej), lecz także inspirowały humanistyczny przekaz i wartości (zwłaszcza w wydaniu Charliego Chaplina i Vittorio de Siki), prezentowane przez twórców wczesnych teatrów studenckich w Gdańsku.

Słowa kluczowe: polski teatr współczesny, gdańskie teatry studenckie, Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjeff, Co To.

Chaplin's children. Movie paths in Gdansk student theatres of 50. and 60. of the XXth century (Cyrk Rodziny Afanasjeff and Co To)

Abstract

This article discusses several important Gdansk student theatres of 50. and 60. of the XXth century: Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjeff, Co To. The aim of this article is to show the role of movies and cinema in those theatres work (especially Bim-Bom). Examples of theatre programs presented in the article show, how movies changed the way of creating theatre performances and inspired humanistic ideas and values (especially the ones realised by Charlie Chaplin and Vittorio de Sica), presented by early Gdansk student theatres creators.

Keywords: Polish contemporary theatre, Gdansk student theatres, Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjeff, Co To.

Twórcy gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku – Teatryku Bim-Bom (1954–1960)¹, Teatru Pantomimy Rąk i Przedmiotów Co To (1956–1963) oraz Cyрку Rodziny Afanasjeff (1959–1963) pozostawali pod wpływem filmu, który był jednym z zasadniczych elementów kształtujących ich wrażliwość i wyobraźnię, a także poetykę

¹ Zob. B. Świąder-Puchowska, *Dzieci Chaplina. Filmowe tropy w działalności gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku (Bim-Bom)*, „Media Biznes Kultura” 2018, nr 2.

przygotowywanych przez nich widowisk². Jednym z najważniejszych artystów był dla nich Charlie Chaplin i jego filmowe burleski – nie tylko ze względu na sposób, w jaki autor *Dyktatora* myślał o komedii i w jaki wykorzystywał środki do jej budowania (zwłaszcza gag), ale także ze względu na humanistyczny przekaz jego dzieł. Inspiracje jego twórczością są widoczne zwłaszcza w programach Cyrku Rodziny Afanasjewa. W tym artykule zaprezentowano związki z filmem zwłaszcza tego teatru oraz Co To.

Wizyta u Mistrza

W swojej książce *Ja jako wykopalisko* Jacek Fedorowicz relacjonuje międzynarodową wyprawę młodych artystów, którzy w ramach swoich wędrówek po Europie postanowili odwiedzić Charlesa Chaplina w jego domu pod Lozanną: „[...] przyjechaliśmy tam około godziny drugiej po południu, żeby zdążyć – jak powiedział Jurek – akurat na obiad. Przejechaliśmy szybko park i zatrzymaliśmy się przed dwupiętrową willą. Wowo chciał zatrzeć, ale nie zrobił tego, bo z domu wyszedł chłopiec – jak mi się zdaje – dziesięcioletni. Wowo opuścił szybę samochodu i zapytał, czy Mr. Chaplin jest w domu”³. Uczestnikami wycieczki byli między innymi, oprócz wspomnianego Fedorowicza, także inni dwaj twórcy gdańskiego Teatryku Bim-Bom, Wowo Bielicki i Jerzy Afanasjew. Podczas przywołanej tu „wizyty” w willi Chaplina w 1957 roku (w tym samym roku Cybulski i Kobiela mieli poznać w Paryżu innego z ulubionych filmowych twórców socromantyków, Jacquesa Tatiego⁴) artystom nie udało się spotkać autora *Brzdąca*, a jedynie zostawić dla niego list (a właściwie którąś z jego kolejnych wersji, w których Bielicki miał zwracać się do artysty m.in. „Your Eminence”⁵) oraz zabrać garść żwiru z alejki przed jego domem dla Dyskusyjnego Klubu Filmowego Żak w Gdańsku⁶.

Te szalone odwiedziny ówczesnych studentów i artystów gdańskich u mistrza Chaplina nie były jedynie spontanicznym przejawem młodzieńczej fantazji, ale także rodzajem wyprawy do źródła czy też chęcią oddania „czci” najwyższemu wówczas autorytetowi. Chaplin był bowiem dla ówczesnego pokolenia socromantyków jednym z najważniejszych twórców, wyznaczającym z jednej strony horyzont światopoglądowy, a z drugiej sposób postrzegania i budowania komizmu w ich realizacjach. W stworzonej przez Chaplina postaci trampa łączyły się zarówno cyrkowe, błazeńskie elementy poszukiwań scenicznych wybrzeżowych twórców, jak i humanizm, charakterystyczny dla programów gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku. Inspiracje twórczością Chaplina powracały raz po raz w projektach omawianych teatryków.

² Piszę o tym szerzej w: B. Świąder-Puchowska, *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

³ J. Fedorowicz, *Ja jako wykopalisko*, Świat Książki, Warszawa 2014, s. 158.

⁴ D. Karaś, *Cybulski. Podwójne salto*, Znak, Kraków 2016, s. 191.

⁵ J. Fedorowicz, *Ja jako... op. cit.*, s. 158.

⁶ *Ibidem*.

Jerzy Afanasjew, twórca Cyrku Rodziny Afanasjewa i współtwórca Bim-Bomu, a także członek opisanego wcześniej wyprawy, stwierdza wprost o artystach Bim-Bomu: „twórcy tego teatru terminowali w klubach filmowych, za swój najważniejszy artystyczny kierunkowskaz uważali humanizm Chaplina, wierzyli w to, że humor bywa wyższym wykładnikiem tragedii”⁷. W jednej ze swoich wypowiedzi, przytoczonej przez Pawła Mościckiego w jego książce *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości*, autor *Światła wielkiego miasta* mówił o swojej wizji komedii: „W moich błazeństwach, przebraniach, wygłupach, nielogicznych ruchach i komicznym patosie pokazuję ludzkość taką, jaką można ją widzieć z góry, jeśli znajduje się tam ktokolwiek, kto patrzy na ziemski zgiełk”⁸. Jak stwierdza Mościcki, ta boska perspektywa może mieć dwojakie konsekwencje:

Z jednej strony komedia widziana z wysokości wydaje się ulegać uwzniośleniu, niezależnie od tego, że składa się głównie z niskich wygłupów. Z drugiej zaś z owego podniebnego punktu widzenia tragedia, w swym przesadnym patosie, może wyglądać jak coś w gruncie rzeczy komicznego i niedorzecznego. Najciekawsze wydaje się jednak połączenie tych perspektyw i uznanie, że komedia jest niejako tragedią widzianą z góry, która zmienia się z powrotem w tragedię w tym samym ruchu, w którym stary patos ulega dekonstrukcji⁹.

Obnażając najważniejszą rolę komedii i mechanizm stojący za nią w jej najgłębszych pokładach, Chaplin notował:

[...] komedia zakrzywia wymiary życia w groteskowy sposób, natomiast tragedia dokonuje tego w przeciwnym kierunku – ale obie posługują się zakrzywieniem. [...] Zarówno komedia, jak i tragedia są pochłonięte tym samym: jest to zabawny ból (*playful pain*). Komedia jest zabawnym cierpieniem¹⁰.

W realizacjach gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku nawiązanie do sposobu, w jaki myślał Chaplin o komedii w swoich burleskach, najpełniej widać w widowiskach Cyrku Rodziny Afanasjewa, w których także na poziomie tematów i motywów powracają, ubierane w komediowy kostium, doświadczenia biedy, wojny, śmierci, głodu. Spotyka się tu także postaci bliskie tej wykreowanej przez Chaplina, z jej błazeńską naturą.

Odtrąceni i odrzuceni

Stworzona w widowiskach Cyrku przez Ryszarda Ronczewskiego, jedyne profesjonalnego aktora wśród występujących w ówczesnych teatrzykach studenckich artystów (wszak Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela pojawiali się na scenie w programach

⁷ J. Afanasjew, *Czasy Bim-Bomu* [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 107.

⁸ Cyt. za: P. Mościcki, *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 85.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 86.

Bim-Bomu jedynie incydentalnie), dodatkowo po kursie pantomimy u samego Marcela Marceau, główna postać Arlekina była inspirowana wizerunkiem tego bohatera, stworzonym przez wielkiego XIX-wiecznego mima, Jeana Gasparda Debureau. Późniejszy wariant tego bohatera, w wydaniu Marceau (dla którego najważniejszym tematem było nieszczęście), ale także Jeana-Louisa Barrault (notabene, wykonawcy roli Debureau w filmie *Komedianci* z 1945 roku w reżyserii Marcela Carného), bliski jest Chaplinowskiemu trampowi – tak samo jak on ma „poetyczną duszę i zagubiony jest w okrutnym świecie”¹¹, a jednocześnie wywołuje śmiech. Marceau, podobnie jak niegdyś Debureau, pragnął pokazać los człowieka w jego zmaganiach w świecie¹². Taka idea widoczna jest także w realizacjach trójmiejskiego Cyrku.

Obecne w programach wszystkich omawianych tu teatrów postaci, istniejące poza marginesem dominującego nurtu życia, skrzywdzone i wykluczone, najbardziej wprost ukazane są właśnie w realizacjach Cyrku, eksponujących nędzę, naznaczenie katastrofą (pożarem, który można potraktować jako metaforę wojny) i bylejakość egzystencji cyrkowej „trupy bulwarowych biedaków”¹³, „żałosnych ogryzków triumfalnego ongiś cirku”¹⁴. Artyści Bim-Bomu, Co To i Cyrku niejako mówią w imieniu odrzuconych i ubogich. Podobnie jak w filmach Chaplina i w dziełach neorealizmu włoskiego (zwłaszcza w ulubionym *Cudzie w Mediolanie* Vittorio de Siki), lokują w słabszych moralną wyższość, prawdę i prostotę, przeciwstawianą pysze i cynizmowi bogatych, co najzupełniej pokazywała metafora Kataryniarza i Koguta z programu *Radość poważna* Bim-Bomu. Ewa Nawrocka określa przesłanie programów grupy Afanasjewa jako „elegię na odejście”:

świata dobroci, delikatności, łagodności, uśmiechu, dziecięcej naiwności i spontaniczności w reagowaniu na rzeczywistość świata bezradnego wobec drapieżnego kultu pieniądza, okrucieństwa wobec bliźnich, szyderczego śmiechu ze wszystkiego, co słabe, kruche, biedne¹⁵.

Jedną z figur doskonale „mieszczącą” wskazane wcześniej treści był właśnie cyrk i postać cyrkowca. Afanasjew, tworząc rodzaj antycyrku, konstruował go między innymi poprzez nawiązania do bogatej tradycji kultury plebejskiej, ulicznej (w tym do *commedia dell'arte* i pantomimy), a także do różnych tekstów kultury. Odwoływał się do cyrku jako takiego nie tylko poprzez awangardę XX wieku, ale także poprzez cyrkowych bohaterów Chaplina, Felliniego (*La Strada*), Tatiego, Bergmana (*Kuglarze*), Carného (*Komediantanci*)¹⁶. Marian Grześczak stwierdzał na przykład, że „[...] w teatrze

¹¹ J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 289.

¹² *Ibidem*, s. 286.

¹³ Afanasjew z Sopotu [J. Afanasjew], *Sezon kolorowych chmur. Z życia gdańskich teatrzyków 1954–1964*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 200.

¹⁴ *Ibidem*, s. 195.

¹⁵ E. Nawrocka, *Był sobie cyrk... Cyrk rodziny Afanasjef [w:] Słownik trójmiejskich teatrów osobnych [w:] Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 31.

¹⁶ *Ibidem*, s. 35.

Afanasjewa we wszystkich spektaklach pojawia się zawsze jeden i ten sam bohater: chaplinowski błazen i jego przeciwieństwo: brechtowska Mutter Courage¹⁷. W jednej z realizacji Cyrku występuje postać bezpośrednio nawiązująca swoim wizerunkiem do twórcy *Dyktatora*: „[...] ubrany niedbale w czarny, zbyt obszerny garnitur, z melonikiem na głowie założonym dość zawadiacko, przypominający po trochu kuglarza i cyrkowca, po trochu Chaplina, wymachując laseczką”¹⁸.

Cyrk i cyrkowcy doskonale oddają także w metaforycznym ujęciu tragizm losu artysty z jego tymczasową, zdaną na łaskę publiczności egzystencją, co w filmie *La Strada* z 1954 roku doskonale pokazał Federico Felliniego, artysta niezwykle bliski Afanasjewowi. Ta „mroczna baśń”¹⁹, wpisana w życie cyrkowców, podobnie jak *Cud w Mediolanie*, stanowiła „podzwonne” neorealizmu. Była dla Cyrku tym, czym film de Siki dla Bim-Bomu. Wspólna dla Afanasjewa i reżysera *Osiem i pół* fascynacja cyrkiem, który według Felliniego „pozwała jednocześnie żyć i tworzyć”²⁰, podobieństwo atmosfery, tematów, rozwiązań formalnych, a nawet aktorstwa i postaci (Alinę Afanasjew porównywano np. do Giulietty Masiny²¹) było ze strony trójmiejskich twórców świadomym odwoływaniem się do konkretnych kontekstów kulturowych.

Światy realizacji Afanasjewa, podobnie jak dzieł włoskiego twórcy, budowane były z magicznej perspektywy, ukazywane za pośrednictwem naiwnej optyki. Widać to doskonale w autorskim filmie telewizyjnym Afanasjewa *Białe zwierzęta* z 1960 roku (zrealizowanym z Jerzym Augustyńskim jako operatorem), który Grzeńczak porównywał do atmosfery *La Strady* i obrazów Chagalla. Pisał o „cyrku-balecie-poemacie” wizualnym Afanasjewa: „Reżyser oszukał kamerę stawiając przed obiektywem ludzi przebranych za symbole: zmyślonego Pierrota i Kolombinę, Smutek i Radość, Miłość i Zło, Rozpacz i Śmiech – co dało obraz lirycznie wypoetyzowany”²². Afanasjew, który po ukończeniu studiów reżyserskich w łódzkiej szkole filmowej został reżyserem filmowym, telewizyjnym i teatralnym, za czasów Cyrku był także autorem tekstu *Szafa*, stanowiącego bazę dla scenariusza dyplomowej etudy Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* z 1958 roku, zrealizowanej w Trójmieście. Nazwisko twórcy nie znalazło się jednak wśród realizatorów słynnego obrazu, co miało poskutkować sporem między artystami w ZAiKS-ie²³.

W Cyrku, w Bim-Bom, a nawet w Co To widoczne są bardzo wyraźnie odniesienia do sposobu budowania przez Chaplina gagu, czyli „podstawowej jednostki» języka burleski”²⁴, jak go określa Petr Král, będącej przede wszystkim działaniem. Mościcki

¹⁷ M. Grzeńczak, *Najpiękniejsze pasje*, „Argumenty”, 7.10.1962, za: Afanasjew z *Sopotu...*, *op. cit.*, s. 236.

¹⁸ *Ibidem*, s. 235.

¹⁹ M. Kornatowska, *Fellini, słowo/obraz terytoria*, Warszawa 1989, s. 47.

²⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 15.

²¹ Por. m.in. M. Leja, *Masina Ronczewska*, „Zwierciadło”, 31.05.1959.

²² Cyt. za: J. Afanasjew, *Każdy ma inny świat. Wspomnienia, notatki, recenzje, wywiady, refleksje 1932–1982*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, s. 301.

²³ Por. *ibidem*, s. 190–192; B. Świąder-Puchowska, Rozmowa z aktorem Cyrku Rodziny Afanasjewa, Ryszardem Ronczewskim, 20.05.2018.

²⁴ Cyt. za: P. Mościcki, *op. cit.*, s. 95.

przypomina, że ten sam autor zauważał, iż u swych źródeł słowo „gag” oznacza „impro-
wizowane intermedium”²⁵, „pewien rodzaj działania, który funkcjonował równoległe do
opowieści rozwijanej w przedstawieniu teatralnym”²⁶. W burlesce filmowej działania
tego typu, podejmujące tradycję między innymi *lazzi* w *commedia dell'arte*, zostały
znacznie zbliżone do planu opowieści, narracji. Z kolei wymyślona przez Chaplina
postać, do której chętnie się odwoływano, miała w sobie pomieścić wiele tożsamości –
jak sam artysta mówił, miał się w niej znajdować:

[...] tramp, dżentelmen, poeta, marzyciel, samotnik, stale wyczekujący romantyczności
i przygody. [...] Chciałbym natchnąć [...] mniemaniem, że jest [on] uczonym, muzykiem,
księciem, graczem polo. Jednakże nie gardzi zbieraniem niedopałków czy okradaniem dzieci
z cukierków. I oczywiście, jeśli sytuacja tego wymaga, potrafi kopnąć damę w zadek – ale
tylko w najwyższym gniewie!²⁷.

Według Mościckiego

postać stworzona i odgrywana przez Chaplina nigdy nie była uśrednionym *everymanem*,
symbolicznym i uniwersalnym typem, lecz rodzajem «wariacji» na bardzo różne, społeczne,
polityczne i historyczne tematy²⁸. Odzwierciedleniem tego myślenia o postaci miał być także
jej kostium, o którym twórca pisał: „Chciałem, żeby wszystko było sobie przeciwstawne:
spodnie workowate, marynarka obcisła, kapelusz za mały, a buty za duże”²⁹.

Postać stworzona przez Chaplina nie była spójna także pod względem biografii i psy-
chologii, a w ocenie Pawła Mościckiego przypominała raczej „bohaterów *commedia
dell'arte*, o których Giorgio Agamben napisał kiedyś, że są «konstelacjami gestów»”³⁰.

Jak przypomina Przemysław Strożek, Chaplin był niezwykle popularny wśród
europejskich artystów jeszcze w czasie I wojny światowej i zaraz po jej zakończeniu,
między innymi „był uwielbiany przez awangardowe środowiska poetyckie Paryża.
Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Paul Éluard, Pierre Reverdy, Philippe Soupault,
André Breton, Tristan Tzara i Jean Cocteau odwoływali się z entuzjazmem do jego
filmów”³¹. Choć szczególnie popularny był wśród twórców lewicowej awangardy,
stworzona przez niego postać „biednego człowieczka w meloniku i z laseczką, w poszar-
panych spodniach i za dużych butach”³² przemawiała w sposób uniwersalny, pozwalając
utożsamić się z jej losem szerokim kręgom: „Podziwiała go też wszystkie sfery społeczne:

²⁵ *Ibidem*, s. 96.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 305.

²⁸ *Ibidem*, s. 306.

²⁹ Cyt. za: tamże.

³⁰ *Ibidem*, s. 307.

³¹ P. Strożek, *Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik
Filmowy” 2015, nr 89–90, s. 288.

³² *Ibidem*.

proletariat, inteligencja, środowiska literackie, artystyczne, teatralne i filmowe, zarówno te konserwatywne, jak i te poszukujące nowego wyrazu w sztuce”³³.

Na ekranie kinowym

Z filmem są powiązane najważniejsze postaci dwóch artystów trójmiejskiego środowiska teatrów studenckich, Bogumiła Kobieli i Zbigniewa Cybulskiego, którzy prowadzili wspólnie, kolektywny z założenia, Bim-Bom, a w praktyce robił to Cybulski. Od swojego przyjazdu do Gdańska w 1953 roku z ekipą reżyser, Lidii Zamków aktor głównie pracował w teatrze (najpierw w repertuarowym „Wybrzeżu”, potem w studenckim, czyli amatorskim Bim-Bomie), a od jesieni 1957 roku, czyli momentu, kiedy rozpoczęły się zdjęcia do *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy (premiera w 1958 roku), co raz bardziej był pochłonięty filmem. Podobnie było z Bogumiłem Kobielą, którego najważniejsza rola filmowa, Jana Piszczyka w *Zezowatym szczęściu* Andrzeja Munka (1960 rok), okazała się jego najważniejszym dokonaniem aktorskim, definiującym go na ogólnopolską skalę. Jednak uosobieniem niepokoїв powojennego pokolenia miał się stać bohater (a z czasem także odtwórca tej roli) filmu Wajdy na podstawie prozy Andrzejewskiego, młody akowiec Maciek Chełmicki. Warto przy okazji wspomnieć, że w 1958 roku w Klubie Studentów Wybrzeża Żak odbyła się premierowa prezentacja filmu *Popiół i diament*³⁴, a w 1960 premiera *Do widzenia, do jutra* – dwóch ważnych dla ówczesnego pokolenia obrazów z Cybulskim w roli głównej.

W *Do widzenia, do jutra* z 1960 roku, będącym filmowym debiutem Janusza Morgensterna, znalazły się scenki z programów gdańskiego Teatryku Co To prowadzonego przez Romualda Frejera (*Arlekin, Bar, Krakowiaczy, Pantofle* i prawdopodobnie *Lot motyla*), budującego swoje programy za pomocą montażu krótkich scen, mini-spektakli, tworzonych z użyciem animacji rąk (głównie dłoni) i obiektów, a eliminującego całkowicie ekspresję słowną. W sentymentalnej, poetyckiej opowieści o miłości niemożliwej Zbigniew Cybulski gra Jacka, reżysera teatru studenckiego (występuje zespół Co To, choć w rzeczywistości Cybulski był liderem Bim-Bomu – nazwa grupy Romualda Frejera nie pojawia się w filmie *Do widzenia, do jutra*, co było powodem sporu między twórcą gdańskiego teatru a realizatorami filmu³⁵). Zdjęcia do filmu powstawały w Trójmieście, między innymi w miejscach, w których wówczas toczyło się autentyczne życie tutejszego środowiska studencko-artystycznego, sportretowanego w obrazie Morgensterna. Autorami scenariusza byli najważniejsi przedstawiciele tego środowiska, Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela oraz Wilhelm Mach (jego nazwisko, jako literata, miało pomóc w realizacji filmu), choć w praktyce całość właściwie była

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Z kalendarium Dyskusyjnego Klubu Filmowego Żak im. Zbyszka Cybulskiego* [w:] *Lucjan Bokiniec. Wspomnienia filmowców, przyjaciół i entuzjastów gdańskiego DKF Żak*, koncepcja i oprac. H. Tronowicz, Klub Żak Miejska Instytucja Kultury, Gdańsk 2011, s. 118.

³⁵ Por. Korespondencja R. Frejera z producentami filmu w zbiorach Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku.

dziełem odtwórcy głównej roli. Obok wspomnianych dwóch aktorów na ekranie pojawili się również inni artyści ówczesnych teatrów studenckich Wybrzeża: Romuald Frejer, Wowo Bielicki i Jacek Fedorowicz. Reżyser nazwał film swoją „prywatną odwilżą”³⁶, bo w prostej opowieści o miłości udało mu się ukazać przede wszystkim sentymentalny portret ówczesnego „pokolenia katarzyniarzy”.

Rola w *Popiele i diamencie* była głównym elementem, budującym legendę Cybulskiego jako głosu pokolenia. Tę legendę wzmocniła tragiczna śmierć w młodym wieku kilku ważnych przedstawicieli polskiej kultury, która miała okazać się smutną puentą dla tej formacji. Obok Cybulskiego (śmierć w 1967 roku) i Kobieli (1969 rok) odeszli w krótkim czasie przecież także: Andrzej Munk (1961 rok), Krzysztof Komeda i Marek Hłasko (obaj w 1969 roku). W postaci Cybulskiego spotyka się więc iluzja świata kina z życiowym doświadczeniem formacji zagubionych, naiwnych socromantyków.

Bibliografia

- Afanasjew J., *Czasy Bim-Bomu* [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Afanasjew J., *Każdy ma inny świt. Wspomnienia, notatki, recenzje, wywiady, refleksje 1932–1982*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Afanasjew z Sopotu [Afanasjew J.], *Sezon kolorowych chmur. Z życia gdańskich teatrzyków 1954–1964*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968.
- Bielas, K., Szczerba J., *Życie raz jeszcze. Rozmowa z reżyserem Januszem Morgensternem*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2002, nr 29.
- Fedorowicz J., *Ja jako wykopalisko*, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Fedorowicz J., *Zgodność poglądów w kwestii gagów* [w:] *Lucjan Bokiniec. Wspomnienia filmowców, przyjaciół i entuzjastów gdańskiego DKF Żak*, koncepcja i oprac. H. Tronowicz, Klub Żak Miejska Instytucja Kultury, Gdańsk 2011.
- Hera J., *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Karaś D., *Cybulski. Podwójne salto*, Znak, Kraków 2016.
- Korespondencja R. Frejera w zbiorach Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku.
- Kornatowska M., *Fellini, słowo/obraz terytoria*, Warszawa 1989.
- Leja M., *Masina Ronczewska*, „Zwierciadło”, 31.05.1959.
- Lucjan Bokiniec. Wspomnienia filmowców, przyjaciół i entuzjastów gdańskiego DKF Żak*, koncepcja i oprac. H. Tronowicz, Klub Żak Miejska Instytucja Kultury, Gdańsk 2011.
- Mościcki P., *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Nawrocka E., *Był sobie cyrk... Cyrk rodziny Afanasjewa* [w:] *Słownik trójmiejskich teatrów osobnych* [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Strożek P., *Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90.

³⁶ K. Bielas, J. Szczerba, *Życie raz jeszcze. Rozmowa z reżyserem Januszem Morgensternem*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2002, nr 29.

- Świąder-Puchowska B., *Dzieci Chaplina. Filmowe tropy w działalności gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku (Bim-Bom)*, „Media Biznes Kultura” 2018, nr 2.
- Świąder-Puchowska B., *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- Świąder-Puchowska B., Rozmowa z aktorem Cyrku Rodziny Afanasjef, Ryszardem Ronczewskim, 20.05.2018.
- Z kalendarium Dyskusyjnego Klubu Filmowego Żak im. Zbyszka Cybulskiego [w:] *Lucjan Bokiniec. Wspomnienia filmowców, przyjaciół i entuzjastów gdańskiego DKF Żak*, koncepcja i oprac. H. Tronowicz, Klub Żak Miejska Instytucja Kultury, Gdańsk 2011.