



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Tobiasz Papuczys

Uniwersytet Wrocławski

STRATEGIE, WARIANTY, ROZPOZNANIA. OMÓWIENIE KSIĄŻKI SHAKESPEARE I KINO... OLGII KATAFIASZ

Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2012) to druga książka Olgi Katafiasz poświęcona tematowi adaptacji filmowych dzieł angielskiego dramaturga¹. Autorka wybiera arbitralnie 28 filmów², które jej zdaniem są kluczowe w kontekście nowatorstwa odczytania dramatów Shakespeare'a w kinie. Z założenia pomija adaptacje kina niemego, ponieważ tym, co stwarza warstwę wizualną filmu, stanowi źródło napięć na poziomie dramaturgicznym i interpretacyjnym, jest oczywiście słowo. Katafiasz podkreśla imaginacyjną rolę słowa w twórczości angielskiego dramaturga. Słusznie zwraca uwagę na filmowy potencjał tak wyobrazeniowo używanego języka. Cytując już na wstępie jako motto zdania Petera Brooka: „U Szekspira każdy wers to atom. Energia, jaką może wyzwolić, jest nieskończona — jeśli tylko potrafimy go rozszczepić”³, ideowo odnosi twórczość Shakespeare'a do rzeczywistości pozaekranowej — każde podjęcie próby zmierzenia się z jego dramatem z założenia winno być dialogiem

¹ Pierwsza to *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha*, Kraków 2005.

² Są to ekranizacje dramatów Shakespeare'a wyreżyserowane kolejno przez: Maksa Reinhardta i Williama Dieterlega, Laurence'a Oliviera, Orsona Wellesa, Grigorija Kozincewa, Akirę Kurosawę, Romana Polańskiego, Kennetha Branagha, Petera Greenaway, Richarda Loncraine'a, Bazę Luhrmanna, Julie Taymor, Michaela Almereyde, Ralphi Fiennesa, Michaela Radforda oraz inspirowane luźno Szekspirem dwa filmy: *Być albo nie być* Ernsta Lubitscha i *remake* tego filmu z 1983 roku w reżyserii Alana Johnsona.

³ P. Brook, *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, przeł. G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 28.

z aktualną sytuacją społeczną. Z tego powodu Katafiasz pomija mnogość obrazów filmowych, które literalnie przenoszą dzieła dramatyczne na ekran i są ekranizacjami w duchu tradycyjnie pojmowanych inscenizacji teatralnych, wykorzystujących klasyczne (żeby nie powiedzieć — „szkolne”) modele adaptacyjne, działając służebnie i ilustracyjnie wobec tekstu literackiego. Takie ujęcia nie wchodzą w dialog z aktualną rzeczywistością, nie wyzwalają (inter)kulturowej energii. Adaptacja jest więc dla autorki nie tyle przystosowaniem jednego medium do drugiego, zwykłą transpozycją, ile nowym sposobem myślenia, nowym odczytaniem dokonanym przez pryzmat osobowości autora i widza. To „dostosowanie” czy też „dopasowanie” istniałoby więc tu nie względem tekstu i obrazu, lecz względem reżysera i widza czy też przede wszystkim otaczającej ich rzeczywistości społeczno-politycznej lub mówiąc szerzej — kulturowej. Autorka proponuje nam zatem wędrówkę po bardzo różnorodnych adaptacjach, ale co ważne, mimo tej stylistycznej i ideologicznej odmienności każdej z nich, wszystkie z wybranych przez Olę Katafiasz przykładów zmierzają w jednym kierunku — pokazują dramaturgię Shakespeare’a jako sposób interpretacji irracjonalnego zła — jako narzędzie odczytywania i diagnozowania momentów historycznych spod znaku humanitarnego kryzysu.

Autorka używa pojęcia strategii zgodnie z myślą Tadeusza Lubelskiego:

kategoria strategii łączy [...] rozmaite dziedziny, uwypukla ich wspólne tło, ich podobny kierunek oddziaływania czy związek ze zjawiskami społecznymi. [...] Pojęcie strategii sugeruje powtarzalność, dłuższy dystans; porządkuje sposoby porozumiewania się nadawcy z odbiorcą za pośrednictwem dzieła. Można, stosując tę kategorię, badać relacje wewnątrztekstowe, można też odnosić tekst filmu do całego kontekstu kultury⁴.

Olga Katafiasz proponuje jednak podejście, które przesuwą punkt ciężkości z kontekstu estetycznego, odnoszącego się do immanentnego badania dzieła (czy kilku dzieł filmowych w wąskim komparatystycznym ujęciu), na rzecz badania „wpływu”⁵ różnych zmiennych warunków historyczno-kulturowych. Przenoszenie utworów Shakespeare’a na ekran jest dla Katafiasz o tyle zasadne, że można dostrzec podobieństwo związane z masowością teatru elżbietańskiego i masowością kina. W obu wypadkach mamy pewien rodzaj widza, który oczekiwał i oczekuje w dużej mierze widowiska popularnego.

Pierwszy rozdział książki, pt. *Zwycięstwo zła*. „*Sen nocy letniej*” *Maksa Reinhardta i Williama Dieterle*, jest dość znamieny dla całości pracy, gdyż pokazuje i przeddefiniuje początki kina szekspirowskiego. Katafiasz przesuwą dolną gra-

⁴ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim kinie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992, s. 16–17.

⁵ Autorka korzysta z poglądów Harolda Blooma zawartych w książce *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002. Cytuję: „[...] nie rozważam wzajemnych relacji między filmami, z których jedne weszły już do kanonu kultury, inne zaś usiłują im dorównać, a pragnę zająć się, by użyć słów Harolda Blooma, »wpływem, którego zasięg wykracza daleko poza sferę literatury«. Wpływem, jaki Shakespeare wywiera na artystów kina i odbiorców ich dzieł” (s. 9).

nicę „gatunku” ze słynnego *Hamleta V* Laurence’a Oliviera z 1944 roku na dyskredytowany przez krytykę i widzów *Sen nocy letniej* Maxa Reinhardta i Williama Dieterlego z roku 1935. Dzieło tych ostatnich autorka uznaje za film przełomowy dla dziejów Shakespeare’a na ekranie, pierwszą adaptację, która jej zdaniem wbrew powszechnej recepcji jest nie tylko filmem spójnym i udanym estetycznie, ale też obrazem, który w pionierski sposób za pomocą słów Shakespeare’a odwołuje się jawnie do rzeczywistości pozaekranowej. Analiza Olgi Katafiasz prowadzi do konstatacji, że zamysłem twórców było pokazać zło rodzące się wraz z rozwojem nazizmu w Niemczech. Film staje się traktatem o władzy — analizując dominanty tekstu Szekspira, autorka zwraca uwagę na funkcję sytuacji tytułowego snu w interpretacji dramatu dokonanej przez Reinhardta. Sytuacja ta jawi się jako amok, stan oślepienia, wyłączenia krytycznego trzeźwego osądu, bezmyślnej uległości. Oberon w filmie Reinhardta stanowi wcielenie tyрана, który niczym Caligari czyni zło, sterując somnambulicznie biernym społeczeństwem. Od imperialistycznych Aten ze świata przedstawionego dramatu Shakespeare’a bardzo blisko do hitlerowskich Niemiec. Równie niedaleko do Stanów Zjednoczonych, w których film powstał i które dość długo nie chciały psuć swoich relacji dyplomatycznych z III Rzeszą. Wydobyty w filmie tragizm skoncentrowany został na beznadziejnym wyborze między chaosem a tyranią. I oczywiście, przegranej tego, co prywatne, czy mówiąc uniwersalniej, jednostkowe, z tym, co publiczne, społeczne, państwowe. Te polityczne konteksty filmu, mimo że mocno implicytne, mogą być słusznie zdaniem autorki przyczyną porażki kasowej tego filmu. Wniosek na temat połączenia narodzin kina szekspirowskiego z momentem dojścia Hitlera do władzy (znając na przykład ekspresjonistyczne źródła teatralnej twórczości Reinhardta czy jego austriacko-żydowskie pochodzenie) w zgrabny sposób już na początku książki usprawiedliwia wyznaczone w pracy Katafiasz założenia. Dialog z tekstami Szekspira to na równych prawach dialog z otaczającym światem.

Na przykładzie pierwszego, poświęconego Reinhardtowi rozdziału widać też sposób kompozycji myśli w tej pracy. Wybierając w gruncie rzeczy adaptatorów szeroko zauważonych i komentowanych w środowisku nie tylko filmoznawczym, autorów dzieł bezsprzecznie wymienianych w kontekście kanonu filmowych adaptacji Shakespeare’a, w pewien sposób na podstawie tych samych przykładów Olga Katafiasz rozbija dotychczasowy i tworzy zupełnie osobny kanon, ale nie złożony z innych dzieł, lecz raczej z nowych kontekstów interpretacyjnych, które wpływają na poziom i sposób wartościowania roli danego filmu w stosunku do rozwoju kina szekspirowskiego i rzecz nie ogranicza się oczywiście tylko do odmiennych podziałów periodycznych. Ten i każdy następny rozdział złożony jest z rozległych przytoczeń opinii krytyków, zarówno ówczesnych, jak i współczesnych. Następnie autorka proponuje czytelnikom odejście od ugruntowanych opinii o danym filmie i dokonuje analiz wbrew ustalonemu porządkowi interpretacyjnemu. Raczej mocno polemizuje z popularnymi refleksjami na temat omawianych ekranizacji, niż się nimi podpiera.

W każdej z części pracy Olgi Katafiasz wyłaniają się przy okazji kolejne jakości charakteryzujące zjawisko kina szekspirowskiego. Przy ekranizacjach Oliviera i Branagha podkreślony został specyficzny paradygmat budowania wzajemnych relacji między tekstem dramatu a warstwą wizualną filmu. Autorka zwraca również uwagę na ryzyko płynące z adaptacji Szekspirowskich dramatów — podjęcie się przeniesienia tych dzieł na ekran zmusza do konfrontacji zarówno z już istniejącymi odczytaniem (nieważne, na polu jakiego medium, czy to filmu, teatru, czy literatury), jak i z kolejnymi, potencjalnie mogącymi zaistnieć w przyszłości. Szekspir w kinie to zatem dialog międzypokoleniowy, rozmowa z młodszymi pokoleniami widzów i następnymi generacjami reżyserów. Zarówno te dwa rozdziały poświęcone twórczości Branagha i Oliviera, trzeba powiedzieć, dość tradycyjnej w porównaniu z filmami na przykład Kurosawy, Polańskiego czy Greenawaya, jak i część dotycząca ekranizacji Kozincewa, pokazują, że istota współczesnego myślenia o dziełach Shakespeare’a to, swobodnie cytując za autorką Zbigniewa Herberta: „głębokie zrozumienie i odczucie osobiste odtwórcy, a nie kostium, który można dowolnie przymierzać i odstępować innym”⁶. Shakespeare ma tu prawo bytu jako współczesny, a nie (sztucznie) uwspółcześniony. Zresztą prowizoryczność przeniesienia jego dzieł i mechanicznego ubierania ich we współczesny kostium pokazuje autorka wyraziście w rozdziale ósmym pt. *W poszukiwaniu nowego języka. Od Petera Greenawaya do Ralpha Fiennesa. Z boomu na postmodernistyczne ekranizacje Shakespeare’a w latach 90.*, z ogromnej liczby różnej jakości szekspirowskich filmów zdaniem autorki nie zestarzały się i obroniły tylko *Księgi Prospera* Greenawaya oraz *Tytus Andronikus* Julie Taymor. Ta część książki dobitnie pokazuje, jak w gruncie rzeczy trudnym dla filmowca materiałem jest dorobek angielskiego dramaturga i jak przyjmowane za świeże i nowatorskie strategie adaptacyjne szybko się wyczerpują (casus *Hamleta* Almereydy), a próba wpisania kina szekspirowskiego w poetykę kina gatunku (tu zwłaszcza *Koriolan* Fiennesa) czy mariaż z popkulturą (*Romeo i Julia* Luhrmanna) nie przynosi pozytywnego artystycznie rezultatu.

Interesujące są zwłaszcza rozdziały, na które składają się analizy filmów mistrzów kina modernistycznego. Być może za sprawą uniwersalności ich dzieł. Welles, Kurosawa i Polański są twórcami, z którymi autorka radzi sobie najlepiej, i za pomocą przykładów ich adaptacji jest w stanie powiedzieć najwięcej na temat specyfiki obecności Shakespeare’a na dużym ekranie, przy okazji wyodrębniając i dokładnie zarysowując wyjątkowy styl każdego z reżyserów (w sensie globalnym — w odniesieniu do ich pełnej filmografii). Zadaje poniekąd w ten sposób kłam stwierdzeniu Alicji Helman, że „adaptacje Shakespeare’a to jakby osobne rozdziały w biografii reżyserów filmowych”⁷. Błyskotliwością uderza zwłaszcza analiza *Tragedii Makbeta* Polańskiego, oparta w dużej mierze przede wszystkim na war-

⁶ Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, [w:] *idem*, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2008, s. 16.

⁷ A. Helman, *Moda na „Makbeta”*, „Dialog” 1973, nr 3, s. 105.

stwie fonicznej filmu i rzucająca nowe spojrzenie na wykorzystanie dźwięku we wszystkich filmach polskiego twórcy.

Ostatni rozdział⁸ ma w sobie coś z przewrotnej puenty i postulatów zarazem. Autorka analizuje dwa filmy niebędące szekspirowskimi adaptacjami. W *Być albo nie być* Ernsta Lubitscha i *Być albo nie być* Alana Johnsona posłużono się monologiem Shylocka z *Kupca weneckiego*, użytego w konwencji znaku — katalizatora sensów oraz w funkcji języka ezopowego. Oto wspomniany monolog — uniwersalny manifest człowieczeństwa:

i z jakiego powodu? Bo jestem Żydem. Czy Żyd nie ma oczu? Czy Żyd nie ma rąk, twarzy, narządów, zmysłów, namiętności? — skoro żywi się tym samym jadem, rani go ten sam oręż, gnębią te same choroby, leczą te same leki, ziębi i grzeje ta sama zima i lato co chrześcijanina? Ukłujcie go — czyż nie będziemy krwawić? Połaskoczcicie nas — czyż nie będziemy chichotać? Otrujcie — czyż nie umrzemy? A gdy nas skrzywdzicie — czyż nie będziemy szukać pomsty?⁹

Usunięcie słowa „Żyd” w filmie Lubitscha i pozostawienie go w monologu wygłaszanym w remake’u Johnsona precyzyjnie ustanawia wymowę ideową każdego z tych filmów i dobitnie pokazuje kontekst społeczno-polityczny danego momentu historycznego, w którym oba obrazy powstawały. Dodatkowo komparatystyczne przywołanie w kontekście obu dzieł *Dyktatora* Charliego Chaplina oraz *Bękartów wojny* Quentina Tarantino¹⁰ unaocznia czytelnikowi realną kompensacyjną funkcję kina (jako sposobu radzenia sobie z traumą historii), co jest jednym z najodważniejszych wniosków wysuwanych przez autorkę.

Olga Katafiasz tę uniwersalną funkcję Szekspirowskiego języka zaznacza już wcześniej, przy okazji analizy *Ksiąg Prospera* Greenawaya¹¹ oraz opisując film Kurosawy *Zły śpi spokojnie*¹². Słowa Shakespeare’a stają się kulturowym szyfrem, pokazując globalny komunikacyjny potencjał zawarty w jego dramatach. Rozdział ostatni koresponduje silnie z poprzednim, w którym autorka, zanim przystąpiła do analizy ekranizacji *Kupca weneckiego* w reżyserii Michaela Radforda, opisała dokładnie genezę społeczno-kulturową dramatu Shakespeare’a w kontekście losu i statusu narodu żydowskiego nie tylko na Wyspach Brytyjskich, ale w całej ówczesnej Europie. Za sprawą tego sposobu ujęcia Katafiasz z jednej strony podważa popularne odczytanie

⁸ Zatytułowany: *Shakespeare jako szyfr: „Być albo nie być” Ernsta Lubitscha i „Być albo nie być” Alana Johnsona*.

⁹ W. Shakespeare, *Kupiec wenecki*, [w:] *idem, Sen nocy letniej, Kupiec wenecki*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 207.

¹⁰ Tarantino w *Bękartach wojny* wyraźnie nawiązuje do filmu Lubitscha, a nawet cytuje niektóre sceny.

¹¹ Autorka słusznie podkreśla, że obrazy w filmie Greenawaya przestają być elementami służącymi budowaniu narracji, zyskując raczej status uniwersalnych ikonograficznych znaków. Można to rozumieć jako kolejny sposób myślenia Shakespeare’em jako „szyfrem”.

¹² Kurosawa w tym filmie zapożyczył jedynie ogólną strukturę kompozycyjną i fabularną *Hamleta*.

tego dramatu jako dzieła antysemitckiego, z drugiej zwraca uwagę na pułapki politycznej poprawności w refleksji humanistycznej bieżącego wieku.

Dramaturgia Shakespeare'a w ujęciu Olgi Katafiasz funkcjonuje więc właśnie jako ten możliwy do rozszczepienia atom przywoływany przez Petera Brooka. Jest nośnikiem traumatycznej historii XX wieku, która w gruncie rzeczy nie różni się specjalnie od tej w czasach życia angielskiego dramaturga¹³. Shakespeare XX wieku to zatem przede wszystkim Shakespeare interpretacji spod znaku Caligarię i Hitlera. Odnoszący się nie tylko do świata sztuki, lecz do całego naszego kontekstu kulturowego. Stąd może kończący książkę postulat autorki o potencjalne prace analizujące wpływ Shakespeare'a na dzieła filmowe niebędące adaptacjami, lecz jedynie bardzo luźnymi inspiracjami opartymi na jego twórczości. Zadaniem zarówno przyszłych twórców, jak i widzów (czy czytelników) byłoby ciągle redefiniowanie utworów angielskiego dramaturga. Shakespeare XXI wieku może okazać się zatem odejściem od źródłowego tekstu, ale na pewno nie odejściem od pierwotnych sensów.

Nie tylko treść książki i odwagę interpretacyjną w ujęciu tematu (dość już przecież wyeksploatowanego) należy pochwalić, lecz także kompozycję samej publikacji, która dodatkowo zawiera bibliografię przedmiotową i podmiotową, filmografię podzieloną na filmy omawiane i te jedynie przywoływane, użyteczne indeksy: osobowy i utworów, oraz chyba to, co wydaje się czytelnikowi najpomocniejsze — ilustracje kadrami z każdego omawianego filmu, które dobrze korespondują z analizami Olgi Katafiasz. Spójność przeprowadzonego wywodu sprawia, że poszczególne rozdziały zazębiają się na poziomie przyczynowo-skutkowym i nie stanowią tym samym tylko oderwanych od siebie interpretacji twórczości poszczególnych reżyserów. Podsumowując, *Shakespeare i kino...* to bardzo harmonijnie skonstruowana praca. Autorka dobrze równoważy relacje ilościowe między formalną analizą a własnymi wnioskami interpretacyjnymi. Z jednej strony przyjmuje układ chronologiczny opisywanych filmów, z drugiej zaś trafny wybór kluczowych obrazów sprawia, że nie mamy do czynienia z banalnym zestawieniem faktów dotyczących kina szekspirowskiego, lecz raczej wydobywaniem mechanizmów funkcjonowania na poziomie tworzenia i recepcji tego specyficznego gatunku filmowego. I to, co najistotniejsze — styl przyjęty przez Olę Katafiasz sprawia, że *Shakespeare i kino...* to publikacja, która zarazem nie jest wcale ani prosta i popularna, ani też hermetyczna i skierowana jedynie do specjalistów. Jest pozycją uniwersalną i to bardzo dobrze, ponieważ potencjalnie szeroki zasięg książki odpowiada potencjalnemu sposobowi adresowania tekstów Shakespeare'a do czytelników i widzów teatralnych, ale także podkreśla, jak powszechnym i skierowanym do każdego odbiorcy medium jest kino.

¹³ Co eksponuje mocno w swojej adaptacji *Makbeta* Roman Polański. Swoją drogą, w tym kontekście wydaje się nieprzypadkowe, że kadr z filmu Polańskiego posłużył za okładkę omawianej książki.

STRATEGIES, VARIANTS, RECOGNITIONS. REVIEW OF THE BOOK *SHAKESPEARE AND CINEMA* BY OLGA KATAFIASZ

This text is a review of Olga Katafiasz's book entitled *Shakespeare and the Cinema: Adaptation Strategies and Their Socio-Cultural Contexts* (PWST, Krakow 2012). Katafiasz arbitrarily selected 28 films that she believes to be crucial in the context of innovative reading of Shakespeare in the cinema. She believes that any attempt at filming Shakespeare's plays should be a dialogue with the current political and social situation. All of the chosen examples move in one direction. These movies show the dramas of Shakespeare as a way of interpreting the irrational evil — as a tool for reading and diagnosing historical moments under the sign of humanitarian crisis. The last two chapters of the book (*Shakespeare and Political Correctness* and *Shakespeare as a Code*) highlight the main intention of the author: Shakespeare's words on the screen become a cultural code, showing global communications potential contained in his dramas.

Translated by Tobiasz Papuczys

* * *

Autor tekstu otrzymuje stypendium naukowe w ramach projektu „Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności Uczelni” współfinansowanego ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego.



KAPITAŁ LUDZKI
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



Uniwersytet
Wrocławski

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI
FUNDUSZ SPOŁECZNY

