

Kornelia Rybicka

Zakochany Szekspir i zagubiony Molier, czyli teatr plebejski i dworski na ekranie

Już od chwili narodzin sztuka filmowa na wielokrotne sposoby była inspirowana teatrem, co dostrzegali filmoznamcy, analizując różnorodne związki i wpływy obu mediów. Stało się niejako oczywiste, że kino powinno wejść do przystosowanych do tego celu sal teatralnych (pierwsze projekcje odbywały się w miejscach dość przypadkowych), musi wykorzystać znane z teatru konwencje inscenizacyjne, zaprosić przed kamerę profesjonalnych aktorów i pozyskać publiczność tradycyjnie w teatrze poszukującą rozrywki¹.

Wraz z wprowadzeniem na ekran dźwięku zmieniła się w sposób diametralny sytuacja twórców filmowych, o wartości dzieła miał bowiem w dużej mierze decydować scenariusz zawierający wypowiedziany tekst, aktorzy prezentujący dobrą dykcję oraz mikrofon przekazujący dźwięk do zapisu. W konsekwencji nowych zadań, jakie stanęły przed kinem, można zaobserwować na początku epoki dźwiękowej zabiegi, które zapowiadają odejście od spontanicznej realizacji sztuki jarmarcznej skierowanej do prostego widza i powrót do konwencji teatralnych (unieruchomienie kamery, ograniczenie montażu, ustatycznienie akcji). Rozpoczął się intensywny okres przenoszenia sztuk teatralnych na ekran, co jednak odbierano z dezaprobatą czy wręcz niechęcią, postrzegają to zjawisko (jedynie) jako swoistą formę archiwizowania i rejestrowania spektakli teatralnych². Twórcy kina rozpoczęli zatem poszukiwania na obszarze rozwiązań technicznych w celu stworzenia nowej estetyki kina dźwiękowego (działania pozwalające na swobodną pracę kamery, zastosowanie pleneru oraz filmowych środków budowania przestrzeni jako elementów ożywiania akcji, budowanie wewnętrznego rytmu filmu wyznaczonego nie rytmem wypowiedzianych słów, lecz montażem ruchomych obrazów). Podejmowane próby tworzenia nowych konwencji łączących dźwięk z obrazem wyrażały troskę o estetyczną autonomię nowego medium. Wzajemne relacje teatru i kina dotyczą nie tylko pokrewieństwa zastosowanych rozwiązań inscenizacyjnych, wykorzystywania tekstów literackich oraz pracy ludzi łączących twórczość teatralną z filmową, lecz również starań o nienaruszanie granic artystycznej autonomii.

Medium filmowe korzystało z teatru, poszukując jednak własnej ścieżki, nie powielającej rozwiązań scenicznych. Z jednej strony nie sposób nie zauważyć negatywnego znaczenia, jakie niesie z sobą określenie *teatralny* w odniesieniu do tekstu filmowego, odczytywanego jako niezgodnego z założeniami kinowej estetyki, nieprzyjaznego filmowości w jego tak szerokim, jak i wąskim znaczeniu. Z drugiej – twórcy filmowi nieustannie sięgali i sięgają po teksty dramatyczne, poszukując coraz to nowych kluczy interpretacyjnych w sposobie filmowania sztuk teatralnych.

¹ A. Urbańczyk, *Kinematograf na scenie*, Kraków 1986.

² G. Stachówna, *Amerykańskie sztuki teatralne w hollywoodzkim kinie*, (w:) *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997, s. 43-64.

Dzieła Szekspira czy Moliera wielokrotnie były przenoszone na język ruchomych obrazów, przy czym ich filmowe adaptacje uzależnione bywały od repertuaru dostępnych reżyserowi środków wyrazowych, od zmieniających się poetyk, kierunków, a nawet mód panujących w świecie kinie. Jednakże innym rodzajem filmowego dialogu z wymienionymi twórcami są utwory przedstawiające ich samych na tle epoki, w której przyszło im żyć. Po *Zakochanym Szekspirze*³, nagrodzonym siedmioma Oskarami, stanowiącym fascynujący obraz elżbietańskiej Anglii pojawił się na ekranach kin *Zakochany Molier*⁴. Punktem wyjścia obu tekstów filmowych stały się elementy biografii obu twórców, przy czym w pierwszym przypadku reżyser nie opowiada prawdziwych losów Williama Szekspira, stara się je przetworzyć i równocześnie przedstawić narodziny pomysłu, tworzenie tekstu i równoczesną inscenizację dramatu *Romeo i Julia*. Z kolei filmowa historia mistrza komedii francuskiej obejmuje okres nieznany jego biografom, a pojawiającym się bohaterom, którzy towarzyszą Molierowi, nadaje cechy charakterystyczne dla jego postaci literackich, traktując je ze znaczną swobodą twórczą. Z pozoru w obu tekstach filmowych występuje zbliżony mechanizm prezentacji głównego bohatera, dodatkowo eksponowany tym samym epitetem umieszczonym w tytule utworu. Jednakże na tym kończy się lista zbieżności. Jeśli bowiem *Zakochany Szekspir* jest pewnego rodzaju pogłębionym i wieloaspektowym przewodnikiem po świecie i teatrze elżbietańskiej Anglii, do których się odwołuje, to z kolei *Zakochany Molier* obejmuje i zarysowuje przede wszystkim tło obyczajowe siedemnastowiecznej Francji.

John Madden, prezentując tak niemoc twórczą, jak i perypetie miłosne młodego Szekspira, obrazuje w sposób mniej lub bardziej bezpośredni najważniejsze zjawiska ówczesnego życia teatralnego, legitymującego się własnym stylem i całkowicie odmiennym kodem sygnałów scenicznych. W teatrze elżbietańskim nośnikiem znaczenia był przede wszystkim tekst określający nie tylko postać, lecz również miejsce i czas akcji. Aktorzy obywali się bez maszynerii, kurtyny, dekoracji, ale za to występowali w bogatych strojach. Już pierwsze sceny filmowe osadzają utwór w bogatym kontekście historycznym, co ilustrują m.in. informacje dotyczące rywalizujących ze sobą twórców (Szekspir i Marlowe), problemy finansowe czy oceny wartościujące odnoszące się do teatru i aktorów („Teatry to lubieżne dziewczki”, „Kto to? – Aktor. Nikt.”)). Przypomnijmy, iż w purytańskim obyczajach elżbietańskiego teatru i świata wszystkie role, w tym kobiece, grali mężczyźni, przy czym często postacie młodych kobiet odgrywali chłopcy terminujący w zawodzie aktorskim⁵, co wykorzystał reżyser i autorzy scenariusza do skonstruowania dominującej w filmie intrygi. Do zdesperowanego blokadą artystyczną Szekspira (bardzo trafne ujęcia wypalenia twórczego, w którym chaosowi myślowemu towarzyszy chaos przestrzenny: eksponowany przez szereg znaczących przedmiotów prezentowanych w określonej kolejności mękę procesu artystycznego: rozrzucanie zapisywanych

³ Reżyseria: John Madden, scenariusz: Mark Norman, Tom Stoppard, obsada: Geoffrey Rush, Tom Wilkinson, Gwyneth Paltrow, Joseph Fiennes, Judi Dench. rok produkcji: 1998, tytuł oryginalny: *Shakespeare in Love*, czas trwania filmu: 123min., produkcja: USA, Wielka Brytania.

⁴ Reżyseria: Laurent Girard, scenariusz: Laurent Tirard, Gregoire Vigneron, obsada: Romain Duris, Fabrice Luchini, Laura Morante, Edouard Baer, Ludivine Sagnier, rok produkcji: 2007, czas trwania filmu: 120 min., produkcja: Francja.

⁵ A. Janus-Sitarz, *Lekcje teatru*, Kraków 1999, s. 27-31.

nerwowo, niedbale kartek, czaszka, kubek, kosz) przybywa Viola De Lesseps (przedstawia się jako Thomas Kent), która na przekór obowiązującym zasadom pragnie zostać aktorką. Sytuacja raptownie się zmienia – Szekspirowi wraca energia twórcza, równolegle rodzi się miłość między dwojgiem młodych ludzi, ale pojawiają się także komplikacje. Dotyczą one wielu sfer, jednak w najsilniejszym stopniu dotyczą rzeczywistości teatralnej. Pomoc nadchodzi ze strony królowej, która konkluduje występ aktorki w słowach: „Na szczęście wiem coś o kobietach w męskim zawodzie”. Teatr Anglii elżbietańskiej był silnie powiązany z dworem⁶, co wielokrotnie zostało wyartykułowane w filmie nie tylko poprzez postawy i zachowania Urzędników Rozrywek Dworskich, w tym zwłaszcza Mistrza Dworskich Rozrywek (decyzje o zamykaniu bądź otwieraniu teatrów, nakładanie kar – z wyrokiem skazującym aktorów na pobyt w więzieniu włącznie). Nadgorliwość cenzorów dworskich utrudniała pracę tak autorom, jak i aktorom, będącym zarazem nosicielami ułudy, jak i postaciami kupczącymi ułudą w najszerszym sensie, bowiem „wolność grania króla, pana lub damy była sprawą sporną w czasach, gdy łatwo było pomylić chęć działania wielkich panów z ich upodobaniem do teatru. Nikt nie grał lepiej królowej niż Elżbieta I, nikt nie był wspanialszym bohaterem niż lord Essex⁷”. Poza uzależnieniami i uwarunkowaniami społecznymi, politycznymi, obyczajowymi świata teatralnego zostały również zaakcentowane w filmie J. Maddena z dużą znajomością realiów angielskiego teatru okresu Marlowe’a i Szekspira zagadnienia dotyczące funkcjonujących teatrów publicznych. Widzimy zatem na ekranie szeroką gamę różnorodnych elementów bogatego życia scenicznego tamtych dni, począwszy od problemów związanych z próbami oddziaływania teatralnych udziałowców na temat powstającej sztuki, poprzez atmosferę trup teatralnych, formy obsadzania odtwórców poszczególnych postaci scenicznych (często naznaczone przypadkowością) oraz aurę prób pełnych tyleż spontaniczności, co często i bezładu, po wystrój budowli teatralnej ukazany zarówno w planie ogólnym, jak i dotyczącym detali charakterystycznych dla tego miejsca. Warto wspomnieć zaprezentowaną także w przekazie audiowizualnym plebejską publiczność, niezwykle otwartą na scenę, niepodlegającą ostrzeżeniom i atakom ze strony przeciwników teatru, reagującą żywo i z dużym zaangażowaniem emocjonalnym na występy aktorów.

A sam bohater tytułowy? Po zaślubinach ukochanej kobiety z innym mężczyzną z goryczą i ironią wyznaje: „igraszką losu jestem” i zabiera się do napisania kolejnego tekstu – *Wieczoru Trzech Króli*, komedii o zdecydowanych załączkach melancholii i smutku pojawiających się w miejsce plebejskiej wesołości wcześniejszych postaci komediowych Szekspira.

W zderzeniu z bogatym, wielowątkowym, niezwykle intrygującym ujęciem twórcy i jego dzieła w *Zakochanym Szekspirze* film o francuskim komediopisarzu stanowi zaledwie skromny zapis tego, co reprezentował sobą Molier – komediopisarz, aktor i człowiek. Bohatera filmu spotykamy w ważnym momencie jego drogi teatralnej, podjęcia prób połączenia literackiej komedii wysokiej z ludową farsą w oryginalną, własną komedię. Autor *Świętoszka* przebudował jednakże wszelkie zapożyczenia farsowe, a dostrzegana w jego komediach wymowa filozoficzna i moralna jest dowodem ogromnego dystansu, jaki dzieli dzieła Molierowskie od

⁶ A. Nicole, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1974, s. 116-138.

⁷ *Historia teatru*, red. J. R. Brown, tłum. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 187.

przebieranek, omyłek czy błazenady typowych dla farsy francuskiej czy włoskiej⁸. Działając wcześniej na prowincji, zespół Moliera proponował widzom typową mieszankę repertuarową, przybywając do Paryża, podejmuje się trudnego zadania – przekształcenia gustów i smaków króla i jego dworu – nie tylko dotyczącego wartości artystycznych, ale także obnażania szaleństw, które uważał za szkodliwe dla układu społecznego. Niestety, film nie przestawił ani trudów artysty w poszukiwaniu nowych rozwiązań scenicznych dla przyjętej przez Moliera kategorii „śmiechu myślącego”⁹, ani klimatu właściwego dla sceny dworskiej. Pozostaje żal, że omawiane filmy w tak dużym stopniu różnią się w prezentacji dwóch wielkich postaci teatralnych, pomimo zastosowania przez reżyserów podobnego zabiegu fabularnego. Jeśli pierwszy z nich jest tekstem filmowym, który ma realne podstawy do uzyskania stałego miejsca w kinematografii światowej, to *Zakochany Molier* jest jedynie poprawie zrealizowanym od strony warsztatowej utworem audiowizualnym, sprowadzającym postać tytułowego bohatera do zagubionego nauczyciela profesji aktorskiej.

⁸ E. Zwoniarska, *Molier po polsku. Casus Tartuffe'a*, Poznań 1997, s. 15-43.

⁹ A. Nicole, *Dzieje dramatu*, tłum. H. Rzeczkowski, W. Niepólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983, s. 326.