

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.902>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Wojciech Świdziński**

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza  
<https://orcid.org/0000-0001-6840-4069>

# Film zakulisowy jako gatunek i zwierciadło społeczne

## Słowa kluczowe:

film zakulisowy;  
teatr;  
Busby Berkeley;  
John Cassavetes;  
Krzysztof  
Kieślowski;  
Agnieszka Holland

## Abstrakt

Artykuł jest próbą charakterystyki nieopisanego dotąd zjawiska – filmu zakulisowego. Jego schemat fabularny opiera się na śledzeniu procesu powstawania spektaklu teatralnego od castingu po udaną premierę, do której dochodzi pomimo licznych perypetii. Ważną jego cechą jest przedstawienie zespołu teatralnego jako mikrosocjeczności o potencjale metafory społecznej. Za prototyp gatunku można uznać *backstage musical* Busby’ego Berkeleya. W kolejnych dekadach nawiązywali do niego lub dekonstruowali jego struktury między innymi John Cassavetes, Bob Fosse, Carlos Saura, a ostatnio Alejandro González Iñárritu. Krzysztof Kieślowski i Agnieszka Holland w filmach należących do nurtu moralnego niepokoju w autorski sposób wykorzystali formułę filmu zakulisowego, by opowiedzieć o utracie złudzeń i zakwestionować ideę zespołu. Sugerowali przy tym, by ich filmy odczytywać nie jako krytykę instytucji teatru, lecz uniwersalne metafory społeczne.

Krzysztof Kieślowski, zapytany o rolę aluzji w kinie moralnego niepokoju, powiedział: *Uważaliśmy, że nie należy robić filmów o Komitecie Centralnym albo ministerstwie czy też o Polsce w ogóle, lecz realizować na przykład filmy o teatrze prowincjonalnym, żeby – jak mówiliśmy wtedy – zobaczyć świat w kropli wody. Badaliśmy kropelki wody w przekonaniu, że wzory, które istnieją w niej, powtarzają się w większej skali. Historyjka o teatrze miała więc w rzeczywistości opowiadać widzom o Polsce*<sup>1</sup>. Charakterystyczne, że jako przykładu metafory społeczno-politycznej Kieślowski użył właśnie teatru, a nie placu budowy, uczelni wyższej czy blokowiska. Można przypuszczać, że miał na myśli swój debiut fabularny – *Personel* (1975) – a także *Aktorów prowincjonalnych* (1978) Agnieszki Holland, do których jego wypowiedź wydaje się odnosić jeszcze trafniej. Być może postrzegał teatr jako przestrzeń szczególnie wymownego spotkania tego, co publiczne, z tym, co prywatne, sztuki z życiem, idei z szarą codziennością, a zatem wymarzone miejsce do zbadania przez filmowca czulego na społeczny wymiar kina.

Skomplikowana sieć powiązań między filmem i teatrem to temat niewyczerpany, obecny w kinematografii od samych jej początków. Niniejszy tekst jest próbą charakterystyki jednego wymiaru tej relacji, który wyłania się z analizy nurtu filmów fabularnych opowiadających o przygotowywaniu spektaklu teatralnego, który to proces determinuje ich strukturę z punktem kulminacyjnym w momencie premiery. Realizacja tego typu filmów daje także możliwość atrakcyjnego odmalowania mikrosocjowości teatralnej. I to właśnie jej specyfika – niedostępna profanom spoza świata scenicznego – najwyraźniej skłoniła Kieślowskiego i Holland do wejścia z kamerą za kulisy i sformułowania krytycznych metafor społecznych. Taka strategia wymaga wnikliwego przyjrzenia się zarówno medium teatralnemu, jak i filmowemu. Można ją uznać za swego rodzaju punkt dojścia tych produkcji, które na przestrzeni dziesięcioleci zaglądały na castingi, do sal prób, garderób i sznurowni, a które najobficiej pojawiały się w kinematografii amerykańskiej. Nie można również wykluczyć, że potencjał przekraczania środowiskowej rodzajowości jest w jakimś stopniu obecny we wszystkich filmach opowiadających o pracy na scenie. A jeśli wiąże je ze sobą aż tyle, to być może warto spróbować spojrzeć na nie jako na nieopisany dotąd gatunek – film zakulisowy.

Korzystam przy tym z definicji gatunku filmowego autorstwa Daniela Chandlera, który – przywołując liczne sposoby rozumienia tego zjawiska, wynikające ze złożoności i niskiej koherencji różnych koncepcji teoretycznych – stwierdził, że *powszechnie przyjęte definicje gatunku opierają się na założeniu, że ustanawiają one konkretne konwencje odnoszące się do treści (np. temat, sceneria) lub formy (np. struktura, styl)*<sup>2</sup>. Zdaję sobie sprawę, że jest to pewne uproszczenie, które może budzić zastrzeżenia, choćby ze względu na stanowisko podważające sens formułowania gatunku, o ile nie istnieje grupa deklarująca jego istnienie i egzekwująca jego specyfikę<sup>3</sup>. Mam jednak nadzieję, że wybrane przykłady dowiodą istnienia sformalizowanej konwencji filmu zakulisowego, z której mniej lub bardziej świadomie korzystają kolejne pokolenia twórców. Nie sama charakterystyka tego domniemanego gatunku jest tu zresztą celem, lecz sprawdzenie jego potencjału znaczeniowego, między innymi jako metaforycznego zwierciadła społecznego.

## ***Dziewczęta na scenę!* – Busby Berkeley i prototyp gatunku**

Hipotetyczny film zakulisowy nie byłby zresztą gatunkiem zupełnie nieznanym, lecz propozycją rozszerzenia formuły *backstage musical* (musicalu zakulisowego), który narodził się wraz z przełomem dźwiękowym. Hollywood doświadczyło wówczas kolejnego zbliżenia z teatrem, co przejawiało się między innymi hurtowym przenoszeniem na ekrany broadwayowskich hitów. Rick Altman zauważył, że zbiegło się to w czasie z popularnością na amerykańskich scenach metateatralnych dramatów Luigi Pirandella, a nade wszystko z broadwayowskimi sukcesami inscenizacji *Poszukiwaczek złota* (*The Gold Diggers*, 1919) Avery'ego Hopwooda oraz musicalu *Show Boat* (1927) Jerome'a Kerna i Oscara Hammersteina<sup>4</sup>. Przede wszystkim jednak skierowanie kamery na świat teatru – zwłaszcza muzycznego – pozwalało w najprostszy sposób zdyskontować możliwości kina dźwiękowego, stwarzając diegetyczne alibi dla wprowadzenia numerów wokalnych oraz tanecznych. Dlatego też fala filmów, których twórcy zaglądali za kulisy sceny, wzbierała od 1927 r., obejmując wszelkie rodzaje widowisk – od *minstrel shows* (*Śpiewak jazzbandu* /*The Jazz Singer*/, reż. Alan Crosland, 1927), przez cyrk i lunapark (*The Barker*, reż. George Fitzmaurice, 1928), burleskę (*Aplauz* /*Applause*/, reż. Rouben Mamoulian, 1929), music hall (*Nowojorskie noce* /*New York Nights*/, reż. Lewis Milestone, 1929), wodewil (*Melodia Broadwayu* /*The Broadway Melody*/, reż. Harry Beaumont, 1929), rewię (*Glorifying the American Girl*, reż. Millard Webb, 1929), aż po wystawne teatry przy 42 ulicy na Manhattanie (*Broadway*, reż. Pál Fejös, 1929). Działo się tak nie tylko w Stanach Zjednoczonych. W krajach europejskich o silnej tradycji teatru muzycznego – przede wszystkim we Francji, Niemczech i Austrii – również powstawały podobne produkcje: *W wirze Paryża* (*Le tourbillon de Paris*, reż. Julien Duvivier, 1928), *Królowa jazzbandu* (*Mein Herz ist eine Jazzband*, reż. Frederic Zelnik, 1929) czy *Błękitny anioł* (*Der blaue Engel*, reż. Josef von Sternberg, 1930). Na tym etapie jednak (po obu stronach oceanu) teatr pojawiał się w filmach głównie na zasadzie atrakcyjnego sztafażu, intryga zaś opierała się na strukturze typowej dla romansu, ewentualnie kryminału czy – jak w przypadku arcydzieła von Sternberga – egzystencjalnego dramatu o erotycznym zaślepieniu i upokorzeniu.

Tak było do 1933 r., kiedy to Busby Berkeley – choreograf i reżyser teatralny – zrealizował dla Warner Bros. trzy przeboje, które stały się wzorcowymi przykładami *backstage musical*, a tym samym filmu zakulisowego w ogóle: *Ulicę szaleństwa* (*42<sup>nd</sup> Street*), *Nocne motyle* (*Footlight Parade*) oraz *Poszukiwaczki złota* 1933 roku (*Gold Diggers of 1933*), będące drugą dźwiękową ekranizacją sztuki Hopwooda. Berkeley wywodził się z rodziny teatralnej, a spektakle zaczął realizować jako dwudziestodwulatek w trakcie służby wojskowej podczas Wielkiej Wojny w Europie. W armii uważano go za specjalistę od musztry, co z pewnością ułatwiało mu pracę nad słynnymi układami tanecznymi. Do Hollywood zaprosił go Samuel Goldwyn, by powierzyć mu opracowanie choreograficzne filmów z Eddiem Cantorem. Jednak dopiero współpraca z wytwórnią braci Warnerów przyniosła mu status najwyższej cenionej choreografa lat 30., choć on sam przyznawał: *Po pierwsze – nie znam się zupełnie na muzyce i nie potrafię zapamiętać najprostszej nawet melodii. Po drugie – nie brałem nigdy w życiu lekcji tańca*<sup>5</sup>.



*Ulica szaleństwa*, reż. Lloyd Bacon (1933)



*Błękitny anioł*, reż. Josef von Sternberg (1930)

Dziś Berkeley jest pamiętany jako twórca ekstrawaganckich, filmowanych pod różnymi kątami (w tym z góry) układów tanecznych o szczególnej geometrii, a także jako realizator przemycający na ekran aluzje erotyczne i eksponujący ciała aktorek w takim stopniu, w jakim tylko było to dopuszczalne w okresie pomiędzy ustanowieniem Kodeksu Haysa w roku 1930 r. a jego faktycznym egzekwowaniem od roku 1935. W *Nocnych motylach* asystentka (Joan Blondell), którą późnym wieczorem nawiedza szef (James Cagney), w pośpiechu myli pończochy, musi je zdjąć i ponownie włożyć, czemu z voyeurystyczną satysfakcją, za pośrednictwem kamery, przypatruje się widz. W *Poszukiwaczkach złota 1933 roku* dwadzieścia tancerek zmoczonych w scenicznym parku przez sztuczny deszcz wbiega do dwupoziomowej altany, by za zasłonami, przez które dokładnie widać ich sylwetki, zrzucić mokre ubrania. Takie sceny, i klimat filmów Berkeleya w ogóle, sprawiły, że jego twórczość postrzegano jako szczególnie wymowną ilustrację tez Laury Mulvey na temat przyjemności wzrokowej męskiego widza. Rick Altman w tym duchu odczytywał charakterystyczne dla *backstage musical* obsadzanie kobiet w rolach oglądanych i mężczyzn w rolach oglądających<sup>6</sup>. Aspekt ten wskazał też Kevin B. Lee w wideoeseju poświęconym kolejnemu filmowi Berkeleya – *Dames* (1934), podkreślając mechanistyczne reifikacje, jakim poddawał on grupy tancerek<sup>7</sup>. Natomiast Tomasz Majewski i Agnieszka Rejniak-Majewska zaproponowali spojrzenie na jego filmy jako realizację ówczesnej strategii wytwórni Warner Bros. wspierającej politykę New Deal proklamowaną przez obejmującego fotel prezydencki Franklina Delano Roosevelta. Zwłaszcza *Poszukiwaczki złota 1933 roku* – z piosenką *Remember My Forgotten Man* – ujawniają, że Berkeleyowski erotyzm nie jest, mimo voyeurystycznych pozorów, erotyzmem pięknych ciał, lecz Erosem kosmologicznym, nieseksualnym, podtrzymującym cyrkulację i harmonizującym obroty sfer<sup>8</sup> – w idealnym zgraniu zespołu obrazując nastanie nowego porządku społecznego.

Przywoływanie nazwiska Berkeleya w kontekście *backstage musical*<sup>9</sup> wymaga jednak wyjaśnienia. Po pierwsze, gatunek ten zaczął nabierać kształtu już pod koniec lat 20., wraz z falą filmów wspomnianych przed chwilą. Po drugie, Berkeley był choreografem i reżyserem sekwencji tanecznych, figurował w czołówkach po głównym reżyserze, na którego barkach spoczywało poprowadzenie intrygi zmierzającej do monumentalnego tanecznego finału. W przypadku przywołanych tu tytułów zadanie to powierzano solidnym fachowcom – Lloydowi Baconowi (*Ulica szaleństwa* i *Nocne motyle*), Mervynowi LeRoyowi (*Poszukiwaczki złota 1933 roku*) oraz mniej dziś pamiętanemu Rayowi Enrightowi (*Dames*). Wydaje się jednak, że to Berkeley nadawał tym filmom artystyczną spójność, w czym wspomagała go stała obsada, z Ruby Keeler i Dickiem Powellem w rolach pierwszych naiwnych, Joan Blondell jako zaradną dziewczyną poszukującą męża oraz Guyem Kibbeem jako tępawym biznesmenem. Być może najbliższe prawdy byłoby stwierdzenie, że to po prostu wytwórnia Warner Bros. około 1933 r. wypracowała dojrzałą formułę *backstage musical* – a tym samym prototyp filmu zakulisowego<sup>10</sup>; Berkeleyowi przypadłaby zaś rola symbolicznego ojca chrzestnego.

Trójaktową strukturę takiego widowiska wyznaczają: po pierwsze, etap wstępnego przygotowania, ze szczególnie wyeksponowaną sceną castingu, kluczową ze względu na procedurę „wyceny” kobiecych ciał i zdolności; po drugie, etap prób – z nieodzownymi perypetiami zagrażającymi przedstawieniu; i po trzecie, premiera będąca oczywiście spektakularnym sukcesem, tożsamym z happy

endem. Sam spektakl, a także fragmenty prób stanowią wyraźnie wyodrębnione sekwencje musicalowe, w których kamera przesuwa się z widowni na scenę, by oglądać występ z bliska, także z perspektyw niemożliwych do osiągnięcia w teatrze, często zerkając również za kulisy.

Kolejną właściwością tej formuły jest skupienie uwagi na zbiorowej pracy zespołu teatralnego. W obrazach sygnowanych przez Berkeleya niełatwo wskazać wiodącą parę bohaterów, których losy mieliby śledzić widzowie. Nawet jeśli przyjąć, że tworzą ją Keeler i Powell, to z pewnością mają oni silną konkurencję w osobach wyżej notowanych gwiazd, umieszczonych w czołówkach przed nimi (Joan Blondell, Bebe Daniels, James Cagney, Warner Baxter). Filmy te nie stanowią więc monograficznych portretów, lecz możliwie wiarygodne przedstawienia społeczności teatralnej i jej hierarchii – z reżyserem, kompozytorem i choreografem, aktorami i aktorkami oraz dziewczętami tworzącymi zespół taneczny. Na ekranie pojawiają się również pracownicy techniczni, ale wyłącznie w charakterze niemego tła, dzięki czemu unikano prowokowania ryzykownych refleksji klasowych.

Charakterystycznym motywem fabularnym bywa też rywalizacja w zespole, zazwyczaj powiązana z pojawieniem się w nim „nowej” (typowa rola Keeler) oraz przejściem przez nią pałeczki od schodzącej ze sceny gwiazdy (Daniels w *Ulicy szaleństwa*). Pomędzy licznymi bohaterami późniejszych filmów zakulisowych konflikty układają się często na paralelnych liniach: życie prywatne – sztuka oraz miłość – teatr. W filmach Berkeleya jest to widoczne jeszcze w formie załączkowej, gdy na przykład w *Nocnych motylach* zespół tancerek skwapliwie i bez wahania zgadza się na poświęcenie całego swojego czasu na pracę nad przedstawieniami, co oznacza między innymi wspólne noclegi w teatrze. W osobliwym systemie etycznym klasycznego Hollywoodu dobrostan wykonawców z łatwością jest składany na ołtarzu sztuki (reżyser grany przez Baxtera w *Ulicy szaleństwa*); gdy zaś dochodzi do konfliktu między teatrem a miłością, stojąca przeciw na szczycie piramidy wartości, scena staje się sprawą najwyższej wagi, a spełnienie uczuć może zostać odrzucone dla idei. W efekcie wszelkie nadużycia, z jakimi stykają się bohaterki filmów zakulisowych – zwłaszcza w latach 30., ale też dużo później – stają się elementem porządku świata i są ukazywane jako niewinne oraz naturalne (inspicjent poklepujący po pośladkach tancerki w *Nocnych motylach* czy reżyser całujący w usta debiutantkę w *Ulicy szaleństwa*). Typowym, choć drugorzędnym motywem jest także karykaturalne przedstawianie zaglądających do zakulisowego świata postaci spoza społeczności teatralnej. W musicalach Warner Bros. jest to przede wszystkim bogaty sponsor (charakterystyczny Kibbee), za swoją hojność oczekujący gratyfikacji ze strony upatrzonyj artystki.

Wymienione tu właściwości zarówno z porządku formalnego (stała struktura), jak i treściowego (stałe motywy) składają się na model, który z zaskakującą regularnością będzie powracał w filmach zakulisowych aż do dziś – również w realizacjach niebędących musicalami. Można jednak wskazać też filmy, które – choć poruszają tematykę teatralną, a nawet zaglądają za kulisy – nie ujawniają najistotniejszych cech domniemanego gatunku. Nie należałyby więc do niego produkcje oparte na motywie „śmiej się, pajacu”, pomijające wątek powstawania przedstawienia, a w zamian podkreślające obraz niedoli pogardzanych artystów (*Varieté*, reż. Ewald André Dupont, 1925; *Cyrk /The Circus/*, reż. Charles Chaplin, 1928; *Wieczór kuglarzy /Gycklarnas afton/*, reż. Ingmar Bergman, 1953). Podobnie ma

się rzecz z motywem „aktorzy przyjechali” (dwie wersje *Dryfujących trzcini /Ukigusa monogatari/*, reż. Yasujirō Ozu, 1934 i 1959; *Kapryśne lato /Rozmarné léto/*, reż. Jiří Menzel, 1968). Filmami zakulisowymi nie byłyby również te, które jedynie nawiązują do konwencji teatralnej lub po prostu umieszczają akcję na scenie, nawet jeśli w ich ramie fabularnej pojawia się zakulisowy świat (*Czarodziejski flet /Trollflöjten/*, reż. Ingmar Bergman, 1975; *Krwawe gody /Bodas de sangre/*, reż. Carlos Saura, 1981; *Dogville*, reż. Lars von Trier, 2003).

Filmy zakulisowe mają też bliskich krewnych. Byłyby to obrazy zapożyczające ich konwencję gatunkową do opowiedzenia o powstawaniu dzieł filmowych czy telewizyjnych (*Deszczowa piosenka /Singin' in the Rain/*, reż. Stanley Donen, Gene Kelly, 1952; *Tootsie*, reż. Sydney Pollack, 1982; *The Disaster Artist*, reż. James Franco, 2017). Pod względem liczebności jest ich jednak znacznie mniej, być może ze względu na typowe dla kina klasycznego tabu dotyczące obnażania iluzji ekranowej i ujawniania cytatów z innych filmów czy właśnie ukazywania procesów produkcyjnych<sup>11</sup>. Szczególnie bliskie filmom zakulisowym są także ekranowe portrety rzeczywistych bądź fikcyjnych ludzi sceny. To właśnie ku tej formule szybko ewoluował *backstage musical* po dekadzie Berkeleya, co najlepiej widać w *Kulisach wielkiej rewii (Ziegfeld Girl)*, reż. Robert Z. Leonard i Busby Berkeley w sekwencjach scenicznych, 1941), przedstawiających drogi artystyczne trzech fikcyjnych gwiazd rewii Florenza Ziegfelda (w ich rolach Lana Turner, Judy Garland i Hedy Lamarr). Zachowano tu wiele motywów specyficznych dla filmu zakulisowego, ale czas akcji został rozciągnięty na kilka lat, przez co nieuchronnie zanikł wątek pracy nad konkretnym spektaklem, a rolę dramaturgicznego motoru przejęły ułożone poza teatrem rozterki sercowe głównych bohaterek. Nie było tu już w zasadzie miejsca na zbiorowy portret zespołu, który pojawia się jedynie jako tło, a nie istotny element opowieści.

### **Czas na przedstawienie! – nowa fala filmu zakulisowego**

Z formułą Berkeleyowską nie da się raczej skojarzyć wielu znakomitych filmów, takich jak *Komedianci (Les enfants du paradis)*, 1945) Marcela Carné, *Wszystko o Ewie (All About Eve)*, 1950) Josepha L. Mankiewicza czy *Światła rampy (Limelight)*, 1952) Charlesa Chaplina. Nie tylko dlatego, że nie są one musicalami, ale także z tego powodu, że teatr pozostaje w nich mimo wszystko jedynie tłem. W tym czasie powstał jednak obraz, który można uznać za pierwszą niemusicalową inkarnację filmu zakulisowego. To *Czerwone trzewiki (The Red Shoes)*, 1948) Michaela Powella i Emerica Pressburgera, ukazujące losy utalentowanej baletnicy Victorii Page (Moirá Shearer) i młodego kompozytora Juliana Crastera (Marius Goring) w cieszącym się międzynarodową sławą balecie Borisa Lermontova (Anton Walbrook). Tu także nie jest jasne, która z tych postaci odgrywa rolę wiodącą, zwłaszcza że w filmie barwnie odmalowano intensywne życie licznego zespołu, choć – jak zwykle – bez oddania głosu personelowi technicznemu. Odniesienia do świata teatru są tak silne, że *Czerwone trzewiki* można oglądać jako film z kluczem, w którym przedstawiono alternatywną wersję słynnych Baletów Rosyjskich. Przerafinowany impresario Lermontov jest ewidentnie wzorowany na ich twórcy, Sergieju Diagilewie, a kompozytora Crastera można uznać za odległe wcielenie

Igora Strawińskiego, zwłaszcza gdy wsłuchać się w jego muzykę. W takim układzie genialnego tancerza Waclawa Niżyńskiego zastąpiłaby nowa gwiazda baletu – Victoria Page. Hipotezę tę umacnia tragiczny finał, gdy w autodestrukcyjny obłęd wpędza bohaterkę rozdarcie pomiędzy heteroseksualnym kompozytorem (reprezentującym życie i szansę na założenie tradycyjnej rodziny) a homoseksualnym Lermontovem (ucieleśniającym sztukę, sławę i zerwanie z pospolitością). Wyeksponowanie problemu ofiary, nieuchronnie towarzyszącej zdobywaniu teatralnej sławy, jeszcze mocniej skomplikowało prostą strukturę gatunkową znaną z filmów Berkeleyya. Czas akcji został znacząco wydłużony, obejmuje co najmniej trzy premiery, z których pierwszą – balet oparty na tytułowej baśni Hansa Christiana Andersena – pokazano w 17-minutowej, wypełnionej niezwykle efektami wizualnymi sekwencji ułożonej w połowie filmu. Muzykę do niego skomponował współpracujący z Powellem i Pressburgerem Brian Easdale, a źródłem inspiracji – także dla scenografii i choreografii – był tu niewątpliwie *Pietruszka* Strawińskiego. Kolejne dwie premiery odnotowano jedynie w kilkusekundowych fragmentach, natomiast do finałowego wznowienia *Czerwonych trzewików* już nie dochodzi ze względu na zakulisową tragedię. Tak więc Powell i Pressburger otworzyli drzwi europejskiemu filmowi zakulisowemu – choć w innym porządku, inaczej rozkładając akcenty i znacznie komplikując charakterystyczne motywy hollywoodzkiego *backstage musical*.



*Cały ten zgiełk*, reż. Bob Fosse (1979)





Premiera, reż. John Cassavetes (1977)

Mimo to kolejne dekady niezbyt sprzyjały gatunkowi. Jako powszechnie znany film zakulisowy można wskazać *Producentów* (*The Producers*, 1967) – jedną z najbardziej prowokacyjnych komedii Mela Brooksa, w której po obszernej introdukcji fabuła gładko skręca w kierunku *backstage musical*. Na tyle silnie, że w finale premierowy spektakl *Wiosny dla Hitlera*, na którego zaprogramowanej klapie zasadza się intryga tytułowych producentów, odnosi – jakżeby inaczej – spektakularny sukces.

Fala zainteresowania filmem zakulisowym przyszła jednak dopiero pod koniec lat 70. Być może wiązało się to z gasnącym powoli wpływem kontrkultury lat 60. z jej ideałem wspólnotowości, który wyrażał przekonanie, że w społeczeństwie mogą istnieć grupy, których tożsamości nie wyznaczają wyłącznie rodzina, naród czy religia. Taką powszechnie akceptowaną wspólnotą – nawet w dekadzie „ja” – mógł być właśnie zespół teatralny. Lata 70. to w świecie sceny także czas szczególnego ożywienia artystycznego, odkrywania nowych obszarów poszukiwań oraz największych sukcesów takich mistrzów jak Peter Brook, Pina Bausch czy Tadeusz Kantor.

Ku teatrowi skłaniało się też wielu reżyserów filmowych, wśród nich patron amerykańskiego kina niezależnego John Cassavetes. Jego *Premiera* (*Opening Night*, 1977) to ekranowa analiza kryzysu, w jaki popada broadwayowska gwiazda Myrtle Gordon (Gena Rowlands) na pięć dni przed nowojorską premierą sztuki *Druga kobieta* (przedpremierowe pokazy – zgodnie z amerykańskim zwyczajem – odbywają się w mniejszych miastach). Choć główna bohaterka jest bez wątpienia centralną postacią filmu, to *Premierę* można postrzegać jako hołd dla teatru będącego wspólnotą ludzi skupionych na jednym celu – artystycznej kreacji. Idea zespołu była kluczowa dla autorskich filmów Cassavetesa; reżyser tworzył je przy udziale grona wypróbowanych przyjaciół i deklarował, że na planie unika hierarchii, a wszystkie zaangażowane w pracę osoby mają równy status<sup>12</sup>. Wynikało to nie



*Birdman*, reż. Alejandro González Iñárritu (2014)

tylko ze spartańskich warunków, w jakich powstawały jego filmy, ale nade wszystko z ideowego założenia, że praca może się opierać na wspólnej pasji i zaufaniu. I tak Ben Gazzara tym razem wcielił się w opanowanego, ale niezbyt wrażliwego reżysera, Katherine Cassavetes w oddaną charakteryzatorkę, John Finnegan w przejętego inspicjenta, a Lady Rowlands w medium, u którego Myrtle szuka pomocy. Wśród gości popremierowego bankietu można też dostrzec twarz Petera Falka. Sam Cassavetes wcielił się w Maurice'a – scenicznego, a niegdyś życiowego partnera głównej bohaterki. Już podział ról wskazuje, że reżyser nie skupił się wyłącznie na artystycznym aspekcie przedstawienia. Większość zespołu postrzega stan Myrtle jako problem, aktorka może natomiast liczyć na bezwarunkowe wsparcie i pełne zrozumienie u pracowników zascenia. Ich usłużność wobec kapryśnej gwiazdy łączy się z akceptacją dla wszelkich jej słabości, wynikającą z wieloletniego doświadczenia w pracy nad kolejnymi spektaklami. W tej dyskretnie zarysowanej opozycji między artystyczną elitą a wykonującym swój zawód personelem można dostrzec załączek metafory społeczno-politycznej.

Głównym tematem *Premiery* wydaje się jednak upływ czasu – nieuchronność przemijania oraz indywidualne postrzeganie tego procesu<sup>13</sup>. W najbardziej wyrazisty sposób temat ten jest ewokowany w scenach, w których Myrtle wizualizuje sobie ducha nastoletniej fanki, która zginęła w wypadku samochodowym (Laura Johnson). Dziewczyna wydaje się jednocześnie ucieleśnieniem tęsknoty bohaterki za młodością, prześladowającym ją upiorem, ale i sobowtorką, która naciska, by starzejąca się gwiazda zeszła ze sceny. Cassavetes kontrował jednak takie interpretacje, w ten sposób opisując postać Myrtle: *myślę, że jej pretensje są głębsze i bardziej uniwersalne – chodzi o zaszufłakowanie. Nie miała problemu ze swoim wiekiem, kiedy zaczynała pracę nad sztuką (...). Potem jednak zaczęła przeżywać ten temat, jako że sztuka została napisana przez starszą kobietę, która rzuciła jej wyzwanie: „ty też się zeszłaś, zrozum to”. I zaszufłakowała ją do własnej grupy*<sup>14</sup>. Decydując się na ten trop,

za faktyczny temat filmu należałoby uznać proces kreowania roli, wraz z wszelkimi zagrożeniami i cierpieniem, jakie niesie. To on rządzi dramaturgią filmu, nie zaś fazy powstawania przedstawienia, które poznajemy na ostatnim etapie, gdy końcowe próby przeplatają się już z pokazami przedpremierowymi.

Nie są to jedyne złożoności, jakie do formuły filmu zakulisowego wprowadził Cassavetes. Najbardziej charakterystyczną cechą modernistycznej inkarnacji gatunku jest zacieranie granic pomiędzy życiem filmowego zespołu teatralnego a przygotowywanym spektaklem. W *Premierze* widać to już na poziomie decyzji obsadowej – Rowlands i Cassavetes (prywatnie w związku) grają aktorów będących niegdyś parą, a teraz występujących w sztuce jako skonfliktowane małżeństwo. Istotniejsze jednak, że w kolejnych sekwencjach scenicznych widz nie będzie miał pewności, czy ogląda odgrywaną sztukę, czy może improwizację zmagającej się z rolą Myrtle, czy też jej ataki paniki. Niepewność ta pojawia się w momencie próby, dzień po wypadku, w którym śmierć poniosła fanka aktorki i który wywołał kryzys bohaterki. Myrtle nie jest w stanie znieść sceny, w której Maurice ma ją spoliczkować. Widząc jej paniczną reakcję obronną, orientujemy się, że nie jest to element roli. Gdy jednak kobieta leży na podłodze, wykrzykując swój protest, obecny na widowni producent bije brawo, sugerując, że całe zajście mogło być częścią przedstawienia. Fragmenty kolejnych spektakli i prób ujawniają coraz silniejsze zacieranie przez aktorkę granic między sztuką i życiem<sup>15</sup>. Przy czym o ile dość łatwo można się zorientować, że Myrtle prowadzi własną grę, o tyle – nie znając treści fikcjonalnej sztuki – trudno mieć pewność co do stopnia zmian, jakie do niej wprowadza.

Tę tendencję nowego filmu zakulisowego najlepiej obrazuje *Carmen* (1983) Carlosa Saurya. Odnajdziemy w niej wiele charakterystycznych motywów – przygotowania w teatrze flamenco przedstawienia opartego na słynnym opowiadaniu Prospera Mériméego czy wątek „nowej” w zespole (Laura del Sol), która konkuruje z dojrzałą gwiazdą (Cristina Hoyos). Główna bohaterka wiąże się z zafascynowanym nią reżyserem i zarazem odtwórcą roli Don José (Antonio Gades), a ich zakulisowy romans układa się w wyraźną paralełę wobec treści wystawianego spektaklu. Widz ulega dezorientacji już w scenie pierwszej próby, gdy Carmen ma zostać aresztowana za udział w bójce przed fabryką cygar. W niezwykle intensywnej sekwencji z udziałem licznego zespołu tancerek aktorka chwyta nóż i wyprowadza cios w gardło przeciwniczki. Kolejne ujęcia sfilmowano w taki sposób, by sugerować, że cięcie rzeczywiście zadano ostrym narzędziem, a na scenę zaraz chluśnie krew. Nic takiego się jednak nie dzieje, a widz orientuje się, że reguły teatru nie uległy naruszeniu. W końcowej partii filmu – gdy do akcji włączają się prawdziwi gangsterzy, reżyser wpada w coraz poważniejsze problemy, a spektakl zdaje się wisieć na włosku – nie ma już rozgraniczenia między życiem a fikcją sceniczną. Można to odczytać choćby w ten sposób, że rozegrane za kulisami dramatyczne zakończenie filmu było finałem przedstawienia, które całkowicie zrosło się z życiem jego realizatorów i w taki sposób zostało zaprezentowane publiczności.

Wracając do *Premiery*, trzeba przyznać, że obraz Cassavetesa w wielu aspektach przekracza zarysowane wcześniej wyznaczniki typowego filmu zakulisowego. Sam reżyser był zresztą znany ze swojej niechęci do ciasno pojmywanych ram gatunkowych. Trudno też wyobrazić sobie filmowca bardziej mu odległego

niż Busby Berkeley – stosujący na planie wojskową dyscyplinę i pasjonujący się geometrią ujęć. Cassavetes dążył przecież do jak największej spontaniczności gry aktorskiej; twierdził też, że *nie ma nic bardziej nudnego nad ustawianie kąta kamery*<sup>16</sup>. A jednak do przyjęcia roli autorki sztuki *Druga kobieta*, Sarah Goode, która staje się dla Myrtle duchową antagonistką, zaprosił Joan Blondell – gwiazdę niemal wszystkich *backstage musicals* Berkeleya z lat 30. Można to uznać za czysty przypadek, ale i za dyskretne nawiązanie. Elżbieta Durys dowodzi z kolei, że gatunek filmowy był dla twórcy istotnym punktem odniesienia<sup>17</sup>, przy czym sięgał on po niego z charakterystycznym dla filmowych modernistów zamysłem dekonstrukcyjnym. Co więcej, Cassavetes nie sprzeciwił się głównym prawidłom filmu zakulisowego. Ze znanstwem ukazał wyboistą drogę zespołu teatralnego do premiery. Ostatnia scena spektaklu, w której Myrtle triumfuje, wskazując właściwy trop interpretacji sztuki i udowadniając, że potrafi sprostać zadaniu aktorskiemu, a zarazem postawić na swoim, to przecież sukces tradycyjnie wieńczący niemal każdy obraz tego gatunku.

Trudno jednak mówić o nowej fali zainteresowania filmem zakulisowym w kontekście dzieła Cassavetes, które w momencie amerykańskiej premiery spotkało się z lekceważeniem krytyki oraz widowni<sup>18</sup>, czy *Carmen* Saury, która – choć zauważona po obu stronach Atlantyku – była reprezentantką mniej eksponowanej kinematografii i w wielu krajach nie trafiła do szerokiej dystrybucji. Popularność odświeżonej formule filmu zakulisowego zapewniły przeboje frekwencyjne, docenione przez krytykę i uhonorowane najważniejszymi nagrodami. Pierwszy z nich wyszedł spod ręki Boba Fosse'a. Już w jego *Kabarecie* (*Cabaret*, 1972) akcja rozgrywała się w berlińskim teatrzyku – zarazem mikrokosmosie i metaforycznym azylu; film ten jednak nie przedstawiał procesu powstawania programu kabaretowego i odwoływał się do innej tradycji niż *backstage musical*, a mianowicie do *Błękitnego anioła* oraz realizacji scenicznych Bertolta Brechta i Kurta Weilla. Dopiero w na wskroś współczesnym *Całym tym zgiełku* (*All That Jazz*, 1979) Fosse czerpał garściami ze spuścizny Berkeleya, od siebie dodając kompulsywny autobiografizm i wykazując się ambicją podejmowania w konwencji musicalu tematów zasadniczych. Spojrzenie na film z tej perspektywy pozwala zauważyć, jak bardzo dominuje w nim charakterystyczna dla kina klasycznego potrzeba zaspokajania męskiej przyjemności wzrokowej. Głównymi atrakcjami wizualnymi są tu sceny, w których reżyser spektaklu Joe Gideon (Roy Scheider) ocenia kobiece ciała i ich możliwości. Najpierw w ekspozycji, którą jest oczywiście casting, a następnie w sekwencji próbnego pokazu naładowanego erotyzmem układu tanecznego. Co prawda w obu przypadkach wśród tańczących są także mężczyźni, a w drugim wprowadzono wątki homoseksualne, niemniej kamera – podążająca za wzrokiem oglądających pokaz – najbardziej eksponuje tu ciała tancerek. Szczególnie mocno ujawnia się to w scenie, w której partnerka reżysera (Ann Reinking) oraz jego córka (Erzsebet Foldi) w ramach prezentu urodzinowego wykonują przed nim układ wokalo-taneczny. Zakończenie filmu trudno nazwać happy endem, niemniej ukazanie śmierci Gideona w formule olśniewającego wizualnie i porywającego muzycznie finału (postawienie znaku równości między życiem a przedstawieniem) można uznać za spełnienie wymogów gatunkowych.

W następnym roku na ekrany trafiła *Sława* (*Fame*, 1980), w której Alan Parker zręcznie połączył konwencję dramatu młodzieżowego z filmem zakulisowym.

Chociaż w High School of Performing Arts na Manhattanie, gdzie rozgrywa się akcja, prowadzi się zajęcia nie tylko z tańca i teatru, lecz także z muzyki, a fabuła obejmuje czas edukacji jednego rocznika, dramaturgia *Ślawy* opierała się na wypróbowanym schemacie. Casting został zastąpiony przez 20-minutową sekwencję egzaminów wstępnych, wprowadzającą – przy zastosowaniu montażu równoległego – licznych bohaterów. Dalej możemy obserwować perypetie studentów w kolejnych latach nauki i formowanie się zgranego zespołu artystycznego. Jak przystało na nowojorską szkołę publiczną, jest to grupa barwna, wielokulturowa i niepozbawiona napięć, przede wszystkim jednak kipiąca energią twórczą i siłą młodości. Film Parkera można widzieć jako idealistyczny hymn ku czci kreatywności pozwalającej odrzucić uprzedzenia i przekroczyć ograniczenia. Nawet jeśli większość bohaterów czeka los nie lepszy od tego, jaki stał się udziałem najzdolniejszego absolwenta starszego rocznika, który po krótkim epizodzie w Kalifornii pracuje jako kelner w kawiarni. W ostatniej scenie *Ślawy* zamiast sukcesu premiery oglądamy fragment pożegnalnego przedstawienia; optymistyczna wiara w przyszłość łączy się w nim z goryczą nieuchronnego rozstania.

Za próbę zdyskontowania sukcesu *Catego tego zgiełku* i *Ślawy* można uznać *Chór* (*A Chorus Line*, 1985) Richarda Attenborough. Film kondensuje formułę zakulisową do tego, co najbardziej charakterystyczne i efektowne: castingu oraz wielkiego finału, bez wikłania się w perypetie bohaterów. Poskutkowało to jednak statycznością i zwątlaniem fabularnym, którym nie zdołały zapobiec ani sprawnie prowadzona kamera stale współpracującego z reżyserem Ronniego Taylora, ani malownicze zróżnicowanie licznych kandydatów do zespołu tanecznego. *Chór* z trudem ukrywa swój generyczny zamysł i z łatwością rezygnuje z eksperymentów, dobrze odnajduje się w starej konwencji *backstage musical*, przypudrowanej kolorystem współczesnego Manhattanu. Bodaj najwyraźniej widać to w koncepcji głównej postaci – skrywającego się w mroku choreografa Zacha (Michael Douglas), którego gniewna kapryśność i domniemany geniusz bardziej kojarzą się z apodyktycznością granego przez Warnera Baxtera reżysera z *Ulicy szaleństw* niż charyzmą Roya Scheidera z dzieła Fosse'a. Tym samym *Chór* można uznać za sygnał wyczerpywania się formuły zmodernizowanego filmu zakulisowego na gruncie hollywoodzkim.

Trudno jednak nie dostrzec, że na przełomie lat 70. i 80. w kinematografii amerykańskiej konwencja filmu zakulisowego nie tylko zyskała nowe życie, ale także rozwinęła się i skomplikowała, stając się ciekawym obszarem poszukiwań pokolenia reżyserów autorów. Z dzisiejszej perspektywy produkcje te okazują się wymownymi dokumentami czasu, doskonale oddając atmosferę intensywnego życia zespołu scenicznego, w którym odbijają się relacje społeczne spoza murów teatru. Niewątpliwie *Ślawy* i *Chór* stanowiły świadome próby nakreślenia portretów młodych Amerykanów urodzonych w latach 60. Ich bohaterowie tworzą społeczność, dla której naturalne są emancypacyjne ideały kontrkultury, która ma potrzebę opowiadania o sobie w duchu indywidualizmu lat 70. i która z determinacją zmagą się z piętrzącymi się barierami ekonomicznymi i rasowymi. Realizatorzy podkreślali – a dotyczy to również *Catego tego zgiełku* – wieloetniczny skład zespołów tanecznych, a także nieheteronormatywną tożsamość niektórych ich członków, co nie przeszkadzało w ogniskowaniu skopofilicznej uwagi kamery przede wszystkim na ciałach tancerek. Nie bez znaczenia jest tu także eksponowane aż do granicy fetyszyzacji tło – Nowy Jork postrzegany jako stolica ruchu,

barwy i zmiany, a więc życia. Nieco inaczej wygląda to w *Premierze*, skupionej na indywidualnym dramacie głównej bohaterki. Tu społeczność teatralna została sportretowana z psychologiczną przenikliwością, z całą złożonością postaw ludzi połączonych ze sobą na dobre i na złe, dla których wspólna praca może wiązać się z frustracją wynikającą z wciąż odżywiających dawnych relacji, może być nużąca rutyną, a jednocześnie stanowić przestrzeń wyzwolenia. Choć filmy te raczej nie starają się stworzyć wielkich metafor społecznych, specyfika formuły zakulisowej i tak grawituje w tym kierunku, ujawniając ich dodatkowy poziom, możliwy do odczytania zwłaszcza z perspektywy czasu.

### ***Pan będzie łaskaw wyjść stąd – film zakulisowy w Polsce***

Wysoka ranga społeczna, jaką tradycyjnie cieszy się w Polsce teatr, oraz swobodne przenikanie się środowiska filmowego i teatralnego powinny sprzyjać powstawaniu filmów zakulisowych. O ile jednak przed wojną na ekranach kin gościły musicale Berkeleyya, o tyle w Polsce Ludowej większość najznakomitszych filmów zakulisowych nie znalazła się w szerokiej dystrybucji<sup>19</sup>. Mimo to do repertuaru trafiło sporo rodzimych produkcji spełniających kryteria zakładanego gatunku. Już w 1950 r. wyteżona kolektywna praca na odcinku sztuki scenicznej stała się tematem *Warszawskiej premiery* Jana Rybkowskiego (opowiadającej o realizacji *Halki* Stanisława Moniuszki w 1858 r.) oraz *Dwóch brygad* w reżyserii zespołowej<sup>20</sup>. Drugi z tych filmów przedstawia przygotowania do premiery słynnego socrealistycznego produkcyjniaka, *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Káři, podbijającego sceny bloku wschodniego zaledwie rok wcześniej. Propagandowe treści oraz marionetkowa gra większości wykonawców utrudniają dostrzeżenie, że *Dwie brygady* realizują schemat filmu zakulisowego do tego stopnia, że minimalizują obecność i rolę zespołu technicznego, zaś eksponują udział twórców i wykonawców. Powinno to zaskakiwać, zważywszy na ideologiczne ukierunkowanie filmu. Polski film zakulisowy rozwijał się, respektując prawa gatunku, pomimo odewania od dominującej tradycji amerykańskiej. Potwierdza to *Jutro premiera* (1962) Janusza Morgensterna na podstawie sztuki Jerzego Jurandota. Wśród wielu typowych wątków, takich jak ciągłe ryzyko zerwania przedstawienia czy zakulisowe tarcia w zespole, pojawia się w nim jeden przypominający historię z *Premiery Cassavetes*: romans dojrzałej gwiazdy (Irena Malkiewicz) z młodym scenografem (Tadeusz Janczar) uzmysławiający aktorce – za sprawą kreowanej roli oraz flirtu kochanka z debiutantką (Kalina Jędrusik) – nieubłagany upływ czasu. Całość utrzymano jednak w tonacji staroświeckiej, subtelnej satyry, bardzo odległej od psychologicznego realizmu Cassavetes.

Lata 70. także w Polsce okazały się szczególnie urodzajnym okresem dla filmu zakulisowego. Status prawdziwego przeboju zyskał *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978) Janusza Rzeszewskiego i Mieczysława Jahody<sup>21</sup>, nawiązujący do klasycznej formuły *backstage musical*. Możliwe, że za jego świadomie umowną stylistyką stały inspiracje *Kabaretem* Fosse'a; bardziej prawdopodobne jednak, że swój charakter film zawdzięcza reminiscencjom scenarzysty, Ludwika Starskiego, który sięgnął pamięcią do własnych artystycznych początków w teatrzykach międzywojennych.



*Aktorzy prowincjonalni*, reż. Agnieszka Holland (1978)



*Aktorzy prowincjonalni*, reż. Agnieszka Holland (1978)



Nie mniej doniosłe okazały się dwa spóźnione długometrażowe debiuty fabularne, zaanonsowane na początku tekstu w słowach Krzysztofa Kieślowskiego – jego własny *Personel* oraz *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszki Holland. Oba filmy, ściśle związane z nurtem kina moralnego niepokoju (pierwszy był jego zapowiedzią, a drugi – jednym z największych sukcesów międzynarodowych), mogą być odczytywane jako awers i rewers tej samej monety. Kieślowski, mający już w dorobku wiele wybitnych dokumentów, przedstawił realizację spektaklu z perspektywy ucznia (Juliusz Machulski) właśnie zlikwidowanego Liceum Technik Teatralnych, który zostaje zatrudniony w pracowni krawieckiej przy operze. Reżyser zaryzykował więc spojrzenie na teatr z innej strony, manifestacyjnie wprowadzając do formuły filmu zakulisowego problem klasowości. Holland natomiast analizuje drogę do przedstawienia z perspektywy klasycznej, skupiając się na odtwórcy roli Konrada (Tadeusz Huk) w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego. Reżyserka nie pomija jednak osobnego świata pracowników technicznych. W obu filmach wyraźne jest dążenie do uwiarygodnienia diegezy – w *Personelu* przez sceny improwizowane, w których udział wzięli autentyczni krawcy opery we Wrocławiu<sup>22</sup>, w *Aktorach prowincjonalnych* za sprawą celowo niedoeksponowanych zdjęć, dających wrażenie reportażu chwytającego rzeczywistość na gorąco<sup>23</sup>. Zarówno Holland, jak i Kieślowski mieli wcześniej doświadczenia teatralne, znali więc z autopsji środowisko, o którym opowiadali. W obu filmach można też dostrzec problem etyczny, przed którym stają bohaterowie: w *Personelu* jest to wymuszanie przez przełożonych donosu na kolegę, w *Aktorach prowincjonalnych* – konflikt z konformistycznie usposobionym reżyserem (Tomasz Zygadło, pojawiający się zresztą w *Personelu* w podobnej roli szefa organizacji związkowej). Pod względem konstrukcyjnym film Holland jest znacznie bardziej złożony, a wątek głównego bohatera rozwija się paralelnie z wątkami niespełnienia i depresji jego żony, aktorki teatru lalkowego (Halina Łabonarska), oraz skazanych na klęskę marzeń pracownika technicznego (Adam Ferency) o karierze aktorskiej.

Kieślowski określił *Personel* jako *historię zawodu, którego doznał chłopiec (nasz bohater), przychodząc do teatru z tak wielkimi nadziejami*<sup>24</sup>. Temat ten rozwija w filmie krawiec Sowa (Michał Tarkowski), opowiadając: *Jak ja tu przyszedłem, to mi się to wszystko cholernie podobało. A największe wrażenie robiło na mnie, że ludzie teatru, soliści, rozmawiają o takich prostych rzeczach jak my. Kto ile tam zapłacił za telewizor, raty za samochód. I wiesz, trzeba było trzech lat, żeby się zorientował, że oni po prostu o niczym innym nie mówią. Myśmy w szkole rozmawiali więcej o sztuce, niż tu się mówi.* Z tym gorzkim spostrzeżeniem mogłaby kontrastować postawa oddanej sztuce scenografki (Irena Lorentowicz – wybitna scenografka i nauczycielka Kieślowskiego z Liceum Technik Teatralnych), gdyby jej egzaltacja nie budziła nieuniknionego, choć pełnego ciepła dystansu. Z podobnych dylematów wyrasta problem bohatera *Aktorów prowincjonalnych*; Krzysztof ma ambicję stworzenia kreacji w ważnej sztuce Wyspiańskiego, ale orientuje się, że koledzy z zespołu nie podzielają jego zapału, dyrektor jest pozbawionym wizji funkcjonariuszem, zaś reżyser z Warszawy polega wyłącznie na uwspółcześniających grepsach, a każdą trudniejszą czy mogącą wzbudzić zastrzeżenia władz kwestię *Wyzwolenia* cynicznie wykreśla. Holland wspominała, że decydentom również nie podobały się w jej filmie fragmenty ze sztuki Wyspiańskiego i to właśnie jeden z nich został

z finalnej wersji usunięty<sup>25</sup>. Jak zauważył Piotr Dobrowolski, analizując rolę sztuk teatralnych w polskich filmach zakulisowych: *skoro słowo w dramacie ma taki aurytet, wszyscy, którzy w filmowym świecie przedstawionym modyfikują czy skracają teksty dramatyczne, stają się uosobieniem niewiernych obrazoburców*<sup>26</sup>. Aby efekt ten zadziałał, sztuka przywoływana w filmie musi być autentyczna, a przy tym na tyle rozpoznawalna, aby widzowie mogli podjąć grę z jej znaczeniami. To wymogi trudne do spełnienia, dlatego też w wielu przypadkach twórcy decydują się na wprowadzenie do fabuły tekstu fikcyjnego. Jest to w pełni zrozumiałe w realizacjach musicalowych, a także w takich przedsięwzięciach jak *Czerwone trzewiki* oraz *Premiera*, gdy fikcyjne libretto czy sztuka współczesna mają do odegrania konkretną rolę dramaturgiczną. Wydaje się więc, że w polskich filmach zakulisowych pojawiło się relatywnie dużo prawdziwych sztuk teatralnych: wspomniane *Wyzwolenie w Aktorach prowincjonalnych*, Shakespearowski *Król Lear w Kobiecie w kapeluszu* (reż. Stanisław Różewicz, 1984) czy *Tumor Mózgowicz w Tumorze Witkacego* (reż. Grzegorz Dubowski, 1985). Nawet w *Personelu* z łatwością rozpoznamy, że przygotowywaną operą jest *Aida* Giuseppe Verdiego, choć w tym przypadku wykorzystanie tego utworu ma raczej wzmocnić realistyczny styl filmu oraz podkreślić przepaść między szarzyzną pozateatralnego życia a pompatycznym wystawieniem dzieła scenicznego.

Główny temat *Personelu* i *Aktorów prowincjonalnych*, czyli charakterystyczna dla kina moralnego niepokoju kwestia utraty złudzeń, objawia szczególnie doniosły sens właśnie wtedy, gdy spojrzymy na oba filmy w kontekście gatunkowym – jako radykalne odwrócenia konwencji filmu zakulisowego. W obu obrazach po licznych perypetiach dochodzi co prawda do udanych premier, ale przynoszą one nie happy end – triumf czy poczucie ulgi – lecz moralną klęskę. Zakulisowa wspólnota okazuje się złudzeniem, a efekt artystyczny to raczej wynik wygodnej umowy między występującymi a widzami niż doniosłego aktu twórczego. W zinstytucjonalizowanym świecie teatru pracownicy sztuki to skupione na sobie jednostki, z których większość, wykorzystując w swej pracy rutynę i chałturnicze chwytły, bagatelizuje kwestie artystyczne. Tylko nieliczni cierpią, nie mogą porzucić ideałów, które przyciągnęły ich do teatru. Co gorsza, mikrokosmosem tym rządzą bezduszne i sprzeczne z fundamentalnymi zasadami wspólnotowymi podziały kastowe, eksponowane przez jawną niechęć aktorów do pracowników technicznych, a w planie przestrzennym – przez tablice wskazujące strefy i przejścia, którymi ma prawo poruszać się personel.

Gorzkie doświadczenia z pracy na scenie i rozczarowanie teatrem nie są oczywiście odkryciem polskich filmów zakulisowych – już w Berkeleyowskiej *Ulicy szaleństw* postać grana przez Bebe Daniels dojrzewa do decyzji o porzuceniu kariery scenicznej, a w *Czerwonych trzewikach* Victorię Page spotyka tragiczny koniec. Dzieła te nie podważają jednak rangi teatru, który jest w nich traktowany jako wartość autonomiczna i bezdyskusyjna. Tymczasem pesymistyczny ton filmów zakulisowych z kręgu kina moralnego niepokoju nie tylko jest znakiem rozliczenia z małymi złudzeniami i wielkimi kłamstwami teatru, ale nade wszystko – zgodnie z przywołaną wypowiedzią Kieślowskiego – naznacza sposób przedstawienia w skali mikro stosunków panujących w Polsce lat 70. Bez większego trudu dostrzeżemy więc w obu obrazach oskarżenie o konformizm, bylejakość egzystencji, wszechobecny fałsz czy stawianie nieusuwalnych barier przed tymi, którzy chcą czegoś więcej, a zatem cały

katalog tematów charakterystycznych dla kina moralnego niepokoju. Zarysowanie paraleli między teatrem a społeczeństwem to jednak nie ostatnie zadanie, które ma do spełnienia diegetyczny teatr. W wyrażonych po latach opiniach oboje twórcy przedstawiali potencjał obecnej tu metafory społeczno-politycznej jako jeszcze bardziej uniwersalny. *Dla mnie teatr był zawsze jakoś światem, taki mam do niego szekspirowski stosunek*<sup>27</sup> – wyznała Holland, niemal powtarzając wcześniejsze słowa Kieślowskiego: *Teatr i opera są zawsze metaforą życia*<sup>28</sup>.

Skoro więc jest uprawnione odczytywanie filmów tak silnie zanurzonych we współczesności i jej realiach w myśl toposu „świat jest teatrem”, to być może strategia ta sprawdza się też w przypadku innych filmów zakulisowych. I tak, musicale Busby’ego Berkeleya mimowolnie ujawniają opresyjność systemu patriarchalnego, a także zdehumanizowane, choć idealistyczne postrzeganie jednostki jako trybika wielkiej maszyny społecznej. *Premiera* przypomina, że w obliczu prawdziwych kryzysów zawsze zostajemy sami. *Cały ten zgiełk* oraz *Sława* pokazują, jakie były trwałe zdobycze kontrkultury, a w jakich aspektach świat gładko i niepostrzeżenie wrócił na dawne tory. Zakulisowe filmy moralnego niepokoju dowodzą, że nasze marzenia i wyobrażenia nieuchronnie zderzają się z tym, co miażdżące i mizerne.

### **Jak tu wylądowaliśmy? – film zakulisowy dzisiaj**

Potencjał dramaturgiczny i różnorodność wypracowanych formuł sprawiają, że film zakulisowy ma się dziś całkiem dobrze. Być może jego najbardziej charakterystyczną cechą jest czerpanie z tradycji, o czym najlepiej zaświadczy kilka przykładów. *Zakochany Szekspir* (*Shakespeare in Love*, reż. John Madden, 1998) swój sukces zawdzięcza dwóm gatunkowym filarom – kostiumowej komedii romantycznej i filmowi zakulisowemu, dzięki któremu świat teatru elżbietańskiego stał się zrozumiałym i atrakcyjnym dla współczesnego widza. *Ja i Orson Welles* (*Me and Orson Welles*, reż. Richard Linklater, 2008) nie zaskakując formalnie i wiernie podążając za wytycznymi gatunku, dobitnie wyeksponował temat stale obecny w tle, a dotąd niepoddawany refleksji – nadużycia systemowe w teatrze oraz wykorzystywanie przez jego sławy prestiżu i pozycji. Po klasyczną formułę *backstage musical* sięgnęli twórcy *Muppetów* (*The Muppets*, reż. James Bobin, 2011), korzystając z tego, że oryginalny *Muppet Show* (1976-1981) zawsze prezentował skecze kabaretowe na przemian z zakulisową krzątaniem Kermity i jego przyjaciół. Z kolei ducha młodzieńczej, wieloetnicznej energii *Sławy* próbuje imitować – być może nieświadomie – zaadresowana do młodzieży przebojowa trylogia wytwórni Disneya *High School Musical* (reż. Kenny Ortega, 2006-2008). *Czarny łabędź* (*Black Swan*, reż. Darren Aronofsky, 2010) może być natomiast uznany – z racji swojej wymowy – za bezpośredniego spadkobiercę *Czerwonych trzewików*. W Polsce do tradycji kina moralnego niepokoju nawiązał Feliks Falk w serialu *Twarze i maski* (2000) przedstawiającym losy warszawskiego teatru na przestrzeni 30 lat. Zwłaszcza pierwszy odcinek, w którym w rolę reżysera kata wcielił się Krzysztof Kolberger, doskonale rezonuje z podnoszonymi dziś coraz głośniejszymi problemami mobbingu w teatrze oraz braku jasnych granic w procesie twórczym. Prawdziwą antologią tematów zakulisowych okazał się serial Moniki Strzępki do scenariusza Pawła Demirskiego *Artyści* (2016). Realizatorski duet, korzystając z własnego doświadczenia scenicznego oraz chwy-

tów współczesnych neoseriali, opowiedział o stołecznym teatrze z nietypowej perspektywy zagubionego w meandrach polityki kulturalnej nowego dyrektora (Marcin Czarnik). Teatr, po którym krążą duchy wielkiej przeszłości, ulega tu romantycznej fetyszyzacji, stając się doniosłą sprawą łączącą wspólnotę ludzi dobrej woli. Nawet komendant stołecznej straży pożarnej (Andrzej Seweryn) z miłości do sztuki jest gotów dopuścić do użytkowania stwarzającą zagrożenie scenę.

Bodaj najbardziej skomplikowaną grę z tradycją filmu zakulisowego podjął jednak Alejandro González Iñárritu w *Birdmanie* (2014). Wiele elementów struktury jego filmu stanowi potwierdzenie reguł gatunku. Akcja obejmuje trzy ostatnie doby przed premierą na Broadwayu, którą wypalony gwiazdor kina akcji Riggan Thomson (Michael Keaton) chciałby potwierdzić swoją wartość jako artysty. Choć rozliczne znaki wskazują, że spektakl okaże się klapą, odnosi on sukces, co zostaje okupione krwawą – choć zarazem nieco groteskową – ofiarą. Jak w modernistycznym wariacie filmu zakulisowego, Riggan przegląda się w wystawianej adaptacji prozy Raymonda Carvera; jednak istotniejsze jest to, że pozafilmowe życie wdziera się do fabuły za sprawą czytelnych aluzji do biografii Michaela Keatona – odtwórcy roli Batmana w filmach Tima Burtona z przełomu lat 80. i 90. Iñárritu wprowadza też rozwiązania dotąd nieznanne na gruncie filmu zakulisowego. Mimo że *Birdman* skupia się przede wszystkim na portrecie rozchwieanego bohatera, drugi plan wypełniają znakomicie uchwycone postacie jego współpracowników – aktorów, producenta, córki pełniącej funkcję asystentki czy nieprzychylnie usposobionej krytyczki. A jednak po raz pierwszy w konwencji filmu zakulisowego podmiotowość społeczności teatralnej jest tak wyraźnie zepchnięta na drugi plan przez podmiotowość budynku teatralnego – broadwayowskiego St. James Theatre, gdzie została umieszczona niemal cała akcja. Jego ciasne, labiryntowe zascenie wydaje się równorzędnym bohaterem filmu. Jak zauważył Grzegorz Nadgrodkiewicz, teatralne *trzewia (...) jawią się jako figura zrepresjonowanych czy odsuniętych w nieświadomość myśli i pragnień Riggana, a także jego fobii i frustracji*<sup>29</sup>. Stanowiąc żywy element psychiki pogrążonego w depresji głównego bohatera, teatr przestaje odgrywać rolę fetysza, którym jest w tak wielu filmach zakulisowych. Jako wielką sprawę widzą go tylko bohaterowie – Riggan lokujący w nim swoje ostatnie ambicje oraz oddany metodzie Stanisławskiego-Strasberga broadwayowski aktor Mike Shiner (Edward Norton). W swojej wierze nie są oni jednak wzniośli czy silni, lecz raczej karykaturalni i godni pożałowania.

Istniejący od blisko 90 lat film zakulisowy przeżył cały cykl rozwojowy gatunku – od kodyfikacji, przez szybkie wyeksploatowanie, po nową falę w latach 70. i w końcu dekonstrukcję, która była naturalną konsekwencją tej ewolucji i której podjęli się także twórcy kina moralnego niepokoju. Mniej przy tym istotne, że nurt ten nie był określany i definiowany jako gatunek. Ważniejsze, że pozostaje żywą, atrakcyjną formą, pozwalającą twórcom filmowym opowiadać o świecie i ludziach. Gdy teatrowi – oraz pracującym w nim artystom i personelowi technicznemu – przygląda się kamera, staje się on tym samym czym pociąg, dyliżans, łódź ratunkowa czy komisariat policji. Zgodnie z przywołanym przez Agnieszkę Holland i Krzysztofa Kieślowskiego toposem teatru-świata jest także czymś o wiele większym. *Wszak cały świat to teatr / Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety / Są aktorami – wchodzą i znikają... / I różnie człowiek gra kolejne role / W siedmioaktowej sztuce swego życia*<sup>30</sup>.

- <sup>1</sup> S. Zawisliński, *Jeden na jednego. Rozmawiają Krzysztof Kieślowski i Stanisław Zawisliński*, w: *Kieślowski bez końca*, oprac. S. Zawisliński i in., Skorpion, Warszawa 1994, s. 24. Rozmowa przeprowadzona w maju 1994 r.
- <sup>2</sup> Por. D. Chandler, *An Introduction to Genre Theory*, [http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler\\_genre\\_theory.pdf](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf) (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>3</sup> Por. R. Hodge, G. Kress, *Social Semiotics*, Polity Press, Cambridge 1988, s. 7.
- <sup>4</sup> Por. R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 204-206.
- <sup>5</sup> Cyt. za: J. Toeplitz, *Tańcząca kamera*, „Film” 1970, nr 48, s. 14.
- <sup>6</sup> R. Altman, dz. cyt., s. 223.
- <sup>7</sup> Por. K. B. Lee, *014. Dames (dir. Busby Berkeley) Video Essay*, <https://vimeo.com/197818927> (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>8</sup> T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, „Herbarium czystych zewnętrzności”: Siegfried Kra-cauer, Busby Berkeley, Sherrie Levine, „Estetyka i Krytyka” 2009, nr 15-16, s. 82.
- <sup>9</sup> Por. R. Altman, dz. cyt., s. 227; Ł. A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, w: *Historia kina*, t. 2. *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 90.
- <sup>10</sup> W celu uporządkowania w odniesieniu do filmów Busby’ego Berkeleya z lat 30. stosując anglojęzyczny, obecny w literaturze termin *backstage musical*, natomiast terminu „film zakulisowy” – do wszystkich filmów należących do omawianego gatunku, w tym *backstage musical* Berkeleya.
- <sup>11</sup> Por. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwa-dziesiąt lat później*, GWP, Sopot 2016, s. 137.
- <sup>12</sup> Por. *John Cassavetes in Los Angeles*, rozm. L. Gavron, w: *John Cassavetes: Interviews*, red. G. Oldham, University Press of Mississippi, Jackson, 2016, s. 114.
- <sup>13</sup> Por. E. Durys, *Mieliśmy tu maty problem... O twórczości Johna Cassavetes*, Rabid, Kraków 2009, s. 280.
- <sup>14</sup> *John Cassavetes in Los Angeles*, dz. cyt., s. 124.
- <sup>15</sup> Więcej na ten temat: E. Durys, dz. cyt., s. 283.
- <sup>16</sup> Cyt. za: U. Tes, *Zakłócony sen Hollywoodu – kino Johna Cassavetes*, „Ha!art” 2001, nr 2, s. 25.
- <sup>17</sup> Por. E. Durys, dz. cyt., s. 109-110.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 110-111.
- <sup>19</sup> Spośród wzmiankowanych tytułów powstałych po 1945 r. na ekrany w 1983 r. trafił jedynie *Cały ten zielony*, jako jeden z nielicznych filmów amerykańskich dopuszczonych do dystrybucji po stanie wojennym. Por. [www.naekranachprl.pl](http://www.naekranachprl.pl) (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>20</sup> Reżyserami byli: Wadim Berestowski, Janusz Nasfeter, Marek T. Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria Olejniczak, Silik Sternfeld.
- <sup>21</sup> *Hallo Szpicbródka* był najchętniej oglądanym filmem polskim w 1978 r., zgromadził 1,7 mln widzów; por. <http://boxoffice-bozg.pl/1978-2/> (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>22</sup> Por. K. Kieślowski, *O sobie*, tłum. red., wstęp D. Stok, Znak, Kraków 1997, s. 76.
- <sup>23</sup> Por. „Aktorzy prowincjonalni” po latach. *Ten film zdmuchnął wszystkich*, <https://film.intertia.pl/wiadomosci/news-aktorzy-prowincjonalni-po-latach-ten-film-zdmuchnal-wszystki,nId,1895835> (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>24</sup> K. Kieślowski, dz. cyt., s. 76.
- <sup>25</sup> Por. I. Kłopotka, *Agnieszka Holland: Aktorzy to rasa*, „Nowa Trybuna Opolska”, <https://nto.pl/agnieszka-holland-aktorzy-to-rasa/ar/4096943> (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>26</sup> P. Dobrowolski, *Historie równoległe, zbieżne, przeciwstawne. Teatr dramatyczny w filmie jako alternatywa i dopełnienie fabuły*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87-88, s. 38.
- <sup>27</sup> D. Wyżyńska, *Holland o „Aktorach prowincjonalnych”*, „Gazeta Wyborcza”, [https://wyborcza.pl/1,76842,6569687,Holland\\_o\\_Aktorach\\_prowincjonalnych.html](https://wyborcza.pl/1,76842,6569687,Holland_o_Aktorach_prowincjonalnych.html) (dostęp: 31.07.2021).
- <sup>28</sup> K. Kieślowski, dz. cyt., s. 75.
- <sup>29</sup> G. Nadgrodkiewicz, *Architektonika teatru – struktura filmu – zakamarki umysłu. Nowojorskie pasażerki „Birdmana”*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 10.
- <sup>30</sup> W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. Cz. Miłosz, w: tegoż, *Dwanaście dramatów*, tom 2, posł. A. Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 198.

**Wojciech Świdziński**

Doktor nauk humanistycznych, teatrolog i filmoznawca, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Opublikował książkę *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy* (2015). Jest także autorem opracowania naukowego zbioru felietonów filmowych Andrzeja Własta *Dziesiąta Muza (Impresje). Felietony filmowe z lat 1923–1924* (2017). Artykuły naukowe i popularnonaukowe publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach”, „Pleografie” i „Stolicy”.

**Bibliografia**

- Altman, R.** (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chandler, D.** (1997). *An Introduction to Genre Theory*, [http://www.aber.ac.uk/~media/Documents/intgenre/chandler\\_genre\\_theory.pdf](http://www.aber.ac.uk/~media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf)
- Dobrowolski, P.** (2014). Historie równoległe, zbieżne, przeciwstawne. Teatr dramatyczny w filmie jako alternatywa i dopełnienie fabuły. *Kwartalnik Filmowy*, (87–88), ss. 32–43.
- Durys, E.** (2009). *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes*. Kraków: Rabid.
- Gavron, L.** (2016). John Cassavetes in Los Angeles. W: G. Oldham (red.), *John Cassavetes: Interviews* (ss. 111–122). Jackson: University Press of Mississippi.
- Kieślowski, K.** (1997). *O sobie*. Kraków: Znak.
- Kłopotcka, I.** (2008, 6 września). Agnieszka Holland: Aktorzy to rasa. *Nowa Trybuna Opolska*. <https://nto.pl/agnieszka-holland-aktorzy-to-rasa/ar/4096943>
- Majewski, T., Rejniak-Majewska, A.** (2009). „Herbarium czystych zewnętrzności”: Siegfried Kracauer, Busby Berkeley, Sherrie Levine. *Estetyka i Krytyka*, (15–16), ss. 64–87.
- Nadgrodkiewicz, G.** (2020). Architektonika teatru – struktura filmu – zakamarki umysłu. Nowojorskie pasáže „Birdmana”. *Kwartalnik Filmowy*, (109), ss. 6–22.
- Shakespeare, W.** (1999). Jak wam się podoba (tłum. Cz. Miłosz). W: W. Shakespeare, *Dwanaście dramatów, tom 2* (ss. 143–279). Warszawa: Świat Książki.
- Tes, U.** (2001). Zakłócony sen Hollywoodu – kino Johna Cassavetes. *Ha!art*, (2), ss. 25–27.
- Wyżyńska, D.** (2009, 4 maja). *Holland o „Aktorach prowincjonalnych”*, [https://wyborcza.pl/1,76842,6569687,Holland\\_o\\_\\_Aktorach\\_prowincjonalnych\\_.html](https://wyborcza.pl/1,76842,6569687,Holland_o__Aktorach_prowincjonalnych_.html)
- Zawiśliński, S., Kieślowski, K.** (1994). Jeden na jednego. Rozmawiają Krzysztof Kieślowski i Stanisław Zawiśliński. W: S. Zawiśliński (red.), *Kieślowski bez końca* (ss. 9–45). Warszawa: Skorpion.

**Keywords:**

backstage film;  
theatre;  
Busby Berkeley;  
John Cassavetes;  
Krzysztof  
Kieślowski;  
Agnieszka Holland

**Abstract**

Wojciech Świdziński

**The Backstage Film as a Genre and as a Social Mirror**

This article attempts to characterize a genre that has not yet been described: the backstage film. Its storyline follows the process of creating a theatrical performance, from casting to a successful premiere, which takes place despite numerous obstacles. An important feature of the film is its depiction of the theatre company as a micro-community with the potential of a social metaphor. Busby Berkeley's backstage musical can be considered the prototype of the genre. In the subsequent decades, it was referred to or deconstructed by John Cassavetes, Bob Fosse, and Carlos Saura, among others, and recently by Alejandro González Iñárritu. Krzysztof Kieślowski and Agnieszka Holland in their films representing moral anxiety cinema used the formula of the backstage film to talk about disillusionment and to question the idea of an ensemble. They suggested that their films should be read not as a criticism of the institution of theatre, but as universal social metaphors.