

Spis treści

Grzegorz Nadgrodkiewicz, Ewa Partyga Wprowadzenie	5
EUROPEJSKI TEATR WOBEC FILMU	
Anna R. Burzyńska Dziura w ekranie.	13
Monika Wąsik Film jako środek dramaturgiczny teatru. Christoph Schlingensiefel konstruowanie chaosu.	23
Magdalena Hasiuk „Uwielbiam kino” – Ariane Mnouchkine i X Muza	40
Piotr Olkusz Kino po drodze z teatrem: <i>Masakra w Paryżu</i> i <i>Królowa Margot</i> Patrice’a Chéreau.	56
Karolina Kosińska <i>Everybody’s an Actor, Shakespeare said</i> . Joan Littlewood, Barney Platts-Mills i <i>Bronco Bullfrog</i>	69
POLSKI TEATR WOBEC FILMU	
Piotr Dobrowolski Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim	83
Jan Ciechowicz Teatr z filmu	103
Joanna Jopek Fabryka realnego. Medium filmowe i telewizyjne w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego	114
Marcin Kościelniak „ <i>Iwona the movie</i> ”. Pogranicze teatru i filmu w <i>Iwonie, księżniczce Burgunda</i> Krzysztofa Garbaczewskiego	128

SHAKESPEARE PAPIEROWY, CELULOIDOWY, CYFROWY

Zbigniew Mich Laurence Olivier w teatrze z papieru	139
Wojciech Świdziński Shakespeare w kino-teatrze Akiry Kurosawy: <i>Ran</i>	159
Emilia Olechnowicz „Śmierci i krwi widowisko.” Szekspirowski <i>Tytus Andronikus</i> w filmowej adaptacji Julie Taymor.	166

FILMOWOŚĆ DRAMATU

Witold Wołowski Didaskalia a filmowość dramatu: od „ekranów” Claudela do „eurowizyjnych” projektów Billetdoux.	185
Ewa Wąchocka Czy dramat może być dobrym scenariuszem filmowym?	201
Justyna Kozłowska Uciezki z salonu i powroty. Filmowe adaptacje dramatów Oscara Wilde’a	215
Piotr Buratyński Arnauda Desplechina stosunek do estetyki teatru jako idei. Możliwości i ograniczenia	229

OD GATUNKÓW TEATRALNYCH DO FILMOWYCH
(I Z POWROTEM)

Jacek Mikołajczyk <i>Producenci</i> Mela Brooksa O tym, jak Hollywood reanimuje Broadway, a Broadway Hollywood.	243
Dawid Junke Od <i>minstrel shows</i> do <i>prime-time’u</i> – sitcom jako telewizyjny gatunek teatralny	253
Elżbieta Zimna Film czy teatr? Debiut Václava Havla w roli reżysera filmowego	264

Witold Wołowski ANEKS. Chronobibliografia	272
--	-----

NOTY BIOGRAFICZNE	276
-----------------------------	-----

INDEKS	280
------------------	-----

Grzegorz Nadgrodkiewicz
Ewa Partyga

Wprowadzenie

Bez mała pół wieku temu, w klasycznym już dziś eseju *Film i teatr*, Susan Sontag kreśliła mapę złożonych związków sceny i ekranu, poszukując ich najbardziej prymarnych elementów dystynktywnych, które w sensie rodzajowym mogłyby zaświadczyć o rozłączności tych dziedzin bądź przynajmniej wspomagać wytyczanie granicy między nimi w sytuacji, gdy już od narodzin kinematografu mamy do czynienia z nieustanną obecnością pierwiastków filmowości w teatrze i teatralności w kinie. Analizując wzajemne inspiracje tych sztuk, sugerowała, że ilekroć teoretycy filmu bądź teatru próbowali niejako oczyścić pole badań, sztywno zdefiniować obręb własnej dziedziny, a wpływy z „konkurencyjnej” traktować w kategoriach akcydentalnych inkorporacji, tyle razy rodziły się koncepcje klarowne tylko pierwotnie, bowiem szybko uzupełniano je dodatkowymi kategoryzacjami i obostrzeniami. Swe rozważania zamknęła zatem stwierdzeniem, że wobec całej zawiłości cechującej relacje teatru i filmu winniśmy wyczekiwać idei nowej, możliwie najprostszej.¹

Wydaje się, że kilka dekad po konstatacjach Sontag takiej idei nadal nie mamy. Co więcej, w obszernej literaturze przedmiotu² łatwiej odnaleźć liczne *case studies*, realizowane z pozycji filmoznawczych, teatrologicznych, literaturoznawczych czy kulturoznawczych niż ujęcia przekrojowe, ściśle teoretyczne, dające kontekstowy wgląd w samo sedno relacji teatr – film. Rodzi się zatem pytanie, czy kiedykolwiek doczekamy się postulowanej przez Sontag idei najprostszej, jasno rozgraniczającej stanowiska, dopuszczającej wprawdzie wzajemne inspiracje i wpływy, ale ciężącej raczej ku wyakcentowaniu istoty

¹ S. Sontag, *Film i teatr*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2014 nr 87-88, s. 22.

² Literatura przedmiotu dotycząca związków teatru i filmu jest tak obfita, że wszelkie próby jej przedstawienia mogą się okazać sensowne w zasadzie tylko wtedy, gdy zastosujemy jakiś kontekstowy klucz czy filtr ograniczający bądź gdy uciekniemy się do skrajnie subiektywnego ujęcia. Tego rodzaju próbą jest prezentowane w aneksie do niniejszego tomu zestawienie chronobibliograficzne Witolda Wołowskiego obejmujące ostatnie półwiecze.

teatralności i filmowości? Czy potrzebujemy takiej idei w chwili, kiedy związki filmu i teatru ewoluowały tak dalece, że bezpieczniej – i korzystniej z analitycznego punktu widzenia – jest mówić nie tylko o zazębianiu się tych dziedzin, ale wręcz o ich swoistym stapianiu się? Czy ewentualna „idea nowa” okaże się faktycznie czymś nowym i odkrywczym, czy też może warto sięgać do rozpoznanych starszych, a nadal – jak się wydaje – aktualnych, podobnych temu, które proponował Allardyce Nicoll. Choć dziś jego słowa mogą brzmieć odrobinę idealistycznie czy naiwnie, to jednak trudno odmówić słuszności celnemu spostrzeżeniu, że kino i teatr „mają swoje szczególne, swoiste funkcje; ich przybytki mogą stać tuż obok siebie, bez wrogiego współzawodnictwa, ale w owej przyjaznej rywalizacji, która jest jedną z nieodpartych sił w szerokiej sferze osiągnięć artystycznych”³. Jest zatem w tej naiwności prawda bodaj najprostsza, być może ta właśnie, którą moglibyśmy nazwać nową ideą – zasadzającą się na uznaniu specyfiki obu temporalnych sztuk, a zarazem dopuszczającą ich zgodne współistnienie.

W stwierdzeniu Nicolla domyślnie zawiera się również wszystko to, co przynosi ewolucja obydwu form artystycznej działalności, a co wiąże się zarówno z początkami kina, jak i ze współczesnym obliczem obu dziedzin. Bez względu zatem na to, czy na owe związki spojrzymy w perspektywie synchronicznej czy diachronicznej, objawią nam się one jako ciąg akcji i reakcji, zwrotnych bodźców przebiegających na linii film – teatr i odwrotnie. Wczesne kino nieme zapożyzczało się u teatru nie tylko jeśli chodzi o materię fabularną i rozległy repertuar tekstów dramatycznych. To, co dziś określamy mianem teatralizmów bądź negatywnie pojętej teatralności dzieła filmowego, czyli skaz naznaczających jego aspekt formalny, jest bezpośrednim efektem transponowania schematów dramaturgicznych czy niektórych strukturalnych rozwiązań teatru do filmu (najbardziej chyba znanym i wymownym przykładem takiej podległości są produkcje z wytwórni *Film d'Art* – pokutujące w historii kina jako uzależnione od teatru w najgorszym sensie, statyczne, rejestrowane frontalnie, nieruchomą kamerą). Jednak to samo kino nieme, wybijające się na niepodległość wraz z rozwojem *stricte* filmowej narracji i doskonalące swój język, zaczęło też być źródłem inspiracji dla teatru, który szybko dostrzegł w medium filmowym ucieleśnienie swych najbardziej żywotnych idei awangardowych. W dużym, ale nie do końca chybionym uproszczeniu można przyjąć, że taki właśnie model wzajemnych zapożyczeń – bądź to usztywniających daną sztukę i prowadzących na artystyczne mielizny, bądź też wiodących ku nowatorskim rozwiązaniom – powtarzał się w kolejnych dekadach i jest aktualny do dziś,

³ A. Nicoll, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1936, s. 191 (przeł. na potrzeby tego tekstu G. Nadgrodkiewicz).

z tym tylko dopowiedzeniem, że techniki i metody stawały się coraz bardziej wysublimowane, a finalne mariaże – bardziej wyrafinowane.

Możemy więc poddawać analizie różne formy tych mariaży: adaptowanie tekstów dramatycznych na ekran czy scenariuszy filmowych na scenę; posiłkowanie się kina dramaturgicznymi schematami teatru; wykorzystanie projekcji filmowej i rozmaitych rozwiązań audiowizualnych w inscenizacji; poszukiwania formalne zmierzające do wykreowania na scenie funkcjonalnych odpowiedników montażu filmowego czy kinowych efektów specjalnych; fenomen teatru telewizji; próby naznaczania dzieła filmowego estetyką teatru i jego uabstrakcyjniania; filmowy walor dokumentacyjny pozwalający utrwalić spektakl teatralny, twórczą migrację reżyserów teatralnych i filmowych na obszary „bratniej” sztuki; różnorodne repetycje, przetworzenia i wzajemne zapożyczenia w sferze gatunków oraz konwencji właściwych każdej z tych dziedzin; specyfikę aktorstwa filmowego i teatralnego; wreszcie kwestie temporalności i performatywności obu sztuk, a nawet – by przejść na metapoziom – ogólny teatrologiczno-filmoznawczy namysł teoretyczny nad tymi zagadnieniami. Ostatecznie jednak zawsze pozostaniemy w kręgu refleksji, która stara się teatr i film godzić, bacząc wszakże na ich cechy swoiste.

Ten model współistnienia obydwu sztuk i ich wzajemnego posiłkowania się nieważni oczywiście cechy współzawodnictwa, bywa ujmowany w kategoriach niebezpiecznych związków, ale zawsze rodzi jakość, która warta jest namysłu bez względu na skalę artystyczną samego przedsięwzięcia czy jego przynależność do kulturowego kontekstu. Spojrzeniem na związki teatru i filmu w tym właśnie duchu – poszukiwania obszarów wspólnych, tropienia śladów teatralności w filmie oraz filmowości w teatrze, ale też wskazywania rozmaitych paradoksów tej relacji – poświęcone są teksty zgromadzone w niniejszym tomie.

Bohaterami pierwszego rozdziału są wybitni europejscy reżyserzy, których twórczość sceniczna na wiele sposobów wiąże się z filmem. Galerię rozpoczynają artyści niemieccy – René Pollesch i Christoph Schlingensiefel, o których piszą Anna R. Burzyńska i Monika Wąsik. Każdy z nich ukazany został jako twórca autorskiego teatru, o którego niepowtarzalnym idiomie decyduje właśnie splot tego, co teatralne, i tego, co – w najszerszym tego słowa sensie – filmowe. O ich uprzywilejowanej pozycji w tomie przesądziło także to, że teatr niemiecki stanowi ważny punkt odniesienia dla poszukiwań prowadzonych w ostatnich dekadach przez polskich artystów. Esej pióra Magdaleny Hasiuk, poświęcony Ariane Mnouchkine, uwypukla wielowektorowość związków teatru tej reżyserki z filmem i kinem, podkreślając zwłaszcza rolę, jaką sięganie po środki filmowe odegrało w procesie ewolucji metod aktorskich rodzących się w Théâtre du Soleil, zarówno na poziomie indywidualnej improwizacji, jak i kreacji zbiorowej. Piotr Olkusz i Karolina Kosińska poruszają natomiast

zagadnienie wpływu myślenia teatrem na film, wskazując dwa radykalnie odmienne kierunki tego wpływu. Olkusz pokazuje, jak synteza teatralnej i filmowej estetyki stała się katalizatorem pełnej rozmachu widowiskowości dzieł Patrice'a Chereau, pomagając zarazem eksponować ważne dla reżysera tematy. Kosińska natomiast dowodzi, że teatralne myślenie Joan Littlewood, kładące nacisk na wspólnotowy i improwizacyjny charakter procesu twórczego, przyczyniło się do ukształtowania pewnej bardzo owocnej formuły społecznego realizmu w kinie brytyjskim.

Przedmiotem refleksji autorów drugiego rozdziału stał się teatr polski. Piotr Dobrowolski zarysował w swym artykule szeroką panoramę bardzo różnorodnych zjawisk teatralnych, które – wykorzystując rozmaite inspiracje płynące ze strony kina – przyczyniły się do odnowy polskiego teatru i przyciągnęły do niego nową publiczność pod koniec XX wieku. Uzupełnieniem tego obrazu są podjęte przez Jana Ciechowicza próby analizy porównawczej wybranych filmów i przedstawień zrealizowanych na ich podstawie. Nieprzypadkowo najbardziej poczesne miejsce w tym rozdziale zajmuje jednak Krzysztof Garbaczewski, bohater dwóch esejów. Marcin Kościelniak ujmuje twórczość Garbaczewskiego, w której od początku różnego rodzaju media ścierają się z materią teatru, jako medialną hybrydę. Joanna Jopek zaś poszerza znacznie perspektywę, dopatrując się w teatralnych poszukiwaniach reżysera wyrazistego i konsekwentnego projektu poznawczego związanego z kategoriami realnego i autentycznego; projektu wprawionego w ruch właśnie dzięki grze z mediami, zwłaszcza zaś z szeroko rozumianym medium filmowym.

Osią tematyczną kolejnego rozdziału stały się filmowo-teatralne wariacje na temat twórczości Shakespeare'a. Perspektywa teatralna obecna jest tu nie tylko w postaci samej materii dramatów stradfordczyka. Autorów interesują także inne sposoby uwikłania szekspirowskich filmów w grę z teatrem. Zbigniew Mich pokazuje, jak *Hamlet* Laurence'a Oliviera wracał z ekranu na scenę. Scenę jednak dość szczególnie. Autor opisuje mianowicie teatr papierowy, którego tworzywem były projekty scenografii do filmu oraz fotografie aktorów w wyrazistych pozach. Wojciech Świdziński tropi ślady tradycyjnych japońskich form teatralnych, *nō* i *kyogen*, w obrazie *Ran* Akiry Kurosawy. Emilia Olechnowicz zaś porównuje teatralne i filmowe ujęcie *Tytusa Andronikusa* widzianego reżyserскими oczami Julie Taymor.

Wspólnym mianownikiem tekstów zebranych w rozdziale czwartym jest refleksja nad filmowym potencjałem tekstów dramatycznych. Witold Wołowski, charakteryzując i problematyzując rolę didaskaliów w procesie filmizacji form teatralnych, sięga po przykłady z utworów Pixérécourta, Hardy'ego, Claudela i Billetdoux. Ewa Wąchocka sprawdza, jak radzą sobie twórcy filmowi z nowoczesnym dramatem intymnym i zapisanymi w nim doświadczeniami

indywidualnymi. Podstawą jej analiz są dwa filmy oparte na dramatach eksplorujących tego rodzaju wątki różnymi technikami: *Panna Julia* w reżyserii Sjöberga i *Białe małżeństwo* Łazarkiewicz. Justyna Kozłowska zastanawia się, w jakiej mierze współcześni twórcy filmowi wykorzystują filmowy potencjał didaskaliów oraz dialogów, ukazując na ekranach salony z komedii Oscara Wilde'a. Swoistym zwieńczeniem tego rozdziału jest nakreślony przez Piotra Buratyńskiego portret francuskiego reżysera, Arnauda Desplechina, który nie tylko sięga po dramatyczne wątki i teksty w swoich filmach, ale też właśnie w teatralności widzi remedium na kryzys współczesnego kina.

Rozdział ostatni pomaga gruntowniej zrozumieć teatralną proveniencję pewnych gatunków filmowych czy telewizyjnych. Jacek Mikołajczyk opisuje zagmatwane relacje między teatrem a filmem na przykładzie musicalu rozwijającego się w przestrzeni, którą symbolicznie można scharakteryzować jako pogranicze Broadwayu i Hollywoodu. Dawid Junke wyjaśnia, jaką rolę w powstaniu telewizyjnych komedii sytuacyjnych odegrały klasyczne amerykańskie gatunki teatralne, czyli *minstrel show* i wodewil; analizuje też konsekwencje tej teatralnej proveniencji dla kształtu współczesnych sitcomów. Elżbieta Zimna natomiast, charakteryzując nieznaną w Polsce debiut filmowy Václava Havla, uwypukla szwy, za pomocą których reżyser splótł ze sobą różne gatunki filmowe i teatralne, odświeżając własny dramat filmowymi środkami.

Tradycyjne i nietradycyjne mariaże teatralności i filmowości – czy to na scenie, czy w kinie – miewają różne oblicza i różne ambicje. Nadal przyczyniają się do redefiniowania granic oraz estetyki i języków obu sztuk. Bywa, że stają się załącznikiem nowatorskich projektów performatywno-epistemologicznych w naszej tak silnie zmediatyzowanej rzeczywistości. Ale zdarza się też, że potęgują faktyczne oddziaływanie teatru i filmu na pozaartystyczną rzeczywistość, pomagając przekroczyć granicę między sztuką a życiem. W bogatej i różnorodnej sferze pogranicznych przedsięwzięć znaleźć można wreszcie przykłady wiary w filmowo-teatralny mariaż jako źródło nowej krwi: jedni próbują ożywić pogrążony w kryzysie teatr za pomocą technik czy rozwiązań filmowych, inni, odwrotnie, chcą reanimować tkwiący w stagnacji film za pomocą teatralności. Owoce mariażu sygnalizowanego przez tytuł tego tomu rzadko są z góry określone i przewidywalne, zależą raczej od wyobraźni i pragnień nie tylko twórców, ale i odbiorców. A to, czy zawarte w tomie teatralno-filmowe poszukiwania przyczynią się do ożywienia badań nad tym mariażem, zależy od naszych Czytelników.

Anna R. Burzyńska

Dziura w ekranie

Związki teatru i kina w Niemczech mają długą i bogatą historię. Spośród współczesnych reżyserów zdecydowanie największym kinomanem jest René Pollesch. Wpływ estetyki filmowej można dostrzec na każdym etapie powstawania jego spektakli: w fazie szukania tematów i inspiracji, jako model strukturalny dla przedstawień (jego język teatralny jest podobnie jak język filmowy fragmentaryczny, polifoniczny, asocjacyjny, multimedialny, łączący dramatyczność i epizację, wykorzystujący techniki montażu, kadrowania, przeplatania zbliżeń i szerokich planów, zwalniania i przyspieszania tempa) i na poziomie recepcji gotowego dzieła przez widzów. Inspirując się głównie klasycznymi melodramatami i kinem klasy B, Pollesch traktuje estetykę filmową jako antidotum na „sztuki dobrze skrojone” tradycyjnego teatru dramatycznego.

A hole in the screen

In Germany, building connections between theatre and cinema has had a long and rich history. Among contemporary directors, the biggest film fan is undoubtedly René Pollesch. The influence of film aesthetics can be seen at every stage of the development of his performances: in searching for themes and inspiration, as a structural model for the performances (his theatrical language is similar to film language: fragmented, polyphonic, associative, multi-medial, combining drama and epic, using the techniques of editing, framing, interlacing close-ups and wide plans, acceleration and deceleration of speed), as well as at the level of audience reception. Inspired mainly by the classic melodramas and B movies, Pollesch perceives film aesthetics as an antidote to the "well-made plays" of the traditional dramatic theatre.

Monika Wąsik

Film jako środek dramaturgiczny teatru.
Christopha Schlingensiefela konstruowanie chaosu

Trudno znaleźć odpowiednie kategorie opisowe oddające w pełni specyfikę pracy Christopha Schlingensiefela. Krytyczna recepcja jego twórczości skłania do operowania takimi pojęciami jak: multimedialność, intermedialność, polifonia, kakofonia, Gesamtkunstwerk, sztuka transformacji, hiperprojekcja, recykling, multimedialny patchwork, przekład intermedialny, prefabrykacja itd. W artykule podjęta została próba opisanego procesu nieustającej dekonstrukcji mediów, tematów, tekstów kultury i łączenia elementów teatralnych oraz filmowych, procesu, który stał się dla reżysera sposobem pozyskiwania nowego artystycznego surowca. Szczegółowej analizie poddano zwłaszcza *Parsifala* i *Der Animatograph*, które uznać należy za przedstawienia kluczowe dla myślenia Schlingensiefela o przestrzeni teatralnej i czasoprzestrzeni, a także dla budowania teatru za pomocą medium filmowego.

Film as a means of theatre dramaturgy.
Christoph Schlingensiefel's construction of chaos

It is difficult to find suitable descriptive categories which would fully reflect the nature of the work of Christoph Schlingensiefel. The critical reception of Schlingensiefel's work operates with such concepts as: multimediality, intermediality, polyphony, cacophony, Gesamtkunstwerk, the art of transformation, hyperprojection, recycling, multimedia patchwork, intermedial translation, prefabrication etc. The article is an attempt to describe the continuous process of deconstruction of media, topics, and cultural texts, and combining elements of theatre and film, which was used by the director as a way to obtain new artistic material. A detailed analysis is offered in particular with reference to *Parsifal* and *Der Animatograph*, which should be considered as essential when it comes to Schlingensiefel's idea of the theatrical space or rather spacetime, as well as the construction of theatre through the medium of film.

Magdalena Hasiuk

„Uwielbiam kino” – Ariane Mnouchkine i X Muza

W artykule zaprezentowane zostały wybrane aspekty wpływu kina na pracę i życie Ariane Mnouchkine oraz jej zespołu. Związek między kinem i teatrem w pracy Théâtre du Soleil kształtował się w dynamicznej wymianie. Zarówno teatr pojawiał się jako temat filmu – *Molière, albo życie człowieka uczciwego*, jak i film wkraczał na deski sceniczne. To drugie zjawisko wpisało się w kilkuetapowy i bardziej złożony proces – od pojedynczych scen do „kina w teatrze” (*Rozbitkowie szalonej nadziei*). Film służył Mnouchkine i jej współpracownikom jako materiał dokumentacyjny, dramaturgiczny i źródło inspiracji. Pozwalał zarówno na utrwalanie przedstawień, jak i na ewolucję pracy aktorów oraz metod kreacji zbiorowej.

„J'adore le cinéma”

Dans mon texte je présente l'influence de cinéma sur le travail et la vie d' Ariane Mnouchkine et son ensemble. Dans le travail de Théâtre du Soleil le rapport entre le cinéma et le théâtre crée le réseau d'échanges réciproques. Le théâtre comme sujet a apparu dans le film *Molière ou la vie d'un honnête homme*. Par contre, le cinéma entrait en scène de la Cartoucherie plusieurs fois, dans quelques récents spectacles. Cette processus a été beaucoup plus complexe et faite en plusieurs étapes – de tableaux uniques au „cinéma au théâtre” – *Les Naufragés du Fol Espoir* (Aurores). Également Mnouchkine et ses collègues se servent des films comme de matériel documentaire, dramaturgique et les sources d'inspiration. En plus grâce au film certaines représentations de Mnouchkine ont été enregistrées et le travail des acteurs et la création collective ont évolués.

Piotr Olkusz

Kino po drodze z teatrem:
Masakra w Paryżu i Królowa Margot Patrice'a Chéreau

Królowa Margot, bodaj najlepiej znany film Patrice'a Chéreau (1994), pozostaje w bliskim związku z jego spektaklem *Massacre à Paris* (na podstawie dramatu Christophera'a Marlowe'a) przygotowanym przez tego reżysera w Théâtre National Populaire de Villeurbanne dwadzieścia dwa lata wcześniej. Pierwszą cechą wspólną jest, oczywiście, tematyka: Noc św. Bartłomieja. Drugą jest przepych obu produkcji (jeden z najdroższych filmów w historii francuskiej kinematografii i jeden z najdroższych spektakli). Ale należy pamiętać także o „teatralnych rozwiązaniach” wykorzystanych przez Chéreau w jego filmie, jak i o widocznym w obu pracach zainteresowaniu kwestiami okrucieństwa i religii. Celem tego tekstu jest analiza miejsca obu dzieł w artystycznej karierze Patrice'a Chéreau.

Cinema hand in hand with theatre:
Patrice Chéreau's *Reine Margot* and *Massacre à Paris*

Probably the most famous film by Patrice Chéreau, *Reine Margot* (1994) is closely related to his theatre performance *Massacre à Paris* (based on Christopher Marlowe's play), prepared in Théâtre National Populaire de Villeurbanne twenty-two years earlier. The first thing they have in common is of course the topic: the Saint Bartholomew's Day massacre. The second is the lavishness of both works (one of the biggest productions in the history of French cinema and one of the most expensive theatre performances). It is important to notice, however, also the "theatre aesthetics" used by Chéreau in his film, as well as his interest, visible in both works, in exploring the problems of cruelty and religion. The goal of this paper is to examine the place of these two creations in the artistic career of Patrice Chéreau.

Karolina Kosińska

*Everybody's An Actor, Shakespeare said.
Joan Littlewood, Barney Platts-Mills i Bronco Bullfrog*

W 1968 Barney Platts-Mills zrealizował film *Everybody's An Actor, Shakespeare said*, dokument będący zapisem warsztatów teatralnych, jakie przeprowadziła Joan Littlewood z chłopcami z East Endu. Dwa lata później, z tą samą ekipą młodych ludzi i niejako na ich życzenie, Platts-Mills nakręcił *Bronco Bullfrog*, tym razem film fabularny, opowiadający o parze nastolatków z robotniczej dzielnicy Londynu, pozbawionych perspektyw, zrozumienia rodziców i miejsca, w którym mogliby spokojnie pobyć razem. Azyl znajdują w końcu w kryjówce Bronco Bullfrog, doświadczonego złodzieja, który właśnie uciekł z poprawczaka. W swoim tekście autorka zastanawia się, w jaki sposób metoda teatralna wypracowana przez Littlewood wpłynęła na kształt filmu Platts-Millsa. Co łączy idee Theatre Workshop i *Bronco Bullfrog*? Improwizacja, wspólnotowość, działanie na rzecz lokalnych, robotniczych społeczności służą w tej refleksji jako słowa-klucze.

*Everybody's An Actor, Shakespeare Said.
Joan Littlewood, Barney Platts-Mills and Bronco Bullfrog*

In 1968, Barney Platts-Mills directed *Everybody's An Actor, Shakespeare Said*, a documentary film recording Joan Littlewood's theatre workshops for East End boys. Two years later, working with the same team of young people and in a sense acting on their initiative, the director made *Bronco Bullfrog* – this time it was a fictional film about a pair of teenagers from a working-class district of London, who are devoid of perspectives, understanding from their parents, or a place in which they could spend time together. Eventually, they find refuge in the hideout of Bronco Bullfrog, a seasoned thief, who has just escaped from a reformatory. The question explored in the paper is in what way the theatrical method developed by Littlewood influenced Platts-Mills's film. What do the ideas of Theatre Workshop and *Bronco Bullfrog* have in common? Improvisation, communality, and working for the sake of local, working-class communities serve as keywords in these considerations.

Piotr Dobrowolski

Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim

Odkąd kino spopularyzowało się jako środek artystycznego przekazu, w obszarze różnych sztuk pojawiały się nawiązania do technik filmowych. Przez dziesięciolecie nie stronił od nich również teatr. Szczególnie wyraźnie wpływy te zaznaczyły się w połowie lat 90. XX wieku, kiedy w tworzonych na wzór awangardowych manifestów wypowiedziach europejskich reżyserów formułowano postulaty odnowy z wykorzystaniem wzorców podsuwanych przez różne media: wideoklip, telewizję i kino. Artyści znajdującego się wówczas w kryzysie teatru polskiego wykorzystali te tendencje, starając się wzbudzić zainteresowanie publiczności przyzwyczajonej do masowych środków i technik oddziaływania. Artykuł *Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim* opisuje praktykę wykorzystania technik filmowych, takich jak montaż i projekcja, a także pochodzących z kina opowieści fabularnych, wątków narracyjnych i obecnych w masowej świadomości postaci filmowych. Prócz technik filmowych pojawiających się na scenie omawiane są zatem przykłady wykorzystania praktyki remake'u dzieł filmowych, przypadki równoległego (scenicznego i filmowego) prowadzenia narracji scenicznej, dyskursywna wariantywność fabuły inspirowanej dziełami filmowymi i inne sposoby inspirowania polskiej twórczości teatralnej ostatniego piętnastolecia przez kino. W konkluzji formułowany jest wniosek, że kino, będąc współcześnie jedną z ważniejszych inspiracji masowej wyobraźni, funkcjonuje dzisiaj na zasadzie podobnej do mitu w teatrze i dramacie klasycznym.

Cinema-theatre. Film and film techniques in contemporary Polish theatre practice

References to film techniques have appeared in different artistic media ever since the cinema gained popularity as a means of artistic expression. They have also been used for decades by theatre practitioners. These cinematic influences clearly marked their appearance in the mid-1990s, when in their statements modelled on avant-garde manifestos, European theatre artist demanded renewal through the patterns suggested by different media: music video, television, and cinema. Artists of the Polish theatre, who were about to break its crisis of the time of transformation, used these trends, trying to arouse the interest of the audience accustomed to mass means and techniques of impact. The article entitled "Cinema-theatre. Film and film techniques in contemporary Polish theatre practice" describes the use of film techniques, such as editing and projection, as well as the evocation of film stories, narrative themes, and popular characters. Therefore, in addition to film techniques emerging on the stage, examples of theatrical remakes of film works are discussed, as well as cases of parallel use of cinematographic works on stage, discursive alternations of storylines inspired by film works, and other types of cinematic inspirations in Polish theatre of the last fifteen years. The argument leads to the conclusion that the cinema, being nowadays one of the most important vehicles of mass imagination, operates on a principle similar to the use of myth in the classical theatre and drama.

Jan Ciechowicz

Teatr z filmu

Artykuł stanowi próbę interpretacji porównawczej trzech filmów i trzech stworzonych na ich podstawie przedstawień teatralnych. W pierwszej części autor omawia debiut filmowy Agnieszki Holland, gdzie sztuką „wewnętrzną”, czyli teatrem w filmie jest *Wyzwolenie Wyspiańskiego* – a więc *Aktorów prowincjonalnych* (1978) – zestawiając go z wersją sceniczną tej opowieści zrealizowaną w Opolu, w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, w roku 2008. Drugą odsłoną w tym kinoteatrze jest *Persona* Ingmara Bergmana (1965) zrealizowana po latach w gdańskim Teatrze Wybrzeże przez Grzegorza Wiśniewskiego (2010). Odsłona trzecia, najtrudniejsza, to przedstawienie *Niech żyje wojna!!!* Demirskiego i Strzępki, w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2009), na podstawie *Czterech pancernych i psa* Janusza Przymanowskiego, w serialowej wersji Konrada Nałęczkiego (1966-1970).

Theatre from film

The paper is an attempt at a comparative reading of three films and their three theatrical adaptations. The first part discusses Agnieszka Holland's film debut *Provincial Actors* [*Aktorzy prowincjonalni*] (1978), with its "inner" play, i.e. theatre within film, of Stanisław Wyspiański's *Liberation* [*Wyzwolenie*], and the 2008 stage version of Holland's production, made in Jan Kochanowski Theatre in Opole. The second act of this interpretive cinema-theatre is Ingmar Bergman's *Persona* (1965), and its much later theatre adaptation by Grzegorz Wiśniewski, prepared for Teatr Wybrzeże in Gdańsk in 2010. The third and most difficult act is the 2009 play *Niech żyje wojna!* [Long live the war!] directed by Paweł Demirski and Monika Strzępka in Jerzy Szaniawski Theatre in Wałbrzych, a production based on Janusz Przymanowski's book *Czterej pancerni i pies* [Four tank-men and a dog], which was made into a cult TV series (1966-1970) by Konrad Nałęczki.

Joanna Jopek

Fabryka realnego. Medium filmowe i telewizyjne w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego

Wałbrzyska premiera (w roku 2010) *Gwiazdy śmierci* inspirowanej *Gwiezdnymi wojnami* George'a Lucasa stanowiła moment przełomowy w twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego. Jego teatr już wcześniej śmiało wykorzystywał różne elektroniczne media i strategie filmowe. Jednak *Gwiazda śmierci*, zarazem spektakl i performatywny projekt zrealizowany w kinie Zorza, doprowadził do eksplozji i radykalizacji w ramach języka teatralnego Garbaczewskiego. Użycie ekranu, projekcji, kamer oraz medium filmowego wpisały się wyraźnie w epistemologiczny i światopoglądowy rdzeń tego teatru, układając kolejne premiery w konsekwentny projekt poznawczy. Artykuł odświeżenia – za pomocą analizy wątków filmowych i projekcyjnych w dwóch spektaklach, *Gwieździe śmierci* i *Kronosie* (Teatr Polski, Wrocław 2013) – zręby tego projektu, który używając medium filmowego, wskazuje na proces performatywnego wytwarzania kategorii takich jak „nażywość”, realność i mediatyzacja, tożsamość i autentyczność.

Factory of the real: Film and TV medium in the theatre of Krzysztof Garbaczewski

The premiere of *Gwiazda śmierci* [Star of war] (Wałbrzych, 2010), a play inspired by George Lucas's *Star Wars*, constituted a turning point in the work of Krzysztof Garbaczewski. Although his theatre had boldly used various electronic media and film strategies already before, it was *Gwiazda śmierci*, a theatre performance and performative project carried out in Zorza cinema, that brought an explosion and radicalization in Garbaczewski's theatrical language. The employment of a screen, projection, cameras, and the film medium clearly marked their place in the epistemological and world-view core of this kind of theatre, aligning the subsequent new productions into a consistent cognitive project. Through an analysis of the film and projection motifs in two performances, *Gwiazda śmierci* and *Kronos* (Teatr Polski in Wrocław, 2013), the paper reveals the framework of this project, which, using the medium of film, indicates the process of performative production of categories such as "liveness", realness and mediatization, identity, and authenticity.

Marcin Kościelniak

„Iwona” The Movie. Pogranicze teatru i filmu
w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Krzysztofa Garbaczewskiego

W polskim najnowszym teatrze Krzysztof Garbaczewski należy – obok Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego – do wąskiego grona reżyserów, którzy konsekwentnie wykorzystują w swoich spektaklach techniki nowych mediów. Kamera i obraz wideo są obecne w teatrze Garbaczewskiego od początku, jednak dopiero w *Iwonie, księżniczce Burgunda* (2012) możemy mówić o prawdziwym wtargnięciu medium filmowego w spektakl, a także o scenicznej rywalizacji obrazu żywego i cyfrowego. Nie chodzi wszak tutaj jedynie o użycie nowych mediów, ale o ukształtowanie całego spektaklu poprzez odwołanie do języka filmowego i filmowych środków wyrazu. Autor artykułu ujmuje twórczość Garbaczewskiego jako medialną hybrydę, pole ścierania się teatru i filmu, prowokujące do pytania o naturę, specyfikę i granice teatru.

"Iwona" The Movie: The borderland between theatre and film
in Krzysztof Garbaczewski's *Iwona, księżniczka Burgunda*

In Polish contemporary theatre, Krzysztof Garbaczewski – alongside Krystian Lupa and Krzysztof Warlikowski – belongs to the narrow circle of directors who consistently make use of new media in their productions. Camera and video image have been present in Garbaczewski's theatre since the very beginning, yet it is only in *Iwona, the Princess of Burgundia* [*Iwona, księżniczka Burgunda*] (2012) that we can for the first time speak of a veritable incursion of the film medium into the performance, and a stage competition of living and digital image. What matters here, however, is not only the employment of new media, but also the way in which the whole performance is shaped through references to film language and filmic means of expression. The paper considers Garbaczewski's work as a media hybrid, a field of collision between theatre and film, provoking questions about the nature, specifics, and limits of theatre.

Zbigniew Mich

Laurence Olivier w teatrze papierowym

Teatr papierowy rozwinął się u początków XIX wieku i był nie tylko źródłem zabawy dla dzieci i dorosłych, ale też ważną formą dokumentowania przedstawień i teatrów z wczesnych lat tego stulecia, aż do jego połowy. Wydawcy teatrów z papieru zamawiali szkice graficzne bohaterów i dekoracji z aktualnych w tamtym czasie przedstawień, by te grafiki drukować w celu powtarzania spektakli *en miniature* w domowych warunkach. Tekst przedstawia teatr papierowy wydrukowany specjalnie z okazji premiery (1948) filmu *Hamlet* Laurence'a Oliviera. Broszura była nie tylko jedyną w swoim rodzaju dokumentacją filmu. Teatr został specjalnie tak zaprojektowany, by dekoracje i postacie mogły być na życzenie zamontowane i pokazywane na scenie teatru-modelu. Do broszury dołączono także streszczenie akcji oraz informacje, jak zainstalować całość w Pollock's Toy Theatre albo jak zbudować własną scenę. Autor omawia także papierowe figury wyobrażające aktorów w wybranych rolach z realizacji filmowej Laurence'a Oliviera włącznie z figurami jego samego i porównuje je z figurami teatru papierowego do wystawiania *Hamleta* na małej scenie z dwóch wspaniałych dziewiętnastowiecznych wydawnictw: Trentsensky Verlag (Wiedeń) i Winckelmann & Söhne (Berlin).

Laurence Oliver in toy theatre

The toy theatre originated in England and Austria at the beginning of the 19th century, becoming not only a source of enjoyment for children and adults alike, but also an important way of documenting the productions and theatres in the first part of the century. Publishers of "model theatres" commissioned accurate drawings of the actual characters and stage designs of the time, and printed them on sheets of paper for reproduction in miniature at home. The article presents a toy theatre prepared especially on the occasion of the premiere (1948) of Laurence Olivier's film *Hamlet*. This "toy theatre – booklet" was not only a unique record of the film. Thanks to its special design, the scenery and characters could be mounted and presented on the stage of the model theatre. Included with the booklet was also a synopsis of the plot, as well as instructions for mounting the construction in Pollock's Toy Theatre, and for making one's own stage. The author also discusses the paper figures depicting actors in selected roles from Laurence Olivier production, including of course Olivier himself, and compares them with character sheets for *Hamlet* of two the finest continental toy theatre publishers of the 19th century: Trentsensky Verlag (Vienna) and Winckelmann & Söhne (Berlin).

Wojciech Świdziński

Shakespeare w kino-teatrze Akiry Kurosawy: *Ran*

Ran – ostatnie arcydzieło Akiry Kurosawy – jest filmem o niezwykle skomplikowanej sieci kontekstów. Zaczepnięta z Szekspirowskiego *Króla Leara* fabuła i dramaturgia to tylko niektóre z aspektów obrazu. Kurosawa sięgnął do rodzimej historii i legend z XV i XVI wieku, aby uwiarygodnić świat przedstawiony. Niektóre postacie stanowią kontaminację kilku szekspirowskich figur, stając się niezwykle bliskie japońskiemu etosowi samurajskiemu. Przede wszystkim jednak Kurosawa po raz kolejny – po *Tronie we krwi* – obficie przywołał symbolikę i rekwizyty tradycyjnego teatru *nō*. Nowością stało się wprowadzenie elementów popularnego teatru komicznego – *kyōgen*. *Ran* stał się tym samym przykładem niezwykle wielostronnego wykorzystania materii teatralnej w kinie.

Shakespeare in Akira Kurosawa's cinema-theatre: *Ran*

Ran – the last masterpiece of Akira Kurosawa – is set in a highly intricate network of contexts. The story and dramatic structure taken from Shakespeare's *King Lear* are just some aspects of the film. Kurosawa used Japanese history and legends of the 15th and 16th century, to authenticate the world represented in the film. Some of the characters combine several Shakespearean figures, closely approaching the Japanese samurai ethos. Above all else, however, Kurosawa once again – as he did in the *Throne of Blood* – makes extensive use of symbols and props of the traditional *nōh* theatre. What is novel about *Ran* is that here the director also introduces elements of the popular comic theatre – *kyōgen*. Thus, *Ran* becomes an example of highly versatile use of theatre matter in cinema.

Emilia Olechnowicz

„Śmierci i krwi widowisko”. Szekspirowski *Tytus Andronikus*
w filmowej adaptacji Julie Taymor

Sugestywna inscenizacja Szekspirowskiego *Tytusa Andronikusa* w reżyserii Julie Taymor otwiera ciemny tekst Shakespeare'a i wydobywa jego wartości widowiskowe, a także całą grozę tego dramatu. Zdaniem samej reżyserki *Tytus* jest jednym z najbardziej aktualnych utworów Shakespeare'a. Wydał jej się współczesny jako opowieść o bestialstwie człowieka, jego zdolności do bezgranicznego okrucieństwa. Jej adaptacja dobitnie obrazuje zło jako żywioł, który raz uruchomiony zatrzymuje się dopiero, gdy pochłonie wszystkie ofiary. Julie Taymor krwawy dramat Shakespeare'a przemienia w prawdziwą symfonię okrucieństwa. Inscenizuje widowisko przemocy dla widzów żyjących w świecie, w którym obrazy przemocy stały się tak powszechne, że nie budzą emocji. Za cel stawia sobie przełamanie tej obojętności i wzbudzenie w widzach poczucia autentycznej grozy. Aby to osiągnąć, buduje swego rodzaju efekt obcości, który ma wytrącić widza z jego oczekiwań odbiorczych i obudzić w nim niepokój. Reżyserka łączy realistyczne przedstawienia przemocy z metaforycznymi scenami pełnymi stylizowanych znaków, by pobudzić widzów zarówno do reakcji emocjonalnej, jak i do namysłu nad znaczeniem i naturą przemocy.

"A fearful sight of blood and death": Shakespeare's *Titus Andronicus*
in film adaptation by Julie Taymor

Julie Taymor's compelling film version of *Titus Andronicus* opens up Shakespeare's dark text, bringing out its visual qualities, but also the whole horror of this tragedy. According to the director herself, *Titus* is among the most currently relevant Shakespeare's plays, significant today as a story about human bestiality, about the human being's capacity for boundless cruelty. Taymor's adaptation emphatically presents evil as a natural element, which, once unleashed, only stops when it devours all victims. The director turns Shakespeare's bloody tragedy into a veritable symphony of cruelty. She creates a spectacle of violence for audiences living in a world in which images of violence have become so common that they no longer cause emotions. Taymor's aim is to overcome this indifference and impart on the viewers a feeling of authentic horror. To achieve that, she resorts to a certain kind of alienation effect, which is to shake the spectator out of his or her viewing expectations, and evoke anxiety. The director combines realistic representations of violence with metaphorical scenes full of stylised signs, in order to provoke in the audience both an emotional reaction and a reflection on the meaning and nature of violence.

Didaskalia a filmowość dramatu.
Od ekranów Claudela
do „eurowizyjnych” projektów Billetdoux

Niniejszy artykuł dotyczy udziału didaskaliów w procesie filmizacji form teatralnych. Podejmuje zasadniczo cztery grupy problemów. 1. Różnice w strategiach mimetycznych i optycznych, jakimi operują teatr i film (opozycja przestrzenna wewnątrz/zewnątrz, tempo transformacji diegetycznych, operowanie punktem widzenia, sterowanie postrzeganiem, zniekształcanie obrazu, obecność opisu procesu produkcji). 2. Zastosowanie w dramaturgii Paula Claudela ekranów i innych obiektów umożliwiających projekcję oraz kadrowanie obrazu na scenie teatralnej. Zarówno opis instalacji, jak i tego, co zostaje dzięki nim przedstawione w przestrzeni scenicznej, dokonuje się w didaskaliach analizowanych sztuk. 3. Formy didaskaliczności dramatyczno-scenarycznej występujące w dawniejszych dramatach lub hybrydach dramatyczno-narracyjnych, w których występują „filmowe” strategie przedstawiania (Pixérécourt, Hardy). 4. Analiza skomplikowanego aparatu scenaryczno-didaskalicznego w filmie-reportażu François Billetdoux pt. *Pichi-Poï ou la Parole donnée* – jednej z realizacji tzw. „Największego Teatru Świata” (Eurowizja). Główna teza artykułu brzmi następująco: filmowość dzieła teatralnego tkwi przede wszystkim w specyficznym skonfigurowaniu aparatu didaskalicznego, dzięki któremu wprowadza się do widowiska urządzenia medium filmowego, koduje się filmowe struktury inscenizacyjne, projektuje się całość danego wydarzenia artystycznego jako dzieło filmowe.

Didascalies et la filmisation du drame:
des écrans de Paul Claudel
aux projets „eurovision” de François Billetdoux

Le présent article concerne le rôle des didascalies dans le processus de filmisation des formes théâtrales. Il soulève quatre groupes de problèmes. 1. Les différences existant entre les stratégies mimétiques et optiques utilisées par le théâtre et le cinéma (opposition intérieur/extérieur, rythme des transformations diégétiques, point de vue, orientation de la perception, déformation de l'image, description du processus de la production du spectacle). 2. L'emploi fait par Paul Claudel des écrans et d'autres dispositifs permettant la projection ou le cadrage de l'image dans l'espace théâtral (la description de ces installations aussi bien que celle des images obtenues grâce à elles s'effectue dans les didascalies des pièces évoquées dans les analyses). 3. De curieuses formes de didascalie repérées dans les œuvres plus anciennes à caractère hybride (Pixérécourt, Hardy) où l'on remarque des stratégies „filmiques” de représentation. 4. L'analyse de l'appareil didascalique, très sophistiqué, du reportage filmique *Pitchi-Poï ou La Parole donnée* de François Billetdoux, l'une des principales réalisations du projet Le Plus Grand Théâtre du Monde (Eurovision). La thèse de l'article peut s'énoncer de la manière suivante: la filmicité de l'œuvre théâtrale tient surtout à une configuration spécifique de l'appareil didascalique grâce auquel il est possible d'introduire dans le spectacle des dispositifs du media filmique, d'encoder des structures cinématographiques de représentation et de concevoir la totalité de l'événement artistique comme une œuvre filmique.

Ewa Wąchocka

Czy dramat może być dobrym scenariuszem filmowym?

„Filmy bardziej przypominają powieści (i sny) niż dramaty” – pisał W.J. Ong, wskazując, że podobnie jak narrator, reżyser może kierować uwagę na rzeczy niezależne od sytuacji „tu i teraz” postaci, nie za pomocą języka, lecz sekwencji widzialnych. Stwierdzenie to, choć cokolwiek dyskusyjne, bo zdaje się nie uwzględniać nowoczesnych form dramatu intymnego, trafnie oddaje podstawowy atrybut filmu jako medium indywidualnego, subiektywnego doświadczenia. Przedmiotem analizy są dwa obrazy zrealizowane na podstawie utworów dramatycznych, z których każdy na swój (odmienny) sposób korzysta z techniki subiektywnej – ekranizacja *Miss Julie* (1951; *Fröken Julie*) Strindberga w reżyserii Alfa Sjöberga oraz *White Marriage* (1992; *Białe małżeństwo*) Magdaleny Łazarkiewicz według sztuki Tadeusza Różewicza. Oba filmy, które dzieli ponad czterdzieści lat, są dość swobodną adaptacją dramatów, ale podobnie jak pierwowzory eksponują temat erotycznego wtajemniczenia. Pozwala to z jednej strony dostrzec ewolucję języka filmowego w zakresie reprezentacji jednostkowych doświadczeń, z drugiej – pokazać konsekwencje interpretacyjne i stylistyczne, wynikające z podejścia do zawartych w tekście dyspozycji wykonawczych. Sjöberg zdecydowanie wyszedł poza poetykę naturalistycznego dramatu Strindberga dzięki zastosowaniu techniki subiektywnej – „trybu przypuszczającego”, inscenizacji scen „świata wewnętrznego”, wizualizacji wspomnień zapisanych w monologach. Łazarkiewicz natomiast wydobyła tkwiące w tekście Różewicza możliwości dublowania perspektyw oraz eksploracji jaźni, transponując je na snopodobną strukturę filmowych obrazów. Jedna i druga ekranizacja to bardzo różne, a zarazem wyraziste przykłady – odmiennych niż dramatyczne – sposobów przedstawiania mechanizmów świadomości i nieświadomości.

Can a dramatic text make a good film script?

W.J. Ong once said that "cinematic works are more akin to novels (and dreams) than to plays," drawing a comparison between the narrator and the director, who both direct attention to developments that are independent of the "here and now" of the characters, using visual sequences and not language. Controversial though this statement may seem, since it appears not take into account the more recent forms of intimate drama, it underscores very aptly the primary characteristic of film as a medium of individual and subjective experience. My paper analyses two cinematic adaptations of dramatic plays, with both films using the subjective technique differently: Alf Sjöberg's *Miss Julie* (1951), based on *Fröken Julie* by August Strindberg, and *White Marriage* (1992) by Magdalena Łazarkiewicz, an adaptation of Tadeusz Różewicz's *Białe małżeństwo*. Made almost four decades apart, the two films are less than strict in their treatment of the source material but stay true to the portrayal of erotic initiation present in the dramatic texts. Thus, one may trace the evolution of film language in representing individual experience, and

identify the interpretative and stylistic consequences of the directors' approaches to the interpretive suggestions in the respective texts. Sjöberg demonstrably transcends the naturalist poetics of Strindberg's drama, using the subjective technique: what-ifs, "inner world" sequences and visual renditions of memories included in the monologues. Łazarkiewicz, on the other hand, reveals the potential inherent in the original play, namely the possibility of doubling perspectives and exploring the depths of psyche, and translates it into dreamlike sequences of cinematic images. Both adaptations are radically different yet equally remarkable examples of representation of the mechanisms of consciousness and unconsciousness through non-dramatic means of expression

Justyna Kozłowska

Ucieczki z salonu i powroty.
Filmowe adaptacje dramatów Oscara Wilde'a

Autorka przedstawia kilka współczesnych filmów opartych na komediach salonowych Oscara Wilde'a, skupiając się na formach adaptacji tego teatralnego gatunku przez kino. Analizie poddane zostały najważniejsze elementy „filmowych salonów”: dialog (szczególnie istotny w sztukach konwersacyjnych), melodramatyczne i farsowe relacje między postaciami, wreszcie sposoby wykorzystania filmowego potencjału scen dziejących się na przyjęciach.

Escapes from the drawing room and returns.
Film adaptations of Oscar Wilde's plays

In my article I present a several contemporary films which are based on the drawing-room comedies (society comedies) written by Oscar Wilde. I am interested here in the forms of adaptation of this theatre genre into film. I analyse the most important elements of these "film drawing rooms": dialogue (especially significant in conversational plays), melodramatic and farcical relations between characters, and the use of the film potential of scenes taking place at parties.

Piotr Buratyński

Arnauda Desplechina stosunek do estetyki teatru jako idei. Możliwości i ograniczenia

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na szeroki wachlarz relacji zachodzących między językiem nowoczesnego kina a teatrem na przykładzie fragmentu twórczości jednego z najważniejszych reżyserów młodego kina francuskiego (*le jeune cinéma français*), Arnauda Desplechina (ur. 1960). W tekście omówione zostały wątki i motywy teatralne występujące w dziełach Desplechina tak od siebie odmiennych, jak *Esther Kahn* (2000), *Męska zмова* (*Léo, en jouant „Dans la compagnie des hommes”*, 2003) i *Świąteczne opowieści* (*Un conte de Noël*, 2008). Motywy teatralne reżyser traktuje jako jedną z ważniejszych dróg rozwoju nowoczesnego kina europejskiego w dobie kryzysu estetycznego.

Piotr Buratyński

Arnaud Desplechin's approach to theatre aesthetics as an idea: Possibilities and limitations

The aim of the paper is to point out the wide spectrum of relations between the language of contemporary cinema and theatre, basing on the example of selected works by Arnaud Desplechin (born 1960), one of the most important representatives of young French cinema, *le jeune cinéma français*). The author discusses theatrical motifs and elements present in Desplechin's very diverse films: *Esther Kahn* (2000), *Playing 'In the Company of Men'* (*Léo, en jouant „Dans la compagnie des hommes”*, 2003), and *A Christmas Tale* (*Un conte de Noël*, 2008). The director regards theatrical motifs as one of the key directions in the development of contemporary European cinema in the time of a crisis of aesthetics.

Jacek Mikołajczyk

Producenci Mela Brooksa.

O tym, jak Hollywood reanimuje Broadway, a Broadway Hollywood

Głównym tematem artykułu są tzw. *backstage musicals* – musicale filmowe, w których pojawia się wątek tworzenia przedstawienia. W początkach historii tego gatunku twórcy uciekali się do tego rodzaju zabiegu, usiłując pogodzić konwencję musicalu z właściwym filmowi realizmem. Śpiewno-taneczne numery wymagały według nich uzasadnienia fabularnego, dlatego do akcji włączano sceny dziejące się w teatrze czy wokół teatru. Gdy w latach 30. musical filmowy dojrzał jako gatunek, z *backstage musicals* wyrosły jego największe arcydzieła – filmy Busby'ego Berkeleya. Ten swoisty autotematyzm musicalu filmowego stał się w pewnym momencie jego cechą wyróżniającą, pozwalającą niemal w nieskończoność kopiować wątki i nawiązania. Najlepiej świadczą o tym dzieje *Producen*tów Mela Brooksa: najpierw filmu muzycznego poświęconego Broadwayowi, następnie broadwayowskiego musicalu opartego na tymże filmie muzycznym, wreszcie – współczesnego musicalu filmowego będącego adaptacją musicalu teatralnego.

The Producers by Mel Brooks.

How Hollywood reanimates Broadway, and Broadway Hollywood

The article concerns backstage musicals: film musicals which tell the story of creating musicals. At early stages of musical film history, directors used backstage musicals as a means to accommodate musical theatre conventions to the realism of cinema. Musical and dance numbers needed to be legitimated by some events in the plot, and this is why scenes taking place in or around a theatre were often added to a storyline. In the 1930s, the film musical matured as a genre, and its greatest masterpieces were backstage musicals, e.g. Busby Berkeley's films. At a certain point, this auto-thematicity of film musical became its distinctive feature, enabling an endless repetition of particular motifs and references. This was the case with *The Producers* by Mel Brooks: a piece that premiered as a non-musical film on Broadway musicals, afterwards was adapted as a theatrical musical, to be finally re-shot as a full musical film.

Dawid Junke

Od *minstrel shows* do *prime-time'u* – sitcom jako telewizyjny gatunek teatralny

Artykuł ukazuje sitcom jako swoiście teatralny gatunek telewizyjny. O teatralnym charakterze sitcomu świadczy przede wszystkim jego geneza. Autor opisuje, w jaki sposób współczesne telewizyjne komedie sytuacyjne wyewoluowały z widowisk typu *minstrel show*, przedstawia także związki gatunku z wodewilem amerykańskim i francuskim. Ważnym elementem łączącym *minstrel shows* i wodewile w wczesnymi sitcomami jest humor etniczny. Ten typ komizmu trafił do telewizji poprzez radio, wraz z adaptacjami słuchowisk takich jak *Amos 'n' Andy* czy *The Beulah Show*. Junke pokazuje też, w jaki sposób ukształtowała się współczesna forma klasycznych sitcomów, blisko spokrewniona z wodewilowymi skeczami. Niezwykle istotnym aspektem podejmowanego zagadnienia jest fakt, iż komedie sytuacyjne są nagrywane z udziałem publiczności, bądź też udział ten symulują za pomocą tzw. *laugh track*. Również kamera zajmuje pozycję widza teatralnego, a twórcy w taki sposób używają filmowych środków wyrazu, aby podkreślić wrażenie umowności.

Dawid Junke

From *minstrel shows* to *prime time*: sitcom as a theatre genre on the TV

The text attempts to portray sitcom as a specifically theatrical television genre. The theatricality of sitcom is evident in its origins. The author describes how modern TV situation comedies evolved from *minstrel shows*, and outlines the connections between this television genre and vaudeville, both American and French. *Minstrel shows*, vaudevilles and early television sitcoms all rely heavily on ethnic humor. This type of humor found its way to the new medium through radio, as it was at the core of television adaptations of radio sitcoms such as *Amos 'n' Andy* and *The Beulah Show*. Junke also describes the development of the contemporary form of classic television sitcoms, which is closely related to comic sketches featuring in American vaudeville. An important aspect of the analysed problem is the fact that sitcoms are recorded before a live studio audience, or simulate the presence of such audience with a *laugh track*. Camera in situation comedies assumes the position of a theatre spectator, and the filmmakers use cinematic means of expression in such a manner as to emphasise the evident conventionality of the production.

Elżbieta Zimna

Film czy teatr? Debiut Václava Havla w roli reżysera filmowego

Václav Havel pochodził z rodziny „filmowych magnatów” i planował zostać reżyserem filmowym. Marzenie to udało mu się spełnić dopiero w wieku lat 74, kiedy wyreżyserował film na podstawie swojego dramatu *Odejścia*. Po kinowej premierze określano to przedsięwzięcie dość lekceważąco, jako teatr na ekranie. Tymczasem jest to niezwykle ciekawe połączenie języka teatru i filmu, dowcipne przemieszanie znaków, gatunków oraz cytatów filmowych i teatralnych. Język i montaż filmowy pozwalają pełniej zabrzmieć typowo teatralnemu aktorstwu, podkreślają teatralność materiału literackiego i budują daleką od rzeczywistości rzeczywistość, pozwalając jednocześnie wpisywać w dramat nowe znaczenia i interpretacje.

Film or theatre? Václav Havel's debut as a film director

Václav Havel came from a family of "film magnates" and planned to become a film director. However, he only managed to fulfil this dream at the age of seventy-four, when he directed a film adaptation of his play *Leaving* [*Odcházení*]. After the premiere screening, the production was rather condescendingly described as "theatre on screen". In fact, however, it constitutes a highly interesting combination of theatre and film language, wittily intermingling signs, genres, and citations from cinema and theatre. Film language and editing enable a fuller expression of the typically theatrical acting, underscore the theatricality of the literary material, and create a reality which is far from being real, allowing new meanings and interpretations to be inscribed in the play.