

JAROSŁAW CYMERMAN

## OBROTY PRZESTRZENI W TELEWIZYJNYM PUDLE

O Teatrze Telewizji, emitowanym zwykle w poniedziałkowe wieczory w pierwszym programie TVP, zwykło się mówić, że to największa scena teatralna w Polsce. Raz po raz pojawiają się dyskusje na temat jego kształtu, częstości emisji, nowych premier, a przy okazji kolejnych rocznic wspomina się złote lata, gdy gromadził przed telewizorami miliony widzów i stanowił fenomen na europejską skalę. Tego typu refleksja dotychczas wystarczała (i często wystarcza nadal) – masowość widowni nie przekładała się na krytyczną ocenę spektakli. Większość z wybitnych dzieł realizowanych na potrzeby szklanego ekranu nie doczekała się nawet prasowych recenzji, jakby krytyka uznała, że nie musi dokumentować i oceniać czegoś, co – w przeciwieństwie do tradycyjnego teatru – pozostanie w niezmiennym kształcie w postaci nagrania. W każdym razie trudno oprzeć się wrażeniu, że telewizyjny teatr bywa traktowany nie jako odrębne zjawisko artystyczne, a jako sposób popularyzacji sztuki teatralnej czy nawet po prostu dzieł dramatycznych.

Podobnie jak krytyka, również teatralna teoria rzadko spoglądała w ekran telewizyjnego pudła, unikała trudnych pytań o status tego rodzaju spektakli. Nie złąkł się ich jednak Jerzy Limon – gdański anglista i teatrolog, którego badania często idą w poprzek tendencji dominujących w polskiej refleksji naukowej nad sztuką sceniczną. Przede wszystkim w interesujący sposób dokonał rozgraniczenia pomiędzy tym,

co w Polsce przyjęło się nazywać teatrem telewizji, a filmem. Przeciętny odbiorca z trudem dostrzeże różnice między tymi dwoma dziedzinami sztuki, które zresztą zdarza się mylić również autorom telewizyjnych spektakli. Podstawowa różnica, zdaniem autora *Obrotów przestrzeni*, wynika z faktu, że film *ma zdolność udawania, że ukazuje realny świat sfotografowany, a nie kreowany przez struktury semiotyczne i konwencje*, które w teatrze telewizyjnym są czymś naturalnym. Widz, oglądając tego typu dzieła, ma wrażenie czasowej i przestrzennej łączności obu stron ekranu, które to odczucie wynika przecież przede wszystkim z konwencji. Teatr telewizji odgrywany jest w sztucznym, wspólnym dla wykonawców i widzów „tu i teraz” (faktycznie o łączności czasowej można mówić tylko wówczas, gdy mamy do czynienia z transmisją przedstawienia „na żywo”). Film nie udaje tego typu łączności – widz ma wrażenie, że wszystko, co widzi (co zostało sfilmowane), miało miejsce w przeszłości, już się wydarzyło, że ogląda tylko zapis tychże wydarzeń.

Z tego podstawowego rozróżnienia Limon wyprowadza specyficzne cechy autonomicznego zjawiska artystycznego, jakim jest telewizyjny teatr. I tak na przykład kamera, która w filmie znajduje się w tej samej przestrzeni co przedstawiane postacie, w telewizji pozostaje niejako na zewnątrz, poza kreowaną fikcją. Tym samym przestrzeń teatru telewizji liczy 180 stopni, co zbliża go do tradycyjnej sceny, podobnie jak znacznie większa rola słowa, budującego to, czego nie da się zobaczyć i pokazać. Wirująca przestrzeń telewizyjnego widowiska w pudle telewizora zawsze będzie tym samym bliższa teatrowi niż filmowi. Może również znacząco wpłynąć na kształt i wyraz artystyczny adaptowanego dzieła literackiego. Wystarczy porównać dowolną inscenizację *Wesela* Wyspiańskiego (w tym również telewizyjną, zrobioną zgodnie z regułami sztuki małego ekranu) z filmem Andrzeja Wajdy. Uchodzący za niezwykle sceniczny dramat Wyspiańskiego w teatrze zawsze będzie miał regularne, momentami bardzo dostojne tempo, odmierzane kolejnymi odsłonami „polskiej szopy” – postacie wchodzą, zamieniają parę zdań i wracają do tańca, by ustąpić miejsca kolejnym. Wajda tymczasem rozmowy te umieścił w samym środku tanecznej sali, bohaterowie mówią do siebie w tańcu, w ciżbie, widz jest wciągnięty w przestrzeń bronowickiej chaty, która ogarnia go ze wszech stron. Stąd można mieć wrażenie, że w konfrontacji z filmem Wajdy *Wesele* w teatrze wypada błado – zmieniające się figurki nie budzą w widzu emocji, w najlepszym wypadku pobudzają do refleksji. Być może twórca *Kanatu* to właśnie miał na myśli, mówiąc, że dramat Wyspiańskiego czekał na film.

Teatr telewizji posiada również, według Limona, zdolność kilkustopniowego udawania – dotyczy to zarówno relacji aktorzy–widzowie, jak i temporalnego aspektu tego typu dzieł. W teatrze scenicznym obowiązująca konwencja nakazuje zwykle wykonawcom nie dostrzegać widzów, a nawet jeśli pojawia się wypowiedź „na stronie” lub bezpośredni zwrot do widowni, to zawsze mówi postać, a nie konkretny aktor – w przeciwnym wypadku zerwałby on po prostu przedstawienie. W telewizji rzecz jest bardziej skomplikowana: widz naprawdę nie jest widoczny, ale mimo to, zgodnie z teatralną konwencją, aktor i tak udaje, że widowni nie dostrzega. Jeśli natomiast mrugnie okiem „na stronie”, to udaje jednocześnie, że publiczność znajduje się w zasięgu jego wzroku. *Ale przecież my, widzowie telewizyjni – zauważa Limon – wiemy, że w tym medium jest to niemożliwe, ponieważ rozdzielność obu światów uwarunkowana jest przyczynami technicznymi, a więc obiektywnymi, a nie konwencją. Dlatego w telewizji konwencje teatralne przybierają czasem inny kształt i stają się „udawaniem wyższego stopnia”.*

Taka relacja scena–widownia znajduje również swoje odbicie w strukturze czasowej telewizyjnych widowisk teatralnych. Nie licząc transmisji „na żywo” i charakterystycznych dla początków teatru telewizji spektakli bezpośrednio relacjonowanych ze studia, aktorzy muszą również pozorować teraźniejszość wykonawczą a, jak już wyżej wspomniałem, widz odnosi wrażenie, że czas odgrywania spektaklu pokrywa się z czasem jego odbioru. Jak jednak zauważa autor *Obrotów przestrzeni*, na

tę pozorowaną terażniejszość nakłada się jeszcze dodatkowo montaż, który zbliża teatr telewizji do filmu. Zatem specyficzne rozszczępienie terażniejszości odróżnia przede wszystkim teatr telewizji od scenicznego, a także od filmu, gdyż *w dziele telewizyjnym jest ono nie dwu- lecz trójwarstwowe: terażniejszość wykonawcy jest bowiem rozdwojona (realna z przeszłości i pozorowana czasu emisji), odrębna od terażniejszości widza i kamery oraz nietożsama z terażniejszością umowną postaci.*

Limon zwraca również uwagę na odmienny kształt sztuki aktorskiej charakterystycznej dla telewizyjnych spektakli. Istnieje przecież (jak w filmie) możliwość zbliżania i wyróżniania poszczególnych fragmentów ciała aktora (przede wszystkim twarzy), co w tradycyjnym teatrze jest niemal niemożliwe do osiągnięcia. Podobnie jak to było z innymi elementami, Limon te łatwe do zaobserwowania cechy wpisuje w ogólną teorię. Zdaniem autora *Obrotów przestrzeni* kamera filmowa, ukazując szczegóły np. twarzy aktora ze zmiennej perspektywy, niemal zawsze sugeruje, że są to różne sposoby widzenia postaci, *w telewizji zaś to kamera najczęściej patrzy z różnych stron, niezależnie od ruchu postaci, co wprowadza silny sygnał obiektywności, a jeśli już wnika w psychikę postaci i ich sposób percypowania świata, to przez tę perspektywę nie zmienia się cały obraz ukazywanego świata, lecz jego fragment: możemy wówczas mówić o zjawisku subiektywnej metonimii, bardzo typowej dla teatru telewizji.*

Te niezwykle interesujące rozwiązania teoretyczne Limon wykorzystał podczas analizy kilku konkretnych spektakli telewizyjnych. Biorąc pod uwagę odrębność tego typu dzieł, przyjrzał się *Historii* Grzegorza Jarzyny według dramatu Gombrowicza – inscenizacja owa stanowi przykład wykorzystania możliwości telewizyjnego spektaklu do odkrycia głębokiego sensu utworu. Okazuje się, że selekcja i montaż materiału literackiego dokonana przez reżysera pozwoliła na ukazanie *metafory nie jednostkowej czy wycinkowej historii (...), lecz mechanizmu edycji i montażu – a więc kreowania – przeszłości, którą nazywamy historią.* Poza omówieniem *Historii*, Limon odniósł się także do takich dzieł jak: *Edward II* Macieja Prusa według Christophera Marlowe'a, *Związek otwarty* Krystyny Jandy i Edwarda Kłosińskiego według Daria Fo i Franki Rame, *Podróż do wnętrza pokoju* Pawła Miśkiewicza według Michała Walczaka oraz pisanej specjalnie dla telewizyjnego medium sztuki *Squaring the circle* Toma Stopparda, której akcja rozgrywa się w Polsce w czasach pierwszej „Solidarności”. Już w samym nazewnictwie widać przekonanie o autonomicznym charakterze telewizyjnej Melpomeny – Limon jako autorów wymienia nie dramaturgów, a reżyserów.

*Obrotów przestrzeni* stanowią bardzo interesującą i w zasadzie pionierską próbę stworzenia teorii telewizyjnego teatru. Jerzy Limon to jeden z pierwszych badaczy, który spojrział na tego typu spektakle jako na zupełnie niezależne dzieła sztuki, o własnej specyfice, odrębne zarówno od teatru scenicznego, jak i filmu. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że ta nabierająca coraz większej samodzielności i samoświadomości dziedzina sztuki będzie miała szansę dalszego rozwoju w Polsce i nie padnie ofiarą kolejnych gier wokół telewizji publicznej.