

"Twórcze dochowanie wierności,
czyli jak Kenneth Branagh ufilmował >>Hamleta<<"

Wierność adaptacji przyjęło się oceniać na dwóch poziomach: „literary” i „ducha”. W przypadku *Hamleta* Kennetha Branagha jej określenie jest niezwykle kłopotliwe, z kilku powodów. O problemie tym decyduje po pierwsze specyfika gatunkowa dzieła. Wierność literacką w dramacie można zaburzyć na dwa sposoby. *Primo*: nie stosując się do didaskaliów (w naszym przypadku są one ubogie). *Secundo*: ingerując w sam tekst, bądź to ujmując, bądź dodając wypowiedzi. Ale przede wszystkim rodzi się problem określenia wierności duchowi utworu. *Hamlet* od czasu powstania był wystawiany niezliczoną ilość razy, nawiązywano do niego wielokrotnie, a i od samych początków kina nie wychodzi spod lupy twórców X Muzy. Jest najbardziej znanym i najczęściej odświeżanym utworem Szekspira. Ale to jest również jego mankamentem – na przestrzeni wieków recepcja dzieła zmieniała się jak obraz w kalejdoskopie. Posiadamy wiedzę na temat tego, jak odbierali dramat współcześni Stratfordczykowi, ale niestety nie możemy stwierdzić, jakie były założenia samego autora, jakie cele przyświecały powstaniu dramatu. Spory na ten temat trwają do dziś dnia. Część znawców jest zdania, że *Hamlet* powstał tak jak *Titus Andronicus*, jedno z pierwszych dzieł Szekspira – jako tragedia zemsty. Wahania królewicza, jego niezdecydowanie i wszystkie związane z tym wydarzenia traktują badacze jedynie jako retardację, jako zabieg formalny mający na celu opóźnienie punktu kulminacyjnego, tym samym przeciągający i zwiększający napięcie. A krwawy (choć znacznie mniej niż w *Titusie Andronicusie*) finał zdaje się potwierdzać ich teorię. Do końca XVIII wieku fakt retardacji „tłumaczono tym (...), że gdyby bohater dokonał dzieła od razu, nie byłoby czym zapełnić pięciu aktów.”¹ Taki sposób czytania *Hamleta*, z jakim mamy do czynienia dziś, wywodzi się z końca XVIII wieku. Przeszedł wprawdzie od tamtego czasu wiele modyfikacji, ale fundamenty wywodzą się właśnie z okresu romantyzmu. „Autorem” ich można nazwać Johanna Wolfganga Goethego. W usta bohatera powieści *Lata nauki Wilhelma Meistra* włożył niemiecki pisarz swoje przemyślenia na temat dramatu Szekspira:

„Istota piękna, czysta, szlachetna, wysoce moralna, bez siły zmysłowej tworzącej bohatera, ginie pod ciężarem, którego nie można ani unieść, ani odrzucić; nie niemożliwej w samej sobie, ale takiej, która dla niej jest niemożliwą. Jak on się wije, szamoce, lęka się, to występuje naprzód, to się cofa, doświadcza przypomnień, sam sobie wciąż przypomina, a w końcu prawie traci z oczu swój zamiar, ale nigdy nie doznaje uczucia radości!”²

Z tymi słowami rodzi się pojęcie „hamletyzmu” i romantyczne czytanie dramatu, już nie jako tragedię zemsty, ale tragedię refleksji. Dotychczasowe największe ekranizacje *Hamleta* traktowały dramat pierwotnie. Lawrence Olivier zrezygnował z psychologizmu na rzecz wrażeń i emocji. Hamlet Kozincewa to z kolei nie człowiek z dylematem moralnym, czy problemami egzystencjalnymi, to trzeźwo patrzący na życie intelektualista, powiedzielibyśmy: dokładne przeciwieństwo znanego nam Hamleta.

Branagh nie wybiera między jednym a drugim rozumieniem tragedii. Zręcznie łączy on bohatera dramatu sprzed XVIII wieku, z tym romantycznym. Do granicy nakreślonej przez Goethego królewicz był w oczach odbiorców i krytyków postacią heroiczną. I poniekąd tak

¹ S. Helsztyński, „*Hamlet*” Wiliama Szekspira, PZWS, Warszawa 1966, s. 75–76.

² *Ibidem*, s. 86.

też wygląda tytułowy bohater na ekranie – kamera zdaje się widzieć tylko jego, jeździ za nim, starając się nie spuszczać go z obiektywu.

Jak już wspominałem, problem z określeniem wierności adaptacji *Hamleta* tkwi głównie w kwestii wielości sposobów recepcji dzieła, z jakim spotkało się ono na przestrzeni wieków. Oczywiście – *Hamlet* jako dramat zakłada dużą dowolność interpretacji przez adaptatora. Nie pozostawia mu jednak całkowicie wolnej ręki, a zobowiązuje. Jeśli reżyser nie traktuje dramatu wyłącznie jako inspiracji, jak robi to na przykład przedstawiciel „nowej fali” Claude Chabrol w „twórczej parodii”³ pod tytułem *Ofelia*. Jeśli reżyser tworzy adaptację jako odświeżenie dzieła literackiego lub jako wypowiedź potwierdzającą stanowisko autora oryginału, musi przynajmniej po części zachować ducha utworu. Duch, czyli jak pisze Alicja Helman „klimat, wartość, rytm i styl.”⁴ Zaznaczyć tu trzeba, że „utwór «wyjściowy» i jego audiowizualną konkretyzację należy traktować jako dwie odrębne wypowiedzi na ten sam temat.”⁵ W naszym przypadku, Branagh nie tylko powtarza słowa Szekspira, ale również dorzuca swoje „trzy grosze”. Mimo że już to nie jest zadaniem łatwym, on zdaje się jeszcze utrudniać sobie zadanie przenosząc akcję w wiek XIX. Ale wychodzi z tej próby obronną ręką. Udaje mu się przenieść dramat na ekran, nie zdradzając Szekspira pod żadnym względem: ani litery, ani ducha. Przy tym jego wersja *Hamleta* różni się diametralnie od dotychczasowych adaptacji. Ten *Hamlet* to film „z krwi i kości”. Branagh odcina się od największych ekranizacji tej tragedii – wersji Lawrence’a Oliviera, która ma w sobie tyleż z kina, co z teatru, oraz od dzieła Grigorija Kozincewa, które nie będąc teatralnym, nie jest również tak świadomie filmowym, jak omawiany tu utwór. Dziwnym wydaje się fakt, że dopiero przeszło wiek po narodzinach kina doczekaliśmy się tak „filmowej” adaptacji najsłynniejszego dzieła Szekspira. Wszak jeszcze w epoce kina niemego pojawiały się głosy broniące „filmowości” adaptacji. Wymienię tu chociażby Borysa Eichenbauma, który uważał, że „należy bronić specyfiki sztuki filmowej (tzw. „fotogeniczności” i efektów montażowych).”⁶

Branagh, rezygnując z teatralności na rzecz filmowych środków wyrazu, nie tylko nie zdradził Szekspira, ale jeszcze podkreślił jego słowa, wzmocnił je, zamieniając wypowiedź w krzyk. Mimo, że reżyser tak bardzo zbliżył się do dramaturga, muszę przypomnieć, iż nie można postawić znaku równości między filmem a dramatem. Powtórzę tu za Alicją Helman słowa Maryli Hopfinger: „adaptacja utworu literackiego jako przekład intersemiotyczny jest zawsze swoistym odczytaniem, interpretacją literackiego pierwowzoru”⁷, teraz już słowa samej Alicji Helman: „przekład intersemiotyczny jest zawsze niepełny, częściowy, ponieważ nie ma odpowiedniości między znakiem jednego i drugiego systemu.”⁸ Według językoznawców nie jest możliwe przekazanie pełnej treści komunikatu w przekładzie z jednego języka etnicznego na inny, a co dopiero, gdy transferu dokonujemy na inne medium przekazu. Dla rozwiązania skomplikowanego problemu wierności adaptacji Maryla Hopfinger proponuje „model biegunowy, który obejmuje bogaty repertuar możliwości pośrednich zawartych między wariantami krańcowo różnymi: maksymalną obiektywizacją odczytania – interpretacji oraz maksymalną subiektywizację odczytania – interpretacji.”⁹

Ten uniwersalny model jest o tyle przydatny, że można go zastosować zarówno do każdej adaptacji, jak i filmu inspirującego się wyłącznie utworem literackim. Ale jak wszystko – także i on ma swoje wady. Często nie można jasno określić położenia filmu względem owych biegunów. Tak na przykład *Hamlet* Branagha nie będzie na skali tego

³ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 324.

⁴ A. Helman, *Twórcza zdrada*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 9.

⁵ T. Miczka, *op. cit.*, s. 29.

⁶ *Ibidem*, s. 9.

⁷ A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 29.

modelu punktem, a raczej odcinkiem. Dzieje się tak, ponieważ film ten jest paradoksalnie nie tylko obiektywny względem pierwowzoru, ale i stanowi subiektywną wypowiedź reżysera. Obiektywizm jest podkreślany choćby tym, iż reżyser trzyma się tekstu oryginału. Ale przede wszystkim zachowuje „klimat, wartość, rytm i styl” dramatu. Przy tym film stanowi subiektywną wypowiedź wielkiej indywidualności. Tak bowiem Kenneth Branagh traktuje swoje filmy – jako ekspresję siebie, siebie zarówno jako jednostki, jak i przedstawiciela współczesnego społeczeństwa. W *Hamlecie* akurat „rozpaczliwie poszukuje siebie i swojego miejsca w momencie duchowego kryzysu ogarniającego całe otoczenie.”¹⁰

Kiedy mamy do czynienia z filmem artystycznym (a tak jest bez wątpienia w tym przypadku) to, jak mówi Tadeusz Konwicki, wybór dzieła adaptowanego zależy od reżysera. Wybór pada przeważnie na utwór, który choć w części swojej wymowy pokrywa się z tym, co reżyser chciałby przekazać w swoim dziele. „Mamy tu więc najbardziej platoniczną wspólną interesu autora tekstu adaptowanego i adaptatora. Adaptator, broniąc siebie, broniąc swojej intencji artystycznej, broni automatycznie autora.”¹¹ I tak jest również z *Hamletem* Branagha, reżyser broni zarówno siebie, jak i pisarza. Jak pisze Alicja Helman, „adaptacja filmowa dzieła literackiego jest wynikiem znalezienia środków obrazowych, dźwiękowych oraz ich połączeń będących ekwiwalentami środków literackich. Niemniej podobnie jak nie ma żadnej zasady transkrypcji znaku literackiego na znak filmowy, nie istnieje zasada ani tym bardziej system zasad ekwiwalencji.”¹² Ale należy poczynić jedno zastrzeżenie: w *Hamlecie* nie mamy do czynienia z zastąpieniem środków literackich, gdyż jest to dramat. Branagh, będąc wiernym tekstowi, może prowadzić dialog wyłącznie z możliwymi jego interpretacjami. Z interpretacjami – nie z nim samym (jak to jest w przypadku adaptacji prozy).

Dialog ten nie jest prowadzony fragmentarycznie, a opiera się na zasadzie relacji środków filmowych w obrębie całości. „Jeśli satysfakcjonuje nas dane rozwiązanie sceny filmowej, to nie dlatego, że funkcjonuje ono dla nas jako równoważnik środków użytych w scenie literackiej i poprzez odniesienie do niej. Rozwiązanie to ma istotne znaczenie wewnątrz filmu i w relacjach do innych filmowych rozwiązań.”¹³

Tak też na przykład, chcąc stworzyć bohatera wedle swojej koncepcji, Branagh kreuje go przez cały film, stosując w tym celu różne środki filmowe. Jego postaci są, jak u Szekspira, zbudowane z wielkim pietyzmem, ale to nie naturalność jest głównym celem misternej dokładności ich tworzenia. Mają one być wyrazicielami pewnych stanów, ogólnych cech charakterystycznych lub po prostu pomóc reżyserowi w wypowiedzeniu zdania na jakiś temat. By rozjaśnić nieco powyższą myśl, posłużę się przykładem postaci Poloniusza.

Szambelan, można by rzec, nie jest tu sobą. Nie jest sobą, bowiem jest kilkoma innymi osobami, a raczej zbiorem cech, postaw wzajemnie się wykluczających. Jest zarówno czułym tatą, dającym mądre rady synowi, jak i despotycznym ojcem przesłuchującym córkę i narzucającym jej swoje zdanie (dzieje się to w tej samej scenie, a dla podkreślenia różnicy, Poloniusz jest w obu rozmowach inaczej ucharakteryzowany). Poloniusz jest również szambelanem, aktorem i „rybakiem”. Jest też pierwszą osobą dramatu, która ginie, a razem z nim giną wszelkie reprezentowane przez jego postać postawy.

Szekspir jest zdania, że czeka nas taki sam koniec niezależnie od tego, kim byliśmy i jak żyliśmy. Podkreśla to przy grobie Ofelii, a Branagh wzmacnia jeszcze ten wyraz. Grabarz kolejno wyciąga z grobu pięć czaszek, kładąc je równo w rzędzie, a Hamlet mówi, że równie dobrze mogłyby być to czaszki dyplomaty, dworaka, adwokata, zauszników, posesjonata – teraz to żadna różnica, gdyż śmierć zrównała ich wszystkich.

¹⁰ O. Katafiasz, *Kenneth Branagh. Kwestia stylu* [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna i J. Wojnicka, Rabid, Kraków 2003, s. 26.

¹¹ T. Konwicki, *Problemy adaptacji filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 4, s. 26.

¹² A. Helman, *op. cit.*, s. 29.

¹³ *Ibidem*.

Branagh jest zgodny z Szekspirem nie tylko co do równości ludzi wobec śmierci. Podziela zdanie pisarza również w kwestii świata – widzi go podobnie jak dramaturg: jako teatr i jako więzienie. W pierwszym przypadku metafora u Szekspira działała w obie strony. „Pod sceną było Piekło, na scenie Ziemia, a pomalowany w słońce i gwiazdy sufit nad sceną przedstawiał Niebo. Tym samym scena mogła przedstawiać wszystkie miejsca; teatr był całym światem, a cały świat teatrem.”¹⁴ Ale koncepcja Branagha nieco różni się od Szekspirowskiej – owszem, świat jawi mu się teatrem, ale kto pociąga za sznurki?! Według Branagha to człowiek jest reżyserem spektaklu zwanego życiem. Potwierdza to scena przedstawienia „Zabójstwa Gonzagi”, w której Hamlet biega między widownią a sceną, kierując aktorami i pełniąc przy okazji rolę chóru. Prócz tego reżyser dwukrotnie umieścił w kadrze z królewiczem makietę pałacu, rozkładającą się jak teatr dla lalek.

Co do drugiej koncepcji świata, Szekspir wkłada jej eksplikację w usta tytułowego bohatera:

„HAMLET

Dania jest więzieniem

ROZENKRANC

Więc nim i świat jest także.

HAMLET

O, i wielkim! pełnym turm, lochów i ciemnic. Dania jest jednym z najgorszych.”¹⁵

Branagh widzi świat podobnie. Elsynor jest wszak właśnie takim małym światem. Pałac królewski jest kreowany na więzienie, wręcz twierdzę, z której nie można się wydostać. Jedynym na to sposobem jest śmierć. Ciało zmarłego Poloniusza jest wynoszone przez bramkę w kratkach (kraty pojawiają się w kadrze wielokrotnie i są jednoznacznie alegorią więzienia). Tak jak po śmierci szambelana, tak i po zgonie Ofelii następuje ujęcie pałacu w planie ogólnym, zza wody, jakby ktoś, kto zdołał się uwolnić obserwował z bezpiecznego miejsca dalsze losy królestwa.

Ale nie tylko kraty wskazują na takie a nie inne postrzeganie świata. Postaci dramatu używają tajnych przejść pałacowych – co chwilę któraś z nich to pojawia się, to znika, przechodząc przez sekretne drzwi w ścianie. Wszystkie te przejścia w połączeniu z licznymi schodami i lustrami weneckimi tworzą z pałacu prawdziwy labirynt, z którego jedyne wyjście prowadzi przez wrota śmierci (kolejna metafora życia, będąca również wyrazem zniewolenia). Ale i to nie wszystko – Branagh wystylizował kilka pomieszczeń, w których toczy się akcja na jednoznacznie kojarzące się z więzieniem: kilkakrotnie widzimy grube, stalowe drzwi z małą kratką; Ofelia w kaftanie bezpieczeństwa miota się i rzuca o drzwi, próbując wydostać się z celi; innym razem widzimy ją traktowaną jak zwykłego więźnia, kiedy stoi w pomieszczeniu przypominającym więzienne natryski i jest myta wężem, jak zwykły kryminalista.

Sam Hamlet też jest uwięziony – rozmawia z Horacym w miejscu kojarzącym się z celą: w miejscu mrocznym, do którego przez małe okienko z kratami wpada nikły blask księżyca...

Branagh zachowuje założenia formalne dzieła Szekspira, ale przenosi je na inną materię. Dramat jest bowiem symetryczny pod względem struktury. Reżyser przetransponował tę symetrię na obraz – przez cały film przewijają się symetrycznie

¹⁴ M. Gibińska, M. Kapera, *Szekspir. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 28.

¹⁵ W. Szekspir, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, PIW, Warszawa 1974, s. 61.

skomponowane ujęcia, ukazujące to pałac, to wnętrza sal, to znów aktorów ustawionych tak, by dopełniali harmonii obrazu.

Adaptacja ta stanowi dowód na to, że tragedie Stratfordczyka stanowią bardzo wdzięczny temat do poruszenia na ekranie. Są one przecież przesycone uczuciami, emocjami, walką, która toczy się nie tylko w akcji utworu, ale i wewnątrz samych bohaterów. Przecież „kamera potrafi (...) precyzyjniej niż pióro ukazać zewnętrzne symptomy zachodzących w człowieku procesów. Wahanie, bojaźń, radość itp. – wszystko, co jest manifestowane chociażby najsłabszym drgnięciem powiek, daje się z powodzeniem wprowadzić na ekran.”¹⁶

Świadomy tego Branagh potęguje, już i tak duże, nagromadzenie emocji obecnych w dramacie. I tak na przykład: nieodparta chęć zemsty, jaką pała Hamlet podkreślona zostaje krótkimi krwawymi ujęciami, będącymi projekcją umysłu królewicza. W tej samej scenie widzimy retrospekcyjne ujęcia grzeszącego Klaudiusza, które w montażowej relacji z całością tego fragmentu tworzą nowe znaczenie – Hamlet niepotrzebnie zwlekał, miał bowiem wiele okazji, by zgładzić ojcobójcę, a teraz nie może tego zrobić.

Zdanie na temat zemsty syna za śmierć ojca (tak przecież istotne w kontekście całego dramatu, bo wypowiedziane po trzykroć) wymawia reżyser jeszcze dobitniej, wskazując na relacje ojciec–syn. Zmontowane zostały na przemian detale oka Hamleta–ojca i Hamleta–syna.

Jak już wspomniałem, tragedie Szekspira to przede wszystkim uczucia i emocje, a te to przecież wyraz gry aktorskiej. Reżysera chwalić należy nie tylko za dobór aktorów, ale też za wybór ujęć, w jakich są oni pokazywani. Długie zbliżenia, czy znaczące detale wyciągają ze znakomitej gry aktorskiej samą esencję ekspresji. Pomimo, że to właśnie emocje były głównym celem adaptacji Oliviera, to jednak większy ich ładunek posiada wersja Branagha. Dzieje się tak właśnie poprzez „ufilmowanie” dramatu. Olivier nie skorzystał z możliwości oferowanych przez kino i zrealizował swój film z manierą teatralną, zarówno pod względem gry aktorskiej, powściągliwości wobec środków filmowych, jak i skąpości scenografii: „uproszczone dekoracje zamku bez drzwi i okien, o salach pustych, połączonych prawie wyobrażonymi korytarzami, schodami, przedmioty nieliczne, tylko te, które są bezpośrednio związane z konfliktem.”¹⁷

Tekst ten był próbą pokazania, co i w jaki sposób udało się osiągnąć Kennethowi Branaghowi w jego adaptacji *Hamleta* Wiliama Szekspira. Wydaje się mianowicie, że zdołał on przenieść dzieło z początku XVII wieku w bliżej nieokreślone lata wieku XIX, z zachowaniem sensu tekstu oryginalnego, dodając przy tym szczyptę swojej interpretacji i garść własnych przemyśleń. Co istotne, dokonał tego przy użyciu specyfiki kina, świadomie dobierając środki filmowe (tak liczne i złożone, że ta krótka praca nie pozwala na ich pełny opis, czy – chociażby – wyliczenie). Chciałem podkreślić również, że Branagh udowodnił swym filmem, iż dramaty Szekspira są wyjątkowo wdzięcznym tematem dla kina (przy właściwym użyciu jego możliwości) i że adaptacje wcale nie muszą być polemiką z literackimi pierwowzorami, a mogą prowadzić z nimi dialog na jednym poziomie. Chociaż nie twierdę, iż możliwe jest pełne przeniesienie dzieła literatury na medium filmowe, uważam, iż w omawianym przypadku należałoby zmodyfikować termin Roberta Escarpita, z „twórczej zdrady” na „twórcze dochowanie wierności”.

¹⁶ A. Ścibor-Rylski, *Problemy adaptacji filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 4, s. 39.

¹⁷ A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, WAiF, Warszawa 1968, s. 129.