

*Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, red. Janusz Skuczyński, Piotr Skrzypczak, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2007, ss. 259.



**P**odtytuł omawianej książki: *Przestrzeń dialogu interartystycznego*, aczkolwiek dobrze opisuje sporą część jej zawartości, nie wyczerpuje wszystkich zawartych w niej znaczeń i propozycji badawczych. Nakazywałby raczej prowadzić poszukiwania na bezbrzeżnych wręcz obszarach rozciągających się między filmem a teatrem, sugerując jednak pierwszorzędne znaczenie pojmowania teatru i filmu przede wszystkim w kategoriach dzieła sztuki, tymczasem nie zawsze jest to najbardziej istotne w poszczególnych tekstach. Warto też zauważyć, że pojęcie *między* nie wyczerpuje możliwych pól badawczych, w grę bowiem wchodzi zarówno miejsca wspólne, jak też przestrzenie okołofilmowe i okołoteatralne.

Nie bez powodu we wspomnianym podtytule pojawia się dialog. Z jednej strony mamy tu do czynienia z dialogiem filmu i teatru, co oczywiste, ale także z rozmową prowadzoną przez autorów artykułów z tekstami kultury. Warto przy tym

pamiętać, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszego zakresu, że dialog nie musi oznaczać posługiwania się tymi samymi kodami. Nie ma zatem większego sensu udowadnianie na siłę możliwości przekładu jednego języka na drugi. Pozostawanie tylko przy próbach analizy przekładu intersemiotycznego musi prędzej czy później doprowadzić na analityczne manowce.

Jeśli zdamy sobie z tego sprawę, możemy próbować prowadzić ów dialog, odnajdując choćby pojedyncze elementy wspólne wytworów artystycznych. Tak właśnie czyni Joanna Bielska-Krawczyk (*Między sztukami. Obraz w przestrzeni dialogu interartystycznego*), wskazując na obraz traktowany jako „pewien układ ideowo-wyobrażeniowy, tworzony w umyśle ludzkim i mogący być zrealizowanym w postaci różnego rodzaju wypowiedzi wizualnych” (s. 22), który według niej może być jednym z najważniejszych elementów umożliwiających korespondencję filmu i teatru. Autorka stwierdza przy tym, że przyjęcie tej perspektywy mówienia o powinowactwie sztuk nie byłoby możliwe bez kontekstu antropologicznego i kulturowego.

Przyjmując argumentację Bielskiej-Krawczyk, sądzę jednak, że należy to stwierdzenie rozszerzyć i właśnie przestrzeń kultury wskazać jako podstawową dla współistnienia teatru i filmu. W tej przestrzeni dialog dzieła teatralnego i filmowego jest szczególnie fascynujący. To przekonanie, w bardziej lub mniej wyraźny sposób, można odczytać w większości tekstów zawartych w książce. Podejmują one wiele różnorodnych problemów i zjawisk związanych – jak mówi tytuł książki – ze „sceną i ekranem”; obok siebie występują m.in. Eminem i *Lawa*. *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* Tadeusza Konwickiego, William Szekspir i Henry James, Eurypides, Ingmar Bergman i teatr lalek, *Divine Horseman: The Living Gods of Haiti* Mayi Deren i opisanie obecności psychodramy w polskim filmie dokumentalnym lat siedemdziesiątych.

Teatr i kino nie muszą stanowić bytów osobnych. Skoro mogą współistnieć techniki filmowe i teatralne (piszą o tym Marzenna Wiśniewska, *Teatr lalek w świecie technik multimedialnych. Próba rozpoznania problemu* oraz Piotr Skrzypczak, *Teatr czy film telewizyjny? O problemach z definicją i klasyfikacją genologiczną „teatru telewizyjnego”*), tym bardziej więc czymś oczywistym powinna być możliwość odwołań kulturowych, bliższych i dalszych, bardziej lub mniej odległych w czasie i przestrzeni. Najciekawsze rezultaty badań pojawiają się wówczas, kiedy autorzy przekraczają wymiar wąsko

pojmowanej relacji film–teatr–dramat i podążają dalej, podejmując rozważania o kulturze.

Trudno objąć w jednym tomie rozległe relacje między teatrem a filmem. Sens tej książki nie wyraża się jednak w dążeniu do objęcia niemożliwego, ale na zwróceniu uwagi na to, co wydaje się najbardziej istotne. W jaki sposób zidentyfikować przestrzeń między filmem a teatrem? W jaki sposób istnieją między nimi punkty wspólne? I wreszcie kwestia najważniejsza: w jaki sposób teatr i film mogą zaistnieć we wspólnej przestrzeni kulturowej?

Na te pytania znajdziemy w książce kilka ciekawych odpowiedzi. Wzajemne inspiracje – przy czym film siłą rzeczy musi uznać pierwszeństwo teatru – to nie tylko oddziaływanie form lub konkretnych tekstów, ale przede wszystkim współistnienie w kontekście kulturowym. Kiedy Ingmar Bergman wielokrotnie w swojej twórczości odwoływał się do *Bachantek* Eurypidesa, to chodziło zarówno o inspirację, którą współczesny twórca, jeden z najwybitniejszych reżyserów filmowych, odnalazł w teatrze antycznym, jak i o uniwersalny przekaz. Bergman bowiem w swojej twórczości, co znakomicie zauważa Tadeusz Szczepański (*Bergman i antyk: „Bachantki” Eurypidesa*), wciąż pyta o to samo co Eurypides: o prawdę i ułudę, sens sztuki, dramatu i aktorstwa. W zupełnie inny sposób ciągłość kultury, na podstawie przemian gry tzw. aktorów szekspirowskich, zarówno w teatrze, jak i filmie, pokazuje Piotr Skrzypczak (*Kontynuacje stylów aktorstwa szekspirowskiego w kinie*).

Z kolei Artur Duda (*Kim jest Eminem? O teatralności hip hopu i byciu sobą w kulturze popularnej na przykładzie filmu „Ósma mila” w reż. Curtisa Hansona*) wskazuje na tradycję antyczną szukając kontekstów dla muzyki, ale także dla spektaklu hiphopowców. Autor zdaje sobie dobrze sprawę, że można w tym wypadku mówić jedynie o odrodzeniu się pewnej formy literacko-muzycznej, sposobu rozstrzygania sporów za pomocą słowa (tradycja walki na słowa jest zresztą o wiele bardziej rozległa, pojawia się w wielu kulturach, np. w Nigerii, w Papui-Nowej Gwinei), nie o bezpośrednich wpływach, ale dzięki temu udaje się pokazać odmiany swoistego rodzaju widowiska. Dopiero w tak zarysowanym kontekście Duda sytuuje film, nie najlepszy, co wyraźnie podkreśla, ale znakomicie ilustrujący pewne cechy kultury popularnej.

Nie dziwi, że w książce o takiej problematyce pojawia się artykuł dotyczący filmowej adaptacji twórczości Szekspira, o którym zwykło się mawiać, że jest najlepszym scenarzystą w historii kina.

Obecność Szekspira na ekranie obrosła już niezliczoną ilością publikacji, rzecz jednak w tym, że cały czas można wskazywać na wciąż nowe konteksty i odczytania. Sylwia Kołos pisze o obecności cech charakterystycznych dla filmowej komedii romantycznej w *Wiele hałasu o nic* Kennetha Branagha i zastanawia się, na ile jest to wynikiem wpisania dzieła Szekspira we współczesne kino gatunków, na ile natomiast odnalezieniem pewnych schematów i wzorców „w czasach, w których najpopularniejszą rozrywką był teatr, a nie kino”.

Niejednokrotnie mogliśmy się przekonać, że teatr i film są w stanie dać sobie nowy impet twórczy, a ich współpraca bądź rywalizacja przynosi znakomite efekty. Czytając *Scenę i ekran*, chciałoby się to stwierdzenie odnieść także do autorów książki. Do relacji film–dramat–teatr podchodzą oni z określonego punktu widzenia. Daje się „wyczuć”, kto jest filmoznawcą, kto teatrologiem, zarówno przez odniesienia lekturowe, jak i sposób czytania tekstów. Kiedy jednak badacze zaczynają się przyglądać tekstom nienależącym bezpośrednio do dziedziny ich pierwotnych zainteresowań, pojawiają się nowe możliwości. Przykładem niech będą słowa Artura Dudy, który pisze: „Sięgnięcie po narzędzia współczesnej teatrologii, zainteresowanej kulturowymi performansami, odwołanie się do historycznoteatralnych i kulturowych kontekstów, które ukazują rolę walk na słowa w wielu kulturach, pozwala zrozumieć hip-hop jako formę kultury, fenomen społeczny, jak też jako formę poetycko-muzyczną, która w ręku zręcznego artysty staje się narzędziem przekazującym istotne refleksje na temat współczesnej kultury i mechanizmów nią rządzących, zwłaszcza w odniesieniu do tożsamości gwiazdy popkultury” (s. 175). Trzeba dodać, że Duda czyni te uwagi w zakończeniu artykułu, w którym pisze o *Ósmej mili*, kreującym Eminema filmie będącym odpowiedzią na zainteresowanie masowej widowni nowymi aktorami popkultury.

Fakt, iż kino od samego początku korzystało, czasem nawet za bardzo, z doświadczeń teatru, nie ulega wątpliwości, podobnie jak nie budzi zastrzeżeń stwierdzenie, że wkrótce też zaczęło dochodzić do inspiracji płynącej w drugą stronę (jeżeli chcielibyśmy potwierdzić to potoczne przekonanie, dowody znajdziemy w artykule Mirosławy Buchholtz *Z teatru do kina: Henry James odlicza przystanki*). Na podstawie sztuk teatralnych nieustannie powstają dziesiątki filmów, zresztą często dość daleko odchodzących od swoich pierwowzorów. Dla autorów dramatów, jak również reżyserów teatral-

nych wykorzystywanie technik filmowych nie jest już niczym oryginalnym. Książka przygotowana przez Janusza Skuczyńskiego i Piotra Skrzypczaka, pozwala wyjść poza te oczywistości. W większości tekstów odnajdziemy zajmujące opowieści o kulturowych i artystycznych kontekstach wspólnej przestrzeni filmu i teatru.

**Piotr Zwierzchowski** – filmoznawca, profesor Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy oraz Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, opublikował m.in. *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (2000), *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji* (2005), *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (2005), *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej* (2006), *Zezowate szczęście* (2006), *Kino polskie wobec umierania i śmierci* (2005, współred. z Darią Mazur), *Kino polskie po roku 1989* (2007, współred. z Darią Mazur); redaktor naczelny „Błoku. Międzynarodowego Pisma Poświęconego Kulturze Stalinowskiej i Poststalinowskiej”.