

Kino i teatr – kulturowa kolizja mediów (1895-1914)

MAREK HENDRYKOWSKI

Wprowadzenie

W przypadku związków kina i teatru w najwcześniejszej epoce rozwoju kinematografii, obejmującej okres od jej początków do wybuchu Wielkiej Wojny, nie mamy do czynienia z prostym stykiem dwu dziedzin, lecz z intrygującym i bardzo złożonym zjawiskiem kulturowym, któremu warto się uważnie przyjrzeć. Kino „spotykało” się w tamtym czasie nie tylko z teatrem, lecz również z innymi dziedzinami kultury: literaturą, malarstwem czy muzyką. A jednak żadne z tych spotkań nie było tak dramatyczne, pełne napięcia i zarazem owocne dla przyszłości ruchomych obrazów, jak właśnie wczesna ewolucja relacji ze światem teatru.

Mowa tu nie o pojedynczym styku, lecz o przemianie związków między tymi dwiema dziedzinami, bo też nie było to jednorazowe zetknięcie, lecz pełen dynamiki proces przyciągania się i przenikania dwóch środków społecznej komunikacji. Przy czym jedno z tych mediów osiągnęło wówczas fazę dojrzałego rozwoju (są to przecież złote lata niebywałego rozkwitu kultury teatralnej, łącznie z epokowymi dokonaniem międzynarodowej grupy liderów Wielkiej Reformy Teatralnej), zaś drugie znajdowało się dopiero w stadium początkowym, czerpiąc intensywnie inspiracje kulturowe z otoczenia i poszukując dla siebie dalszego *modus vivendi* jako nowa dziedzina społecznej ekspresji: o nieporównywalnie skromniejszym zapleczu, ale mająca przed sobą obiecującą przyszłość.

Wybór ujęcia

Co właściwie zawdzięcza kino teatrowi u progu swych początków? Czy można precyzyjnie wyznaczyć sferę kontaktu i określić rozmiary zależności, jaka połączyła niegdyś oba media? Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba najpierw przeprowadzić konieczną rewizję dotychczasowych ujęć relacji film – teatr w najwcześniejszej fazie rozwoju kinematografii obejmującej okres do pierwszej wojny światowej. Szansę na dokonanie takiej rewizji daje połączenie z sobą pięciu komplementarnych perspektyw badawczych: filmoznawczej, teatrologicznej, medioznawczej, kulturoznawczej oraz komparatystycznej.

W poniższych rozważaniach żaden z wymienionych aspektów nie zajmie pozycji uprzywilejowanej. Wychodzimy bowiem z założenia, iż każdy może wnieść do naszego dyskursu na temat koneksji teatralnych wczesnego kina coś cennego

i odkrywczego, a przez to zyskuje charakter równoprawny względem pozostałych. Wymienione przed chwilą perspektywy badawcze zamierzamy traktować w sposób komplementarny. Będą się one liczyć wspólnie – we wzajemnym oświetleniu – jako rozległa, panoramiczna całość. Uwzględnimy je zatem w synergii, a nie atomizując i oddzielając sztucznie jedną od drugiej. Dopiero wówczas będzie można mówić o syntetycznym, interdyscyplinarnym spojrzeniu na złożoną problematykę zawiązywania się związków między filmem a teatrem na przełomie XIX i XX w.

Rozpatrywana tutaj rozwojowa synchronia ¹ obejmuje okres 1895-1914. W jej historycznym przebiegu doszło do kolizji mediów, dzięki której dokonały się procesy niezmiernie doniosłe dla dalszego rozwoju kinematografii. Zawiera ona ogromną dynamikę przemian i zaskakującą różnorodność zjawisk. Im głębiej sięgamy i odkrywamy więcej zależności, tym bardziej złożona okazuje się owa pionierska faza kontaktów kulturowych teatru i kina.

Nasuwa się jednak szereg pytań: o jakiej odmianie teatru mowa? jaka z postaci i odmian kina wchodzi w grę? co je połączyło? co dzieliło? jaka relacja zaszła między nimi? co z ich spotkania wyniknęło dla teatru, a co dla kina? I kolejna istotna wątpliwość. Mówimy „teatr”, „kino”, ale rychło dochodzimy do wniosku, iż oba te umowne pojęcia w odniesieniu do specyfiki tamtych procesów okazują się nazbyt ogólne i niewystarczające, a jako instrumenty opisu zawodne i nieporęczne.

Mówienie tylko o medium teatru i medium kina stanowczo nie wyczerpuje zakresu problematyki, którą należy uwzględnić. To, co się wówczas dokonało, domaga się od nas poszerzenia horyzontu badawczego, czyli wyjścia poza kwestie dotyczące natury samego środka komunikowania. Podobną trudność zawiera w sobie kontrastywna analiza dwu odmiennych dziedzin kultury widowiska, choć – podejmując ją – zyskujemy w badaniach nową szansę, jaką daje odsłonięcie systemowych właściwości kulturowego kontekstu zetknięcia dwóch różnych, ale przecież nie wykluczających się rodzajów ekspresji.

Nietrudno zauważyć, iż w pierwszej fazie rozwoju kinematografii kino bez porównania więcej wzięło od teatru, niż samo miało mu wówczas do zaoferowania. Gołym okiem widoczna nierównowaga i dysproporcja, o której mowa, obejmuje całość korelacji między obiema dziedzinami i dotyczy zarówno ich współistnienia, jak i antagonizmu w przestrzeni kultury przełomu XIX i XX w. Mowa nie o serii okazjonalnych incydentów, lecz o systemowych zależnościach łączących teatr i kino. Mamy tu w gruncie rzeczy do czynienia z trzema nakładającymi się na siebie aspektami rozwoju kinematografii. Są nimi:

- kino jako medium;
- kino jako język;
- oraz kino jako sztuka.

Roboczą hipotezę naszych rozważań wyznacza twierdzenie, że konflikt kulturowy między teatrem (w roli sztuki tradycyjnej i będącej w defensywie) a kinem (w roli dziedziny nowoczesnej i poszukującej dopiero własnego miejsca w kulturze ²) można opisać jako konfrontacyjne spotkanie dwóch mediów. Jedno z tych mediów dysponuje rozwijanym przez wieki zapleczem kultury, języka i sztuki, a drugie, nowe – jest pozbawione takiego zaplecza.

Ujęcie medioznawczo-kulturowe, nie tracąc z pola widzenia perspektywy teatrolologicznej i filmoznawczej, pozwala lepiej zrozumieć przebieg i generalny kierunek przemian, jakie dokonały się między rokiem 1895 a 1914 w ówczesnej

przestrzeni kulturowej, a zwłaszcza w kulturze spektaklu obejmującej nie tylko ikonosferę, ale również – o czym się na ogół się zapomina – audiosferę. Warto sobie uświadomić, iż nazwa „kino nieme” jest nazwą w najwyższym stopniu umowną. Nie tylko kolejne przełomy dźwiękowe z lat 1899-1900 i 1908-1914, ale także codzienność seansu kinowego dążyła na różne sposoby do udźwiękowania spektaklu ekranowego. Akompaniament w postaci muzyki odtwarzanej mechanicznie (Edison, Messter, Lauste i inni) był zaledwie częścią tej praktyki. Kinematograf przejął od teatru coś ważniejszego: muzykę wykonywaną na żywo w trakcie spektaklu, już wtedy odczuwaną jako integralna, organiczna i nieodzowna część każdego przedstawienia ekranowego.

Kompleks kulturowy

Kino pierwszych lat zapożyczało i czerpało bez żadnych skrupułów z literatury elementy jej długotrwałej tradycji i pamięci: postaci, wątki literackie, motywy fabularne, schematy narracyjne, powszechnie znane z lektur obrazy, wreszcie słynne tytuły. Mimo iż od chwili, gdy przestało być jedynie wynalazkiem, pracowali dla niego Méliès, Cohl, Griffith, Wegener, Reinhardt i Chaplin, miało też względem literatury potężny kompleks błyskawicznie bogacącego się nuworysza, któremu coraz lepiej się powodzi. Choć refleksja ta kieruje nas w stronę analogii z teatrem, kontakty teatralno-filmowe kina ułożyły się całkiem inaczej niż jego relacje z literaturą.

Owszem, teatr również pozostawał wtedy czymś szacownym i bez cienia egzageracji wielkim, ale związki z kinem należy rozpatrywać o wiele szerzej. Po pierwszym awansie, jakim było wprowadzenie kinematografu na salony teatralne (doskonałego przykładu dostarcza w tej materii Kraków i lumière'owska projekcja w Teatrze Miejskim 14 listopada 1896 r.), przyszła pora na ustanowienie własnego stylu publicznej prezentacji już poza siedzibą teatru i bez udziału teatralnej instytucji. Mogło by się здаwać, że po tamtej okazjonalnej jednorazowej wizycie w komnatach wielkoświatowej Melpomeny nie pozostał żaden trwalszy ślad. Stało się jednak inaczej.

Wprawdzie projekcyjniści i kinematografiści podążyli własną drogą, ale ludzie teatru, tacy jak: Tadeusz Pawlikowski, Józef Kotarbiński w Krakowie i Edmund Rygier w Poznaniu, szybko się zorientowali, że atrakcyjność ruchomych obrazów podnosi walory teatralnego spektaklu, warto więc posłużyć się nimi w przedstawieniu. To samo działo się w wielu innych instytucjonalnych teatrach polskich i europejskich, by przywołać tylko wystawienie krotoczwili Oskara Blumenthala i Gustava Kadelburga pod tytułem *Kinematograf, czyli żywa fotografia* zaprezentowanej w kwietniu 1898 na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu.

Cóż jednak znaczy w tym kontekście „teatr”? Czy mówiąc „teatr”, „kinematograf w teatrze”, „kultura teatralna”, „film wobec teatru”, „teatr wobec filmu”, na pewno za każdym razem mamy na myśli to samo? Rzecz w tym, że nie. „Teatr” w kontakcie z „filmem” – w zależności od tego, na co zwrócimy uwagę – może oznaczać zjawiska odmienne, a nawet diametralnie różne. Jakimi drogami dokonywało się owo osmotyczne przenikanie sfery teatru ze sferą widowiska ekranowego? Co było w tym procesie aktywne, a co stanowiło tylko nieożywione tło?

Nie sposób przeoczyć, że co innego brali z paryskiej kultury teatralnej Émile Reynaud i Georges Méliès, co innego Louis Feuillade, a jeszcze co innego filmow-

cy spod znaku Film d' Art. To samo dotyczy początków kina amerykańskiego i hollywoodzkiego z jego głębokim zakorzenieniem w tradycji anglosaskiego music-hallu (Sennett, Chaplin, Keaton i in.). Nie mówiąc już o przedkinowych związkach z teatrem zapisanych w biografiach artystycznych reżyserów takich, jak D. W. Griffith czy David Belasco. Tak samo przedstawia się teatralno-filmowy krajobraz kina polskiego związany z osobami: Antoniego Fertnera, Gabrieli Zapolskiej, Antoniego Siemaszki, Włodzimierza Perzyńskiego, Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, Władysława Neubelta, Antoniego Bednarczyka, Lucjana Rydla, Poli Negri i innych.

Bez uwzględnienia złożonego i wielopostaciowego charakteru tych związków będziemy skazani na ciągłe nieporozumienia. Pisaliśmy wcześniej o rozkwicie sztuki teatralnej tamtego czasu. Nie zmienia to jednak faktu, iż ekspansji kinematografii towarzyszył zauważalny regres instytucji teatru. Kompleks niższości młodej dziedziny, jaką była wtedy kinematografia, w połączeniu z ewidentną zaborczością jej strategii przenikania w ówczesny obieg kultury popularnej, około roku 1905-1907 przybrał szczególną formę. Przejmowanie i zawłaszczanie dziedzictwa kultury teatralnej przez kino weszło w kolejną fazę w momencie, gdy zaczęło ono budować własną potęgę, opierając się na stałych siedzibach.

Kina stałe – zarówno te, które wznoszono od podstaw, jak i adaptowane w salach służących dotąd na potrzeby innych odmian widowiska (budynki music-hallów, filharmonii itp.) – stawały się teatrami kinematograficznymi, kinoteatrami bądź teatrami świetlnymi. Nie chodziło tylko o samo przejście nazwy kojarzącej się z teatrem (np. Welttheater, Lichttheater, LichtBühne, cinéma-théâtre, kinoteatr, teatr świetlny). W ślad za tym dawała o sobie znać domyślna sugestia, że kino ucharakteryzowane na teatr jest czymś lepszym, bardziej dostojnym i godnym uwagi: pełnoprawnym (ogrzewanym jesienią i zimą) przybytkiem kultury.

Tę część rozważań zamknijmy następującą konkluzją. Kompleks niższości wobec teatru kino próbowało twórczo przewycięzać na wiele sposobów. Zjawisko to odegrało ważną rolę kulturotwórczą nie tylko w okresie 1895-1914, ale także po przełomie dźwiękowym, kiedy to akcje zarówno dramaturgów, reżyserów, śpiewaków i aktorów teatralnych niemal z dnia na dzień poszybowały w górę, osiągając na wiele lat stabilną wartość na giełdach filmowych: Hollywood, Paryża, Berlina, Londynu i Warszawy.

Teatralność a teatralizacja

Błędem byłoby sądzić, iż związki łączące film z teatrem w pierwszym okresie istnienia kinematografii układały się na zasadzie bezkonfliktowej harmonii i linearnego następstwa. Wbrew obiegowym opiniom i manifestom kinematograficznych marzycieli w rodzaju Ricciotta Canuda nie wchodziło wtedy w grę przyjazne spotkanie dwu Muz. Nie mogło do niego dojść z prostej przyczyny. Melpomena była wówczas sztuką w pełni dojrzałą, nadto od wieków zajmującą eksponowane miejsce w hierarchii życia społecznego Europy, obu Ameryk czy Azji, podczas gdy ruchome obrazy w ogóle nie były jeszcze wówczas kojarzone ze sztuką, pełniąc funkcję jednego z wielu wynalazków epoki pełnej inwencji.

Adaptacja kulturowa kina – na drodze od wynalazku do przedstawienia – dokonała się w rzeczywistości znacznie szybciej, niż potrafimy sobie to dzisiaj wyobrazić. Przydatne dla naszych dalszych rozważań może się okazać wprowadzenie dwóch

pojęć: „teatralności” oraz „teatralizacji”. Pierwsze z nich oznacza wywiedzioną z twórczej praktyki tożsamość i samoświadomość teatru jako szczególnego systemu środków wyrazu, których określone zastosowania składają się na fenomen „teatralności”. Drugie natomiast prowadzi nas „na zewnątrz” instytucji teatru, w stronę rozmaitych form życia społecznego, które się z teatrem kojarzą i z niego wynikają.

Okres, o którym mówimy, z punktu widzenia antropologii kultury charakteryzuje się zmiennym przejściem od „teatralizacji” do „kinematografizacji” form życia społecznego. U kresu XIX stulecia owa kinematografizacja ma postać ledwie załążkową. Niemniej już bracia Lumière, a po nich Méliès (zwłaszcza jako realizator *Koronacji Edwarda VII*, wiosna 1902) okazują się prekursorami makroprocesu semiotycznego, który z czasem osiągnie postać niezmiernie powszechną.

Warto w tym miejscu przywołać przejaw refleksji bez cienia wątpliwości należącej do prekursorskich w swej podziwu godnej przenikliwości. Nie wiemy, czy Wyspiański chodził do kina. Wolno przypuszczać, że tak. Wiemy natomiast co innego. Już w roku 1903 znakomity krytyk literacki Włodzimierz Spasowicz, pisząc na łamach „Kraju” o twórczości dramatycznej Wyspiańskiego³, z niebywałą przenikliwością sądu dostrzegł w niej refleks „kinematograficzny”. Istotnie, kiedy czytamy *Wesele*, cykl dramatów królewskich, a także *Wyzwolenie* – napisane właśnie wtedy, gdy ukazał się prekursorski esej Spasowicza – widać, jak nowocześnie (nie tyle nawet filmowo, co „kinematograficznie”) autor wykorzystuje obrany przez siebie sposób obrazowania. Dotykając kwestii „filmowości” dramatów Wyspiańskiego, nie mam na myśli prostej zależności genetycznej, lecz wizyjność obrazowania i romantyczną ideę bohatera jako medium wielkiego spektaklu, która żywo inspirowała zarówno jego samego, jak i kino na przełomie XIX i XX wieku.

Po jednej stronie mamy więc szacowną i bujnie rozwiniętą gałąź sztuki, a po drugiej dziedzinę nieartystyczną, na dodatek podejrzanej konduity, pozbawioną szacownego zaplecza kulturowego. Taki właśnie jest XIX-wieczny punkt wyjścia, bowiem po kilkunastu latach kulturowej ekspansji pozycja kinematografu zaczyna się



Męczeństwo Joanny d'Arc, reż. Carl Theodor Dreyer (1927)



Męczeństwo Joanny d'Arc, reż. Carl Theodor Dreyer (1927)

zauważalnie zmieniać, choć nadal daje o sobie znać jego podrzędny status czegoś z natury „gorszego”. Ruchome obrazy dopiero odkrywają swe możliwości. Oznacza to przede wszystkim coraz śmielszą i bardziej pomysłową artykulację własnego filmowego języka (czytaj: swoistych środków ekspresji) połączoną z narastaniem świadomości, że można w nim wyrazić rzeczy w inny sposób niewyraźne.

W 1914 r. ta świadomość nie była już tylko udziałem garstki filmowców prekursorów w rodzaju Mélièsa, Griffitha, Feuillade'a, Bauera czy Chaplina. Przenikła ona coraz bardziej do szerokiego społecznego obiegu. Oto, co napisał na ten temat na łamach prowincjonalnej gazety polski dziennikarz Marian Stępowski: *Scena nie pozwoli nam oglądać wlotów aeroplanowych, wyścigów okrętów na pełnym morzu, nie pozwoli podpatrywać pszczół w ulu, wzrostu kryształów, rozwoju drobnoustrojów, itp. Skala efektów ekranowych nie ma prawie granic, dramat kinematograficzny, nieskrępowany zasadą jedności miejsca i czasu jak dramat sceniczny, może mieć zmiany i aktów bez liku*⁴.

Tyle Marian Stępowski. W ciągu zaledwie dwu dekad kinematografia w podziwu godnym tempie przeszła drogę niebywale dynamicznego rozwoju: od naukowego i technicznego wynalazku do pełnoprawnej dziedziny sztuki, od demonstracji za pomocą aparatu dla pojedynczego widza do spektakli oglądanych przez widownię złożoną z tysięcy ludzi. Przede wszystkim jednak stała się nowoczesną domeną kultury. Z teatru zaczerpnęła na swej drodze więcej, niż można by sądzić, opierając się na powierzchownych opisach i przedustawnych sądach. Na swój nowy obraz Dziesiątej Muzy musiała jeszcze poczekać do momentu, gdy w złotej erze kina niemego pojawiło się nowe pokolenie wspaniałych artystów w rodzaju Murnaua, Eisensteina, Hitchcocka, Dreyera czy Buñuela, dla których film stał się pełnoprawną i niezastąpioną domeną sztuki.

Zmierzam do rewizji poglądu ustalonego przez dawnych historyków filmu, w myśl którego teatr oznacza regres kina, teatralność jest czymś obcym, a teatralizacja paraliżuje rozwój sztuki filmowej. Pogląd taki upowszechnili dziesiątki lat temu twórcy manifestów optujący za kinem czystym i filmem przyszłości jako sztuką absolutnie autonomiczną, to jest wyzwoloną spod wpływu od dawna istniejących innych sztuk. Praktyka komunikacyjna i artystyczna filmu niemego w jej historycznym przebiegu zaprzecza podobnym uprzedzeniom i dogmatom.

Kultura filmowa rozwijała się u swych początków, a także znacznie później, nie w izolacji, lecz w wielorako przebiegającej konfrontacji z kulturą słowa, kulturą plastyczną, kulturą teatralną etc. Elementy teatru, teatralności i teatralizacji, jakie w niej dostrzegamy, nie muszą być i nie są elementami nieswoistymi dla „natury” kina. W gruncie rzeczy (czytaj: w strukturze głębokiej funkcjonowania obu mediów) sprawy korespondencji między teatrem a filmem przedstawiały się inaczej. Kino potrzebowało dla własnego rozwoju teatru, krok po kroku ucząc się czerpać i przyswajając wartości wytworzone przez kulturę teatralną. Niekoniecznie wcale wysoką. Również, a może przede wszystkim, popularną (spektakl magiczny, feeria, melodramat, pantomima, farsa, burleska slapstickowa).

Na prawdziwą, to znaczy równopartnerską wielkość wzajemnej inspiracji obie dziedziny musiały jednak poczekać znacznie dłużej. Aby zostać dobrze zrozumianym, posłużę się przykładem *Męczeństwa Joanny d'Arc* Dreyera (1927), w którym przymierze sztuki teatru i sztuki filmowej osiągnęło apogeum tamtych czasów. Nie przypadkiem w roli brata Massieu wystąpił w tym filmie Antonin Artaud, a niezapomnianą kreację Renée Falconetti określa się jako jedną z najwybitniejszych w dziejach sztuki aktorskiej XX wieku. Wraz z arcydziełem Dreyera pojawiła się nieistniejąca wcześniej wartość kulturowa i artystyczna.

Nie wystarczy znać, iż chodzi w tym przypadku o „sfilmowany teatr”. Twórcze połączenie obu dziedzin ekspresji pozwoliło Dreyerowi i jego znakomitym współpracownikom wykreować nową teatralno-filmową jakość, w której nie sposób oddzielić jednego od drugiego. Teatr nie niszczy tu piękna kina, a kino uprawiane w taki sposób wyrasta z kultury i tradycji wielkiego teatru. Sceniczność tego dzieła została połączona w sposób niezmiernie sugestywny ze środkami ekspresji filmowej. Jean Renoir, piszący w roku 1962 o dziedzictwie myśli Stanisławskiego, wskazuje na prawdę uczuć jako wartość wspólną sztuki kina i sztuki teatru⁵.

Zbliżamy się do pointy naszych rozważań. Nadal pozostaje otwarta podstawowa kwestia rozwoju relacji kulturowej między teatrem a kinematografią najstarszego okresu. Zadajmy sobie pytanie: czy musiało niechronnie dojść do kolizji? Czy ówczesny antagonizm teatru i filmu był czymś nieuchronnym? Czy kulturalna Melpomena mogła wejść w mariaż z ekspansywnym i zaborczym nuworyszem? Historia najważniejszej wtedy ze wszystkich kinematografii francuskiej mówi, że małżeństwo takie próbowano swatać, aranżując je pod hasłem Film d'Art. Co z niego wyniknęło, wiemy.

Nie jest jednak przecież tak, że kino z natury rzeczy wyklucza się z teatrem. Kultura jako uniwersum nie tylko dopuszcza rywalizację różnych dziedzin, ale co więcej czerpie z niej energię dla własnego rozwoju. Oddziaływanie teatru na film nie musi automatycznie pociągać za sobą negatywnych skutków. W interesującym nas okresie przebiegało ono na rozmaitych polach i na trzech poziomach wymiany:

mikrosystemowym (w poetyce pojedynczego widowiska), systemowym (pomiędzy mediami) i makrosystemowym (między odmiennymi sferami kultury).

Przedmiotem teatralizacji kina były zarówno wartości materialne (aranżacja i wyposażenie sal kinowych, budynki, system dystrybucji, kultura aranżacji spektaklu, kostiumy, rekwizyty, dekoracje, obecność muzyki na żywo etc.), jak i wartości symboliczne (piękno i prawda gestu aktorskiego, sztuka inscenizacji, atrybuty kultury scenicznej, transfer atrakcji i form teatru popularnego, music-hallu, cyrku, tańca, baletu, spektakularyzacja filmowanych zdarzeń, sięganie do klasyki dramatycznej, teatralnej, operowej itp.).

Kolizja mediów nie przesądza niczego. Może ona uruchamiać i nieść z sobą różne scenariusze. Niekoniecznie oznacza tylko zderzenie starej galaktyki teatru z nową galaktyką kina i wcale nie musi prowadzić do katastrofy i destrukcji jednego kosztem drugiego. Nie doprowadza też do nieuchronnej utraty tożsamości któregoś z obu mediów. Wprost przeciwnie, pozwala tę tożsamość wydobyć, zdynamizować i wzmocnić. Przecięcie się trajektorii galaktyk teatru i kina zawiera zawsze czynnik konfrontacji, ale takiej, która może prowadzić do powstania nowej jakości kulturowej wynikającej z kongruencji języków, sztuk i systemów komunikowania przez nie wytworzonych⁶.

To właśnie wydarzyło się w okresie 1895-1914. Kino i teatr znalazły się na zbliżonym kursie, wchodząc z sobą w kontakt polegający na wzajemnym przenikaniu się. Towarzyszyło temu zjawisko obopólnej inspiracji i wymiany wartości. Mowa tu o rozciągniętym w szerszym przedziale czasu procesie historycznym, a nie o jednokrotnym incydentalnym styku. Jedne rzeczy stały się już wtedy możliwe, inne jeszcze nie. Idee naturalistycznej realności przedstawienia w Théâtre Libre André Antoine'a zostały zaabsorbowane i przetworzone przez kino niemal natychmiast w postaci *La Vie telle qu'elle est* Louisa Feuillade'a (1911-1913). Podczas gdy synchroniczne względem tamtych idee Stanisławskiego dotyczące filozofii gry aktorskiej dojrzewały w kulturze filmowej znacznie dłużej, urzeczywistniając się dopiero w działalności Actors Studio.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Na temat terminu „rozwojowa synchronia” szerzej zob. M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 144 i nast.

² Dzieje początków polskiej przygody kinematografii z literaturą i teatrem wnikliwie opisała Małgorzata Hendrykowska w monografii *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993. Zob. zwłaszcza rozdział X: *W stronę literatury i teatru*, s. 168-182; oraz XI: *Od „Dziejów grzechu” do „Zaczarowanego kola”*, s. 182-215.

³ W. Spasowicz, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1981.

⁴ M. Stępowski, *Wszzechwładztwo kinematografu*, „Kurier Poznański” 1914, nr 80.

⁵ J. Renoir, *Réflexions sur Stanislavski*, w tenże, *Écrits (1926-1971)*, red. C. Gauteur, Paris

1974, s. 313-315. Pierwodruk, *L'art du cinéma*, Moscou 1962. W przywołanym eseju znalazło się następujące zdanie: *Mon rêve, au théâtre, comme au cinéma, comme dans la vie, c'est d'établir un contact avec les autres hommes, de pénétrer en eux et de leur permettre de pénétrer en moi* (cyt. s. 314).

⁶ Model teoretyczny oparty na koncepcji przenikania się dawnych i nowych mediów rozwijam szerzej w książkach poświęconych współczesnej adaptacji filmowej oraz semiotyce ruchomych obrazów. Zob. M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, w tenże, *Semiotyka ruchomych obrazów*. Poznań 2014.