

- Pluta A., 2014, *Salgado – etyczny wymiar fotografii* „Magazyn Sztuka” Portal Kulturalny, <<http://www.mgz.pl/artykul/1340/salgado-etyczny-wymiar-fotografii>> [dostęp: 12.09.2014].
- Pontremoli E., 2007, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk.
- Potocka M.A., 2010, *Fotografia*, Warszawa.
- Przybysz P., Markiewicz P., 2005, *Mózg smakuje sztuki piękne*, „Charaktery” 11(117), s. 37–39.
- Rouille A., 2007, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.
- Salgado S., 2009, *An Uncertain Grace* with essays by E. Galeano, F. Ritchin, <http://pulsemedia.org/2009/04/26/the-kind-of-things-he-writes/> [dostęp: 5.09.2014].
- Sontag S., 2009, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków.
- Sontag S., 2010, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków.
- Sullivan B., 2003, *The Real Thing: Photographer Luc Delahaye*, <www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> [dostęp: 29.09.2014].
- The Children: Refugees and Migrants*, 2000, New York.
- Vinci Leonardo da, 2006, *Traktat o malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, Gdańsk.
- Welsch W., 2005, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guzczalska, Kraków.
- Woodham-Smith C., 1953, *The Reason Why*, London, <https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton> [dostęp: 5.09.2014].
- Workers: Archaeology of the Industrial Age* 1993, London.

Filmowe rejestracje teatru – opis i problematykacje zjawiska

ADAM DOMALEWSKI

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ABSTRACT. Domalewski Adam, *Filmowe rejestracje teatru – opis i problematykacje zjawiska* [Film Recordings of Theater – Description and Problematisations]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 330–336. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The paper attempts to distinguish film recordings of theater from the TV theater genre. The decisive criterion for this distinction proposed by the author is the chronology of the production process – film recordings of theater performances provide a record of pre-existing theater performances, whereas TV theatre includes all theatre-like productions created for the small screen and which do not have their own stage ‘original’. In each of these cases there are different tasks and difficulties facing producers and executors. The next part of the article focuses on film recordings of theater: the reasons for which they are made (documentation, dissemination, promotion) and the differences between their types. Referring to the work of Jacek Wachowski, the author also presents a brief discussion about the possibilities and consequences of technical mediation of any performances, not only theatrical shows. The article concludes with an attempt to define the status of the film recording of a performance in relation to its original theatrical nature (the “residuum of the theater”).

KEYWORDS: film recordings of theatre, TV theatre, performance, theatre in Poland, film production

Ostatnimi czasy obserwujemy renesans zainteresowania gatunkiem zwanym potocznie „teatr telewizyjny”. Program pierwszy Telewizji

Polskiej znów regularnie, o uświęconej tradycją porze, w poniedziałkowy wieczór prezentuje zarówno archiwalne nagrania, jak i – produ-

kowane w miarę finansowych możliwości – przedstawienia premierowe. Wśród nich zdarzają się szczególnie wyczekiwane, prowadzone prosto ze sceny lub ze studia, transmisje na żywo z udziałem publiczności, zapoczątkowane wyemitowanym 24 października 2011 roku przedstawieniem *Boska!* w reżyserii Andrzeja Domalika[1]. Teatr Telewizji doczekał się też oficjalnego serwisu internetowego na platformie tvp.pl, w którym oprócz bazy tworzących jego historię spektakli znaleźć można także aktualności, zapowiedzi premier oraz wywiady z aktorami i reżyserami[2]. We wtorki zaś teatr oglądać można na antenie TVP Kultura, gdzie od czasu do czasu także zdarzają się premiery – najczęściej nagrania wysoko ocenionych, nagradzanych przedstawień teatru dramatycznego, na przykład *Zmierzchu bogów* w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego z Teatru Wybrzeże w Gdańsku, *Turandot* Pawła Passiniego, spektaklu wyprodukowanego przez neTheatre oraz Grupę Coincidentia czy zarejestrowanego po wielu latach *Wymazywania* Krystiana Lupy z Teatru Dramatycznego w Warszawie. Te i wiele innych powstałych w ostatnich latach produkcji należałoby jednak – moim zdaniem – nazwać filmowymi rejestracjami teatru i odróżnić je od pozostałych, należących do teatru telewizji, gatunku długo wymykającego się próbom klarownego zdefiniowania, a zwłaszcza uchwycenia podstawowych relacji zachodzących w jego obrębie między „teatralnością” i „filmowością”.

Piotr Skrzypczak wskazywał na istotne trudności z definicją teatru telewizji oraz bezpośrednio z nich wynikające problemy typologiczne w obrębie tego, w praktyce od wielu lat intuicyjnie wyodrębnianego, gatunku. Próbując rozwikłać ten problem, pisał:

Poszukując wśród różnorodnych konwencji spektakli zrealizowanych w formule Teatru Telewizji na przestrzeni kilkudziesięciu lat jakiegokolwiek ich cechy uniwersalnej lub zespołu takich cech, pozwalających na nowo, możliwie najbardziej precyzyjnie zdefiniować pojęcie „teatru telewizji” [...] wypada wskazać w pierwszym rzędzie na warunki techniczne samej realizacji – rejestracji inscenizacji studyj-

nej, związanej z nią konstrukcji scenograficznej, montażu, rozwiązań operatorskich i dźwiękowych. (Skrzypczak 2007, s. 80)

Podążając jednak tym tropem i formułując własną definicję tego zjawiska, autor na końcu zmuszony był przyznać, że:

[...] wyraźna niegdyś opozycja: teatr telewizji – film telewizyjny straciła zupełnie swoją wyrazistość. Współczesny widz, szczególnie ten przyzwyczajony do klasycznej formuły spektaklu studyjnego, ekranizującego utwór dramatyczny, często przeciera oczy ze zdumienia, czytając w programie tygodniowym, że oto ma do czynienia z „teatrem”, podczas gdy przekonany jest (i słusznie), że ogląda „film telewizyjny”. (Skrzypczak 2007, s. 89)

Swoimi rozpoznaniem Skrzypczak obejmował jednak – z oczywistych względów – sytuację teatru telewizyjnego tylko do roku 2006, a więc zaledwie do początków wspomnianego przeze mnie renesansu zainteresowania tymi produkcjami, kiedy to nie realizowało się w telewizji teatralnych spektakli „na żywo”, o czym pisał zresztą sam autor (Skrzypczak 2007, s. 83), a i inne ważne premiery zdarzały się nader rzadko. Od tego czasu gwałtownie przybyło zarówno zapisów, które sugerowałbym nazywać właśnie filmowymi rejestracjami, jak i nowych spektakli telewizyjnych. Jak więc odróżnić filmowe rejestracje teatru od teatru telewizji? Za decydujące kryterium proponowałbym uznać chronologię procesu produkcyjnego: filmowa rejestracja teatru polegałaby wówczas na utrwaleniu uprzednio istniejącego spektaklu teatralnego, teatr telewizji zaś obejmowałby wszystkie produkcje powstałe z myślą o małym ekranie, nieposiadające swojego scenicznego „oryginału”, obecnego w repertuarze jakiegoś teatru odpowiednika i zarazem poprzednika. Rozróżnienie to wydaje się nadzwyczaj ważne ze względu na wszystkie poszczególne etapy produkcji, gdyż wpływa na sam sposób postrzegania stojącego przed realizatorami zadania. W pierwszym przypadku byłoby to znalezienie

[1] Spektakl Teatru Polonia transmitowany był na żywo – jednak nie z desek teatru, ale ze studia telewizyjnego z udziałem widzów.

[2] Zob. www.teatrtewizji.tvp.pl.

możliwie najbardziej odpowiedniego filmowego ekwiwalentu dla poszczególnych elementów widowiska teatralnego, w drugim zaś zbliżałoby się do swej prawdziwej natury – filmu telewizyjnego – i polegało na w pełni autonomicznym wytworzeniu własnych środków wyrazu: wyreżyserowaniu, nakręceniu i zmontowaniu poszczególnych scen. W tym ujęciu nośnik danych (cyfrowy bądź tradycyjny) oraz aspekt techniczny – obecnie zresztą coraz bardziej do siebie zbliżony bez względu na rodzaj filmowanego przedsięwzięcia – schodzi na dalszy plan. Przyjęcie tej taksonomii – co warto zauważyć – oznacza, że teatrem telewizji przestają być realizacje za niego od wielu lat uznawane, np. słynne *Dziady* w reżyserii Konrada Swinarskiego z Narodowego Starego Teatru w Krakowie, nagrania przedstawień Jerzego Jarockiego, Krystiana Lupy, Jerzego Grzegorzewskiego czy – wydane przez Cricotekę także na DVD – zapisy spektakli Tadeusza Kantora oraz wiele, wiele innych.

Niewątpliwie uszczupli to zasób spektakli teatru telewizji – pisanego małą literą, rozumianego oczywiście jako gatunek, a nie jako zbiór należących do rozpoczętego w 1953 roku^[3] cyklu telewizyjnych programów teatralnych. Tym samym jednak rozwiązany zostanie – ja przynajmniej wyrażam taką nadzieję – problem ze zdefiniowaniem teatru telewizji. Przekonu-

[3] Pierwsza emisja spektaklu teatralnego na antenie Telewizji Polskiej odbyła się 6 listopada 1953 roku. Było to przedstawienie *Okno w lesie* w reż. Józefa Słotwińskiego.

[4] Ciekawy przypadek przejścia od produkcji teatralnej do filmowej pojawił się ostatnio za sprawą *Między nami dobrze jest* w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Po ponad pięciu latach od premiery spektaklu TR Warszawa Jarzyna zdecydował się sfilować dramat Masłowskiej, dokonując zauważalnych zmian w stosunku do przedstawienia (inny jest chociażby finał – zamiast bombardowania kamienicy całość kończy się monologiem Małej Metalowej Dziewczynki). Obraz, który trafił do kin w styczniu 2015 roku, nie przeczy jednak zasadniczej tezie mojego artykułu mówiącej, iż droga prowadząca od przedstawienia wiedzy w stronę filmu (poddanej mniejszym lub większym zmianom filmowej rejestracji), a nie teatru telewizji.

jąca okaże się wtedy bowiem próba ujęcia tego fenomenu przez Piotra Skrzypczaka, która rozpoczyna się następująco:

Teatr telewizji (spektakl teatru telewizji) – to termin odnoszący się do widowiska telewizyjnego o charakterze aktorskim, będącego najczęściej ekranizacją utworu dramatycznego lub rzadziej – adaptacją utworu epickiego lub montażem form lirycznych. (Skrzypczak 2007, s. 84)

W dalszej kolejności autor wylicza charakterystyczne cechy warsztatowe i formalne tego gatunku telewizyjnego. Odpowiednio zmodyfikowana – z zaznaczeniem, że dotyczy produkcji powstałych od razu z myślą o ekranie, a nie o scenie – definicja ta mogłaby pełnić w końcu swą pożądaną funkcję – oddzielać spektakle teatru telewizji zarówno od filmów telewizyjnych (ze względu na kryterium repertuarowo-estetyczne), jak i od filmowych rejestracji spektakli (jeszcze raz zaznaczę – ze względu na chronologię procesu produkcji)^[4].

Filmowych rejestracji teatru będzie tylko przybywać – można to obecnie obserwować i raczej bez większego ryzyka przewidzieć. Nagrania już istniejących spektakli przeprowadza się z trzech przede wszystkim powodów. Pierwszym imperatywem, być może decydującym o zarejestrowaniu największej liczby przedstawień, jest potrzeba archiwizacji własnego repertuaru przez teatry. Większość z nich od pewnego czasu dba o to, by aktualnie grane spektakle – w perspektywie nieuniknionego zejścia z afisza albo nagłej potrzeby przygotowania zastępstwa którejś roli – miały swoje odłożone na półce w teatrze zapisy filmowe, zwykle – ze zrozumiałych względów – o niewielkich walorach artystycznych. Rejestracje te, nieraz półprofesjonalne, przede wszystkim dokumentujące, kręcone zwykle z jednej statycznej kamery, bardzo rzadko trafiają do publiczności. Ze względu na nią, a więc w celu upowszechnienia wybranych, uznanych za wybitne przedstawień, dokonuje się profesjonalnych, wymagających odpowiedniego budżetu rejestracji – to drugi zasadniczy powód filmowania spektakli. W produkcję tych przedsięwzięć oprócz teatru zwykle zaangażowana jest inna

publiczna instytucja: TVP Kultura, kanały ogólnopolskie lub regionalne oddziały Telewizji Polskiej, Instytut Adama Mickiewicza lub Narodowy Instytut Audiowizualny (wcześniej Polskie Wydawnictwo Audiowizualne). Rejestracje te są emitowane na antenie publicznych stacji telewizyjnych, wydawane na DVD lub/i umieszczanie w wolnym dostępie na stronach Narodowego Instytutu Audiowizualnego w dziale Wideoteka. Do tej samej grupy – rejestracji, których głównym celem jest poszerzenie kręgu odbiorców – zaliczyć trzeba zapoczątkowaną w 2009 serię „Opera HD”, czyli prowadzoną przez Multikino w wybranych kinach w Polsce regularną prezentację spektakli operowych i baletowych z najsłynniejszych muzycznych scen świata: Mediolanu, Paryża, Barcelony, Nowego Jorku, niejednokrotnie w formie bezpośredniej transmisji „na żywo”. Trzecim głównym powodem nagrywania istniejących spektakli są względy promocyjne, głównie w tak zwanym w obiegu środowiskowym. Zarówno za granicą, jak i w Polsce teatry i artyści liczący na zaproszenia wyjazdowe udostępniają partnerom zapisy własnych wcześniejszych dokonań. Każdy duży festiwal teatralny dysponuje komercyjnie niedostępną bazą nagrań spektakli goszczących na nim artystów. Świetnym przykładem jest Fundacja Malta, która posiada dziesiątki płyt DVD z rejestracjami przedstawień teatralnych nigdy w Poznaniu na Malta Festival niepokazywanych. Podobne archiwa gromadzą wszystkie duże festiwale teatralne i ich kuratorzy.

Zaproponuję teraz podstawową typologię filmowych rejestracji teatru, biorąc pod uwagę najważniejsze aspekty prymarne dla nich kategorii widowiska teatralnego. Zatem pod względem bezpośredniości przekazu artystycznego wyróżnić można rejestracje dokonywane i przesyłane na żywo, czyli transmisje, prezentowane publiczności w czasie rzeczywistym, tak jak większość wydarzeń sportowych, oraz nagrania albo retransmisje, czyli rejestracje dokonane uprzednio w stosunku do daty projekcji. Drugie narzucające się kryterium stanowi nieodłączna w teatrze publiczność. Filmowe rejestracje teatru można podzielić na te nagrane

z udziałem widowni i bez niej. Istnieje silna, ale nie jednoznaczna odpowiedniość dokonanych tu rozróżnień, to znaczy z reguły transmisje *live* spektakli teatralnych odbywają się z udziałem publiczności, zaś w przedstawieniach nagrywanych w teatrze lub w studiu z myślą o ich późniejszej dystrybucji widzowie nie uczestniczą, choć nie musi to być regułą^[5]. Dodać trzeba, że rezygnacja z zaproszenia widowni nieuchronnie zbliża produkcję – choćby nagrywaną na deskach macierzystego teatru – w stronę teatru telewizyjnego; dobrym przykładem będzie tutaj niedawna filmowa rejestracja *Wymazywania* w reżyserii Krystiana Lupy z Teatru Dramatycznego w Warszawie.

Trzecim, przysparzającym bodaj najwięcej trudności wyznacznikiem wskazującym na różne typy filmowych utrażeń spektakli teatralnych jest scenicność, rozumiana przede wszystkim jako miejsce dokonywania nagrania, ale też jako jakość inscenizacyjna w tej przestrzeni uzyskiwana. Rozróżnieniem zbyt prostym, a przez to nieprecyzyjnym, mało trafnym i niewiele wyjaśniającym, byłoby pogrupowanie rejestracji na dokonane w obrębie sceny teatralnej, w studiu telewizyjnym bądź innym atelier oraz w przestrzeni plenerowej. Ważniejsza jest bowiem – wyrażana znowu w odniesieniu do wcześniej grywanego spektaklu – odpowiedniość wykorzystanego w filmie *entourage'u* z zaplanowaną w przedstawieniu przestrzenią akcji dramatycznej. Chodzi więc o to, czy poszukując filmowego ekwiwalentu dla środków artystycznych użytych w spektaklu teatralnym, twórcy decydują się na inne,

[5] Obecność, a właściwie widoczność publiczności w zapisie spektaklu wydaje się osobnym, zasługującym na dokładną analizę zagadnieniem. W niektórych przypadkach – na przykład rejestracji przedstawień Krzysztofa Warlikowskiego (*Krum*, *Burza*, *Poskromienie złoŹnicy*) – bywa ona w świadomy, przemyślany sposób angażowana w dramaturgię widowiska przez prowokowanie jej do ujawnienia reakcji na sceniczne wydarzenia. Widownia przestaje być wówczas bierna i neutralna – zaczyna być też oglądana w (tr)akcie swojego oglądania, tworząc jeszcze jedną ramę dla całego filmowo-teatralnego dzieła.

niewykorzystywane wcześniej przestrzenie i działania aktorskie, wprowadzając do spektaklu wyraźne ingerencje, czy też pozostają wierni założeniom i rozwiązaniom filmowego przedstawienia, próbując oczywiście jak najlepiej sfotografować ustalony przebieg widowiska. Przykładem tego ostatniego rozwiązania, uzmysławiającym zasadność tak pomyślanego rozróżnienia, jest filmowa rejestracja spektaklu *H.* w reżyserii Jana Klaty z Teatru Wybrzeże w Gdańsku dokonana w 2006 roku, a wydana na DVD przez Narodowy Instytut Audiowizualny w roku 2009. Spektakl, będący inscenizacją *Hamleta*, dziś już archiwalny, umieszczony został w przestrzeniach należących do Stoczni Gdańskiej. Ekipa filmowa podczas czterech dni rejestrowania przedstawienia podążała za aktorami i publicznością w kolejne miejsca zgodnie z zaplanowaną przez Klatę akcją, znajdując się zarówno w kilku zdewastowanych halach, jak i w otwartej przestrzeni przy stoczniowym basenie. Najważniejsza, choć też najtrudniejsza, technicznie bardzo wymagająca, była bowiem wierność wobec teatralnej wizji reżysera. Dynamiczny montaż Katarzyny Adamik, udane zdjęcia przestrzeni Stoczni, nadszpiewanie dobrego dźwięku oraz użyte gdzieś w przemyślany sposób efekty operatorskie (takie jak rozmycie obrazu) sprawiają, że filmową realizację *H.* ocenić trzeba wysoko, zaś słabości tego wydawnictwa leżą zdecydowanie po stronie teatru (Domalewski 2013).

Odmianą strategię w odniesieniu do sceniczności rejestrowanego dzieła reprezentuje sfilmowana przez Andrzeja Wajdę *Umarła klasa – seans* Tadeusza Kantora. Na początku nagrania widzimy publiczność wchodzą do Galerii Krzysztofory, w następnym ujęciu kamera zbliża się w kierunku Tadeusza Kantora stojącego na tle znieruchomiałych, siedzących w ławce aktorów teatru Cricot 2. Chwile później reżyser charakterystycznym ruchem ręki rozpoczyna przedstawienie. Widz od samego początku otrzymuje więc komunikat, że jest to nagrane z udziałem publiczności przedstawienie teatralne. Jednakże w drugiej części tego seansu, mniej więcej w 45. i 46. minucie jego trwania,

aktorzy jak gdyby wybiegają z dotychczasowej przestrzeni, po czym widzimy ich wspinających się na pagórek i biegających po łące, przy dźwiękach słynnego walca *Francois* i w obecności tej samej, nie mniej słynnej szkolnej ławy Kantora, jednak już bez publiczności, tylko z domyślnym towarzyszeniem kamer. To wyraźny przykład wprowadzenia do filmowej rejestracji spektaklu przestrzeni i akcji nieobecnych w oryginalnej, scenicznej wersji przedstawienia, a także przejścia od nagrywania przedstawienia z udziałem publiczności do filmowego pleneru i z powrotem.

Przypadek *Umarłej klasy*, a więc spotkania dwóch wielkich artystycznych indywidualności – Kantora i Wajdy – zwiastuje odrębne, bardzo obszerne i złożone zagadnienie „podwójnej realizacji” filmowych rejestracji teatralnych, a w dalszej perspektywie stawia pytanie o poetykę tego gatunku przedsięwzięć. Każde nagrane przedstawienie rozpatrywać można przez pryzmat podwójności poszczególnych artystycznych instancji i komponentów powstałego dzieła, a więc przez pryzmat wzajemnej relacji reżyserii teatralnej oraz filmowej, oświetlenia teatralnego i filmowego, a także wewnętrznej budowy, podziału na akty czy sceny. Odpowiedności poszczególnych jednostek kompozycyjnych to szczególne ciekawe zagadnienie, którego dokładny opis wymaga użycia zarówno narzędzi teatrologicznych, jak i filmoznawczych. Uwidacznia się przy tym dość oczywisty, lecz warty podkreślenia aspekt opisywanego przeze mnie zjawiska – mianowicie jego szeroki zakres problemowy. Filmowe rejestracje teatru mają swój wymiar zarówno praktyczny, będąc przedmiotem działalności artystycznej dużych zespołów realizatorskich, jak i teoretyczny, poddający się namysłowi teatro-, filmo- i medioznawczemu, ale także chociażby kognitywnemu.

Zagadnienie to wpisuje się także w ramy szerszej dyskusji dotyczącej możliwości medialnego zapośredniczenia wszelkiego typu performansów, nie tylko artystycznych: zawodów sportowych; wieców, kongresów, zaprzysiężeń i innych wydarzeń politycznych; świąt

państwowych i religijnych; a nawet wydarzeń niepublicznych, intymnych, takich jak uroczystości rodzinne i religijne: chrzciny, komunie, śluby, jubileusze i pogrzeby. Spór pomiędzy Peggy Phelan i Philipem Auslanderem, do którego dołączyła Erika Fischer-Lichte, dotyczący możliwości zmediatyzowania różnego rodzaju performansów szczegółowo opisuje Jacek Wachowski. Phelan i Fischer-Lichte stoją według niego na stanowisku, że „niezapośredniczona postać performansu – ze względu na zawarty w niej ładunek emocjonalny – jest niereprodukowalna, niemożliwa do utrwalenia, ani przekazania” (Wachowski 2011, s. 165). Innymi słowy, jak uważa Peggy Phelan, performans istnieje wyłącznie w bezpośredniej relacji performerki z odbiorcami. Po przeciwnej stronie sytuje się zaś Auslander, dla którego opozycja między performansem *live* i medialnym ma już charakter czysto historyczny, bowiem – jak twierdzi – współcześnie granice między nimi uległy zatarciu^[6]. Wachowski, wskazując na wątpliwości i zagrożenia płynące zarówno z jednego, jak i z drugiego stanowiska (w przypadku Phelan i Lichte – redukcjonizm poznawczy, zaś u Auslandera przeciwnie – ekspansjonizm, nadmierna ogólność i brak precyzji), dochodzi jednak do wniosku, że:

wydarzeniowość – przynajmniej w zakresie zdolnym do wywoływania emocji u odbiorców – podlega jednak rejestracji. Co więcej, właśnie rejestracja dla niektórych performansów ma szczególne znaczenie. (Wachowski 2011, s. 171)

Pozostając w kręgu szerszej refleksji związanej z rozwojem technologicznym, a zwłaszcza z ekspansją nowych mediów, wskazać można na skutki, jakie dla różnego typu widowisk audiowizualnych niesie zapośredniczenie medialne. Pierwszą ich grupę stanowią następstwa odczuwalne w procesie odbiorczym, mianowicie redukcja entropii, amplifikacja, utrata „auto-pojetycznej pętli feedbacku” (zob. Fischer-Lichte 2008) – by posłużyć się określeniem Eriki Fischer-Lichte, oraz – zwykle, choć nie zawsze – uzyskanie sterowalności nad różnego rodzaju parametrami, a także nad samym prze-

biegiem widowiska. Z drugiej zaś strony widz zostaje pozbawiony możliwości wyboru tego, co chce oglądać. Decyzje w dużej mierze podejmują za niego operatorzy i realizator transmisji podążający za zamysłem reżysera telewizyjnego. Drugi, bardzo istotny zbiór skutków zapośredniczenia medialnego zachodzi w wymiarze ekonomii kulturowej. Wszelkie zarejestrowane wydarzenia o walorach performansu bądź widowiska wchodzą do obiegu reprodukcji, mogą być w sposób w zasadzie nieograniczony powielane i dystrybuowane. Liczba ich potencjalnych odbiorców rośnie niepomiarowo w stosunku do liczby odbiorców przekazu bezpośredniego. Tracą one przy tym w jakiejś mierze swój niepowtarzalny, wyjątkowy, a czasem elitarny charakter.

Wracając w obręb zagadnień związanych z filmowymi rejestracjami teatru, łatwo można wskazać już następstwa obu rodzajów związane z medialnym zapośredniczeniem widowiska teatralnego. Widz „filmowy” dzięki pracy kamery ma szansę zaobserwować detale niemożliwe do zauważenia ze statycznej pozycji widza w teatrze, ale traci możliwość wyboru tego, co ogląda. Bez wątplenia nie otrzymuje pełnego obrazu przedstawienia, lecz jego interpretację. Stara zasada mówi, że w teatrze „gra” wszystko, co znajduje się na scenie, zaś w przypadku filmowej rejestracji dokonanej za pomocą wielu kamer, przy użyciu wielu planów i, oczywiście, montażu, wiele fragmentów scenicznej przestrzeni przez dłuższy czas pozostaje niewidocznych. Tworzą one coś w rodzaju „pustych pól”, których nie ma, a przecież wiadomo, że są – i że są ważne. Kto wie, czy nie jest to najwyższa cena, jaką trzeba zapłacić za medialne zapośredniczenie oglądanego spektaklu. W drugim wspomnianym wymiarze nagrane i wyemitowane, wprowadzone do sprzedaży lub

[6] Zdaniem Auslandera „[...] zapośredniczenie medialne – ukryte lub wyeksponowane – stanowi dziś integralną część doświadczenia na żywo. [...] współczesna kultura medialna doprowadziła do zatarcia wszelkich usankcjonowanych dotąd granic między wydarzeniami na żywo a zapośredniczonymi”; Auslander 2012, s. 22.

udostępnione w Internecie spektakle uwalniają się od sceny teatralnej oraz mogą być oglądane w dowolnej chwili i w dowolnym miejscu przez nieograniczoną liczbą miejsc na widowni w teatrze publiczności. Cena takiego seansu jest zaś zwykle niższa od ceny tradycyjnego biletu, a niejednokrotnie znika zupełnie (jeśli nie liczyć abonamentu albo opłaty za połączenie z globalną siecią).

Kończąc moje rozważania, chciałbym postawić hipotezę dotyczącą statusu filmowej rejestracji spektaklu w stosunku do jego pierwotnej teatralnej natury. Wydaje się doskonale znana konstatacja, że przeznaczeniem teatru jest niebyt, a jego krótkim trwaniem – nieustanne stawianie się i odgrywania zawsze choć trochę innego spektaklu. Film ze swoją nieporównanie bardziej stabilną i długowieczną – a być może wieczną – naturą okazał się dla i wobec teatru już jakiś czas temu ziszczeniem snu o nieśmiertelności, choćby nawet będącej tylko złudzeniem trwania.

Po pierwsze więc, przeprowadzona pieczołowicie filmowa rejestracja teatru tworzy coś w rodzaju kanonicznej wersji przedstawienia teatralnego, co można oprotestować i zbojkotować, w co nie należy wierzyć, bo – jak wiadomo – taka wersja nie istnieje, ale jednak siła filmowej pamięci powoduje, że wszystkim zależy, aby spektakl został utrwalony w jego najdoskonalszej wersji. Filmowa rejestracja teatru chce być w pewnym sensie zwieńczeniem dzieła teatralnego. Uświadomienie sobie jednak tego, jak odległa jest od materii teatru, nie pozwala myśleć w ten, lecz w zdecydowanie

bardziej skromny i ostrożny sposób. Jacek Wachowski pisze: „Wydaje się, że zarejestrowanie wybitnego przedstawienia, choć nie obejmuje wszystkich aspektów wersji *live*, ocala jakąś prawdę (także emocjonalną) dzieła” (Wachowski 2011, s. 169). Dlatego ja proponowałbym ostatecznie nazwać filmową rejestrację spektaklu residuum teatru – w podwójnym sensie tego słowa: jako ‘tego, co pozostało z czegoś lub po czymś, pozostałości’ oraz jako ‘nośnika lub skarbnicy jakichś, zwykle cennych, wartości’ (*Wielki słownik wyrazów obcych PWN 2005*, s. 1088). Status residuum określa i podkreśla podwójną, sprzeczną naturę rejestracji: naraz filmowej i teatralnej, ale także – w innym, wartościującym sensie – jako ledwie pozostałości, lecz nader cennej.

B I B L I O G R A F I A

- Auslander Ph., 2012, *Na żywo czy...?*, „Didaskalia” nr 107.
- Domalewski A., 2013, *S. jak stocznia, H. jak historia*, <www.teatralia.com.pl/s-jak-stocznia-h-jak-historia>
- Fischer-Lichte E., 2008, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków.
- Skrzypczak P., 2007, *Teatr czy film telewizyjny? O problemach z definicją i klasyfikacją genologiczną „teatru telewizji”*, w: *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, red. P. Skrzypczak i J. Skuczyński, Toruń.
- Wachowski J., 2011, *Performans*, Gdańsk.
- Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, 2005, red. M. Bańko, Warszawa.