

Teatralne kino Alaina Resnais

TADEUSZ LUBELSKI

Ta obsesja prześladowuje mnie od dzieciństwa, odkąd miałem dwanaście lat: „Dlaczego w teatrze można mówić w pewien specyficzny sposób, a w kinie nie ma się tego prawa?” (...) Zawsze domagałem się od scenarzystów języka „jak w teatrze”, brzmienia, które nie ma nic wspólnego z życiem codziennym. Zawsze starałem się uzyskać w kinie odpowiednik emocji, których doznawałem w teatrze, choć może innymi środkami ¹.

Alain Resnais

W kwietniu 2014 r., znalazłem się w Wiesbaden, gdzie w ramach Festiwalu Filmów Europy Środkowej i Wschodniej zorganizowano konferencję poświęconą pytaniu „Czy Polska miała kino nowofalowe?” Występowałem w jednym panelu z Krzysztofem Zanussim, który zanegował wartość stawiania podobnych pytań. Mówił, że sam nie znosił francuskiej Nouvelle Vague; wyjątek robił tylko dla Alaina Resnais – od początku jego twórczości aż do *Wujaszka z Ameryki*, zwłaszcza odkąd się dowiedział, że ten film miał być repliką na jego *Iluminację*. *Ale od kiedy Resnais filmuje teatr* – kończył polski reżyser – *jego kino przestało mnie interesować*.

Zaczynam od tej anegdoty, bo wypowiedź Krzysztofa Zanussiego zdaje sprawę z pewnego stereotypu, obiegowej opinii, jakoby teatralność stanowiła przeciwieństwo filmowości. To, co teatralne, kojarzy się ze sztuką sztuczną i statyczną, a kino ma być przecież podpatrywanym życiem i dynamiką. Tymczasem Alain Resnais – co dobrze streszcza powyższy cytat (jeden z wielu podobnych, z wywiadu udzielonego po premierze *Smoking/No Smoking*), który uczyniłem mottem artykułu – zawsze szukał pokrewieństwa obu tych form spektaklu.

Teatralny kapitał

Alain Resnais różnił się zasadniczo od większości czołowych reżyserów francuskiej Nowej Fali. By użyć modnej w dzisiejszej humanistyce terminologii, odróżniał się od nich przede wszystkim posiadaniem kapitału kulturowego ². Dysponował tak znacznym (choć nigdy nie zdał matury), że nie musiał go odzyskiwać. Zamiłowanie do sztuki zawdzięczał atmosferze domu rodzinnego. Pasję muzyczną przejął od matki; wcześniej nauczył się czytania nut ³. Szybko jednak naturalne stało się dla niego łączenie sztuki wysokiej z niską; w kinie tak samo wielbił niemiecki ekspresjonizm, jak *Fantomasa*, w literaturze namiętność do surrealistów godził z kolekcjonowaniem komiksów.

Jednak może najbardziej od dzieciństwa zachwycał go teatr; szybko został teatromanem. Przy czym mowa tu wyłącznie o teatrze tradycyjnym, pudełkowym, o instytucji – według najprostszej definicji – *przygotowującej i wystawiającej spektakle dla publiczności*⁴. Pasję teatralną Resnais mógł rozwijać, odkąd zaczął odwiedzać w Paryżu dziadka; w rodzinnym Vannes był wprawdzie teatr, ale marny. W ciągu lat 30. zobaczył w Paryżu całą serię wielkich przedstawień: *Wojny trojańskiej nie będzie* Jeana Giraudoux z Louis Jouvetem, *Nadzieję* Henry'ego Bernsteina z Claude'em Dauphinem (który dekadę później odczyta komentarz do *Van Gogha*), a zwłaszcza *Mewę* Czechowa – przedstawienie w Teatrze Mathurins w 1937 r., gdzie kreację Trigorina stworzył legendarny Georges Pitoëff (którego syn Sacha zagra w przyszłości męża w *Zeszłego roku w Marienbadzie*). Ten ostatni spektakl stał się dla 15-letniego Alaina przeżyciem decydującym. W tym okresie próbował napisać swoją pierwszą sztukę (o Katherine Mansfield, nie ukończył jej). W Nicei, w której znalazł się w 1939 r., zaprzyjaźnił się z Frédériciem de To-warnickim i w ślad za nim wstąpił do Koła Moliera grupującego młodych miłośników teatru⁵.

Zaczął wtedy występować w teatrze i w pewnym okresie poważnie przymierzał się do zawodu. Po powrocie do Paryża w 1941 r. zapisał się na kursy aktorskie. Podjął je na nowo w roku 1946, kiedy – w ramach służby w armii – wstąpił do wojskowej trupy teatralnej „Arlekiny” (wraz ze słynnym mimem Marcelem Marceau). Zagrał wtedy swoją jedyną większą rolę – don Bazylia, przyjaciela hrabiego Almavivy w *Cyruliku sewilskim* Goldoniego⁶. Raczek nie osiągnąłby więcej; aktorstwo nie było dla niego, zanadto przejmował się rolą. Zorientował się, że w dniu wieczornego spektaklu od rana chodził zdenerwowany. Z podobnych zresztą powodów wyrzekł się reżyserii teatralnej. W odróżnieniu od innych wielkich filmowców-teatromanów, Bergmana, Viscontiego czy Wajdy, nigdy nie reżyserował w teatrze. Zwierzał się, że to z powodu „ośmiu dni przed próbą generalną”, kiedy trzeba pracować przez 23 godziny na dobę. *Przypuszczam, że gdybym reżyserował w teatrze, chwiałbym się nieustannie na morzu zwątpień i skrupułów*. Nie sprawiałoby mu to przyjemności, a on musiał się bawić przy pracy. Co innego w kinie, gdzie można działać etapami⁷.

Ale to teatr pozostawał dla Alaina Resnais przez całe życie niezastąpionym źródłem przyjemności odbiorczej. Ideałem doświadczenia emocjonalnego. A przy tym – naturalnym środowiskiem aktorstwa. Skoro nie mógł i nie chciał pracować w teatrze, reżyserowanie filmów stało się dla niego zastępczą formą odnawiania tego doświadczenia.

Teatralne motywy

Toteż inspiracji dla kina prawie od początku szukał w teatrze. Obejrzałem ostatnio na nowo wszystkie jego filmy z okazji semestralnego kursu poświęconego twórczości Resnais'go, który prowadziłem dla studentów filmoznawstwa. Mając w planie niniejszy artykuł, oglądałem je także pod kątem teatralności. Okazało się, że tylko w dwóch spośród dziewiętnastu pełnometrażowych filmów fabularnych Resnais'go, które znamy – *Wojna się skończyła* (1966) i *Miłość aż po śmierć* (1984) – brak bezpośrednich odniesień do teatru. Aż w siedemnastu można takie odnaleźć, mniej lub bardziej wyraźne. Na potrzeby artykułu podzieliłem je na sześć grup. Za-

znaczam jednak, że nic tu się nie powtarza w identycznej funkcji. Dla Alaina Resnais każdy film był odmiennym wyzwaniem estetycznym, nowym eksperymentem.

Zacznę od trzech grup mniej istotnych, w których teatr pozostawał na uboczu. Po pierwsze, dwa wczesne filmy, których bohaterkami były aktorki: *Hiroszima moja miłość* (1959) i *Muriel* (1963). Pierwsza, kreowana przez Emmanuèle Rivè, przybywa wprawdzie do Hiroszimy, żeby zagrać w filmie (w międzynarodowej produkcji w obronie pokoju), ale jest niewątpliwie aktorką teatralną. Świadczy o tym chociażby jej słynna sceniczna dykcja, która rozbrzmiewa z ekranu – głównie z offu – w toku całej pierwszej sekwencji, reprezentując wiarę w zdolność ludzkości do samoodradzania się (*Widziałam wszystko w Hiroszimie. Cztery razy byłam w muzeum* etc.). Druga, Françoisé (kochanka Alfonsa) z *Muriel*, grana przez Nitę Klein, jest wprawdzie postacią drugoplanową, pełni jednak istotną funkcję. Choćby przez to, że uświadamia głównej bohaterce, Hélène, stałą konieczność aktorstwa (*Piękny zawód pani wykonuje* – mówi Hélène przy prezentacji. – *Trochę męczący* – odpowiada Françoisé). Zostaje to unaocznione na początku ostatniej ze scen przyjeżdżających domowych, kiedy Hélène rozsuwa zasłonę na środku salonu, jakby odsłaniała kurtynę w teatrze. I to zapewne Delphine Seyrig w głównej roli zachwyciła w okresie premiery 14-letnią Sabine Azéme, dla której był to pierwszy wstrząs filmowy i inicjalne spotkanie z kinem przyszłego męża.

Po drugie, teatralizacja świata przedstawionego, kiedy scenografia wprowadza motywy podpowiadające teatralną umowność całości. W filmie *Kocham cię, kocham cię* (1968) motywem takim jest dziwaczna kapsuła, rodem z science fiction (a do tego gatunku utwor w pewnym sensie przynależy), w której dla celów eksperymentalnych zostaje umieszczony główny bohater, Ridder (Claude Rich); wygląda to tak, jakby naukowcy (a widz wraz z nimi) oglądali go przez cały czas na scenie, w sztucznych dekoracjach. Cechy inscenizacji teatralnej ma również akt tworzenia powieści przez Clive’a Langhama (John Gielgud), bohatera *Opatrzności* (1977). Wrażenie takie daje motyw wchodzenia niektórych postaci do sypialni pisarza, a powiększa je jeszcze umieszczenie części akcji w sali, gdzie odbywa się proces sądowy, który sam w sobie ma charakter sceniczny.

Po trzecie, wprowadzanie do fabuły fragmentów mających charakter występów wodewilowych, przez nawiązanie do kultury popularnej nadających całości lżejszego charakteru. Cztery takie przykłady. Pierwszy to *Życie jest powieścią* (1983), gdzie na jednym z trzech równoległych poziomów narracyjnych – współczesnym, na baśniowym zamku odbywa się międzynarodowa konferencja pedagogiczna. To w tym wątku pojawia się niezapomniany występ śpiewaczy młodzietki nauczycielki Elisabeth, która w trakcie konferencyjnej nocnej libacji, dotknięta cynicznym podejściem starszych koleżanek, ni stąd, ni zowąd wykonuje pieśń – marzenie o miłości idealnej. Brzmiało to tak sugestywnie, że występ w roli Elisabeth debiutującej u Resnais’go Sabine Azémy miał odmienić życie reżysera. Daleko idącym rozwinięciem tego pomysłu (też oczywiście z udziałem Azémy) stał się film *Znamy tę piosenkę* (1997). Główny pomysł narracyjny wyszedł od samego Resnais’go, który podpatrzył go w sztukach telewizyjnych zmarłego w 1994 r. angielskiego dramaturga Dennisa Pottera. Pomysł polegał na tym, że w pewnym momencie filmu różne postaci przerywają nagle normalne wygłaszanie dialogu i zaczynają śpiewać cudzym głosem. Resnais w swoim filmie doprowadził tę musicalową konwencję do mistrzostwa, zmierzając do coraz bardziej zaskakujących połączeń⁸.

Wcześniej, w *Chcę wrócić do domu* (1989), teatralny charakter – wyjątkowo u tego reżysera nawiązujący raczej do performansu niż do teatru pudełkowego – ma sekwencja balu maskowego, podczas którego francuscy intelektualiści przebijają się za bohaterów komiksów, na czele ze słynnym flaubertologiem profesorem Gauthier (Gérard Depardieu), paradującym w stroju marynarza Popeye. Wreszcie niedawne *Dzikie trawy* (2009), zasadniczo dające upust pasji kinofilskiej reżysera, stanowią zarazem osobliwą mieszankę gatunkową. W jej ramach pojawia się wątek czysto komediowy, jakby wyjęty z kabaretu, związany z epizodycznymi postaciami dwu policjantów (Mathieu Amalric i Michel Vuillermoz). Odwiedzają oni głównego bohatera (André Dussollier) z powodu złożonej na niego skargi, ale wizyta ma tak dziwaczny przebieg, że obaj zaczynają Georges’a pocieszać i przepraszać.

Teatralne cytaty

Jeszcze wyraźniejszym nawiązaniem do sztuki teatru jest włączanie do utworów filmowych cytatów z konkretnych przedstawień. Dzieje się tak w trzech filmach; w każdym z nich sam sposób umieszczenia cytatu w całości utworu podpowiada, że teatr jest dla bohaterów idealnym modelem życia. Za każdym razem przedstawienia zostały specjalnie zainscenizowane, ale tylko jedno z nich jest fikcyjne.

Właśnie to fikcyjne jest najważniejsze, bo w znacznym stopniu określa funkcję teatru w całym kinie Resnais’go. Chodzi o jego drugi, może najslynniejszy film *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) i zawartą w nim historię trójkąta miłosnego, rozegraną w luksusowych wnętrzach barokowego hotelu, w nierozstrzygalnie niejasnych, hipnotycznych okolicznościach. Początek właściwej akcji ma miejsce w czasie przedstawienia wystawianego w sali teatralnej tego hotelu-pałacu. Afisz na drzwiach podaje tytuł *Rosmer*, odsyłający do klasycznej sztuki Henrika Ibsena *Rosmersholm* (w roku 1887), ale to nie ją grają aktorzy; mamy do czynienia jedynie z sugestią, z której epoki pochodzi konwencja.

Okazuje się, że to, co słyszeliśmy wcześniej, przez cztery pierwsze (po napisach czołowych) minuty filmu i co braliśmy za męski monolog z offu (*Kamienne płyty, po których kolejny raz stąpałem...* itd.), należy do wypowiedzi dialogowej występującego na scenie aktora, skierowanej do kobiety i zapowiadającej romansową akcję z punktu widzenia męża, który boi się, że żona go opuści. Wśród widzów (niezmiernie eleganckich, mężczyźni wszyscy bez wyjątku w muszkach!) wpatrujących się w dwoje aktorów z niemą fascynacją, dostrzegamy zresztą Sachę Pitoëffa, który będzie grał porzucanego (rzeczywiście porzucanego? – to nigdy nie zostanie rozstrzygnięte) męża. Spektakl kończy się owacją na stojąco, płynnie przechodzącą w rozmowy, które okazują się monotematyczne. Widzowie – ustawieni w pary, wyglądający na nierzeczywistych – kierują do siebie pytania. Pierwsze, spontaniczne: *W dwudziestym ósmym? Może w dwudziestym dziewiątym?* – po czym: *Naprawdę, to nieprawdopodobne, ale już się kiedyś spotkaliśmy*. Bo jeśli ktoś przejmuje się przedstawieniem – bierze je do siebie, wprowadza do swojego doświadczenia. Zatem cała dalsza akcja filmu jest rozpisana w wyobraźni konsekwencją pierwszego wrażenia po spektaklu. Czyjej wyobraźni? Oczywiście widza teatralnego, który potrafi przejąć się przedstawieniem.



Zeszłego roku w Marienbadzie, reż. Alain Resnais (1961)



Mélo, reż. Alain Resnais (1986)



Opatrzność, reż. Alain Resnais (1977)



Palić/Nie Palić, reż. Alain Resnais (1993)

Wśród szesnastu możliwych odczytań *Zeszłego roku w Marienbadzie*, które wylicza w swojej monografii René Prédal, w punkcie 9. figuruje takie oto: *Pewna kobieta ogląda przedstawienie teatralne i wyobraża sobie siebie w sytuacji bohaterki*⁹. Przenikliwie, choć nie rozumiem, czemu monografista absolutyzuje funkcję narracyjną kobiety, skoro na widowni przedstawiciele obu płci zasiadają po równi, a głos z offu należy do mężczyzny. O co najczęściej ojciec pytał matkę w pierwszej chwili po spektaklu, na który przyprowadzili syna: *Kiedy ostatnio byliśmy na sztuce tego autora?* albo: *Kiedy pierwszy raz widzieliśmy tę aktorkę?* Co odpowiadała? *W dwudziestym ósmym? Może w dwudziestym dziewiątym?* Ale co mógł potem myśleć ojciec, jeśli naprawdę przeżył spektakl, który traktował przecież o możliwym końcu miłości, zatem o rozpadzie małżeństwa? Czy strach o odejście żony nawiedzał go w snach? Z perspektywy całego dzieła Resnais'go nie mam wątpliwości, że wykorzystał on scenariusz Robbe-Grilleta dla opowiedzenia o tym, co go naprawdę obchodziło. Realizując swoją pierwszą opowieść o wpływie, jaki teatr wywiera na ludzi, reżyser umieścił ją w wyobraźni pierwszego teatromana, jakiego znał. *Zeszłego roku w Marienbadzie* to wyobrażony przez Alaina Resnais sen ojca, który boi się, że żona od niego odejdzie.

Kolejna wiązka cytatów należy do opowieści o innym teatromanie z tej samej epoki, teatromanie na dużą skalę. W ujęciu reżysera i jego scenarzysty Jorge Sempruna (a Resnais zawsze miał wpływ na powstające scenariusze) tytułowy bohater filmu *Stavisky... (1974)* był nie tylko, jak jego pierwowzór, *najbardziej niezwykłym oszustem XX w.*, ale także wielkim miłośnikiem teatru. Kreowany przez Jean-Paula Belmondo (jak wyjaśniał reżyser – żeby Sacha Stavisky wydawał się *mężczyzną, któremu nie można odmówić*¹⁰), kupował teatr w centrum Paryża, nazywał go „Imperium” i w gabinecie dyrektora umieszczał centrum dowodzenia.

Sacha jest aferzystą, ale marzy o aktorstwie. W jednej ze scen zaprasza swoich gości do sali teatralnej, na przesłuchania kandydatek do głównej roli w przygotowywanym spektaklu *Kwiaty za dwa grosze*. Spektakl jest fikcyjny, ale teksty wybierane przez młode aktorki – autentyczne. To przeboje teatralne lat 30.: *Kocham cię* Sachy Guitry'ego, *Intermezzo* Jeana Giraudoux. Do udziału w roli Widma w dialogu z tej drugiej sztuki daje się namówić sam Stavisky. Widz czuje, jaką przyjemność sprawia to bohaterowi i myśli: „Nie lepiej by mu było skupić się na teatrze?” Ale siła teatru polega także na związku z prawdziwym życiem, o czym przypomina inny cytat, z jednej z końcowych sekwencji: Stavisky wraz z żoną są świadkami premiery *Koriolana* Szekspira w Comedie Française; słuchany przez nich antyparlamentarny monolog zawiera aluzję do aktualnej sytuacji politycznej, która coraz bardziej zagraża bohaterowi i zmusza go do opuszczenia teatru.

Następny cytat pochodzi z o sześć lat późniejszego *Wujaszka z Ameryki* (1980). Fabuła zawiera równoległą opowieść o trójgu fikcyjnych postaciach, których losy zaczynają się zazębiać; stanowią one ilustrację wykładu profesora biologii, który jest wyższą instancją narracyjną filmu (najwyższa oczywiście jest zarezerwoana dla reżysera). Jedyna wśród tych trojga kobieta, Janine (Nicole Garcia), jest niezrealizowaną w życiu aktorką. Jej biograficznym mitem (komentowanym przez biologa jako przykład zapewnienia sobie gratyfikacji) jest młodzieńczy udział w tytułowej roli w przedstawieniu *Julia* według *Listów* Julii de Lespinasse. Możliwość zastępczego wyrażenia – ze sceny – miłości idealnej, miłości aż po grób, zapewniła jej sukces (spektakl był powtarzany przez rok), którego w późniejszym życiu nie

zdołała powtórzyć. Paradoks polegał na tym, że to z okazji premiery *Julii* poznała swego przyszłego ukochanego; ich romans – w porównaniu z tym scenicznym – miał jednak trywialny przebieg. Funkcja teatru jest tu więc dwuznaczna: bardziej niż życie realne pozwala być sobą, ale też nadmiernie rozbudza oczekiwania.

Adaptacje sztuk

Z proponowanej tu typologii wyodrębniają się trzy przypadki szczególne: adaptacje sztuk teatralnych, w których jednak całość zabiegów adaptacyjnych za każdym razem skłania widza do zapomnienia o teatrze. Jednolitość tej kategorii powiększa fakt, że chodzi o trzy adaptacje utworów scenicznych tego samego autora, angielskiego dramaturga Alana Ayckburna (ur. 1939), stale eksperymentującego z kształtem scenicznym swoich przedstawień. Ayckburn zaczynał od samodzielnego reżyserowania swoich sztuk (napisał ich przeszło 75) w prywatnym teatrze w nadmorskim miasteczku Scarborough, gdzie mieszka. Po czym zaczyna zabiegi, by te najbardziej udane wystawiono także w Londynie.

Właśnie w Londynie na początku lat 70. poznał go Resnais, po premierze *Absurd Person Singular* (*Absurdalna liczba pojedyncza*), pierwszego utworu Ayckburna, który odniósł sukces¹¹. Odtąd stale śledził jego sztuki, przymierzając się do wyboru którejś z nich do adaptacji. Zdecydował się na najskrajniejszy z eksperymentów pisarza: cykl ośmiu dramatów *Intimate Exchanges* (*Intymne wymiany*, premiera 1982, wyd. książk. 1985), który Ayckburne wystawił w Scarborough w osiem wieczorów, ale w Londynie amatora na inscenizację całości nie znalazł. Rzecz opierała się na grze możliwości; była wariacją na temat tych samych dziesięciu postaci (granych przez jedną parę aktorów), których los za każdym razem przebiega inaczej (w dodatku każda z ośmiu sztuk ma dwa różne zakończenia).

Resnais dostrzegł w tym cyklu temat dla siebie; przecież już w *Zeszłego roku w Marienbadzie* nie można być pewnym żadnej wersji przebiegu zdarzeń. Otrzymał zgodę Ayckburna, przy współpracy francuskiej pary scenarzystów zrealizował pięciogodzinny dyptyk *Smoking/No Smoking* (1993), w polskiej telewizji (bo na dystrybucję kinową nikt się u nas nie zdecydował) wyświetlany jako *Palić/Nie palić*. Rzecz działa się w Anglii, w sercu Yorkshire, w miasteczku Hutton Buscel, jak głosił angielski narrator na początku każdej z dwu części filmu, cała dziewiątka postaci nosiła angielskie imiona i nazwiska oraz czytała angielskie gazety. Jednak wszystkie dialogi były mówione najczystszą francuszczyzną, jako że Resnais zdecydował się na swoich aktorów, Pierre'a Arditi i Sabine Azémę. Każda z dwu części zaczynała się tak samo: Sabine Azéma w roli pani domu, Celi, robiła sobie chwilę przerwy w porządkach w ogrodzie, tyle że w pierwszej części dyptyku zapalała papierosa, a w drugiej – nie. Ta nieistotna z pozoru różnica prowadziła w efekcie do coraz bardziej odległych od siebie dalszych ciągów, z których wynikały kolejne rozdwojenia, zapowiadane przez – symetryczne w obu częściach – napisy *Ou bien...* (czyli „albo...”). Wywoływało to zobowiązujące skojarzenia, bo *Ou bien, ou bien* (pierwotnie zresztą dyptyk Resnais'go miał nosić taki tytuł¹²) to francuski tytuł *Albo-albo* Sorena Kierkegaarda, każdy napis przypominał więc, do jak zasadniczych konsekwencji może prowadzić nawet banalny wybór.

W jakimś sensie ten dwuczęściowy film był najskrajniejszym w twórczości Resnais'go zdaniem sprawy z umowności losu, uzależnionego od przypadku.

Co prawda tytułowy wybór między paleniem a niepaleniem był jedynie pretekstem; w istocie chodziło o osobę, która stawała na naszej drodze. W pierwszym członie dyptyku, zapalwszy, Celia wpuszczała do domu ogrodnika Lionela, który stawał się tym samym jednym z dwóch wiodących męskich bohaterów filmu. W części drugiej, kiedy rezygnowała z palenia i szła do szopy, nie słyszała dzwonka Lionela, za to do ogrodu wchodził przyjaciel męża, Miles Coombes, który tym samym stawał się postacią pierwszoplanową. Cała ta umowność nie miała jednak teatralnego charakteru¹³. Nawet produkcyjny paradoks – wszystkie sceny dyptyku rozgrywały się w plenerach, ale cały film został nakręcony w studiu – nie odsyłała do teatru. Umowność brytyjskich pejzaży – nieba, morza, łąk, ceglanej architektury, najwyraźniej sfotografowanych lub namalowanych – każe myśleć raczej o umowności sfilmowanego komiksu. Nie przypadkiem współpracownikiem, do którego pozyskania reżyser przywiązywał wielką wagę, był wybitny grafik Floc'h (właśc. Jean-Claude Floch, ur. 1953); w latach 80. i 90. wielką popularność osiągnęła seria komiksów, które stworzył on wspólnie z François Rivièr'em. Seria narysowanych przez Floc'ha winietek – z uproszczonymi postaciami i pejzażami, z nieodłącznymi mewami na tle nieba – oddzielających od siebie (z pełną regularnością: *5 sekund później*, *5 dni później*, *5 tygodni później*, *5 lat później*) kolejne epizody i następujące po sobie *ou bien*, narzucała całości ten szczególny charakter, dzięki któremu to realizując *Smoking/No smoking* Alain Resnais spełnił swoje marzenie o stworzeniu kinowego komiksu.

Do adaptowania Ayckburna Resnais wracał jeszcze dwukrotnie, za każdym razem w inny sposób powtarzając zabieg pozbywania się znamion teatralności. Pierwszy z tych filmów, noszący we Francji tytuł *Coeurs (Serca)*, jest lepiej znany pod tytułem *Prywatne lęki w miejscach publicznych* (2006), będącym dosłownym przekładem oryginalnego tytułu komedii Anglika *Private Fears in Public Places* (premiera w roku 2004). To jedyny wśród tych trzech adaptacji przykład przeniesienia akcji sztuki do Francji i dostosowania jej do francuskich realiów; istotne jest to choćby przy (zrealizowanym przez Bruno Podalydésa) pastiszu programów religijnych utrzymanych w manierze typowej dla francuskiej telewizji publicznej, tu wypożyczanych przez Charlotte (Sabine Azéma) Thierry'emu (André Dussollier), koledze z agencji nieruchomości. Przez prosty zabieg – najpierw wydobycia jednego z wnętrza po podróży kamery przez wielkomięjski pejzaż, potem przysypiania śniegiem postaci wchodzących do środka z zewnątrz – autorzy dokonali ufilmowania całości.

Trzeci przypadek to ostatni (definitywnie niestety) film reżysera, *Kochać, pić i śpiewać (Aimer, boire et chanter, 2014; tytuł nawiązuje do walcu Johana Straussa)*, adaptacja komedii Ayckburna *Life of Riley* (2010). Podobnie jak w *Palić/Nie palić*, akcja toczy się w angielskim miasteczku w hrabstwie Yorkshire, w umownych dekoracjach. Stały od wielu lat scenograf Resnais'go, Jacques Saulnier, użył tym razem malowanych kurtyn w celu przedstawienia ogrodów, drzew, fasad domów. Inaczej jednak niż w dyptyku motyw przewodni został nakręcony w plenerze: nadjeżdżający samochód wzmaga oczekiwanie na pojawienie się postaci, wokół której toczy się romansowa akcja, owego George'a Riley'a z tytułu pierwowzoru, do samego końca filmu nieobecnego w obrazie. Wrażenie gry z konwencjami teatru (bez której sztuki Ayckburna nie mogą się obejść) pogłębia motyw udziału bohaterów w przygotowaniu spektaklu teatru amatorskiego; niektóre sceny okazują się fragmentami przedstawienia, co wywołuje stałą grę zwierciadlanych odbić.

Sfilmowane przedstawienia

Najdalej idące eksperymenty z łączeniem teatru i kina pozostawiłem jednak do ostatniego punktu, obejmującego trzy utwory będące w istocie sfilmowanymi przedstawieniami. Mówiąc ostrożniej, w każdym z trzech przypadków odnosimy wrażenie, że oglądane widowisko jest natury teatralnej, choć nigdy nie jest to sfilmowana wizyta w rzeczywistym teatrze, jak w *Czarodziejskim flecie* (1974) Ingmara Bergmana. Charakterystyczne dla Resnais'go, że nigdy nie wybierał do tego celu wielkiej klasyki, żadnego Szekspira, Moliera czy Czechowa. Filmował sztuki, które przestały być cenione, wypadły z repertuaru. Jak podkreślał w komentarzach, wybierał je dla przyjemności, głównie własnej, ale także – jak w trzecim przypadku – swojej żony, Sabine Azémy, która od osiemnastego roku życia marzyła o zagranii Eurydyki. Na powierzchni zatem mieściła się satysfakcja teatromana, ale pod spodem cel inny: wydobycie z zapomnianych sztuk maksimum efektu filmowego, nie przez usuwanie, ale właśnie przez podkreślanie ich teatralności.

Dwa pierwsze z tych filmów obyły się bez scenariusza. Ich bezpośrednią podstawą był tekst sztuki, lekko tylko skrócony, bez żadnej innej interwencji w dialog. Pierwszy to *Mélo* (1986), utwór Henry'ego Bernsteina (1929).

Bernstein był wziętym autorem teatru bulwarowego; *Mélo* była jedną z najbardziej znanych jego sztuk, zresztą czterokrotnie wcześniej adaptowaną już dla kina (ostatniej przed Resnais'm adaptacji dokonał Joseph von Baky w 1942 r.).

Jeden z monografistów reżysera, Marcel Oms, zwrócił uwagę na zmianę zaopatrywań estetycznych Alaina Resnais wynikającą z konfrontacji jego dwóch sprzecznych wypowiedzi. W 1960 r. mówił: *Wybuch w trakcie kłótni pary przebiega zupełnie inaczej, niż podpowiada tradycja teatru Henry'ego Bernsteina*. W 1987 r.: *Po tylu filmach ze skomplikowanymi intrygami, z postaciami poddawany głębokiej analizie, miałem ochotę na całkiem prostą, jak „Mélo”. Przyjemność polegała na posługiwaniu się słowami, sytuacjami, postaciami – z Bernsteina. Kiedy miałem 14 lat, ojciec zaczął prowadzić mnie na jego sztuki*¹⁴.

Na *Mélo* jednak wtedy nie zdążył – w 1929 r. miał zaledwie siedem lat, był za mały. Przeszło pół wieku później zrobił więc sobie potrójną przyjemność: nakręcił takie *Mélo*, jakie sam chciałby zobaczyć przed wojną, obsadzając w dodatku kwartet aktorów, z którym dopiero co pracował, realizując *Miłość aż po śmierć* (dla Fanny Ardant była tu wprawdzie tylko rola epizodyczna, za to Sabine Azéma i Pierre Arditi w rolach małżonków teraz dopiero nagrodzeni zostali Cezarami!), wyobrażając sobie w dodatku, że sam pracuje nad scenariuszem z Bernsteinem¹⁵. Adaptacja Resnais'go ostentacyjnie podkreśla swą teatralność: miejsce czołówki zajmują przewracane kobiecą ręką strony programu teatralnego wykonane w stylu grafiki z lat 20., a pierwsza scena – po zniknięciu kurtyny – ukazuje typową dekorację „ogródka przed domem”. Nie przez pomyłkę napisałem „po zniknięciu” zamiast „po uniesieniu”. Bo kurtyna jest namalowana! Nie unosi się więc na początku, ani nie opada w finale. Jest, by pogłębiać wrażenie sztuczności. Także docierająca z offu reakcja widowni ogranicza się do parunastosekundowych, nieartykułowanych szmerów, na cały czas spektaklu znika. Na osnowie konwencji sfilmowanego teatru Alain Resnais użył tekstu sztuki jak własnej partytury, wydobywając maksimum od aktorów i używając wszystkich środków kina dźwiękowego – żeby przekroczyć dosłowność tekstu.

Toteż pierwszych pięć minut filmu upływa – każdemu widzowi zapewne – na smakowaniu czystej konwencjonalności: sztuczny ogródek, namalowane niebo pełne gwiazd, aktorzy grają jak w teatrze bulwarowym. Jednak niepostrzeżenie, bez zmiany konwencji – to jest reżyserska stawka! – wrażenie odbiorcze zmienia się: zapominamy o teatrze, z rosnącym napięciem śledzimy melodramat. Dzieje trójkąta, niby zbliżone do tego z *Zeszłego roku w Marienbadzie*, ale bezwstydnie podejmujące poetykę kina miłosnego z lat 30., okazują się głęboko poruszające. Zdrada małżeńska, rozpacz męża, samobójstwo żony, kochanek (André Dussollier) pozostający przyjacielem męża i w finale utrzymujący go w złudzeniu, że żona kochała go do końca – ograne melodramatyczne klisze mogą wciąż działać, jeśli na czas seansu zapomnimy, że są jedynie udawane, dla nas.

Resnais wielokrotnie zwierzał się, że marzy o wprawieniu widza w podobny stan hipnozy, jakiego sam w młodości doznawał w teatrze, tyle że w kinie konieczny jest *podwójny reżim: hipnotyzować widza i jednocześnie zapewniać mu dystans*¹⁶. Właśnie w *Mélo* zdołał ten cel zrealizować; najczęściej przywoływanym przez krytyków przykładem takiej hipnozy jest monolog z pierwszego aktu skrzypka Marcela (Dussollier), opowiadającego – siedem minut na zbliżeniu! – o wymianie spojrzeń ze swoją dawną kochanką siedzącą niegdyś na widowni w czasie jego koncertu w Hawanie. Właśnie dzięki temu, że kino wykorzystuje tu intensywność i ascezę teatru – wybitni aktorzy grają w dekoracjach – liczy się sama siła emocji. Widz powinien zapomnieć o teatrze, nie pamiętać o kinie i poddać się przeżyciu.

Kontynuacją formuły *Mélo* stała się sfilmowana operetka *Pas sur la bouche* (*Tylko nie w usta*, 2003), powtarzająca formułę filmu bez scenarzysty, wraz z intencją odtworzenia dziecięcych fascynacji teatralnych z wczesnych lat 30. Resnais wybrał utwór Maurice'a Yvaina (muzyka) i André Barde'a (libretto) z 1925 r., znów więc taki, którego nie mógł zobaczyć w przeszłości. Serię operetek francuskich oglądał w czasie wakacji zimowych w Paryżu (1933-1934). Ale jeszcze bardziej podobały mu się filmy, w których „śpiew przechodził w mówienie”: *Kongres tańczy* (1931) Erica Charella z Lilian Harvey, *Poszukiwaczki złota* (1933) Mervyna Le-Roya. Teraz z dziesiątki znalezionych w bibliotece operetek wybrał tę, która doprowadzała konwencję do absurdu. Znowu nie ingerował w tekst, usunął jedynie cztery piosenki, ścieśnił niektóre dialogi. *Robimy film świński i niewinny zarazem, taki, na jaki można przyprowadzić 10-latkę* – powtarzał na planie. Wyzwaniem było tym razem zebranie aktorów, którzy śpiewają, a nie śpiewaków, którzy grają; choć (z wyjątkiem Lamberta Wilsona) nikt z zespołu aktorskiego nie zajmował się na co dzień śpiewaniem, wszyscy bez wyjątku używali w filmie własnych głosów¹⁷.

Ale ten idealizowany świat lat 20. został tu pokazany bez złudzeń, z dzisiejszej perspektywy. Bohaterowie chcą być nowocześni, chodzą na wystawy kubistów, czytają dadaistów, wołają jazz od dawnych walców, rezerwują miejsca na balet jaapoński, ale równocześnie zachowują tradycyjne uprzedzenia: małżeństwo jako akt posiadania, cudzołóstwo traktowane z mieszczańską hipokryzją (wszystko wolno, byle się nie wydało), prymitywny mizogynizm, prostackie wyśmiewanie artysty-pasożyta, obsesja dziewictwa, niechęć do obcych. Nie przeszkadza im to zarazem w sławieniu własnych przymiotów¹⁸. Resnais potraktował te postaci z typową dla siebie niejednoznacznością, oscylując między osądem a przyzwoleniem. Uniknął wyższości i parodii, ale zachował prawo do satyry, tak jak od dziesięcioleci – od *Muriel* po *Znamy tę piosenkę* – wyśmiewał współczesne sobie społeczeństwo.

Trzeci przykład jest odmiennej natury, bo film *Jeszcze nic nie widzieliście* (*Vous n'avez encore rien vu*, 2012) łączy w pewnym sensie wszystkie omówione wyżej kategorie. Jest sfilmowanym (i to podwójnie, a nawet potrójnie, o czym niżej) przedstawieniem, jest adaptacją dwu sztuk Jeana Anouilha – *Eurydyka* (1941) i *Cher Antoine ou l'Amour raté* (*Drogi Antoine, albo przegrana miłość*, 1969), zawiera też cytaty z dawnych spektakli. To ten film, choć nakręcony wcześniej niż *Kochać, pić i śpiewać*, ma cechy testamentu artystycznego reżysera. Być może wiąże się to z faktem, że – w odróżnieniu od dwu filmów wyżej omówionych – Resnais odwoływał się do przedstawienia, które znał i doskonale pamiętał. *Wychodząc 70 lat temu z „Eurydyki” Anouilha w Teatrze Atelier* – wspominał po premierze filmu – *byłem tak wzruszony, że objechałem na rowerze cały Paryż, a tydzień później musiałem obejrzeć sztukę na nowo*¹⁹. Tym razem Resnais był też, obok Laurenta Herbiet, jednym z dwu scenarzystów filmu (ukrytym w czołówce pod pseudonimem Alex Réval). Już samym tytułem film spajał całą jego twórczość. Sformułowanie: *Vous n'avez encore rien vu* nawiązuje nie tylko do legendarnego odezwania Ala Jolsona ze *Śpiewaka jazzbandu* (1927), ale zawiera aluzję do dialogu otwarcia z debiutu kinowego reżysera: *Tu n'as rien vu à Hiroshima*.

I tym razem koncept dramaturgiczny był rodem ze starego teatru, zaczerpnięty ze sztuki Anouilha *Drogi Antoine*, której akcja (tocząca się zresztą w 1913 r.) była zogniskowana wokół motywu fałszywej wiadomości o śmierci słynnego dramaturga, wykorzystanej przezeń jako pretekst do zaproszenia do udziału w przygotowywanym przez siebie spektaklu ważnych dla niego ludzi²⁰. W pierwowzorze scenicznym realizatorem sfigowanego testamentu był notariusz; w filmie funkcję tę pełni mistrz ceremonii (Andrzej Seweryn), na życzenie mistrza ściągający do jego prywatnego pałacu grono wybitnych aktorów, którzy niegdyś występowali w jego *Eurydyce*. Przybywają pod własnymi nazwiskami, prywatnie (film zaczyna się od dialogu: – *Halo!* – *Lambert Wilson?* – *Przy telefonie.* – *Mam dla pana smutną wiadomość...* itd., po czym następuje seria analogicznych). Zgodnie z testamentem Antoine'a ci sławni aktorzy mają ocenić nową inscenizację jego *Eurydyki*, przygotowaną przez zespół młodych aktorów, sfilmowaną (przez Bruno Podalydésa, jak pastisze telewizyjne w *Prywatnych lękach...*) i wyświetlaną dla nich oto w pałacowej sali teatralnej. Oglądamy ją wraz z nimi: to *Eurydyka* Anouilha, której akcja była przeniesiona do współczesnej (to znaczy z początku lat 40.) Francji²¹.

Ale sławni aktorzy nie wytrzymują: uniesieni emocjami oglądanego spektaklu, wstają z krzeseł i sami zaczynają grać, spychając tych młodszych z ekranu na dalszy plan. W ten sposób w niektórych momentach oglądamy jednocześnie trzy pary *Eurydyka-Orfeusz*: na pierwszym planie sześćdziesięciopięciolatek (dla reżysera oczywiście najważniejszych) Sabine Azémę i Pierre'a Arditi, za nimi czterdziestopięciolatek Anne Consigny i Lamberta Wilsona, a w tle na ekranie jeszcze nieznanymi odtwórców 25-letnich. Trudno powiedzieć, czy dwie pierwsze pary grają w wyobraźni i tę ich grę wyobraźni inscenizuje dla nas Alain Resnais, czy rzeczywiście w ramach fabuły wychodzą na scenę i grają; zapewne raczej to pierwsze. Ważne w każdym razie, że kino znowu objawia nam sfilmowany teatr.

Tym razem jest to teatr sfilmowany niejako potrójnie: po pierwsze, przedstawienie wyświetlane na ekranie; po drugie, spektakl wykonywany przez aktorów patrzących na ten sfilmowany teatr; po trzecie, to, co ostatecznie oglądamy my,

widzowie: ów teatr niby zaaranżowany dla swoich przyjaciół przez starego artystę za pośrednictwem mistrza ceremonii, w istocie – dla nas przez starego mistrza kina. Najbliżej uzyskania podobnego efektu Alain Resnais był trzydzieści parę lat wcześniej, kiedy w *Wujaszku z Ameryki* oddał swoje kinowe środki wyrazu do dyspozycji biologa Henriego Laborit, żeby pokazać nas, ludzi, jako modele doświadczeń elementarnych: miłości, nienawiści, strachu, głodu, wstydu, poniżenia, rozpacz, euforii... Lata praktyki podpowiedziały Alainowi Resnais, że do zdania sprawy z tych emocji i ich ponownego wywołania najlepiej nadaje się sfilmowany teatr – sfilmowany tak, żeby granic między obiema sztukami nie dało się wyznaczyć.

TADEUSZ LUBELSKI

- ¹ A. Resnais, *Le point de vue de la mouette*, w rozmowie z F. Thomas, „Positif” 1993, nr 12, s. 20.
- ² Odwołuję się oczywiście do sposobu rozumienia kultury proponowanego przez Pierre’a Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, zwł. s. 271-424.
- ³ Formowanie się reżysera w dzieciństwie i młodości szerzej omówiłem w szkicu *Alain Resnais: co zrobić ze swoją przeszłością?* w: *Autorzy kina europejskiego VI*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kino/Rabid, Warszawa 2011, s. 388-435.
- ⁴ J. Kłossowicz, *Słownik teatru polskiego*, Muza SA, Warszawa 2002, s. 171.
- ⁵ Por. S. Liandrat-Guigues, J.-L. Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagues*, Cahiers du Cinéma, Paris 2006, s. 32.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ A. Resnais, *Le grand je*, w rozmowie z C.-M. Trémois, „Trama”, 17.06.1995, nr 2370, s. 34.
- ⁸ Funkcję piosenek w tym filmie analizuje szczegółowo René Prédal, *Un jeu de l’oie à cases musicales. „On connaît la chanson”*, w: *Alain Resnais. „Contre Bande”* 2003, nr 9, red. F. Tourret, Panthéon-Sorbonne, Paryż, s. 99-114.
- ⁹ R. Prédal, *Alain Resnais*, Lettres Modernes, Paris 1968, s. 87.
- ¹⁰ S. Liandrat-Guigues, J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 229.
- ¹¹ A. Resnais, *Le point de vue de la mouette*, dz. cyt., s. 19.
- ¹² Tamże, s. 25.
- ¹³ Recenzent „Positif” zauważał słusznie: *Konwencja jest czysto teatralna, ale tylko z pozoru*; J.-L. Leutrat, *Hutton Buscel, ou bien... ou bien...* „Positif” 1994, nr 1, s. 19.
- ¹⁴ M. Oms, *Alain Resnais*, Rivages, Paris 1988, s. 162.
- ¹⁵ Reżyser zwierzał się z tego w rozmowie z Jeanem-Danielem Roobem; J.-D. Roob, *Alain Resnais. Qui êtes-vous?* La Manufacture, Lyon 1986, s. 134.
- ¹⁶ Por. wypowiedzi zebrane w poświęconym reżyserowi numerze specjalnym „Positif” z 2002 r.; cyt. za: S. Liandrat-Guigues, J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 133.
- ¹⁷ Informacje zaczerpnięte z wywiadu François Thomas z Alainem Resnais *Le fantômes de la Grande-Jatte*, „Positif” 2003, nr 12, s. 83-84.
- ¹⁸ Korzystam z recenzji A. Masson, *Délices en boîte*, „Positif” 2003, nr 12, s. 78-80.
- ¹⁹ W Internecie: www.cineast.be/fr/movie/vous-navez-encore-rien-vu-dvd.aspx (dostęp: 29.01.2015).
- ²⁰ J. Anouilh, *Cher Antoine ou l’Amour raté*, La Table Ronde, Paris 1969.
- ²¹ J. Anouilh, *Eurydice, suivi de Roméo et Jeanette*, La Table Ronde, Paris 1992.