

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 nieodpartychnych 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 teatrológico-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 szczegółólną. 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 załączkiem 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.