

PIOTR WITEK

Lublin

Historia między teatrem a telewizją Teatr telewizji jako forma osvajania przeszłości

Historyczny teatr telewizji wraz z pojawieniem się w 2006 roku na antenie TVP nowego cyklu w postaci „Sceny Faktu”, zdaje się przeżywać w ostatnich kilku latach swoisty renesans. „Scena faktu” jest niejako kontynuacją realizowanej w telewizji polskiej od lat 60. ubiegłego stulecia serii widowisk noszącej miano „telewizyjnego teatru faktu”, który zainaugurował swoje funkcjonowanie na telewizyjnej antenie premierą kilku spektakli: „Widowisko o Rudolffie Hessie – wrogu ludzkości” w reż. Jerzego Markuszewskiego, „Proces w Liège” w reż. Jerzego Gruzy, „Piętnaście sekund” w reż. Stefana Szlachtycza¹. Od tego czasu, z różną częstotliwością, w różnych formach i przejawach, historyczny teatr telewizji funkcjonuje w ramówce telewizyjnej do dnia dzisiejszego.

W niniejszym tekście nie będę zajmował się badaniem historii telewizji i historycznego teatru faktu. Historyczne wademekum telewizyjnego teatru faktu można znaleźć w niezbyt licznej, ale powstałej na ten temat literaturze przedmiotu². Postaram się natomiast przeprowadzić teoretyczną refleksję nad teatrem telewizji jako jedną z form osvajania przeszłości oraz wypracowaną na jego gruncie (poetyką i estetyką) specyfiką strategii konstruowania historycznych światów możliwych. Przedmiotem mojego namysłu będzie to, w jaki sposób dane widowisko telewizyjne, postrzegane tu jako uwarunko-

¹ Zob. G. Stachówna, *Telewizyjny teatr faktu (1966 – 1980)*, „Przekazy i Opinie”, styczeń-marzec 1984, nr 1 (35), s. 128.

² Ibidem, s. 128 – 143; oraz E. Millies-Lacroix, *Telewizyjny teatr faktu po roku 1980*, za: <http://www.e-fotowarsztat.pl/layout/set/print/content/view/full/9110>, dostęp: 8 maja 2010; zob. także: K. Dzierzbicka, *50 lat Teatru Telewizji*, Kraków 2004.

wany techno-kulturowo estetyczny wytwór określonego rodzaju audiowizualnego medium, staje się teatrem telewizji oraz to, w jaki sposób konstruuje i modeluje ono historyczne światy przedstawione, a także jak kształtuje nasze myślenie i wyobrażenia o przeszłości i historii. Dlatego przywoływane w artykule przykłady poszczególnych widowisk będą pełniły jedynie funkcje ilustracji teoretycznych rozważań nad historycznym teatrem telewizji.

* * *

Na początek spróbujmy przyjrzeć się jednej z nielicznych w polskiej literaturze przedmiotu prób konceptualizacji zjawiska, jakim jest historyczny teatr telewizji. Wątek ten będzie dobrym punktem wyjścia dla naszych dalszych rozważań.

Grażyna Stachówna w jednym ze swoich tekstów sformułowała pogląd, iż historyczny teatr telewizji, funkcjonujący pod szyldem telewizyjnego teatru faktu, jako formuła przedstawiania przeszłości, jest ciągle pewną niezdevaluowaną jakością. Jak sama pisze: „W przypadku telewizyjnego teatru faktu można zaryzykować twierdzenie, że z połączenia elementów telewizji dokumentalnej, teatru telewizji i filmu zrodziła się w tym gatunku nowa telewizyjna wartość”³. Cytowana tu opinia zdaje się sugerować, że teatr telewizji posiada niewyeksplotowane jeszcze estetyczne możliwości wizualizacji historii, co oznacza, że wciąż jawi się jako atrakcyjna forma osvajania przeszłości i modelowania społecznego doświadczenia historycznego w zdominowanej przez ekrany współczesnej kulturze.

Według badaczki za telewizyjny teatr faktu uważa się powszechnie dzieło ekranowe, w obrębie którego dochodzi do łączenia widowiska-spektaklu z dokumentem. Określa się nim spektakle oparte na oryginalnych świadectwach mówiących o autentycznych wydarzeniach, które poddane zostają dramaturgicznemu opracowaniu w oparciu o artystyczne środki wyrazu charakterystyczne dla telewizyjnego medium. Produkowany i emitowany w telewizji historyczny teatr faktu, jawi się tu jako dramat dokumentalny, spektakl tworzony na wzór reportażu, którego konstytutywną cechą jest odejście od fabuły i fikcji na rzecz dokumentalnej autentyczności oraz jak najwierniejszej artystycznej reprodukcji faktów⁴.

Stachówna na podstawie przeprowadzonych przez siebie badań nad historycznym teatrem telewizji realizowanym i emitowanym w latach 1966 – 1980

³ G. Stachówna, *Telewizyjny teatr faktu...*, s. 143.

⁴ Ibidem, s. 128 – 131.

dokonuje jego typologizacji. Wyróżnia trzy modele historycznych widowisk teatru telewizji, które według niej niejako kształtują podstawowe konwencje telewizyjno-teatralnej adaptacji historycznych dokumentów oraz ekranowej inscenizacji przeszłości. Są to: (1) **Proces sądowy** – Ten model koncentruje się na rekonstrukcji procesów sądowych z przeszłości. Stenogramy sądowe dostarczają niejako gotowego, rozpisanego na głosy/ role scenariusza do inscenizacji, co oznacza, że rozprawa sądowa zawierając w sobie elementy sztuki dramatycznej: dwa przeciwstawne stanowiska – oskarżenia i obrony, wzrastające w wyniku konfliktu prawnego napięcie emocjonalne podsycane gwałtownymi zwrotami sytuacji z powodu różnych zeznań świadków, punkt kulminacyjny w postaci wydania wyroku, dzięki gotowej formie w naturalny sposób daje się zainscenizować na ekranie. Przy czym, jak sugeruje badaczka, wiarygodność takiego widowiska wynika z tego, że akta sądowe, służące za materiał dramaturgiczny, są wiarygodnym dokumentem epoki, mentalności ludzi, zapisem obyczajów, kultury prawnej, stosunków społecznych i politycznych, dostarczają obiektywnej informacji o przebiegu jakiegoś wydarzenia. Jest to popularna formuła, którą posługuje się zarówno literatura jak i film; (2) **Wydarzenia historyczne** – Ten model koncentruje się na ukazywaniu roli, jaką odegrały w historii pewne wybitne jednostki oraz na przedstawianiu jakiegoś procesu dziejowego. W pierwszym przypadku chodzi o podkreślenie znaczenia wielkich postaci historycznych oraz wolnej woli wraz moralną odpowiedzialnością jednostek, co jest jedną z metod interpretacji przeszłości na gruncie akademickiej historiografii. Celem takiego spektaklu telewizji jest odmitologizowanie historycznych postaci oraz ponowne ich uwznioślenie oraz próba zarysowania prawdziwej ich osobowości w oparciu o wiedzę historyczną. W drugim przypadku chodzi o ukazanie historii jako skomplikowanego procesu dziejowego; (3) **Fakty XX wieku** – Ten model koncentruje się na przedstawianiu spraw związanych z wybuchem i zakończeniem drugiej wojny światowej oraz wydarzeń powojennych⁵.

Zaproponowana przez badaczkę w połowie lat 80. ubiegłego stulecia próba konceptualizacji historycznego teatru telewizji jest tyleż samo zasługująca na uwagę, co rozczarowująca. Dzieje się tak z kilku powodów, które pokrótce postaram się przedstawić.

Na pozytywną ocenę zasługuje fakt, iż Stachówna doceniła teatr telewizji jako użyteczną formułę przedstawiania przeszłości. Trafnie wskazała na to, że historyczny teatr telewizji jest dziełem hybrydowym, powstałym w wyniku interakcyjnego spięcia różnorodnych mediów – teatru, filmu, telewizji –

⁵ Zob. ibidem, s. 128 – 143.

i wypracowanych w ich obrębie form ekspresji. Na uwagę zasługuje również próba zbudowania przez badaczkę typologii historycznego teatru telewizji, która może być pomocna w prowadzeniu zwłaszcza tradycyjnych badań.

Jednocześnie zaprezentowana przez Stachówną koncepcja pomija szereg podstawowych i ważnych z metodologicznego punktu widzenia zagadnień. Przede wszystkim badaczka wydaje się traktować teatr telewizji jako coś oczywistego, niewymagającego choćby przybliżonej konceptualizacji. W konsekwencji z tekstu nie dowiadujemy się niczego na temat konstytutywnych dla teatru telewizji parametrów, w oparciu o które w opinii autorki jest on w stanie funkcjonować. Badaczka nie omawia tego, w jaki sposób dane widowisko telewizyjne staje się teatrem telewizji, innymi słowy – skąd wie, że ma do czynienia z teatrem telewizji, czyli jak i czym różni się on od innych ofert medialnych obecnych w programowej ramówce telewizji, np. filmu. Nie interesuje jej także to, w jaki sposób, tzn. za pomocą jakich środków wyrazu, teatr telewizji organizuje narrację oraz modeluje świat przedstawiony. Istotnym w jej ujęciu wydaje się jedynie wskazanie na różnicę pomiędzy historycznym i niehistorycznym teatrem telewizji. O ile historyczność telewizyjnego spektaklu przejawia się w tym, że bazuje on na autentycznych dokumentach i wydarzeniach, to w naturalny sposób każde widowisko, które odbiega od powyższego schematu będzie niehistoryczne. Mówiąc inaczej, historyczność telewizyjnego spektaklu wyznacza w ujęciu Stachówny potocznie pojmowany historyczny realizm w naturalny sposób wynikający z historycznej empirii, podczas gdy w podobny sposób potocznie rozumiana fikcyjność widowiska jest równoznaczna z jego niehistorycznością. Granica pomiędzy jednym i drugim wydaje się być wyraźne i jednoznacznie wyznaczona, co więcej jawi się jako niezmienna. Autorka postrzega historyczny teatr telewizji jako widowisko formalnie przezroczyste, tzn. wydaje się uważać, że wszystkie środki artystycznego wyrazu użyte w procesie produkcji dzieła, choć nie wiemy jakie, powinny być instrumentalnie podporządkowane ostatecznemu efektowi ekranowego realizmu, albo mówiąc inaczej ekranowemu „efektowi rzeczywistości”. W konsekwencji braku zainteresowania autorki namysłem nad teatrem telewizji w kategoriach konstytuujących go atrybutów formalno-estetycznych, zaproponowana przez nią typologia bazuje na kryteriach przedmiotowych. Oznacza to, że poszczególne historyczne spektakle telewizji różnią się między sobą nie tyle ze względu na użyte do ich produkcji estetyczno-formalne środki wyrazu i strategie modelowania historycznego świata przedstawionego, co ze względu na interesujące twórców danego widowiska odmienne tematy i przedmioty przedstawienia. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z przekonaniem, iż forma czy stylistyka teatralnego spektaklu telewizji jest pochodną treści, w tym przypadku przed-

miotu i tematu danego przedstawienia, które w zależności od tego, jaki mają kształt i wymiar, decydują o formalno-estetycznej postaci widowiska, które powinno dopasować się do kształtu „empirii historycznej”, którą przedstawia.

Reasumując, należy stwierdzić, iż koncepcja historycznego teatru telewizji, jaką zaproponowała nam Grażyna Stachówna, jest współcześnie z co najmniej kilku powodów niewystarczająca, co oznacza, że wymaga krytycznego przepracowania.

Po pierwsze, komentarza wymaga brak w analizowanej koncepcji precyzyjnej definicji przedmiotu badania, jakim jest dla Stachówny telewizyjny teatr faktu.

We współczesnej praktyce badawczej rezygnacja z dokładnej czy ścisłej definicji przedmiotu badania nie jest wadą ani błędem. Popularny jest w jej obrębie pogląd, głoszący, iż definicja jest czymś na kształt pocałunku śmierci dla wyobraźni badacza, potrafi uwięzić myślenie w starych zakrzepłych koleinach. Dlatego chcąc uniknąć ograniczającej wyobraźnię pułapki precyzyjnego definiowania, postuluje się na jej gruncie mgliste, bardziej ogólnikowe zarysowanie badanego problemu, które jest wyrazem świadomej ostrożności badawczej, mówiąc nieco inaczej, jest próbą uniknięcia zbyt pochopnych przesądzeń na temat przedmiotu poznania⁶.

W przypadku propozycji Stachówny brak precyzyjnej definicji przedmiotu badania nie idzie w parze z jego mglistą konceptualizacją, która ostrożnie wskazywałaby punkty orientacyjne w poszukiwaniu przejawów analizowanego zjawiska wskazywanego przez daną kategorię. Stachówna nie podejmuje również wysiłku określenia statusu i sposobu istnienia teatru telewizji jako konkretnej oferty medialnej w intermedialnym kontekście telewizyjnego strumienia programowego. Efekt zabiegów konceptualizacyjnych badaczki jest taki, że nie proponuje ona żadnych teoretycznych wskazówek, na podstawie których możliwe byłoby identyfikowanie danego widowiska telewizyjnego jako telewizyjnego teatru faktu. Sposób użycia przez nią kategorii historycznego teatru telewizji *implicite* sugeruje jego odrębność od innych form audiowizualnej ekspresji, wskazując jednocześnie na każdy rodzaj czy typ ekranowego widowiska, który koncentruje się na przedstawianiu przeszłości. Oznacza to, że w typologii Stachówny mieści się każde audiowizualne dzieło przedstawiające przeszłość, które spełnia kryterium bycia zrealizowanym na bazie oryginalnych dokumentów archiwalnych. W konsekwencji, w ujęciu badaczki kategoria telewizyjnego teatru faktu traci swoją operacyjność, a co za tym idzie, poznawczą użyteczność.

⁶ Zob. A. Zybortowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 1995.

Po drugie, komentarza wymaga sposób pojmowania przez badaczkę historyczności widowiska telewizyjnego.

Stachówna wydaje się utożsamiać historyczność z prawdziwością w klasycznym sensie tego pojęcia. Oznacza to, że prawdziwym widowiskiem o przeszłości jest w jej pojęciu tylko takie, które koresponduje z historyczną empirią. Owa korespondencja niejako gwarantuje telewizyjnemu dziełu jego historyczność. Tak więc historyczność równa się tu z prawdziwością pojmowaną jako zgodność przedstawienia z historyczną rzeczywistością. Autorka zakłada możliwość konfrontacji historycznego obrazu przeszłości z rzeczywistością historyczną, zachowanymi przekazami źródłowymi, a więc rzeczywistością zasadniczo od przedstawienia przeszłości odmienną. Tymczasem, współcześnie trudno jest znaleźć uzasadnienie dla takiego sposobu myślenia. Dzieje się tak dlatego, że na gruncie współczesnej praktyki badawczej status ontyczny i kształt przeszłej rzeczywistości wyznaczany jest przez praktyki społeczne i wytwarzane przez nie opowieści historyczne, co oznacza, że są one strategiami konstruowania historycznych światów możliwych w wymiarze poznawczym, estetycznym i etycznym. Jak powiada Gianni Vattimo, „świat jest „opowieścią” systemu mediów i nauk społecznych”⁷. Tak więc, prawdziwość danej relacji o przeszłości nie jest ufundowana na relacji korespondencji z przeszłością, a na procedurze społeczno-konsensusu w ramach układu odniesienia, w którego obrębie zostanie ona (lub nie) uznana za prawdziwą, a mówiąc nieco inaczej i prościej, opiera się na relacjach korespondencji i dialogu pomiędzy obrazami przeszłości. Mamy tu do czynienia z koherencyjną i konsensualną koncepcją prawdy. Tym samym prawdziwość relacji historycznej nie jest naturalnym gwarantem jej historyczności. Historyczność bowiem, tak jak pojęcie prawdy, jest efektem społecznych negocjacji w obrębie odnośnego układu odniesienia, w którym się je definiuje i stosuje. Oznacza to jednocześnie, że fikcyjność relacji o przeszłości, również nie jest równoznaczna z jej niehistorycznością. Dzieje się tak dlatego, że wszystkie relacje o przeszłości są fikcyjne w sensie, jaki nadał temu pojęciu Clifford Geertz. Fikcyjne nie oznacza tu fałszywe czy nieprawdziwe, a jedynie to, że owe relacje są społecznym konstruktem, ukształtowanym według zasad obowiązujących w danym układzie odniesienia⁸. Jak powiadają narratysty, każda relacja o przeszłości jest efektem fabularyzacji, a co za tym idzie fikcjonalizacji. Żadna opowieść o przeszłości nie cechuje się przezroczyością⁹. W takiej perspektywie kategoria niehistoryczności nie znajduje

⁷ G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 40.

⁸ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 30–31.

⁹ Zob. W. Wrzosek, *Historia. Kultura. Metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995; J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji histo-*

dla siebie uzasadnienia w pojęciu fikcyjności. Tak jak w procesie społecznych strategii użycia konstruowane jest pojęcie historyczności, tak kategoria nie-historyczności relacji historycznej również podlega procedurze społecznych negocjacji w określonym, lokalnym kontekście kulturowym, w którym jest definiowana i używana.

Po trzecie, nawiązując do sformułowanych już uwag, chciałbym się odnieść do sugerowanego przez Stachówną przekonania, jakoby to historyczna rzeczywistość decydowała o formie i kształcie teatralnego telewizyjnego przedstawienia przeszłości, które w swojej formalnej przezroczystości, w ujęciu badaczki przykleja się do minionego świata i na wzór kalki wiernie go odwzorowuje.

Jak się zaraz przekonamy, sformułowana przez badaczkę opinia w świetle współczesnych ustaleń na gruncie humanistyki jest nie do utrzymania. Według narratystów styl wypowiedzi, jak powiada Frank Ankersmit, implikuje treść, co oznacza, że odróżniając styl i treść, można przypisać stylowi pierwszeństwo nad treścią – mówiąc jeszcze inaczej, treść jest w tym przypadku pochodną stylu – formy¹⁰. Oznacza to, że kształt przeszłości w teatrze telewizji jest warunkowany, strukturalizowany i modelowany przez rodzaj medium oraz poetykę i estetykę telewizyjnego spektaklu. Ma to dalej idące konsekwencje. Według Nelsona Goodmana, umiejętność uchwycenia stylu jest jednym z konstytutywnych elementów rozumienia dzieła, pojmowanego jako wytwór kultury, wraz ze światem, jaki ono konstruuje w swoich przedstawieniach. Dzieje się tak dlatego, że styl to zespół charakterystycznych dla danego autora, miejsca i czasu czy też szkoły, cech symbolicznego funkcjonowania dzieła i świata przedstawionego. Obejmuje aspekty zarówno sposobów, jak i przedmiotów symbolizacji, tego jak ów świat dane dzieło przedstawia, a więc estetycznej formy oraz medium modelujących treść¹¹. Rozpoznanie stylu danego dzieła jest sprawą kompetencji odbiorcy, rodzaju strategii interakcji interpretacyjnej zastosowanej przez widza, jego czy jej, mniej lub bardziej intencjonalnego wyboru wariantu interpretacji – historycznej lub adaptacyjnej¹². Tak więc zamiast pytać, co – albo

rycznej, Warszawa 1996; H. White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1985 (I wydanie 1978); H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2001; K. Jenkins, *Why History. Ethicks and Postmodernity*, Londyn – Nowy Jork 1999; A. Munslow, *Deconstructing History*, Londyn – Nowy Jork 1997; A. Munslow, *The New History*, Longman Publishing Group 2003; F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004.

¹⁰ F.R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. E. Domańska, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 157.

¹¹ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, Warszawa 1997, s. 33 – 51.

¹² Zob. L. Nowak, *O interpretacji adaptacyjnej*, [w:] *Wartość. Dzieło. Sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, red. J. Kmita, Warszawa 1975.

jaką rzeczywistość – przedstawia historyczny teatr telewizji, powinniśmy interesować się tym, w jaki sposób telewizyjny teatr faktu modeluje przeszłość.

* * *

Respektując założenie, iż każdy przedmiot badania w zależności od układu odniesienia poddaje się różnym pojęciowym uporządkowaniom, postaram się nakreślić szkicową konceptualizację historycznego teatru telewizji. Chcąc zrealizować sformułowany wyżej postulat, zacznę od uwagi „natury” ogólnej. W jednym ze swoich tekstów Andrzej Gwóźdź przypomina wyartykułowaną przez Marshalla McLuhana sentencję, która głosi, że: „Dwie kultury czy techniki – podobnie jak galaktyki – mogą w chwili zetknięcia przeniknąć się nawzajem łagodnie, bez zderzenia, ale nie do uniknięcia są przy tym zmiany konfiguracji”¹³. Jak się zaraz przekonamy, z opisaną przez kanadyjskiego badacza sytuacją mamy do czynienia w przypadku teatru telewizji.

Metafora **teatru telewizji**, jak łatwo zauważyć, jest zbitką frazeologiczną tworzącą pojęciową hybrydę, w której ogniskują się w interakcyjnym spięciu sieci semantycznych implikacji jej poszczególnych elementów – tj. funkcjonujących w społecznym obiegu znaczeń kategorii teatru i telewizji, co pociąga za sobą określone konsekwencje. Wskazuje ona na fakt, iż w przypadku teatru telewizji mamy do czynienia z hybrydowym fenomenem kulturowym w postaci intermedialnego tworu, który powstaje w wyniku zderzenia medium telewizyjnego z teatrem scenicznym. Mówiąc językiem McLuhana, teatr telewizji jest wytworem przesunięć konfiguracyjnych zarówno w obrębie teatru, jak i telewizji, wynikających z ich wzajemnej interakcji w akcie intermedialnego spięcia.

Aby wychwycić owe konfiguracyjne przesunięcia, które konstytuują teatr telewizji, niezbędnym wydaje się być przywołanie charakterystyki zarówno tradycyjnego teatru scenicznego, jak i medium telewizyjnego.

Mając na uwadze złożoność i wielowymiarowość zjawiska jakim jest teatr, postaram się w wielkim skrócie przybliżyć te jego elementy, które w powszechnej opinii uchodzą za konstytuujące ów kulturowy fenomen jako medium i formę wypowiedzi, na podstawie których odróżnia się on od innych wytworów społecznej praktyki artystycznej. Najogólniej rzecz biorąc, teatr kojarzy się z pewnym rodzajem sztuki widowiskowej, w której aktorzy na żywo dają na scenie przedstawienie dla zgromadzonej publiczności. Przedstawienie teatralne to nic innego, jak sceniczna realizacja adaptowanych przez reżyserów dramatycznych utworów literackich. Będąc formą inscenizacji pojmowanej jako estetyczny

¹³ Zob. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997, s. 78–79.

proces kreacji, spektakl teatralny jawi się również jako jedna z praktyk kulturowych, dzięki której powołana zostaje do istnienia jedna z wielu możliwych wersji świata przedstawionego. Spektakl teatralny charakteryzuje się materialnością i cielesnością, tzn. wykorzystaniem przedmiotów i ludzi jako obiektów i podmiotów działań scenicznych (gry) tworzących znaczenia; współobecnością wykonawców i widzów; performatywnością, tzn. kreowaniem procesu przedstawienia za pomocą ciała i głosu aktorów w sytuacji bezpośredniego kontaktu z publicznością w czasie teraźniejszym, tj. trwania przedstawienia. Konstytywymi dla przedstawienia teatralnego są również elementy takie jak: mocno skonwencjonalizowana gra aktorska manifestująca się w postaci przesadnej często gestykulacji, mimice i modulacji głosu, mówienie wierszem i/lub sceniczną prozą. Nie inaczej jest z kostiumami, charakteryzacją postaci oraz scenografią (w tym oprawą muzyczną i oświetleniem), które nie udają, że nie są dekoracjami manifestując swoją sceniczną umowność. Konstytywną dla teatru scenicznego cechą jest także umowa zawarta pomiędzy wykonawcą a widzem dotycząca założenia, iż czas przeszły lub przyszły odbiorcy, stanowi sceniczną teraźniejszość wykonawcy udającego jednocześnie, że jest kimś innym oraz że znajduje się w innej – diegetycznej – przestrzeni przedstawienia. Istotne są również relacje przestrzenne, w jakich pozostają widzowie z wykonawcami i światem przedstawionym w spektaklu. Wyznacza je konstrukcja sceny, na której rozgrywa się akcja przedstawienia oraz widowni, co oznacza, że są one w miarę niezmiennie i relatywnie nieprzekraczalne. Poprzez fakt, iż są dość jasno zdefiniowane, określają sposób i pole percepcji spektaklu przez widza z miejsca, które zajmuje na widowni. Konwencjonalność przedstawienia teatralnego oraz scenicznego świata przedstawionego przejawia się np. w tym, że w przeciwieństwie do spostrzeżeń oglądającego spektakl widza, postaci na scenie nie rozpoznają wiersza, którym mówią, nie zwracają uwagi na przesadność gestów, mimiki i tonu głosu, nie słyszą wypowiedzianych dialogów i komentarzy na stronie, mimo że stoją obok rozmawiających osób dramatu, nie widzą dekoracyjności scenografii... itd. Reasumując można powiedzieć, że spektakl teatralny nie jest przezroczysty, co oznacza, że poszczególne konstituujące go elementy, kreując świat przedstawiony, jednocześnie ujawniają jego kreacyjność i konwencjonalność, co oznacza, że przypominają o teatralności spektaklu i niejako zwrotnie o spektakularności świata przedstawionego. Zjawisko to jest określane mianem „efektu teatralności”¹⁴.

¹⁴ Zob. J. Limon, *Trzy teatry. Scena – Telewizja – Radio*, Gdańsk 2003, s. 5–77; idem, *Pięty wymiar teatru*, Gdańsk 2006; E.G. Craig, *O sztuce teatru*, Warszawa 1985; A. Duda, *Teatr realności. O iluzji realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 15–49 i nast.

Telewizja z kolei jawi się jako techno-kulturowa forma, tworząca periodyczną strukturę, która składa się z rozpoznawalnych i odgraniczonych jednostek programowych w postaci sekwencji bądź ciągów, co skutkuje doświadczaniem jej jako medium, które zawsze „jest”. Telewizja nie stanowi jednak nigdy prostej sumy poszczególnych części programowych, przeciwnie, jawi się jako zestaw ich repetycji. Telewizja jest strukturą permanentnie otwartą. Nic nie zostaje w jej obrębie zamknięte ani domknięte w ramach jakiegokolwiek całości, a to dlatego, że owa całość znajduje się w permanentnym ruchu. Oznacza to, że w telewizji wszystko ma charakter przechodni, który tylko czasowo osiąga stan pewnej częściowej stabilizacji. Telewizja istniejąc w porządku czasu przerywanego, funkcjonuje jednocześnie w obrębie nieskończonego audiowizualnego strumienia. Składający się na telewizyjny program strumień różnej proveniencji dźwięko-obrazów stanowi intertekstualny i intermedialny związek konstytuujący swoisty telewizyjny meta-dyskurs w postaci programowej ramówki, w obrębie której osadzone są poszczególne oferty medialne. Oznacza to, że oferta medialna, rozumiana tu jako widowisko telewizyjne, jest konstytutywnym elementem owego intermedialnego meta-dyskursu, albo mówiąc nieco inaczej, intermedialnym segmentem programowym osadzonym w zmiennych cyklach i ciągach innych widowisk telewizyjnych. Tak więc program telewizyjny pełni funkcję matrycy sterującej oczekiwaniami i wyborami widza. Jest swego rodzaju typem telewizyjnego przewodnika, który umożliwia postrzeganie i kategoryzację świata w porządkach telewizji, które ulegają procesom dekonstrukcji podczas podmiotowej aktualizacji telewizyjnego strumienia w akcie zappingu, odpowiedzialnego za odłączanie poszczególnych fragmentów medialnych segmentów od struktury programowej, która przeistacza się w intermedialną krzyżówkę, przyjmującą amorficzną postać audiowizualnego kłacza¹⁵.

Tak więc telewizja jawi się przede wszystkim jako medium hybrydowe, łączące w sobie technologiczną i estetyczną różnorodność. Istnieje i funkcjonuje w postaci audiowizualnego strumienia różnej proveniencji obrazo-dźwięko-tekstów, które w zależności od paradygmatu medium, z jakim mamy do czynienia, układają się w różne struktury programowe, które pełnią odmienne funkcje społeczne, inaczej organizują relacje widza z ekranem oraz przedstawianym na monitorze tele-światem. W konsekwencji, na różnorakie sposoby modelują społeczną praktykę komunikacyjną a tym samym zapośredniczoną i wytwarzaną medialnie społeczność rzeczowości.

¹⁵ Zob. A. Gwóźdź, *Telewizja jako serial*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004.

Pierwszy z paradygmatów to klasyczny model określany mianem paleo-telewizji. Opierał on swoją działalność na kilku głównych przesłankach. Przede wszystkim telewizja funkcjonuje w jego obrębie jako „okno na świat”, którego zadaniem jest dostarczenie widzowi obiektywnej i prawdziwej informacji. Istnieje tu wyraźnie zdefiniowany podział na trzy typy ram i poziomów komunikacyjnych medium: 1) Bezpośredni dyskurs o rzeczywistości poza-telewizyjnej (Struktura przedstawiona I stopnia); 2) Meta-dyskurs na temat tejże struktury. Sposób nadawania sensu tej rzeczywistości, czyli to, jak wydarzenia poza-telewizyjne uzyskują status wydarzeń telewizyjnych. (Struktura przedstawiona II stopnia); 3) Wypowiedzi o meta-dyskursie telewizyjnym, czyli takie, w których telewizja informuje o swoim programie (Struktura przedstawiona III stopnia)¹⁶. Poza tym telewizja pełni ważną funkcję publiczną – jest narzędziem społecznej edukacji. Komunikacja pedagogiczna paleo-telewizji charakteryzuje się kilkoma cechami. Stawia sobie za cel przekazywanie umiejętności; jest zwektorowana w stronę widza – niemal dyryguje odbiorcą; jest oparta na podziale i hierarchii ról, tzn. na takich, którzy nie mają wiedzy – publiczność oraz takich, którzy dysponują wiedzą i próbują ją przekazać – prezenterzy telewizyjni. Oglądanie paleo-telewizji wymaga podjęcia działań kognitywnych lub afektywnych: rozumienie, uczenie się, poddawanie się rytmowi opowiadanych zdarzeń, śmiech, płacz, strach, miłość, zabawa. Zadaniem, jakie stawia sobie paleo-telewizja, jest to, aby widz zdołał zrozumieć i odczuć to, co przewidział i postulował twórca, nadawca czy producent danego programu w trakcie jego realizacji. Proces komunikacyjny w obrębie paleo-telewizji polega więc na tym, aby zachęcić widza do tego, by używał takiego samego ustrukturuwanego zestawu operacji produkowania znaczeń i emocji, jak ten, który zastosowano w procesie realizacji. Tego rodzaju komunikacyjna sytuacja pedagogiczna definiuje wszystkie programy w obrębie paleo-telewizji, jest jej oznaką, bez względu na to, z jakim typem, rodzajem i funkcją programu mamy do czynienia. Paleo-telewizja charakteryzuje się specyficznym sposobem strukturalizacji programowego strumienia. Znamionuje go następowanie po sobie programów, z których każdy istnieje i funkcjonuje według specyficznej umowy komunikacyjnej. Programy są od siebie wyraźnie odgraniczone i podzielone na różnorodne, czytelne dla widza gatunki takie jak: filmy, programy informacyjne, kulturalne, sportowe, rozrywkowe, dziecięce, reklamy. Są one wpisane w sztywną czasową ramówkę telewizyjną, która charakteryzuje się periodycznością i wyraźnie zdefiniowanymi blokami tematycznymi. Ramówka paleo-telewizyjnego strumienia programowego spełnia

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 316.

rolę porządkującą. Jest ona czymś na wzór tygodniowego szkolnego planu lekcji, ze stałymi pozycjami w tych samych przedziałach czasowych¹⁷.

Drugi model telewizji nosi miano neo-telewizji. Opiera się na założeniu, że telewizja nie jest oknem na świat, przeciwnie, jest widowiskiem. Nie dostarcza już prawdziwej i obiektywnej informacji, w zamian proponuje rozrywkę. Telewizja jest tu auto i interreferencyjna, co oznacza, że zatarciu ulegają granice pomiędzy poszczególnymi strukturami przedstawionymi i ramami komunikacyjnymi medium. Neo-telewizja zrywa z pedagogicznym modelem komunikacji. Prezenter telewizyjny przestaje pełnić funkcję mentora i nauczyciela, stając się znajomym, który w swobodny sposób zachęca widza do uczestnictwa w programie, telefonowania do studia i zabierania głosu, wysyłania SMS-ów, brania udziału w telefonicznych i SMS-owych sędach. W neo-telewizji nie chodzi o przekazywanie wiedzy, a raczej o stworzenie możliwości swobodnego obiegu, wymiany i konfrontacji poglądów. Tym samym traci ona wymiar socjalizujący. Oglądanie neo-telewizji nie wymaga od widza podejmowania działań kognitywnych. Polega ono na kontakcie, indywidualnym wchodzeniu w fazy energetyczne obrazów i dźwięków oraz wibrowaniu w ich rytmie. Dzieje się tak, ponieważ zmianie ulega również logika struktury programów. Sztynna ramówka ustępuje mozaikowemu strumieniowi programowemu, w którym wszystko jest wymieszane, poszatkowane. Nie ma już dni i godzin zarezerwowanych dla poszczególnych pozycji programowych, które są porzucane, pokazywane kilkakrotnie w różnych przedziałach czasowych. Różne programy, które sąsiadując ze sobą, jednocześnie na siebie zachodzą w postaci wstawek reklamowych, zajawek, napisów, co powoduje jednoczesne współistnienie na ekranie kilku obrazów i fragmentów rozmaitych programów, audiowizualnych strategii i technik ich konstruowania, dając efekt rozbicia, fragmentacji i estetycznego chaosu nieprzerwanego audiowizualnego strumienia, wzmacniany wielokanałowością oraz zappingiem, co jest paradygmatyczną oznaką neo-telewizji. Obrazy w obrębie neo-telewizji są plastyczne, nasycone efektami specjalnymi, dynamiczne, modelowane poprzez niestandardowe ruchy kamery oraz szybki montaż¹⁸.

W odniesieniu do powyższych uwag należy pamiętać, iż żaden z zaprezentowanych modeli telewizji nie funkcjonuje w postaci czystej. Współcześnie mamy raczej do czynienia z formami mieszanymi paleo- i neo-telewizji¹⁹. Oglądając

¹⁷ Zob. F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, [w:] *Po kinie?*, red. A. Gwoździak, Kraków 1994, s. 117 – 136.

¹⁸ *Ibidem*, s. 117 – 136.

¹⁹ *Ibidem*.

na co dzień telewizję, nietrudno odnieść wrażenie, że w zależności od układu odniesienia, oba modele, przenikając się wzajemnie, pozostają ze sobą we względnej równowadze bądź dominują jeden nad drugim. Najczęściej dominującą jest poetyka neo-telewizji, zaś dominowaną poetyka paleo-telewizji.

* * *

Efektom intermedialnego spięcia teatru scenicznego i telewizji jest proces uteatralnienia tej ostatniej oraz utelewizyjnienia teatru, w wyniku którego powstaje relatywnie „nowa” jakość w postaci oferty medialnej funkcjonującej pod szyldem teatru telewizji.

W kontekście sformułowanych powyżej ustaleń można uznać, iż w pewnym uproszczeniu teatr telewizji jawi się jako audiowizualna, intermedialna struktura metaforyczna, manifestująca się najczęściej w formie mniej lub bardziej tradycyjnej audiowizualnej narracji – z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, wpisanej w strumień programowy medium telewizyjnego, powstałej w oparciu o współistnienie, wzajemne nachodzenie i współoddziaływanie na siebie, a więc interakcję różnych elementów, strategii i rozwiązań technicznych, estetycznych i dramaturgicznych, charakterystycznych zarówno dla tradycyjnego teatru scenicznego, jak i dla telewizji, orkiestrowanych w obrębie tej ostatniej. W związku z powyższym, jak możemy się domyślać, teatr telewizji jako jedna z wielu ofert medialnych obecnych w telewizji, w zależności od jej modelu, będzie wyróżniać się zestawem swoistych sposobów wewnętrznej organizacji narracji oraz konstruowania i modelowania świata przedstawionego. Mówiąc nieco inaczej, w zależności od modelu telewizji, z jakim klasyczny sceniczny teatr będzie wchodził w interakcję, przesunięcia konfiguracyjne będą miały inny wymiar i zasięg, przez co kształt i forma telewizyjnego spektaklu będą się różnić, a co za tym idzie – światy przedstawione w poszczególnych widowiskach, także będą mieć odmienny status ontyczny i estetyczny.

Spróbujmy zatem przyrzeć się tym elementom konstrukcyjnym, które konstytuują względną „tożsamość” teatru telewizji jako jednostki programowej, która „odróżnia” się od innych ofert medialnych obecnych w programowym strumieniu medium telewizyjnego.

A. „Klasyczny” teatr telewizji

Na reguły konstytuujące konwencję, jaką jest klasyczny teatr telewizji, składają się następujące założenia:

1. Mniej lub bardziej jawna i rozpoznawalna umowność oraz konwencjonalność świata przedstawionego budowana w oparciu o: a) tradycyjne teatralne środki wyrazu takie jak – specyficzna przesadna gra aktorska, modulacja głosu,

gestykulacja, mimika, mówienie wierszem i/ lub prozą sceniczną, symboliczna scenografia, umowna charakteryzacja i kostiumy postaci; b) tradycyjne telewizyjne środki realizacji obrazu takie jak – specyficzna kompozycja kadru i planu, charakterystyczne modelowanie poszczególnych ujęć, scen i sekwencji, wybory punktów widzenia kamery, ruchy kamery, zbliżenia i oddalenia, swoisty montaż telewizyjny i filmowy.

2. Świat przedstawiony i narracja modelowane są przez kamerę z tzw. zobiektywizowanego punktu widzenia, który nie utożsamia się z punktami widzenia poszczególnych postaci dramatu. Narracja jak i świat przedstawiony charakteryzują się estetycznym ascetyzmem, statycznością, dominacją słowa mówionego i dialogów nad akcją, rozumianą tu jako umotywowane fabularnie i dramaturgicznie przemieszczanie się w czasie i przestrzeni wchodzących ze sobą w rozmaite interakcje postaci dramatu. Trzeba tu z zaznaczyć, że teatralny sznyt widowiska telewizyjnego w postaci dominacji słowa mówionego i dialogów dobrze komponuje się z retorycznym modelem telewizji funkcjonującym w oparciu o poetykę tzw. gadających głów, gdzie słowo mówione i dialog mają przewagę nad innymi formami konstrukcji programu. Wspomniane powyżej efekty osiągane są przez audiowizualne (telewizyjne i filmowe) środki ekspresji takie jak: długie ujęcia, bliskie plany – zwłaszcza zbliżenia twarzy postaci, oszczędne i regularne ruchy kamery, delikatny montaż, głównie przestrzenny. Zazwyczaj w montażu unika się elips czasowych.

3. Świat przedstawiony teatru telewizji charakteryzuje się przestrzennym zamknięciem i metonimicznością. Mamy w tym przypadku do czynienia z telewizyjnie i filmowo wymodelowaną strukturą, przypominającą konstrukcję sceniczną. Znamionuje ją tworzona przez realizację telewizyjną strategia zawężania planu, polegająca na używaniu powolnych i regularnych ruchów kamery oraz dominacji planów bliskich, której skutkiem jest niepełna geometria świata przedstawionego, manifestująca się w tym, że duża jego część pozostaje dla widza niewidoczna. Zachowanie ciągłości przestrzennej w obrębie sceny staje się możliwe dzięki temu, że niewidoczne elementy świata przedstawionego wskazywane są werbalnie przez postaci dramatu.

4. Czas świata przedstawionego w teatrze telewizji również modelowany jest zgodnie z wymogami konwencji. Charakteryzuje się pozorną ciągłością w obrębie sceny. Efekt ów jest osiągany poprzez montaż przestrzenny w ramach jednego przedziału czasowego. Równoległy do czasu emisji widowiska czas wykonawczy oraz czas ukazywanych w nim wydarzeń cechuje się pozorowaną łańcuchowością. Efekt łańcuchowości teatru telewizji potęgowany jest również poprzez ideologię telewizyjnego medium, które jest maszyną tzw. czasu

rzeczywistego, tzn. taką, która posiada zdolność realizowania bezpośrednich transmisji na żywo w czasie rzeczywistym. Dzięki temu, poprzez charakterystyczną dla siebie fakturę i kompozycję obrazu, jest w stanie generować iluzję temporalnej terażniejszości świata przedstawionego, charakterystycznej dla telewizyjnego przekazu „live”, nieróżniącego się estetycznie od programów zapisanych na taśmie magnetycznej czy nośniku cyfrowym. Tak więc montaż czasu nie jest konieczny. Czas ma wymiar symboliczny. Zmianę czasu może zasygnalizować postać dramatu poprzez werbalną wypowiedź bądź odpowiednią gestykulację, zmianę kostiumu czy charakteryzacji²⁰.

Oferta medialna w postaci klasycznego teatru telewizji bazuje, jak nietrudno zauważyć, na realizowaniu strategii pozorowanej sceniczności. Polega ona na tym, że w danym spektaklu w jawny sposób funkcjonują i niejako dominują zapożyczone i przetworzone przez telewizję rozwiązania formalne wywodzące się z tradycyjnego teatru scenicznego. W konsekwencji klasyczny teatr telewizji, manifestując swoją estetyczną konwencjonalność poprzez nieukrywanie efektu teatralności czy efektu pozorowanej sceniczności telewizyjnego widowiska, ujawnia tym samym umowność świata przedstawionego²¹.

* * *

W tym miejscu pojawia się pewien problem, który wymaga wyjaśnienia. Wiąże się on z funkcją społeczną hybrydowości audiowizualnego dzieła. Otóż hybrydowość, jako element konstrukcyjny danego widowiska ekranowego, przejawiająca się w postaci intertekstualności i intermedialności, określa jego status ontyczny i estetyczny jako dzieła nieklasycznego, tzn. takiego, które w jawny i nieskrępowany sposób manifestuje swoją konwencjonalność oraz umowność świata przedstawionego. Ujawnia własne usytuowanie w systemach medialnych współrzędnych, które zdradzają jego konstrukcyjny charakter oraz przedstawiają je jako coś, co zostało stworzone w ramach jakiegoś układu odniesienia i nie stara się udawać, że jest naturalnym, neutralnym i przezroczystym przedstawieniem jakiejś obiektywnie istniejącej rzeczywistości.

* * *

²⁰ Zob. J. Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008; por. idem, *Piąty wymiar teatru...*

²¹ J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, s. 19–31; J. Buchwald, *Konwencje Teatru Telewizji*, „Przekazy i Opinie”, styczeń-marzec 1984, nr 1 (35), s. 115–127.

W związku ze sformułowaną w poprzednim akapicie uwagą, nasuwa się następująca refleksja. Teatr telewizji pojmowany jako klasyczny, w zaproponowanym wyżej sensie, jest klasyczny w sposób nieklasyczny. Dzieje się tak ze względu na to, że telewizyjne widowisko teatralne, aby mogło być rozpoznane w procesie aktualizacji dzieła jako teatr telewizji, powinno zdradzać, a nawet manifestować swoją hybrydowość oraz umowność świata przedstawionego, ponieważ elementy te definiują je jako teatr telewizji, a mówiąc inaczej, określają tożsamość dzieła w akcie społecznej percepcji, podczas której dochodzi do interpretacji widowiska telewizyjnego jako teatru telewizji, a nie np. filmu telewizyjnego. Tak więc, o ile w zwykłym trybie przezroczystość formy skutkująca ekranowym „efektem rzeczywistości” w postaci poczucia realności i naturalności świata przedstawionego w akcie percepcji dzieła, stanowi o klasyczności danego audiowizualnego widowiska, to w przypadku teatru telewizji o jego klasyczności zaświadcza jawność rozwiązań formalnych, która skutkuje ekranowym efektem „pozorowanej sceniczności”, przejawiającym się w poczuciu „sztuczności” świata przedstawionego podczas aktualizacji spektaklu. Mamy tu do czynienia z estetyką telewizyjnego „pseudo-realizmu” (realizmu nierealistycznego) albo „audiowizualnego realizmu scenicznego”. Stąd klasyczny teatr telewizji jest klasyczny na opak, ponieważ konstytuujące go nieskrywane elementy i strategie konstrukcyjne, które zazwyczaj wskazują na nieklasyczność audiowizualnego dzieła, w tym przypadku formalizują jego medialną, a tym samym kulturową, tożsamość jako ukształtowanej i rozpoznawalnej oferty medialnej funkcjonującej pod szyldem teatru telewizji. Jako, że nieskrywana intermedialność jak i jawność formy teatru telewizji są tu podporządkowane efektowi uzyskiwania skonkretyzowanej formalnej tożsamości, oznacza to, że jawi się on jako medialna monada, mająca swoją ontyczną i estetyczną bazę w klasycznym modelu paleo-telewizji oraz teoretyczne uzasadnienie w genealogicznej koncepcji mediów. Tym samym klasyczny teatr telewizji może nosić miano **teatru paleo-telewizji**.

B. „Nieklasyczny” (filmowy) teatr telewizji

Na reguły konwencji, jaką jest filmowy teatr telewizji składają się następujące założenia:

1. Maskowanie efektu teatralności widowiska telewizyjnego, na rzecz symulowania charakterystycznego dla filmu czy telewizji na żywo „efektu rzeczywistości”, tj. wrażenia realności świata przedstawionego i zamieszkujących go postaci. Konstrukcja świata przedstawionego opiera się tu głównie na filmowych środkach wyrazu, które nie tyle wypierają teatralne rozwiązania formalne, co je przykrywają bądź nad nimi dominują, ale całkowicie ich

nie eliminują. Gra aktorów, sposób ich poruszania się, mówienia, gestykulacji czy mimika zbliżają się do warsztatu filmowego, mają sugerować rozpoznawalne w powszechnej opinii zachowania postaci jako naturalne. Ten rodzaj widowisk realizowany jest często w naturalnych plenerach i wnętrzach. Scenografia, kostiumy, charakteryzacja postaci mają dopełniać ekranowego „efektu rzeczywistości”.

2. Świat przedstawiony oraz narracja w ramach tego modelu teatru telewizji konstruowane są przez kamerę zarówno ze zbiektywizowanej, bezosobowej perspektywy, jak i z punktów widzenia poszczególnych postaci widowiska. Patrząc na filmowy teatr telewizji z perspektywy formalno-estetycznej, można uznać, iż widowisko telewizyjne zmierza w tym przypadku w stronę rozwiązań estetycznych i dramaturgicznych charakterystycznych dla kina stylu zerowego. Spektakle realizowane w obrębie tego układu odniesienia znamionuje kilka konstytutywnych elementów: a) Zrozumiałość i jednoznaczność narracji oraz świata przedstawionego: odpowiedni dobór zdarzeń, uprzywilejowany punkt widzenia, psychologiczna motywacja montażu, narratywizacja przestrzeni, preferencja dla porządku chronologicznego, koncentracja na głównych cechach charakteru bohatera; b) Obiektywizm i realizm widowiska telewizyjnego: realizm zdjęć, realizm struktury narracji i świata przedstawionego, prawdopodobieństwo zdarzeń, wyraźne rozdział subiektywnych i zbiektywizowanych punktów widzenia kamery, przewaga partii zbiektywizowanych; c) Przezroczystość formalna narracji: niejawnosć kamery, miękki montaż pozwalający uzyskać efekt czasowo-przestrzennej płynności i ciągłości narracji oraz świata przedstawionego, brak odwołań do innych dzieł, zakaz patrzenia postaci w kamerę i zwracania się do widza; d) Odwoływanie się do emocji: mechanizm projekcji/identyfikacji. Dzięki temu, że narracja charakteryzuje się względną formalną przezroczystością, uwypukla tym samym ekranowy „efekt rzeczywistości”, przejawiający się poprzez to, że na plan pierwszy wysuwa się świat przedstawiony, postrzegany przez widza w akcie aktualizacji dzieła, jako rzeczywisty, realistyczny i naturalny²². Narracja jak i świat przedstawiony cechują się dynamiką, tj. dominacją akcji rozumianej jako umotywowane fabularnie i dramaturgicznie przemieszczanie się w czasie i przestrzeni wchodzących ze sobą w rozmaite interakcje postaci dramatu, nad charakterystyczną dla teatru statyczną dramaturgią słowa mówionego i dialogów, wzmacnianą energicznymi ruchami kamery i ekspresyjnym montażem. Poszczególnym ujęciom czy scenom często towarzyszy muzyka.

²² Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

3. Świat przedstawiony filmowego teatru telewizji charakteryzuje się otwartością przestrzeni. Znamionuje ją strukturalna wielowymiarowość uzyskiwana dzięki efektowi głębi ostrości, pełna geometria, co oznacza, że przestrzeń rozciąga się we wszystkich kierunkach. Struktura świata przedstawionego jest modelowana ze wszystkich możliwych punktów widzenia poprzez wielostronne ruchy kamery oraz przez użycie urozmaiconego montażu ciętego i wewnątrz-kadrowego – od planu ogólnego do wielkiego zbliżenia.

4. Czas świata przedstawionego w ramach tego wariantu teatru telewizji, także modelowany jest zgodnie z regułami konwencji stylu filmowego. Ufilmowane widowisko teatru telewizji charakteryzuje się montażowym strukturalizowaniem czasu, które pozwala na wprowadzanie różnych modalności i płaszczyzn czasowych, tzw. elips czasowych. W ramach tego rodzaju widowiska mamy do czynienia z czasem, który jest podzielny, daje się przeplatać, cofać, zwalniać, przyspieszać. Dodatkowo teatr telewizji typu filmowego posługuje się charakterystyczną dla filmu fotograficzną estetyką obrazu, przez co ujawnia przeszłość czasu świata przedstawionego oraz czasu wykonawczego, które nie są równoległe do teraźniejszego czasu emisji i czasu aktualizacji widowiska przez widza. Dzieje się tak dlatego, że film realizowany na tradycyjnej celuloidowej taśmie nie jest medium teraźniejszego czasu rzeczywistego, tzn. nie jest w stanie emitować przekazu na żywo, w związku z czym, estetyka obrazu filmowego, jego faktura, rozdzielczość, nasycenie koloru, ostrość, prawie zawsze wskazują, że mamy do czynienia z obrazem, który przedstawia coś, co się wydarzyło w przeszłości i zostało w taki, a nie inny sposób wymodelowane przez reżysera, kamerę filmową i montaż²³.

Reasumując, oferta medialna w postaci filmowego teatru telewizji bazuje, jak już pisałem, na strategii osłabiania efektu pozorowanej sceniczności na rzecz uwypuklenia charakterystycznego dla filmu ekranowego efektu rzeczywistości. Polega ona na tym, że w spektaklach tego typu w „jawny” sposób funkcjonują i niejako dominują zapożyczone i przetworzone przez telewizję tzw. przezroczyste rozwiązania formalne, wywodzące się z tradycyjnego kina stylu zerowego. W konsekwencji nieklasyczny teatr telewizji, osłabiając efekt teatralności, albo inaczej – skrywając swoją teatralność za parawanem przezroczystej formy filmowej, zachowuje jednocześnie **nieliczne oznaki teatralności** w postaci obecności w widowisku elementów konstrukcyjnych charakterystycznych dla klasycznego teatru paleo-telewizji. Takimi elementami mogą być np. organizujące narrację i dramaturgię widowiska dialogi postaci czy domi-

²³ Zob. J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, s. 19–157; J. Buchwald, *Konwencje...*, s. 115–127.

nacja scen realizowanych w zaaranżowanych dla spektaklu wnętrzach. Tak czy inaczej filmowy teatr telewizji bazuje na estetyce „realizmu ontologicznego”.

Filmowy teatr telewizji jawi się jako jednocześnie nieklasyczny i klasyczny. Dzieje się tak z tej przyczyny, iż dryfując w stronę estetyki filmu czy serialu telewizyjnego, dokonuje dekonstrukcji gatunkowej tożsamości teatru paleo-telewizji, co sytuuje go po stronie nieklasycznych form audiowizualnej ekspresji. Z drugiej strony, efekt końcowy realizacji widowiska w postaci realistycznego i naturalistycznego często obrazu świata przedstawionego, sytuuje filmowy teatr telewizji po stronie tradycyjnych form audiowizualnej ekspresji, które udają albo symulują, że w niezapośredniczony i bezstronny sposób pokazują jakąś obiektywnie istniejącą rzeczywistość.

W ramach tego modelu często zdarza się, że granica pomiędzy ufilmowanym teatrem telewizji a uteatralnionym filmem jest niewyraźna i trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy w danym przypadku mamy do czynienia jeszcze z widowiskiem teatru telewizji, który dla efektu artystycznego używa filmowych środków wyrazu, czy już z filmem, który wykorzystuje estetykę teatralności jako środek ekspresji artystycznej.

C. „Eksperymentalny” teatr telewizji

Na reguły konwencji, jaką jest eksperymentalny teatr telewizji, składają się następujące założenia:

1. Jawna i rozpoznawalna umowność oraz konwencjonalność świata przedstawionego telewizyjnego widowiska teatralnego, konstruowana w oparciu o technologię i estetyczne środki wyrazu charakterystyczne dla neo-telewizji. Składają się na nie swobodne żonglowanie i granie różnorodnymi formami audiowizualnej ekspresji, zestawianie i miksowanie medialnych technologii i estetyk – filmowej, teatralnej i telewizyjnej. Oznacza to, że w jednym przekazie czy spektaklu spotykają się ze sobą różne techniki, technologie oraz praktyki audiowizualne. Tak więc, tego rodzaju spektakl istnieje w formie intermedialnego widowiska przybierającego postać audiowizualnej mozaiki. Teatralność widowiska i świata przedstawionego (specyficzna gra aktorska, mówienie przez postaci wierszem lub sceniczną prozą, sceniczna scenografia, umowna charakteryzacja i kostiumy postaci) nie jest skrywana, przeciwnie, używa się jej w jawny sposób, jako jednego z konstytutywnych komponentów struktury narracji i świata przedstawionego. Podobnie dzieje się z filmowymi środkami wyrazu, które zamiast przykrywać czy wypierać teatralność spektaklu, w nieklasycznym widowisku funkcjonują z nimi na równych prawach, tj. jako komponenty konstytutywne dla mozaikowej struktury intermedialnej narracji.

2. Świat przedstawiony oraz narracja charakteryzują się medialnym i estetycznym eklektyzmem. Modelowane są tu przez: kamerę filmującą z dowolnych punktów widzenia; stylizowany na chaotyczny montaż wewnątrz-kadrowy; szybki szarpany i skokowy montaż cięty; różnorodną kolorystykę i fakturę obrazu. W ramach tego modelu widowisko spektaklu telewizji cechuje ogromna dynamika manifestująca się w postaci szybko zmieniających się obrazów. Wszystko to wywołuje rezultat w postaci entropijności audiowizualnej struktury narracji oraz efekt ontycznej amorficzności świata przedstawionego. W konsekwencji mamy do czynienia z brakiem wewnętrznej, estetycznej i ontycznej koherencji struktury dzieła i ekranowej rzeczywistości. Zarówno narracja jak i świat przedstawiony spektaklu cechują się charakterystyczną dla neo-telewizji logiką paradoksalności. Widowisko bardziej przypomina tu teledysk, aniżeli tradycyjny spektakl teatru telewizji.

3. Świat przedstawiony nieklasycznego teatru telewizji charakteryzuje się wirtualnością przestrzeni. Relacje przestrzenne ulegają relatywizacji. Przestrzeń generowana jest za pośrednictwem różnych systemów medialnych. Skutkuje to estetycznym rozbiciem ontologicznej jedności i ciągłości przestrzennej struktury świata przedstawionego. Generowana komputerowo, w technologii *Blue boxu*, struktura przestrzeni jest płynna i amorficzna. Znamionuje ją estetyczna i ontyczna nieokreśloność. W zależności od sytuacji, może przechodzić ze stanu pełnej geometrii świata przedstawionego w stan geometrycznego zamknięcia, i na odwrót.

4. Czas widowiska oraz świata przedstawionego w ramach tego modelu teatru telewizji jest czasem strumienia telewizyjnego. Charakteryzuje się fragmentarycznością oraz brakiem ciągłości w obrębie spektaklu. Efekt ów jest uzyskiwany poprzez elipsę medium i montaż transmedialny. Polega to na tym, że jedna scena filmowana jest przy użyciu różnych technik generujących obrazy o różnorodnej fakturze i estetyce, które symbolizują różnorakie nachodzące na siebie porządki czasowe. W obrębie tak skonstruowanej sceny np. gładkie obrazy telewizyjne, które projektują iluzję czasu teraźniejszego, wymieszane są z ziarnistymi obrazami filmowymi lub rozmytymi obrazami wideo, które generują iluzję medialnego czasu przeszłego. Tak więc świat przedstawiony w scenie istnieje i funkcjonuje jednocześnie w porządku czasu teraźniejszego i przeszłego. Mamy tu do czynienia z ponowoczesną temporalnością, manifestującą się w postaci wielokierunkowego czasu rytmicznego, który przejawia się w jednoczesnym – inter-ferencjalnym – współlistnieniu, przecinaniu się i nachodzeniu na siebie wielości różnych pofragmentowanych, będących ze sobą w różnych ciągle ruchomych i zmieniających się relacjach, przejawów

czasowości – linearności, cyrkularności, równoległości. Definiowany przez rozmaite medialne technologie rytmiczny czas pulsuje tu w różnych kierunkach. Używając retoryki Zygmunta Baumana²⁴ można powiedzieć, że: zmediatyzowany czas w obrębie takiego widowiska wciąż płynie, ale wskaźnik kierunku zagubił się w swoim upływie²⁵.

Reasumując można powiedzieć, że dzieło ekranowe w postaci eksperymentalnego widowiska teatru telewizji, będąc jawnym wytworem strategii intermedialnych, używając oznak pozorowanej sceniczności i filmowości telewizyjnego spektaklu, dokonuje dekonstrukcji zarówno klasycznej, jak i filmowej konwencji teatru telewizji. W zasadzie można uznać, że w tym przypadku mamy do czynienia ze spektaklem wewnątrz telewizji²⁶, tj. z audiowizualnym widowiskiem, którego wewnętrzna struktura organizowana jest na wzór struktury strumienia programowego, a więc potoku plastycznych, autoreferencyjnych i interreferencyjnych dźwięko-obrazów, ujęć, scen, sekwencji, mniej lub bardziej spójnych/rozproszonych intermedialnych fragmentów, które widz, w akcie aktualizacji dzieła, usytuowany w przestrzeni pomiędzy różnymi poetykami, przekąźnikami, estetykami, tekstami, typami medialnej rzeczywistości, obrazami, będzie usiłował zebrać i ułożyć w procesie interakcji interpretacyjnej w pewną koherentną, narracyjną i ontyczną, będącą w permanentnym rozpadzie „całość”. Mamy tu do czynienia z estetyką „hiperrealizmu”. Słowem, w nakreślonym wyżej układzie odniesienia, eksperymentalny teatr telewizji może nosić miano **teatru neo-telewizji**.

* * *

Mając w wielkim skrócie nakreśloną konceptualizację teatru telewizji, w tym miejscu możemy przejść do próby sformułowania konceptu historycznego teatru telewizji.

W naszym przypadku za historyczny teatr telewizji można uznać każde widowisko telewizyjne wyprodukowane w ramach jednego z trzech opisanych wyżej modeli teatru telewizji: teatru paleo-telewizji, filmowego teatru telewizji oraz teatru neo-telewizji, które jest audiowizualnym spektaklem (w sensie tego

²⁴ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 197.

²⁵ Por. J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, s. 19–157; J. Buchwald, *Konwencje...*, s. 115–127.

²⁶ Zob. K. Witek, *Telewizja jako spektakl. Teatr telewizji jako strategia konstruowania „teleświatów”*, [w:] *Worlds in the making: Constructivism and Postmodern Knowledge*, red. E. Lorek-Jezińska, T. Sitek-Piskozub, K. Więckowska, Toruń 2006, s. 477.

pojęcia, jakie nadał mu Guy Debord)²⁷, będącym zapisem uwarunkowanych kulturowo, w tym przede wszystkim technologicznie, wyobrażeń przeszłości w ramach określonego układu odniesienia, tzn. podejmującym na różnym poziomie technologicznej i epistemologicznej estetyzacji świata przedstawionego (faktografii – zdarzeń, ikonografii – wyglądów, audio-sfery – dźwięków, czasu, przestrzeni, geografii, topografii, stosunków społecznych i interpersonalnych, systemów wartości itp.) refleksję nad przeszłością w relacji do terażniejszości w kontekście współczesności, która układa się w multimodalny i wielowątkowy dyskurs historyczny, nie tyle przyległy, co raczej równoległy wobec historiografii akademickiej oraz historii przedstawianej w filmie i innych mediach.

Każdy ze scharakteryzowanych powyżej modeli teatru telewizji w odmienny sposób będzie traktował przeszłość, ustanawiał jej relacje z terażniejszością oraz modelował historyczny świat przedstawiony w kontekście techno-kulturowej współczesności.

A. Historyczny teatr paleo-telewizji

Na gruncie klasycznego modelu teatru telewizji mamy do czynienia z kreacją świata przedstawionego w porządku tradycyjnie pojmowanej historyczności. Przede wszystkim spektakl jest koherentną, linearną narracją z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, która zarówno na płaszczyźnie rozwiązań formalnych, jak i dramaturgicznych, przedstawia wydarzenia i perypetie bohaterów z przeszłości w porządku chronologicznym wyznaczanym przez triadę: przeszłość, terażniejszość, przyszłość, składającą się na liniową strukturę czasu historycznego.

Wewnętrznie spójna narracja przedstawia historyczny świat możliwy, którego struktura w postaci czasoprzestrzeni historycznej również zachowuje ciągłość i koherencję w obrębie spektaklu. Zmiany czasu i miejsca akcji są umotywowane dramaturgicznie, wynikają z logiki przebiegu wydarzeń w czasie linearnym. Dodatkowo sygnalizowane są przez zmianę scenografii, kostiumów, charakteryzacji bohaterów dramatu. Niejednokrotnie zmiana czasu i miejsca dziania się danej sytuacji historycznej komunikowana jest przez postaci werbalnie. Zmiany w czasie historycznym i przestrzeni historycznej,

²⁷ Zob. G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 34–35: „W spektaklu nie należy się dopatrywać zwykłego nadużycia technik masowego rozpowszechniania obrazów. Jest to raczej wizja świata, która stała się rzeczywista, znalazła materialny wyraz; uprzedmiotowiony światopogląd. (...) rzeczywistość przejawia się w spektaklu, a spektakl jest rzeczywisty”.

które nie wynikają w oczywisty sposób z dramaturgii opowiadanej w spektaklu historii, również sygnalizowane są podobnie, jak te scharakteryzowane powyżej. Czasem, kiedy tradycyjnie teatralne zabiegi estetyczne są niewystarczające dla zachowania ciągłości narracji, twórcy uciekają się do filmowych rozwiązań formalnych (elips czasowych i przestrzennych), np. widocznego montażu ciętego w postaci przenikania się obrazów, który symbolizuje przejście z jednego porządku czasoprzestrzennego do innego.

Narracja ma charakter statyczny. Dramaturgia spektaklu opiera się na słowie mówionym, głównie dialogach pomiędzy historycznymi postaciami posługującymi się wierszem bądź sceniczną prozą, które poprzez wymianę zdań i przekonań budują dramatyczne napięcie w obrębie poszczególnych scen, a w konsekwencji w obrębie całego widowiska.

Wskutek dominacji dramaturgii słowa mówionego i dialogu nad dramaturgią akcji pojmowanej jako umotywowane fabularnie przemieszczanie się postaci w czasie i przestrzeni, struktura świata przedstawionego również jawi się jako statyczna. Akcja rozumiana jako dynamiczne dzianie się poszczególnych wydarzeń jest często przedmiotem dialogów postaci lub ich werbalnych indywidualnych wypowiedzi. Z rozmów bohaterów dowiadujemy się o przebiegu akcji w innym miejscu i czasie.

Statyczność historycznego świata przedstawionego podkreślają telewizyjne środki wyrazu w postaci regularnych i oszczędnych ruchów kamery, długich ujęć, kompozycji kadru w formie dominacji bliskich planów, montażu przestrzennego. Przestrzeń historycznego świata przedstawionego, w wyniku stosowania wskazanych wyżej formalnych rozwiązań, charakteryzuje się niepełną geometrią, co oznacza, że ogromna jej część, wskutek zawężania planu, pozostaje dla widza niewidoczna. Na ekranie dominują realizowane w dużych zbliżeniach obrazy przemawiających bądź zasłuchanych w głos interlokutora twarzy historycznych postaci oraz bliskie plany przedstawiające fragmenty scenografii, kostiumów oraz innych mniej lub bardziej specyficznych rekwizytów. Wewnętrzna spójność i ciągłość przestrzenna historycznego świata przedstawionego zostaje zachowana dzięki zabiegowi wskazywania niewidocznych jej elementów przez poszczególnych bohaterów bądź to w formie dialogu, bądź indywidualnej wypowiedzi.

Rzeczywistość historyczna w obrębie spektaklu przedstawiana jest w splocie czasu teraźniejszego i przeszłego. Mówiąc nieco dokładniej, pozorowany czas teraźniejszy narracji spektaklu, emisji widowiska wraz z równoległym wobec niego pozornie teraźniejszym czasem dziejących się na ekranie wydarzeń historycznych zdradza oznaki historycznego czasu przeszłego, tzn. takiego, który można określić mianem czasu teraźniejszo-przeszłego. Charakteryzuje

się on tym, że spektakl historyczny realizowany i emitowany w pozorowanym czasie terazniejszym konstruuje efekt przedstawionego czasu przeszłego jako aktualnego. Wskaźnikami przeszłego charakteru czasu przedstawianego są swoiste i zakodowane w społecznej świadomości wyobrażenia na temat wyglądków, dźwięków, geografii czy topografii danej historycznej epoki komunikowane w formie scenografii, rekwizytów, kostiumów, charakteryzacji postaci zamieszkujących historyczny świat możliwy. Oznakami przeszłego charakteru czasu przedstawionego może być również specyficzny sposób mówienia bohaterów historycznego spektaklu, np. język stylizowany na staropolszczyznę, bądź wypowiedzi postaci informujące o historycznym statusie czasu przedstawionego, w którym mają miejsce dziejące się na ekranie wydarzenia.

Historyczny spektakl telewizyjny, używając w procesie realizacji efektu pozorowanej sceniczności (teatralnej scenografii, teatralności kostiumów i charakteryzacji oraz teatralnej gry aktorów), manifestuje swój umowny, konwencjonalny, spektakularny i konstruktywistyczny charakter, a przede wszystkim, współczesność kontekstu powołania do istnienia historycznego świata przedstawionego. Mamy tu do czynienia z efektem historycznego pseudo-realizmu (realizmu nierealistycznego) telewizyjnego spektaklu realizowanego w ramach estetyki pozorowanej teatralności/sceniczności.

* * *

Żeby nie być gołosłownym, spróbuję przyrzeć się jednemu z najznakomitszych widowisk teatru telewizyjnego, podejmującemu problematykę historyczną. Jest nim zrealizowany w estetycznym paradygmacie teatru paleo-telewizyjnego spektakl, noszący tytuł: *Elżbieta Królowa Anglii*, w reżyserii Laco Adamika, którego premiera na antenie telewizyjnej miała miejsce 12 listopada 1984 roku.

Omawiany spektakl został zrealizowany w oparciu o niemal wszystkie możliwe rozwiązania formalne, charakterystyczne dla klasycznego teatru telewizyjnego.

Mamy tu do czynienia z tradycyjną linearną narracją, przedstawiającą wydarzenia i perypetie bohaterów w porządku chronologicznym. Widowisko przedstawia projekcję świata XVI-wiecznej Anglii, w której panuje królowa Elżbieta I Tudor. Spektakl, będąc wyobrażonym obrazem epoki elżbietańskiej, jest jednocześnie portretem władczyni, jej wielowymiarowej osobowości uwikłanej w politykę, sprawy państwa, konflikty religijne, dworskie intrygi, dworską etykietę oraz zwykłe ludzkie uczucia, takie jak miłość kobiety do mężczyzny.

Spektakl przedstawia okres panowania Elżbiety od momentu, kiedy stosunki polityczne pomiędzy Anglią i Hiszpanią stają się coraz bardziej napięte. W wyniku nabrzmiewającej sytuacji obie strony przygotowują się do wojny. Dochodzi do

zbrojnego konfliktu na tle religijnym pomiędzy wojskami Elżbiety i Filipa II, zakończonego klęską floty wojennej króla Hiszpanii. Filip niedługo potem umiera. W konsekwencji następuje wzmocnienie politycznej pozycji Anglii.

W spektaklu równolegle do wątku politycznego rozwijany jest romansowy motyw miłosnego uniesienia królowej, mówiąc dokładniej, uczucia jakim Elżbieta obdarza jednego z arystokratów, hrabiego Essex. Wpleciony w wielką politykę wątek miłosny rozwija się, przechodząc w kolejne fazy. Objawy miłosnego zaangażowania i uniesienia możemy oglądać w początkowych scenach, pokazujących rozmowy Essex z Elżbietą. Na ekranie widzimy wówczas obydwoje bohaterów, którzy flirtując ze sobą, jednocześnie prowadzą polityczną grę. Np. podczas jednej z takich rozmów Essex, niejako wykorzystując słabość królowej, próbuje załatwić z Elżbietą stanowisko prokuratora korony Baconowi, jednemu ze sprzyjających mu lordów. Następnie pojawia się miłosny zawód. Hrabia angażuje się w nieudany spisek przeciw królowej, przez co traci jej względy. Elżbieta, mimo interwencji jednego z jej najbardziej zaufanych doradców – Cecila, sugerującego ułaskawienie buntownika, podpisuje wyrok śmierci na swojego faworyta. Skutkiem tych wydarzeń jest cierpienie królowej. Podczas wykonania wyroku monarchini przez otwarte okno w jednej ze swoich komnat przysłuchuje się procedurze wyznania winy i aktowi ścięcia zdrajcy. Elżbieta przeżywa męki wewnętrznej emocjonalnej walki, jest rozdarta pomiędzy miłością do mężczyzny, a chłodną polityczną kalkulacją. Z jednej strony, pragnie ocalić ukochanego, z drugiej zaś nie może i nie chce tego zrobić. Ułaskawienie buntownika mogłoby zostać uznane przez wrogów królowej za jej słabość. Dlatego uczucie do Essex, mimo że nieugaszone, zostaje zwyciężone przez polityczny racjonalizm. Miłość niespełnionych kochanków kończy się straceniem arystokraty i wielkim bólem Elżbiety.

W finale przedstawianej historii Elżbieta, odnosząc sukces militarny i polityczny, ponosi jednocześnie porażkę w życiu osobistym.

W spektaklu nie oglądamy dynamicznej akcji, morskich scen batalistycznych, walczących ze sobą okrętów czy armii. Przeciwnie, widowisko zostało skonstruowane w oparciu o dramaturgię słowa mówionego. Dominują w nim sceny dialogowe. Na ekranie oglądamy postaci dramatu, które prowadząc ze sobą rozmowy, kłócąc się i wspierając, informują widza o relacjach pomiędzy nimi, bieżącej sytuacji w Anglii i Europie oraz rozwoju akcji, której widz nie widzi, jak na przykład przebieg bitwy pomiędzy flotą angielską i hiszpańską. Dialogi budują napięcie, służą jako tworzywo dla ukazania różnego rodzaju intryg i gier w czasie przygotowań do wojny z Hiszpanią, jakie mają miejsce na dworze i w radzie koronnej. Informują o relacjach pomiędzy królową a parlamentem i radą, królową a służbą czy też królową a jej faworytem. Ujawniają

stosunek do Elżbiety króla Hiszpanii oraz jej ocenę Filipa II. Z dialogów dowiadujemy się, jaką politykę wewnętrzną i personalną prowadzi Elżbieta, jakie ma plany i jakiego rodzaju działania podejmuje w polityce zagranicznej oraz jaki jest stosunek do niej i podejmowanych przez nią działań współpracujących z nią doradców oraz knujących przeciw niej wewnętrznych i zewnętrznych wrogów. Dialogi prowadzone na dworze króla Hiszpanii pozwalają zapoznać się z intelektualnym i politycznym klimatem katolickiego fanatyzmu, panującym w środowisku Filipa hiszpańskiego oraz planami i działaniami, jakie opętany misją walki z reformacją władca podejmuje w stosunku do Anglii i królowej Elżbiety.

W realizacji spektaklu wykorzystano także inne środki wyrazu charakterystyczne dla klasycznego modelu teatru telewizji. Narracja jest statyczna. Składają się na nią długotrwałe sceny dialogowe realizowane za pomocą dość długich statycznych ujęć. Nieruchoma kamera zmienia punkty widzenia jedynie poprzez montaż. Dzięki temu zabiegowi tak narracja jak i widowisko nabierają nieco żywszego tempa. Dobrym przykładem podobnej organizacji narracji może być jedna z początkowych scen przedstawiająca rozmowę królowej Elżbiety z Cecilem. Scena zaczyna się długim ujęciem zrealizowanym w planie pełnym przez nieruchomą kamerę. Na ekranie widzimy znajdujące się w komnacie trzy postaci: Cecila, Essexę i królową. Hrabia po burzliwej rozmowie z monarchinią opuszcza komnatę, wychodząc poza kadr. Cecil zbliża się do klęczącej na podłodze Elżbiety i pomaga jej podnieść się z klęczek. Obie postaci, stojąc obok siebie, zaczynają rozmowę. Następuje cięcie. Kolejne krótsze już ujęcia realizowane są w dużych zbliżeniach techniką kontrplanów wewnętrznych i zewnętrznych. Montowane naprzemiennie ujęcia zbliżeń twarzy pokazują raz jedną, raz drugą postać, niemal za każdym razem w momencie, kiedy dana osoba przemawia. Z rzadka słysząc tylko głos Cecila oglądamy na ekranie milczącą, wsłuchaną w słowa doradcy twarz królowej.

Wszystkie sceny omawianego widowiska, z drobnymi wyjątkami, zrealizowane są w powyższy sposób. Nawet rozgrywająca się w ogrodzie pałacowym całkiem dynamiczna, jak na model klasycznego teatru telewizji, scena zamachu na królową, w czasie którego buntownicy ścigają Elżbietę po parku, gdzie dochodzi również do walki ze strażą, została zrealizowana według podobnego schematu. Nieruchoma kamera pokazuje nam w statycznych ujęciach z perspektywy osoby trzeciej przebieg akcji oraz poszczególne postaci dramatu. Koncentruje się przede wszystkim na tych postaciach, które prowadzą dialog, filmując je w zbliżeniu. Zatem opisana tu strategia realizacyjna stanowi podstawę konstrukcyjną całej narracji spektaklu Laco Adamika.

Zarówno narracja, jak i historyczny świat przedstawiony elżbietańskiej Anglii, konstruowane są przez kamerę z tzw. zobiektywizowanego punktu

widzenia, z perspektywy osoby trzeciej. Zmieniające się punkty widzenia kamery nie utożsamiają się z punktami widzenia postaci. Tym samym widz nie może zobaczyć np. tego, co widzi dana postać dramatu, bowiem kamera koncentruje się jedynie na patrzącej w danym kierunku osobie. Dobrym przykładem takiego zabiegu estetycznego może być scena, w której buntownicy usiłują schwytać ukrywającą się przed nimi w ogrodzie Elżbietę. Członkowie spisku z Essexem na czele biegają po pałacowym parku, rozglądają się wokół chcąc ją odnaleźć, jednak kamera koncentrując się jedynie na nich, nie pokazuje tego, co widzą. Podobnie jest z ujęciami ukazującymi uciekającą Elżbietę. Widzimy ją rozglądającą się wokół siebie, ale nie możemy zobaczyć tego, na co patrzy królowa. Punkty widzenia kamery, z których obserwujemy spiskowców nie są punktami widzenia Elżbiety, tak samo punkty widzenia kamery, z których obserwujemy królową, nie są punktami widzenia buntowników. Ujęcia w tej scenie także zrealizowane zostały w dużych zbliżeniach oraz średnich i bliskich planach.

W konsekwencji stosowania przez reżysera statycznej kamery, perspektywy widzenia trzeciej osoby, ujęć realizowanych w zbliżeniu, bliskich i średnich planów oraz z rzadka jedynie pojawiających się planów pełnych, przy niemal całkowitym braku planów ogólnych, osiąga on efekt w postaci niepełnej geometrii historycznego świata przedstawionego. Struktura świata elżbietańskiej Anglii jest przestrzenią zamkniętą, w zasadzie zredukowaną do fragmentów pomieszczeń pałacowych i kilku wypełniających je niezbędnych rekwizytów, takich jak stoły, krzesła, kandelabry, świece czy lustra, którą zamieszkują zredukowane do głów i twarzy postaci dramatu, prowadzące ze sobą niemal niekończące się rozmowy, narady bądź wygłaszające różnego rodzaju komentarze. W zasadzie mamy jedynie do czynienia ze scenograficznym zasygnalizowaniem, że dana sytuacja historyczna ma miejsce w pałacu czy w plenerze, w sali obrad rady koronnej czy też w komnacie sypialnej królowej. Przykładowo, scenę przedstawiającą obrady rady koronnej otwiera jedno z nielicznych w spektaklu ujęć zrealizowanych w planie ogólnym. Na ekranie widzimy w głębi tylko jedną bogato ornamentowaną ścianę, na tle której w centralnym punkcie znajduje się ustawiony prostopadle do niej podłużny prostokątny stół, wokół którego na krzesłach gromadzą się lordowie wraz z królową. Z niewidocznego sufitu zwisają, również bogato zdobione, dwa żyrandole ze świecami. Jest to jedyna i najszersza perspektywa, z której możemy zobaczyć salę narad rady koronnej. Następne montowane naprzemiennie ujęcia, realizowane głównie w zbliżeniach i planach bliskich, koncentrują się tylko na zabierających głos postaciach, za którymi widać czasem świecące dziennym światłem okna komnaty. Przestrzeń świata przedstawionego została tu zredukowana do przestrzeni wokół

stołu obrad. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przywołanej już scenie buntu w parku pałacowym, kiedy spiskowcy usiłują pochwycić królową. Tego, że akcja ma miejsce w ogrodzie domyślamy się widząc pokazywane w bliskich i średnich planach fragmenty drzew, na tle których buntownicy prowadzą poszukiwania Elżbiety. Dodatkowo o miejscu akcji, jego topografii i wielkości, dowiadujemy się z prowadzonych przez mężczyzn rozmów. Jakby tego było mało, nie widzimy również tego, na co patrzą spiskowcy. Informacje na ten temat uzyskujemy za pośrednictwem wypowiedzianych przez nich kwestii. Tak więc przestrzeń pałacowego parku została zredukowana do widoków kilku gałęzi i werbalnych komentarzy postaci opisujących topografię ogrodu. Dzięki takim zabiegom ciągłość i koherencja przestrzenna historycznego świata przedstawionego w spektaklu została zachowana.

Nie inaczej jest z czasem świata przedstawionego, który dzięki montażowi przestrzennemu również zachowuje ciągłość i koherencję w obrębie sceny, a tym samym w całym spektaklu.

Dobrym przykładem takiego rozwiązania formalnego może być scena przedstawiająca ścięcie hrabiego Essex. W otwierającym scenę ujęciu możemy zobaczyć pokazywany w bliskim planie, wiszący u boku jednego ze świadków aktu wykonania wyroku, miecz, którego kształt przywołuje na myśl krzyż symbolizujący sprawiedliwość kary, w drugim nieco rozmażanym planie widzimy twarz wygłaszającego przewidziane rytuałem sentencje urzędnika, który prowadzi całą ceremonię. W następnym ujęciu pojawia się pokazana w zbliżeniu twarz Essex. Obrazowi twarzy towarzyszy ten sam głos urzędnika sterującego procedurą wykonania kary, który informuje hrabiego o podjętych wobec niego postanowieniach królowej. Essex, rozglądając się wokół, spogląda również w górę. W następnym ujęciu widzimy ciemne pomieszczenie, w którego głębi słabym, dobiegającym z zewnątrz światłem, majaczy kształt okna. Wewnątrz komnaty można dostrzec poruszającą się ciemną postać królowej. Temu ujęciu również towarzyszy nieco przyciszony i zniekształcony, ale ten sam głos urzędnika prowadzącego ceremonię ścięcia. W następnym ujęciu znów widzimy skazańca, który głośno wyznaje swoje winy. Następują kolejne cięcia montażowe. Na ekranie ponownie zjawia się stojąca przy oknie komnaty królowa, słuchająca wyznania Essex. Na dobiegający zza okna głos skazańca nakłada się głos królowej, która mówi sama do siebie, walcząc z własnymi emocjami. Scena kończy się ujęciami przedstawiającymi ścięcie hrabiego oraz tracącą przytomność królową.

W tym przypadku mamy do czynienia z klasycznym zabiegiem montażu przestrzennego w ramach jednego przedziału czasowego. Jedna scena, rozgrywająca się niejako w dwóch miejscach – dziedziniec na którym wykony-

wany był wyrok oraz komnata królowej – zachowuje ciągłość przestrzenną i czasową dzięki temu, że została połączona słyszaniem przez znajdującą się w innym miejscu królową głosem będącego gdzie indziej Essex. Zastosowany przez reżysera zabieg w bardzo czytelny sposób sygnalizuje, że akcja, mimo że rozgrywa się w oddzielonych od siebie punktach przestrzeni, dzieje się w tym samym porządku czasowo-przestrzennym.

Zmiana czasu dziania się poszczególnych wydarzeń, również sygnalizowana jest w bardzo tradycyjny sposób poprzez zmianę kostiumu i charakteryzacji postaci oraz scenografii. To, że w spektaklu dana sytuacja dzieje się później niż inna sekwencja zdarzeń, nie wynika tylko z tego, że scena przedstawiająca pierwszą z nich jest pokazywana wcześniej, natomiast scena przedstawiająca drugą sytuację pojawia się jako następna. W scenach otwierających spektakl widzimy królową, podczas rozmowy z Cecilem, ubraną w oficjalny, bogato zdobiony strój, w jakim pokazywała się publicznie. Następna scena przedstawia rozmowę Hrabiego z Baconem, bez udziału Elżbiety. Kolejna scena to dramat rozgrywający się w prywatnej komnacie królowej, gdzie rozdrażniona Elżbieta stojąc w pokoju ubrana tylko w bieliznę, z siwymi, rzadkimi, nieuczesnymi włosami, dokonuje wyboru sukni, w której chce wystąpić na radzie koronnej, o czym informuje werbalnie, zwracając się do pomagających jej garderobianych, urządzając jednocześnie scenę zazdrości jednej ze swoich służących, którą oskarża o flirtowanie z Essexem. Następna scena przedstawia radę koronną, na której królowa ubrana jest już w oficjalny strój i perukę ukrywającą łysinę i siwiznę pozostałych jeszcze włosów. Jak łatwo zauważyć, mamy tu do czynienia z klasyczną formułą sygnalizowania upływu czasu diegetycznego poprzez zmianę kostiumów, scenografii oraz werbalne sugestie postaci co do kierunku i przebiegu czasu, w jakim rozgrywają się dane historyczne sytuacje.

W przypadku omawianego spektaklu pozorowany czas terazniejszy narracji i emisji widowiska wraz z równoległym wobec niego pozornie terazniejszym czasem dziejących się na ekranie wydarzeń historycznych, w tradycyjny sposób zdradza oznaki historycznego czasu przeszłego. Wskaźnikami przeszłego charakteru czasu przedstawianego w pozorowanym czasie terazniejszym widowiska są przede wszystkim zgodne z powszechnym, zazwyczaj potocznym wyobrażeniem epoki elżbietańskiej wyglądy ubiorów, rekwizytów, scenografii i charakteryzacji postaci nawiązujących do ikonografii XVI wieku, które w bardzo sugestywny sposób sygnalizują nam, że czas diegetyczny jest czasem historycznym. Dzięki temu zabiegowi spektakl został zrealizowany w czasie terazniejszo-przeszłym i pozwala na osiągnięcie efektu w postaci pokazania historycznego czasu przeszłego jako aktualnego, tj. w porządku pozorowanego czasu terazniejszego.

Zmiana miejsca akcji dziejącej się w tym samym czasie, co akcja pokazywana wcześniej, również sygnalizowana jest w tradycyjny sposób, przy użyciu filmowej techniki montażu miękkiego. Dobrym przykładem mogą być tu sceny otwierające drugą część spektaklu. W pierwszej z nich widzimy siedzącego na krześle Filipa hiszpańskiego, rozmawiającego z córką i urzędnikiem, snującego plany, będące w jego mniemaniu realizacją woli Boga, podboju Anglii i pacyfikacji reformacji w Europie. W następnych ujęciach obserwujemy wejście doradców króla, w obecności których podejmuje on decyzję o ataku na Anglię. Powodzenie wyprawy ma zapewnić Opatrzność, w której imieniu Hiszpanie idą na wojnę, dlatego król wraz z doradcami zwraca się z modlitwą do Boga. Miękkie cięcie montażowe w postaci przenikania obrazów przenosi akcję na dwór królowej Elżbiety. W następnej scenie widzimy naradę rady koronnej, która zastanawia się nad tym, w jaki sposób zdobyć pieniądze na finansowanie wojny i zabezpieczenie kraju. Powyższy zabieg estetyczny sygnalizuje widzowi, że obie sytuacje, mimo że dzieją się gdzie indziej, to mają miejsce mniej więcej w tym samym czasie diegetycznym. W efekcie otrzymujemy komunikat, że w czasie gdy katolicy Hiszpanie modlą się o zwycięstwo, protestanci Anglicy organizują środki na wojnę.

Zastosowany przez Laco Adamika, opisany wyżej formalny środek wyrazu, oprócz zasygnalizowania jednoczesności obu sytuacji historycznych rozgrywających się w różnych miejscach, pozwolił mu również osiągnąć efekt w postaci zderzenia dwóch różnych wizji świata i systemów wartości. Z jednej strony uwikłany w religijną metafizykę katolicki fanatyzm, z drugiej zaś zakotwiczony w pragmatycznym racjonalizmie duch protestantyzmu. W finale okazuje się, że pragmatyczny racjonalizm zwycięża nad religijnym fanatyzmem, co ciekawe nie bez pomocy sił natury w postaci burzy, którą Anglicy uznali za interwencję Opatrzności. Mamy tu do czynienia z sugestią, iż o ile Hiszpanie oczekiwali pomocy Opatrzności, to Anglicy robili wszystko, żeby Opatrzności pomóc.

Spektakl Laco Adamika został zrealizowany w oparciu o strategię pozorowanej sceniczności. Świat diegetyczny charakteryzuje się typową dla estetyki klasycznego modelu teatru telewizyjnej scenograficzną „sztucznością”, skromnością, a nawet surowością. Poszczególne przestrzenie, w których rozgrywa się akcja dramatu, zostały wymodelowane w minimalistyczny sposób. Do ich konstrukcji wykorzystano niezbędne rekwizyty i elementy scenografii, które pełnią funkcję wskaźników pozwalających widzowi domyśleć się, gdzie dana sytuacja historyczna ma miejsce. I tak np. sala obrad rady koronnej składa się z dwóch ścian, w tym jednej z oknami, stołu, krzesel i dwóch żyrandoli; o tym, że w jednej ze scen rozmowa pomiędzy Essexem a Baconem ma miejsce w jakiejś komnacie domyślamy się dzięki temu, że obaj siedzą na krzesłach

przy stole, na którym stoi kandelabr z zapalonymi świecami, wokół jest całkowicie ciemno, nie widać innego wyposażenia pomieszczenia; wskaźnikiem tego, że akcja toczy się w pałacowym parku są gałęzie drzew oraz dekoracja grająca zewnętrzną elewację pałacu; garderoba królowej składa się ze ściany i lustra; komnata Filipa hiszpańskiego z dwóch ścian (jedną z nich wypełnia okno z witrażami) i stojącego pośrodku sali krzesła, na którym siedzi król oraz sekretarzyka urzędnika, przy którym skryba spisuje polecenia władcy. Scenografia użyta do realizacji spektaklu ma więc charakter symboliczny, jej zadaniem nie jest udawanie jakiejś „rzeczywistej rzeczywistości”, a jedynie sygnalizowanie widzowi topografii historycznego świata diegetycznego. Podobnie dzieje się z kostiumami. Niektóre z postaci przez cały spektakl pojawiają się w tym samym stroju, jak np. hrabia Essex, co może sprawiać wrażenie, jakby faworyt królowej nie miał innych ubrań poza jasnym kaftanem i ciemnym płaszczem, którym przykrywał czasem swój biały kostium, co sugerowało, że znajduje się na zewnątrz. Tym samym ubiory poszczególnych postaci zdradzają swój kostiumowy charakter. Nie inaczej jest z zachowaniem, mimiką, gestykulacją i sposobem mówienia pojawiających się w widowisku postaci, które wręcz manifestują swoją teatralność. Nie dość, że mówią niemal o wszystkim, co widzą i ciągle ze sobą rozmawiają, to czynią to w zmanierowany sposób, używając scenicznej prozy. Dobrym przykładem mogą być tu sceny przedstawiające Elżbietę i Filipa, których mimika, tonacja i modulacja głosu – jako żywo – przywołują na myśl teatralne techniki aktorskie.

Reasumując należy powiedzieć, że w przypadku widowiska Laco Adamiaka mamy do czynienia z klasycznym spektaklem historycznym, który strukturuje historyczny świat przedstawiony zgodnie z regułami tradycyjnego modelu teatru paleo-telewizji. Tym samym, manifestując estetyczną konwencjonalność, poprzez ujawnianie efektu pozorowanej sceniczności, zdradza swój pseudo-realistyczny charakter oraz umowny wymiar historycznego świata przedstawionego. Co więcej, poetyka historycznego teatru paleo-telewizji pozwala na to, aby przedstawiać przeszłość niejako „od i do wewnątrz”, tzn. koncentrować się nie na przebiegu akcji i widzialnym spektrum świata przeżywanego, a na wymiarze psychologicznym postaci i relacji pomiędzy nimi, na tym, jakie emocje i uczucia mogły targać bohaterami, jak i co mogli myśleć, jak i o czym mogli ze sobą rozmawiać, w jakich okolicznościach mogli podejmować decyzje itd. Tradycyjny teatr telewizji jawi się jako znakomite audiowizualne narzędzie, umożliwiające przeprowadzanie „psychologicznej wiwisekcji” bohaterów przeszłości w jawnym teatralno-historycznym anturażu audiowizualnego realizmu scenicznego. W przypadku współpracy twórców spektakli telewizyjnych z historykami, może on pełnić

rolę „quasi-empirycznego laboratorium”, swoistej formy poligonu, na którym badacz przeszłości mógłby trenować i weryfikować swoją historyczną wyobraźnię, wykorzystując do tego narzędzia, jakich dostarcza teatr telewizji.

B. Historyczny „filmowy” teatr telewizji

W przypadku filmowego teatru telewizji mamy do czynienia z poetyką, która tak jak poprzednio, bazuje na tradycyjnie pojmowanej historyczności definiowanej w kategoriach triady: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość. Spektakl jest koherentną, linearną dynamiczną narracją z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. Filmowe widowisko teatru telewizji przedstawia wydarzenia i perypetie bohaterów w porządku chronologicznym. W filmowym historycznym spektaklu telewizji dramaturgia akcji, pojmowanej jako uzasadnione fabularnie przemieszczanie się postaci w czasie i przestrzeni, dominuje nad dramaturgią słowa mówionego i dialogu i choć jej nie wyklucza, to podporządkowuje logice przebiegu wydarzeń.

W ramach tego modelu dominuje estetyka realizmu filmowego polegająca na maskowaniu „efektu pozorowanej sceniczności”, na rzecz ekranowego „efektu rzeczywistości” historycznego świata przedstawionego. Akcja spektaklu rozgrywa się w plenerach oraz tzw. „naturalnych” wnętrzach, które mniej lub bardziej przypominają miejsca historyczne. Rekwizyty, kostiumy i charakterystyka postaci historycznych również mają podkreślać historyczny realizm i naturalizm zarówno bohaterów, jak i całego świata przedstawionego. Podobnie gra aktorska bardziej przypomina filmową niż teatralną, choć bywa i tak, że przy zachowaniu filmowej estetyki spektaklu telewizyjnego, gra aktorów, pozostając w dużym stopniu teatralną, staje się oznaką „efektu pozorowanej sceniczności” widowiska. Tak czy inaczej, zadaniem gry aktorskiej jest takie zbudowanie postaci historycznej, aby zachowania bohaterów historii, sposób mówienia, poruszania się, gestykulacji, jawiły się widzowi jako „naturalne” dla epoki przedstawianej w spektaklu.

Narrację historycznego widowiska teatru telewizji znamionuje formalna przezroczystość. Składają się na nią filmowe środki wyrazu w postaci: dynamicznego użycia i niejawności kamery; uprzywilejowanego punktu widzenia kamery; miękkiego, umotywowanego psychologicznie montażu czasowego i przestrzennego; narratywizacji przestrzeni; realizmu zdjęć, wykorzystania dokumentalnych materiałów filmowych lub stylizowanych na dokumentalne; realizmu struktury narracji i świata przedstawionego; prawdopodobieństwa prezentowanych zdarzeń; rozdziału zobiektywizowanych i subiektywnych, tj. utożsamiających się z punktami widzenia postaci, punktów widzenia kamery. Dzięki temu możliwe staje się uzyskanie ciągłości i spójności historycznej nar-

racji widowiska oraz czasoprzestrzennej koherencji struktury historycznego świata przedstawionego.

W ramach filmowego historycznego spektaklu telewizji poszczególnym ujęciom czy scenom często towarzyszy muzyka słyszana spoza kadru bądź muzyka będąca strukturalnym elementem historycznej diegezy. Zazwyczaj jest to muzyka pochodząca z przedstawianej epoki lub na taką stylizowana. W spektaklu pełni funkcję znaczeniową, np. sugeruje grozę mających nastąpić wydarzeń bądź ilustracyjną, czyli tła dla danego ujęcia czy sceny. Będąc strukturalnym elementem diegezy, często staje się także detalem uwypuklającym ekranowy realizm historycznego świata przedstawionego.

Struktura przestrzenna historycznego świata możliwego charakteryzuje się otwartością i pełną geometrią. Przestrzeń rozciąga się we wszystkich kierunkach. Jest modelowana z rozmaitych punktów widzenia, zarówno poprzez dynamiczne ruchy kamery, montaż wewnątrz-kadrowy w postaci planów bliiskich, średnich, pełnych i ogólnych, jak i przestrzenny montaż cięty. Dynamiczna kamera często podąża za poruszającymi się w różnych kierunkach bohaterami, śledząc ich poczynania w obrębie świata przedstawionego.

Czas historycznego teatru telewizji w jego filmowej wersji również różni się od temporalności tradycyjnego spektaklu historycznego. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z możliwością montażowego strukturalizowania czasu, co pozwala na wprowadzanie różnych linearnych modalności i płaszczyzn czasowych takich jak: czas teraźniejszy, czas przeszły, czas retrospektywny czy czas introspektywny. Historyczny czas przedstawiony widowiska jest więc czasem wielowymiarowym, podzielnym, dającym się przeplatać, mieszać, cofać, zwalniać i przyspieszać. Wskaźnikami określonego porządku historycznego czasu przedstawionego mogą być werbalne sugestie postaci, wygląd bohaterów i świata diegetycznego, sposób mówienia i zachowania się bohaterów, rekwizyty, scenografia bądź umieszczane na ekranie napisy informujące o czasie i miejscu akcji. Bardzo często wskaźnikami historycznego czasu przedstawionego są kolor i faktura obrazu telewizyjnego spektaklu. Charakterystyczny dla symbolizowanego przez fakturę obrazu filmowego czas przeszły wynika z tego, że film nie jest medium „czasu rzeczywistego”, co oznacza, że przeszły czas realizacji obrazu, a tym samym czas świata filmowanego, nie są równoległe wobec rzeczywistego czasu teraźniejszego, tzn. aktualnego czasu emisji, a w konsekwencji wobec aktualizowanego na ekranie czasu świata diegetycznego. Mówiąc nieco inaczej, ponieważ film jest medium czasu przeszłego, poprzez fakt, iż aktualizuje ów czas w porządku rzeczywistego czasu teraźniejszego, co więcej potrafi manipulować czasem, jawi się jako aparat **modalnego czasu historycznego**. Tym samym filmowe spektakle teatru telewizji realizowane są w porządku

tw. modalnego czasu historycznego. W przypadku filmowego historycznego teatru telewizji przejścia z jednego porządku czasowego do innego w obrębie narracji i świata przedstawionego są wyraźnie sygnalizowane.

* * *

Stylistykę filmowego teatru telewizji szczególnie upodobał sobie twórca realizujący swoje widowiska w ramach współczesnej „Sceny Faktu”. Większość powstałych pod tym szyldem spektakli telewizyjnych, zajmujących się głównie problematyką historii najnowszej, zostało w całości, bądź w dużej części, wykonanych z użyciem filmowych technik i środków wyrazu, co pozwala uznać emitowaną od 2006 roku serię widowisk za pewien ukonstytuowany już nurt, funkcjonujący w postaci estetycznej konwencji o ukształtowanej i rozpoznawalnej poetyce.

Dla przykładu spróbujmy przyjrzeć się jednemu ze spektakli „Sceny Faktu” w reżyserii Krzysztofa Langa, noszącemu tytuł *Tajny współpracownik*, którego premiera na antenie TVP 1 miała miejsce 26 stycznia 2009 roku²⁸.

Spektakl Langa został zrealizowany w paradygmatycznie filmowy sposób. Sam reżyser w jednej z wypowiedzi przyznał, iż jest filmowcem i przy pracy nad widowiskiem myślał kategoriami filmowymi²⁹.

Widowisko jest tradycyjną historyczną opowieścią o klasycznej strukturze narracji, z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, które przedstawia wydarzenia z przeszłości w porządku chronologicznym. *Tajny współpracownik* to wstrząsająca historia zwerbowanego przez Urząd Bezpieczeństwa młodego, jeszcze niepełnoletniego, chłopaka Mieczysława Białasa (Czesława Białowąsa), który jako tajny współpracownik, oznaczony operacyjnym pseudonimem „Małachowski” (potem „Michał”), brał czynny udział w rozpracowywaniu i likwidacji zbrojnego podziemia niepodległościowego w powojennej Polsce. Białas mieszkał z matką w Płocku, gdzie jako uczeń uczęszczał do gimnazjum. Był zwykłym, zafascynowanym poezją chłopakiem. Pisał wiersze. Jego dwóch braci należało do armii podziemnej. Jeden z nich został zamordowany przez UB. Matka za kontakty z synami została oskarżona o współpracę ze zbrojnym podziemiem i skazana na więzienie. Bezpieka zainteresowała się także Mietkiem. Chłopak pod groźbą kary za kontakty z braćmi i współpracę

²⁸ W tekście nie będę zajmował się badaniem widowiska pod kątem zawartej w nim wizji świata i człowieka. Problematyką wizji świata i człowieka w spektaklach sceny faktu zajmuje się Mariusz Mazur, którego tekst znajduje się w niniejszym tomie.

²⁹ Zob. M. Rigamonti, *Żywoć arcymistrza donosu*, „Polska The Times” nr 21, 26 stycznia 2009.

z partyzantami oraz w zamian za obietnicę zwolnienia matki z więzienia, podpisuje deklarację współpracy z UB, w której zobowiązuje się do pomocy w rozpracowaniu i likwidacji oddziału „Huzara”. Agent „Małachowski”, jako brat żołnierza walczącego w oddziale „Huzara”, ma liczne znajomości i dojścia, pozwalające mu na nawiązanie kontaktów z partyzantami. Wykorzystując je, donosi swoim mocodawcom o miejscu stacjonowania pododdziału por. „Brzaska”, który zostaje zlikwidowany przez UB i oddziały KBW. Osaczony „Brzask” wraz z dwoma żołnierzami ginie. Bratu Białasa „Litwinowi” i jeszcze kilku partyzantom udaje się ujść z życiem. UB, uznając przydatność „Małachowskiego” jako agenta, kieruje podejrzenia żołnierzy podziemia na innego, aresztowanego wcześniej członka podziemnej organizacji – Gizińskiego, którego po przesłuchaniach wypuszcza na wolność, co wskazuje na to, że to on jest zdrajcą. Dzięki temu zabiegowi Białas wciąż, bez cienia podejrzeń, może operacyjnie penetrować środowiska związane z podziemiem. Nie rozpracowuje tylko partyzantów. Spotykając się z prowadzącym go oficerem UB w konspiracyjnym mieszkaniu, donosi również na rodziny żołnierzy walczących w oddziałach „Huzara”. Jako brat „Litwina” w dalszym ciągu cieszy się ich wielkim zaufaniem. Dzięki temu zdobywa wszelkie niezbędne dla UB informacje. W efekcie tych donosów, rodziny ukrywających się w lesie partyzantów zostają aresztowane przez bezpiekę. Białas za efektywną pracę dostaje od prowadzącego go oficera pochwałę i kolejną obietnicę zwolnienia matki z więzienia. Z wdzięczności jeszcze bardziej angażuje się we współpracę z UB i w rozpracowanie oddziału „Huzara”. Urząd Bezpieczeństwa dotrzymuje słowa i matka Białasa wychodzi na wolność. Kobieta dowiadując się o roli jaką syn odegrał w jej uwolnieniu, uznaje go za zdrajcę. UB w dalszym ciągu uwiarygodnia „Małachowskiego” w środowiskach niepodległościowych, kierując podejrzenia o zdradę partyzantów i wspierającej ich ludności na inne osoby. Bezpieka tworzy „Małachowskiemu” dodatkową legendę. Agenci UB podejmują oficjalne działania w celu aresztowania Mieczysława Białasa jako przeciwnika nowego ustroju. To daje „Michałowi” niezwykle mocne konspiracyjne alibi, które pozwala mu przeniknąć do oddziałów leśnych i umożliwia wystawienie „Huzara”. Zdekspirowany przypadkowo w drodze na akcję przez patrol MO, zostaje wycofany z dotychczasowej działalności agenturalnej na terenie województwa warszawskiego i przeniesiony do Wrocławia, gdzie pod tajnym patronatem UB podejmuje studia. W czasie, kiedy „Małachowski” zadomawia się na uniwersytecie, w ZMP, oddział, w którym walczył jego brat, zostaje rozbity przez KBW, a „Litwin” ujęty przez UB. Mieczysław dostaje od płk. Trochimowicza kolejne zadanie, jakim jest przekonanie brata do składania zeznań. Polecenie wykonuje... Spektakl kończy się. O dalszych

losach Białasa dowiadujemy się z wygłaszanego spoza kadru komentarza lektora. „Michałowski” w PRL był cenionym pedagogiem, nauczycielem języka polskiego w jednym z wrocławskich liceów, publikowanym i docenianym przez specjalistów poety. Przez cały ten okres, niemal do śmierci w grudniu 1981 roku, współpracował z komunistycznym aparatem bezpieczeństwa.

Spektakl został zrealizowany z wykorzystaniem filmowych środków wyrazu. Narracja jest dynamiczna. Dramaturgia akcji dominuje nad dramaturgią słowa mówionego w specyficzny sposób. Liczne sceny dialogowe niejako wpisują się w logikę i dynamikę dziejących się na ekranie wydarzeń. Są miejscem przebiegu akcji. Dobrym przykładem mogą być sceny przesłuchań Białasa, podczas których jest on bity, straszony i maltretowany przez grających rolę dobrego i złego policjanta funkcjonariuszy UB. Sceny te przedstawiają przebieg przesłuchań i werbunku głównego bohatera. Fabuła widowiska ma charakter sensacyjny. Akcja cały czas się rozwija w konkretnym kierunku, zgodnie z logiką porządku przyczynowo-skutkowego. Jej początkiem jest aresztowanie i werbunek Białasa, rozwinięciem – jego agenturalna działalność w postaci penetracji środowisk niepodległościowych, natomiast finałem – rozpracowanie i likwidacja walczących z nowym ustrojem żołnierzy podziemia przez UB i KBW. Białas jest cały czas „zadaniowany” przez oficerów UB. Wykonuje kolejne rozkazy. Przemieszcza się z miejsca na miejsce, odwiedza wielu ludzi, rozmawia ze znajomymi i nieznanymi, zdobywa ich zaufanie, uczestniczy w zbrojnych akcjach KBW przeciw partyzantom, spotyka się z funkcjonariuszami UB. Za każdym razem coraz bardziej zbliża się do celu, jakim jest likwidacja partyzantów. Równolegle przechodzi światopoglądową przemianę. Ze zwerbowanego w brutalny sposób, złamanego, młodego, niewiele jeszcze rozumiejącego chłopaka, z każdym kolejnym zleconym zadaniem, przeistacza się w niemal ideowego komunistę, który z przekonaniem i coraz większym zapałem angażuje się we współpracę z UB. Doskonale widać to w scenie rozmowy Białasa z matką, kiedy usiłuje przekonać ją do nowego ustroju; w scenach rozmów z oficerami UB, w trakcie których przeżywa wielkie rozczarowanie, kiedy zostaje poinformowany, że jego rola tajnego agenta kończy się po tym, jak przypadkiem został zdekonspirowany przez milicję; w finałowej scenie rozmowy z rannym bratem, którego namawia do współpracy z aparatem bezpieczeństwa; wreszcie w scenach przedstawiających jego oddane zaangażowanie w sprawę podczas perfekcyjnej realizacji zleconych mu przez prowadzących go oficerów zadań. Tak więc w spektaklu mamy do czynienia z dynamiczną akcją, zarówno w wymiarze przebiegu wydarzeń, jak i w sensie psychologicznym, tj. ideowej i światopoglądowej przemiany głównego bohatera.

Filmowość spektaklu objawia się także i w tym, że został on zrealizowany w plenerach i „naturalnych” wnętrzach odgrywających w widowisku historyczne lokalizacje. Akcja rozgrywa się w lasach, w wioskach, na polach, na ulicach miast oraz w pomieszczeniach – mieszkaniach, dworach, wiejskich chatach, stodołach, sali sądowej, biurach UB, szpitalu, itd. Podobnie dzieje się z rekwizytami i kostiumami bohaterów. Mundury i broń żołnierzy AK oraz funkcjonariuszy UB, codzienne ubrania poszczególnych postaci dramatu, sprzęty i topografia wnętrz: np. meble i ich rozmieszczenie w mieszkaniach czy biurach, samochody, charakterystyczne szklanki w koszyczkach, fryzury kobiet, piec w wiejskiej chacie, leżąca się strumieniami wódka pita w szklankach, itp., poprzez odwołania do potocznych, znanych z zachowanych fotografii czy filmów wyobrażeń na temat wyglądu przedstawianej epoki, w sugestywny i przekonujący sposób imitują charakterystyczne dla niej (w powszechnym mniemaniu) wyposażenie i ubiory. Nie inaczej jest z grą aktorów. Postaci dramatu zachowują się w „naturalny” sposób. Ich ruchy, gestykulacja, mimika, modulacja głosu nie rzązą teatralnością. Dialogi są mówione „naturalnie” w swoisty dla przedstawianej epoki sposób. Słyszymy ubecki żargon – oddziały AK to bandy, komunistyczną nowomowę – mordowanie akowców to likwidacja czy łamaną i nacechowaną rusycyzmami polszczyznę pułkownika Trochimowicza. Nawet pojawiająca się w spektaklu muzyka ma uzasadnienie dramaturgiczne. Jest strukturalnym elementem diegezy historycznej. Ilustrują to sceny, w których partyzanci śpiewają pieśni wojskowe i religijne. Wszystkie wspomniane tu zabiegi realizacyjne służą temu, aby stworzyć jak najbardziej przekonujące wrażenie ekranowego „efektu rzeczywistości” w trakcie aktualizacji dzieła.

Na poziomie narracji spektakl charakteryzuje się formalną przezroczystością. Logika narracji jest zgodna z logiką wydarzeń. Zdjęcia zostały wykonane w konwencji realistycznej. Kamera jest dynamiczna, ale niewidoczna. Poszczególne ruchy kamery mają motywację dramaturgiczną. Kamera podąża za akcją. W większości przypadków mamy do czynienia z uprzywilejowanym punktem widzenia. Kadr jest tak skomponowany, aby w najprzystępniejszy dla widza sposób uwypuklić to, co w danym momencie przedstawianej historii istotne i zajmujące. Dzięki takim zabiegom na ekranie możemy oglądać np. siedzącego na pace ciężarówki Białasa, który udaje się na kolejną akcję. Kamera podąża za bohaterem. W jednej ze scen, która przedstawia atak KBW na oddział „Brzaska”, kamera również podąża za poruszającymi się po lesie żołnierzami i Białasem. Reżyser kreuje historyczną rzeczywistość z rozmaitych, umotywowanych dramaturgicznie perspektyw. Dominują ujęcia zobiektywizowane. Świat przedstawiony filmowany jest z perspektywy trzeciej osoby. Reżyser nie unika także ujęć realizowanych z perspektywy danej postaci, które utożsamiają

się z jej punktem widzenia. Dobrym przykładem mogą być sceny przesłuchań Białasa. W ujęciu zrealizowanym z perspektywy osoby trzeciej widzimy oświetloną twarz wystraszonego, przesłuchiwanego na UB chłopaka. W następnym ujęciu, zrealizowanym z punktu widzenia Białasa, oglądamy świecącą w ekran żarówkę lampki i mającą w cieniu za nią postać oficera śledczego. Obraz nieco się kołysze, jest jakby trochę niewyraźny. To sygnały wskazujące, że na ekranie oglądamy to, co widzi przestraszony i bity Białas, który ze strachu i bólu kołysze się siedząc na stołku naprzeciw biurka. Następne ujęcie, znów z perspektywy zobiektywizowanej. Widzimy na nim krzyczącego oficera śledczego. Inny przykład: w przywoływanej już scenie ataku KBW na „Brzaska” zobiektywizowane ujęcia pokazują nam oficera patrzącego przez lornetkę. W następnym ujęciu oglądamy to samo, co widzi Trochimowicz – krzątających się wokół stodoły żołnierzy „Brzaska”. Kadr został skomponowany w taki sposób, jakby kamera patrzyła przez lornetkę. W opisanych wyżej przypadkach mamy do czynienia z przykładami montażu przezroczystego. Scena przesłuchania, tak jak niemal wszystkie sceny dialogowe w spektaklu, została sfilmowana techniką kontrplanów, scena ataku KBW na partyzantów jest przykładem montażu na punkcie widzenia. Są to typowe dla przezroczystych form narracyjnych zabiegi konstrukcyjne.

Formalną przezroczystość zachowuje również montaż czasowy i przestrzenny. W obu przypadkach jest on motywowany wielorako. Głównie służy jako narzędzie uzasadnionego fabularnie przenoszenia akcji w czasie i przestrzeni. Przykładem może być scena rozmowy Białasa z jednym z funkcjonariuszy, mająca miejsce w mieszkaniu kontaktowym UB. Oficer prowadzący podczas spotkania przedstawia Białasowi dalszy plan działania. Ustala z nim legendę oraz zleca kolejne zadania do wykonania. Zgodnie z wytycznymi, chłopak ma dwukrotnie wybrać się do współpracującej z partyzantami rodziny Welfłów i uzalać się nad wydanym przez siebie „Brzaskiem”. W następnej scenie widzimy idącą polami postać „Małachowskiego”. W kolejnym ujęciu chłopak siedzi już przy stole w mieszkaniu Welfłów i rozmawia z nimi, ubolewając nad tym, jak to bolszewicy zatłukli „Brzaska”. W tym przypadku mamy do czynienia z typową strategią przeniesienia akcji w czasie i przestrzeni za pomocą montażu. Najpierw rozmowa w mieszkaniu kontaktowym UB. Po cięciu następuje czasoprzestrzenne przesunięcie akcji. Chłopak idzie do miejsca docelowego. Po następnym cięciu znowu czasoprzestrzenne przesunięcie. Wizyta w mieszkaniu Welfłów. Tak więc, jak nietrudno zauważyć, montaż czasowy i przestrzenny służy tu do zgodnego z logiką przyczynowo-skutkową przedstawiania następstwa wydarzeń w czasie rozgrywających się w rozmaitych przestrzeniach.

Dodatkowo montaż przestrzenny pozwala reżyserowi na budowanie otwartej geometrii przestrzeni historycznego świata przedstawionego. Przestrzeń rozciąga się we wszystkich kierunkach, kamera może w nią wchodzić. Przecinające się różne punkty widzenia kamery pokazują świat przedstawiony zarówno w pełnych, średnich, jak i bliskich planach. W ujęciach plenerowych dominują plany pełne i średnie. Dobrym przykładem mogą być tu sceny przedstawiające malownicze pola, którymi Białas zmierza do miejsc przeznaczenia. Innym przykładem może być scena aresztowania. Pierwsze ujęcie zostało zrealizowane w planie bliskim. Przedstawia idące po krawężniku nogi. W tym samym ujęciu kamera wędruje w górę. Na ekranie widzimy pokazanego w planie bliskim chłopaka. Następuje cięcie. Następne, zrealizowane w planie pełnym ujęcie przedstawia zabudowaną blokami mieszkalnymi ulicę Płocka. Po krawężniku idzie Białas. Za nim nadjeżdża czarny samochód. Podjeżdża do chłopaka i zatrzymuje się. Podchodzą do niego dwaj mężczyźni w płaszczach i kapeluszach. Następuje cięcie. Seria krótkich ujęć z różnych punktów widzenia w bliskich planach pokazujących aresztowanie Białasa. Kolejne cięcie. W tym ujęciu odwrócona o 180 stopni wobec otwierającego scenę ujęcia kamera pokazuje samochód, który odjeżdża z miejsca zdarzenia. W scenach realizowanych we wnętrzach pojawiają się, co prawda, ujęcia realizowane w planie ogólnym, jednakże dominują plany średnie i bliskie wraz ze zbliżeniami twarzy, rąk, nóg oraz poszczególnych fragmentów pomieszczeń wraz z ich wyposażeniem. Ponieważ w pomieszczeniach rozgrywają się głównie sceny dialogowe, kamera koncentruje się w nich na rozmawiających postaciach i ich twarzach. Przy okazji filmowane są wnętrza, dzięki czemu kamera pokazuje ich topografię. Dobrym przykładem takiego rozwiązania może być jedna z pierwszych scen, przedstawiająca naradę w Wojewódzkim Urzędzie Bezpieczeństwa w Warszawie, gdzie podjęta zostaje decyzja o werbunku Mieczysława Białasa na agenta. Następujące po sobie, zrealizowane w planach bliskich i dużych zbliżeniach, ujęcia pokazują postaci i twarze siedzących wokół stołu uczestników spotkania. Ruchoma kamera, wparta montażem przestrzennym, wędruje z jednej postaci na kolejną, w międzyczasie pokazując oglądane przez funkcjonariuszy fotografie i dokumenty, znajdujące się w tle meble – szafę, krzesła, komodę, na której stoi butelka ze szklankami, wypełniająca jedną ze ścian okna, itd. Scena kończy się ujęciem zrealizowanym w planie pełnym, które z perspektywy pokazuje niemal całą salę obrad. Na ekranie widzimy prostokątny stół, wokół którego stoją kończący naradę ubecy; w głębi znajduje się stolik, przy którym siedzi protokolantka; za nią przy ścianie, na której wiszą portrety aktualnych przywódców państwa, stoją krzesła; obok, po drugiej stronie, znajduje się szafa z dokumentami; na prawo od szafy, pod oknem, stoi ława. Z podobnymi roz-

wiązaniami spotykamy się w scenach rozgrywających się w innych pomieszczeniach Urzędu Bezpieczeństwa oraz pomieszczeniach mieszkalnych.

O tym, gdzie i w jakim czasie rozgrywa się dana akcja również dowiadujemy się w standardowy dla filmu sposób. W poszczególnych scenach informują nas o tym rozmawiające ze sobą postaci dramatu, głos lektora spoza kadru, czytający meldunki i sprawozdania Białasa bądź nienależące do diegezy napisy z nazwą miejscowości, miejsca i czasem, w jakich dzieje się dana sytuacja historyczna. Przykładowo, w scenie aresztowania Białasa, na samym początku, tj. na tle idących po krawężniku nóg, pojawia się napis z informacją: 26 marca 1950 Płock. Dzięki takim zabiegom wiemy także skąd, gdzie i w jakim czasie nastąpiło przesunięcie akcji.

Spektakl Langa został zrealizowany w czasie przeszłym retrospektywnym. Oznacza to, że w widowisku mamy do czynienia z przesunięciem akcji w czasie i przestrzeni, co stanowi zakłócenie chronologii przedstawianych wydarzeń. Widowisko zaczyna się sceną, w której w zbliżeniu widzimy włączony telewizor i przemawiającego z ekranu generała Jaruzelskiego. U dołu naszego ekranu pojawia się napis: 16 grudnia 1981. Telewizor stoi w zaciemnionym pokoju. Kamera cofa się, okazuje się, że w poszerzonym polu widzenia, naprzeciw odbiornika, usytuowana z prawej części kadru, siedzi odwrócona tyłem do niej postać człowieka. Nagle postać odwraca się w stronę kamery. Okazuje się, że jest to starszy mężczyzna. Na ekranie widzimy pokazaną w zbliżeniu spoglądającą do tyłu twarz. Następuje cięcie. Kolejne ujęcie przedstawia młodego mężczyznę w ciemnym pomieszczeniu. Następne cięcie. W dalszym ujęciu widzimy idących ulicą ludzi. Kobieta z młodym chłopakiem prowadzeni przez umundurowanego żołnierza. Na ekranie pojawia się napis: 17 lipca 1946 Sokołów Podlaski. Powyższy zabieg w skonwencjonalizowany sposób wydaje się sugerować, iż mamy tu do czynienia z retrospekcją. Siedzący przed telewizorem mężczyzna to Mieczysław Białas, który w grudniu 81 roku przypomina sobie lata młodości. Oglądana dalej historia jest więc wspomnieniem głównego bohatera, autorefleksją nad własnym pogmatwanym losem. Wrażenie retrospekcyjnego charakteru przedstawianej historii potęguje finałowa scena, w której znów pojawia się ta sama, siedząca w pokoju z telewizorem, patrząca za siebie postać mężczyzny. Mamy tu do czynienia z powrotem do czasoprzestrzeni, w której spektakl się zaczynał. Dodatkowym zabiegiem realizacyjnym, wskazującym na retrospektywność historycznego czasu przedstawionego, są ujęcia lat 50., którym towarzyszy dobiegający spoza kadru głos głównego bohatera czytającego swoje wiersze. W tym kontekście jawią się one jako pisane z perspektywy czasu komentarze do poszczególnych wydarzeń oglądanej na ekranie historii, których autor był uczestnikiem. Dobiegający z offu głos czyta-

jący poezję dodatkowo generuje efekt introspekcyjnego wymiaru prezentowanej na ekranie opowieści historycznej.

Reasumując, przedstawiana historia lat 50. rozgrywa się w przeszłej terażniejszości 1981 roku w głowie przypominającego sobie minione wydarzenia Mieczysława Białasa. Przy czym retrospekcje lat 50. wspomniane przez głównego bohatera w latach 80., aktualizowane są na ekranie w emisyjnym czasie terażniejszym. Splot powyższych porządków czasowych daje efekt w postaci wspomnianego wyżej **historycznego czasu modalnego**.

Tak więc większość zastosowanych przez Langa do realizacji spektaklu środków wyrazu, z przezroczystym montażem czasowym i przestrzennym na czele, pozwoliło zachować koherencję audiowizualnej narracji oraz czasowo-przestrzenną ciągłość historycznego świata przedstawionego, a co za tym idzie wypuklić ekranowy „efekt rzeczywistości” prezentowanej historii.

Konkludując należy powiedzieć, że w przypadku widowiska Krzysztofa Langa mamy do czynienia z nieklasycznym spektaklem historycznym a *rebour*, który strukturuje historyczny świat przedstawiony zgodnie z regułami filmowego modelu teatru telewizji. Tym samym, ukrywając swoją konwencjonalność za parawanem przezroczystej formy filmowej, generuje efekt ekranowego realizmu narracji historycznej oraz historycznego świata przedstawionego. Nawet w tych scenach, w których mamy do czynienia z ujawnianiem formy poprzez pojawianie się na ekranie nienależących do diegezy napisów informacyjnych, poszczególne ujęcia z napisami prezentujące minione wydarzenia zyskują na historycznym realizmie poprzez fakt, iż wspomniane wcześniej ekranowe opisy podnoszą ich dokumentalny walor. Poetyka i estetyka filmowego teatru telewizji koncentruje się głównie na przedstawianiu przeszłości w perspektywie widzialnego spektrum świata przeżywanego. Nie uciekając od zagadnień psychologicznych czy dylematów moralnych postaci, skupia się raczej na przedstawianiu zewnętrznej strony minionych wydarzeń, pokazując ich motywowany dramaturgicznie przebieg. Żywiołem filmowego teatru telewizji jest akcja. W tym sensie filmowy teatr telewizji jest klasyczny. Jednakże poprzez fakt, iż ze względu na swoją filmowość dekonstruuje tradycyjny model klasycznego teatru paleo-telewizji, jawi się jako nieklasyczny. Mimo mocnego ufilmowania pozostaje spektaklem teatru telewizji ze względu na fakt, iż zachowuje pewne oznaki teatralności, za które uznać można dużą ilość scen dialogowych rozgrywających się we wnętrzach, co sprawia wrażenie, że dramaturgia słowa mówionego i dialogu, jako jeden z elementów konstrukcyjnych „efektu pozorowanej sceniczności”, obok dramaturgii akcji, odgrywa istotną rolę w konstruowaniu osnowy narracji.

Filmowy teatr telewizji jawi się jako użyteczna strategia wizualizacji przeszłości, przedstawiająca tradycyjną historię. Daje możliwość penetrowania minionego świata w sposób, jakiego nie jest w stanie dać pisana narracja historyczna³⁰. Dlatego współpraca badaczy przeszłości przy realizacji filmowych spektakli teatru telewizji z ich twórcami może jawić się jako możliwość rozbudowania warsztatu badawczego historyka, co więcej, sposobność pomyślenia o historii w kategoriach ruchomego, udźwiękowionego obrazu oraz refleksji nad audiowizualnym wymiarem przeszłości.

C. Historyczny teatr neo-telewizji

W przypadku eksperymentalnego modelu historycznego teatru telewizji mamy do czynienia z poetyką mozaikowości, która przynosi kolejne komplikacje i zarazem nowe możliwości w zakresie osvajania przeszłości w kontekście współczesności. Przede wszystkim eksperymentalny spektakl historyczny epatuje formą, czym zdradza konstruktywistyczny charakter narracji oraz historycznego świata przedstawionego. Nacechowana intermedialnie i intertekstualnie audiowizualna narracja historycznego widowiska wykorzystuje wszelkie możliwe formy medialnej ekspresji, miesza je i miksuje, co powoduje, że zarówno teatralne, filmowe, jak i telewizyjne środki wyrazu, funkcjonują w jej obrębie na takich samych prawach. Narrację cechuje dynamika szybko zmieniających się, różnej proveniencji, obrazo-dźwięko-tekstów. Konsekwencją powyższego stanu rzeczy jest brak koherencji narracji, a co za tym idzie, brak ciągłości i spójności przedstawianej na ekranie historii, którą znamionuje logika paradoksalności. Nawet jeśli spektakl na poziomie rozwiązań dramaturgicznych wydaje się przedstawiać linearną historię z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem oraz dziejące się na ekranie wydarzenia w porządku tradycyjnej chronologii, to na poziomie rozwiązań formalnych prezentowana historia jest dekonstruowana.

Historyczny świat przedstawiony jest wytworem formalnych rozwiązań, które charakteryzują się medialnym i estetycznym eklektyzmem. W rezultacie mamy do czynienia ze światem diegetycznym, który znamionuje brak ontycznej koherencji i strukturalnej ciągłości. Wirtualność historycznego świata przedstawionego powoduje, że relacje przestrzenne, które go konstytuują, ulegają relatywizacji. Struktura historycznego świata przedstawionego jawi się jako płynna i amorficzna. Cechuje się nieokreślonością. Posiada zdolność niekończącego się przechodzenia ze stanu pełnej geometrii w stan geometrycznego zamknięcia i na odwrót, bądź też znajdowania się w obu stanach jednocześnie. Struktura

³⁰ Na ten temat zob. P. Witek, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

świata przedstawionego przybiera postać strumienia telewizyjnego. Oznacza to, że nie mamy tu do czynienia z obrazami przestrzeni, a raczej przestrzeniami czy nawet między-przestrzeniami udźwiękowionych, ruchomych, intermedialnych obrazów, które układają się w multimedialną strukturę kłacza.

Nie inaczej jest z czasem historycznego teatru neo-telewizji. Charakteryzuje się fragmentarycznością i brakiem ciągłości w obrębie sceny, a tym samym wewnątrz całego widowiska. Czas przedstawiony spektaklu, poprzez intermedialność dzieła, jest czasem strumienia telewizyjnego, co powoduje, że układając się w intertemporalną mozaikę, jawi się jako **historyczny czas transwersalny**, w którym różne, definiowane przez medialne technologie, pofragmentowane płaszczyzny, fałdy i struktury czasowe, takie jak: linearność, równoległość, cyrkularność; porządki czasowe (przeszłość, teraźniejszość, przyszłość), wzajemnie na siebie nachodzą, przecinają się, konfrontują się ze sobą, tworząc w efekcie intertemporalną strukturę kłacza, pulsującą w nieokreślonym rytmie czasu wielokierunkowego³¹.

* * *

Znakomitym przykładem historycznego teatru neo-telewizji jest widowisko Grzegorza Jarzyny, pt. *Historia*, którego premiera na antenie telewizyjnej miała miejsce 21 stycznia 1999 roku.

Spektakl Jarzyny przedstawia historię młodego chłopaka Witolda, którego dziejową misją jest zapobieżenie wybuchowi pierwszej, a potem drugiej wojny światowej. Opowieść zaczyna się konfliktem, jaki ma miejsce w domu Witolda. Siedząca wokół stołu rodzina spożywa posiłek i rozmawia. Matka Witolda jest niepokojona, że syn chodzi na bosaka i zadaje się z niemoralnym Józkiem, synem stróża. Martwi się, że Witold może się czymś od niego zarazić. Ojciec i bracia Witolda wytykają mu, że chodząc bez butów, kompromituje rodzinę. Witold w zasadzie milczy. Jednak spoza kadru słychać jego głos. Jest on czymś na kształt monologu wewnętrznego, w którym młody chłopak rozmyśla o rodzinie, ojcu i matce. Mówi o szlacheckim pochodzeniu rodziny, w której było kilka ciotek, hrabianek „nienajlepszego gatunku”. Myśli o ojcu, który jawi mu się jako piękny, rasowy, okazały, punktualny, spokojny mężczyzna, katolik, o niezbyt rozległych horyzontach i ograniczonej wrażliwości na sztukę. Rozmyśla o matce, którą postrzega jako kobietę wrażliwą, obdarzoną

³¹ Na temat historycznego czasu transwersalnego zob. P. Witek, *Między historią a post-historią – czyli „historyczność schizofreniczna”*, [w:] *Oblicza przeszłości*, red. W. Wrzosek, Bydgoszcz 2011, s. 127 – 155.

dużą wyobraźnią, leniwą, niezaradną, nerwową, pełną urazów, fobii i iluzji. Na uwagi ojca, matki i zaczepki braci Witold nie odpowiada. W trakcie toczącej się przy stole dyskusji matka martwi się, że chłopak, który ma już 17 lat, nie zda egzaminu dojrzałości. Matura ma się odbyć nazajutrz. Jadalnia zamienia się w egzaminacyjną salę, a siedząca wokół stołu rodzina przekształca się w matURALną komisję, przed którą Witold składa egzamin. Członkowie komisji pytają Witolda o zalety, jakie każdy z nich w sobie dostrzega. Chcąc ośmielić bosonogiego abiturienta, zdejmują buty i skarpetki. W rozluźnionej już atmosferze pytają Witolda o konkretne umiejętności: czy potrafiłby być zacy i nieposzlakowany jak ojciec z pensją 15 tysięcy, czy umiałby bać się życia, uchylać, oszukiwać, jak matka, czy byłby w stanie być brutalny, umieć gwałcić, aby podobać się kobietom, czy umiałby ślizgać się po wierzchu, narzucić sobie wiarę w coś, czego nie ma. Na koniec okazuje się, że Witold zdaje egzamin niedojrzałości, z czego wszyscy są dumni i zadowoleni. Sala egzaminacyjna przemienia się w pokój, członkowie komisji wracają do swoich rodzinnych ról. W pomieszczeniu panuje radosna atmosfera, wszyscy oprócz Witolda głośno się śmieją. Chłopak przemawia do osób znajdujących się w pokoju. Mówi, że rozumie ironię wygłaszanych do niego słów. Oznajmia rodzinie, że to nie ona z nim, ale on z nią igra oraz, że nie obchodzą go jej opinie. Do pokoju wchodzi Krysia, która przypomina, że Witold miał wybrać się z nią na mecz tenisowy. Uwagę dziewczyny zwracają boso nogi chłopaka. Pyta go, dlaczego nie jest normalny jak inni chłopcy. Twierdzi, że przydałoby mu się wojsko. Pomysł podchwytuje ojciec, uznając, że pomogłoby to Witoldowi nauczyć się punktualności, dyscypliny i porządku. Witold protestuje. Nie ma zamiaru iść do armii. Rodzina nakłania go do wstąpienia do wojska. Pokój zmienia się w salę komisji poborowej. Członkami komisji są ojciec i bracia Witolda. Chłopak stoi przed nimi rozebrany do bielizny. Ma zostać poddany badaniom. Nie zgadza się na badania, protestuje. Komisja odbiera mu głos. Witold, nie zważając na polecenia członków komisji, w dalszym ciągu protestuje. Komisja będąca jednocześnie sądem skazuje go na 5 lat kazamatów. Witold wyznaje prokuratorowi, że jest coś złego pomiędzy nim, a światem oraz, że jeśli nie uda mu się w porę temu zaradzić, ukaże się krew, wszystko się skończy. Doświadcza dziwnych doznań. Nie jest pewien, czy już umarł, czy jeszcze żyje. Leży boso w trumnie, ale porusza się. Nagle na ekranie pojawia się mapa Europy, na której widać jeden punkt oznaczający Sarajewo. Witold stojąc w pokoju przepowiada zabójstwo księcia Ferdynanda. Zastanawia się czy to nie on, poprzez przepowiedzenie śmierci księcia, jest sprawcą zabójstwa. Pragnie dotrzeć do miejsca, w którym tworzy się historia. Pokój zamienia się w komnatę dworu cara Mikołaja II. Matka i brat Witolda przeistaczają się w parę cesarską. Na dworze cara trwają intensywne zabiegi dyplomatyczne związane z przygotowaniem do wojny. Mikołaj

przyjmuje dyplomatów, którzy zdają mu relacje ze stanu sytuacji. Car waha się, jaką decyzję podjąć w sprawie mobilizacji. Witold przeobraża się w posłańca Mikołaja. Na ekranie pojawia się mapa, na której oznaczone są trzy miasta: Sankt Petersburg, Warszawa i Berlin. Witold zostaje wysłany przez cara z misją na dwór cesarza Wilhelma. Celem wizyty jest wyzwolenie z cesarza człowieka. W ciemnym pomieszczeniu za długim prostokątnym stołem, nad którym wisi podłużna lampa, siedzi Wilhelm, w którego przeobraził się brat Witolda. Idący do cesarza doradcy sprzeczzają się o to, jakie działania powinien podjąć władca Niemiec. W jednym z pomieszczeń bosa Witold czeka na audiencję u Wilhelma. Doradcy spotykają go. Witold żąda spotkania z cesarzem. Wilhelm naradza się ze swoimi podwładnymi. W drodze do cesarza Witold spotyka swoją matkę. Oboje są zdziwieni tą sytuacją. Chłopak oznajmia matce, że chce być dopuszczony przed oblicze cesarza w ważnej sprawie, jaką jest kwestia mobilizacji. Przyznaje się matce, że jest tajnym wysłannikiem Mikołaja. Matka uważa, że Witold oszalał. Doradcy, którzy w drodze do cesarza spotkali Witolda, informują Wilhelma o przybyciu posłańca. Władca waha się, czy go przyjąć. Rozpoczyna się rada koronna. Cesarz jest przestraszony. Odwlekając podjęcie decyzji, usiłuje uniknąć odpowiedzialności. Domyśla się jednak, że powstrzymanie mobilizacji może zostać uznane za słabość i w konsekwencji wywołać wojnę. Witold zastanawia się nad tym, czy absurd wojny jest do uniknięcia, czy uda mu się osiągnąć porozumienie z cesarzem. Doradcy spierają się o liczbę dywizji, jakie należy zmobilizować. Debata kończy się na 17 dywizjach. Cesarz spotyka się z Witoldem. Cały czas zastanawia się, czy absurd wojny jest do uniknięcia i dlaczego to on, Wilhelm, musi decydować o wojnie lub pokoju. Witold radzi mu, aby przestał być cesarzem. Verdun jest nieuniknione. Witold siedzi przy jednym ze stolików w warszawskiej kawiarni „Ziemiańska” w otoczeniu poetów. Szansonistka śpiewa piosenkę. Bose nogi Witolda obrażają poczucie elegancji jednego z kawalerzystów, który rozpoznaje w chłopaku Gombrowicza. Zarzuca mu pragnienie zohydzenia ułańskiej legendy. Jednocześnie radzi, aby zarzucił swój projekt. Wreszcie ułan informuje Witolda, że jest on wzywany przez marszałka Piłsudskiego do Belwederu. Witold zdając sobie sprawę z pozycji marszałka, zastanawia się, jaki ma mieć do niego stosunek. Na ekranie znów pojawia się mapa Europy, na której widać biały punkt wskazujący Warszawę. Witold znajduje się w pomieszczeniu, gdzie przebywa Józef Piłsudski, w którego przemienił się ojciec chłopaka. Mężczyźni rozmawiają. Marszałek wysłał Witolda do Adolfa Hitlera z tajną misją uzgodnienia 5-letniego paktu o nieagresji. Domyślając się, że chłopak coś przeczuwa, pyta go o radę. Witold odpowiada, aby marszałek zdjął buty, zatańczył i zaśpiewał piosenkę, palcem od nogi podrapał się w głowę, spróbował być lekki jak piórko. Rozzłoszczony Piłsudski podniesionym głosem mówi, że to on jest państwem,

narodem. Witold, zwracając się do marszałka per Józiek, mówi mu, że jest słabosilny. Radzi, aby nie bronił tego, co jest, wziął rozbrat z terażniejszością. Twierdzi, że Hitlera nie ma. Jednak ryk samolotów i odgłosy wybuchających bomb uświadamiają mu, że znaleźli się w potrzasku. Radzi uciekać do Argentyny, gdzie można na bosaka... W drzwiach pomieszczenia, w którym chłopak rozmawia z marszałkiem, stoi Kryisia. Przypomina Witoldowi, aby przyjechał do Wsoli na tenis. Mapa Ameryki Południowej z widocznym punktem oznaczającym Buenos Aires. Dokumentalne zdjęcia wojenne. Z offu słyhać głos Witolda: *wszystko staje się dowolne, wszystko staje się możliwe, wszystko...*

Opowiedziana powyżej linearna historia, jaką rzekomo przedstawia spektakl Jarzyny, jest jedynie bardzo uproszczoną transkrypcją następujących po sobie ujęć, scen i wątków, jakie możemy zobaczyć w widowisku. Perypetie bohaterów spektaklu faktycznie następują jedne po drugich, jednak relacje, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi motywami, scenami i ujęciami daleko wykraczają poza porządek tradycyjnej logiki wynikania przyczynowo-skutkowego. Używając retoryki Umberto Eco można by rzec, że widowisko Jarzyny nie zostało przez reżysera stworzone w oparciu o zestaw reguł charakterystycznych dla dobrze skonstruowanej powieści w stylu *Trzech muszkieterów*. Mamy tu raczej do czynienia z kolażem motywów funkcjonujących i współlistniejących ze sobą w porządku **logiki paradoksalnej**. Logika paradoksalna zakłada, że *A* i *nie-A* nie wykluczają się wzajemnie jako orzeczniki *X*. Tym samym zawieszono zostają klasyczne prawa tradycyjnej logiki, takie jak: zasada tożsamości, zasada wyłączonego środka oraz zasada niesprzeczności. Potwierdzenie powyższego sposobu myślenia, jako reguły konstrukcyjnej widowiska, znajdujemy w narracji Jarzyny.

W scenie prezentującej rodzinę podczas posiłku, wszystkie postaci występują w swoich rolach, dojrzały mężczyzna jest ojcem i mężem, dojrzała kobieta jest matką i żoną, Witold jest synem i bratem, młodzi mężczyźni są synami i braćmi, itd. Podobnie jest z miejscem akcji. Pokój jadalny pozostaje pokojem. Pojawienie się podczas rozmowy tematu matury Witolda zmienia sytuację nie do poznania. Pokój jadalny staje się salą egzaminacyjną, rodzina przeistacza się w komisję, przed którą Witold zdaje maturę. Ojciec przeistacza się w egzaminatora i wzywa Witolda do odpowiedzi. Witold zdaje egzamin. Ojciec jako nauczyciel ogłasza, że chłopak zdał egzamin, ale nie jest to egzamin maturalny, tylko egzamin niedojrzałości. Sala egzaminacyjna staje się na powrót pokojem, a postaci wracają do swoich poprzednich ról rodzinnych. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której ojciec będąc nauczycielem przestaje być ojcem Witolda, jednocześnie nim zostając. Egzamin dojrzałości jest jednocześnie egzaminem niedojrzałości. Witold jest i jednocześnie nie jest abiturientem. Pokój jadalny jest i nie jest salą egzaminacyjną, itd. Następnym motywem rozwija się w bardzo

podobny sposób. Podczas rozmowy przy posiłku pojawia się temat służby wojskowej Witolda. Członkowie rodziny stają się komisją poborową, a pokój jadalny przeistacza się w pokój jej urzędowania. Jeden z braci, przestając być bratem, staje się lekarzem, pozostając jednocześnie bratem, drugi z braci będąc członkiem komisji, przestaje być bratem Witolda, jednocześnie nim pozostając, podobnie ojciec Witolda, który jako przewodniczący komisji, przestaje być ojcem chłopaka, jednocześnie nim pozostając. Witold będąc poborowym, przestaje być synem i bratem członków komisji, jednocześnie nim pozostając. Dodatkowo okazuje się, że komisja poborowa nie do końca jest komisją, bowiem jest także sądem, w którym członek komisji, a brat Witolda, jest prokuratorem skazującym chłopaka na więzienie. Kolejny motyw, to śmierć Witolda, który jednocześnie pozostaje przy życiu. Ogólnie rzecz ujmując, poszczególne postaci widowiska odgrywają różne role: matka Witolda jest jednocześnie żoną cara Mikołaja, w którego przeistacza się jeden z jego braci Jerzy, Krysia przemienia się w szansonistkę, aby potem znów stać się Krysią, kolejny brat staje się cesarzem Wilhelmem, ojciec to także Piłsudski, tylko Witold w każdym z wątków pozostaje Witoldem. Poszczególne postaci znajdują się w dziwnych sytuacjach i tak też się zachowują. Witold jest bosym posłańcem Mikołaja. Komisja egzaminacyjna, przed którą Witold zdaje egzamin, zdejmuje buty i skarpety. Członkowie komisji zadają mu dziwne pytania. Władcy również zachowują się dziwnie. Dobrym przykładem może być tu postać Wilhelma, który wciąż zastanawia się nad tym, czy mobilizować, czy też nie mobilizować. Rozmowa Wilhelma z Witoldem w obecności szkieletu bawołu, także przebiega w niecodzienny sposób. Akcja widowiska rozgrywa się w domu Witolda, który jest jednocześnie dworem Mikołaja, Wilhelma i siedzibą marszałka Piłsudskiego. Witold będąc na dworze Wilhelma, jest jednocześnie w domu, spotyka tam matkę, która jest żoną Mikołaja i przebywa na dworze w Sankt Petersburgu. Podczas spotkania Witolda z Piłsudskim w Belwederze, do pokoju wchodzi ubrana tak jak w pierwszej scenie Krysia, przypominając chłopakowi o meczu tenisowym. Rozmowa Witolda z Piłsudskim także ma niespotykany przebieg. Marszałek, prosząc chłopaka o radę, dowiaduje się, że jest słabosilny, że nie ma Hitlera oraz że powinien podrapać się w głowę palcem od nogi, a najlepiej to uciec do Argentyny.

Reasumując, w płaszczyźnie dramaturgicznej widowiska Grzegorza Jarzyny mamy do czynienia z sytuacją, w której paradoks goni paradoks, nakręcając tym samym kolejną sekwencję absurdalnych sytuacji i motywów tworzących pewną narracyjną entropijną „całość”.

Dramaturgii spektaklu nie sposób oderwać od rozwiązań formalnych, jakimi Jarzyna posłużył się do realizacji widowiska. Strategia użycia medialnych środków wyrazu jako żywo przypomina techniki stosowane na

gruncie neo-telewizji. Mamy tu do czynienia z intermedialną mozaiką szybko zmieniających się obrazów różnej proveniencji, która dodatkowo komplikuje przedstawianą przez reżysera historię. Narracja, jak i świat przedstawiony, kreowane są za pomocą będących we wzajemnym, niedającym się uzasadnić, splocie stylów i technik medialnych: filmu, telewizji, filmu dokumentalnego, kroniki filmowej, filmu amatorskiego. Reżyser w jednej scenie stosuje różne techniki filmowania, co pociąga za sobą konsekwencje zarówno dla narracji, jak i sposobu istnienia struktury świata przedstawionego w obrębie całego widowiska. Intermedialny montaż w obrębie ujęcia na tym samym punkcie widzenia kamery powoduje fragmentację zarówno samego ujęcia, sceny, jak całej narracji. Skutkuje to zamętem zarówno w ciągłości narracji oraz czasowej i przestrzennej koherencji świata przedstawionego.

Przyjrzyjmy się przywoływanej już pierwszej scenie, w której rodzina siedząc przy stole, spożywa posiłek i rozmawia o przypadłościach Witolda. W płaszczyźnie dramaturgicznej mamy do czynienia z pewną czasowo-przestrzenną, logiczną ciągłością sytuacji w postaci znajdujących się w jednym miejscu osób, rozwijającego się dialogu, wygłaszanych uwag, niepokojów itd. Jednak scena została zrealizowana tak, że formalne środki wyrazu dekonstruują ową ciągłość. Dzieje się tak dlatego, że ujęcia nie tylko poszczególnych, ale jak się zdaje również tych samych punktów widzenia kamery, zostały zrealizowane przy użyciu różnych technik medialnych. W scenie mamy do czynienia z sytuacją, w której np. dana postać zaczyna wygłaszać swoją kwestię, jest filmowana w zbliżeniu kamerą telewizyjną, zgodnie z regułą klasycznego teatru telewizji, a kiedy kończy mówić tę samą kwestię, filmowana jest kamerą filmową w estetyce czarno-białej kroniki filmowej bądź chaotycznie ruchomą kamerą amatorską. Jedna z postaci wygłasza swoją kwestię w obrazie telewizyjnym, natomiast reakcja innej osoby pokazywana jest już w obrazie stylizowanym na niemy, monochromatyczny film dokumentalny bądź kolorowy film amatorski. Tak więc, z jednej strony mamy do czynienia z zachowaniem w widowisku pozornej jedności czasoprzestrzennej historycznego świata przedstawionego, bowiem pokazywana w różnych systemach medialnych akcja rozgrywa się niby w tym samym wnętrzu, w którym znajdują się te same osoby, w tych samych strojach, które spożywając posiłek prowadzą ze sobą ten sam dialog, a więc funkcjonują w tym samym czasie. Z drugiej jednak strony, widzimy owo miejsce, postaci i całą sytuację w obrazach telewizyjnych sugerujących czas teraźniejszy, w obrazach stylizowanych na dokumentalne kroniki filmowe, sugerujące czas przeszły, czy też w obrazach stylizowanych na kolorowe filmy amatorskie, które także symbolizują czas przeszły, ale różny od tego, sugerowanego przez obrazy czarno-białe. Tym samym przestrzeń

świata przedstawionego, wraz z zamieszkującymi ją postaciami, znajduje się w różnych porządkach czasowych, przez co przestaje być tą samą przestrzenią z tymi samymi postaciami, paradoksalnie jednocześnie nią będąc, na co wskazuje ciągłość sekwencji zdarzeń. Tak więc w powyższej scenie akcja rozgrywa się w różnych porządkach czasoprzestrzennych jednocześnie.

Podobnie jest w przypadku innych scen, np. w scenie przedstawiającej wizytę ambasadora Francji na dworze cara Mikołaja. Mamy tu do czynienia ze zderzeniem dwóch porządków estetycznych. Najpierw na ekranie widzimy cara jawiącego się w kolorowym obrazie telewizyjnym. W następnym ujęciu oglądamy czarno-biały, ziarnisty obraz pokazujący zapowiadanego przez służbę i wchodzącego na audiencję do cara ambasadora. Kolejne ujęcie jest kolorowe. Ambasador podchodzi do Mikołaja, następnie obaj wymieniają uprzejmości. Ujęcie przedstawiające ich rozmowę przecinane jest czarno-białymi kronikami filmowymi, na których widać pruskie i austriackie wojsko. W następnym ujęciu do Mikołaja przychodzi minister wojny. Reżyser zastosował taki sam zabieg jak poprzednio. Zapowiadanego carowi i wchodzącego do sali ministra widzimy w obrazie czarno-białym i ziarnistym. Następne ujęcie, kiedy minister podchodzi do cara jest już kolorowe i zrealizowane kamerą telewizyjną. Pamiętając, że czarno-biały ziarnisty obraz wskazuje na przeszłość, natomiast kolorowy, telewizyjny obraz symbolizuje czas teraźniejszy, w powyższej scenie znów mamy do czynienia z pomieszaniem porządków czasowo-przestrzennych. Okazuje się bowiem, że car będąc obrazem telewizyjnym, znajduje się w teraźniejszej przestrzeni własnego dworu, podczas gdy zarówno ambasador Francji jak i minister wojny, będąc czarnobiałymi obrazami znajdują się w przeszłej przestrzeni carskiego dworu. Powyższa scena rozgrywa się jednocześnie w przeszłości i teraźniejszości.

W scenie przedstawiającej proces Witolda, jaki odbywa się przed komisją poborową, dochodzi do zderzenia kolorowych obrazów telewizyjnych i filmowych z czarno-białymi obrazami dokumentalnych kronik filmowych. Powyższa scena jest filmowana na przemian techniką telewizyjną i techniką filmu amatorskiego. Gładkie, zrealizowane w kolorze, statyczne telewizyjne obrazy przecinają się z ziarnistymi dynamicznymi, również zrealizowanymi w kolorze obrazami filmowymi. W finałowym fragmencie sceny widzimy Witolda przemawiającego do wysokiego sądu. Długie, kolorowe, telewizyjne ujęcie, przedstawia w zbliżeniu młodego chłopaka. Obraz jest gładki i ostry. Chłopak stoi na tle okna, za którymi, albo w których, w tym samym czasie, możemy oglądać stare, czarno-białe, ziarniste obrazy kronik filmowych, pokazujące idący ulicą wzburzony tłum ludzi. Podobnie dzieje się w kolejnej scenie, w której Witold obserwuje jednego z chodzących po pokoju oficerów sądu / komisji poborowej.

Chłopak jest kolorowym obrazem telewizyjnym, oficer jawi się jako ziarnisty kolorowy obraz filmowy, natomiast w oknach możemy oglądać obrazy będące monochromatycznymi kronikami filmowymi. Mamy tu znowu do czynienia ze zmieszaniem kilku porządków estetycznych: monochromatycznych ziarnistych obrazów dokumentalnych, sugerujących późniejszą przeszłość, gładkiego kolorowego obrazu elektronicznego wskazującego na terażniejszość oraz kolorowego ziarnistego obrazu filmowego symbolizującego bliższą przeszłość. Temporalny brak ciągłości w obrębie scen pociąga za sobą brak koherencji przestrzennej w spektaklu. W tym przypadku także mamy do czynienia z nachodzeniem na siebie i współegzystowaniem różnych porządków czasowo-przestrzennych, które składają się na amorficzność historycznego świata przedstawionego.

W spektaklu Grzegorza Jarzyny występują wyraźne nawiązania do klasycznego teatru telewizji. Są nimi przede wszystkim kolorowe ujęcia realizowane techniką telewizyjną. Dodatkowo jednym z głównych elementów stanowiących o dramaturgii spektaklu są sceny dialogowe i słowo mówione. Postaci występujące w poszczególnych scenach, zwłaszcza tych filmowanych techniką telewizyjną, posługują się sceniczną prozą. Gra aktorów, sposób poruszania się postaci, mówienia, modulacja głosu, gestykulacja, mimika są charakterystyczne dla klasycznego teatru telewizji. W widowisku nie brak także nawiązań do filmowego teatru telewizji. Wskazują na nie ujęcia realizowane techniką filmową, zarówno w estetyce czarno-białej kroniki dokumentalnej, jak i estetyce kolorowych filmów amatorskich. Ciekawą sprawą jest to, że ze zmianą strategii filmowania, zmianie ulegała także gra aktorów. W filmowych sekwencjach postaci zachowują się jak bohaterowie filmowi, ich mimika, głos, gesty niejako dopasowują się do estetyki i technologii realizacji obrazu, w jakim dany fragment spektaklu był realizowany. Np. w scenie przy stole kolorowe ujęcie filmowe stylizowane na amatorskie pokazuje ojca Witolda machającego do kamery. Dominacja scen dialogowych w filmowych sekwencjach spektaklu także pokazuje filmowo-teatralne inklinacje widowiska Jarzyny. Dodatkowo przedstawienie bardzo przypomina fabularyzowany film dokumentalny. Kolorowe ujęcia postaci historycznych, jawią się jako filmowe rekonstrukcje przeszłości, podczas gdy towarzyszące im w różnych kontekstach czarno-białe fotografie oraz monochromatyczne i ziarniste obrazy kronik filmowych, przywodzą na myśl zachowane z przeszłości fragmenty ruchomych obrazów, występujących w historycznej narracji widowiska w funkcji audiowizualnych źródeł. Skojarzenia z dokumentalnym filmem historycznym pogłębia również zastosowany przez reżysera, typowy dla historycznego filmu dokumentalnego efekt jakim jest pojawiające się ujęcie mapy lokalizującej miejsce rozgrywającej się w widowisku akcji.

W spektaklu mamy do czynienia z przechodniością czasu i przestrzeni historycznego świata przedstawionego. Efekt przechodniości osiągnąć jest poprzez montaż intermedialny w obrębie ujęcia na tym samym punkcie widzenia kamery. Struktura przestrzeni w spektaklu raz jawi się jako geometrycznie zamknięta, zwłaszcza w ujęciach realizowanych techniką telewizyjną, charakterystyczną dla klasycznego teatru telewizji, innym razem jako geometrycznie otwarta, zwłaszcza w tych partiach, gdzie dominują ujęcia filmowe, dynamiczna poruszająca się za postaciami kamera, wielość punktów widzenia, skoki montażowe, itd. Efekt otwartości przestrzeni uzyskuje reżyser również dzięki temu, że mimo braku strukturalnej i ontycznej koherencji, rozciąga się ona (w „przeszłość”) poza okna pomieszczeń, w których rozgrywa się dana akcja. Struktura przestrzeni historycznego świata przedstawionego budowana w oparciu o nakładające się na siebie różnej proveniencji obrazy przestrzeni w obrazach przeistacza się w przestrzeń płynnych, zmieniających się obrazów. Oznacza to, że struktura przestrzeni historycznego świata przedstawionego składa się z będących wytworami różnorodnych medialnych technologii intermedialnych obrazów. Mamy tu do czynienia z otwartą przestrzenią medialnych systemów.

Historyczny czas przedstawiony widowiska jest czasem wielokierunkowym. Definiowane przez poszczególne medialne technologie płaszczyzny czasowe, jak pisałem o tym wyżej, pulsują własnym rytmem, przenikają się, nachodzą na siebie, wykluczają się, itd. Ta entropijna temporalna „całość” układa się w rizomatyczną strukturę historycznego czasu transwersalnego, w jakim zrealizowane zostało widowisko.

Spektakl ujawnia również oznaki historyczności. Składają się na nie przede wszystkim zachowane z przeszłości dokumentalne kroniki filmowe i fotografie, stylizowane na historyczne kostiumy postaci, stylizowana na historyczną scenografia, znane z historiografii postaci i wydarzenia, wokół których rozgrywał się dramat.

Reasumując można powiedzieć, że intermedialne i intertekstualne widowisko Grzegorza Jarzyny jest arcyciekawym audiowizualnym traktatem, w którym autor proponuje nam refleksję nad tym, w jaki sposób współczesne medialne technologie komunikacji społecznej kształtują nasze relacje z przeszłością, jak wpływają na nasze myślenie o historii, jakich możliwości dostarczają dla osvajania minionego świata. Przyglądając się dziełu Jarzyny trudno nie zgodzić się z Jerzym Limonem, który w jednym ze swoich tekstów napisał, iż reżyser w widowisku „Pokazuje, między innymi, że – metaforycznie przeszłość (historia) przenika do terażniejszości, że nie ma dzisiaj bez wczoraj. I odwrotnie. To, co uważamy za terażniejszość (czy przeszłość), jest de facto nałożeniem na siebie różnych czasów i ich zapisów. Cały czas przeszły, a ściślej

zarejestrowane jego fragmenty, istnieje tylko w formie różniących się zapisów. Nie ma innej historii niż ta, która została zapisana. (...) Z tychże zapisów, ich fragmentów, cytatów (rzeczywistych bądź nie) z innych dzieł innych autorów, twórca montuje całość dzieła, ukazując nam mechanizm powstawania historii, która nie jest – w tym widzeniu – czymś, co istnieje niezależnie od świadomości człowieka, co da się „odkryć” jako coś gotowego, lecz wręcz przeciwnie – jest tej świadomości wytworem³². Idąc tropem zasygnalizowanym przez Limona, można skonkludować, iż Jarzyna zaproponował nam wersję intermedialnej refleksji nad historią opartej na montażu atrakcji, który pozwolił mu uciec od estetyki tradycyjnego realizmu estetycznego w stronę hiperrealizmu technologicznego. Wydaje się, iż reżyserowi udało się zaktualizować tezę Nietzschego, który pisał, iż „nie istnieją fakty, tylko interpretacje” oraz, że „świat prawdziwy w końcu stał się bajką”. W konsekwencji widowisko reżysera po raz kolejny pozwala nam uświadomić sobie, że zarówno przeszłość, jak i terażniejszość, są opowieścią systemu mediów i nauk społecznych.

* * *

W tym miejscu nasuwa się wniosek, że alians teatru scenicznego z medium telewizyjnym przynosi refleksji historycznej interesujące i pozytywne tropy oraz strategię osławiania przeszłości w kontekście wyzwań, jakie niesie ze sobą współczesna zmediatyzowana kultura. Teatr telewizji, we wszystkich jego wariantach, staje się obok filmu i innych mediów ekranowych elastyczną i użyteczną formułą przedstawiania i poznawania przeszłości. W zależności od modelu historycznego teatru telewizji mamy do czynienia z odmiennymi obrazami minionego świata. Każda z konwencji w inny sposób modeluje nasze relacje z przeszłością, pozwala inaczej myśleć o historii, która coraz wyraźniej przeistacza się w techno-historię. Dlatego teoretyczna refleksja nad historycznym teatrem telewizji wydaje się być znakomitym intelektualnym treningiem dla zawodowego historyka, wzbogacającym warsztat badawczy oraz pozwalającym ćwiczyć wyobraźnię, na którą coraz większy wpływ mają ruchome, udźwiękowione obrazy.

Na zakończenie chciałbym zasygnalizować, że zaprezentowana w niniejszym artykule propozycja ma charakter jedynie modelowy, co oznacza, że nie rości sobie pretensji do ostatecznych rozwiązań podnoszonych w tekście problemów.

³² Zob. J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, s. 182 – 183.