

Olga Katafiasz

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca, wykłada na Wydziale Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. W latach 1995–2008 pracowała w redakcji „Gazety Teatralnej Didaskalia”, gdzie nadal regularnie publikuje eseje i recenzje. Autorka szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik wiedzy o filmie* (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe* (2012).

„Ten kraj, który nazywam Japonią”^{*}. O filmowej adaptacji *Jak wam się podoba* w reżyserii Kennetha Branagha

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.040>

W *Jak wam się podoba* (*As You Like It*, 2006), swojej piątej szekspirowskiej adaptacji, Kenneth Branagh umieszcza akcję w Japonii – lub „kraju, który nazywa Japonią”. To niezwykle istotne rozróżnienie – Branaghowska Japonia jawi się jako dziwne symulakrum, konkretne, a jednocześnie dalekie odwołanie. „Sen o Japonii” – głoszą napisy początkowe – „Miłość i Natura w przebraniu”, „Cały świat jest sceną”. Kenneth Branagh od początku filmu buduje wrażenie kreowania rzeczywistości lub jej pozoru. I nie jest to zabawa z widzem, zapraszająca go do mniej lub bardziej złożonych gier narracyjnych. Gest Branagha jest dużo prostszy – akcja toczy się w zgodzie z porządkiem Szekspirowskiej komedii – i zarazem dużo radykalniejszy.

W *Jak wam się podoba* wydarzenia rozgrywają się „w ogrodzie przy domu Oliwera, na dworze księcia Fryderyka i w Lesie Ardeńskim” (cytuję za tłumaczeniem Stanisława Barańczaka). W filmie Branagha problem przestrzeni i wynikających z niego konsekwencji jest dużo bardziej złożony.

Film rozpoczyna się następującą informacją:

W II połowie XIX wieku Japonia otworzyła granice dla kupców z Zachodu. Ściągali tam śmiałkowicie z całego świata, w tym wielu Anglików. Niektórzy handlowali jedwabiem i ryżem. Mieszkali w tak zwanych portach traktatowych. Sprowadzili swoje rodziny i wraz ze współpracownikami stworzyli miniaturowe królestwa, w których chłonęli egzotyczną kulturę, jej piękno i płynące z niej zagrożenia¹.

Japonia jest więc dla „wielu Anglików” miejscem, do którego udali się, by stworzyć „miniaturowe królestwa”. W Japonii – dziwnym, obcym kraju – tworzyli własne enklawy, wciąż patrząc na otaczający ich świat oczyma przybyszy.

^{*} R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 84.

¹ Cytaty, o ile nie podano inaczej, pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.



Ekpozycja w Muzeum Edo,
Tokio, luty 2011
(fot. S. Kołos)

Dlaczego? Kluczową postacią *Jak wam się podoba* Kennetha Branagha jest Jakub (Kevin Kline). Postać niezwykle ważna w Szekspirowskiej komedii – w filmie Branagha wydaje się *alter ego* reżysera. Jakub jest melancholikiem, ale jego melancholia nie jawi się jako choroba, raczej strategia obrony przed światem:

Rozalinda: Podobno wielki z ciebie melancholik. [...]

Jakub: Nie ma we mnie melancholii uczonego, która bierze się z zawiści; ani melancholii muzyka, która bierze się z przewrażliwienia; ani melancholii dworaka, która bierze się z próżności; ani melancholii adwokata, która bierze się z wyrachowania; ani melancholii damy, która bierze się z grymaśności; ani melancholii kochanka, w której łączą się wszystkie poprzednie. To moja własna melancholia, złożona z wielu ingrediencji, będąca wyciągiem z wielu obserwacji – zbiorowy wynik rozmyślań nad moimi podróżami przez świat, dumań, które wytrącają mnie często w zupełnie nieoczekiwane przygnębienie².

Mieszkańcy „miniaturowego królestwa” w filmie Branagha nie przybyli do Japonii robić interesów, albo inaczej: to nie było ich głównym celem. Wydaje się, że początkowe napisy zawierają istotną informację: „wielu Anglików”. Owi Anglicy, dręczeni melancholią, przybywają do Japonii w poszukiwaniu ulgi, również tej, jaka wiąże się z zanurzeniem w przestrzeni nieokreślonej, niedopowiedzianej i niezafałszowanej.

Pisze Roland Barthes:

Japonia [...] to kultura znaków pustych: starannie wyartykułowanych, lecz nie odsyłających ku skrytemu sensowi, ostentacyjnie odmawiających sobie transcendencji, to kraj asemii, która w przeciwieństwie do monosemii (chorobliwej utraty zdolności symbolizacji) i polisemii (nadmiaru sensu, który trzeba zinterpretować) polega nie na nadawaniu rzeczom sensu, lecz jego usuwaniu, neutralizowaniu czy też „pustoszeniu”³.

² W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 101–102.

³ R. Barthes, op. cit., s. 23.

Anglicy z filmu Branagha poszukują możliwości ponownego nadawania sensu po tym, kiedy już porzuca znaki fałszywe, ograne, mylące i zapoznane. W monologu Jakuba, jednej z najbardziej znanych Szekspirowskich sentencji, szczególnie wybrzmiewają słowa: „Cały świat to scena, A ludzie na nim to tylko aktorzy. Każdy z nich wchodzi na scenę i znika, A kiedy na niej jest, gra różne role w siedmioaktowym dramacie żywota”⁴.

Bohaterowie Branaghowskiej komedii wiedzą, że nie ma ucieczki od „aktu ostatniego”⁵, „który kończy / Dziwną i pełną zdarzeń akcję sztuki: / Nowe dzieciństwo, gdy traci się pamięć, / Zęby, smak, włosy, wzrok – i w końcu wszystko”⁶. Mimo to – a może właśnie dlatego – podejmują próbę radykalnej zmiany „swojej roli”⁷. Píše Marek Bieńczyk:

[...] melancholia opisała na swój niefilozoficzny sposób, że w jej świecie, który jest światem bez początku i bez końca, światem, w którym wszystko już było i wszystko zostało zapisane, i wszystko się kręci w kole powtórzenia [...], nie ma imienia własnego. Jest tylko teatralne rozmnożenie masek, przybrań, alter ego w miejscu i w miejsce utraty, wielorodność, w której znaleźć swoje imię to zobaczyć i przywłaszczyć byt oraz słowa „innych jeszcze”⁸.

Dalej Bieńczyk wymienia podstawowe „znaki rozpoznawcze”: „depersonalizacja, uwrażliwienie na kruchość i niewyrazistość granic indywidualnej tożsamości, a także skłonność do powtórzenia, do odtwarzania tej samej sytuacji”⁹. Bohaterowie udają się do Lasu Ardeńskiego (zamach Fryderyka, w wyniku którego Księżę i jego ludzie zostają wygnani, jest przecież jedynie wyobrażony – co sugeruje się również tym, że atak następuje podczas teatralnego przedstawienia; las wydaje się dobrze utrzymanym ogrodem pałacowym, a nie miejscem wygnania), by przez chwilę zapomnieć o więzieniu codzienności. W *Jak wam się podoba* Księża i jego młodszego brata, Fryderyka, gra ten sam aktor, Brian Blessed. Gdy Księżę zostaje wygnany, spotyka w lesie „świętego starca, pustelnika”¹⁰ i postanawia stworzyć utopijną społeczność; w finale tego samego starca spotyka jego brata, wyruszający do lasu, by zabić prawowitego władcę. Księżę i Fryderyk to w istocie jedna postać: okrutny uzurpator śni o byciu charyzmatycznym, wielkodusznym księciem, do którego „przyłącza się [...] ponoć co dzień wielu młodych panów i pędzą czas beztrudnie, jak gdyby Złoty Wiek wrócił na ziemię”¹¹.

Utopia – to kolejny trop w *Jak wam się podoba*.

Saturn, zanim stał się planetą Melancholii, był patronem Złotego Wieku. Melancholia i Utopia jak dwie szekspirowskie siostry nienawidzą się serdecznie i hipnotycznie przyciągają [...]. Faktem pozostaje, że z każdej przemyślanej utopii melancholia wygnana ma być precz, raz na zawsze, niczym najgorszy wróg¹².

Branagh podwaja gest kreowania: dziwna, obca Japonia i nieprawdziwy las. Wydaje się, że to rozpoznanie – dobrowolnej ułudy – jest dziś szczególnie trafne.

⁴ W. Shakespeare, op. cit., s. 60.

⁵ Ibidem, s. 61.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 36.

⁹ Ibidem, s. 59.

¹⁰ W. Shakespeare, op. cit., s. 142.

¹¹ Ibidem, s. 14.

¹² M. Bieńczyk, op. cit., s. 45–46.

Walter Lepenies w wygłoszonym [...] wykładzie inauguracyjnym w Collège de France, poświęconym „końcowi utopii i powrotowi melancholii”, mówił niedawno o kolejnej chwili historycznej, gdy w myśli europejskiej może przeważać skłonność melancholijna. Nastaje jeszcze raz czas melancholii, opowiadał i zarazem przestrzegał przed ponownym w dziejach Europy odwróceniem monety, której Melancholia i Utopia są – jak pisał Günter Grass – orłem i reszką. Co prawda ostatnie utopie się rozsypały: wraz z upadkiem muru berlińskiego dobiegła kresu socjalistyczna utopia «celu» i, zaraz za nią, kapitalistyczna utopia «środków» ustanowiona w przekonaniu, że postęp wiedzy i techniki stanowi najlepszy sposób przeobrażenia Europy, całego świata, w powszechne społeczeństwo obywatelskie [...] ¹³.

Nie sposób w tym miejscu nie odwołać się do *The Anatomy of Melancholy* Roberta Burtona, rozprawy po raz pierwszy opublikowanej w 1621 roku, zaledwie w kilka lat po śmierci Williama Shakespeare’a.

[...] Burton proponuje w uporczywym poszukiwaniu melancholijnego antidotum środek w swym mniemaniu najbardziej skuteczny, nie bez przyczyny nazywany dziś totalnym: utopię. Jest to środek leczenia jednostek, [...] lecz również panaceum dla całej społeczności, dla Państwa, którego schorzenia Burton tym lepiej rozpoznaje, że dzięki trapiącej go melancholii spostrzega przenikliwie wszelką słabość ludzkich dzieł [...]. Albowiem na melancholię cierpieć może każde ciało, indywidualne i zbiorowe, i każde wymaga właściwej terapii. „Państwo było – pisze Burton o państwie angielskim swych czasów – jak chore ciało, którego humory źle się osadziły i tak osłabione rozwolnieniem, że nic w nim się nie ostało jeno melancholija”. Wszystkie spory, gwałty, uzurpacje trapiące Państwo są porównywalne z melancholijnymi zaburzeniami charakteru, świadczą o melancholijnym charakterze ciała społecznego ¹⁴.

Ta dziwna Japonia w filmie Kennetha Branagha jest niewątpliwie Japonią Rolanda Barthesa, który stwierdza wprost:

Marzenie: poznać język obcy (dziwny), a jednak go nie rozumieć: dostrzegać w nim różnicę, tak aby różnica ta nie była nigdy zrównoważona przez powierzchwne rytuały mowy, komunikacji lub banalności; poznać dokładne załamane w nowym języku niemożliwości naszego języka; nauczyć się systematyki niepojętego; zburzyć naszą «rzeczywistość» pod wpływem innych struktur, innych składni; [...] jednym słowem, zstąpić w nieprzetłumaczalne; doświadczyć niczym nie osłabionego wstrząsu, w którym cała tkwiąca w nas cywilizacja Zachodu zacznie drżeć i rozchwieja się także reguły języka ojczystego, języka naszych ojców, który czyni nas ojcami i właścicielami kultury przekształcaną przez historię w „naturę” ¹⁵.

Właśnie: natura. Las Ardeński, czy właściwie pałacowy ogród, do którego udają się bohaterowie, jest piękny, ale sztuczny. W precyzyjnie zakomponowanych kadrach widzimy starannie utrzymane ścieżki, strumyki, zakątki. Las Ardeński to w filmie Branagha jeszcze jeden cytat, a przecież

¹³ Ibidem, s. 10.

¹⁴ Ibidem, s. 122.

¹⁵ R. Barthes, op. cit., s. 51.

Cytat jest przejawem istnienia pomiędzy, jak jeden z podstawowych stanów melancholijnych, który Kierkegaard nazywał alternatywą – trwaniem w szczelinie między rozpaczą niebycia innym i niemożnością bycia sobą. Wpisana jest w niego jakaś milcząca odmowa, bezpośrednia odmowa „ja”, które odbudowywać będzie dopiero określona praca zapożyczeń. Ale w strategii cytatu kryje się zarazem bezsilna odmowa samego zastanego i wyuczonego języka, pragnienie zerwania czy naderwania więzi między podmiotem a językiem, podważenia „kanonicznych” sposobów przedstawiania i wyrażania siebie od siebie. Albowiem wydane na pastwę nieokreśloności i zarazem poczucia uwięzienia (także uwięzienia, które wynika z konieczności powtórzeń zawartej w samej istocie języka), „ja” melancholijne nie chce i nie umie utwierdzać się w języku, jaki jest; chce mówić – jeśli decyduje się w ogóle mówić – pod prąd, przeciwko językowi [...] ¹⁶.

Finał Branaghowskiego *Jak wam się podoba* nie zaskakuje: kiedy po radosnym tańcu bohaterów pojawiają się napisy końcowe, domyślamy się, że reżyser wprowadzi jeszcze epilog, który wygłasza Rozalinda. Ostatnie słowa dramatu w filmie Branagha nie należą jednak do postaci, ale do grającej ją aktorki (Bryce Dallas Howard). Kobieta wypowiada kwestie wprost do kamery, poruszając się płynnie między innymi członkami ekipy filmowej, którzy zakończyli już pracę i, rozluźnieni, pakują swoje rzeczy, bawiąc kolegów rozmową. Słowa o tym, że oglądanie kobiety w epilogu nie jest „wcale bardziej niestosowne niż oglądanie mężczyzny w prologu” i wezwania skierowane do kobiet „w imię [...] miłości do mężczyzn” i mężczyzn „w imię [...] miłości do kobiet” ¹⁷, nie mogą być przez widza traktowane serio. Branagh podkreśla manifestowaną w całym filmie umowność opowieści o mieszkańcach utopii. Ale też więcej: reżyser nie tylko chce przypomnieć o podstawowej zasadzie wykreowanego przez siebie świata, nie tylko z uporem pokazuje, że wszystko, co oglądaliśmy przez dwie godziny, było z a g r a n e – stawia również pytanie istotniejsze. Czy jeśli było zagrane, jest nieprawdziwe?

Branagh nie poprzestaje jednak na ontologicznych paradoksach, ale zdaje się czynić wyznanie dużo istotniejsze. Jego finałowe „Kamera, stop!”, które słyszymy zza kadru, to jedyny ślad obecności Branagha w tym filmie – *Jak wam się podoba* jest jego pierwszą szekspirowską adaptacją, w której nie gra jednej z głównych ról. „Kamera stop!” wypowiedziane tuż po tym, jak Bryce Dallas Howard zatrząskuje za sobą drzwi przyczepy, pełniące na planie funkcję garderoby, wydaje się w Branaghowskim zmaganiu z Shakespeare’em momentem szczególnym. Jakub nie jest ani przez chwilę śmieszny w swojej melancholii, w upartej odmowie szczęścia. Tak jak inni, porzuca „miniaturowe królestwo”, ale jego mądry smutek sprawia, że po doświadczeniu przebywania w Lesie Ardeńskim nie wraca do codzienności: „Myślcie o powrocie: / Ja tu zostanę, w opuszczonej grocie” ¹⁸. Branagh potrafi być sarkastyczny: w filmie książęta to kupcy, a królestwa – porty, w których dobija się targu. Szekspirowski świat wyraźnie skarłał. Pozostało jedynie marzenie o dalekich krainach, w których przez chwilę można odnaleźć odbicie własnej tożsamości, tak jak Jakub śledzi swoje w strumieniu. Kraj, który Branagh nazywa Japonią, jest w istocie światem utraty.

¹⁶ M. Bieńczyk, op. cit., s. 34.

¹⁷ W. Shakespeare, op. cit., s. 145.

¹⁸ Ibidem, s. 144.