



**Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi,**

Wydział Operatorski Realizacji Telewizyjnej

Wojciech Rawecki

Tytuł aneksu teoretycznego rozprawy doktorskiej

Realizacja telewizyjna teatrów telewizji i filmu fabularnego w różnych aspektach techniki narracyjnej.
Badanie wpływu doświadczeń autorskich na kształtowanie ostatecznej formy projektów.

Zagadnienie ujęte z punktu widzenia: operatora kamery, realizatora telewizyjnego, reżysera telewizyjnego, operatora obrazu.

Na przykładzie

*Teatru „Stara kobieta wysiaduje”, reż. Kazimierz Braun, autor Tadeusz Różewicz
Teatru „Rycerze króla Artura”, reż. i scenariusz Henryk Tomaszewski
Teatru „Kosmos”, reż. i scenariusz Eugeniusz Korin, autor Witold Gombrowicz
Filmu fabularnego „Dariusz”, reż. i scenariusz Jerzy Gruza -**dzieła doktorskie***

Rozprawa doktorska napisana pod opieką promotorską;

Prof. dr hab. Elżbiety Protakiewicz

Łódź 2023

1. Wstęp.....	3
2. Obraz – Archetyp Widzenia. Funkcja Podstawowa w „Realizatorskiej Egzystencji”...5	
• Wizja Człowieka Zdolnego do Tworzenia – W Ujęciu Pedagogicznym.....	9
• Medium Telewizyjne – Kulturowe DNA – Ciągłość Artefaktów.....	12
• Teatr – Definicje Antropologiczne (Kulturowe).....	14
• Praca w Telewizji – Emocje i Konsekwencje.....	16
3. Reinterpretacja i Proces Twórczy Teatru Telewizji „Stara Kobieta Wysiada”:.....20	
• Teatr Telewizyjny a Film – Mariaż czy Kleptomania? Próba Określenia Gatunku....	23
• Światło w Kreowaniu Prawdy Czasu w Filmie.....	27
• Przeniesienie. Kontekst Narracyjny Teatru Telewizji i Filmu.....	30
• „Recenzje Uliczne” Spektakli Telewizyjnych w Latach 70.....	32
• Teatr Sceniczny – Teatr Telewizji: Wspólnota czy Rozbieżność z Widzem?.....	33
• Dramatopisarze – Prace Poza Kontrolą.....	34
• Widz – Interakcja z Widzianą Przestrzenią Teatralną a Telewizyjną.....	35
4. Rycerze Króla Artura. Przeniesienie-"Prostota Realizacyjna" czy Nowy Twór Telewizyjny:.....37	
• Waga Ruchu w Teatrze Tomaszewskiego i Wiążąca To Zagadnienie Realizacja Obrazu Telewizyjnego.....	45
• Relacje, Podobieństwa, Różnice Między Teatrem Telewizji a Teatrem Konwencjonalnym.....	49
5. „Kosmos” – Adaptacja, Ekranizacja.....51	
6. Realizacja Filmu „Dariusz” (Film Fabularny Dariusz- Dzieło Doktorskie).....61	
• Dokumentalny Sposób Realizacji Zdjęć do Filmu „Dariusz”.....	64
• Od Zdjęć Telefonem Komórkowym do Zdjęć Filmu Fabularnego. "Ku Filmowi Ubogiemu”, czyli Realizacja Ostatniego Marzenia Jerzego Gruzy.....	71
• Rytm, Tonalność i Brzemiennie Dialogu. Klucz Oświetleniowy i Jego Wpływ na Dramaturgię Narracyjną.....	74
7. Wnioski.....80	
8. Streszczenie/ Abstract81/82	
9. Bibliografia.....83	
10. Netografia.....85	
11. Teksty na Podstawie Wykładów Zajęć ze Studiów i Kursów.....86	
12 Metryki Omawianych Realizacji/ Oświadczenie autora.....87/90	

Gdy człowiek i jego dzieło przestają istnieć, pozostaje pamięć, przekaz wysłany w przyszłość następnemu pokoleniu. [...] Pamięć jest warunkiem rozwoju, a ten z kolei jest istotą życia¹.

Tadeusz Kantor

1 Wstęp

W niniejszej pracy przyjąłem metodologię opartą na własnych doświadczeniach zgromadzonych podczas wieloletniej pracy w telewizji. Będę tu omawiał poszczególne realizacje, przy których pełniłem różne funkcje. Odniosę się do doświadczenia nabytego w trakcie pracy z wieloma wybitnymi twórcami: reżyserami, dramaturgami, operatorami, scenografami, realizatorami dźwięku, kierownikami produkcji, montażyстами, realizatorami telewizyjnymi i aktorami.

Już na początku mojej pracy nad tym zagadnieniem zdawałem sobie sprawę z tego, jak rozległa jest dotycząca go tematyka. Nie zakładałem również, że zdołam opisać wszystkie jego aspekty. Skupiłem się na konkretnych zjawiskach i fragmentach prac z różnych gatunków telewizyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem teatru telewizji i filmu. Przy wyborze metod analizy oraz typowania tytułów starałem się uwzględnić i wyszczególnić role osób decydujących o ostatecznym kształcie „produktu telewizyjnego”. W przyjętych metodach opisu będę zajmował się szeroką gamą problemową dotyczącą różnych konfiguracji w systemie pracy nad sztuką telewizyjną. Ujmę przy tym swój bezpośredni twórczy udział w takiej pracy, ale też przestawię pogląd na strukturę obrazu, stylu pracy reżysera, operatora czy realizatora wizji. Nie jest to, zatem ujęcie czysto „pamiętnikarskie”. Nie mogę, bowiem nie przyjąć do analizy poglądów i opinii innych twórców. Zastosuję, zatem perspektywę kognitywną i wskażę na ewolucję gatunków telewizyjnych na przestrzeni ponad 40 lat. Uczestniczyłem w wielu produkcjach eksperymentalnych, nie rozwijam jednak tego tematu, a jedynie pamiętając o nich, stwarzam domyślne konteksty uwarunkowane relacją definiującą różne gatunki telewizyjne. Typ dyskursu, który proponuję, zogniskowany jest przede wszystkim na relacji reżyser–realizator telewizyjny w ujęciu ich dzieł, jako twórców osobnych i wyjątkowych.

Metodologia badawcza, jaką przyjąłem w tej pracy, to porównawczy schemat w modelu teoretyczno-empirycznym dotyczący wielu aspektów i konfiguracyjnych związków, zachodzących na siebie lub będących w opozycji, szeroko pojętej realizacji telewizyjnej. Wszystkie zagadnienia będę rozpatrywał w kontekście własnych doświadczeń telewizyjnych. Będę się przy tym odwoływał się do indywidualnie potraktowanej periodyzacji, mając również na uwadze opinie innych badaczy medium telewizyjnego. Dlatego przywoływane przykłady poszczególnych widowisk będą pełniły jedynie funkcje ilustracji teoretycznych – rozważań nad medium telewizyjnym. Metody opisu stanowiące temat proponowanych rozważań umieszczone w nakreślonej już perspektywie.

Nie dokonam też chronologicznego podziału poszczególnych zagadnień. W odniesieniu konsensualnym będę rozpatrywał kwestie odnoszące się do realizacji obrazu dla każdego projektu osobno. Da to oczywiście wrażenie nieklarownego podziału tematów. Poprzez kontekst dotyczący poszczególnych sposobów realizacyjnych dokonam jednak porównania

¹ Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic.... Teksty o latach 1985–1990*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław–Kraków 2004, s. 322.

różnych aspektów. Powód jest prosty – zamierzam podjąć się próby zdefiniowania różnych gatunków w wymiarze empirycznym osobistego udziału i zaangażowania twórczego. Jedyną jedność chronologiczną będą stanowiły materiały (projekty telewizyjne) ułożone według kolejności, począwszy od lat 70 Zakończone ostatnią pozycją – z 2020 roku (film fabularny „Dariusz”). To droga o wyraźnie ewoluującej ścieżce, o jasnej, sprecyzowanej dialektyce charakteryzującej dekadę i umiejscowionych w nich twórców, **z którymi współpracowałem i uczestniczyłem bezpośrednio podczas realizacji w różnych gatunkowo projektach filmowych**². Telewizja, od swoich początków aż po współczesność, stała się nieodłączną częścią życia społecznego, przynosząc ze sobą różnorodność gatunków programów. Ich ewolucja odzwierciedla zarówno postęp technologiczny, jak i zmiany społeczne, wpływając na sposób, w jaki telewizja spełnia rolę informacyjną, rozrywkową i reklamową w dzisiejszym świecie. Rozwój technologii, ewolucja społeczeństwa i zmieniające się oczekiwania widzów przyczyniły się do powstania i rozwoju różnych gatunków telewizyjnych takich jak news, reportaż, teledysk, krótkie formy komercyjne, spot, zwiastun, plakat, serial i publicystyka. Stanowią bogactwo i różnorodność oferty telewizyjnej

News i Publicystyka: -Gatunki informacyjne są fundamentem telewizji, dostarczając widzom aktualnych informacji i analizy z różnych dziedzin życia. News, w formie krótkich i zwięzłych doniesień, służy informowaniu o najważniejszych wydarzeniach, podczas gdy publicystyka pozwala na pogłębione omówienie i analizę.

Reportaż: -Reportaż to forma programu, która często łączy elementy dokumentu z narracją, aby przedstawić publiczności głębszy wgląd w temat. Ewolucja reportażu od prostych relacji terenowych do skomplikowanych produkcji multimedialnych odzwierciedla rozwój technologii i zdolności narracyjnych telewizji.

Teledysk: -Gatunek związany z muzyką, teledysk, wykorzystuje połączenie dźwięku i obrazu, aby wizualnie uzupełnić utwór muzyczny. Telewizja odegrała kluczową rolę w promocji artystów poprzez emisję teledysków, co wpłynęło na popularność i rozpoznawalność wielu wykonawców.

² **Arcyważnymi postaciami w mojej działalności zawodowej pozostaną*** Alicja Albrecht, Barbara Borys-Damięcka, Halina Dzieduszycka, Izabela Cywińska, Maria Fołtyn, Barbara Folta, Agnieszka Glińska, Małgorzata Gebel, (ARD Germany) Teresa Kotlarczyk, Magdalena Łazarkiewicz, Maria Straszewska, Barbara Łuczak-Mazurek, Barbara Pietkiewicz Krasko, Barbara Trzeciak Pietkiewicz, Elżbieta Protakiewicz, Grażyna Pieczuro, Agnieszka Lipiec-Wróblewska, Elżbieta Sitek, Ewa Straburzyńska, Julia Wernio, Wanda Ziembicka -Hass, Andrzej Androchowicz, Jerzy Bekker-(N.Y) Piotr Cieplak, Edward Dziewoński, Wojciech Dzieduszycki, Antoni Dzieduszycki, Stanisław Bereś, Kazimierz Braun, Juliusz Burski, Grzegorz Braun, Mikołaj Grabowski, Jerzy Gruza, Jerzy Grotowski, (*Teatr Laboratorium*) Jacek Głomb, Jacek Bunsch, Jan Buchwald, Ireneusz Engler, Roman Dziewoński, Zbigniew Lesień, Zbyszek Neugebauer - "Puszczyk" (N.Y) Eugeniusz Korin, Waldemar Krzystek, Krystian Lupa, Stanisław Kubiak, Zbigniew Kopalko, Bogusław Kaczyński, Kazimierz Kuc, Andrzej Krajewski, -(P Tv N.Y) Janusz Rzeszewski, Paweł Sala, Bohdan Hussakowski, Sylwester Latkowski, Jerzy Leszczyński (Teatr Ruchu), Olaf Lubaszenko, Zbigniew Proszowski, Marek Piestrak, Wiesław Saniewski, Piotr Stando, Jan Szurmiej, Mirosław Sychalski, Jan Szuster, Szczepan Szczykno,, Maciej Ślesicki, Krzysztof Kłopotowski, Marian Ligęza, Krzysztof Lang, Mirosław Jasiński. Wojciech Rohatyn Popkiewicz, Emilian Kamiński, Janusz Kondratiuk, Jan Jakub Kolski, Mirosław Kin, Tomasz Orlicz, Andrzej Maria Marczewski, Krzysztof Mroziwicz, Cezary Łagiewski, Witold Świętnicki, Henryk Tomaszewski, Andrzej Wasylewski, Stanisław Zajączkowski, Piotr Załuski, Krzysztof Zanussi, Wojciech Ziemiański, Mieczysław Małysz, Mariusz Walter, Andrzej Wasylewski, Wiesław Wodecki, Maciej Wojtyszko, Jacek Wenzel, Jerzy Woźniak, Łukasz Wylęzałek.

Krótkie Formy Komercyjne, Spot i Zwiastun: -Telewizja jest również platformą reklamową, a krótkie formy komercyjne, spoty i zwiastuny są skutecznymi narzędziami marketingowymi. Ich rozwój od prostych prezentacji produktów do kreatywnych kampanii związanych z emocjonalnym zaangażowaniem widza świadczy o adaptacji telewizji do potrzeb reklamodawców.

Serial: Serial telewizyjny, jako forma długotrwałej narracji, zdobył dużą popularność, przyciągając widzów do regularnego śledzenia fabuły i rozwoju postaci. Wraz z rozwojem platform streamingowych, serial stał się również istotnym elementem konsumpcji treści w trybie on-demand, które obejmują platformy streamingowe wideo, takie jak Netflix, Hulu czy YouTube, gdzie użytkownicy mogą wybierać filmy, seriale, lub inne treści wideo do oglądania w dowolnym czasie. Dostarcza elastyczność i wygodę dla użytkowników, ponieważ nie są ograniczeni konkretnymi godzinami emisji czy ramami czasowymi. Dzięki temu modelowi, widzowie a właściwie konsumenci szerokiego pasma medium, mogą dostosować swoje korzystanie z treści do swojego indywidualnego harmonogramu i preferencji.

Zadawane w niniejszej pracy pytania w wielu opisywanych realizacjach nie znajdują bezpośredniej konkluzji i mają charakter otwarty. Badania heurystyczne pozwalają odkrywać nowe właściwości i cechy analizowanego przedmiotu. Uniknę dzięki temu, często stosowanego w analizie porównawczej, stereotypu. Konstrukcja otwartej interpretacji daje bowiem możliwość głębszej refleksji. Na potwierdzenie tej tezy pozwolę sobie przywołać opinię Katarzyny Sitkowskiej, odwołując się do metodologii: „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 poznania”

W tym kontekście niniejsza praca stawia sobie za cel dokonanie takiej właśnie analizy. Ludzie o zróżnicowanych preferencjach zawodowych, różnych metodach pracy, indywidualnym podejściu do medium telewizyjnego tworzą ten swoisty konglomerat dyskursu. Trudno, więc o ponadjednostkową pogłębioną analizę procesu interpretacyjnego.

2. Obraz – archetyp widzenia. Funkcja podstawowa w „realizatorskiej egzystencji”:

Działam w medium telewizyjnym ponad 50 lat. Przeszedłem wszystkie możliwe drogi w zawodach filmowych i telewizyjnych. Rozpoczywałem pracę, jako asystent operatora filmowego, później operatora filmowego filmu oświatowego i dokumentalnego, operatora kamery telewizyjnej kategorii I, realizatora wizji kategorii II, reżysera i scenarzysty. W moim dorobku twórczym można znaleźć wszystkie możliwe gatunki filmowe i telewizyjne. Poprzez bezpośrednie spotkania na różnych planach filmowych współpracowałem z wieloma reżyserami, realizatorami, operatorami filmowymi, scenografami, kierownikami produkcji, aktorami.

Francuski reżyser Jacques Feyder powiedział kiedyś, że „wszystko można przenieść na ekran, wszystko wyrazić za pomocą obrazu. Można zaadaptować – tworząc zajmujący i humanistyczny film – dziesiąty rozdział rozprawy »O duchu praw« Monteskiusza albo... ustęp z »Tako rzecze Zaratustra« Nietzschego”³.

Obraz od zarania ludzkości, od pierwszej cywilizacji, był obecny, towarzyszył człowiekowi, był jego kulturowym znakiem. Nie mogło być inaczej. Arystotelesowski podział pięciu zmysłów (smak, węch, słuch, dotyk, wzrok) wynosił postrzeganie (zmysł wzroku) jako nadrzędny nad innymi⁴. Według najnowszych badań bodźce odbierane za pomocą wzroku stanowią aż 83% wszystkich, jakie docierają do ludzkiego mózgu⁵. Przywołując zdefiniowane przez Arystotelesa pięć zmysłów człowieka, można uznać wzrok za najważniejszy odbiornik obrazu, który pojawia się w wielorakich dziedzinach działalności twórczej. W ekspresji filmowej jest zarazem narzędziem odbierającym, jak i przekazującym emocje poprzez rejestrację i projekcję. Obrazy odbierane tą czułą soczewką oka, obustronnie wypukłą, odczytane z siatkówki i przesłane do receptorów mózgu, wywołują całe spektrum stanów przyjaznych i nieprzyjaznych człowiekowi (strach, niepokój, radość, euforię). „

Obraz to zapis przeniesiony na wiele nośników. Od rysunków naskalnych do heliograficznych grafik czy cyfrowych obrazów 3D umocowanych w określonych przestrzeniach. Zdolność człowieka do tworzenia formy, schematów, znaków ikonicznych objawiała się przez sztukę od zawsze. Data pierwszego pokazu kinematografu braci Lumière to w rozwoju obrazu etap, a nie początek. W tej osobliwej ciągłości kulturowej pojawienie się dagerotypu to w konsekwencji bezpośredni rozwój kina, które dublowało, a może nawet duplikowało świat rzeczywisty i metaforyczny, wcześniej replikowany na innych nośnikach: od jaskiniowej ściany z rysunkami naskalnymi do przesuwającej się w kamerze rolki celuloidowej. Rysunki naskalne to prehistoryczny obraz ruchu. Zapewne (oczywiście tylko hipotetycznie) odbiorcy rysunków naskalnych, jak w późniejszych projekcjach filmów Tarantino czy Coppoli, oglądali ruchome sceny w świetle drgającego łuczywa, słyszeli trzask i szelest płomienia, jak widzowie kina niemego odgłos terkotania projektora. W zadziwieniu oglądali galopującą czy skradającą się zwierzynę, odbierali indywidualny lub zespołowy projekt animatorów. „Obraz sankcjonuje rzeczywistość. W procesie nakładania się znaczeń rzeczywistych i odwzorowanych tworzą się puste miejsca niedopowiedzeń i domysłów. Niedopowiedzenie

³ Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Belgijski reżyser Jacques Feyder*

⁴ Arystoteles, *O duszy*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1988.

⁵ Na podstawie wykładów studiów podyplomowych: Krzysztof Podstawka, „Instrumenty reklamy, PR, promocji sprzedaży”, kierunek: zarządzanie kulturą, Uniwersytet Warszawski 2015.

implikuje interpretacyjną wolność, a nawet dowolność. Te z kolei stają się substratami językowej indywidualności [...]”⁶.

Marzenie się spełniło: człowiek zarejestrował i zatrzymał ruch, zagarnął i unieśmiertnił ten komunikat twórczy. Bracia Auguste i Louis Lumière 30 tysięcy lat później, z kamery ustawionej na statycznym statywie, sfotografowali „Wjazd pociągu na stację w Ciotat”. Pierwsze publiczne pokazy kończyły ucieczki widzów, którzy bali się nadjeżdżającej z ekranu lokomotywy. Tak jak bracia Lumière „twórcy »kina naskalnego«” zapewne też oczekiwali podobnej reakcji widzów, wyzwalając w nich emocje strachu i zadziwienia. Ekran kina naskalnego z projekcją na fakturze pofałdowanej skały i ekran z płótna pionierów kina spełniły twórczy zamysł fascynującej, emocjonalnej w odbiorze narracji. Tworzący „kino naskalne” wyprzedzili jednak braci Lumière, wcześniej zagospodarowując ruch i inscenizację. Przecież każdy obraz naskalny zawierał akcję wydarzenia, przedstawioną w określonym ruchu. Dopiero później Auguste i Louis Lumière w swoich produkcjach powtórzyli ideę „braci Naskalnych”, organizując ruch ujęty nie tylko dla samej idei rejestracji obrazu, ale inscenizując tenże ruch przez wprowadzenie fabularnego opowiadania⁷. Tak było w zrealizowanym w 1895 roku filmie „Polewacz polany”, w którym inscenizacja, poprzez zaprogramowany ruch aktora, była zamierzona. To niewątpliwie pierwszy inscenizowany gag filmowy, zawarty w jednominutowym ujęciu⁸. Pierwszy film fabularny. Zauważam podobieństwo między historią z rysunków naskalnych a jednominutowym ujęciem „Polewacza”. Myślę, że projekcja galopujących antylop mogła trwać dłużej i zależała od inwencji twórczej człowieka trzymającego i poruszającego płomieniem łuczywa, wprawiającego w ruch rysunki zwierząt na nierównej ścianie skalnej. Mogło nawet dojść do eskalacji, inwencji, kreatywności człowieka prehistorycznego, niezagrażonego natłokiem „nachalnej informacji” – zjawiska powszechnie występującego dzisiaj. Gotowe rozwiązania w obszarze „globalnej i dostępnej informacji” powodują jednak ubożenie wyobraźni człowieka. Nie są motorem pobudzającym do innowacyjnych rozwiązań. Mam na myśli oczywiście człowieka współczesnego, odbiorcę sztuki, który korzysta (być może nadmiernie) z gotowych interpretatorskich, podanych przez medium (Internet), projektów.

Rozwijając dalej moje przypuszczenia, atestuję również wcześniejszy udział efektów dźwiękowych związanych z „kinem naskalnym”. Mówię tu o efektach dźwiękowych, a nie słownym komentarzu (mowie). Badacz problemu ks. prof. Wojciechowski w publikacji „Zagadnienie początków mowy ludzkiej” mówi: „Nie powinno się ustalać *a priori*, czym jest mowa ludzka i czym różni się od mowy zwierząt, ponieważ najnowsze badania nad zachowaniem się zwierząt wykazują nieznaną dotąd akustyczne zdolności [...]. W stanowiskach tych przejawiają się dwie postawy metodologiczne badaczy: odrzucenie, względnie przyjęcie ewolucyjnej ciągłości mowy zwierzęcej i ludzkiej

Odgłosy zwierząt, tętent kopyt mogły, więc być aranżowane plamami dźwiękowymi demonstrowanym przez „reżyserów z Nazca”. Podobnie jak dzieci, które podczas zabawy strzelają „z palca”, wydają dźwięk karabinu czy jadą nieistniejącym samochodem, naśladując odgłosy pracy silnika. Zjawisko onomatopei występuje w każdej kulturze i jej językach. Projekcja naskalna mogła zawierać także ścieżkę dźwiękową, którą wybrani widzowie lub sami „twórcy” podkładali pod „ruchome obrazy skalnego ekranu”, efekty dźwiękowe, a być

⁶ Katarzyna Kolman, *Jakim językiem mówi dzisiaj kino w dyskursie audiowizualnym*, [w:] *Styl, dyskurs, media*, red. Barbara Bogolebska, Monika Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 198.

⁷ Część tych zagadnień ująłem w pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Stanisława Szymańskiego (WSSiP w Łodzi, 2016 rok).

⁸ *Historia kina*, t. I: *Kino nieme*, red. nauk. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2014.

może i „muzykę” wykonywaną na prostych instrumentach, aby wzmocnić przekaz. Znano w czasach prehistorycznych proste w konstrukcji kilkuntonowe instrumenty, dlatego wierzę w kreatywność i wyobraźnię twórczą ludzi prehistorycznych. W jaskini Hohle Fels w Jurze Szwabskiej odkryto flet z kości sępa z pięcioma wywierconymi dziurkami – nie jest to jednak pełna gama tonalna, czyli siedem podstawowych tonów z ósmym, będącym powtórzeniem w oktawie pierwszego, z której zbudować można każdą kompozycję. Według opinii badaczy instrument ten liczy sobie 35 tysięcy lat.

Archeolodzy w innych miejscach również odnaleźli podobne instrumenty wykonane z kości mamuta czy z kości łabędzia, sprzed 30 tysięcy lat – na przykład w jaskini Geißenklösterle czy w jaskini Vogelherdhöhle. Muzyka była wpisana w życie prehistorycznych ludzi. Mogła być, zatem wykorzystywana w czasach rysunków naskalnych, podobnie jak w początkach kina niemego dźwięki tapera, podkładającego pod obrazy filmowe muzykę z pianina, czy też dźwięki wibrafonu towarzyszące pierwszemu filmowi dźwiękowemu, zrealizowanemu przez firmę Warner Brothers – „Don Juan” z 1926 roku w reżyserii Alana Croslanda. Słowo, muzyka, scenografia, kostiumy, światło, ruch aktora, ruch kamery – zintegrowane stanowią kompozycję obrazu filmowego. Istnieje, więc podobieństwo do artefaktów sprzed tysięcy lat. Zakładam, że w ten sposób, poprzez wieki, ewoluowały różnorodne formy sztuki, tworząc zaskakujące podobieństwa między pradawnymi artefaktami a współczesnymi produkcjami artystycznymi.

Fascynacja rysunkami naskalnymi, które niewątpliwie **oddają przestrzeń i ruch w trzech wymiarach**, zainspirowała reżysera Wernera Herzoga do zrealizowania w technice 3D filmu pod tytułem „Jaskinia zapomnianych snów”⁹. Jako jeden z nielicznych otrzymał on zezwolenie Ministerstwa Kultury Francji na wykonanie zdjęć w jaskini Chauveta, leżącej w dolinie rzeki Rodan, w której odnaleziono najstarsze malowidła naskalne, datowane na około 32 tysiące lat. Malowidła te przedstawiają świat widziany oczami ludzi prehistorycznych: zwierzęta w różnych pozach i postaci ludzkie, a niekiedy znaki mające być może charakter religijny czy też magiczny¹⁰. Co do ich znaczenia badacze nie mają jednoznacznej odpowiedzi. Wszyscy interesujący się tym przekazem prehistorycznym zgodni są jednak co do wysokiego artystycznego poziomu skalnych obrazów.



Reżyser Werner Herzog podczas zdjęć w jaskini Chauveta

Film zawiera komentarz samego Herzoga, z którego przebija „dziecięce zadziwienie” sztuką odległą, a który zarazem stanowi refleksję o zabarwieniu filozoficzno-poetyckim. Reżyser mówi do ekipy filmowej: „Być może usłyszymy bicie własnego serca”. Słowa te mają dużo

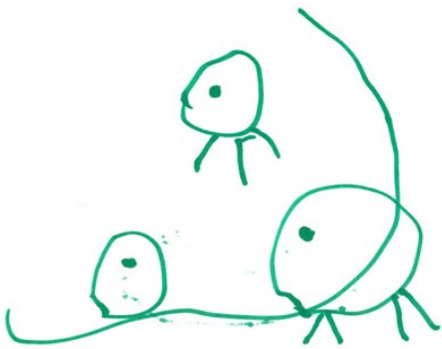
⁹ Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, Francja, Kanada, Niemcy, USA, Wielka Brytania 2010.

¹⁰ Stephen Farthing, *Sztuka. Od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, Muza, Warszawa 2010. Szerzej zob. rozdz. *Starożytna sztuka naskalna, jaskiniowa i naziemna*.

głębsze znaczenie. W moim odczuciu wyrażają podziw, jaki czuje Herzog wobec twórców obrazów naskalnych (dla niego „wyglądają, jakby były narysowane wczoraj”). Zwierzęta ujęte w ruchu, które do pewnego stopnia można uznać za odpowiedniki pojedynczych klatek z celuloideu, reżyser opisuje mianem „proto-cinema”. To termin użyty przez Herzoga w odniesieniu do jego nieskazitelnej, unikalnej, oryginalnej formy kręcenia filmów esejowych, które koncentrują się na jego kinowym, performatywnym zaangażowaniu w dokument, jako gatunek, to próba „rozszerzenia kina poza jego historycznie ukształtowany język i sposoby patrzenia”¹¹.

Wizja człowieka zdolnego do tworzenia – w ujęciu pedagogicznym

Kreatywna interwencja mająca na celu skomentowanie otaczającego świata objawia się już w pierwszych niezgrabnych rysunkach dziecka. Po osiągnięciu koordynacji ruchu dziecko tworzy obraz „świata”, zamknięty w ramach kartki czy też kawałka ściany. Człowiek działa w tym systemie twórczego *crescendo* i od chwili urodzenia rozpoczyna odkrywczą drogę ku fizycznej śmierci. Zużywa fizycznie ciało, tworząc w ramach obrazu nowe możliwości opisywania i komentowania świata, dążąc – czasami podświadomie – do wytworu sztuki w różnych obrazowych gatunkach (fotografia, malarstwo, rzeźba, film, sztuki intermedialne). Tworzenie, kreowanie czy odtwarzanie są rodzajami prezentacji osobistego życia, swoistą biografią artystyczną, ale też, – co dla nas istotne – jego reinterpretacji.



Rysunek, 2,5 latka

Twórczość, podobnie jak kreatywność i innowacyjność, związana jest z nowością i wartością. Jest jednak pojęciem o zakresie szerszym niż kreatywność i innowacyjność, dotyczy, bowiem zarówno zdolności generowania pomysłów, jak i wprowadzania ich w życie. Współcześnie przyjmuje się, że nie istnieje jeden rodzaj procesu twórczego, ale jest ich wiele, a jednocześnie wskazuje się na zwyczajność operacji intelektualnych biorących udział w procesie twórczym¹². Jeśli jednak miałbym wskazać na jeden aspekt ważny z punktu widzenia pedagogiki, to jest nim aspekt personologiczny z elementami podejścia egalitarnego, w którym twórczość można rozwijać za pomocą rozmaitych technik wspomaganie rozwoju i treningu umiejętności twórczych¹³. Jest to podejście elementarne w mojej pracy wykładowcy.

W modelu personologicznym najważniejsze są właściwości osobowości, czyli takie cechy, jak otwartość, odwaga, dociekliwość, niezależność i odpowiedzialność, co daje nauczycielowi

¹¹ <http://www.Protocinema.org/about> (dostęp: 12.09.2020). „Proto-cinema” to nazwa kina ucieleśniającego ruch i poznanie, mającego przechwytywać wrażenie ruchu.

¹² Por. np. Nęcka 2001, Szmidt 2007.

¹³ Nęcka 2001.

możliwość twórczego rozwijania jednostki (ucznia, studenta). To jeden z najistotniejszych obecnie tematów w mojej działalności dydaktycznej. Jestem przekonany, że liczni nauczyciele akademicy myślą i działają podobnie. Poruszam ten wątek wielokrotnie w tej pracy – moje życie i los, kondycja, oprócz wielu ważnych czy też prozaicznych życiowych uwarunkowań, związane są nierozłącznie z nauczaniem, wypełniającym moją codzienność z kontaktem ze studentami i słuchaczami. Ich entuzjazm, zaangażowanie, energia podczas ćwiczeń filmowych stymulują również moją osobę do aktywniejszej edukacji. Jest to sfera daru, dawania. Nie jest to jednak altruistyczna postawa. Poszukuję wraz z nimi nowych rozwiązań, eksperymentalnego podejścia do wielu tematów. Są jak ożywcze kokony z – nagrodzonego w 1985 roku dwoma Oskarami – filmu science fiction „Cocoon” w reżyserii Rona Howarda, w którym starzy ludzie w magiczny sposób odzyskują pełnię życia fizycznego i psychicznego. Ja też dzięki Nim, zwawiej krocę przez nauczycielskie życie. Podczas mojego pobytu w szkole filmowej rozwijałem swoją pasję do kina, gdzie zdobyłem nie tylko umiejętności techniczne związane z produkcją filmową i umiejętność analizy, ale także naukę tworzenia historii, które mają moc poruszania i dotykają serc widzów. Szeroko zakreśloną wiedzę zawdzięczam wybitnym postaciom¹⁴ z PWSFTViT. To, co otrzymałem od moich cenionych Nauczycieli, staram się przekazywać moim uczniom, kontynuując tym samym tradycję edukacyjną.

Cel zajęć dydaktycznych: Wskazanie studentowi drogi do kreatywnej, twórczej pracy w filmie poprzez praktyczne ćwiczenia zawierające różne formy i treści będące odwzorowaniem wymagań stawianych filmowcom w przyszłej pracy zawodowej: *(kilkadziesiąt ćwiczeń załączam do pracy w formie aneksu)*

A/ Świadoma praca z kamerą na planie filmowym.

B/ Umiejętność wyznaczania sprecyzowanego sposobu realizacji.

C/ Świadomość wyrażania czytelnych komend i zaleceń do ekipy filmowej.

D/ Formalny i zawodowy język w określaniu celów i założeń reżyserskich.

E/ Opanowanie i umiejętność przygotowania planów pracy i konspektów – ich realizacja w określonych wcześniej ramach czasowych.

F/ Wskazanie studentowi poprzez praktyczne ćwiczenia, jak ważna jest wiedza (z wielu dziedzin nauki i sztuki) podczas tworzenia materiału filmowego.

G/ Ważność jasnej, konkretnej komunikacji i relacji pomiędzy ekipą.

H/ Umiejętność współpracy i pracy w zespole na planie filmowym. Zrozumienie innych członków ekipy, wykonujących pomocnicze funkcje w ekipie, szacunek do każdej formacji wykonującej określone zadania na potrzeby realizacji filmu.

I/ Nabycie umiejętności zawodowego (profesjonalnego) zachowania w sytuacjach kryzysowych na planie filmowym. Umiejętność zgodnego rozwiązywania sporów pomiędzy członkami ekipy”.

¹⁴ jak Pani prof. Lidia Zonn, Krystyna Zwolińska, Barbara Kosidowska, jak Pan: prof. Jerzy Bossak, Zbigniew Burakowski, Janusz Majewski, Zbigniew Godlewski, Kazimierz Karabas, Janusz Morgenstern, Henryk Kluba, Henryk Kuźniak, Wojciech Leszczyk, Tadeusz Ryszka, Janusz Zaorski, Andrzej Mellin, Mieczysław Małysz, Marek Nowicki, Janusz Sosnowski, Władysław Jewsiewicki, Juliusz Janicki, Władysław Orłowski, Kazimierz Lewkowski, Władysław Wasilewski, oraz wielu innym pracownikom naukowym PWSFTViT w Łodzi.

Tematyka zajęć/treści nauczania z danego przedmiotu obejmują szerokie spektrum z zakresu wiedzy teoretycznej, popartej ćwiczeniami praktycznymi z różnych dziedzin filmowych. Podczas spotkań wywoływane są tematy i zagadnienia nieodzowne w pracy przyszłego filmowca, wiedzy z zakresu różnych dziedzin, gdyż szeroko rozumiana twórczość filmowa skupiona jest wokół wielu dyscyplin nauki i sztuki: filozofii, historii sztuki, rzeźby, malarstwa, socjologii, psychologii, fizyki, muzyki czy też filmowego postrzegania przestrzeni. Studenci na podstawie wykonywanych i omawianych ćwiczeń sami określają i wyciągają wnioski na temat tego, jakie tematy będą najbardziej przydatne w ich przyszłym życiu zawodowym. Zapewniam studentów na początku zajęć, że **każdy człowiek stworzony jest do twórczego działania, że każdy człowiek ma twórczy potencjał, który można wyzwalać i rozwijać**. Zachęcam podczas ćwiczeń i warsztatów do odwagi, otwartości, dociekliwości, niezależności, wytrwałości i kreatywności. Proszę, aby moi uczniowie nie mieli obaw, co do przekazywania swoich idei, indywidualnego, własnego sposobu rozwiązywania ćwiczenia. Wszystkie te aspekty twórczego podejścia podczas zajęć mogą rozwijać się tylko wtedy, kiedy będą współistnieć z elementami wiedzy filmowej i poznania środków wyrazu zdobytej podczas nauki w szkole filmowej.

Z zestawu wielu umiejętności, emocji, kompleksów, które drzemią w człowieku, dążenie do tworzenia jest jedną z fundamentalnych cech człowieka, mającą konkretne przełożenie w każdym działaniu, nawet prozaicznym, jednostki. I nie zawsze musi powstać z tego działania uznane „dzieło sztuki”. Kreatywny wymiar twórczy towarzyszy każdemu człowiekowi od urodzenia aż do śmierci, w każdej interakcji z jednostką lub grupą. Niestety często miarą wielkości dzieła i jego oceny staje się wielkość wywołanego szoku, a nie merytoryczny sens.

Nie podejmuję się, będąc konsekwentnym w ocenie, ustalenia kryterium decydującego o tym, „co jest, a co nie jest dziełem sztuki”, mając na uwadze „medium filmowe. Alicja Helman w artykule „U podstaw analizy dzieła filmowego” podejmuje kwestię tego, czy dzieło filmowe odznacza się tymi właściwościami i rysami budowy, które przypisujemy dziełom sztuki. Badaczka powołuje się na opinie Ingardena, który mówi, że „dzieło filmowe zdradza cechy intencjonalności, budowę warstwową, rozpiętość w czasie i relacje przestrzenne charakteryzujące dzieła sztuki w ogóle. Teoria filmu w Polsce próbowała podjąć ten nurt refleksji, zastanawiając się nad możliwością i skutecznością analizy warstwowej, jako metody analizy dzieła”¹⁵.

Historycy sztuki zajmujący się malarstwem, rzeźbą i architekturą ustalili kryteria oceny dzieła. Przykładowo Heinrich Wölfflin w wydanej 1915 roku książce „Podstawowe pojęcia historii sztuki” opracował teorię pięciu elementów analizujących dzieło: (1) **linearyzm w malarstwie**; (2) **płaskość do głębi**, czyli rozwój od kompozycji płaszczyznowej do budowania w głąb; (3) **rozwój od formy zamkniętej do otwartej** – każde dzieło musi stanowić zamkniętą całość, w której brak wyraźnych granic jest wadą; (4) **rozwój od wielości do jedności** – szczególnie jest uzależniony od całości, ale ma cechy indywidualne, niezależne od całej konstrukcji dzieła; (5) **absolutna i względna jasność przedmiotu** – jasność motywu przestała być sama dla siebie celem przedstawienia. Nie wymaga się od formy plastycznej przedstawienia w pełni, wystarczy, że daje wzrokowi istotne punkty oparcia.

Przyjmuję, z badawczego punktu widzenia, że czynnikiem najmniej ważnym jest *de gustibus* oceniającego dzieło. W mojej pracy pedagogicznej w szkole filmowej przy ocenie etud czy też na ćwiczeniach studenckich ten motyw etiologiczny zachowuję dla siebie. Nie używam określeń „podoba mi się” czy „nie podoba mi się”. Trudno miłośnikowi nurtu kina moralnego

¹⁵ Cyt. za: Alicja Helman, *U podstaw analizy dzieła filmowego*, „Kino” 1974, nr 9, s. 34–37, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/u-podstaw-analizy-dzieła-filmowego/127> (dostęp: 13.01.2020).

niepokoję oceniać lekkie kino Sylwestra Staloona czy ortodoksyjnemu słuchaczowi disco polo wyrażać stanowczą dezaprobatę dla „koncertów brandenburskich” Johanna Sebastiana Bacha. Wyznacznikiem analizy powinna być obiektywna ocena, czy przedstawiony projekt został zrealizowany zawodowo¹⁶, czy ma cechy warsztatowo-techniczne przynależne filmowi. Czasami nie ukrywam przy ocenie projektu „Izy wzruszenia”, przecież ją widać, ale też nie eksponuję jej w nachalny sposób. Pozwalam sobie, jednak z dystansem do swoich przekonań, mówić studentom: „Podążaj krok w krok za uznanymi twórcami, szukając inspiracji, a nie naśladownictwa”. Wyrazem w tym sztywnym podejściu oceniania jest świadomość zindywidualizowanych osobowości młodych ludzi, ale i różnorodna liczba definicji sztuki. Pozostawiam otwartą kwestię tego dylematu, nie tylko, jako zagadnienia edukacyjnego czy pedagogicznego, lecz także, jako obszaru refleksji nad sztuką.

Medium telewizyjne – kulturowe DNA – ciągłość artefaktów

Na tej dialektycznej twórczej drodze pojawia się medium telewizyjne – nieunikniony wynalazek w procesie ludzkiej działalności, stanowiący kolejny etap w rozwoju przedstawiania obrazu, zawierający kod genetyczny, swoiste DNA: rysunków naskalnych, ogniw galwanicznych (około 2500 lat przed naszą erą), pierwszych prac nad optyką Euklidesa mezopotamskiego astronoma Alhazena (Abu Ali Hasan Ibn al-Hajsam) żyjącego w XI wieku, uważanego za ojca optyki, prac polskiego zakonnika Witelona, wynalazków Josepha Niépce, Eadwarda Muybridge’a, Kazimierza Prószyńskiego, Thomasa Edisona, Jules’a Mareya, Paula Nipkowa, Jana Szczepanika¹⁷, Georga Eastmana i wielu, wielu innych. To kulturowy ciąg ludzkiej, niemającej jeszcze końca, wyobraźni, który w „pofilmowym etapie” powołał do życia również medium telewizyjne.

Medium telewizyjne jest szeroko opisane w literaturze przedmiotu, która obejmuje szczegółowo jego techniczny i rozwój. Jednym z pierwszych wynalazców, który przyczynił się do powstania tego medium, był Anglik William Crookes. W 1878 roku wynalazł lampę elektronową emitującą promieniowanie katodowe. Później, w 1884 roku, w Niemczech Paul Nipkow zbudował urządzenie do mechanicznej analizy obrazu, tak zwaną tarczę Nipkowa. W 1897 roku Karl Ferdinand Braun stworzył pierwszy prototyp kineskopu. W 1906 roku w Rosji Boris Rosing, na podstawie dokonań związanych z tarczą Nipkową i lampą elektronopromieniową, przesłał pierwsze obrazy telewizyjne. W 1923 roku w USA Vladimir Zworykin wynalazł ikonoskop – pierwszą elektronową lampę analizującą obraz. Trzy lata później John Logie Baird pokazał pierwszy w historii system telewizji kolorowej, a już w 1928 roku wysłał obraz przez Atlantyk. W Polsce pierwszy przekaz kolorowego programu telewizyjnego miał miejsce 45 lat później – 6 grudnia 1971 roku, była to transmisja z obrad VI zjazdu PZPR¹⁸.

¹⁶ „Zawodowo” oznacza zastosowanie podczas realizacji ćwiczeń całej gamy gramatyki filmowej, rzemiosła filmowego dotyczącego: ruchu kamery, użycia montujących się ze sobą wielkości planów filmowych, jednorodnej dominaty barwnej (a jeśli nie, należy uzasadnić narracyjnie różne tematy barwne w scenie), określonego wcześniej klucza świetlnego, prawidłowego napięcia kierunkowego (wzrokowego) dialogujących postaci, montującego się z prawem zgodności kierunków pasażujących osób, inspirującej roli „wybranego rekwizytu”, świadomego, uzasadnionego komentarzem, użycia wybranego obiektu, montażu, muzyki, efektów. Aby bowiem łamać te zasady w poszukiwaniu nowych rozwiązań, trzeba je najpierw opanować.

¹⁷ Szukając genezy polskiej telewizji, należy cofnąć się aż do końcówki XIX wieku, kiedy to w 1897 roku Jan Szczepanik – techniczny samouk, zwany między innymi polskim Edisonem i Leonardem da Vinci z Galicji – skonstruował telekroskop. Było to urządzenie służące do przesyłania na odległość, za pomocą elektryczności, ruchomego obrazu kolorowego wraz z dźwiękiem.

¹⁸ Na podstawie wykładów Napoleona Czerwińskiego w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera (PWSFTViT) w Łodzi, Studium Realizacji TT, „Technologia realizacji telewizyjnej” (I rok, semestr II).

Czy John Logie Baird, szkocki wynalazca uważany za ojca telewizji, mógł przewidywać, że transmisje obrazu i dźwięku (nawet z dostępnych dzisiaj małych przenośnych telefonów komórkowych) za kilka dekad będą zjawiskiem powszechnym?

Rozpoczyznałem przygodę z telewizją we wczesnych latach 70 kiedy podstawowym materiałem (nośnikiem) obrazu była czarno-biała taśma celuloidowa (tak zwana odwrotka) z dźwiękiem rejestrowanym na „Nagrze Kudelskiego”. Nie przypuszczałem wówczas, że stan techniki, komunikacji, zapisu i przesyłania obrazu osiągnie tak wysoki poziom.

Wynalazek Bairda zmienił świat. Dał początek komunikacji globalnej, bezpośredniemu uczestnictwu ludzi w wielu wydarzeniach dziejących się na bieżąco. Wykształcił w ramach swoistej ewolucji nowe gatunki komunikacji kulturowej. Dał szeroką, niczym nieskrepowaną możliwość twórczej interpretacji każdego stylu i formy gatunku telewizyjnego.

Pierwszy publiczny pokaz telewizyjny odbył się w 1925 roku w Londynie, a już trzy lata później narodził się teatr telewizji. W sierpniu 1928 roku, podczas wielkiej berlińskiej wystawy radiowej, telewizja pokazała niezwykle popularną aktorkę Polę Negri. Błyskawiczny rozwój telewizji zaowocował emisją pierwszego przedstawienia teatralnego „Posłaniec królewski”, pokazanego w telewizji amerykańskiej. Grało w nim dwóch aktorów, a emitowany na bardzo małym ekranie obraz o wymiarach 3 × 4 cm widzowie oglądali, używając lupy. Na fali przykładu Stanów Zjednoczonych powstawały kolejne stacje nadawcze telewizyjne. Trzy lata później, w 1931 roku, podjęto to działanie w ZSRR, a w 1932 we Francji. Niemcy dołączyły do tego eksperymentalnego wyścigu w 1935 roku, zaś Wielka Brytania w 1936 roku. Polska również postanowiła nie pozostawać w tyle i włączyła się w rozwijający się obszar telewizji. W 1934 roku zaczęto emitować programy telewizyjne z gmachu hotelu Prudential w Warszawie. W trakcie tej emisji, widzowie na 25 odbiornikach dostępnych w kraju mieli okazję zobaczyć film fabularny "Barbara Radziwiłłówna", którego reżyserem był Józef Lejtes, uczestnik wojny z 1920 roku, broniący stolicy przed bolszewickim najeźdźcą. Obsada filmu składała się z takich znakomitości jak Jadwiga Smosarska, Jan Kurnakowicz, Jerzy Leszczyński, Ludwik Stefan Fritsche (mężczyzna o niezłomnej postawie podczas okupacji), Kazimierz Opaliński, Ludwik Sempoliński, oraz wielu innych, którzy znacząco przyczynili się do rozwoju teatru i filmu. Józef Lejtes, początkowo aktywny w Polsce, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych w 1952 roku, gdzie głównie pracował przy produkcjach telewizyjnych. Później objął stanowisko reżysera jednego z odcinków "Bonanzy" oraz realizował część epizodów z serii "Alfred Hitchcock przedstawia".¹⁹.

Pojawiło się „nowe pokolenie” twórców: producentów, scenarzystów i reżyserów. W 1955 roku pierwszego Oscara za najlepszy scenariusz adaptowany, otrzymał film zrealizowany na podstawie sztuki telewizyjnej Paddy’ego Chayefskiego pod tytułem „Marty” w reżyserii Delberta Manna. Niewiele później modne stały się seriale telewizyjne. Powstało także wiele wersji kinowych opartych na pomysłach seriali tv. Reżyserowali je tacy twórcy, jak John Dahl czy Steven Spielberg – z super hitem telewizyjnym „Pojedynek na szosie” z roku 1971. Nie można, więc mówić o zubożeniu estetycznym czy obniżeniu poziomu artystycznego. Hollywood współpracowało, tworząc nowe produkcje filmowe, z 1750 stacjami telewizyjnymi. Dla telewizji BBC, Channel Four, Canal Plus pracowali również wybitni

¹⁹ Agata Rudzińska, *Od teatru do telewizji i Internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2 (14), s. 262–263.

reżyserzy europejscy: Ingmar Bergman, Federico Fellini, Rainer Werner Fassbinder czy Roberto Rossellini. Te nazwiska zobowiązywały.²⁰

Profesor Janusz Majewski, nauczający gramatyki form filmowych w PWSFTViT, wspominał, że wielu reżyserów jego pokolenia „nabijało sobie rękę”, realizując pozycje dla telewizji. Kultowy film „12 gniewnych ludzi” w reżyserii Sidneya Lumeta z 1957 roku oparty na teatralnym przedstawieniu telewizyjnym (scenariusz Reginalda Rose’a), stanowił pierwszą produkcję Lumeta, zaraz po pracy dla stacji telewizyjnej, co świadczyło o rosnącym znaczeniu telewizji, jako platformy artystycznej i eksperymentalnej dla reżyserów filmowych.

Teatr – definicje antropologiczne (kulturowe)²¹

Teatr wielokrotnie się zmieniał. Poczynając od najchętniej podejmowanej tematyki sztuk, poprzez sposób ich prezentacji, po założenia ideowe, które chciano w ten sposób popularyzować. W różnych epokach teatr uciekał się także do odmiennych metod, aby wzbudzić zaciekawienie widowni. To, co w pewnym okresie było popularne, później niekiedy całkowicie zanikało. Dotyczyło to w równej mierze charakteru sztuk cieszących się największym zainteresowaniem, tematyki spektakli, sposobu gry aktorskiej, scenografii, kostiumów, jak i muzyki. Teatr kształtował modę, ale też sam ulegał trendom rodzącym się poza nim. Rozwijał się i ewoluował tak jak wiele pokrewnych mu i związanych z nim dziedzin sztuki. We współczesnej kulturze teatr jest, bowiem kwintesencją wielu obszarów działalności kulturowej od początku ludzkiej cywilizacji.

Malarz, aktor, scenograf, reformator teatru XX wieku Tadeusz Kantor – należący w latach międzywojennych do awangardowej grupy teatralnej skupiającej takich malarzy, jak: Tadeusz Cybulski, Karol Stryjeński, Czesław Rzepiński, Józef i Maria Jaremmowie, Henryk Gottlieb, bracia Jacek i Ludwik Puget, Zbigniew Pronaszko – tak mówił o teatrze, że jawi się on, jako kompleksowa dziedzina sztuki, której istotę można zrozumieć jedynie poprzez ogarnięcie całego spektrum artystycznego. Kantor przekonuje, że teatr nie posiada swojego unikalnego punktu wyjścia. Jego fundamentem są literatura, dramat, sztuki wizualne, muzyka, taniec, architektura – te wszystkie dziedziny sztuki pełnią rolę materiału, który teatr formuje i przetwarza w coś unikalnego.²² Kantor w tym zestawieniu nie bierze pod uwagę archetypicznej cywilizacji, pierwotnych obrzędów wierzeniowych, wspólnotowych, przerażających się w rodzaj widowiska „zabaw plemiennych”. Śladem, który wyraźnie naprowadza na ten tok antropologicznego myślenia, jest znaleziony w jaskini flet sprzed 35 tysięcy lat, o którym wspominałem wcześniej. Dźwięki tego i innych instrumentów mogły stanowić tło muzyczne do inscenizacji parateatralnej, obrzędów plemiennych. Według badaczy ten rodzaj działania ekspresji artystycznej można spotkać we wszystkich ludzkich społecznościach – wyrażane w śpiewie, tańcach podczas obrzędów magicznych czy

²⁰ Zob. David Parkinson, *100 idei, które zmieniły film*, red. Edyta Tomczyk, przeł. Małgorzata Dera, Top Mark Centre, Raszyn 2012, rozdz. *Przyjaciel czy wróg?*, IDEA nr 63. *Telewizja*, s. 122.

²¹ Tekst na podstawie materiałów z Ogólnopolskiej interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Mody teatralne. Przemiany”, opiekun naukowy konferencji: prof. dr hab. Jan Ciechowicz, 23 września 2016 roku, Gdańsk. Organizatorzy: Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, Interdyscyplinarne Koło Naukowe Doktorantów Uniwersytetu Gdańskiego.

²² Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa, Kraków 1991, s. 16, cyt. za: Justyna Droń, *Cricoteka – przestrzeń działania, przestrzeń relacji*, 10.06.2020, <https://grotowski.net/performer/performer-19/cricoteka-przestrzen-dzialania-przestrzen-relacji> (dostęp: 19.12.2020).

pochowku miały charakter parateatru²³, wpisując się w kontekst antropologiczny tworzenia widowisk i spektakli a więc w perspektywie ewolucyjnej muszą stanowić ucieleśnienie sztuki teatralnej. Według mojej hipotezy jest to podobne do działań dzisiejszych performerów, którzy szukają pierwotnych, nieskażonych teraźniejszością emocji w swoich działaniach, często mających charakter parateatru.

„Teatr źródeł” to termin użyty w latach 70 przez Grotowskiego, dotyczący właśnie działania parateatralnego. W Instytucie Badań Metody Aktorskiej we Wrocławiu grupy aktorskie poszukiwały wówczas tego kulturowego echa przeszłości, oddziałującego na emocje odbiorców (widzów). Byłem aktywnym uczestnikiem tych eksperymentalnych poszukiwań w Teatrze Laboratorium. Po latach mogę powiedzieć, że w wielu projektach telewizyjnych ten poszukiwawczy charakter stanowił inspirujący motyw w mojej pracy. Badacze i teoretycy teatru różnią się w swoich podejściach do pytania, "czym jest teatr w kwestii jego odrębności i niepowtarzalności wobec medium filmowego i telewizyjnego? Jerzy Grotowski prezentuje kontrastującą perspektywę, twierdząc dosłownie, że jego eksperymentalne badania skłaniają go do przekonania, iż eliminacja fundamentalnych elementów teatru, takich jak kostium, charakteryzacja, scenografia, wyodrębniona scena, oświetlenie czy muzyka – stanowi poważne wyzwanie dla samego istnienia teatru, jako syntetycznej formy artystycznej, łączącej różne dziedziny twórcze, takie jak malarstwo, literatura czy architektura. Grotowski określa tradycyjny teatr, jako "teatr bogaty" i zarazem "teatr o artystycznej skłonności kleptomanijskiej", korzystający z elementów innych dziedzin, co prowadzi do kreowania spektakli hybrydowych. Jego perspektywa jest przeciwstawna mojej hipotezie, wyrażonej we wstępie tej pracy doktorskiej, dotyczącej istnienia genetycznego kodu, wspólnego kulturowego DNA w wielu dziedzinach twórczej i odkrywczej działalności ludzkiej. Niemniej jednak, po latach refleksji, dostrzegam pewną niekonsekwencję w poglądach mojego Mistrza. Zdaję sobie sprawę, że wszystko ewoluuje, w tym także deklaracje dotyczące teatralnych metod. W związku z tym, moje rozważania w pracy obejmują także tę dynamiczną zmienność w podejściach do sztuki teatralnej.

„W jednym ze swoich pierwszych przedstawień, kontrowersyjnych »Bogach deszczu«, Grotowski-reżyser – jak pisze Zbigniew Osiński – zderza się z autorem, a jego teatr zderza się z literaturą. Grotowski, bowiem nie tylko zmienia tytuł sztuki (pierwotny tytuł to »Rodzina pechowców«), ale wplata w tekst fragmenty innych utworów poetyckich oraz dodaje prolog filmowy. W programie do przedstawienia umieszcza maksymę Meyerholda: »Wybrać sztukę autora – nie znaczy podzielać jego poglądy«²⁴. Wsiewołod Meyerhold to reżyser, reformator, aktor i teoretyk teatru, współtwórca konstrukttywizmu, którego prace dotyczące eksperymentalnego kształtowania przestrzeni scenicznej bardzo cenił Jerzy Grotowski. Meyerhold odrzucił kurtynę, wprowadził konstrukcje ruchome połączone z grą światła i projekcją filmową, traktował całą przestrzeń teatru, jak również widownię, jak materiał inscenizacyjny. Nie zamierzam w tym miejscu przeprowadzać dogłębnej analizy podobieństw między teatrem Grotowskiego a eksperymentalnymi działaniami Meyerholda – jest ich, bowiem bardzo wiele. Wystarczy jednak wskazać, że wspólną cechą w ujęciu ogólnym jest **heteronomiczny charakter pracy zespołu aktorskiego**, niezwykle podobny do charakteru pracy ekipy filmowej. Mogę dokonać tego autorytarnego porównania, będąc zarówno aktorem grupy Grotowskiego, jak i członkiem zespołu filmowego.

²³ Tomasz Gralak, *O działaniach parateatralnych w epoce brązu*, „Przegląd Archeologiczny” 68, 2020, s. 17–46, DOI: 10.23858/PA68.2020.002.

²⁴ Romana Konieczna, *Przed premierą „Pechowców”*. Rozmowa z reżyserem, „Trybuna Opolska” 1956, nr 265, cyt. za: <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-grotowski> (dostęp: 19.12.2020).



Archiwalne zdjęcia ze spektaklu "Apocalypsis cum figuris" Jerzego Grotowskiego, fot. Piotr Barącz / źródło: Instytut Teatralny.

Zasadniczy porządek działania na planie w warstwie decyzyjnej i w odniesieniu do finalnego kształtu dzieła wychodzi od reżysera. W tezach, analizie i ocenie dzieła medialnego trudno czasami stawiać ostateczną diagnozę. Należy, moim zdaniem, ostrożnie i z pieczołowitością stosować ostateczną, zamkniętą konkluzję. Sztuka o manifestacyjnych, rewolucyjnych, awangardowych konotacjach ma czasami luki, a czasami tylko lekko uchylone bramki logistyczne, egzemplifikujące sprzeczne stanowiska wobec omawianego zagadnienia. Czas w sztuce tworzenia (teatru), jego kontekstowy stosunek do historii, współczesności jest czynnikiem odbierającym jednoznaczność czy może jednomyślność wypowiedzianym deklaracjom czy manifestom. Odkrycia naukowe, techniczne nowości, urbanizacja oraz prądy ideowe otwierają przed twórcami nieznane perspektywy. Czas weryfikuje złożone wcześniej deklaracje. André Antoine, „wprowadzając na początku XX wieku naturalizm »rzeczywistości otaczającej« w teatrze, doprowadzonej do formy krańcowej, **pozostał tylko ośmieszoną konwencją**. Wprowadzone przez Antoine'a oświetlenie elektryczne miało ogromny wpływ na percepcję spektaklu teatralnego, nadając mu większą ostrość. Każdy detal stał się wyraźnie widoczny, zwłaszcza, jeśli chodzi o aktorów. Nawet najdrobniejsze ruchy mięśni twarzy można było obserwować z niezwykłą precyzją. W takich warunkach nawet najbardziej subtelne elementy kreacji aktorskiej, stawały się łatwo zauważalne.”²⁵. Dała ona jednak i pozytywne skutki. W dalszej historii teatru światło stało się artystycznym narzędziem w konstruowaniu atmosfery spektaklu, wprowadzając wiele nowatorskich innowacji artystycznych, wpływających na emocje widza teatralnego.

Praca w telewizji – emocje i konsekwencje

Praca w telewizji to pasmo „przygód” i nietuzinkowych spotkań z wieloma ludźmi nauki i sztuki (malarzami, muzykami, reżyserami, rzeźbiarzami, poetami, pisarzami, aktorami, scenografami) oraz polityki; ludzi różnych zawodów, ras, wyznań... To ciągle zmieniające się miejsca na świecie: Australia, Izrael, Brazylia, Nowa Zelandia, Argentyna, Ameryka Północna przejechana wzdłuż i wszerz, to kraje Europy... To życie w zagrożeniu, między innymi wojny, zjazdy pod powierzchnią ziemi na głębokość 1360 m w kopalni, loty samolotami wojskowymi i cywilnymi różnych rodzajów, parolotniami, balonami. To nieustanne szarganie emocjami: wzruszenie, strach, radość i zażenowanie... To przebywanie tuż obok śmierci, ludzkich tragedii i szczęścia –

²⁵ Gordon Craig, *Historia życia*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 1976, s. 194, cyt. za: Maciej Kucia, *Autonomiczna zmienność awangardy teatralnej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 190, „Prace Filozoficzne” VII, s. 150; zob. też Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej*, wybór i noty Janina Hera, przeł. Janina Hera, Leszek Kossobudzki, wstęp Jan Kosiński, Warszawa 1974, s. 54.

To w jednym dniu koncert znanego showmana, a „kilka chwil później” zdjęcia w klinice kardiologii prof. Brosa, operującego serce młodego człowieka, i obraz ojca, który w wozie transmisyjnym ogląda ukochanego syna na stole chirurgicznym. Po kilku godzinach śmierć 19-letniego chłopca i rozpacz mężczyzny oplakującego syna...

To wspólny posiłek z rewolucjonistami – „dziećmi afgańskiej wojny” podczas puczu Janajewa w Moskwie – składający się z zupy gotowanej na nodze konia, z widoczną, wystającą z wielkiego kotła metalową podkową, popijanej samogonem o smaku paliwa napędowego... Na ulicach Moskwy kolejki po chleb i małe stoiska uliczne, w których babcie wyprzedawały zniszczone buty, ordery, koszule i zdjęcia swoich bliskich. Wieczorem bankiet ze znanymi politykami: kawior, drink „biały niedźwiedź”, smokingi...

To szpital na Brooklynie i oddział uzależnionych od narkotyków niemowląt i dzieci oraz ich matek, też chudych i pokurczonych w bólu... a wieczorem, w klubie Cricket w New Jersey, koncert Tadeusza Nalepy... później wesoły lot całą gromadą kilkoma małymi samolotami wzdłuż wybrzeża do Atlantyck City i ślub Nalepy z młodą narzeczoną w małym amerykańskim kościele...

To cygański obóz w górach Maramuresz na północy Rumunii, na zaginionej polanie w lesie, z umorusanymi dymem z ogniska dziećmi w brudnych, zawilgoconych ubraniach, pijącymi wódkę prosto z butelek i z papierosami w ustach... Wieczorem po zdjęciach w małym miasteczku otwarty specjalnie dla ekipy niezamieszkały „francuski hotel” z królewskimi łozami i kolacją godną głów państwa...

To popegeerowskie wsie po powodzi stulecia w 1997 roku, z siedzącymi beczynnymi ludźmi w oknach, pozbawionymi pracy i jakichkolwiek perspektyw godnego życia. Pędzone z jabłek z opuszczonych sadów młode wino, zbyt wcześnie przelane do słoików, w rękach byłych pracowników było jednym atrybutem „męskości”, a wszechobecne smutne dzieci biegały wokół ze zdobycznymi konserwami od ekipy filmowej...

To zdjęcia i rozmowa na lotnisku JFK w Nowym Jorku z Bułatem Okudżawą, będącym w drodze do Rosji, po operacji serca w Kalifornii i wymuszonym wyjeździe „w trakcie ucieczki ze Stanów po niezapłaconych rachunkach za szpital –... Dwa dni później zabawna, beztraska realizacja na jachcie milionera J.B. z płaszącymi top modelkami... z secesyjnymi puzderkami wypełnionymi po brzegi „białym śniegiem”, wartymi 30 operacji kardiologicznych...

To zdjęcia i dwutygodniowy pobyt w domu Kazimierza Sendzimira na Florydzie, w miasteczku Jupiter, i ostatnie ujęcie w filmie – pan Kazimierz schodzi po drewnianych schodach na swoją plażę w Zatoce Meksykańskiej, kamera zaczyna się z powodu piasku w głowicy, następuje wymuszony awarią koniec zdjęć, a kilka godzin później przychodzi wiadomość od żony pana Kazimierza, Berty... Pan Kazimierz umiera w miejscu, w którym kamera odmówiła posłuszeństwa. Prawdziwa końcowa stop-klatka zakończyła ten dokument... To... to...

To zaledwie kilka z wielu historii, które ukazują emocje i konsekwencje związane z pracą w telewizji, zarówno te fascynujące, jak i trudne, które pozostawiają niezatarte ślady w życiorysie osoby działającej w tym dynamicznym środowisku zawodowym. Przez całe lata ten dysonujący tryb pracy towarzyszył mi niemalże codziennie. Przemacerowany przez zmienne wydarzenia „filmowy mózg” z oglądanymi przez kamerę obrazami zostawał w pamięci, jak kłopotliwe pobojuwisko, którego nie dało się w żaden sposób oczyścić, Czy ten element pracy doktorskiej to banalizacja schematu życia? Przecież każdy człowiek doznaje

wielu przeżyć w całym spektrum emocji. Nie jest to odkrywcze stwierdzenie. Łzy i śmiech są jak słońce i cień – są tuż obok siebie, z mniejszą lub większą siłą oddziaływania kształtują człowieka, również filmowca.

Moje doświadczenia filmowe miały bezpośredni wpływ na metodologię mojej pracy, która opiera się na kontekstowym podejściu do analizy realizacji, odwołując się do koncepcji otwartości poznawczej autorstwa Milтона Rokeacha. Gdy definiujemy postawę²⁶ jako "połączenie procesów intelektualnych, emocjonalnych i wolicjonalnych", i zwracamy uwagę na jej wpływ na ludzkie zachowanie, szczególnie w kontekście doświadczeń własnych, możemy zauważyć, że w przypadku twórczej działalności realizatora telewizyjnego inteligencja emocjonalna odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu, formowaniu i stylizacji dzieła, a także w organizacji pracy w medium telewizyjnym. Świadome podejście do przetwarzania materiału w obraz, współpraca z członkami ekipy oraz kontakt z bohaterami projektu stają się kluczowymi elementami tego procesu.

Czym są emocje? Paul Ekman, jeden z ich najslawniejszych badaczy, przeprowadził szereg badań międzykulturowych, próbując odkryć emocje właściwe wszystkim ludziom w każdym zakątku Ziemi. Długoletnie ekspedycje badawcze i eksperymenty przeprowadzone w najróżniejszych miejscach naszej planety pozwoliły mu opisać tak zwane emocje podstawowe, czyli takie, które są właściwe i rozpoznawane przez wszystkich ludzi z każdej kultury na Ziemi – należą do nich: strach, smutek, szczęście, złość, zaskoczenie i wstręt.²⁷



Kontakt z bohaterem projektu. 1. Francuski bard Gilbert Bécaud ogląda w kamerze nagrane ujęcie 2. Pisarz Jonathan Samuel Carroll na planie serialu „Życie jak Poker”, „w którym wystąpił-Na zdjęciu podczas przerwy w rozmowie z ekipą.

W wielu sztywnie potraktowanych projektach telewizyjnych, realizowanych według wcześniej nakreślonego schematu, umykał ten emocjonalny charakter. Nie oznacza to jednak definitywnej diagnozy w postaci jednokierunkowego działania realizatora. Dominującym i końcowym momentem jest akt refleksji, który może mieć charakter analityczny lub emocjonalny albo jeden i drugi. Można postrzegać rzeczy, które wywołują wzruszenie, gniew, strach, ukojenie. Można powyższe – poprzez badawczą, empiryczną naturę człowieka – analizować. Konstruktywny według mnie jest twórca, który opracowuje refleksyjny finał

²⁶ Termin rozpowszechnili kilkadziesiąt lat temu William J. Thomas i Florian Znaniecki.

²⁷ Na podstawie materiałów z wykładu dr Eriki Lehrer (Concordia University Montreal) z dnia 12 marca 2014 roku na Żydowskim Uniwersytecie Otwartym na temat: *Jewish Poland Revisited*. (Ukończyłem 70 godzin akademickich. Certyfikat. Fundacja Shalom. Teatr Żydowski-Centrum Kultury Jidysz, Warszawa, 11 czerwca 2014).

zawierający i chłodną analizę, i gorącą emocjonalność – jak protestancki ascetyzm obrazkowy i judaistyczne metafizyczne uniesienie chasydów. To idealna, wypośredkowana pozycja twórcy telewizyjnego.

Odnoszę się tu do postawy „przewodnika w ekipie filmowej” – przewodnika reżysera, realizatora, którego często zbyt chłodne podejście w procesie realizacji projektu powoduje oziębły, bezemocjonalny styl pracy całej ekipy. Lub przeciwnie – zbyt ostentacyjnie luźna, „wesółkowata” postawa tworzy klimat rozregulowanej masy. Ewa Bernacka mówi: „Postawa jako rezultat zachowań powstaje na drodze autopercepcji postaw, czyli obserwacji własnego zachowania i warunków, w jakich się ono pojawia, przy czym muszą zaistnieć pewne dodatkowe okoliczności. [...] Podstawa pośredniczy między przeszłym i bieżącym doświadczeniem z danym obiektem, może być wyznaczana dotychczasowymi emocjami przeżywanymi [...] przekonaniem na jego temat i zachowaniem człowieka [...]. Postawa pozwala wyrażać cenione przez człowieka wartości i wyrażać, kim on jest. Postawa może pełnić funkcję ekspresji wartości”²⁸. Przedstawione w niniejszej pracy rozważania, znacznie skrócone, dotyczące wpływu emocji na kształt „dzieła telewizyjnego”, uzasadniają moje dalsze rozpoznania, konotacje i oceny badawcze w działaniu praktycznym.

²⁸ Ryszarda Ewa Bernacka, *Konformizm i nonkonformizm a twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, rozdz. 3.2.4. *Mechanizmy i funkcja postaw*, s. 73–74.

3. Reinterpretacja i proces twórczy Teatru Telewizji „Stara kobieta wysiaduje”

Wróćę do początków tej telewizyjnej podróży i pierwszej mojej produkcji Teatru Telewizyjnego. Wciąż wyczuwam tę niepokojącą atmosferę, która towarzyszyła pierwszym realizatorom teatru „Posłańca Królewskiego”. Obraz czarno-biały z bardzo słabą rozdzielczością, migoczący, cyklicznie przerywany nieregularnymi fazami sygnału. Dotknąłem tej „pionierskiej ekscytacji” nostalgicznie i analitycznie wspominam realizację pierwszego „mojego” Teatru Telewizji, zrealizowanego 45 lat po „Posłańcu Królewskim”, spektaklu wyprodukowanego we Wrocławskim Ośrodku Telewizyjnym „Stara kobieta wysiaduje” w reżyserii Kazimiera Bruna. Jerzy Grotowski mówił: „Wspomnienia, które nic nie budują, są tylko anegdota, to obciążenie ciała i umysłu. Wspomnienia, w których analizujesz przeżycia, to odkrywcy pokarm ciała i umysłu”. Tak, bracie²⁹ Jerzy, wierzę, że moja praca będzie aplikacją Twojego przesłania – poprzez opis i analizę kilku realizacji Teatru Telewizji.

W 1975 roku pracowałem, jako operator kamery Teatru Telewizji „Stara kobieta wysiaduje” Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna: telewizja monochromatyczna³⁰, „czarno-białe” czteroobiektywowe kamery WZT, wóz transmisyjny „Mielec” z wyposażeniem technicznym, który wówczas wydawał się nam szczytem techniki. Obraz z poszczególnych scen plenerowych wysyłany był do stacji telewizyjnej oddalonej o kilka kilometrów od planu i zapisywany na magnetowidzie marki Ampex. Konsoleta realizatorska, dźwiękowa oraz tory kamerowe znajdowały się w wozie transmisyjnym. Realizator Cezary Łagiewski, absolwent PWSFTViT, miksował cztery kamery i ten zapis był ostatecznym produktem danej sceny.

Pracowałem z operatorami z dużym doświadczeniem zawodowym: Leszkiem Kaufholdem, grafikiem z ASP we Wrocławiu, oraz Marianem Tycholisem, który przyszedł do telewizji z Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu i brał tam udział w wielu legendarnych produkcjach. To zobowiązywało młodego operatora najniższej kategorii IV do skupienia i dyscypliny szwenkierskiej. „Sztynna optyka” obiektywów w kamerze w zakresie 35/70/120 mm sprawiała, że realizowany obraz rzeczywiście miał walor kompozycyjny, porównywalny do estetyki filmów z lat 60 polskiego kina. Mała głębia ostrości w scenach zmierzchowych dawała w tle postaci efekt Bokeh ze światłami odległego miasta. Dla młodego operatora kamery (szwenkiera) wykonanie ujęcia biegnącego nagiego chłopca („od kożucha do kożucha w zimnym listopadowym dniu”) ³¹ z prawej do lewej strony kadru w obiektywie 120 mm było nie lada wyzwaniem. Rączką umieszczoną na prawym boku kamery musiałem przenieść płynnie ostrość wraz ze zmieniającą się pozycją pasażującego małego aktora. Zimno i przejmujący chłód nieprzyjaźnie towarzyszący tej scenie to deprymujący, a zarazem mobilizujący element odpowiedzialności szwenkierskiej. Nielatwo powiedzieć „Przepraszam, nie utrzymałem ostrości”. Zmarznięty mały aktor biegający w kolejnych dublach był weryfikatorem mojego zdyscyplinowania operatorskiego i umiejętności manualnych. Dzisiaj to ostrzyciel odpowiada za tę część szwenkierskiego rzemiosła. Pomyłka szwenkierska: brak czystego ustalonego wcześniej kadru, nieprecyzyjna ostrość, którą w warunkach technicznych kamery było trudno utrzymać (do oczu przyłożony tubus powodował zawilgocenie małego

²⁹ W okresie mojej pracy w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego w latach 1970–1972 zwracaliśmy się do siebie, używając słowa „brat”.

³⁰ „Analogowe sygnały wizyjne odznaczają się dużą wrażliwością na zakłócenia i zniekształcenia transmisyjne, co powoduje obniżenie jakości przekazywanego obrazu” – <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kamera-telewizyjna;3919515.html> (dostęp: 12.08.2020).

³¹ Ujęcie biegnącego małego nagiego chłopca, który biegał na ujęciu w listopadowy mroźny dzień.

czarno-białego wizjera), drganie kadru statycznej kamery, przełożonej na szwenk z zimnej jak lód dłoni, powodowało, że proces nagrywania rozpoczętej sceny, zaczynał się od nowa.

Całość spektaklu telewizyjnego aranżowana była, z przewagą scen zdejmowanych z ujęć długoogniskowych, obiektywami stałymi z perspektywy horyzontalnej. Ten punkt widzenia kamery dawał w obrazie kompozycję „zawsze z tłem”. Obniżenie kamery do perspektywy żabiej mogłoby ten aspekt kompozycji wiążącej z postacią wyciąć z obrazu. Twarz aktora w zbliżeniu lub planie średnim, na tle rozproszonych białych chmur, to kompozycja bez odniesienia, kompozycja bez przestrzeni, bez kontekstu. Nie było w kamerach telewizyjnych filtrów ND, które mogłyby przy doświetleniu twarzy (postaci) zmniejszyć różnicę ekspozycyjną, wyodrębniając postać na tle jasnego nieba (chmur). Teoretycznie były szare filtry na jednostki oświetleniowe (cienkie folie jednej gęstości), ale ich jakość powodująca marszczenie się na obiektywie obniżyłyby jakość obrazu. Inna kamera umieszczona na wysięgniku Miejskich Zakładów Tramwajowych, z obiektywem o zmiennej ogniskowej, dawała plany szersze, a perspektywa ptasia prawdziwego wysypiska śmieci z tłem odległego miasta tworzyła niepowtarzalny, poetycki obraz. Zdjęcia były realizowane w listopadzie, a więc wilgotność powietrza, miękkie rozproszone światło zza chmur, „mgła” unosząca się z parujących „śmieci” to estetyka bliska „literze dramatu” Różewicza. Ten sprzyjający plastyczny „komponent pogodowy” przypominał malarskie *sfumato*, technikę stosowaną w okresie renesansu (od połowy XIV do końca XVI wieku), charakteryzującą się miękkimi przejściami tonalnymi.

Reżyser Kazimierz Braun wraz z realizatorem Czarkiem Łagiewskim oraz ze scenografami Wojciechem Jankowiakiem i Michałem Jędrzejewskim zastosowali formę obrazu i gry aktorskiej, bliskie idei sztuki Różewicza. Wynikała ona z ich wcześniejszej wspólnej pracy nad projektem, kładącym również nacisk na rolę przestrzeni w tym dramacie. Wzięli, bowiem pod uwagę, że Różewicz to poeta i malarz. Jego plastyczne podejście do przestrzeni wizualnej świata ma swoje odbicie w didaskaliach, swoistych instrukcjach dla reżysera i aktorów, zintegrowanych elementów artystycznej całości. Michael Issacharoff przyjmuje, że didaskalia w tekście sztuki stanowią „głos autorski”, niemniej przyznaje, iż zwłaszcza w dramacie eksperymentalnym mogą one nabrać charakteru „quasi-autonomicznej funkcji”³². Różewiczowi często przypisuje się przekazanie znacznej części kontroli nad swoimi sztukami reżyserom. W didaskaliach do dramatu „Stara kobieta wysiaduje” zawarty jest opis, który może spowodować nie lada dylemat interpretacyjny u reżysera i scenografa Długie i wnikliwe rozmowy pisarz przeprowadzał z twórcami telewizyjnej realizacji teatru. Scenograf Wojtek Jankowiak relacjonował mi, jak precyzyjnym twórcą był Różewicz. Każdy element scenografii, rekwizytu, pieczołowicie oglądał, skrupulatnie dobierał. W istocie rzeczy był to plastyk, który pisał prozę, poezję i dramaty. Znał symbolikę rekwizytu i wagę metaforycznego przekazu w sztuce, dawał im miejsce na równi ze słowem. Dbał o ściśle dobrane i zawsze znaczące efekty scenograficzne, wszystko to, co jest zespołem pozawerbalnych środków wyrazu (ubranie, fryzura, makijaż). Myślał obrazami i ta realizacja telewizyjna była zgodna z jego oczekiwaniami. Reżyser i realizator sztuki Różewicza mieli przejrzysty wzorzec formy, jaką musieli wykonać. Jego inspirujące myślenie obrazami wpłynęło na kształt i formę realizowanej sztuki. To szczególny przywilej współpracować z autorem sztuki. Szekspir, Wyspiański czy też Lope de Vega „nie stoją tuż obok reżysera” lub realizatora telewizyjnego. Czasami taki wyimaginowany układ byłby istotnym elementem w

³² Michael Issacharoff, *Stage codes*, [w:] *Performing Texts*, red. Michael Issacharoff, Robin F. Jones, University of Philadelphia Press, Philadelphia 1988, przeł. Zofia Kolbuszewska, cyt. za: Robert Looby, *Didaskalia w „Kartotece” Tadeusza Różewicza*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 201–214. Ten komentarz odnosi się do „Kartoteki”, ale według mnie w zamyśle inscenizacyjnym te didaskalia, sposób ich przedstawiania, komentarz autorski można odnosić również do innych dramatów Różewicza.

oddaniu zamierzonej przez autora sztuki formy. Ale to utopijny miraż piszącego te słowa. Teksty teatralne Różewicza cieszyły się wśród twórców telewizyjnych dużym wzięciem. Autor bezpośrednio współpracował przy nich z reżyserami, przyzwalając, a nawet wręcz zachęcając do eksperymentalnego podejścia do swojego materiału. Różewicz to artysta otwarty, z „myśleniem multimedialnym”; wyraźnie widział zachodzącą ewolucję w teatrze obrazu. Jestem przekonany, że pisząc sztukę skierowaną przestrzennie i inscenizacyjnie do teatru klasycznego, myślał też o adaptacji telewizyjnej..



Ekipa wraz z Tadeuszem Różewiczem omawia warunki realizacji spektaklu „Star kobieta wysiaduje”Foto. R. Gudra

Kilkanaście lat później robiłem zdjęcia kamerą Arriflex-BL (na negatywie Agfa Color) do filmu dokumentalnego „Klucze do miasta”, którego bohaterem był Tadeusz Różewicz, w reżyserii Elżbiety Sitek. Znaczna część scen tego dokumentu realizowana była w Jugosławii, w mieście Ochrid. W rozmowach nieobowiązujących, przy lampce macedońskiego wina, pan Tadeusz z pełnym uznaniem wspominał realizację telewizyjną jego sztuki. Miałem satysfakcję zawodową, że uczestniczyłem w tej produkcji

Poszukując materiałów, szkiców realizatorskich, opisu dokumentacji, lokacji i projektów scenograficznych do sztuki Różewicza, natknąłem się na archiwalny materiał (czarno-biały) wywiadu z odtwórczynią głównej roli, znakomitą aktorką Hanną Zbyszewską³³. W wstawionych w ten wywiad krótkich materiałach filmowych zobaczyłem, ilu wybitnych ludzi pracowało nad tą realizacją telewizyjną.

Reżyserzy Juliusz Burski, Wiesław Wodecki, redaktor i recenzent teatralny Jarosław Szymkiewicz, scenografowie Wojciech Jankowiak i Michał Jędrzejewski, kierownik produkcji Krzysztof Jaworski, Danuta Kotowicz zajmująca się literacką częścią projektu, obok oceniający materiały przygotowawcze (szkice, zdjęcia z wysypiska, projekt scenograficzny, makieta) Tadeusz Różewicz i Kazimierz Braun. Przywołałem tych wrocławskich twórców i dzisiaj wiem, jaki twórczy ślad odcisnęli na mojej pracy w zawodzie realizatora telewizyjnego.

³³ Aktorka znana z „Samych swoich” mówi o spektaklu Teatru TV – Retro TVP Wrocław, <https://www.youtube.com/watch?v=K1IWV5CCgiQ> (dostęp: 1.10.2020).

Spektakl „Stara kobieta wysiaduje”³⁴ pomimo „patyny starości” i wielu niedoskonałości wynikających z ówczesnego niskiego poziomu techniki nadal cieszy się dużym zainteresowaniem publiczności. Teatr Polski we Wrocławiu w ramach cyklu „Teatr na ekranie” wciąż organizuje pokazy tego wspólnego dzieła Brauna i Różewicza.



Opowieść teatralna T|pl
SPOTKANIE CZTERNASTE
pokaz przedstawienia Teatru Telewizji

16 października 2018 r. (wtorek), godz. 19:00
Scena Kameralna, ul. Świdnicka 28

Tadeusz Różewicz
STARA KOBIETA WYSIADUJE



Plakat spektaklu Teatru Telewizji: Tadeusz Różewicz, „Stara kobieta wysiaduje

Teatr telewizyjny a film – mariaż czy kleptomania? Próba określenia gatunku

Z analizy konstrukcyjnej sztuki scenicznej wynika, że przechodzenie z zamkniętej przestrzeni teatru scenicznego do otwartej przestrzeni teatru telewizji stanowi zabieg o charakterze dysharmonijnym. Współczesne podejście inscenizatorów do organizacji scen w otwartych przestrzeniach, takich jak lasy, pola, ulice czy stadiony (szczególnie z wykorzystaniem sprzętu do patrzenia z góry, jak drony), jest praktyką niemalże sine qua non. Taka praktyka dodaje wrażenia atrakcyjności i oryginalności, zwiększając jednocześnie dynamikę i tempo przedstawienia. Zbliża to teatr telewizyjny do filmu, tworząc rodzaj mariażu pomiędzy tymi dwoma mediami.

Pozostaje jednak otwarte pytanie, czy teatr telewizyjny, w podejściu często określanym jako „kleptomaniackie”, faktycznie sięga po pełen arsenał środków wyrażenia filmowego, absorbuje go i wplata w swoje struktury. Rozmycie granicy definicyjnej między teatrem telewizyjnym a filmem, mimo tego, że sugeruje brak jednoznacznej separacji, nie wydaje się trafne w pełni. Istnieje, bowiem subtelna granica pomiędzy jednym a drugim, co skłania do podejrzeń dotyczących niejednoznaczności gatunkowej. Teatr telewizji, w pełnym zasyceniu pomysłami

³⁴ Pokaz spektaklu Teatru Telewizji: Tadeusz Różewicz, „Stara kobieta wysiaduje”, scenariusz TV i reżyseria: Kazimierz Braun, scenografia: Wojciech Jankowiak i Michał Jędrzejewski, realizacja telewizyjna: Cezary Łągiewski, operator kamery: Wojciech Rawecki, emisja spektaklu w TVP: 15 maja 1976 roku, <https://www.teatrpolski.wroc.pl/przedstawienie/teatr-na-ekranie/> (dostęp: 23.06.2020).

zaczepniętymi z gramatyki filmowej, jawi się, jako twór współzależny, nieustannie oscylujący pomiędzy obiema formami ekspresji artystycznej.

Realizowałem zdjęcia jednokamerowe, (jako operator obrazu i szwenkier) do Teatrów Telewizji:

- Teatr TV Kobra „Detektyw Marlowe.” Autor Philip Marlowe reżyseria Marek Piestrak
- Antyгона” autor Sofokles rez. Jerzy Gruza. *(w większości ujęcia jednokamerowe)*
- „Duet” w reżyserii Łukasza Wylężałka,
- „Gra o brzasku” w reżyserii Jana Buchwalda,
- „Lekarz Bezdomny” Autor Antoni Słonimski. Reżyseria Szczepan Szczykno.
- „Śmierć w płomieniach ” autorka Jasnorzewska –Pawlikowska. Reżyseria Jerzy Gruza.
- : Szalona lokomotywa” Autor Stanisław Ignacy Witkiewicz, reżyseria Jacek Bunsch
- Wyprawy Krzyżowe. Autor Miron Białoszewski, reżyseria Piotr Cieplak.
- „Kaczo” autorstwa Bogusława Schaeffera w reżyserii Wojciecha Ziemiańskiego,
- „Transatlantyk” ” Autor, Witold Gombrowicz reżyseria Eugeniusz Korin *(fragmenty jednokamerowe)*
- Szczęśliwy książę” Oscar Wilde w reżyserii Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej..
- „Pasja” autorstwa Mieczysława Abramowicza w reżyserii Jacka Głomba,
- „Notatki stanu wojennego „Autor Marek Nowakowski. Reżyseria Ireneusz Engler.
- „Człowiek, który był czwartkiem” Gilberta Keitha Chestertona w reżyserii Piotra Cieplaka,
- „Wspomnienia niebieskiego mundurka” według powieści Wiktora Gomułickiego w reżyserii Artura Hofmana
- „Heloiza i Abelard” – dramat Rogera Vaillanda, reżyseria przez Agnieszka Glińska.,
- „Skrzywdzeni i poniżeni” w adaptacji powieści Fiodora Dostojewskiego w reżyserii Izabelli Cywińskiej,

„Kosmos” Witolda Gombrowicza w reżyserii Eugeniusza Korina, o którym to spektaklu w „Encyklopedii teatru polskiego” znajdujemy taki opis: „zaciera się różnica między filmem telewizyjnym i teatrem. »Kosmos« jest właściwie bliższy filmowi, bo nie dość, że rozgrywa się w całości poza studiem telewizyjnym, to w sposób filmowy prowadzona jest narracja (odpowiednia praca kamer, krótkie sekwencje, specjalny sposób oświetlenia), a zupełnie filmowy montaż – precyzyjny, szybki – współtworzy efekt artystyczny”.

To niezwykle ciekawa pozycja dla uczestnika, obserwatora i zarazem realizatora wizualnych i inscenizacyjnych działań reżysera w szerokim obszarze jego działania. To przywilej uczestnictwa i przywilej tworzenia, a właściwie współtworzenia dzieła telewizyjnego przy bezpośredniej obecności twórcy. Widzieć, jak jedno słowo-hasło uruchamia lawinę, ciąg

narracyjny, staje się obrazem, to akuszerska pozycja, obecność cielesna i duchowa realizatora – świadka rodzącej się zmaterializowanej „myśli” przeniesionej na nośnik magnetyczny. Realizator obrazu jest pierwszym widzem. Ma przywilej aktywnego uczestniczenia przy zapelnianiu pustego blejtramu, pustej białej przestrzeni, barwą i treścią pobraną z rzeczywistości poza kadrowej i przeniesionej w ramy kadru. Towarzyszące na tym etapie tworzenia emocje spełnienia lub zwątpienia są czasami obopólne. Realizator obrazu (wizji) musi mieć umiejętność przełożenia czasami zdawkowego słowa-hasła, czasami okraszonego długim monologiem autorskiego creda reżysera

Paradoksalnie pozycje przeze mnie zrealizowane, jako filmy fabularne i prezentowane między innymi na Festiwalu Filmowym w Gdyni: **„O rety, moja babcia ma chłopaka”** w reżyserii Witolda Świątlickiego (uhonorowanego na Festiwalu Atlantic City (FF w 2000 roku) nagrodą dla najlepszej komedii zagranicznej) czy omawiany i będący tematem pracy doktorskiej „Dariusz” w reżyserii Jerzego Gruzy to produkcje nieprzypominające typowego procesu realizacyjnego filmu fabularnego. Skromne środki produkcyjne: budżet okrojony do minimum, niewielka liczba dni zdjęciowych, ograniczona scenografia, praca kamerami telewizyjnymi przeznaczonymi do produkcji dokumentalnej to atrybuty zbliżone raczej do produkcji teatru telewizyjnego. Kwalifikacja następuje w fazie pracy redakcyjnej. Ustala się wówczas finanse (honoraria, wynajem sprzętu) według taryfikatora dotyczącego realizacji Teatru Telewizji. Produkcje zakwalifikowane, jako teatr telewizyjny otrzymują w „darze redakcyjnym” mniejsze środki finansowe. Podstawowym argumentem tej decyzji jest nośnik, na którym rejestrowany jest obraz. Negatyw, materiał odwracalny jest drogi, dlatego większość realizacji Teatru Telewizji jest eksponowana na nośniku magnetycznym (dzisiaj cyfrowym). Sam proces inscenizacyjny (praca z aktorami, operatorem, scenografem, wybór obiektów) w niczym nie różni się jednak od produkcji filmowej.



Kadry z filmu „O rety, moja Babcia ma chłopaka” rez. W. Świątlicki U góry na motorze Felicia Jagodzińska – Langer wiezie swojego chłopaka

Operator filmowy Jerzy Pyrkosz, którego asystentami byli wybitni dzisiaj, światowej sławy twórcy filmowi (Jan Jakub Kolski czy Andrzej Sekuła oraz moja skromna osoba), mawiał sarkastycznie i z lekką ironią, że „Dobry realizator robi film nawet na gumce od majtek”.

Wymienione przeze mnie wcześniej pozycje nie powinny widnieć pod egidą teatru telewizji. Wszak nikt nie neguje gatunkowej formy filmów opartych na tekstach sztuk teatralnych zaliczanych w poczet filmów fabularnych, takich jak:

– „Wożąc panią Daisy” z 1989 roku (reżyser Bruce Beresford, autor sztuki Alfred Uhry), obraz zdobył statuetkę Akademii Sztuki Filmowej w kategorii najlepszy film roku;

- „Bliżej” (2004, reżyser Mike Nichols, na podstawie sztuki Patricka Marbera), ekranizacja sztuki, której premiera odbyła się w 1997 roku w National Theatre w Londynie; po ekranizacji zaczęła nowe życie i była wystawiana na ponad 100 scenach teatralnych w 30 krajach, w tym w Polsce;
- „Płoty” z roku 2016 (reżyser Denzel Washington, film na podstawie sztuki Augusta Willsona);
- legendarna „Casablanca” (1942, film wyreżyserował Michael Curtiz na podstawie sztuki Murraya Burnetta i Joan Alison);
- współczesna tragedia Szekspira „Romeo i Julia” z 1996 roku w reżyserii Baza Luhrmanna;
- z kolei Sidney Lumet w filmie „Zmierzch długiego dnia” ze zdjęciami Borisa Kaufmana użył oryginalnego tekstu sztuki napisanej przez noblistę Eugene’a O’Neilla³⁵.

Wielu krytyków nazwało te filmy „sfotografowaną sztuką sceniczną”.

Fabulę typu teatralnego zapoczątkowała francuska wytwórnia filmowa Film A’art w 1908 roku filmem „Zabójstwo księcia Gwizujusza”, którym chciano udowodnić, że film może opowiadać na wzór sztuki teatralnej. Akcja obrazu w strukturze narracyjnej była podobna do dramatu historycznego wystawianego w teatrze. Nieruchoma kamera patrzy w nim na akcje z pozycji widza. Aktorzy ograniczyli grę aktorską, minimalizując gestykulację używaną na scenie. To proces zamierzony przez scenarzystę Henriego Lavedana, zmierzający do poniesienia filmu do rangi sztuki, za jaką uważany był teatr³⁶. „Ważny aspekt to konfrontacja filmu z teatrem w obszarze postrzegania dramaturgicznego. Obszar sceniczny, bez względu na »topograficzny«, scenograficzny, inscenizacyjny układ sceny, to obszar trójwymiarowy – warunkowo mieści się on na płaszczyźnie sceny. W kinie jest [ona] kształtowana przez operatora i wszystkie ruchy aktora i obiektu są zawarte w ramach kadru. [...] Ruch kamery poszerza opis kamery. Kamera ruchoma poszerza inscenizację. Specyfika zmiennego punktu widzenia w kinie jest inna niż w teatrze, gdzie »unieruchomiony«, siedzący widz musi ograniczyć element inscenizacyjnego ruchu do praktycznie minimalnego ruchu oka. A więc »dramaturgia oglądu« z pozycji nieruchomego widza bliska jest zeru”³⁷.

Temat w „Zabójstwie księcia Gwizujusza” stał się dla wielu odbiorców kultury gardzących dotychczasowym repertuarem kin argumentem potwierdzającym osiągnięcia filmu. I właśnie ten zaproponowany przez francuską wytwórnię gatunek d’Arc, adaptujący sztukę teatralną, kontynuowany jest do dziś. Wszystkie te pozycje dystrybucyjnie przeznaczone dla kin, a emitowane w stacjach telewizyjnych nie są określane, jako spektakle telewizyjne. Niektóre z nich miały charakter autorskiej adaptacji, inne zaś adaptowały tekst w proporcji jeden do jednego, „wiernie oddający litery napisane przez dramaturgów. Wszystkie jednak łączył interpretatorski styl, którego katalizatorem był inspirujący tekst”. Sidney Lumet określa precyzyjnie i stanowczo podejście do tekstu w reżyserskiej pracy, dla którego praca pisarza

³⁵ Sidney Lumet, *Praca nad filmem*, przeł. Jarosław Banaszek, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2013, rozdz. 5. *Kamera. Twój najlepszy przyjaciel*, s. 120.

³⁶ Siegfried Kracauer, dz. cyt.

³⁷ Na podstawie wykładu prof. S. Szymańskiego z dnia 8 marca 2014 roku na kursie „Sztuka operatorska” na WSSiP w Łodzi, temat wykładu: *Twórcze możliwości dynamicznej kamery*. Omawiane kwestie to między innymi charakter ruchu kamery a obiektywy, „Lecą Żurawie” inscenizowanie kamerą, ARRI 2C oraz stosowanie kamery ręcznej + obiektyw 35 mm.

jest świętością a precyzyjne zrealizowanie intencji pisarza to nadrzędny cel całej produkcji”³⁸. Myśl ta jest mi bliska i w mojej realizacji obrazu telewizyjnego, jeśli mam, chociaż minimalny wpływ na kształt tekstu, zwracam na to szczególną uwagę, właśnie z szacunku do pracy autora pierwowzoru.

Światło w kreowaniu prawdy czasu w filmie

„Kiedy myślę o świetle, jestem dosłownie pełen trwogi”³⁹ – słowa operatora Jerzego Wójcika są mi bardzo bliskie i oddają również moje podejście do tego zagadnienia. Film w obrazowej warstwie często posługuje się inspiracją zaczerpniętą z różnych dziedzin sztuki. Dotyczy to przede wszystkim rodzaju światła, mającego ogromny wpływ na emocjonalny styl realizacji. Operator, komponując obrazy, nierzadko inspirował się stylem malarskiego światła wielkich mistrzów. Dość tu wspomnieć o filmie „Prymas – trzy lata z tysiąca” w reżyserii Teresy Kotlarczyk, wielokrotnie nagradzanym za zdjęcia. Operator Piotr Wojtowicz inspirował się światłem wielkich mistrzów malarstwa w kreacji artystycznego obrazu. Jednak w kontekście realizmu historycznego przełożenia tego charakteru światła nie jest prawdą, „że takim plastycznym i pięknym światłem otoczony był Prymas”. To artystyczna interpretacja wyobraźni operatorskiej.

Dzieła o zabarwieniu realistycznym w warstwie wizyjnej są przedstawiane, jako najbardziej prawdopodobne przedstawienie rzeczywistości, a więc również sfery dotyczącej przestrzeni świetlnej. Malarze w swoich dziełach często dokonywali własnego metaforycznego widzenia światła i zawartych w nim interpretacji. Inspirując się strukturą świetlną ich obrazów, w filmie operator powinien stosować ten warsztatowy twórczy zestaw „wyobraźni” dawnych mistrzów z pewną ostrożnością. To tak, jakby inspirować się inspiracją czy stosować metaforę z metafory. To, co w całym zestawie malarskich elementów (struktura, forma, światło, alegoryczna często treść) podaje twórca obrazu z dawnych epok, nie jest ofertą przeniesienia estetyki czy formy do współczesnych obrazów filmowych. Ta szlachetna manipulacja jest możliwa, jeśli obszar narracyjny filmu przynależy do danej epoki. W intermedialnych projektach z elementami sztuki filmowej możliwa jest dystrybucja wszelkich form przeniesienia, w których „wierność wobec obcego kanonu” często staje się atrakcyjną cechą dzieła. Zdaję sobie sprawę, że ten dyskursywny, może zbyt kontrowersyjny, charakter wypowiedzi przeczy definicji ciągłości kulturowej, w której wartość dzieła często wynika z twórczego działania poprzedników, niemniej jednak chcę zasygnalizować, że pobieranie schematów twórczych (światła) to zabieg dysonansowy, uwspółcześniający przeszłość. Jest on zapewne tylko matrycą kreacyjną przeniesionej plastyki sprzed kilkuset lat na przestrzeń współczesną lat 50. i 60. w Polsce. Oczywiście światło świecy świeci takim samym światłem od setek lat, a światło słońca przebijające się przez szczelinę w suficie pracowni malarskiej Caravaggia wciąż jest takie samo. Rozumiem znakomicie zabieg przeniesienia szlachetnego artystycznego klimatu w rzeczywistość socjalistycznej przestrzeni, jako fascynację (słuszną) tą wielką, niezłomną postacią Prymasa. Jednak sublimacja liczącego kilka setek lat światła z płócien mistrzów w przestrzeń kardynała to stylistyczna kreacja, artystyczny hołd, a nie oddanie prawdy, realizmu przestrzeni świetlnej. Świat z lat PRL-u to emanacja szarości w każdym obszarze działania.

Sidney Lumet w książce „Praca nad filmem” wspomina o pracy z wybitnym polskim operatorem Andrzejem Bartkowiakiem, z którym zrealizował dziesięć filmów (to imponujący dorobek). W filmie „Werdykt” z 1981 roku operator zastosował światło w stylistyce

³⁸ Sidney Lumet, dz. cyt., s. 120.

³⁹ Jerzy Wójcik, *Sztuka filmowa*, oprac. Seweryn Kuśmierczyk, Wydawnictwo CANONIA, Warszawa 2017, rozdz. *Światło*, s. 150 / s. 23.

chiaroscuro z obrazów Caravaggia⁴⁰. Inspiracja jest, bowiem częstym elementem motywującym styl utworu. „Inspiracja to nic innego jak wpływ wywierany na kogoś, sugestia. Na gruncie prawa autorskiego dzieło inspirowane jest utworem samodzielnym, powstającym na skutek pobudki płynącej z innego utworu [...]. To właśnie ona uruchamia proces twórczy u innej osoby po zapoznaniu się z oryginałem”⁴¹.

Rozumiem, że operator podchodzi do światła „cytowanego” z obrazów malarskich z zamiarem przeniesienia na ekran jego najistotniejszych elementów, stanowiących punkt wyjścia do własnego, autonomicznego dzieła filmowego. Powinno być ono jednak adekwatne do czasu, w którym toczy się historia opowiadana w filmie. Użycie schematu *chiaroscuro* – światłocienia, stylistyki świetlnej z obrazów Caravaggia, w „Werdykcie”, historii sądowej dziejącej się przecież współcześnie (1982), to gwałtowny przeskok, cytat z sprzed pięciu wieków. Do tej mojej deklaratywnej opinii dotyczącej użycia artefaktowego schematu światła zawsze można przedstawić kontrargument. Świadczy to o otwartości w definiowaniu pojęć w sztuce i o jej złożoności, w związku, z czym zawsze można dostawić do nich stwierdzenia przeciwstawne. Panowie Paweł Baranowski, wykładowca techniki oświetlania i psychologii relacji interpersonalnych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, i Fred Hatt, artysta, fotograf, operator i twórca filmów, uważali, iż „Artyści poszukują różnych sposobów, aby prowokować emocje oraz intrygować, nie za pomocą prawdziwego światła, a jego artefaktu”⁴².

Przyjęcie aksjologicznej postawy w pracy realizatora telewizyjnego, współpracującego z wieloma ludźmi o różnych, często odmiennych poglądach na estetykę czy formę dzieła (projektu), wydaje mi się najwłaściwszą ścieżką. Oczywiście otwartość, a nie ortodoksyjność jest optyką podstawową, zapewniającą świadomą interpersonalną komunikację we wspólnym tworzeniu. Otwartość w granicach nieprzekraczających jednak znaczenia strony wizualnej, odbierającej jej lub zniekształcającej przedstawianą prawdę o czasie i przestrzeni w projekcie telewizyjnym.

Przykład formy, w której obraz malarski staje się osobnym dziełem, stanowi film Lecha Majewskiego „Młyn i krzyż”, inspirowany w całości narracyjnej i kompozycyjnej obrazami Pietera Bruegela. Lech Majewski jest mistrzem nieprzeciętnym – uruchomił zapisane w bezruchu malarskie sceny Bruegela i odtworzył je, zamieniając w interpretacyjny świat ruchu i dopisując filmową opowieść. Korzystając z dobrodziejstw nowych technologii medialnych, reżyser pokazuje losy dwunastu postaci z obrazu. Cierpliwy i skrupulatny jak Bruegel, Lech Majewski pracował nad dziełem filmowym trzy lata. Wykorzystywał przy tym technologię CGI (obraz generowany komputerowo oraz w przestrzeni 3D). Sam uważał, że ta praca może być porównana do tkania ogromnego cyfrowego gobelinu zbudowanego z wielowarstwowych perspektyw, zjawisk atmosferycznych i ludzi⁴³. Majewski jest uznanym i cenionym pisarzem, poetą i malarzem. „Pisanie obrazem” to cecha przynależna obu twórcom (Bruegel, Majewski) – obaj interpretują świat w sposób twórczy i wizjonerski⁴³. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że Lech Majewski to twórca, kontynuator starożytnego rzemiosła we Wschodnim Kościele Prawosławnym pisania ikon.. W tradycji chrześcijańskiej ikony są

⁴⁰ Sidney Lumet, dz. cyt., s. 122.

⁴¹ Na podstawie notatek z wykładów w ramach Podyplomowych studiów menedżerskich dla twórców, artystów i animatorów kultury, III edycja, przedmiot prawo autorskie (wykładowca Krzysztof Podstawka), Wydział Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego, rok akademicki 2014–2015.

⁴² Paweł Baranowski, Fred Hatt, *Światło w malarstwie*, Artelux, Metal Merge, Poznań 2013, s. 2, <https://mykrak.typepad.com/blog/2018/04/%C5%9Bwiat%C5%82o-w-malarstwie.html> (dostęp: 12.09.2020).

⁴³ Na podstawie notatek z wykładów prof. Krzysztofa Piątkowskiego na kursie „Realizacja obrazu filmowego i faktografia”, przedmiot antropologia kultury na WSSiP w Łodzi, temat wykładu: *Po co nam dziś dawni i nowi mistrzowie. Pieter Bruegel–Lech Majewski – inspiracja i kontynuacja*, Łódź 2015.

uznawane za specjalne rodzaje religijnych obrazów, które reprezentują święte postacie, sceny biblijne, anielskie istoty czy święte wydarzenia. Proces tworzenia ikon jest starannie przestrzegany zgodnie z tradycyjnymi metodami i ma głębokie znaczenie duchowe. Technika tworzenia ikon jest bardzo szczególna i wymaga precyzji oraz poświęcenia. Lech Majewski przy produkcji filmu używał podobnie jak Mistrzowie ikonografii naturalnych składników do barwienia materiałów na kostiumy aktorów pochodzących z czasów Bruegela. Daniel M. Gold z "New York Timesa" określił "Młyn i krzyż", jako „inspirującą medytacją o malarstwie, która łączy historię, religię i sztukę”.



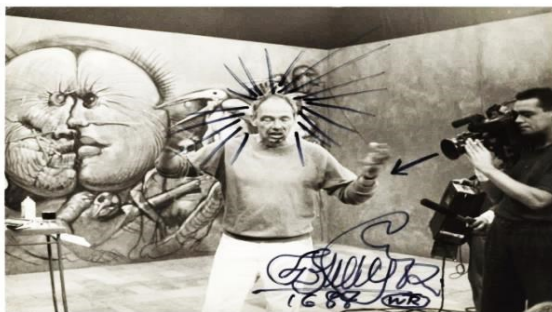
"Młyn i krzyż" - kadr z filmu. Reż. Lech Majewski.



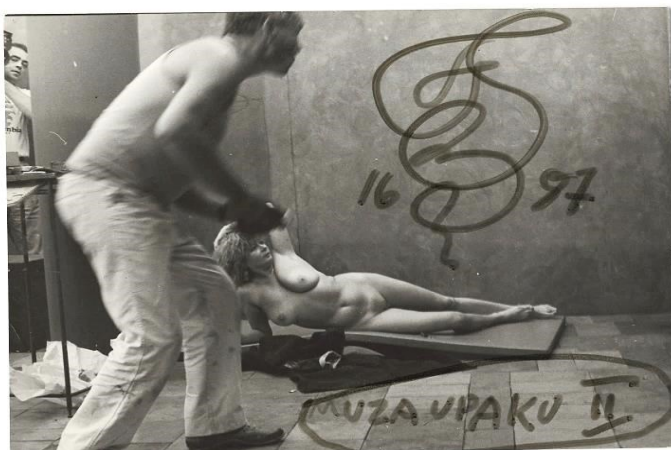
Pieter Bruegel „Tanice weselny”.

„Teatr malowany Franciszka Starowieyskiego” w reżyserii Grażyny Pieczuro to dokument o tworzeniu na oczach przechodniów olbrzymiego płótna wypełniającego całą ścianę BWA we Wrocławiu. Dzieło postawało przez siedem dni. Naga kobieta o rubensowskich kształtach była modelem inspirującym treść i formę obrazu. Przechodnie zatrzymywali się przed szklaną szybą wystawową i z ulicy obserwowali pracę artysty. Dodatkowym elementem tego bez wątpienia performerskiego działania była widoczna obecność ekipy filmowej wkomponowanej w przestrzeń artysty. Było to na ówczesne czasy (połowa lat 80.) Przedsięwzięcie o charakterze eksperymentalnym o wyraźnym zabarwieniu performerskim.

Starowieyski pracował nad dziełem od wczesnych godzin porannych aż do zmierzchu. Światłem podstawowym, kluczowym było światło dzienne padające przez szklaną witrynę. Aby nie ingerować, nie zmieniać barwy i natężenia światła, z którego korzysta artysta, Starowieyski tworzył obraz z użyciem kredy o różnym stopniu jasności. Postanowiłem, zatem utrzymać po zmierzchu temperaturę barwową zbliżoną do temperatury światła dziennego. Ustawiłem trzy rozproszone, odbite od ścian od strony szklanej witryny, jednostki światła wyładowczego, które uruchamiałem zaraz po zmianie warunków światła padającego z ulicy (nieboskłonu). Na przygotowanie planu zdjęciowego miałem zaledwie jeden dzień i wykorzystałem go do pomiarów natężenia i temperatury barwowej światła przez cały dzień i zrównania tych parametrów ze światłem sztucznym, aby zapewnić dobre odwzorowanie kolorów i właściwy kontrast barwy oraz ekspozycję



Różnice były niewielkie – parametry liczby przesłonowej oscylowały między 4,0 a 5,6. Wprawdzie temperatura barwowa w zależności od pory i warunków pogodowych zmieniała się, jednak nie kolidowało to z podstawową bielą wypełniającą całą przestrzeń działania artysty. „Przyjazny mózg” pracował na korzyść twórcy, nie postrzegając zmian temperatury barwowej. Czasami jednak niedoskonałości oka czy też mózgu mają pozytywny wpływ na wykonane dzieło. Przykładowo zachwyty budzi odcień śniegu malowanego u Juliana Fałata na niebiesko. Dla kamery z nośnikiem magnetycznym (kamera analogowa Betacam) temperaturę barwową ustawiałem przez ciągłą korektę i balans bieli. Wspominam o tych dość prostych, ale konsekwentnie stosowanych zabiegach, aby przedstawić mój pogląd na sposób realizacji zdjęć. Aby je uatrakcyjnić, mogłem wszak ustawić światło skierowane z wyraźnie bocznym rysunkiem dającym na nagi tors rysownika (Starowieyski malował rozebrany do połowy) głęboki światłocień. Wstrzemięzliwość realizatorska to jednak rezygnacja z „ładnych zdjęć” na rzecz obiektywnie oddanej w filmie, naturalnej przestrzeni – w tym projekcie: z łagodnym, miękkim cieniem światła dziennego. W filmach dokumentalnych, naturalne światło często podkreśla autentyczność przedstawianych wydarzeń. Słońce oświetlające rzeczywisty moment tworzy wrażenie, że widz jest świadkiem prawdziwego zdarzenia, a czas filmu spleta się z czasem rzeczywistym. Wnioskiem jest, że światło w filmie nie tylko rzuca jasność na zdarzenia, lecz również kształtuje naszą percepcję czasu.



F. Starowieyski w akcji. Dopiski na fotografii to autorska interpretacja bohatera. Foto. R Gudra

To, jak reżyserzy manipulują światłem, wpływa na tempo narracji, emocje widza i ostateczne przekazywanie prawdy czasu w filmowej formie sztuki. Przez umiejętne posługiwanie się światłem, twórcy filmowi stają się nie tylko reżyserami, lecz również mistrzami czasu, formującymi nasze doświadczenie kinematograficzne.

Przeniesienie. Kontekst narracyjny teatru telewizji i filmu

Aby omówić proces twórczy różnych sposobów realizacji teatru telewizyjnego, warto przypomnieć, jak teatr telewizyjny ewoluował i jakie czynniki wpłynęły na kierunek tak mocno odbiegający od idei spektaklu teatralnego.

Teatr telewizyjny jest kompilacją medium telewizyjnego z teatrem scenicznym i filmem; jest umiejscowiony kulturowo na styku filmu i telewizji. Środki, jakimi operuje teatr telewizyjny, wywodzą się z techniki filmowej. Zarówno film, jak i telewizja posługują się komunikatorem podawczym, podstawowym, jakim jest obraz zapisany na różnych nośnikach (negatywowym, cyfrowym, analogowym).

„Relacje teatru i kina od zawsze budziły wiele emocji. To wymuszone zderzenie kulturowe zrodziło się wraz z powstaniem kinematografu braci Lumiere i fatalistyczny anons o nadchodzącym upadku teatru. Wizja diagnozujących pesymistyczny wariant, nie sprawdziła się.. Kino i teatr wyświadczyły sobie wiele przysług, zarówno w sferze rozwoju techniki obu sztuk, jak i w sferze nauk o obu sztukach – to przecież sukcesy srebrnego ekranu pomogły w uzyskaniu przez teatr statusu sztuki samodzielnej”⁴⁴.

Teatr telewizji w początkowej fazie powstania i rozwoju korzystał z przemienne miksowanych obrazów z kilku kamer. Były to spektakle specjalnie inscenizowane i adaptowane na potrzeby stacji. Obraz poprzez łącza docierał do wszystkich odbiorców w tym samym czasie. Należy zauważyć, że początkowy sposób realizacji teatru telewizji uległ na przestrzeni ostatnich dekad transformacji. Dzisiaj większość realizacji teatru telewizji jest opowiadana przy użyciu jednej kamery. Różnią się one tylko w sposobie przekazu obrazu. Wielu krytyków zarzuca jednak telewizji infantyilizację kina i zaburzenie klasycznego konstruowania wątków, postaci oraz równowagi między narracją a widowiskiem „o nazbyt używanym częstym użyciem zbliżeń, szybkich zmianach ogniskowej, płaskim oświetleniu i szybkim montażu”⁴⁵.

Przeniesienie spektaklu istniejącego w przestrzeni teatru scenicznego to w większości realizacja typu *tape to tape*, czyli retransmisja lub zapis ze sceny teatru macierzystego, przy użyciu wozu transmisyjnego i wielu kamer. Realizator według ustalonych wcześniej ujęć (kadrów) rejestruje i wysyła sygnał bezpośrednio na „antenę TV” lub dokonuje zapisu na nośniku cyfrowym lub analogowym magnetowidu. Taki sposób realizacji typu *tape to tape* charakteryzuje się tym, iż poza drobnymi (kosmetycznymi) poprawkami, dokonywanymi po realizacji, otrzymujemy produkt w całości kompletny. Przy sprawnej realizacji, kiedy wszystkie czynniki zadziałają, powstaje gotowy spektakl. Ustawienie, użycie perspektywy kątów patrzenia kamery, jest w większości zbliżone do punktu widzenia widza. Scena pudełkowa, ale i scena otwarta mają określony schemat scenograficzny; gra aktorów, układ ruchu scenicznego, choreografii jest w lwiej części inscenizowany w kierunku widza. Często tego typu realizacja jest produkowana z udziałem publiczności. Ten sposób oddaje więc w realizacji rzeczywisty zamysł reżysera: cechy dramaturgiczne, grę aktorską, kompozycje oraz reakcje lub interakcje na płaszczyźnie aktor-widz. Ten typ realizacji jest z definicji teatrem, w którym realizator, jeśli stosuje nieagresywną pracę kamer, oddaje niemalże całkowicie lub w dużym stopniu klimat teatru żywego. Oczywiście zachodzi tu dość spora ingerencja medium telewizyjnego: wybrany kąt patrzenia kamery, wielkość planu filmowego, użycia obiektywów o zmiennej ogniskowej (odjazdy, dojazdy do aktora lub rekwizytu) ruchu (jazdy) kamery na statywie, umieszczonej na wózku. Nie można w przeniesieniu telewizyjnym oddać wiernie wersji scenicznej spektaklu. Nie zakłóca, nie burzy to elementu ciągłości dramatycznej zamierzonej przez reżysera spektaklu. Realizator poprzez ciągłość czasową sztuki nie ma możliwości ingerencji w czas trwania sceny, długości dialogowania aktorów, rytmu ruchu scenicznego. Nie zmienia się również (a przynajmniej nie powinno się zmieniać) charakteru oświetlenia wykreowanego wcześniej, które jest jednym z ważniejszych inscenizacyjnych elementów. Jeśli jest jakakolwiek „zmiana” oświetlenia, dotyczy ona tylko stopnia natężenia światła względem możliwości ekspozycyjnej kamer telewizyjnych. Kontrast oświetlenia, użyty klucz (*low/high key*), ustalona dominanta barwna pozostają niezmiennione.

⁴⁴ Elżbieta Udalska, *Wiktor Brumer o związkach teatru i filmu*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria” 1981, nr 2; Béatrice Picon-Vallin, *Hybridation*.

⁴⁵ Dawid Parkinson, dz. cyt., s. 133.

Konkludując, trzeba podkreślić, że wszystkie ustalone przez reżysera elementy spektaklu przedstawiają ciąg wydarzeń zachodzących w porządku chronologicznym.

„Recenzje uliczne” spektakli telewizyjnych w latach 70.

Teatr telewizji to gatunek czynnie obecny na całym świecie. W Polsce w latach 60–70. cieszył się ogromną popularnością⁴⁶. Najświeższe i najkrótsze recenzje mogłem zebrać we wtorek, zaraz po emisji poniedziałkowego Teatru Telewizji, jadąc rano tramwajem do Wrocławskiego Ośrodka Telewizyjnego, gdzie pracowałem i uczestniczyłem w wielu realizacjach, nie tylko Teatru Telewizji. W latach 70–80. sztuka Teatru Telewizji była bowiem przedmiotem wielu rozmów w środkach komunikacji miejskiej. Zainteresowanie było olbrzymie. Ludzie w tramwaju czy autobusie rozmawiali o spektaklu Teatru Telewizji. Oceniali sztukę, aktorów, treść; można tam było również zasłyszeć krótkie jednozdaniowe recenzje dotyczące sposobu realizacji, dobrze jednak określające poziom realizacyjny sztuki, często okraszone dobitnymi wyrazami. Była to trasa do wrocławskich fabryk (Pafawagu, Elwro) i znaczną część widzów stanowili robotnicy tych zakładów. Rozmawiając później z twórcami, zauważałem, że te tramwajowe opinie pokrywały się z naszymi zawodowymi. Powszechny dostęp do sztuki poprzez przekaz telewizyjny pozwolił na „bezpośrednie uczestnictwo” w niej wielu nowych widzów z różnych grup społecznych

Ten kulturowy stan rzeczy ujął celnie Jerzy Uszyński, znawca mediów elektronicznych i filmu, który „powiedział, że Teatr Telewizji to »polskie *spécialité de la maison*«”. Trudno się z tym nie zgodzić. W Polsce był on wyjątkową pozycją „w kulturze masowego oglądania telewizji”, chociaż gatunkowo przynależy do kultury wysokiej, wypracowując własny rozpoznawalny styl i formę. Dla wielu ludzi niechodzących do teatru spektakle telewizyjne są jedyną formą kontaktu z dramatem teatralnym. Ich wyobrażenie estetyczne to zatem wypracowany przez środki autonomicznej narracji telewizyjnej jedyny obraz. Nie widzą w związku z tym różnic, które mogą skonfrontować i ocenić widzowie uczęszczający do „teatru żywego”. Według moich spostrzeżeń popularność tego gatunku była również spowodowana brakiem innych propozycji kulturalnych w owym czasie – teatr emitowany w poniedziałek był ofertą właściwie bez konkurencji i niejako „zmuszał” telewidza do jego oglądania. W każdy poniedziałkowy wieczór ulice pustoszały. Dzisiaj, no cóż, oferta ponad 100 kanałów telewizyjnych i Internet zmieniły priorytety; zapomnieliśmy, że początki telewizji w Polsce to jeden program i że dopiero później doszedł drugi kanał.

Jerzy Gruza, który od swojej pierwszej realizacji dla Teatru Telewizji miał świadomość, że telewizja jest sztuką obrazową, już w 2003 roku mówił: „aby teatr ten nadal był rozpoznawalny, musi opierać się na dramacie. Najlepiej współczesnym. To nie jest miejsce na epickie opowiadania – wyjaśnia. – Teatr Telewizji powinien opowiadać o współczesności, ale dobrze skonstruowaną sztuką dramatyczną. Nie przeszkadza mi, że reżyserzy wykorzystują możliwości techniczne zupełnie nieporównywalne do tych z lat 60. Zazdroszczę im tego, bo ja o takich mogłem tylko pomarzyć”⁴⁷. Ostatnią produkcją Jerzego Gruzy był film fabularny z 2020 roku „Dariusz”, który omówię w późniejszym rozdziale tej pracy, pokazywany na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w kategorii „Panorama kina polskiego Zrealizowałem z Jerzym Gruzą wiele programów muzycznych, rozrywkowych, filmów, teatrów telewizji, jako operator kamery i autor zdjęć. Praca z Jerzym Gruzą, oprócz związku emocjonalnego, była również szkołą umiejętności realizatorskich.”

⁴⁶ Agata Rudzińska, *Od teatru do telewizji i Internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2 (14), s. 261–262.

⁴⁷ Beata Czechowska-Derkacz, *Teatr z największą widownią, cz. 1. Z Teatru TV więcej można się obecnie dowiedzieć o współczesnej Polsce niż z filmów*, „Przegląd Tygodniowy” 29.06.2003, s. ???

Teatr sceniczny – teatr telewizji: wspólnota czy rozbieżność z widzem?

Teatr sceniczny to teatr z widzem umiejscowionym bezpośrednio w przestrzeni teatralnej (widowni), teatr telewizji zaś zamknięty jest w obszarze ekranu statycznego odbiornika, a widz nie jest zobligowany do ciągłego oglądania spektaklu. Może on emitowany obraz przy dzisiejszej technice zatrzymać, zrobić stop-klatkę. Nie obliguje go, jak w teatrze żywym, długość aktu i dzwonek ogłaszający przerwę. Poziom skupienia widza na oglądanym projekcie telewizyjnym jest dowolny, chociaż widz w teatrze scenicznym (konwencjonalnym) też może się wyłączyć, emocjonalnie i fizycznie, stosując różne techniki nieobecności, takie jak reakcja zamrożenia, czyli kompletnego odrętwienia, widz zaś bez doświadczenia z tymi technikami dekoncentracji może po prostu zapaść w sen. Widz teatralny nie ma takich możliwości jak ten umiejscowiony w domowym zaciszu. Tylko jeden z nich może chrapać, nie ponosząc określonych konsekwencji. Pozwoliłem sobie na żartobliwą dygresję nie z braku powagi dla mojej pracy doktorskiej i omawianych zagadnień. Według badań medioznawców koncentracja „widza domowego” jest, bowiem niestabilna i oscyluje na niskim poziomie zaangażowania. „Kultura masowa (media telewizyjne) jest niehomogeniczna (nie trzeba z niej korzystać, jako z całości), a jej publiczność postrzegana zostaje, jako masa konsumentów, którzy są bierni i podporządkowani manipulacji perswazyjnych mediów oraz bezbronni wobec fałszywej przyjemności masowej konsumpcji, nacechowanej bezmyślnością i bezkrytycznością”⁴⁸.

Człowiek wolny ma prawo wyboru sposobu uczestnictwa w kulturze. Jak scharakteryzować „widza” galerii sztuki? Wielu z nich w Luwrze przechodzi obojętnie i pospiesznie obok „Wenus z Milo” Agesandrosa z Rodos czy statui „Umierający jeniec” dłuta Michała Anioła, obok obrazów Eugene’a Delacroixa „Wolność wiodąca lud na barykady” czy Jacques’a-Louisa Davida „Śmierć Marata”... To przypadłość chwilowa spowodowana zmęczeniem czy powszechny stan zachowania wobec wytworów kultury?

Nie można stanowczo konstruować ostatecznych wniosków, nawet mających charakter badawczy. Długie kolejki do Muzeum Narodowego w Warszawie po udostępnieniu w dobie pandemii sal zwiedzającym, zaprzeczają wysuwany przez znawców tematu wnioskowi. Czy ta opinia dotyczy także widza teatru telewizji? Masowy odbiorca w zgiełku telewizyjnego programowanego chaosu również korzysta z „pilotowego segregatora”. Badacze tematu określają ten typ widza, kanapowym leniem- *couch potato*. Nie obwiniam tej wyszczególnionej grupy za brak refleksji, twierdząc natomiast, że w wyniku pożywania się marketingową papką ten gatunek siłą rzeczy wpisuje się w całościowy kształt programowy. W sytuacji skrajnej postawa konsumpcyjna przyjmuje postać, jaką z właściwą sobie ironią przedstawił Zbigniew Madej w wierszu „XXX”:

Leżę sobie na łóżku

Trzymam w ręce pilota

Zmieniam sobie kanały

Jak mi przyjdzie ochota

Trzymam w ręce pilota

Zmieniam sobie kanały

⁴⁸ Dominic Stritini, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Zysk i s-ka, Poznań 1998, s. 23.

Leżę sobie na Łóżku

*Tak przez dzień Boży cały*⁴⁹.

Dyskurs na temat kultury medialnej i ich odbioru dominuje w różnych środowiskach. Jest to zjawisko złożone i wielowymiarowe. W obecnych czasach, kiedy upada komunikacja *face to face*, a kontakt bezpośredni został zastąpiony przez nowe generacje mediów, wpisany w nią teatr telewizji w sposobie odbioru zajmuje zwykłe miejsce w szeregu, bez specjalnych przywilejów i preferencji.

Dramatopisarze – prace poza kontrolą

Dramatopisarze, autorzy tekstów teatralnych w czasach poprzedzających rozwój komunikacji medialnej (Ajschylos, Eurypides, Sofokles, Plaut, Szekspir, Racine, Molier, Lope de Vega, Goethe, Ibsen, Schiller, Gogol, Czechow, Anouilh, Pirandello, Strindberg, Brecht, Beckett, Camus, Sartre, Ionesco), tworząc swoje dzieła teatralne, ograniczali lub też konstruowali formę przekazu dostosowaną literacko, strukturalnie do przestrzeni konwencjonalnej sceny – od wielu stuleci zdefiniowanej. W ten ustalony porządek wpisana jest pozycja zarówno widza, jak i aktora i nie dotyczy ona tylko ich ułożenia względem siebie, ale też stanu komunikacji, paranteli wspólnotowych emocji, tworzących bezpośrednią więź. Nie jest więc tylko technicznym nośnikiem przekazu obrazu, ruchu scenicznego i dźwięku.

Bezsporna jest opinia, że każda dziedzina sztuki i techniki powinna ewoluować. Od prostej żarówki do światła ledowego, od pierwszych animacyjnych rysunków naskalnych do ruchomych obrazów w filmie. Ten proces rozwoju jest wpisany w twórczy charakter człowieka. Poprawiać, ulepszać, dążyć do realizacji – wydawałby się – niemożliwych marzeń. Człowiek od zawsze chciał latać – udało się. Zarejestrować i ujarzmić ruch? O, jest kamera i projektor. Chciał również znaleźć sposób na nieśmiertelność, na długowieczność, na zwyciężenie śmierci. W wielu religiach ta marzycielska idea ma swoje konotacje. Jak to się ma do badawczego, analitycznego kontekstu realizacji teatru telewizji, realizowanego techniką kilkukamerową lub jednokamerową?

Teatr telewizji według mnie uderzył w sposób dość obcesowy w źródłowy archetyp teatru. To prosty gwałt na definicję teatru źródłowego, na autorów sztuk teatralnych piszących w czasach przed wynalazku telewizji. Sztuka musi ewoluować, musi czerpać inspiracje z wielu dziedzin sztuki, techniki i kultury. Każda dziedzina sztuki oparta jest wszak na wszechobecnej w kulturze działalności człowieka. Czerpie z ich doświadczeń emocjonalnych, z współplemiennych kultur, często odmiennych ideowo. Nieżyjący autorzy sztuk teatralnych nie mają jednak żadnego wpływu na eksperymenty, nierzadko drastyczne i bardzo odbiegające od architektoniki pierwowzoru, przeprowadzane przez współczesnych adaptatorów teatru. Adam Zagajewski eseista, poeta, filozof, sygnatariusz Listu, 59 u którego w mieszkaniu robiłem zdjęcia do Magazynu Literackiego, wyraża pogląd o możliwości wyboru artysty między swobodną improwizacją a prawem (...) Nie ma wolności, która nie podlega pewnym prawom. Nie jest tak, że wolność jest anarchią, samowolą. I tak jak sędziów

⁴⁹ Ewa Sławkowa, „Naciśnij enter”. *Nowe media w przestrzeni tekstu poetyckiego*, [w:] *Dialog a nowe media*, red. Małgorzata Kita, Jan Grzenia, Uniwersytet Śląski, Katowice 2014, s. 199–200, <http://uranos.cto.us.edu.pl/~dialog/archiwum/slawkowa.pdf> (dostęp: 3.03.2020).

obowiązuje kodeks karny, tak artysta podlega pewnej formie, bez której sztuka nie może istnieć. Wolne wybory duchowe poddane są też pewnym regułom (...) ⁵⁰

Widz – interakcja z widzianą przestrzenią teatralną a telewizyjną

Widz usadowiony w teatrze greckim, teatrze, elżbietańskim, w Reducie w teatrze Kantora czy Grotowskiego, Meyerholda, Hanuszkiewicza, Wojtyzki, Korina, Cieplaka, Lupy, Jarockiego, Dejmka, Szajny, Tomaszewskiego poprzez swoją obecność („tuż obok mnie aktor i widz”) tworzy trójwymiarowy, wspólny emocjonalnie byt. To właśnie „zapach aktora”, dymu z unoszących się płomieni świec, poruszanego przez ruch aktorów powietrza, jest czynnikiem ściśle związanym z kształtem i charakterem napisanej przez autora sztuki. Tworząc słowa i didaskalia inscenizacyjne, znał ich umiejscowienie i dystans rzeczywistego, linearnego w czasie oddziaływania, opartego na emocjonalnej bliskości aktora z widzem. W oczywisty sposób odnosi się to również do natury kina.

Jako realizator telewizyjny aktywnie posługuję się różnorodnymi narzędziami sztuki telewizyjnej w procesie tworzenia projektów, które obejmują współpracę z muzykami, aktorami, plastykami oraz przedstawicielami innych dziedzin artystycznych? W tym kontekście, kreatywne wykorzystanie dostępnych narzędzi wymaga przemyślanej konstrukcji scen studyjnych i plenerowych, a także głębszej znajomości środków wyrazu oraz warsztatu telewizyjnego. Pojęcia te obejmują aspekty związane z kompozycją obrazu, dominującą kolorystyką, charakterem oświetlenia, rodzajem tła, ruchem i kątem nachylenia kamery, wielkością planu, organizacją przestrzenną (układem scenografii i postaci względem siebie) oraz warstwą muzyczną i rodzajem dźwięku. (tła i efektowego) Podczas współpracy z kluczowymi członkami ekipy, ważnym elementem jest komunikacja i wspólne omawianie wyboru środków inscenizacyjnych, które składają się na kompleksowy obraz telewizyjny. Przedstawione aspekty decydują o ostatecznej, jakości i efekcie końcowym, tworząc spójną wizję artystyczną projektu telewizyjnego.

„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” ⁵¹.

Ciepłej i syntetyzująco humanistycznie określił to Maciej Wojtyzko – teatr jest cudownym miejscem, gdzie jest blisko od człowieka do człowieka, od reżysera do aktora, od aktora do widza ⁵². Mogłem się o tym przekonać, „widziałem te słowa” zmieniające się w czyn, pracując przy realizacji Teatru Telewizji „Powieść teatralna” czy też serialu filmowego „Mistrz i Małgorzata” w reżyserii Macieja Wojtyzki ze zdjęciami nieodżałowanego Dariusza Kuca.

„Powieść teatralna” to krótka historia mówiąca o zmaganiach początkującego pisarza Maksudowa, który próbuje w czasach Stanisławskiego wydać swoją powieść, a potem sztukę. Napisana została przez Bułhakowa w latach 1929–1930, gdy autor obwieszczał swoją rychłą śmierć.

⁵⁰ wywiad Zagajewski o o wolności artysty Kultura i sztuka po 1989 roku. publikacja: 17.05.2019 Kultura i sztuka. Rozmawiała Magdalena Huzarska-Szumiech
<https://dzieje.pl/wiadomości/zmarl-poeta-adam-zagajewski> Dostęp.12.02.2021

⁵¹ Piotr Witek, dz. cyt., s. 103.

⁵² Barbara Hollender, *Od Munka do Maślony*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, rozdz. *Maciej Wojtyzko*.



Kadry z serialu „Mistrz i Magorzata” w reżyserii Macieja Wojtyszko. Anna Dymna, Jan Kowalski, Gustaw Holoubek, Jan Jankowski. 1988 rok.

W Teatrze Telewizji Maskudow to postać grana przez znakomitego polskiego aktora Jerzego Szejbala, rolę zaś Iwana Wasilewicza, dyrektora teatru czasów stalinowskich, grał Igor Przegrodzki. W tej tragikomicznej opowieści Bułhakow w satyrycznym obrazie opisuje teatr moskiewski lat 20. i atmosferę panującą w MCHAT-cie z dominującą rolą Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenkę.

Realizatorem tej jednokamerowej produkcji był Dariusz Kuc. Tylko przy realizacjach Teatru Telewizji ten sztuczny, wymyślony szyk i podział pełnionych funkcji może mieć miejsce. Kuc realizował światło. Ja natomiast byłem szwenkierem, decydującym w dużej mierze o ruchu kamery, wybranej wielkości kadru, omawianej i ustalonej z reżyserem i właśnie z Kucem.. Z uznaniem obserwowałem jego precyzyjną współpracę z oświetlaczami (mistrzem świata) oraz jego umiejętność ustawienia jednostek oświetleniowych do pracy kamery z ręki. W tej realizacji, umiejscowionej głównie w przestrzeni teatralnej (Teatr Polski i Opera Wroclawska), sceny długich jednounciowych pasaży, dialogujących aktorów w ruchu, zajmowały większość scen. „Operator obrazu” musiał, więc wieszać lampy o różnych temperaturach i gabarytach na rozporach pod sufitami korytarzy, schodów i dużych pomieszczeń teatru. Park oświetleniowy nie posiadał wówczas świateł miękkich rozproszonych typu Kinoflo czy nakładek chimerowych. Dopiero teraz, po latach, mogę naprawdę ocenić umiejętności operatora obrazu, „schowanego” za funkcją realizatora wizji „bez stołu mikserskiego”. Była to realizacja prowadzona od początku do końca całkowicie w systemie filmu fabularnego

Eugeniusz Korin, również uwielbiany przez aktorów inscenizator, uważał, że widownia to jest potężny akumulator a ludzie zastanawiają się, co aktorów trzyma w teatrze za niewielkie pieniądze a i role nie zawsze wspaniałe. „Trzyma ich to, co dzieje się wieczorem między sceną a widownią – **to wzajemne przekazywanie energii**”

4 Rycerze króla Artura”. Przeniesienie – „prostota” realizacyjna czy nowy twór telewizyjny? *Widz teatralny – widz telewizyjny. Podobieństwa i różnice w percepcji widzenia, interakcja z widzianą przestrzenią teatralną, telewizyjną i filmową*

Realizator telewizyjny to funkcja jasno określona w „Przewodniku po zawodach”, często w środowisku telewizyjnym nazywana reżyserem telewizyjnym.

„Reżyser telewizyjny w przypadku produkcji telewizyjnych definiuje zadania twórcze, realizacyjne i techniczne dla realizatorów wizji, światła, dźwięku, zespołu pionu scenograficznego”⁵³. Równie ściśle określone są zadania dla tego zawodu: „Głównym zadaniem realizatora programów telewizyjnych jest przeprowadzenie działań twórczych, realizacyjnych oraz techniczno-organizacyjnych w celu stworzenia zgodnego z koncepcją autorów (**reżysera**) atrakcyjnego dla widzów przekazu audiowizualnego”⁵⁴.

Spektakl „Schluck und Jau” Wrocławskiego Teatru Pantomimy opowiada historię dwóch pijanych włóczędzów, którzy niespodziewanie trafiają na dwór książęcy. Eleganckie towarzystwo postanawia się pośmiać z nich, przebierając jednego za króla, a drugiego za kobietę. Gdy obudzą się, dwór traktuje ich jak zacie postacie i urządza dla nich ucztę. W trakcie zabawy dwóch włóczędzów coraz bardziej wciela się w swoje nowe, wymyślone role. Król zaczyna używać swojej władzy bezwzględnie i okrutnie. Jednak podczas finałowej orgii towarzystwo salonowe zrzuca maski obłudy, ujawniając swoje prawdziwe oblicze. Włóczędzy zdają sobie sprawę, że stali się pionkami w przewrotnej grze. Wyrzuceni z pałacu, wracają do swojego nędznego świata, ubrani w łachmany.

Przed przystąpieniem do realizacji telewizyjnej jeździłem wraz z grupą teatru Tomaszewskiego po całym kraju i oglądałem ten spektakl na deskach wielu scen w Polsce, z różnych miejsc na widowni. Od samego początku miałem gdzieś pod „telewizyjną skórą” przekonanie, że nie mogę zrealizować (przenieść) tego dzieła scenicznego, stosując tylko swój osobisty filmowy punkt widzenia. Nie była to postawa z gatunku twórczego konformizmu. Poszukiwanie nowości jest miarą rezultatu twórczego, gdyż jest ona przecież tak poważana i oczekiwana od wielu realizatorów filmowych czy telewizyjnych. Zdaję sobie sprawę, że oryginalność z punktu widzenia odbiorców jest ważnym kryterium twórczości. Epicki spektakl Henryka Tomaszewskiego dawał możliwości użycia całego warsztatu realizatorskiego: stedicamowej wirującej kamery wokół aktorów, zdjęć z perspektywy ptasiej, *flay* kamery, jazd wózkiem po okręgu (360 stopni) czy zbliżeń na detale twarzy oraz fragmenty ciała mimów.

Podczas pracy nad „Rycerzami króla Artura” zaobserwowałem reakcje widzów i percepcję oglądu spektaklu. Unieruchomiony widz teatralny podąża w sposób naturalny za akcją rozgrywającą się na scenie. Poprzez swój osobisty, niewymuszony przez jakąkolwiek ograniczoną ingerencję, wgląd dokonuje indywidualnego wyboru widzenia wybranej przestrzeni sceny. To wewnętrzny montaż widza, nieograniczonego ramką obrazu, jak na ekranie kinowym czy telewizyjnym. Widz teatralny sam decyduje o ciągu montażowym widzianych obrazów. Poprzez ruch głowy – „cielesnej kamery”, umieszczonej na głowicy szyi – decyduje, gdzie skieruje wzrok. „Oko często dokonuje selekcji dziejącej się poza

⁵³ Unia Europejska, Europejski Fundusz Społeczny, *Kapitał ludzki. Narodowa strategia spójności*, rozdz. *Realizator programów telewizyjnych*, dostęp: <https://www.Europarl.europa.eu/factsheets/pl/sheet/53/europejski-fundusz-spoleczny>

⁵⁴ Tamże, s. 6.

centralnym działaniem aktora. Kierunek patrzenia jest wówczas *of front* ramy ekranu, selektywne patrzenie widza uwarunkowane jest jego pozycją i odległością od ekranu”.

Według Pani profesor Bożeny Kostek Sposób, w jaki analizujemy obraz, daleki jest od sposobu, w jaki kamera wideo rejestruje obraz na matrycy, (...) kiedy widz patrzy wprost na obiekt, zachodzi zjawisko widzenia centralnego, zwanego przez badaczkę „przetwarzaniem centralnym. Pozostałe obiekty pozostające w ruchu lub w pozycji statycznej, ale będące poza sferą widzenia centralnego są mniej precyzyjnie postrzegane. Według moich realizatorskich doświadczeń, wiedzy i przemyśleń, twierdzę podobnie jak Pani profesor, że najmniej w procesie widzenia, widz zwraca swoją uwagę to obszar peryferyjny czyli w mojej strefie zainteresowania, dotyczącej działania aktorów poza centrum, przestrzeni teatralnej.”⁵⁵.

Obserwowałem ten indywidualny montaż z pozycji kamery skierowanej na widza. Ruchy głowy, kierunek spojrzenia to bardzo indywidualna decyzja aktywnego widza, często kierującego spojrzenie (wzrok) na sceny obrzeżne, boczne, na akcję poza centrum „wydarzeń przedstawienia”, dokonując selektywnego wyboru z polifonicznej narracji – w przeciwieństwie do widza telewizyjnego (filmowego), w wypadku, którego obraz stanowi autonomiczny przekaz ciągu montażowego wykreowanego w bezpośrednim procesie realizacyjnym i postprodukcyjnym.

Widz teatralny poprzez ruch głowy, ruch gałki ocznej, czyli zmianę ogniskowej, wybiera obraz, który po przejściu przez źrenicę przechodzi przez soczewkę – przezroczystą tkankę o silnych właściwościach skupiających światło – dokonuje w ten sposób indywidualnego ciągu montażowego nienarzuconego przez nikogo. Sam wybiera i montuje z wewnętrznej potrzeby ciąg obrazów. Wybiera detal rekwizytu, ciała aktora, gestu czy też zbliżenie twarzy – fizjonomię wyrażającą ekspresję namiętności czy stan umysłu.

Podczas tych „zakulisowych badań” nie zauważyłem zgodności zespołowej ruchu głowy, wspólnego jednokierunkowego kąta patrzenia widzów. Bywa tak, że każdy patrzy w inny punkt sceny. Podświadomie lub świadomie zmysł wzroku działa jak wewnętrzny montażysta człowieka. Nie ma takiej zgodności kierunku patrzenia jak u widza oglądającego (na żywo) mecz tenisowy. Wówczas następuje pełna synchronizacja ruchu głowy i oka, podążających za lotem piłeczki z lewej na prawo, z prawej na lewo, ruchem wahadłowym, aż do zakończenia akcji. Ten zbiorowy, równy w rytmie ruch jest kwintesencją „narzuconej narracji” w akcji sportowej. Schemat wspólnoty ruchu widza sportowego jest przeciwstawny indywidualnemu, twórczemu spojrzeniu widza w teatrze. Przedstawienie teatralne a widowisko sportowe w strukturze wewnętrznego montażu i kierunku spojrzenia różnią się diametralnie. W kinie okno ekranu jest zamkniętą przestrzenią dla aktywnej „kamery oka”, ale i indywidualnej selekcji montażu. W filmie lub w teatrze telewizyjnym gotowy produkt na ekranie pomija aktywność wyboru, materiał jest czystym przekazem twórców, reżysera, operatora i montażysty. To dwie różne aktywności, dwa sposoby odbierania obrazu. Tylko widz kinowy umiejscowiony blisko ekranu (pierwsze rzędy) z „okrojonym polem obrazu” przyjmuje podobną percepcję widzenia. Ale to osobny temat dotyczący fizykalnego zagadnienia, szeroko omawiany w wielu publikacjach. Te, zdawałoby się, oczywiste i formalne przemyślenia są niezmiernie ważne dla realizatora telewizyjnego. Ten rodzaj „transmisji, albo rejestracji” są kwalifikowane w psychologii odbioru, jako przedłużenie ręki – oka widza.

⁵⁵ B. Kostek, *Anatomia i fizjologia narządu wzroku – wybrane zagadnienia*, <https://docplayer.pl/105188589-Anatomia-i-fizjologia-narządu-wzroku-wybrane-zagadnienia-na-podstawie-literatury-zebrala-prof-b-kostek.html> (dostęp: 3.03.2021).

Musiałem przyjąć, (jako *constans*) widzenie widza. Podzieliłem, więc widownię na dwa sektory: pierwszy – widzowie zajmujący miejsca na parterze od pierwszego do ósmego rzędu; i drugi sektor – od ósmego wzwyż. W pierwszym sektorze dokonanie analizy spojrzenia widza było czynnością dość prostą – obserwowałem zza kulis scenografii w kilku przedstawieniach kierunek patrzenia widzów i doszedłem do wniosku, że zbyt duża rozbieżność nie pozwoli mi na ujednoczenie, usystematyzowanie jakiegoś jednego „spojrzenia”. Oglądanie przeze mnie przez lornetkę widzów w drugim sektorze było karkołomnym przedsięwzięciem. Tylko gałki oczne z ograniczonym ruchem mogły sugerować, jaki fragment sceny podczas akcji jest obserwowany. Przyjąłem w związku z tym, że uśrednienie punktu widzenia danego sektora (przestrzeni) sceny musi się odnosić do jednej osoby. Oglądałem, więc kilkanaście razy spektakl, zajmując miejsce w różnych sektorach i rzędach widowni. Próbowałem też na sobie, odnalezienia obszaru optymalnego kąta widzenia wielkości kadru w odniesieniu do percepcji wzrokowej widza. Analiza tych aspektów umożliwiła mi głębsze zrozumienie sposobu, w jaki widzowie postrzegają i angażują się w spektakl, co stanowi istotny wkład w badania nad percepcją w teatrze.

Polemizowałbym ze stwierdzeniem Jacques’a Aumonta, który w analizie filmu „Człowiek z kamerą” Dżigi Wiertowa udowadnia, że wykorzystanie w filmie kadru, jako manifestacji pewnego schematu widzenia zakłada, że tego punktu widzenia nie da się przypisać żadnej postaci – z wyjątkiem względnie abstrakcyjnej perspektywy samego człowieka z kamerą⁵⁶.

Wypowiedź ta dotyczy pracy dokumentalnej operatora, ma jednak konotacje bezpośrednio traktujące o usytuowaniu kamer podczas realizacji spektaklu Tomaszewskiego. Poprzez realizatorski tryb poszukiwania punktu widzenia: zbieżnego, najbliższego z widzeniem widza teatralnego i telewizyjnego uzyskałem parametry na ustawienie kamer i wielkości planów kadru. Reżyser „Rycerzy króla Artura” zastosował w swojej inscenizacji wiele sekwencji realizowanych głębinowo. Ten układ dla operatora kamery pracującego z ręki to „tworzywo marzenie”. Wyzwolona z wszelkich więzów i ograniczeń kamera może dać niepowtarzalny, dynamizujący obraz. Zamykając scenograficzne czwartą ścianę, można by uzyskać nową przestrzeń filmową, dającą wiele nowych możliwości realizatorskich. Jestem przekonany, że wybitna scenografka teatralna Zofia de Ines-Lewczuk zrealizowałaby ten pomysł z zawodową precyzją. Wówczas dynamicznie rozgrywane się sceny walk, bójek dostałyby nowego narracyjnego życia. Kamera z żabiej perspektywy, z krótkimi montażowo cięciami na detale twarzy, nóg i wszystkich elementów ciała, wprawionych w ruch, dodałaby nowej, jakości inscenizacji telewizyjnej. Nie ukrywam, że ten sposób opowiadania jest mi bliski i wiele razy w produkcjach telewizyjnych stosowałem te figury obrazowania. Taką sposobność miałem podczas realizacji spektaklu Wielkanocne misterium Mikołaja z Wilkowiecka w reżyserii wizjonera, eksperymentatora, odważnego w decyzjach artystycznych Piotra Cieplaka.

Nawet w prasie można było znaleźć opinie gloryfikujące użycie (otwarcie) „czwartej ściany”: „Ileż oglądam przedstawienia Wrocławskiego Teatru Pantomimy, zawsze odnoszę wrażenie, że miejscem najdoskonalszej ich prezentacji byłaby arena. Scena pudełkowa pozwala widzowi oglądać je z jednej tylko strony, przez ową »czwartą ścianę«, która temu teatrowi jest nie tylko najzupełniej zbędna, ale wręcz stanowi dla niego swoiste ograniczenie w zaprezentowaniu odbiorcy zarówno istoty pantomimicznych działań, jak i kunsztu jego artystów. Już jednak z tej jednej widzianej strony ów teatr »pełnego« ruchu, który zresztą nie jest jego jedynym tworzywem, wydaje się doskonały»⁵⁷.

⁵⁶ Jacques Aumont, Michel Marie, *Analiza filmu*, przeł. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, rozdz. 2. *Analiza obrazu filmowego*. 2.1. *Kadra i punkt widzenia: Człowiek z kamerą*, s. 239.

⁵⁷ Ewa Pankiewicz, „Głos Robotniczy” 30.05.1983, nr 125.

To takie proste, ale Mistrz o tym nie myślał. Budował narrację, ruch, kompozycje spektaklu do sceny „trzech ścian”. To był obraz w zamkniętych ramach, który ma swoje metaforyczne kompozycyjnie przesłanie jak w obrazach malarskich. Widzowie usadowieni w okręgu jak przy arenie? Nie. Wówczas cały reliefowy system przekazu z cofniętą głębinową narracją uległby niezamierzonemu przez inscenizatora zniekształceniu. Wiem o tym z licznych rozmów z Tomaszewskim.

Zadałem sobie pytanie: realizuję nowy produkt na kanwie inscenizacji Mistrza – czy przenoszę go w nieinwazyjny realizatorsko spektakl, pozostając jak najbliżej pierwotnej idei Tomaszewskiego? Byłem przekonany, że zrealizowanie projektu „czegoś pomiędzy” nie wchodzi w rachubę. Powstałby zapewne eklektyczny narracyjnie, niespójny realizatorsko twór, pozbawiony jednoznacznej formy telewizyjnej. To tak, jakbym kazał zdjąć maski aktorom teatru greckiego czy komedii *dell'arte* w celu zrobienia zbliżeń ich twarzy. Twórca powinien podejmować ryzyko i eksperymentować. Tak, to w definicji twórczości niemalże *credo*. „Twórcze myślenie to przełamywanie utartych schematów, by spojrzeć na sprawy z różnych punktów widzenia”⁵⁸.

Abraham Maslow powiedział, że pierwszorzędna zupa wymaga więcej artyzmu niż drugorzędny obraz. Jednak ocena dzieła sztuki w ujęciu krytyków musi spełniać określone warunki. Według Heinricha Wölfflina, niemieckiego badacza, współcześnie dzieło określa, jak odczytywać jego wartość na podstawie pojęć odnoszących się do cech formalnych. W rozumieniu Wölfflina „obraz drugorzędny nie istnieje”, zapewne tak jak nie ma „jesiotra pierwszej świeżości”. Można zgodzić się z tą teorią, stosującą określone zasady oceny, co jest dziełem sztuki, a co nie. Zachodzi tu jednak rozbieżność w rozumieniu Maslowa, którego stwierdzenie jest mi bardzo bliskie. Można zapewne w kulinarnej historii świata doszukać się definicji potrawy doskonałej. Maslow stworzył natomiast pojęcie dosłowne, które ma konotacje metaforyczne. Za przysłowiową „zupą” stoi wszelkie codzienne twórcze działanie człowieka w każdym aspekcie. Jego (a w tym wypadku moje) podejście do kreatywnych, twórczych działań i pojęcia artyzmu w codziennym życiu⁵⁹. Gdybyśmy mieli możliwość spisania wszystkich bajek opowiadanych na dobranoc dzieciom przez Matki z różnych zakątków świata, to nawet twórcy tak renomowani jak bracia Grimm, byłiby przytłoczeni tą różnorodnością kulturową i bogactwem narracyjnym i prawdopodobnie znaleźliby się w stanie długotrwałego zdumienia. Ta hipoteza mogłoby stanowić fascynujące źródło inspiracji i refleksji dla badaczy nie tylko literatury czy folklorystyki.

Wspominam słowa Jerzego Grotowskiego, który w poszukiwaniu formy ekspresji aktorskiej mówił: „Tort się narzuca, chleb nie. Jest potrzebny i tyle”. Czy moja realizacja to miszmasz, to ciasto, pełne bitej śmietany, waniliowego kremu, przekładanec z wisienką na szczyt czy też właśnie prosta jak wiejski chleb forma realizacji, bez dodatkowych ulepszcaczy?

Wiedziałem, jakim prestiżem cieszy się twórczość Henryka Tomaszewskiego. Janina Hera – autorka książki „Z dziejów pantomimy” – napisała: „Spełnił w teatrze rolę podobną do tej, co autor »Ulissesa« w literaturze i twórca »Osiem i pół« w kinie”⁶⁰. Musiałem, więc walczyć sam ze sobą, później również z ekipą telewizyjną (redakcją, operatorami kamery, realizatorem

⁵⁸ Na podstawie wykładów prof. Joanny Sosnowskiej, „Teoria sztuki” w ramach studiów podyplomowych: „Historia sztuki. Muzyka. Teatr i film” na Polskiej Akademii Nauk. Cytat za drem Edwardem de Bono.

⁵⁹ Na podstawie materiałów dydaktycznych AHE/PUW: Kamila Witerska, „Dydaktyka twórczości 2. Dwa bieguny twórczości: czy każdy może być twórczy?” oraz notatek z wykładów w ramach studiów podyplomowych „Przygotowanie pedagogiczne”, studia kwalifikujące, semestr III, Łódź 2018.

⁶⁰ Cyt. za: Jan Bończa-Szabłowski, *Zrozumieć wszystko bez słów*, 26.05.2016, https://regiony_rp.pl/archiwum/9427-zrozumieć-wszystko-bez-slow (dostęp: 3.03.2021).

światła), aby to arcydzieło sceniczne po realizacji telewizyjnej nie nabrało charakteru nowego projektu z nonszalancką wizją realizatorską, diametralnie odbiegającą od założeń inscenizatora. Była to bardzo ciężka próba. Jak walczyć z pokusą stworzenia widowiska oryginalnego wizyjnie, ale finalnie odbiegającego od artyzmu kompozycyjnego (plastycznego) Tomaszewskiego? Oryginalność określana, jako kryterium rezultatu twórczego nie była mi, bowiem obca⁶¹.

Przyjaźniłem się w owym czasie z wieloma aktorami Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, którzy pamiętali mnie jeszcze z czasów mojej pracy w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Rozmawiałem z nimi o sposobie realizacji ich spektaklu. Oceniali bardzo krytycznie i bez entuzjazmu poprzednie realizacje ich spektakli. Zwracali mi uwagę na kadrowanie ciała w ruchu, na wielkość planu zdejmowanej postaci. Z tych wielogodzinnych rozmów dotyczących rejestracji ruchu ciała aktora, sposobu ustawienia kamery, wagi „dialogu gestycznego” zaczęła wyłaniać się koncepcja realizacyjna daleka od oryginalności czy też atrakcyjności. Myślałem o zrezygnowaniu z udziału w tym projekcie. Specjalnie zwlekałem, (wiem, iż nie jest to zawodowe podejście), odraczałem terminy spotkań z Henrykiem Tomaszewskim.

Reżyser teatralny Mikołaj Grabowski, z którym współpracowałem przy przeniesieniu na ekran telewizyjny sztuki " Bogusława Schaeffera „Koncert na trzech aktorów” w realizacji wyśmienitego Stanisława Zajączkowskiego, uważał, że reżyser, któremu by zaproponował zrobienie tradycyjnego spektaklu, pewnie by się obraził... Przecież to upokarzające zamówienie; zrobić coś, co wszyscy znamy.



„Koncert na trzech aktorów” Jan Peszek i autor pracy z kamerą podczas realizacji.

⁶¹ Zrealizowałem w tym czasie kilka teledysków, w których – w ocenie innych – oryginalność była znakiem mojej twórczości. Jeden z nich w mojej reżyserii i ze zdjęciami (scenariuszem) mojego autorstwa „Zocha mnie już nie kocha”, zrealizowany na światłoczułym materiale, został w magazynie muzycznym „Non-Stop” uznany w latach 80. (1984) za najlepszy teledysk roku.

Przed kolejnym spotkaniem z reżyserem Henrykiem Tomaszewskim postanowiłem, że „pojadę po bandzie” i zrealizuję spektakl z całą gamą atrakcyjnych figur filmowych – „Będzie się działo!”. Przekażę moją koncepcję realizacyjną! Eksperyment i poczucie nowości w realizacji telewizyjnej to mój ideowy manifest! Motorem do takiej decyzji stała się również wcześniejsza realizacja (zdjęcia) nagrodzonego na MFTV w Pradze za program "Trzy obrazy" "Złota Praha" w reżyserii telewizyjnej Jerzego Gruzy opartego na spektaklu Teatru Ruchu Witolda Leszczyńskiego, w którym dynamiczny ruch kamery (z ręki) był wszechobecny. Niektóre ujęcia miały kilkanaście minut (scena na hałdach węgla w Hucie Warszawa) i cały ciąg narracyjny spektaklu opierał się na montażu wewnątrz kadrowym. Kamera ze wszystkich możliwych perspektyw pokazywała dynamiczny ruch aktora, w ścisłej symbiozie z akcją. Wychodząc od analizy tego projektu, starałem się wyodrębnić wspólne idee i sposoby pojmowania istoty ruchu, które prowadzą do tej niezwyklej różnorodności i spójności, jaka charakteryzuje projekty będące syntezą – jedyną możliwą w obliczu problemu przełożenia ich na język telewizyjny. Myślę, że to prowokacyjne w swej istocie pytanie stawiają sobie twórcy od zawsze, a ich zróżnicowane odpowiedzi kształtują niedefiniowalną decyzję.

Mistrz w rozmowach ze mną wykazywał delikatną niewinność. Nie za bardzo orientował się co do ewentualnej „destrukcyjnej, demolującej” możliwości realizatora pracującego przy mikserze, mającego do dyspozycji kilka kamer, wybierającego na konsolce mikerskiej rytm, kompozycje kadru, wielkości planów filmowych, ruch kamer, perspektywy, ustawienia światła, które mogą stworzyć nowy, „realizatorski telewizyjny projekt”. „Nowy” – tego określenia obawiałem się najbardziej... W wielu spotkaniach z Tomaszewskim uparcie zadawałem wiele pytań, aby dojść do prawdy. Przywołuję rozmowę na podstawie moich notatek, która później utwierdziła mnie w przekonaniu o słuszności kierunku wybranego przeze mnie sposobu realizacji:

W.R.: Panie Henryku, czy w scenie, kiedy król Artur „rozmawia” z rycerzami przy okrągłym stole i stoi plecami do widowni, układał Pan jego mimikę twarzy?

H.T. (śmiejąc się): Ciekawe pytanie. No, on coś tam na tej twarzy ma, jakiś wyraz, przecież przynosi emocje. Tak ma, no... musi przecież mieć. To żywa postać... człowiek.

Wiem, Panie Henryku, ale czy ta emocja... Czy ta twarz Alka [Aleksander Wysocki – przyp. W.R.] w tym układzie choreograficznym... niewidocznym dla widza, to pański zamysł czy też te plecy, które widz ogląda przez dość długi czas... to tylko plecy... czy wyrażają one coś więcej?

A o to Panu chodzi. Tak, gra plecami do widza i ten układ ciała i gest rąk spoza nich, zmarszczony materiał na plecach, prowokuje jakąś ciekawość, tajemnicę, której widz nie widzi, ale powinien... w mozole może (śmiech) spróbować, chociaż... wyobrazić sobie: Jaką ma twarz król Artur. Tak, powinien sobie wyobrazić... Te plecy... [materiał kostiumu – przyp. W.R.] marszczą się jak jego twarz...

Czyli nie będziemy tej odwróconej twarzy pokazywać w zbliżeniu.

No nie... Nie pokazujemy jej. Tam nie ma widza. Ta twarz jest dla rycerzy... tak, dla nich... Oni ją widzą... A mimika, ich wyrazy twarzy są kontrreakcją, odpowiedzią...

[...]

A w scenie Lancelot–Galahad... w scenie z kielichem... dwójkowej... robimy zbliżenia na detale... walki? Zdynamiczuje to układ... obraz, przyspieszy akcję.

Leszek z Jurkiem [Leszek Rosolek, Jurek Reterski – przyp. W.R.] ... (długa pauza) Nie, dynamika tej sceny jest w całej postaci. Oni zakładają na siebie ruch..., Chociaż można by kilka zbliżeń zrobić..., Co?

Panie Henryku, przerwie to układ, przecież takie zbliżenie ma swój czas. Jak damy zbliżenie twarzy czy stóp któregoś z nich, przez chwilę nie będzie widać układu? Zbliżenia mają swój czas...

Tak... Oni działają wspólnie, bezpośrednio... równolegle.. Zależą od siebie. To ruch wspólny, ważny... Tak, szkoda czasu.

Po wielu bardzo długich, interesujących i inspirujących spotkaniach *tête-à-tête* z Henrykiem Tomaszewskim, wiedziałem, że nie odniosę „sukcesu realizatorskiego”. Szykowałem się, według obowiązujących, standardowych kryteriów telewizyjnych, projekt pozbawiony ornamentyki, barkowych figur, efektów świateł, szalonych ujęć z kamer, frenetycznej formy tak chętnie odbieranej przez widza. Wiedziałem jednak, że „moja porażka realizatorska” to zwycięstwo sztuki Mistrza. Podczas przygotowania pracy zauważyłem, jaką wagę w wielu dyscyplinach twórczych, naukowych, filozoficznych, medycznych zajmuje zdiagnozowanie ruchu i bezruchu. Spektakl Tomaszewskiego to narracyjny ciąg ruchu i bezruchu pantomimicznego, zawierającego symboliczne gesty, metaforyczną mimikę; to klechda opowiadająca o rycerzach poszukujących świętego Graala. Sam doświadczyłem znaczenia ruchu (dynamiki) i bezruchu (funkcji ciszy), pracując w Instytucie Badań Metody Aktorskiej Teatru Jerzego Grotowskiego, poszukując rytualnych archetypów „gestu”, znaku ciała: ruchu i bezruchu (nie obyło się bez „ból i potu” podczas kilkunastogodzinnych treningów ciała i umysłu).

Jak przenieść język ruchu inscenizacyjnego na język zapisu telewizyjnego bez widocznej, agresywnej ingerencji kamery? Jak przenieść spektakl w takiej konwencji estetycznej, aby jak najmniej odczuwalna była praca kamery wraz z jej zróżnicowanymi wielkościami planów czy też ruchem, aby realizacja nie wprowadzała swojego „nadkreatywnego” widzenia, w tym sposobie pracy rozbijającego inscenizatorski zamysł ruchu scenicznego Henryka Tomaszewskiego?



Foto. Joanna Dankowska Instytut Z. Rzeszewskiego.

Podczas realizacji telewizyjnego spektaklu „Rycerze króla Artura” w hali Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, pomimo wielu prób użycia podnośników, wózków, teadcamu, których ruch jest inherentny dla tej formy realizacji, starałem się ograniczyć używanie tych narzędzi filmowych do minimum, a nawet całkowicie je wyeliminować. Była to decyzja niezrozumiała dla wielu współrealizujących spektakl. Bo czy nieatrakcyjna wydaje się jazda kamery 360 stopni wokół aktorów siedzących przy okrągłym stole czy też diagonalny ruch ramienia-wysięgніка do pozycji z perspektywy ptasiej? Tak, tyle tylko, że ruch aktora i

dodany (atrakcyjny, płynny, dynamiczny) nowy ruch kamery jest obcy zamysłowi źródłowemu, spektaklu Tomaszewskiego.

Przyjęliśmy, jako credo naszej wspólnej pracy, że kluczowym czynnikiem decydującym o punkcie widzenia kamery będzie perspektywa widza. Podczas tworzenia tego już kultowego spektaklu Henryk Tomaszewski uwzględniał konkretną przestrzeń Teatru Polskiego we Wrocławiu. Układ sceny i widowni tego teatru stanowił dla twórcy niemalże wzorzec, do którego dopasowywał zakres ruchu, gesty aktora, mimikę oraz świadomie wybierał perspektywę horyzontalną (dla widowni na parterze) lub ptasi punkt widzenia (dla widowni na balkonie)."

Jednym z kluczowych elementów, na który kładliśmy szczególny nacisk, był punkt widzenia widza zlokalizowanego na parterze. W trakcie licznych dyskusji z Mistrzem dowiedziałem się, że pierwotnym celem było uwzględnienie jedynie perspektywy widza siedzącego poniżej horyzontalnej linii (na parterze). Tomaszewski planował całkowicie zignorować widzów na galerii (balkonie). Widok z tej perspektywy wprowadzał niepotrzebne zniekształcenia postaci podczas dynamicznych scen, wynikające z efektu skrócenia perspektywicznego

Zapewne ze względów komercyjnych, ekonomicznych nie było to możliwe. Pozostało, więc po części, chociaż spełnić zamierzenie reżysera i zrealizować spektakl z wymarzonej perspektywy. Nie był to kompromis ani też oryginalna figura realizacyjna – to „etalon idei” Mistrza. Znaleliśmy miejsce, w którym będziemy realizować spektakl dla telewizji. Była to jedna z hal Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Przez chwilę tylko zastanawialiśmy się, czy przy naszym ortodoksyjnym podejściu do realizacji nie wybudować podestowej sceny w hali. Doszliśmy jednak do wniosku, że wymagałoby to, przy bardzo intensywnym ruchu aktorów, stabilnej konstrukcji.

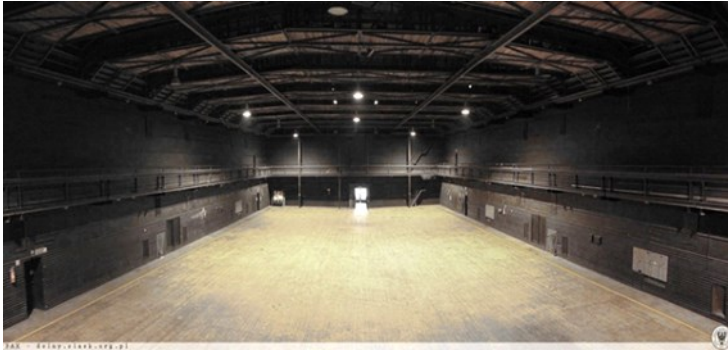


Zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Po rozmowach z kierownikami produkcji i redakcją odpowiedź była spodziewana – nie (ze względu na koszty, czas, wykonanie) Dla mnie realizacja spektaklu w halach zdjęciowych WFF, gdzie od 1954 roku powstawały legendarne produkcje filmowe (wyprodukowano tu blisko 500 filmów fabularnych, w tym dzieła, które weszły do historii polskiego kina), to komponent zapewnienia i refleksji. Wprawdzie wiele lat wcześniej, bo w 1974 roku, realizowałem tu film muzyczny (barwnym negatywem Gewa chrom) w reżyserii Andrzeja Wasilewskiego, ze zdjęciami Tadeusza Owsianko – „Rzeźby mistrza Piotra”, ale wówczas, jako asystent operatora filmowego nie odczuwałem wagi tego magicznego miejsca.

Po wieloletnim doświadczeniu, jako reżyser, który zrealizował ponad pięćdziesiąt odcinków jako scenarzysta i autor dialogów, w tym także słów piosenek, w serialu telewizyjnym „Życie

jak Poker” ze zdjęciami Krzysztofa Pakulskiego, produkowanym przez rok w studiach filmowych WFF, codziennie z pokorą i szacunkiem przekraczałem progi tego prestiżowego miejsca. Współpraca z profesjonalistami z "tamtej epoki", którzy uczestniczyli w produkcji dzieł wybitnych reżyserów, stanowiła dla mnie cenny zaszczyt i wyjątkową szkołę życia zawodowego. Realizatorzy telewizyjni, operatorzy, reżyserzy, specjaliści od oświetlenia, dźwięku i inni pracownicy filmowi powinni traktować tę kwestię, jako istotną i stale uwzględniać zarówno kontekst miejsca, jak i ludzi, z którymi współpracują, jako istotny element swojej pracy



Fot. Historyczna Hala zdjęciowa Wrocławskiej WFF, w której realizowałem spektakl „Rycerze Króla Artura”

Waga ruchu w Teatrze Tomaszewskiego i wiążąca to zagadnienie realizacja obrazu telewizyjnego

Podstawą filmowości jest ruch. Jak więc dynamizować przez wszechobecny ruch? Ruch jest integralnie związany z obrazem. Obraz i ruch to punkty wypadkowe medium filmowego. Ruch kamery i ruch inscenizacji to dynamika narracji. Istnieje jednak możliwość zmiany. To trwanie w przestrzeni filmowej realizuje się poprzez ruch kamery. Kompozycja obrazu zyskała duże znaczenie, stała się bardziej improwizatorska i wyzwolona. Ważne jest także to, że kamera jest zauważalna. Ruch kamery jednoczy wewnątrz kadrowy ruch kamery. Zachodzi interakcja pomiędzy obecnością kamery i postaci (obiektu). To punkt widzenia widza decyduje o ostatecznej percepcji. Bohater i obiekt wchodzą w swoistą kompilację z rytmem „mądrego obserwującego oka” – to te elementy powodują pewną dramatyczność⁶².

Henryk Tomaszewski stawiał na twórcze możliwości ruchu gdyż człowiek w ruchu manifestuje się w swej najczystszej postaci w ruchu, dąży do czegoś, błędzi. I to błędzenie jest najpiękniejsze, najbardziej fascynujące.

Co jednak wybrać z owej gry ruchu i gestu na potrzeby realizacji telewizyjnej? Który element „dialogującego ciałem aktora” wybrać? Jak uniknąć zafałszowania, przerysowania przez niewłaściwy wybór partii ciała przy scenach zbiorowych, kiedy „dialogujące ciała” rozgrywają symultaniczny przekaz? Każdy niewłaściwy element użyty podczas realizacji: kadr w tym jego wielkość, długość ujęcia, cięcie montażowe, ruch lub bezruch kamery może spowodować ukrycie jakiegoś tematu lub przesadne postawienie akcentu w niewłaściwym momencie. Pozostawienie planu pełnego czy też ogólnego sceny, to natomiast zgoda na

⁶² Na podstawie wykładu prof. S. Szymańskiego z dnia 8 marca 2014 roku na kursie „Sztuka operatorska” na WSSiP w Łodzi, temat wykładu: *Poetyka kina niemego – z montażem filmowym, dźwiękowym i z ruchem kamery* (podtytuł: *Ruch, punktem wyjścia medium filmowego*).

rejestratorski sposób realizacji. Należało, więc pozostawić za sobą cały wachlarz możliwości interpretacyjnych obrazu, rezygnując ze zbliżeń, detali.

Krytyk i znawca filmowy, scenarzysta i pisarz Béla Balázs pisał z emfazą o zbliżeniu, jako poezji filmu, które stanowią najbardziej charakterystyczny element, mając na uwadze twarz aktora z jego określoną fizjonomię i mimiką⁶³. Wybierając zbliżenie twarzy, narzucaliśmy widzowi twarz-maskę w jej fizjonomicznym kształcie, która „mówiła lub milczała”, przekazując widzowi telewizyjnemu fałszywą „treść” inscenizacji. Pamiętać należy, że percepcja widzenia widza telewizyjnego jest inna niż widza obecnego podczas spektaklu. Dlatego praktycznie zrezygnowaliśmy ze zbliżeń twarzy, aby nie stwarzać widzowi nowych, nieistniejących kontekstów akcji spektaklu. Zbieżne są te przekonania czy też decyzja z efektem Kuleszowa, witanym w 1929 roku entuzjastycznie, określanym, jako triumf „magii” kina. Dowodził on, że z ekspresji twarzy (w zbliżeniu) można wytworzyć błędny komunikat twórczy za pomocą samego tylko montażu..

Nie opisując szczegółów naszej decyzji, powiem tylko, że odnieśliśmy się w pełni do wagi ruchu i podstawowego znaczenia gestu, który przejmował aktor popychający akcję naprzód. Zrezygnowaliśmy z pokazywania ruchów obrzeżnych, akcji pobocznych rozgrywających się na scenie. Eliminując je, niestety nie w pełni zachowałem źródłowy przekaz, zamierzony przez reżysera. Wiedzieliśmy, że ruch, gest, egzemplifikacyjny znak ciała to język komunikacji pomiędzy widzem a aktorem, mający swoje źródło w najwcześniejszych kulturowych twórczych działaniach człowieka. Gest, nie słowo, gest zakreślony, ujarzmiony, będący znakiem komunikacyjnym krótszym i pełniejszym niż słowa w zadaniu.

Spektakle Tomaszewskiego we Wrocławskim Teatrze Pantomimy opierały się na opozycjach: Eros–Thanatos, życie–śmierć, dobro–zło, natura–kultura, bo jak podkreślał Mistrz, z tych przeciwności powstaje konflikt. Założyciel wrocławskiej pantomimy zwracał uwagę, że jego zadanie w teatrze nie ogranicza się tylko do opowiedzenia anegdoty kryjącej warstwę filozoficzną i spojrzenie na człowieka w ogóle. Zawsze starał się tę warstwę tak przełożyć na obraz, by widz nie tylko myślał i śledził fabułę, lecz otrzymał jeszcze doznania estetyczne. Dlatego też istotna jest kompozycja, malarskość, muzyczność.

Podczas montażu, kiedy pokazywałem Tomaszewskiemu możliwości (w owym czasie skromne) konsoly montażowej: stop-klatka, *slow motion*, przyspieszenie obrazu, multiplikacje, *fade* (ściemnianie–rozjaśnianie) czy podział obrazu (kadru) na kilka mniejszych, Mistrz zafascynowany tymi operacjami zobaczył w jednym z efektów (opóźniona multiplikacja w efekcie przenikania) podobieństwo stylistyczne i estetyczne do obrazu Duchampa „Akt schodzący po schodach”. Tomaszewski, widząc nałożone tłumikiem miksera przenikanie tańczącego Galahada, rycerza wybrańca, którego grał Leszek Rosołek, polecił mi wprowadzić ten efekt do wersji emisyjnej. Uległem, łamiąc wcześniejsze ustalenia, co do ograniczonej ingerencji zabiegów technicznych, i zastosowałem przenikanie w tej scenie. Ta figura stylistyczna była ważna dla reżysera oraz jego pojmowania i znaczenia ruchu, jako afirmacji życia, poszerzającą twórczą egzystencję. W filmie nie ma demokracji. Głos reżysera jest głosem pierwszym. Każdy z członków ekipy powinien o tym pamiętać. Kino ma ponad 100 lat i praca w określonym szyku ukształtowała się w tym czasie i powinna obowiązywać. Podczas swojej ponad 50-letniej pracy dla telewizji widziałem wiele bojów stoczonych na planie przez często niedoświadczonego, (ale też bardzo doświadczonego) reżysera z realizatorami obrazu, światła, operatorami dźwięku. Bezbronność tego pierwszego,

⁶³ Bela Balzas, *Schrifer zum Film*, wyd. Helmut H. Diederichs i in., Munchen 1984, s. 82, 86, cyt. za: Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, rozdz. III. *Media i maski. Produkcja twarzy*. 18. *Ingmar Bergman i twarz filmowa*, s. 258, 263.

osaczonego przez „ekipę doświadczonych filmowców”, bywała zenująca i smutna. Sam również – i tu biję się w piersi – ten niewłaściwy styl realizatorski i operatorski stosowałem.



Foto. Joanna Dankowska. Instytut Z. Rzeszewskiego. Według Tomaszewskiego podobieństwo stylistyczne i estetyczne do obrazu Duchampa „Akt schodzący po schodach”

Jako wykładowca Warszawskiej Szkoły Filmowej, prowadzący zajęcia z różnych kierunków, zawsze staram się uwzględniać ten aspekt pracy. Moim celem nie jest narzucanie konformizmu, lecz zachęcanie do osiągnięcia konsensusu – zarówno w odniesieniu do sztuki, jak i roli reżysera, operatora czy scenografa – poprzez współpracę i negocjacje, nawet w przypadku różnic poglądów. Uważam to za ważne credo. Stworzyłem ponad 140 ćwiczeń obejmujących różnorodne aspekty warsztatu filmowego. Oprócz rozwijania kreatywności i umiejętności twórczego podejścia do tematów filmowych oraz posługiwania się profesjonalnym językiem, skupiam się również na budowaniu umiejętności pracy w zespole i promowaniu "twórczej pokory" wobec reżysera. Jak mawiał Dżiga Wiertow, choć w odmiennym kontekście historycznym z epoki socrealizmu, ale nadal trafnie oddający ideę pracy na planie filmowym: „Praca w filmie jest pracą kolektywną”

Spektakl Henryka Tomaszewskiego, oprócz „prostej” linii narracyjnej, zawiera wiele ukrytych, trwających kilka sekund lub minut, konotacji metaforycznych odnoszących się do licznych dziedzin sztuki i życia człowieka. Nie jest, więc prostym przedsięwzięciem przełożenie wszystkich tych elementów informacyjnych i jednostek znaczeń kulturowych w realizacji telewizyjnej. Gest i ruch w teatrze pantomimy ma formę „dialogu niemego”. Nie ma w niej też figury dźwięku z offu. Ten aspekt inscenizacji w przedstawieniu Tomaszewskiego ma jednak miejsce. Dialogi (dźwiękowe) to gesty aktorów, nakładające się znaczeniowo w akcji rozgrywanej równocześnie, to komentarz gestyczny w odniesieniu do głównych wydarzeń na scenie. Tylko oko widza na żywej widowni, jego ruch głową, podążający za aktorem, potrafi wyselekcjonować ten osobliwy polifoniczny dialog. Kamera zaś, wybierając jakiś fragment tej akcji równoległej, ten moment narracyjnie zagłuszy, a wręcz może go wyeliminować.

W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że dialogi niosą treść, informacje wielu znaczeń, które czasami stanowią o owej tajemnicy odczytywania metafory. W filmie fabularnym dialogujący aktorzy poprzez tembr głosu, dynamikę i ekspresję przekazują komunikat. Głos

aktora jest wyselekcjonowany; często poprzez zgranie dźwięku w postprodukcji nawet szeptany dialog może stanowić pierwszy plan dźwiękowy. Ustawia się tę figurę dźwiękową w pierwszoplanowym planie dźwiękowym również w akcjach zbiorowych, gdzie panuje tumult, gwar i harmider (na przykład, gdy przedstawiamy pole walki). W inscenizacji „Rycerzy króla Artura” w większości scen aktorzy, dialogujący ciałem i gestem, prowadzą ową „wymianę słów” właśnie w formie polifonicznej. Nie można, zatem w tym samym czasie aktora wyciszyć czy też przybliżyć. Czytelna decyzja realizatorska to plan pełny w ujęciu z kilkoma postaciami. Nie dodaje to wyjątkowości spektaklowi telewizyjnemu, ale jest kadrem, w którym sam widz za sprawą widzenia selektywnego dokonuje autorefleksyjnych odkryć.

Przed realizacją, podczas długich rozmów z Mistrzem, po doświadczeniach zdobytych podczas realizacji innych spektakli, doszliśmy do konkluzji, że doskonały teatr telewizyjny, w którym wszystkie zamierzone mini tematy (szczególnie w scenach zbiorowych, przy jednoczesnym gestycznym dialogowaniu aktorów) mogłyby być zauważalne i czytelne, jest praktycznie niemożliwy. Co pozostaje? Jediną drogą, aby ruch i bezruch, gest, znak pozawerbalny stanowił czystą, nieskażoną kwintesencję sensu narracyjnego, jest przygotowanie spektaklu od samego początku:, czyli przygotowanego i ułożonego specjalnie na potrzeby realizacji telewizyjnej. Ruch inscenizacyjny musiałby być budowany od podstaw i tylko w odniesieniu do zamkniętego, określonego kadru, ruchu kamery, integralnego z zamysłem inscenizatora – kątem patrzenia kamery. Widz miałby możliwość jak w produkcjach filmowych postrzegać przestrzeń i ruch według metody montażu filmowego i wszelkich działań aktorskich oraz współgrających w nim przedmiotów w sposób czysto filmowy. Wówczas nie fizyczna scena i unieruchomiony, ale jednak niepozbawiony selektywnego postrzegania ruchu widz, lecz kadr i dostosowana wyłącznie do niego narracja, wyrażona ruchem aktora i współgrzystującej kamery, stanowiłby o przekazie doskonale obrazującym zamierzenia twórcy (w tym wypadku Tomaszewskiego). Inscenizowany dynamiczny ruch grupy aktorów czy też ruch solowy był konstruowany w przestrzeni teatralnej, w której „unieruchomiony widz” odbiera ruch i bezruch inscenizacyjny według estetyki (widza) widzenia teatralnego. Pokazując ruch ciała tancerza-aktora w planie pełnym postaci, zawieramy najwierniejszy opis ruchu ciała i gestu zamierzonego przez reżysera. Z kolei ten sposób ukazywania sceny staje się dla widza telewizyjnego, przyzwyczajonego do ciągłej zmiany wielkości kadrów, nużący i monotony. Aby pogodzić czy też może zsynchronizować te dwie dynamiki odbioru, wyznaczyliśmy w inscenizacyjnych fazach ruchu momenty, w których ciało obrazu plastycznego przenosi się na nieruchomy detal (grymas twarzy, otwarte usta, zmarszczona brew), pozostawiając niejako w bezruchu w określonej jednostce czasu pozostałe strefy – jak je określa Francois Delsarte⁶⁴ – instrumentu ekspresji.

Identyczność wzrokowa widza nie stanowi problemu, jeśli aktor pozostaje w tym samym miejscu i nie zmienia punktu widzenia. Kamera powoduje wymuszoną ingerencję i jej sposób kadrowania ruchu może, przez nieprzemyślaną nonszalancję, wprowadzić nieidentyczność widzianego, zarejestrowanego ruchu z widzianym obrazem postrzeganym przez widza teatralnego. Oczywiście samo ustawienie kamery i wybór jej „parametrów pracy” powoduje „pryzmatyczną zmianę postrzegania”. Staje się prawie niemożliwe, aby ruch zarejestrowany przez kamerę odpowiadał ruchowi oka widza. Tak, to prawda. Zastosowaliśmy jednak w tej realizacji metodę ograniczającą ingerencję. Każdy ruch ciała, gestu aktora, mający swój początek po chwilowym bezruchu (zatrzymaniu), filmowaliśmy od momentu rozpoczynającego ruch, bez montażowych cięć w jego obrębie. Każda zmiana wielkości planu, ustawienia kamery dokonywana była tylko wtedy, kiedy zanikał narracyjny,

⁶⁴ Zob. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwo Officyna s.c., Łódź 2019.

tematyczny ruch i następował chwilowy bezruch, jak przecinek w zdaniu czy pauza w kompozycji muzycznej.

Ta, zdawałoby się, antyfilmowa decyzja skierowana na ascetyczność realizacyjną wcale nie była łatwiejsza od ewentualnej rozbudowanej, dodanej wartości ruchu i użycia większej liczby zmieniających się planów filmowych. W rezultacie dała też pozytywne wyniki. Jest to, według Henryka Tomaszewskiego i jego mimów, a również znaczących krytyków, spektakl najbardziej odwzorowujący estetyczny charakter teatru Tomaszewskiego. Jest pokazywany na wszystkich możliwych przeglądach i warsztatach na świecie – nie, jako „dzieło telewizyjne”, ale projekt, który celnie i czytelnie przenosi konwencję ruchu teatru mimów. Jest także przykładem kwintesencji ruchu, wyobrażonej dla ruchu scenicznego usytuowanego w „przestrzeni telewizyjnej”.

Relacje, podobieństwa, różnice między teatrem telewizji a teatrem konwencjonalnym

Współpracowałem z wieloma reżyserami spektakli Teatru Telewizji, pełniąc w nich różne funkcje: od asystenta operatora filmowego, przez operatora kamery (szwenkiera) i operatora obrazu, do realizatora telewizyjnego.

Wiele metod pracy aktora w teatrze dotyczy „bezpośredniego bycia z widzem”. Należałem do młodej grupy (w latach 1970–1972) teatru Jerzego Grotowskiego, gdzie pracowałem (na etacie) na stanowisku „współrealizator widowiska - aktor adept”. Zatrudniony w Instytucie Badań Metody Aktorskiej doświadczyłem tej będącej w kontrze do typowej realizacji teatru telewizji metody gry aktorskiej. Chociaż te działania z założenia były parateatralnymi, taki system i kierunek badawczy przyjął Grotowski, to niosły z sobą całą przeszłość z manifestów Antonina Artauda czy metod Stanisławskiego. Szukaliśmy nowych rozwiązań, poza schematem ogólnie przyjętego szkolenia aktora – klarownie nieinwazyjnego, przywodzącego emocje powietrza pomiędzy widzem i aktorem. A gdyby pomiędzy tymi dwoma stanęła... kamera? Teatr żywy nie zakładał zamiany oka widza na oko kamery patrzącej na spektakl obiektywem zbliżonym do widzenia człowieka z soczewką obustronnie wypukłą. W tekstach zebranych „O konkretności natchnienia” Jerzy Grotowski mówi o spektaklu i grze aktorskiej: „Natchnienie u aktora zaczyna się w momencie kontaktu z widzem. Twórczość nasza jest bezapelacyjnie jednorazowa; dzisiaj gramy tak, a jutro inaczej – a jednak całkiem podobnie”⁶⁵. Z kolei w posłowie książki „Aktor i cel” jej autorka Declan Donnellan, badaczka metody gry aktorskiej, mówi o płynnej i niestatycznej relacji w teatrze między widzem a aktorem, bo robienie teatru to opowiadanie historii

Istnieje inscenizacyjna różnica pomiędzy przeniesieniem dzieła z teatru żywego a projektem od początku napisanym i przygotowanym dla widza telewizyjnego. W tym drugim reżyser (realizator telewizyjny) ma szeroką gamę rozwiązań kompozycyjnych, umieszczenia kamer w miejscach niczym nieograniczonych: plenery, ulice, dachy wieżowców (z wykorzystaniem minikamer np. pro). Ma do dyspozycji wszędobylskie drony fotografujące scenę z każdej perspektywy. Może użyć różnorodnych figur komputerowego oprogramowania, trików w postprodukcji czy też bezpośrednio podanych ze stołu mikserskiego efektów specjalnych. Ten rodzaj inscenizacji jest z założenia autonomiczny. Zarówno autor dzieła, jak i reżyser tworzą integralny, spójny i oczywisty dla nich od początku produkt. Nie wzbudza on kontrowersji i jest osobną propozycją artystyczną. Z kolei spektakl na kanwie innego dzieła: powieści, obrazu malarskiego, opowiadania, ciągu fotografii – to jednoznacznie określony zamysł interpretacyjny „skradziony” z obcej idei.

⁶⁵ *Teksty zebrane. Grotowski...*, dz. cyt., rozdz. *Mieszczanie Maksyma Gorkiego*, s.123

Autor piszący dla Teatru Telewizji w swoich zamierzeniach narracyjnych uwzględnia wszystkie aspekty realizacji, korzystając w pełnej obfitości z figur z języka filmowego i możliwości telewizyjnej techniki.

Warto przywołać tutaj postać Marka Kochana, który jest autorem sztuki „Trójkąt Bermudzki”, napisanej specjalnie dla Teatru Telewizji i zrealizowanej w reżyserii Bodo Koxa ze zdjęciami Arkadiusza Tomiaka. Spektakl ma atrybuty poszukiwania nowej formy w obrębie literackiego tekstu. Poszukiwanie „poczucie nowości” to aktywne, empiryczne działanie, od wielu dekad mobilizujące arbitralność interpretacyjną w stosunku do wielu współgrających elementów w medium filmowym.

Jeden z twórców Warsztatu Formy Filmowej, właśnie poszukujący nowości, Józef Robakowski w manifeście z 1971 roku „Jeszcze raz o »czysty film«” pisał, iż przedmiotem jego pracy jest eliminacja z filmów elementów charakterystycznych dla wypowiedzi literackich: „jestem przekonany, że przez różnego rodzaju badania, próby, propozycje uda mi się uwolnić film z balastu nawyków przyjętych z literatury, bezkrytycznie akceptowanych prawie powszechnie zarówno przez twórców filmowych, jak i odbiorców.”⁶⁶.

⁶⁶ Józef Robakowski, *Jeszcze raz o „czysty film”*, „Polska” 1971, nr 10; oraz „Robotnik Sztuki” 1972, nr 4.

5 Kosmos” – adaptacja, ekranizacja i przekład

Inscenizatorzy, awangardowi twórcy teatru: Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Tenjō Sajiki, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski i wielu innych poszukujących nowych form teatru, eksperymentowali, odnajdywali nowe formy narracyjne i scenograficzne na podstawie adaptacji sztuki czy powieści.

Teatr telewizyjny jako twór przeciwstawny do idei teatru dramatycznego kazał widzowi wstać, okrażać aktora, zaglądać mu w źrenice oka przez całą gamę środków, jakimi dysponuje operator, słyszeć niewypowiedziane teksty na scenie przez użycie dialogu czy monologu wewnętrznego (dźwięk z offu). Te elementy figur filmowych są od samego początku zgodne z definicją ruchomego obrazu i sposobu realizacji filmu poprzez ruch kamery, wielkość planu, użytego obiektywu, inscenizacji głębinowej (rzadziej płaszczyznowej), montażu symultanicznego, montażu atrakcji, dominancy barwnej i zastosowanej metody gry aktorskiej. Film jest różnorodny, ale jest zdefiniowany. Niewielkie są wobec tego różnice pomiędzy spektaklem telewizyjnym a filmem. Korzystają one z szerokiej gamy wymienionych wcześniej figur gramatyki filmowej. W dodatku wiele filmów i teatrów telewizyjnych powstało na kanwie scenariusza dramatu scenicznego czy adaptacji powieści⁶⁷. Podstawowa różnica realizacyjna, pomiędzy filmem i nieco po macoszemu traktowaną telewizją, to wielość kamer, montaż symultaniczny i czas trwania pracy na planie. Nie bez znaczenia w przewidywanych kosztach są możliwości wzbogacania innych pionów np. scenograficznych i postprodukcyjnych. Wszystkie chwyt stylistyczne i formalne w adaptowaniu każdego z tych gatunków są możliwe i w historii antropologii kultury i filozofii podejmowane są próby ich zdefiniowania. Według Alicji Helman „adaptacja jest procesem syntezy, którą charakteryzuje łączenie różnych materiałów w nowym kontekście (»podstawowa przemiana strukturalna«), tak iż są one odczytywane w ramach pamięci danej kultury, przemiany starych kontekstów i tworzenia nowych”⁶⁸. Używam terminu „adaptacja” dla filmu i telewizji, które są zbliżone intencjonalnie. Adaptacja to mechanizm przekształcania i przystosowania, efekt tych procesów, jest ona nieodłącznym cywilizacyjnie, uniwersalnym elementem życia ludzi. Cała niemalże działalność twórcza człowieka (malarstwo, rzeźba, film, teatr, sztuki multimedialne, taniec współczesny, balet, literatura, fotografia) jest formą przekazów słownych, pisanych, mających charakter i konotacje adaptacji. „Trudno wyobrazić sobie dziś, w świecie kulturowego nomadyzmu i powszechnej mediatyzacji różnych porządków rzeczywistości, jakąkolwiek refleksję nad kulturą, człowiekiem i jego środowiskiem bez terminów »adaptacja«, »adaptowanie się« i ich bliskoznaczników (takich jak »asymilacja«, »przywłaszczenie«, »przyswojenie«, »dopasowanie«). Nazwane tymi wyrazami procesy i mechanizmy przystosowawcze, tak charakterystyczne dla płynnej, hybrydycznej i zmiennej współczesności, będą stanowić przedmiot opisu i analiz wielu dyscyplin naukowych (antropologii, socjologii, filozofii), a w ich języku same te terminy zajmują eksponowane miejsce. Mechanizm adaptacji stanowi nieodłączny składnik wszelkich procesów składających się na ewolucję zarówno świata natury, jak i kultury”⁶⁹.

⁶⁷ „Adaptacja”, z łac. *adaptare* – przystosowywać.

⁶⁸ Alicja Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak, „Trans Humana”, Białystok 1998, s. 275–278.

⁶⁹ Danuta Ostaszewska, Ewa Sławkowa, *Pojęcie adaptacja w przestrzeni różnych dyskursów. Od etymologii do współczesnych użyc terminu*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013, nr 3, s. 13.

Najuczciwszą, a zarazem najwierniejszą formą adaptacji jest dzieło oddające myśl, idee i język autora powieści, bez dodatkowej egzegezy interpretacyjnej dzieła. Helman dosadnie podkreśla jednak, że: „Nie zawsze adaptacje »wierne« niekoniecznie muszą być dobre, a »niewierne« – złe”⁷⁰. Sam doświadczyłem tej niewierności, tworząc wraz z grupą scenarzystów:⁷¹ „adaptację wydanej w 1908 roku powieści Heleny Mniszkówny „Trędowata”. Moja dowolność interpretacyjna znacznie odbiegała od „liter” pani Mniszkówny. Reżyserując 13 odcinków serialu fabularnego, miałem nieograniczoną swobodę w konstruowaniu scen, nie zawsze zgodnym z gatunkową, stylistyczną i epicką formą powieści. Profesor Władysław Orłowski na zajęciach w PWSFTViT z przedmiotu Elementy poetyki i prozy, zwracał szczególną uwagę na koncepcję interpretacyjną tekstu zwieńczoną tezą, którą powinna stać się głównym pomysłem, główną ideą. Według mojego doświadczenia, złe sformułowane może stać się „ryzykownym sprawdzianem” w trakcie realizacji projektu.



Na planie „Trędowatej” podczas realizacji sceny. Beata Tyszkiewicz Leon Niemczyk

Tymczasem Michael Klein i Gillian Parker postawili tezę, że „film może być »dekonstrukcją« tekstu, jego »interpretacją« lub też posłużyć może za punkt wyjścia do powstania w pełni autonomicznego dzieła”⁷². Czy moja postawa adaptatorsko-reżyserska to nonszalancja wobec autorki powieści czy poszukiwanie nowych narracyjnych komponentów Kleina i Parker? Nie wydaje mi się po latach i zdobytym doświadczeniu w pracy z innymi realizatorami w medium telewizyjnym, by moja decyzja była zasadna. To postawa jednak wymuszająca na widzu (czytelniku obrazu) moją autonomiczną wizję. Wyobrażenie, jakie stworzyłem przez dowolność adaptacyjną (oczywiście odnoszę się tu tylko do swojej pracy w tym zakresie; pozytywnie oceniam pozostały zespół scenarzystów), nie musi być produktem zawierającym status artystycznej fikcjonalności⁷³.

Bliska mojej opinii na temat adaptacji jest myśl Étienne’a Souriau, filozofa sztuki, badacza kultury, zajmującego się estetyką, który stwierdza, iż film adaptujący nie wprowadza żadnych nowych wartości artystycznych⁷⁴. Z kolei André Bazin, francuski krytyk filmowy i teoretyk filmu, broniący adaptacji w formie filmowej w szkicu „O film nieczysty – obrona adaptacji

⁷⁰ Alicja Helman, *Adaptacja...*, dz. cyt., s. ???

⁷¹ Janem Tadeuszem Stanisławskim, Pawłem Ciemińskim, Adamem Dzienisem, Krzysztofem Feusette’em, Krystyną Gucewicz,

⁷² Cyt. za: Małgorzata Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 16, 2011, s. 12.

⁷³ Fikcjonalność odnoszę do adaptacji jako języka literackiego przełożonego na język obrazu, oznaczającej, że wypowiedziom literackim pod względem stosunku do prawdy przysługuje pewien szczególny status.

⁷⁴ Małgorzata Choczaj, dz. cyt., s. 11. Zob. też Tadeusz Miczka, *Adaptacja*, [hasło w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. Alicja Helman, t. 10, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1998, s. 8.

filmowej”, twierdzi, że przekaz jest on zasadny, jeśli dorównuje poziomem artystycznym adoptowanemu dziełu.⁷⁵

Kto jednak weryfikuje wartość dzieła sztuki (pisałem już wcześniej o metodzie Wölfflina i jego kryteriach dotyczących sztuki)? Krytycy czy widzowie/odbiorcy? Z przekorą badacza tematu mogą powiedzieć, że wielu „czytelników-widzów” adaptacji telewizyjnej przyjmuje, to jako źródłowy pierwowzór. Młodzi uczniowie, studenci, czy odbiorcy kultury w ogóle, często korzystają z adaptacji z „lenistwa czytelniczego” bądź też skracając sobie drogę ku poznaniu powieści, przyjmując filmową formę i kształt, jako jedyną i ostateczną. Adaptacja filmowa czy telewizyjna lektur nie odtworzy jednak tego, co znajdziemy w pierwowzorze literackim. Nie zawsze medium filmowe (telewizyjne) potrafi poprzez konkretyzację dzieła przez adaptatora i inscenizatora przełożyć dosłowność przekazu literackiego. Film, jako autonomiczny produkt twórczy zawiera spojrzenie innego człowieka na wydarzenia, bohaterów powieści, stanowi dla nich swoisty bryk literatury – skrót, z którym można się zapoznać bez znacznego zaangażowania czy koncentracji. (Oczywiście to podejście jest bardzo indywidualne. Mam nadzieję, że ta przypadłość dotyka niewielu odbiorców⁷⁶). Adaptowany produkt oglądamy w przestrzeni domowej bez żadnych zewnętrznych konsekwencji (sala kinowa podlega wszak restrykcjom i regulaminom wynikającym nie tylko z obowiązującego *savoir-vivre*’u), a do tego można jednocześnie wykonywać wiele czynności: odbierać telefon, spożywać posiłki, rozmawiać, spacerować, sprzątać, pisać, malować. Zatem kontekst określa czytelność odbieranego dzieła. Odbiornik telewizyjny to narzędzie zakwalifikowane w konfiguracji mieszkania jak łóżko czy szafa. Obiegowe wśród odbiorców – „telewizyjnych czytelników” – pytanie: „Czytałeś tę powieść?” Ma również obiegową odpowiedź: „Nie, ale widziałem film (czy spektakl telewizyjny)”. Przyjmują wówczas zaadaptowane dzieło autora powieści jako produkt źródłowy, ostateczny, bez zwracania uwagi na ewentualną zmianę treści lub dopisane przez adaptatora sceny czy dialogi. Adaptacja jest szczególnie niebezpiecznym zjawiskiem dla bezrefleksyjnych odbiorców kultury. Bardzo rzadko nachodzi ich myśl, że adaptator inscenizacji telewizyjnej mógł w sposób daleki od oryginału przedstawić powieść. W dzisiejszej szybkiej komunikacji medialnej, sieciowej papce, w globalnym natłoku ilościowym i jakościowym, odbiorca kultury przyjmuje, że w adaptacji język telewizji jest opracowanym wiernie językiem literackim.

Niewidomi czytający brajlem zobrazowania słowa dokonują dzięki wyobrazeniu zastępczemu. Jedna z kobiet czytających książki brajlem przyznaje, że podczas czytania brajlem znacznie lepiej przyswaja treści niż podczas słuchania – na przykład audiobooków. Łatwiej jest jej się skupić, mniej rozprasza ją to, co dzieje się dookoła.⁷⁷ W badaniach sprzed kilku lat okazało się, że niewidomi czytają więcej niż widzący: czytają opisy pejzaży, kształtów czy kolorów. U osób z dysfunkcją wzroku tworzą się wyobrażenia surogatowe – substytuty psychiczne tych treści poglądowych, które ludziom niewidomym w zupełności lub

⁷⁵ André Bazin, *O film nieczysty – obrona adaptacji filmowej*, [w:] *Film i rzeczywistość*, wyb., przeł. i posłowie Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 79–103.

⁷⁶ Wnioski wysnuwam na podstawie zachowań własnych i przyjaciół w opisanej sytuacji. Ująłem również swoją osobę i innych domowników jako obiekt badawczy.

⁷⁷ Roman Roczeń, *Książki dla niewidomych. Jak czytają ludzie, którzy nie widzą druku?*, „Czasopismo TYFLOŚWIAT” 16.10.2020, <https://tyfloswiat.pl/ksiazki-dla-niewidomych-jak-czytaja-ludzie-ktorzy-nie-widza-druku/> (dostęp: 3.03.2021).

częściowo są niedostępne, a odgrywają ważną rolę w kształtowaniu ich świata, wyobrażeń i pojęć⁷⁸.

Widz zaadaptowanej powieści postrzega ją również w formie „gotowego wyobrażenia zastępczego” – to wizualizacja literatury w wybiórczym interdyscyplinarnym (literatura, film) wariacie zaproponowanym przez adaptatora, mająca charakter selektywnego przekazu stworzonego przez reżysera-adaptatora. W umysłach czytelników powstaje tyle filmów utajonych, ilu czyta daną powieść. Tyle konkretyzacji ilu odbiorców.

Reżyserzy mają narzędzia, środki i wszystkie możliwe atrybuty, aby tej indywidualnej autonomicznej adaptacji dokonać w formie fizycznego obrazu. Celuloid czy nośnik cyfrowy, na którym zarejestrowany jest ten interpretacyjny materiał obrazowy, to często skrócony esencjonalnie zapis. Powieść czy opowiadanie to produkt, dzieło o charakterze zamkniętym. Formalnie, bo merytorycznie począwszy od Umberta Eco „Dzieło otwarte” współczesna literatura narracyjna jest dziełem otwartym. Graficzna forma – poprzez druk i kształt czcionki – jest ostateczna. Dzieło interpretowane przez film czy telewizję nabiera charakteru wtórnej, duplikatowej formy. Każdy film opiera się wszak na czymś. Czy jest to przekaz słowny, anegdota, czy przeżyte własne doświadczenia twórcy? Adaptacja ma jednak piętno egoizmu artystycznego, interpretowanego przez ciąg obrazów podpartych kompozycją, dźwiękiem, dialogami i grą aktorską.

Niech zasłyszana czy też mająca charakter plotki anegdota z Hollywood będzie najkrótszą recenzją tej opinii. Po pokazie polskiego filmu w USA, opartego na tekstach młodopolskiego dramaturga, amerykański producent, chwalać walory dzieła prezentowanego przez reżysera, powiedział: „Słuchaj, nic nie rozumiem, film jest fantastyczny, ale, proszę, daj mi numer telefonu do autora tej sztuki”.

Tylko żyjący pisarze mogą wyrazić swoją opinię na temat adaptacji. Ale i tak widz czy też autor utworu literackiego zawsze będzie bezsilny wobec adaptatorów. Ani Wyspiański, ani Szekspir i wielu innych takiej możliwości nie mają. Jako poparcie mojej tezy może świadczyć opinia Stanisława Lema, z którym miałem przyjemność i zaszczyt pracować w jego krakowskim domu przy okazji realizacji materiału filmowego do „Magazynu Literackiego”, w reżyserii wybitnego znawcy literatury i filmu prof. Stanisława Beresia. Rozmawiałem z pisarzem o zrealizowanych adaptacjach filmowych jego beletrystyki. Byłem tym tematem bardzo zainteresowany. Okrągły pokój z owalną, otaczającą go amfiladą pod sufitem, po której podczas rozmów bezszelestnie poruszał się sekretarz pana Stanisława, jak pamiętam przyszedł doktorant, buszujący wśród stert książek, czasopism i stosów rozrzuconych prywatnych listów i papierów. Jedna z rozmów zakończyła się dowcipną konkluzją: „Zapraszają mnie na międzynarodowe sympozja futurystyczne, a nich pan popatrzy, ja nawet nie umiem włączyć komputera”. Rzeczywiście – jedynym atrybutem „nowoczesności” była stara maszyna do pisania, na której powstawały światowej sławy dzieła literatury.

Pan Stanisław krytycznie odniósł się do adaptacji najgłośniejszej ekranizacji swojej prozy: „Solaris” Andrieja Tarkowskiego. Nie będę cytował prywatnych rozmów z pisarzem, zaznaczę jedynie, że były one nad wyraz inspirujące i zaskakujące. Oprę się za to na materiałach „drukowanych” i autoryzowanych przez Lema: „Do tej adaptacji mam bardzo zasadnicze zastrzeżenia. Po pierwsze, życzylbym sobie zobaczyć planetę Solaris, ale niestety reżyser mi tego nie umożliwił, bo jest to przecież kameralne. A po drugie, – co powiedziałem Tarkowskiemu w jednej z kłótni – on wcale nie nakręcił »Solaris«, ale »Zbrodnię i karę«”. W

⁷⁸ JMR, *Konsekwencje wynikające z braku wzroku*, 21.07.2017, <https://bon.uw.edu.pl/konsekwencje-wynikajace-z-braku-wzroku/> (dostęp: 23.11.2020).

dalszej części wywiadu udzielonego Beresiewi autor książki opisuje szczegółowo błędy adaptatorskie Tarkowskiego, przedstawiając konkretne przykłady: „Tarkowski przypomina mi porucznika z epoki Turgeniewa – jest bardzo sympatyczny i szalenie ujmujący, a zarazem wizjonerski i niepochwytany. Nie można go nigdzie »dopaść«, bo zawsze jest już trochę gdzieś indziej. Po prostu on taki jest. Kiedy to zrozumiałem, dałem sobie spokój. Tego reżysera nie można już przerobić, a przede wszystkim niczego nie da mu się wytłumaczyć, bo i tak wszystko przerobi na »swoje«”. Według Stanisława Lema, Tarkowski pominął całą sferę zagadnień kognitywnych i epistemicznych, stanowiących istotę tej literatury.”⁷⁹ Zaznaczę, zatem raz jeszcze, że podczas czytania powieści w umysłach czytelników powstaje tyle „filmów utajonych”, ile osób czyta daną powieść.

Obcesowo i może prowokacyjnie powiem, że adaptacje powieści na potrzeby teatru telewizyjnego to ekwiwalent słowa literackiego, zastąpiony interpretacyjnym, autonomicznym przekazem obrazu adaptatora. To placebo, oczywiście często mające wartość dzieła artystycznego. **To transformacja zwrotna – autor powieści zamienia obraz w słowo, podczas gdy reżyser działa w odwrotnym procesie, dokonując wizualizacji słowa.** Prowadzi to do sugestii, że czytelnik powieści, nieskrepowany obcą interpretacją, zamienia tekst literacki w autonomiczną wizualizację.

Eugeniusz Korin, jako pierwszy reżyser w Polsce dokonał adaptacji powieści Witolda Gombrowicza „Kosmos” na spektakl Teatru Telewizji. Andrzej Żuławski 27 lat później zrealizował tę powieść w wersji filmowej. Korin mógł również zrealizować swój pomysł od razu, jako gatunek filmowy. Reżyserowi teatralnemu (wówczas tylko teatralnemu, obecnie Korin jest po debiucie w filmie fabularnym) wydawało się jednak, że jedyną możliwą wówczas realizacją był teatr telewizji, blisko osadzony wobec teatru klasycznego. Eugeniusza Korina zainteresowała w powieści przede wszystkim warstwa teatralności. Byłem przekonany, że dzisiaj, po kilkudziesięcioletnim doświadczeniu w zawodzie reżysera, skorygował swój punkt widzenia w wielu zagadnieniach związanych z teatrem telewizyjnym. Zainteresowany badawczo tym aspektem działalności artysty zadałem mu po 21 latach od pierwszej premiery w telewizji kilka pytań dotyczących ówczesnej realizacji telewizyjnej i jego dzisiejszego poglądu na adaptację powieści Gombrowicza.

Fragment listu do reżysera z dnia 23 października 2020 roku (pisownia oryginalna):

Eugeniuszu, Zenia, przepraszam, że obarczam Ciebie tym zadaniem. W konstrukcji mojej pracy jest również użyta (z zapisków) rozmowa z H. Tomaszewskim. [...] Poddaję analizie dwie metody (techniki) realizacji teatru telewizji: wielokamerową i jednokamerową. Ta „emaliowa forma” pytań intryguje mnie z perspektywy upływu czasu. Również to, że nie mam możliwości (i dobrze) zadawania kolejnego pytania na podstawie Twojej odpowiedzi. Daje to czystą, nieskażoną analizę autora adaptacji (reżysera) i jego pogląd na materię medium telewizyjnego.

W.R.: Jeśli stosować kategorię sportową... Byłeś pierwszym reżyserem⁸⁰, który zajął się realizacją, adaptacją powieści W. Gombrowicza „Kosmos”.

⁷⁹ *Tako rzeczce... Lem. Rozmowy ze Stanisławem Beresiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 154–156.

⁸⁰ „Kosmos” E. Korina był pierwszą adaptacją powieści Gombrowicza. Zob. *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/817/kosmos> (dostęp: 3.03.2021): „Kosmos, premiera: 3 listopada 1988, reż. Korin Eugeniusz, Teatr Telewizji; Kosmos, premiera: 26 października 1991, reż. Pawłowski Andrzej, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, Warszawa; Kosmos, premiera: 14 kwietnia 1994, reż. Pawłowski Andrzej, Teatr Telewizji; Kosmos, premiera: 19 listopada 1994, reż. Kukuła Janusz, Teatr Polskiego Radia; Kosmos, premiera:

E.K.: Chyba tak, ale pewności nie mam. Natomiast jestem pewien, że jako pierwszy reżyser zastosowałem do realizacji telewizyjnego spektaklu technikę narracyjną używaną dotychczas jedynie w video clipach. Był to rok 1986 – powstanie scenariusza.

Jak zrodził się pomysł realizacji „Kosmosu” dla Teatru Telewizji? Czy trudne były rozmowy z Ritą Gombrowicz?

Autora uważam za najwybitniejszego prozaika polskiego i jednego z najbardziej odkrywczych i samobytnych twórców XX wieku. Jego twórczość to niepowtarzalny, twórczy konglomerat najlepszych tradycji europejskiej prozy. „Kosmos” był już trzecią realizacją Gombrowicza: zrobiłem już teatralną adaptację „Trans Atlantyku” i telewizyjną wersję tego spektaklu. Rita Gombrowicz bardzo wysoko oceniła tamte adaptacje, a za każdym razem trzeba było jej wysyłać teksty tych adaptacji do akceptacji. Więc z „Kosmosem” też nie było żadnych problemów. Zresztą wiem od kilku osób, że nasza realizacja „Kosmosu” jest jedną z najbardziej jej ulubionych inscenizacji twórczości męża. Ponoć, co roku urządza jej pokaz dla znajomych w swoim mieszkaniu.

Czy Twoja realizacja „Kosmosu” to film czy teatr?

Proza „Kosmosu”, sposób narracji, budowania atmosfery, kreowania postaci i zdarzeń zachodzących w ich ścieraniu się z sobą, jest wyjątkowo filmowa. Właściwie jest to prawie gotowy scenariusz filmu z gatunku przewrotnego thrilleru psychologicznego. Migotliwość obrazów, ciągła zmienność planów – od ogólnego do detalu, oniryczność zderzona z hiper realizmem, to wszystko zmusza twórcę do znalezienia nawet nie filmowej, tylko hiper filmowej formy, czyli właśnie języka video clipu.

Najbliższa w rozumieniu techniki filmowej była produkcja A. Żuławskiego, tak?

Niestety, nie oglądałem...

Czy w tym zamyśle (adaptacji) byłeś lojalny wobec kina czy wobec teatru?

Zdaje mi się, że to nie są przeciwstawne sobie formy sztuki, ale raczej komplementarne. Pod warunkiem, że rozumiesz teatr i film, jako formę komunikacji z widzem, różniącą się jedynie bazą technologiczną, no i oczywiście formą obecności widza. W teatrze jest on obecny w trakcie żywego powstawania dzieła. Teatralny reżyser powinien umieć zrobić tak spektakl, żeby był on „sfilmowany” jednocześnie przez kilkaset „kamer” (widzów) i żeby sfilmowany rezultat pracy każdej „kamery” był dla nich taki sam pod kątem wrażeń estetycznych, sensów i emocji. W teatrze często wykorzystują techniki narracji filmowej, a w kinie pewne zasady teatralności. „Kosmos” był idealnym materiałem do takiej symbiozy. Ale w moim filmie kinowym „Sęp” też stosuję tę zasadę.

7 czerwca 1995, reż. Śmigasiewicz Waldemar, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom; *Kosmos*, premiera: 8 lutego 1998, reż. Śmigasiewicz Waldemar, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków; *Kosmos*, premiera: 20 maja 1998, reż. Miśkiewicz Paweł, PWST, Kraków; *Kosmos*, premiera: 18 listopada 1999, reż. Miśkiewicz Paweł, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, Wrocław; *Kosmos*, premiera: 1 grudnia 2001, reż. Kopka Krzysztof, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych; *Kosmos*, premiera: 8 listopada 2004, reż. Walczak Michał, Le Madame, Warszawa; *Kosmos*, premiera: 16 października 2005, reż. Jarocki Jerzy, Teatr Narodowy, Warszawa; *Kosmos*, premiera: 5 września 2006, reż. Jarocki Jerzy, Teatr Telewizji; *Berg Noir*, premiera: 11 czerwca 2007, reż. Haddad Reda Paweł, Akademia Teatralna, Warszawa; *Kosmos*, premiera: 19 listopada 2016, reż. Garbaczewski Krzysztof, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków”.

Czym różniło się przeniesienie spektaklu „Trans-Atlantyk” z Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1984 roku od realizacji „Kosmosu” „od nowa” w 1988 roku techniką jednokamerową?

Prawie wszystkim. Telewizyjny „Trans Atlantyk” jest kompromisem, często dla mnie niezbyt przekonującym, pomiędzy teatralnością oryginału i realizmem przekazu elektronicznej video kamery. Nie udało się do końca znaleźć telewizyjny odpowiednik dla teatralnej metaforyki, dla teatralnego znaku. „Kosmos” natomiast był od początku robiony językiem filmu, już na etapie scenariusza, a następnie w ścisłym dialogu z wybitnym, technicznie wyjątkowo biegłym, twórczym i wrażliwym operatorem obrazu.

Czy dzisiaj realizując „Kosmos” dla telewizji, zastosowałbyś inny język filmowy? Jesteś przecież po doświadczeniach związanych z reżyserią filmu fabularnego.

O dziwo, jak na moje wieczne niezadowolenie i niedosyt tym, co robię, powtórzyłbym niemal dokładnie realizację „Kosmosu” w tej wersji z 1988 roku. Oczywiście przy zwiększonym o 1000% budżecie i bazie techniczno-sprzętowej. No i kilka rozwiązań formalnych chyba miałyby inny kształt.

Czy w powieści Gombrowicza są jakieś watki, elementy nieprzekładalne na język filmu teatralnego? Według Prousta najbardziej nawet pomysłowe zdjęcia mogą być tylko mizernym surogatem wizji, które wywołują zdjęcia.

Według mnie „Kosmos” jest pod tym względem także wyjątkiem, bo on jest na wskroś filmowy, nawet w swoich najbardziej filozoficznych pasażach.

Jakie „uwięzione w języku” słowa, znaczenia, myśli Gombrowicza udało się przenieść na obraz (zdjęcia)?

Może jestem zbyt zarozumiały, ale wydaje mi się, że prawie cała warstwa słowna powieści znalazła swój filmowy odpowiednik. Ale chyba najbardziej trafiony dla mnie jest stworzony dla filmu wątek Leny – znalezienie filmowego odpowiednika dla jego znaczenia w powieści, z całą nieuchwytną, ale dającą się odczuć wieloznacznością: erotyczną ambiwalencją, nieprzenikalnością granicy drugiej płci, tajemnicą kobiecości.

Wybitny niezujący aktor Igor Przegrodzki powiedział o Twojej metodzie pracy (z aktorem) „korinkowa robota”. Czy to trafne określenie (według mnie) towarzyszyło Ci podczas pracy nad adaptacją „Kosmosu”?

Pracuję z aktorem zawsze tak samo, niezależnie, czy jest to rola w komedii, czy w dramacie, czy jest to spektakl teatralny, czy film: staram się zafascynować aktora opowiadaną historią i jego rolą; pomagam zrozumieć motywy działań i znaleźć najbardziej właściwy sposób bycia jego postaci; próbuję, żeby to, co ma zagrać aktor, było dla niego wspaniałą przygodą, [podróżą] do własnego wnętrza i do wnętrza postaci, którą gra. No i oczywiście, robię wszystko, żeby przyszły widz był zachwycony talentem aktora i nawet na chwilę nie pomyślał, że w tej roli pomagał mu jakiś reżyser.

Jakich „uwięzionych w języku” słów, znaczeń, myśli Gombrowicza nie udało się przenieść na obraz (zdjęcia)?

Musiałbym na nowo przeczytać powieść, następnie scenariusz, następnie zobaczyć adaptację... Ale z tego, co pamiętam, najtrudniej było wykreować na ekranie „tonięcie” Witolda w obrazach niepokojącej go rzeczywistości, które układały się dla niego z drobnych

detali otaczającej rzeczywistości – korek, papieros, warga... – i urastały do pełnych tajemnych znaczeń objawień skrywanych prawd.

Koniec listu

Powieść Gombrowicza jest materiałem podatnym na adaptacje. Linearny model powieści, rwany niespodziewanym zdarzeniami, sprzyja dynamicznej narracji. Staraliśmy się przez zmieniające się ruch i tempo oraz użycie różnych kątów patrzenia uzyskać wierność adaptacji, o której dzisiaj mówię z wieloma zastrzeżeniami. Myślę, że młody wiek realizatora, twórcy filmowego, miał na to wpływ. Nie myślałem wówczas, zafascynowany Gombrowiczowskim stylem narracji, o wierności czy też niewierności adaptacji. Wydawało mi się, że język Gombrowicza, styl epicki i nasz sposób realizacji: konstrukcja kadru, pozycja kamery, dynamiczny ruch szwenkierski oddają całkowicie złożoną, rwaną, dynamikę powieści. Eugeniusz Korin był w pełni „Gombrowiczowskim reżyserem”, układając scenę, miało się wrażenie, że pisarz jest w niewidzialnym dla ekipy kontakcie z inscenizatorem.

Byliśmy na planie wraz z reżyserem oraz ekipą oddani tej fascynującej konstrukcji powieści, jak mówił Gombrowicz, o „stwarzaniu się rzeczywistości”, o próbie podporządkowania chaosu, wydobycia obrazu z nadmiaru słów, wydarzeń, przedmiotów i logicznego ich powiązania w przestrzeni złożonej oraz powiązanych ze sobą tajemniczych wydarzeń.

Dwaj młodzi koledzy Witold (narrator) i Fuks przyjeżdżają latem do Zakopanego i wynajmują pokój w małym rodzinnym pensjonacie na wsi. Całą akcję, zobrazowaną dynamicznymi sekwencjami, uruchamia odkrycie przez młodzieńców martwego wróbla powieszzonego na drucie w zagajniku. Wydarzenie to zapoczątkowuje całą serię równie dziwacznych znaków, pojawiających się kolejno w coraz bardziej napiętej atmosferze powieści, aż do brutalnego rozwiązania: serii wisielców. Ten progresywny narracyjnie schemat opowiadania przełożyliśmy na wzrastający, zwiększający się ruch i dynamikę kamery. Również ekspresyjne zastosowanie długości obiektywów – od dłuższej optyki w pierwszych sekwencjach filmu do coraz krótszych – powodowało zamierzony przez reżysera efekt zwiększającego się, zauważalnego przez widza napięcia dramaturgicznego.

Sukcesywnie, wraz z upływem czasu, zbliżaliśmy się coraz bardziej do fotografowanych postaci, obiektów i przestrzeni z coraz szerszym obiektywem. Mieliśmy do dyspozycji tylko jeden obiektyw o zmiennej ogniskowej 12/120, dlatego z matematyczną niemalże dokładnością musieliśmy ten zabieg progresji stosować. Myślę, że w warstwie wizualnej oraz adekwatnej grze aktorskiej ze stopniowo narastającym napięciem spektakl kwalifikował się do adaptacji „wiernej” zamierzeniom autora.

Spektakl został zrealizowany z wykorzystaniem filmowych środków wyrazu na reporterskiej kamerze U-matic, rejestrującej obraz analogowy na taśmie wideo o szerokości trzy czwarte cala (19 mm), umieszczonej w kasecie⁸¹. Zdjęcia były w większości realizowane „kamerą z ręki”, scen z kamery ustawionej na statywie było niewiele. Użycie dość topornej, ciężkiej i nieprzyjaznej kamery do tego sposobu opowiadania to przedsięwzięcie wymuszone ówczesnym stanem techniki filmowej. U-matic (ENG – elektroniczny *news-gathering*) to kamera z wbudowanym na stałe statywem ramieniowym, przeznaczona do pracy reporterskiej, typu wywiady, relacje newsowe, felietony czy krótkie formy reportażowe; była

⁸¹ Kasety wideo, które zostały po raz pierwszy pokazane przez firmę Sony w prototypie w październiku 1969 roku i wprowadzone na rynek we wrześniu 1971 roku. Był to jeden z pierwszych formatów wideo, który zawierał taśmę wideo w kasecie.

podłączana do magnetowidu, obsługiwanego i noszonego przez operatora dźwięku (realizatora), przez co utrudniała szwenkierowi swobodną pracę.

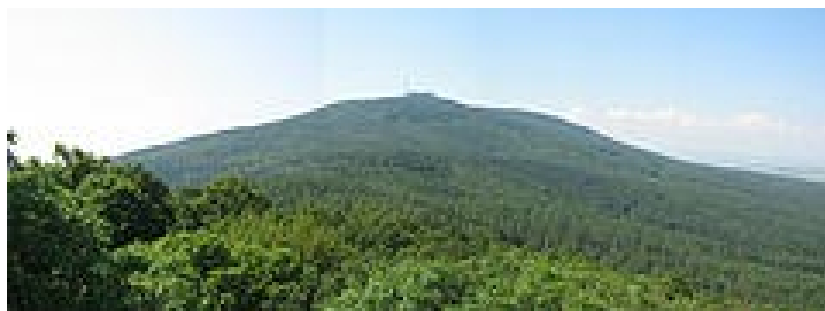
Podczas realizacji zdjęć musiałem zsynchronizować ruchy kamery z ruchem pracującego obok dźwiękowca, co przy scenach „bieganych” było niemałym problemem. Byliśmy z dźwiękowcem Erazmem Sławińskim jak bracia syjamscy, związani pępowiną kabla przewodzącego obraz i dźwięk. Przed ujęciem prowadziliśmy próby „choreograficzne”, przypominające obserwującym z boku próby tancerzy tańczących w parach.



Z planu „Kosmos” 1988 r.. Po lewej autor pracy z kamerą. Tyłem aktorzy: Igor Przegrodzki i Mariusz Sabiniewicz Fot. Gudra (*wglądówki*)

Dodatkowym utrudnieniem była skromna przestrzeń fotograficzna. Musiałem ograniczyć wielkości planów i tak skonfigurować obszar zdjęciowy kadru, aby w dalszych planach nie ujawnić braku tak ważnego elementu, jakim były szczyty Tatr. Zdjęcia były realizowane w Sobótce, miejscowości oddalonej od Wrocławia o kilkanaście kilometrów, z jedną małą górą Ślężą o wysokości względnej 500 m, która w różnych ustawieniach kamery musiała zastąpić koronę szczytów Zakopanego. Dla realizatora i reżysera nie była to komfortowa okoliczność, ograniczała, bowiem swobodę w konstruowaniu ujęć.

Wybieraliśmy, więc miejsca osłonięte, bez wyraźnego drugiego planu. Część zdjęć plenerowych rozgrywała się w nocy, przez co miała charakter zastanego (ang. *available*) światła księżyca. Eksperymentowałem z temperaturą barwową światła, ustawiając sceny nocne zgodnie z rzeczywistą temperaturą światła księżyca widzianego wówczas w kadrze. Natura sprzyjała realizatorom. Widoczny w scenie księżyc w pełni był w barwie cieplej w niskim kluczu (*low key*) i dawał miękkie światło (*soft light*), wspomagane widocznymi w kadrze światłami latarek.



Góra Ślęza koło Sobótki (jedyne wzniesienie, które mogliśmy ujmować w kadrze)

„Dopalałem”, więc sceny nocne jednostkami żarowymi (3200 K), odpowiadającymi barwie widocznego w kadrze księżyca. Kolejne sceny nocne o dramaturgii posępnej, bez widocznego satelity w kadrze, zdejmovaliśmy w dominancie zimnej (niebieskiej). Upływ czasu tłumaczył to zróżnicowanie dominanty barwnej. W kilku ujęciach nocnych (plenerowych) zastosowałem, jako światło kluczowe (*key light*) światło lotnicze łukowe, jednostkę o mocy 23,000 W, zasilaną głośno pracującym agregatem oddalonym od planu zdjęciowego o kilkaset metrów. Lotnicza jednostka o charakterystyce światła kierunkowego twardego (*hard light*) zmieniała się pod wpływem nocnej, wszechobecnej mgły, dodatkowo rozproszonej przez gęstą koronę drzew, w miękkie światło z delikatnymi widocznymi cieniami. Ustawialiśmy sceny tak, aby reflektor lotniczy zawsze był światłem kontrolnym (*back light*). W scenach zdejmoiwanych w planach: od zbliżenia do pełnego ukazania postaci, używane było wypełnienie (*fill light*) z dodatkowo pracującym światłem tylnobocznym (*kicker*) o temperaturze zbliżonej do światła kluczowego. Według wiedzy i estetyki reżysera było to „światło gombrowiczowskie”.

Reżyser Eugeniusz Korin przykładał wielką wagę do tekstury, pozycji, intensywności czy typu światła w scenach. Miał oprócz wizji inscenizacyjnej bardzo sprecyzowany obraz światła w kadrze. Doświadczenie filmowe oraz związane z tym poglądy i opinie na tematy z nim związane warunkują treść jego interpretacji i obiektywny bądź subiektywny sens. Sąd idzie w parze z jego uzasadnieniem. Tezy stawiane w części tej pracy dotyczące adaptacji powieści „Kosmos” na medium telewizyjne mają cechy dytyrambiczne. Odtwarzają stan ocenny realizatora, jego zaangażowanie, emocje, bliskie twórcze związki z reżyserem oraz akceptację jego sposobu myślenia. Wiara, przekonanie w idee twórcze reżysera i jego osobowość to zasadnicze warunki współpracy. W ocenie powinniśmy być sprawiedliwi zarówno wobec danej rzeczy, jak i wobec siebie samych. Gdybym jeszcze raz miał realizować projekt Korina, przystąpiłbym do tego zadania bez namysłu i z radością, przyjmując konstrukcje adaptacji reżysera bez zmiany.

6 Realizacja filmu „Dariusz” (Film fabularny Dariusz- dzieło doktorskie) w odniesieniu do ascetycznych założeń reżyserskich i w konsekwencji operatorskich.

Realizacja filmu „Dariusz” rozpoczęła się od mojej rozmowy telefonicznej z Jerzym Gruzą. „Mam pewien pomysł, chciałbym go zrobić z tobą. Przyjedź” – powiedział, a następnego dnia w mieszkaniu reżysera przeczytałem kilka niespójnych, rozrzuconych scen, bez rysu linearnego opowiadania, bez początku i końca. Były to sceny dialogowe przypominające w konstrukcji tekst sztuki teatralnej. Przy tym pierwszym spotkaniu reżyser pokazał mi na ekranie telefonu komórkowego zarejestrowany monolog w jego wykonaniu. Było to wzruszające, krótkie, ale intensywne, emocjonalne wyznanie „starego aktora”. Zobaczyłem w tym osobistym demo postać człowieka, artysty u schyłku życia. Nie było to ckliwe ani też płaczące wyznanie. Zawierało w sobie moc i prawdę o ludzkiej kondycji i egzystencji, o jego niejednoznacznej naturze. Ten obraz i treść mnie urzekły. Zrozumiałem, że mam przed sobą projekt o bardzo osobistym zabarwieniu.

Znaliśmy się z Jerzym od wielu lat. Łączyła nas więź, którą określiłbym, jako coś więcej niż przyjaźń zawodowa. Zapytałem, więc o formę czy też gatunek tego projektu. Zdenerwowany i poruszony odpowiedział: „Nie wiem, to nieważne”. Widziałem też, z jaką gorączką i emocjami opowiadał mi o tym projekcie mistrz komedii, bywalec salonów, szczególnie obserwator ludzkich zachowań, autor kultowych seriali, reżyser teatralny i rewii, autor książek umiejscowiony w tych wszystkich dziedzinach zawsze z nutą lekkiego, ironicznego, (lecz nie cynicznego) humoru. W wywiadzie udzielonym Michałowi Olszańskiemu, zapowiedzianym słowami: „Najnowszym filmem reżysera jest komedia »Dariusz«, opowiadająca o homoseksualnej relacji dwóch aktorów – starszego, który nie potrafi sprostać zasadom panującym we współczesnym show-biznesie, oraz młodego – bohatera reklam i innych komercyjnych produkcji”, Jerzy Gruza tak opowiada o swoim projekcie: „Interesuje mnie naturalność i sytuacja, która jest wywołana przypadkowo, a nienapisana i wypróbowana. To zawsze jest ciekawe. W telewizji, w kabarecie czy w teatrze szukam elementów, które są śmieszne i prawdziwe. Mój film jest historią o tym, że w pewnym wieku nie można się wpasować we współczesność, o sytuacji, w której stopniowo odstaje się od szybkości działania, dziania się w Polsce, na świecie, na ulicy. Obserwowałem to na swoim przykładzie”⁸². Jak więc odnieść się do ascetycznych założeń reżyserskich i w konsekwencji operatorskich filmu „Dariusz”?

Jerzy Gruza przy pierwszym spotkaniu przed realizacją filmu tak uzasadnił założenia, idee tego projektu. Mówił do mnie tak” *Wiesz, narobiłem się przy ekipach liczących ponad sto osób. Znam ten charakter pracy na wskroś. Robiliśmy razem wiele produkcji w tym filmowym anturazie. Mam już swoje lata i dojrzałem do tego, aby zrezygnować z otaczającej mnie zewsząd ekipy, hałaśliwego rozgardiaszu twórczego, »machiny technicznej«, wymuszonej dynamiki działania na planie, wynikającej z ograniczonego czasu dnia zdjęciowego, terminów oddania filmu do emisji. Chcę zrealizować projekt, w którym mógłbym się skupić tylko na intymnej, kameralnej, cichej pracy. Nie będę w nim zabiegał o atrakcyjne zdjęcia, często zabijające prawdę o człowieku”*

Sidney Lumet, uważany za jednego z najwybitniejszych światowych reżyserów, tak ujmuje to zagadnienie w książce „Praca na filmem „Dobra praca kamery to nie ładne obrazki. Powinna

⁸²Trójka, Jerzy Gruza: *interesuje mnie naturalność*, <https://www.polskieradio.pl/9/1363/Artykul/2367450,Jerzy-Gruza-interesuje-mnie-naturalnosc> (dostęp: 21.08.2020).

rozwijać i dopełniać temat w podobny sposób, w jaki czynią to aktorzy i reżyser”⁸³. Cytując Lumeta, trudno postawić jakiś kontrargument. Gruza, kontynuując opis swojej wizji, poszedł jednak dalej, wywołując tym moje zdziwienie: „Zrobimy wspólnie projekt na kilku jednocześnie pracujących telefonach komórkowych [...]. *Nie będziemy zabiegać o ładne, często nieadekwatne fotografie idące obok tematu lub rozmijające się z treścią. Nie chcę jazd, wózków, elemaków, sliderów, wysięgników fotografujących z perspektywy ptasiej. Nie chcę »kamery napastliwej i agresywnej«, w której umyka prosty, szlachetny schemat, zamierzony przez scenarzystę*”. Dla autora zdjęć takie ideowe przesłanie to „antyteza” realizacji obrazu filmowego, niepokojąca sugestia, zakładająca w istocie „niepotrzebny udział operatora”. A przecież moim zadaniem jest obrazowe wprowadzenie wizji reżysera.

Bruce Block, badacz nad percepcją, psychologią sztuki wizualizacji, teatru oraz historii sztuki, wykładowca na wydziale filmowym Uniwersytetu Południowej Kalifornii, w książce „Opowiadanie obrazem” już we wprowadzeniu wyraża pogląd o wadze struktury wizualnej, często pomijanej w produkcji filmu, równie ważnej jak opowiadana historia.⁸⁴

Jednocześnie, pomijając swoje egoistyczne operatorskie myślenie, zobaczyłem w tej buntowniczej argumentacji „młodego awangardowego twórcę”. Sam doświadczyłem tej niezależności, kiedy w latach 80. Działiałem na rzecz kina niezależnego. Moje dwie etiudy realizowane w PWSFTViT – fabularna „Oj Mamo”, pod opieką prof. Janusza Majewskiego, i dokumentalna „Bieg” u prof. Kazimierza Karabasza – zostały wyróżnione na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Film poza kinem” we Wrocławiu w 1986 roku. („Bieg” został również zakwalifikowany do konkursu głównego na XXV Festiwalu Filmów krótkometrażowych w Krakowie) Byłem również po doświadczeniach w produkcji kina niezależnego – robiłem zdjęcia do filmu fabularnego (dystrybuowanego w kinach) „Golasy” w reżyserii Witolda Świątlickiego⁸⁵. Obraz był realizowany kamerą amatorską na nośniku analogowym, a wszystkie zdjęcia były kręcone z kamery ręcznej, bez użycia statywu. Cała akcja filmu rozgrywała się w jednym pokoju i na korytarzu. Otaczała mnie ekipa dynamicznie pracujących młodych ludzi, głęboko wierzących w reżyserską wizję. Film w warstwie produkcyjnej miał charakter kina niezależnego, niekomercyjnego jednak zdjęcia realizowałem zgodnie z zasadami kina klasycznego. Nie eksperymentowaliśmy w obrębie montażu – uzyskaliśmy skoordynowany efekt przejrzystości narracyjnej, poprzez zgodny ruch kamery z ruchem postaci i wytyczoną przez nią zamkniętą i nasyconą kompozycję obrazu uzyskaliśmy relację bliskości aktorów z widzem. Chcieliśmy, aby ta relacja nie miała dystansu o wojerystycznym zabarwieniu. Staraliśmy się świadomie korzystać z kamery, jako

⁸³ Sidney Lumet, dz. cyt., s. 123.

⁸⁴ Bruce Block, *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, przeł. Magdalena Kuczbajska, wyd. 2, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014, *Wprowadzenie*, s. XI; zob. też podział ruchu dokonany przez Blocka – tamże, rozdz. *RUCH*, s. 155–194.

⁸⁵ *Golasy*, <https://zaq2.pl/video/fbpy> (dostęp: 3.11.2020). Opis filmu: „Projekt niezależnej grupy twórców z Wrocławia, »komedia psychologiczna« rozgrywająca się we wnętrzach urzędu do złudzenia przypominającego biuro z czasów PRL-u. Akcja, obfitująca w zabawne, niekiedy ocierające się o groteskę zdarzenia i gagi, obejmuje jeden dzień z życia urzędników, tkwiących jeszcze mentalnie w minionej epoce. O wyjątkowości filmu decyduje jednak fakt, iż wszyscy aktorzy występują nago. »Golasy« opowiadają o jednym dniu z życia zwykłego biura. Biura współczesnego, ale mentalnie i »technologicznie« zakorzenionego w minionej epoce, w czasach, kiedy urzędnicy przychodzili do pracy tylko po to, żeby napić się kawy, poczytać gazety i wyskoczyć na zakupy. W owym biurze wszystko jest, jak należy. Stoją masywne biurka, a na nich maszyny do pisania. Są półki, na których stoją rzędy segregatorów wypełnionych dokumentami. Jest czajnik i niedomyte szklanki oraz telefon, którego nikt nie odbiera, a nawet wieszający się przez cały czas komputer. Tylko urzędnicy i petenci jacyś tacy nieubrani” – tamże.

katalizatora do prowokowania reakcji⁸⁶. Widz w takim przypadku figuruje, jako niewidzialny świadek albo zostaje zaproszony, jako wirtualny uczestnik wydarzeń dziejących się niezależnie od niego. Film „Golasy” z nośnika magnetycznego, analogowego został przeniesiony na taśmę filmową. Otrzymał nagrodę publiczności na Warszawskim Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w 2001 roku.



Plakat i Kadry z filmu w rez. W Świętnickiego „Golasy” Foto W Rawecki.

Jerzy Gruza, reżyser niepokornych decyzji, twórca na wskroś spełniony, wiele razy podejmował się produkcji niezależnych, proponując różnym stacjom telewizyjnym współpracę przy produkcji serialu „Na językach” na podstawie książki reżysera czy czwartej części kultowego „Czterdziestolatka” – „Studenci Trzeciego Wieku. Czterdzieści lat minęło jak jeden dzień”⁸⁷. Zrealizowaliśmy te pozycje w małej ekipie entuzjastów niezależnej produkcji – skład grupy był bardzo podobny jak w filmie „Dariusz”

Jerzy Gruza czekał wiele razy na przyjęcie scenariusza do produkcji, stojąc pod drzwiami redakcji jak młody, początkujący adept filmu. Te „treningi redakcyjne” niezależnego twórcy upewniły mnie o słuszności mojej decyzji, co do podjęcia się realizacji zdjęć do filmu „Dariusz”, bez względu na zaplecze techniczne, rodzaj kamer, liczebność ekipy, stronę materialną i organizację produkcji.

⁸⁶ Zob. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.

⁸⁷ <https://naekranie.pl/aktualnosci/czterdziestolatek-powraca-fani-zobacza-dzisiaj-nowy-odcinek-serialu-3313450> (dostęp: 13.11.2020). Jerzy Gruza o trzeciej części „Czterdziestolatka” mówi następująco: „Już dawno chciałem pokazać dalszy ciąg losów Karwowskich, ale nie było zainteresowania. Sam więc nakręciłem odcinek pilotowy i pokazałem go paru osobom. Bardzo się spodobał – opowiada reżyser serialu, który 35 lat temu przyciągał przed ekrany całe rodziny, a teraz ma szansę zyskać trzecią odsłonę [...]. Niedawno ukończyliśmy dalszy ciąg »Czterdziestolatka« – »Studenci trzeciego wieku«. [...] Jeszcze przed kilkoma dniami żartowaliśmy, wymyślaliśmy sceny. Krzysztof był w pełni sprawny intelektualnie, pełen życia i pomysłów” . Red Carpet TV, stacja dostępna głównie w sieciach kablowych, pokazała jeden odcinek serialu „Studenci Trzeciego Wieku. Czterdzieści lat minęło jak jeden dzień”, który miał być kontynuacją „Czterdziestolatka” z 1975 roku i „Czterdziestolatka. 20 lat później” z 1993 roku. Niestety produkcja zakończyła się tylko na epizodzie pilotowym i zrealizowaniu trzech odcinków. Główni bohaterowie serialu, Stefan Karwowski i jego żona Madzia, kupują nowe mieszkanie i zaczynają naukę na uniwersytecie trzeciego wieku. W produkcji miały pojawiać się postacie znane z poprzednich serii, jak choćby Maliniak, grany przez zmarłego niedawno Romana Kłosowskiego.



Kadr z „nowego Czterdziestolatka” A Seniuk i A Kopiczyński:

Niezależność, awangarda, bunt to atrybuty twórczego działania ludzi młodych. Chronologiczna prawda takiej drogi od niezależności ku klasycy to naturalny proces zauważalny u wielu twórców, których dziś uznaje się za prekursorów kontrkulturowego kina autorskiego. Przedstawiciele kina, którzy kiedyś należeli do grupy niezależnych twórców, stawiających opór ideologii tworzenia, komercyjnym wytwórniom. Chcieli wyzwolić się od konserwatywnej doktryny i tradycyjnego gatunku prezentowanego w „halach zdjęciowych Hollywood”⁸⁸. W latach 40-tych za niezależnych twórców uważali się: Orson Welles, Frank Capra, Leo McCarey, Howard Hawks i wielu innych. Byli producentami swoich projektów i ich reżyserami. W następnych latach kontynuowali tę drogę „niezależnych twórców” tacy reżyserzy, jak Elia Kazan, Billi Wilder czy Alfred Hitchcock. Ta niezależność dotyczyła nie tylko poszukiwań kontr gatunkowych i ambitnego realizmu. Miała ścisły związek z niskimi nakładami budżetowymi realizowanych filmów. Niezależni, zbuntowani twórcy, występując przeciwko skostniałemu hollywoodzkiemu schematowi, sami zakładali własne wytwórnie filmowe, gdzie produkowali wyreżyserowane przez siebie obrazy. Jerzy Gruza zaprezentował odwrotny proces twórczej drogi; zmierzający od klasyki do niezależnej produkcji. Nie mogłem pozostać obojętny na ten zadziwiający zwrot estetyczny i osobowościowy. Tą buntowniczą deklaracją reżyser przywrócił do życia moje dawne, pozostające w uśpieniu, młodzieńcze *credo*: ciągłego poszukiwania nowości, odwagi i nonkonformistycznej postawy w realizacji obrazu.

Do filmu „Dariusz” w reżyserii Jerzego Gruzy przystąpiłem z zawodowym podejściem – trzeba zrobić zdjęcia, wybrać charakter fotograficzny, sprzęt, ekipę, nośnik, jednostki oświetleniowe, osprzęt: obiektywy, wózki, jazdę, slidery itp. Wszystkie te elementy produkcji filmu fabularnego nie znalazły tu żadnego zastosowania. Musiałem wrócić czy też odbyć powrotną podróż do produkcji pierwszych reportaży lub filmów dokumentalnych, które zrealizowałem podczas swojej pracy w telewizji.

Dokumentalny sposób realizacji zdjęć do filmu „Dariusz”

Zrezygnowałem ze wszystkich operatorskich przywilejów po przeczytaniu kilku rozrzuconych scen. Scenariusz Jerzego Gruzy miał konstrukcję okrawającą didaskalia dotyczące przestrzeni i działania aktorskiego. Nie miałem jednak szans na stworzenie na jego podstawie storyboardu poszczególnych scen. Reżyser nie chciał dotykać materii, która według niego pozbawiłaby obraz zawartych w tekście pierwiastków życia, prawdy niemal

⁸⁸ *Historia kina*, t. II: *Kino klasyczne*, red. nauk. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2012, rozdz. XVI. *Kino amerykańskie lat 50: Złota dekada. „W stronę niezależności i buntu”*, s. 845–846.

dokumentalnej. Profesor Jerzy Bossak podczas wykładów w PWSFTViT mówił: „film powstaje na papierze”. Trudno nie zgodzić się z tą definicją. Można przecież, a przy krótkoterminowych dzisiaj produkcjach fabularnych nawet należy być przygotowanym niemalże perfekcyjnie do zdjęć. Poza tym „film na papierze” przy głębszej analizie scen i ujęć, dzięki szczegółowo rozpisanim kadrom, ujęciom, sekwencjom, można w sposób nieinwazyjny poprawiać, skreślając lub uzupełniając sceny. Ta metoda „gumki i ołówka” bliska jest moim preferencjom realizatora obrazu telewizyjnego. Jest wówczas czas na powołanie do „życia”, uruchomienie zastygłych kadrów storyboardu: poprawianie ruchów kamery, ruchu aktora w montażu wewnątrz kadrowym. Można wtedy nadać odpowiednie kierunki pasażu aktora, a w scenach dialogowych napięcie kierunkowe, grę rekwizytu, rytm całych scen i sekwencji. Profesor Bossak wspominał, jak pracował z reżyserami, rysując na rolce twardego papieru (toaletowego) ciąg kadrów. Rozwijalna rolka kadr po kadrze dawała obraz filmowej narracji. To przejrzysta metoda na zobrazowanie ostatecznego materiału filmowego w dowolnym czasie, bez ekipy, bez obserwatorów. To reżyser w obecności autora zdjęć powinien w tej przedprodukcyjnej „realizacji” określić wszystkie możliwe elementy składowe filmu. Tak przygotowani reżyser wraz z operatorem to „prawdziwy skarb” dla całej ekipy. „Dariusz” to zaprzeczenie tego charakteru pracy. Wiedziałem, że muszę pracować, kierując się intuicją. Czuję, że to swoiste *résumé*, a może nawet intymny, a mimo to otwarty, manifest artysty dojrzałego i gotowego do szczerych, ludzkich deklaracji; odwaga czy zamierzony reżyserski podstęp, prowokacyjny zabieg wobec przyszłego widza?

Jak pogodzić reżyserską propozycję, w której praca kamery powinna pozostać „w ukryciu”, w filmie, gdzie występują dialogujący aktorzy, gdzie sceny mają określony kierunek działania, gdzie operator z reżyserem muszą uzgodnić: w jakim planie, w jakiej przestrzeni porusza się postać? Teraz miałem przypomnieć sobie pracę charakterystyczną dla produkcji dokumentalnych. Miałem być „cichy, przezroczysty i niewidzialny na planie” – wykorzystać sposób pracy przynależny produkcjom dokumentalnym. Byłem reżyserem, realizatorem autorem zdjęć około 100 projektów dokumentalnych – niektóre z nich były zakwalifikowane do produkcji w gatunku reportaż inne, jako film dokumentalny. Decyzje dotyczące kwalifikacji materiału wynikały z czystych aspektów finansowych, gdzie produkcja reportażu była po prostu bardziej ekonomiczna.

Znam ten sposób pracy. Często byłem przezroczysty, niewidzialny i cichy. Nie rozmawiałem przy bohaterach, nie wydawałem żadnych poleceń bohaterowi reportażu (dokumentu). Wtapiałem się w osobistą przestrzeń bohatera, nie stanowiąc obcego ciała. Byłem razem z nim, wkomponowany bezinwazyjnie w jego intymny świat. Uruchamiałem kamerę, nie poruszając się. Kazałem ekipie (oświetlaczom) siedzieć poza światłem, nieruchomo, bezszelestnie, ale nie obojętnie. Mogli słuchać słów bohatera opowiadającego o ważnych wydarzeniach z życia, często wzruszonego wspomnieniami lub milczącego przez jakiś czas. Nie przerywałem tych pauz żadnym gestem czy słowem. Cenna wówczas taśma filmowa biegła przez kanał kamery i wydawało mi się, że grajfer przesuwający perforacje i tak pracuje za głośno. Zawsze zdawałem sobie sprawę, że rejestruję emocje niepowtarzalne. Nawet, jeśli bohater wstawał znienacka, wychodził poza światło, poza ustaloną przestrzeń kamery, nie wyłączałem jej i ryzykując złe zdjęcia, zmieniałem gęstość diafragmy, ostrość na pierścieniu obiektywu. Jeśli kamera zacięła się (i ta z celuloidową taśmą i ta w zapisie analogowym), nie przerywałem zdjęć. Jeśli byłem również reżyserem, dawałem niezauważalny znak „dźwiękowcowi”, aby grał dalej. To nie tylko był zabieg dotyczący atrakcyjności materiału, w tym wyrażał się także szacunek dla bohatera, któremu nie przerywałem historii opowiadanej, czasami po raz pierwszy, obcym ludziom. Jak mówi Siegfried Kracauer, sumienie artysty ujawnia się (czasami) w fotografii pozbawionej ambicji artystycznych². Joris Ivens i Henri Storck, realizując dokument o górnikach z zglębia belgijskiego, zrezygnowali „z

wyrafinowanej formy estetycznej na rzecz fotograficznej prostoty? [...]. *Czuliśmy, że byłoby to obraźliwe w stosunku do ludzi w tak skrajnej nędzy, gdybyśmy stosowali jakiegokolwiek stylistyczne zabiegi fotograficzne, mogące utrudniać bezpośrednio, uczciwe przekazanie każdemu widzowi ich niedoli*⁸⁹.

Wielu niedoświadczonych, młodych realizatorów czy reżyserów w swobodny sposób odnosi się do bohaterów swoich filmów, przerywając im wypowiedź bądź też wydając polecenia powtórzenia tych często bardzo osobistych wyznań, poprawiając im składnię lub narzucając swój szyk zdania. Z takimi reżyserami pracowałem tylko raz. Nawet będąc w złej kondycji finansowej, nie podejmowałem się, pomimo ich nagabywań, pracy z nimi.

Jeśli zdjęcia trwały dłużej (kilka–kilkanaście dni), prosiłem ekipę, aby nie zadawali pytań dotyczących „socjalnej” strony produkcji. Jak bowiem można odebrać pytanie oświetlacza, dźwiękowca, kierowcy czy reżysera do bohatera filmu „*Gdzie jest toaleta?*”, Czy też prośbę „*Napilibyśmy się herbaty?*”? Te zwykłe, wydawałoby się, pytania to zamach na przestrzeń i osobowość bohatera. To brutalne, obce wejście w jego świat.

Często realizowałem zdjęcia w okrojonej, na moją prośbę, ekipie. Był to oczywiście większy wysiłek zarówno fizyczny, jak i umysłowy. Zdany tylko na siebie miałem jednak z bohaterami filmu bliższy kontakt, bardzo bezpośredni, bez „toksycznego dystansu”, jaki czasami stwarza ekipa. Tak realizowałem między innymi film dokumentalny „*Pod kasztanami*”⁹⁰, w którym bohaterem był niewielkiego wzrostu mężczyzna zwanym przez bywalców ogródka piwnego „*Oczko*”, trudniący się zbieraniem kufli. Człowiek o nietypowym wyglądzie – jak sam o sobie mówił: Quasimodo. Realizowałem ten projekt w jednoosobowej ekipie – sam. Dźwięk nagrywałem na niemieckim magnetofonie szpulowym Uher 4000 Report-L, zdjęcia robiłem kamerą filmową Arri Arriflex 16, a moim środkiem transportu był rower. Wzbudzał on zaufanie mojego bohatera, który sam również dojeżdżał na miejsce zdjęć, czyli do ogródka piwnego rowerem, tyle, że dziecięcym.

Środki techniczne wymusiły sposób narracji w tym filmie. Offowe zwierzenia, wypowiedzi bohatera, nagrywane w piwnicy piwiarni, jego spontaniczne rozmowy z klientami, szefową, zawierały nieskrępowany niczym klimat. Rejestrowałem „*falszywe setki*” z oddalonej od bohatera kamery z obiektywem długoogniskowym - Angenieux 12/120 mm, kręciłem kilkanaście sekund obraz rejestrujący rozmowę. Dźwięk zaś nagrywałem dalej. Później, na montażu, synchronizowałem fragment obrazu z dźwiękiem i w ten sposób uzyskiwałem materiał w formie w 100% synchronicznej kamery. Stosowałem metodę *cinéma direct*, wykorzystywaną przez operatorów filmów dokumentalnych Richarda Leacocka i Donna Alana Pennebaker⁹¹. Operator Jon Else twierdził, że „poza kilkoma wyjątkami” należy

89

⁹⁰ Film „*Pod kasztanami*”, zrealizowany pod opieką prof. Jerzego Bossaka, zdobył wyróżnienie na Międzynarodowym Festiwalu „*Film poza Kinem*” we Wrocławiu w 1984 roku.

⁹¹ Richard Leacock (18 lipca 1921–23 marca 2011) był brytyjskim reżyserem filmów dokumentalnych i jednym z pionierów kina *direct* i *cinéma vérité*. Brian Winston opisuje Leacocka jako ojca współczesnego dokumentu z powodu tego rozwoju. „Był katalizatorem rozwoju współczesnego dokumentu, wyzwalał aparat ze statywu i porzucał tyranię idealnie stabilnego, doskonale oświetlonego kadru – a także kaftan bezpieczeństwa komentarza. Winston zauważa, że ten nowy sposób tworzenia filmów zasadniczo dominował nad jakimkolwiek innym stylem przez »wierć wieku«. Kiedy większość ludzi myśli o słowie »dokument«, myślą o trybie obserwacji, w którym Leacock, Drew i Pennebaker odegrali tak ogromną rolę w tworzeniu” – Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, t. II: *Warsztat realizatora filmowego i telewizyjnego*, przeł. Alicja Helman, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.

pracować w zespole dwuosobowym⁹². Praca jednoosobowa zmusza, bowiem do wielu kompromisów – masz skończoną liczbę szarych komórek, mięśnie masz tylko takie, jakie masz, a w pracy przy filmie dokumentalnym liczebność ekipy jest uwarunkowana tematem.

Z okrojoną do minimum ekipą (reżyser, dźwięk, kamera) realizowałem cykl dokumentalnych reportaży w Polish Television Network pod tytułem „New York, New York” w reżyserii Jerzego Bekkera, Andrzeja Krajewskiego, Zbigniew Neugebauera i Mirka Kina, a także filmy dokumentalne: „Jan Sawka” w reżyserii Antoniego Dzieduszyckiego czy film o wybitnym polskim naukowcu, światowej sławy wynalazcy Kazimierzu Sendzimrze, mieszkającym w Jupiter na Florydzie⁹³. Pan Kazimierz, u którego mieszkałem dwa tygodnie podczas realizacji filmu, patrząc na moją kamerę Betacam, opowiadał mi o znajomości z Kazimierzem Prószyńskim – to była fascynująca opowieść o przyjaźni dwóch wybitnych polskich wynalazców. Dodatkowym atutem bliskości ekipy z bohaterem filmu była postać Dzieduszyckiego, reżysera, erudyty, historyka sztuki, twórcy o nienagannych manierach filmowych na planie, syna hr. Wojciecha Dzieduszyckiego, którego znał pan Kazimierz. W wielu realizacjach te osobiste korelacje wpływały na barwę i atmosferę wypowiedzi oraz zachowania bohaterów filmu. To osobny temat, czasami mający również z powodu swojej natury podłoże emocjonalnego konfliktu, który stanowił w wielu wypadkach walor. Eskalacja konfliktu, oprócz różnych dynamik, ma pozytywne aspekty: wymusza, co ważne, a co nieważne – ukrywa. Konflikt uruchamia motoryczne siły w działaniu człowieka – to ruch, siła napędowa emocji i myśli⁹⁴.

W firmie producenckiej American Film Screen Production, mającej siedzibę w New Haven, w której byłem wiceprezydentem, realizowałem filmy dokumentalne, których bohaterami byli między innymi Janusz Głowacki, Michał Urbaniak, Andrzej Czeczot, Andrzej Dudziński, Stanisław Grocholski, Blanka A. Rosenstiel⁹⁵ i Bułat Okudźawa, oraz filmy muzyczne: „Budka Suflera in N.Y. ”Bogusław Nalepa” i inne.

W podobnych kameralnych ekipach wykonywałem zdjęcia do filmu „Dwie Marie” w reżyserii Wiesława Saniewskiego, realizowanego w Argentynie i Australii, filmu „Zwierz jest tylko ciężko ranny...” w reżyserii Alicji Albrecht i Andrzeja Mrozewicza, realizowanego w wojennej atmosferze w roku 1991, tuż po Puczu Janajewa, „To my rugbiści” w reżyserii Sylwestra Latkowskiego czy film dokumentalny „Czołg” czekający na emisję „półkownik „z

⁹² Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, przeł. Michał Bukojemski, wyd. 2, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2016, rozdz. *Liczebność ekipy*, s. 239.

⁹³ Adam Mazurkiewicz, *Tadeusz Sendzimir*, „Polskie Osiągnięcia Naukowo-Techniczne”, rozdz. *Życie prywatne*, s. 75, https://mowiawieki.pl/templates/site_pic/files/Polskie-osiagniecia-naukowo-techniczne-odcinek-11.pdf (dostęp: 3.03.2021): „Tadeusz Sendzimir zmarł 1 września 1989 roku w swojej rezydencji w Jupiter koło Palm Beach na Florydzie. Został pochowany w Bethlehem pod Waterbury, w trumnie ze stali nierdzewnej wyprodukowanej według jego własnej technologii. Poświęcono mu dziesiątki sympozjów naukowych, a w 1989 roku został nakręcony dokumentalny film telewizyjny »Sendzimir« o jego życiu i działalności”.

⁹⁴ Na podstawie wykładu dra Aleksandra Chrostowskiego z dnia 9.05.2015 roku na Uniwersytecie Warszawskim w ramach studiów podyplomowych PSM Art. „Zarządzanie kulturą”, temat: *Źródło konfliktu*.

⁹⁵ „Blanka A. Rosenstiel (z domu Dowiak), urodzona w Warszawie. Studiowała sztukę na Uniwersytecie w Brukseli. Od 1956 roku mieszka w Stanach Zjednoczonych w Miami Beach na Florydzie. W 1972 roku założyła American Institute of Polish Culture, zajmujący się promocją Polski i Polaków w Stanach Zjednoczonych. Do dnia dzisiejszego pełni funkcję Prezesa Instytutu. Jest założycielką Miami Film Festival, a także członkiem komisji National Symphony Orchestra, Washington Opera. Blanka Rosenstiel jest założycielem i Prezesem Chopin Foundation of United States. W 1998 r. na University of Virginia założyła polską katedrę historii im. Tadeusza Kościuszki. [...] Wraz ze swoim mężem, Louisem Rosenstiel, który zmarł w 1976 r., przekazała na szkoły, szpitale i różne organizacje ponad 100 milionów dolarów. Blanka Rosenstiel biegle posługuje się językiem polskim, angielskim, hiszpańskim, francuskim i niemieckim. Jej hobby to rzeźba, malarstwo, muzyka klasyczna” – <http://grafika.parkiet.com/gparkiet/475596> (dostęp: 29.12.2020).



Michał Urbaniak i autor pracy. Foto. J. Krochmalska.

roku w reż. 1996 Mirosława Jasińskiego i wiele, wiele innych. Wymieniam tylko niektóre z produkcji, będące przykładami realizacji we wspomnianym już systemie *cinéma direct*, dającym reżyserowi, operatorowi bliski, bezpośredni wymiar kontaktu. To spotkanie dwóch–trzech osób, bez podziału stron na My–On–Oni; skrócona przestrzeń wspólnego bytowania. Kamera staje się sprzętem podobnym do filiżanki na stole, szafy w pokoju. Zajmuje miejsce, nawet od czasu do czasu zmieniające się, ale integralnie wkomponowane w przestrzeń bohatera. Nie jest agresorem, a jedynie rekwizytem należącym do człowieka. Nie da się jej oczywiście wyeliminować, ukryć jej (nie myślę o podstępnych wobec bohatera zabiegach, czyli zdjęć z tak zwanej ukrytej kamery), ale można zapomnieć o jej obecności, czasami zaznaczonej tylko delikatnym szumem pracy silnika.

Kamera trzymana przez realizatora rejestruje obraz 24 klatki na sekundę. Nie przytula się, aby ukoić rozpacz, nie przymyka powiek, aby nie widzieć, nie krzyczy, aby dać upust radości, nie reaguje jak palec odskakujący od rozgrzanej blachy. Jest narzędziem samym w sobie zimnym. Tylko człowiek (operator, reżyser), wybierając wielkości planów, barwę światła, światłocienia, kąt ustawienia, perspektywę ruch, organizuje architektoniczną kompozycję ułożoną wirtualnie w przestrzeni kadru eksponowanego na nośniku chemicznym czy też cyfrowym. Zmienia lub może zmienić ten metaliczny chłód w gorący materiał (produkt) wpływający na refleksje, emocje, stosunek do drugiego człowieka. Wywołuje wzruszenie, gniew, ciekawość, skruchę, radość. Film mówi: „widzu, płacz lub śmieć się”. Zawsze byłem przekonany, że nie można igrzać z „materiałem filmowym”. Jego oddziaływanie jest, bowiem zbyt silne, aby swawolić nawet w drobiazgowych, zdawałoby się, elementach sceny. Aktor zapala papierosa, kilka tysięcy widzów robi to samo, sięga do lodówki po alkohol... Poprzez inscenizacje można człowieka zniewolić, zniechęcić do życia, zdopingować do działania, dać nadzieję, spotęgować konflikt, stłumić lub wzmocnić emocje w każdej barwie. Zakwestionowałem w tej „moralizatorskiej odślonie” każde działanie w sztuce. Zdaję sobie sprawę, że gdyby ten kompromitujący wywód obowiązywał, jako imperatyw w sztuce, zablokowałbym wszelką wolność tworzenia. To prawda. Chcę jedynie zaakcentować, że twórca powinien i te konteksty odpowiedzialności brać pod uwagę. Na usprawiedliwienie mojej hipotezy dotyczącej używania „nieuzasadnionych narracyjnie rekwizytów” nadmienię, że sam prowadziłem się – nie tylko w filmowym życiu – niehigienicznie. Podczas realizacji serialu „Życie jak poker”, w którym byłem scenarzystą, autorem dialogów i reżyserem,

eksperymentowałem z ograniczeniem” rekwizytów”. W ponad 40 odcinkach aktor ani razu nie sięgnął po papierosa czy alkohol. To było moje ciche zwycięstwo, być może o przesadnie ortodoksyjnym rysie, lecz mające właśnie charakter niewielkiej, ale jednak, odpowiedzialności twórcy. Wielokrotnie aktorzy w scenie chcieli podeprzeć się tym nikotynowym czy alkoholowym rekwizytem bez jakiegokolwiek uzasadnienia narracyjnego. Na moje pytanie: „Dlaczego?” Odpowiadali: „No, tak, jakoś będzie mi łatwiej, zręczniej... no, nie mam, co zrobić z rękami”. Ano właśnie, trudniej jest grać bez podparcia się „czymkolwiek”.

Zdaję sobie sprawę, że dym, zaniebieszczony kontrowym światłem jednostek HMI, jest atrakcyjnym plastycznie elementem. Zadymianie pomieszczeń jest jednak tak nagminnie stosowane w filmie, że według mojej opinii stało się banalnym zabiegiem bez uzasadnienia narracyjnego czy scenograficznego. Sam wielokrotnie stosowałem to atrakcyjne zmiękczenie, fotograficzne *sfumato* czy podbijające efekt *chiaroscuro* w wielu realizacjach bez logicznej korelacji do przestrzeni i akcji. Kracauer w rozdziale „Problem sztuki” mówi o filmie, że jest on raczej wytworem swobodnej inwencji twórczej niż badaniem natury, i zamiast traktować surowy materiał, na którym się opierają, jako pełnoprawny przedmiot interpretacji, twórcy organizują go w autonomiczną kompozycję.⁹⁶

Muszę jednak poruszyć temat autentyzmu bohatera dokumentu. Nie można winić za brak niezafalszowanego zachowania ludzi przed kamerą, dla których postawienie kamery w ich przestrzeni życiowej jest aktem ingerującym, zamachem, agresją przestrzenną. Podczas wieloletniej pracy w projektach dokumentalnych zauważyłem, że fałsz i oszustwo dotyczyły również bohaterów filmu. Obecność kamery stała się katalizatorem „realizmu kreacyjnego”, zabarwionego czasami grą aktorską. Ten dysonans ma różne podłoże i jest osobnym tematem dla socjologów zajmujących się „teorią ludzkiego poznania”. „Charles Lord i Lee Ross, Mark Lepper wykazali, że nie przetwarzamy informacji [zachowania – W.R.] w sposób bezstronny, lecz zniekształcamy ją tak, by pasowała do naszych wcześniej uformowanych poglądów”. Eliot Aronson, amerykański psycholog społeczny, w rozdziale swojej książki „Uzasadnienie własnego postępowania” określa, że „zachowanie irracjonalne [...] może przeszkodzić człowiekowi w poznaniu ważnych faktów lub w znalezieniu rzeczywistych rozwiązań własnych problemów [...] służy pewnemu celowi, a mianowicie obronie ego”⁹⁷.

Odpowiedzialność „za prawdę” w dokumencie filmowym ponosi realizator. To on powinien eliminować takie zachowania i działania bohatera, które zniekształcają obraz. W dokumentalnym przekazie z „wielkiej powodzi” w Polsce widziałem bohatera walczącego w imieniu władz miasta ze skutkami klęski żywiołowej, który przed rozmową w toalecie, ochlapał swoją twarz i kurtkę przeciwdeszczową wodą z kranu. Cytując „Misia” Barei: „Jest prawda czasu i jest prawda ekranu”. Z zażenowaniem filmowca przypominam sobie to zdarzenie z powodzi stulecia z 1997 roku. Ten heroiczny „wodny *make up*” pięknie błyszczał w światłach studyjnych. Autor dokumentu, aby uatrakcyjnić materiał filmowy, wykorzystał (nie reagując na zachowanie bohatera) element kreacyjnego kamuflażu, fałszu dokumentalnego. Byłem tylko, a może aż, operatorem kamery w tej produkcji. Muszę jednak podkreślić, że nie traktuję tego opisu sytuacji na planie filmowym, jako dygresji w charakterze plotkarskim. To niewątpliwie ważny element pracy realizatora telewizyjnego. To przykład wzajemnych relacji między realizatorem a bohaterem, wpływających na dokumentalną prawdę lub fałsz złożony z systemu znaków budujących komunikat.

⁹⁶ Siegfried Kracauer, dz. cyt., rozdz. *Problem sztuki*, s.73

⁹⁷ Elliot Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, rozdz. 5. *Uzasadnienie własnego postępowania*, s. 230, 231.

„Jednakże bądź ostrożny, abys nie »przedobrzyć« informacji przez ich selektywny dobór, używając jedynie tych, które wspierają twoją argumentację lub podtrzymują twoją linię opowiadania, ignorując przeciwstawne, niepasujące. Zawsze można tak skomponować informację, aby być w zgodzie z faktami i stworzyć zaklamany obraz. To diametralnie różne sprawy(...) Koniec końców zostaniesz rozszyfrowany, co osłabi zarówno twój film, jak i twoją wiarygodność”⁹⁸. Zacytowałem fragment o zdolności percepcji widza autorstwa Sheili Curran Bernard, dotyczący konstruowania dokumentu. Odnosi się on do mojej refleksji.

Analizując to zdecydowane przesłanie reżysera Gruzy dotyczące pracy kamery, realizator obrazu musi również spojrzeć na to zagadnienie w aspekcie innych opinii. Odniosę się, zatem do Susan Sontag, która w tekście o śmierci kinofilii pisała, że używanie obrazów atrakcyjnie agresywnych, szybkiego montażu to manipulacja by tylko podtrzymać uwagę widza, stwarzając przestrzeń dla kina lekkiego, niewymagającego skupienia.⁹⁹ Prowokacyjnie i może zbyt obcesowo określe film, jako sztukę użytkową – konsument płaci i otrzymuje gotowy produkt. Obraz zawarty w tym produkcie, jego walory emocjonalne, kompozycyjne, merytoryczne, konsumowane za pomocą wzroku, dają podobne doznania materialnego, namacalnego bytu zawartego na nośniku celuloidowym czy na matrycy kamery. Sztuka użytkowa w podstawowej definicji odnosi się do takich dziedzin, jak złotnictwo, tkactwo, meblarstwo, ceramika, tworzenie lamp, projektowanie przemysłowe i graficzne, zdobnictwo czy moda. Reflektant, użytkownik ma bezpośredni, fizyczny kontakt z wytworzonym przedmiotem. Bez wątplenia nie „siada się na filmie”, „nie nosi się go na szyi” (chyba, że w sercu, jak mój ulubiony obraz „Życie jest piękne” Roberta Benigniego), nie używa go, jako narzędzia w czynnościach codziennych. Takie fizyczne „dotknięcie” obrazu wydaje się niemożliwe i odbiegające od definicji sztuki użytkowej. Jednakże film od 100 lat towarzyszy człowiekowi i poprzez swoją powszechność przyjmuje niejednokrotnie formę, która daje się określić w kategoriach mających odniesienie do preferencji sztuki użytkowej. W dzisiejszej erze przekazu komunikacji globalnej, obrazu bez ograniczeń, można obcować bezpośrednio z medium filmowym nie tylko w przestrzeni sali kinowej. Ta powszechna użyteczność wyprowadza widza z zamkniętej sali, oferując mu poprzez emitery przenośne możliwość obcowania z „obrazem” niemalże w każdej fazie dnia codziennego. Zaobserwować można ludzi oglądających materiały filmowe, idąc po ulicach, leżąc na plaży, spacerując po górach czy jadąc metrem, pociągami lub samochodem. Medium filmowe czy telewizyjne stało się nieodłącznym atrybutem człowieka, jak biżuteria, ubranie czy sprzęt codziennego użytku, mający w wielu przypadkach cechy dzieła sztuki. Bliskie są korelacje medium i sztuki użytkowej. Na takim nośniku jak kamera telefonu komórkowego Jerzy Gruza zamierzał zrealizować swój projekt. Nie wiem, czy również kierował swój zamysł do użytkownika telefonu komórkowego - flâneura¹⁰⁰ dzisiejszych czasów, który zarówno rejestruje „telefonem” otaczający go świat, jak i emituje nagrane za jego pośrednictwem obrazy. Wraca idea braci Lumière, których kinematograf – wynalazek z 1895 roku – był zarazem kamerą i projektorem.

Jak wynika z przytoczonych argumentów, mieliśmy stworzyć produkt bez zasadniczych cech formułujących jakiś gatunek? Nawarstwianie znaczeń utrudniało tym samym ostateczne

⁹⁸ Sheila Curran Bernard, dz. cyt., rozdz. *Zdolność percepcji widza*, s. 267.

⁹⁹ Cyt. za: Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, rozdz. *Zarys definicji. Odwołanie do mistrzów*, s. 157.

¹⁰⁰ Flâneur – postać, która szwenda się po ulicach bezcelowo, bezmyślnie. Spaceruje, bo nie ma nic innego do roboty; inaczej: gap, miejski włóczykij, przechodzień, spacerowicz, uliczny tułacz, włóczęga. Na podstawie wykładu prof. dr hab. Joanny M. Sosnowskiej, *Edward Manet i narodziny nowoczesności* (Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, studia podyplomowe „Historia sztuki i współczesna kultura wizualna”).

określenie gatunku, co bezpośrednio wpływało na obszar mojego działania przygotowawczego. Nie wiedziałem wówczas, czy ta decyzja ograniczonych środków produkcji wynikała ze „skąpstwa” reżysera, który finansował ten projekt, czy była zamierzonym zabiegiem, chroniącym reżyserską wizję ascetycznego obrazu, bez „nadgorliwości” operatorskiej.

Od zdjęć telefonem komórkowym do zdjęć filmu fabularnego. Ku filmowi ubogiemu, czyli realizacja ostatniego marzenia Jerzego Gruzy

Reżyser po przeglądzie jednej z pierwszych scen zrealizowanych kamerą telefonu komórkowego zrezygnował z tego powszechnie dzisiaj używanego narzędzia „globalnej rejestracji świata”. Pierwsze kroki „drogi ku filmowi” miałem, za sobą.

Zdjęcia do „Dariusza” robiliśmy przez cztery lata, spotykając się, co kilka–kilkanaście tygodni. Cały cykl produkcyjny przypominał realizację filmu dokumentalnego, w którym czasami fundamentalnym elementem decydującym o sposobie przedstawienia bohatera jest upływ czasu. W naszej produkcji ten zabieg nie był konieczny, nie miał bezpośredniego wpływu na warstwę narracyjną, na przemianę bohatera uwarunkowaną czasem. Taki tryb pracy przypominał jednak realizację filmu dokumentalnego prof. Kazimierza Karabasza „Rok Franka gdzie ekipa filmowa przez rok towarzyszyła z kamerą dwudziestoletniemu Frankowi Wróblowi, chłopakowi z małej wioski.

Zrozumienie ciągu narracyjnego projektu filmu „Dariusz” wymagało ode mnie nie lada wyobraźni. Rozstrzelane niechronologiczne wątki, sceny były pisane przez reżysera „na bieżąco” i często zmieniane, co jednak przypominało formę pracy wielu wybitnych twórców. Roberto Rossellini, realizując filmy „Rzym, miasto otwarte”, „Paisa” i „Niemcy – rok zerowy”, opracowywał sceny na planie filmowym, opierając się na zarysie fabuły. Federico Fellini podobno korzystał na planie ze szkiców scen, narysowanych na mankiecie koszuli¹⁰¹, mówił przy tym: „*Gdybym wszystko wiedział od początku, przestałoby to mnie interesować. Bo dla mnie robić film to jakby wyruszać w podróż. A w podróży najciekawsze jest to, co się odkrywa po drodze*”. Czasami jednak anegdotyczne opowieści filmowe, ale i sama deklaracja Felliniego, okazują się nie do końca prawdziwe. Przykładowo pomysł „Osiem i pół” opracowało dwóch autorów: Federico Fellini i Ennio Flaiano, ale autorami końcowego scenariusza byli: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini i Brunello Rondi¹⁰².

Propozycja Jerzego Gruzy miała formę treatmentu, Wciągnąłem się w ten niemający określonego końca projekt Jerzego z pełnym zrozumieniem i zgodą na „mozaikowy charakter” przedsięwzięcia. Zaczynałem rozumieć intencję scenariusza. Zamieniałem podczas „rozmów scenariuszowych” słowa na ujęcia i sekwencje. Wiele z nich uleciało, zderzając się później na planie z bardzo skromną techniką i ograniczonym czasem produkcyjnym. Rozmawiając pomiędzy zdjęciami z reżyserem, nabrałem głębokiego przekonania, jak ważny dla niego jest ten reasumujący, nie tylko twórcze życie, projekt, powierzający nam obraz świata, kontemplację i niepokój spowodowany niepewnością jutra.

Wiedziałem, że zostałem dopuszczony blisko, bardzo blisko tej intymnej warstwy człowieczego losu. Być może ta bliskość spowodowała brak chłodnego dystansu do materiału i moją zgodę na skromność fotograficzną. Jest trochę prawdy w przyjętym w świecie

¹⁰¹ To temat wiele razy poruszany w rozmowach prywatnych wśród filmowców.

¹⁰² Marek Hendrykowski, *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” XI, 2012, nr 20, s. 136.

medycznym stanowisku, że chirurg nie powinien przeprowadzać operacji na członku swojej rodziny, na bliskiej osobie.

Analizując dzisiaj materiał, jestem skłonny do podobnej konkluzji, niedotyczącej jednak całego filmu. Być może operator obrazu, filmowiec powinien zachować pewien wstrzemięźliwy chłód, jednocześnie nie ulegając określonej przez Jerzego Grotowskiego „dwulicowości twórczej” – jednej twórczości oficjalnej, dla krytyki i wystaw (festiwali), a drugiej – prywatnej, osobistej, dla przyjaciół, ujawniającej prawdziwe *credo* artysty¹⁰³. Jak mówi Grotowski w „Szkoła szczerości”: „*Takie niezdrowe, nieszczerze podejście do własnej twórczości – powiedzmy sobie otwarcie – zdarza się we wszystkich dziedzinach sztuki..*”¹⁰⁴.

Nie dokonuję tu „uczniowskiego usprawiedliwienia” prostoty zdjęć w filmie „Dariusz”. W swojej pracy operatorskiej (szwenkierskiej) wiele razy dałem przykład kreatywnej kamery, zmieniając podczas ujęcia: kąty patrzenia, rytm ujęć czy dokonując dynamicznej zmiany wielkości kadrów w montażu wewnątrz kadrowym. W serialu fabularnym „Mistrz i Małgorzata” w reżyserii Macieja Wojtyzki ze zdjęciami Dariusza Kuca i mojej pracy operatora kamery, wiele scen zostało zrealizowanych właśnie w takiej formie¹⁰⁵.



Kadry z filmu „Mistrz i Małgorzata. A. Dymna, J. Kowalski..G. Holoubek. M. Benoit. J.. Michałowski

Taką sposobność miałem również podczas realizacji spektaklu „Wielkanocne misterium Mikołaja z Wilkowiecka” w reżyserii wizjonera, eksperymentatora, odważnego w decyzjach artystycznych Piotra Cieplaka. Spektakl został nagrodzony Grand Prix XIX Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska”. W definicji redakcji było to przeniesienie przedstawienia przygotowanego w Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu. Jego propozycje dotyczące ruchu, bardzo dynamicznej, ogarniającej całą przestrzeń Hali Cukrowni Wrocławskiej dawały operatorowi–szenkierowi nieograniczone możliwości pracy kamery, której ruchy w wielu scenach zrytmizowane były z muzyką graną na żywo przez ekspresyjny zespół „Kormorany. Zawsze przydaje się operatorowi wykształcenie muzyczne, co zauważył prof. Henry Kuźniak podczas zajęć w PWSFTViT.

Musiałem jednak, podejmując się tej produkcji niskobudżetowej (prawie bez żadnego budżetu), ustalić kilka elementów stałych dotyczących bezpośrednio realizowanych zdjęć. Postanowiłem, mimo braku „jednolitego” sprzętu oświetleniowego zastosować taką temperaturową barwową, jakbym miał do dyspozycji dwa rodzaje negatywów: wewnątrzowy, dystrybuujący światło o temperaturze 3200 K, oraz plenerowy, przystosowany do temperatury

¹⁰³ Temat znany z pracy u Jerzego Grotowskiego.

¹⁰⁴ *Teksty zebrane. Grotowski...*, dz. cyt., rozdz. *Szkoła szczerości*, s. 35.

¹⁰⁵ W jednym z wywiadów Maciej Wojtyzko mówił tak: „Zdjęcia robił Dariusz Kuc. Nie mieliśmy steadicamu: operator kamery Wojciech Rawecki dźwigał ówczesny ciężki sprzęt na ramieniu, kręcąc cztery duble 6-minutowej rozmowy Piłata (Zapasiewicza) z Kajfaszem (Janem Englertem)” – Jacek Szczerba, „*Mistrz i Małgorzata*” *Wojtyzki wciąż cieszy oko*, „Gazeta Wyborcza” 19.11.2016, <https://wyborcza.pl/7,90535,20973561,mistrz-i-malgorzata-wojtyzki-wciaz-cieszy-oko.html> (dostęp: 19.11.2020).

5600 K. Nie zamierzałem stosować we wszystkich przestrzeniach balansu bieli (WB), maskującego, ujednolicającego barwę. Przyjąłem, że wyznacznikiem ustalonej temperatury (3200/5600 K) będzie oświetlenie postaci i przede wszystkim twarzy aktora, a pozostałe światła, – jak scenograficzne świetlówki, pozostawię w ich pierwotnej temperaturze. Był to wybór stylistyczny obrazu, a utrzymany konsekwentnie i zastosowany w całej produkcji w efekcie dawał ciągłość estetyczną, a co za tym idzie kontrolę kolorystyczną filmu. Decyzja ta dawała informację, jakie dominanty barwne będę stosował w poszczególnych scenach, a to z kolei dawało mi poczucie stabilności. Zdawałem sobie sprawę, że przy scenach wieczornych, nocnych, gdzie temperatury światła ulicy: lampy sodowe, rtęciowe czy metalochlorkowe o widmie nieciągłym, mającym niski współczynnik CRI (wysokoprężne 1800 K i 2000 K; niskoprężne mają temperaturę niższą od 3200, niektóre zaś – jak światło fluorescencyjne – są o wartości temperaturowej wyższej), mogą w znacznym stopniu wpływać, na jakość barwną. Nie było na planie mistrza światła - gafera wraz z oświetlaczami dysponującymi filtrami korygującymi temperaturę barwową poszczególnych źródeł światła. Dodam, że park oświetleniowy często składał się z jednej jednostki oświetleniowej – żarowej, o mocy 300 W. Traktowałem światło zastane, zarówno we wnętrzach, jak i w plenerze, jako światło kluczowe. Wypełnieniem było światło odbite od styropianowej blendy, często obsługiwane przez „przypadkowe osoby” znajdujące się na planie. Utrzymanie światła odbitego od powierzchni styropianowej na pasażującego aktora nie było prostym zadaniem dla niewprawionego człowieka. Często podczas pracy brzmiało mi w uszach powiedzenie prof. Marka Nowickiego, mówiącego podczas wykładów w PWSFTViT w Łodzi, że „mistrza poznaje się po ograniczeniach”. Utrzymałem, więc „estetykę obrazu” trochę wymuszona ograniczonymi środkami technicznymi.

W większości dni zdjęciowych, poza nielicznymi przypadkami, cała ekipa, podobnie jak sprzęt zdjęciowy i oświetleniowy, mogła zmieścić się w jednym samochodzie osobowym. To naprawdę był „cichy i bezkolizyjnie pracujący zespół”, zmieniający swój skład prawie w każdym dniu zdjęciowym. Kierownikiem planu, kierownikiem produkcji, kierowcą i też aktorem był Rafał Dajbor; dźwięk realizowało kilku operatorów dźwięku. Bywało tak, ale bardzo rzadko, że wraz z wypożyczoną kamerą zjawiał się asystent. Spełniło się marzenie reżysera. Intymność i kameralność, jako forma produkcji znalazła tu swoje należne miejsce. Jak już wspominałem, zdjęcia do filmu realizowałem cztery lata, na jedenastu różnych kamerach z obiektywami o zmiennej ogniskowej; na ustawienie parametrów urządzenia miałem przy tym niewiele czasu. Sprzęt przyjeżdżał na plan kilka minut przed pierwszym „klapsem”. Spotykaliśmy się na planie w różnej, czasami bardzo przypadkowej, obsadzie technicznej. Sporą część zdjęć wykonywaliśmy w ekipie złożonej z trzech–czterech osób.

We wspomnieniach zostało zdanie w wywiadzie udzielonym Jackowi Szczerbie 16 lutego 2020 dla Gazety Wyborczej, w którym Jerzy Gruza z właściwym sobie ujmującym cynizmem powiedział „*Operator Wojciech Rawecki czasem zapominał okularów, robił, więc nieostre ujęcia*. Nie zrezygnowałem w tej technologicznie ubogiej produkcji z koncepcji wizualnej filmu. Ograniczony nią stawałem się bardziej czujnym realizatorem obrazu. Wiedziałem, co reżyser chce osiągnąć, szedłem, więc jego tokiem myślenia, tuż za nim. Jego czasami obcesowe „Zrób, jak uważasz” rozumiałem jak komendę „Wiesz najlepiej, jak ja to widzę”. Jerzy Gruza, zajęty podwójną rolą reżysera i aktora, często w krótkich, enigmatycznych słowach określał charakter danej sceny w ujęciu „prawdy odczuwania”. To słowa operatora Piotra Wojtowicza, który tak definiuje ten stan, opisując prace nad filmem „Prymas – trzy lata z tysiąclecia”: „*Staralem się także unikać rozwiązań, które mogłyby być efekciarskie, to znaczy takich, gdzie pewna atrakcyjność wizualna była pociągająca, jednak nie znajdowała*

*uzasadnienia dla opowieści*¹⁰⁶. Rozkład światła w filmie „Prymas – trzy lata z tysiąclecia” przynależy ściśle do przestrzeni historycznej, miejsc, w których przebywał Prymas Wyszyński, a więc inspirującego światła z palety wielkich mistrzów malarstwa, który z wielkim kunsztem zrealizował Wojtowicz. Nie mam zapewne prawa dojrzeć w tej międzyludzkiej konotacji bliskich znaczeń dla obu tych postaci. (Prymas, J.Gruza). Każde cierpienie istoty żywej zasługuje na szacunek i komentarz, chociaż czasami waga cierpienia jest różna. Niech mi jednak będzie wolno, z szacunku dla każdego człowieka (w tym bohatera filmu), odnieść się do tej właśnie „prawdy odczuwania” w kontekście potraktowania przestrzeni świetlnej i sposobu zdejmovania obrazu w projekcie Jerzego Gruzy.

Przestrzeń Jerzego Gruzy w tym autobiograficznym projekcie tworzą: mieszkanie prywatne, klatka schodowa kamienicy, kawiarnia, sala kinowe i teatralna oraz ulice Warszawy. Trudno znaleźć źródła w sztuce inspirujące styl fotograficzny tej współczesnej przestrzeni. Bohater filmu – stary aktor, którego „gra” Jerzy Gruza – umiejscowiony jest w przestrzeni światła już określonych przez funkcję, jaką pełni. Nie odbiegając od dokumentalnego realizmu, kłopotliwie jest kreować nową stylistykę światła do miejsc znanych każdemu. Często pytałem reżysera o nastrój światła w scenie. Odpowiedź zawsze była taka sama: „Świeć tak, jak tu jest”. Był to bardzo wyraźny przekaz wizji reżyserskiej, dotyczący „estetyki realizmu”, w której umieszczona była narracja. Zarazem ten punkt widzenia jest ograniczeniem możliwości kina. Ograniczeniem wpływającym na braku swobody kreacyjnej operatora obrazu. René Clair wyraża pogląd, że ekspresja filmowa i jego elastyczność narracyjna to równocześnie abstrakcja i konkret i to właśnie założenie nie pozwala na stosowanie zawężonej estetyki realizmu.¹⁰⁷

Rytm, tonalność i brzemienne dialogu. Klucz oświetleniowy i jego wpływ na dramaturgię narracyjną.

Często samo rozpoczęcie ujęcia danej sceny miało zaskakujący charakter. Zajęty ustawieniami kolejnej, „nowej” kamery słyszałem próbujących scenę dialogową aktorów Jerzego Gruzę i bardzo zdyscyplinowanego, partnerującego mu Arkadiusza Gołębiowskiego; dawałem wówczas konfidencjonalny znak operatorowi dźwięku i włączałem kamerę (tak została nagrana scena „ze szminką na schodach” kina Atlantic).



Scena „ze szminką na schodach” kina Atlantic. Kadr z filmu.

¹⁰⁶ R. Lenczewski, P. Wojtowicz, J. Zielinski, M. Bukojemski, J. Szymczak, *Okiem operatora*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2014, rozdz. *Piotr Wojtowicz. Prawda w sztuce operatorskiej. Na przykładzie filmu „Prymas – Trzy lata z tysiąclecia”*, s. 67.

¹⁰⁷ Siegfried Kracauer, dz. cyt., rozdz. 5. *Historia i fantazja*, s. 113.

Jestem przekonany, jako że zgłębiam temat relacji operatora - szwenkiera i reżysera – jednak nie z uległości czy też konformistycznego podejścia do tych związków pomiędzy nimi, – że operator powinien ten aspekt współpracy określić już przed realizacją filmu, przyjmując lub odrzucając propozycję reżysera. Nie wiem, jak moja „odwaga szwenkierska” zadziałałaby, gdyby zamiast nośnika cyfrowego w kasecie kamery była cenna taśma filmowa. Czy to decyzja podyktowana warunkami technicznymi, czy cecha sprawności intuicyjnej operatora? Wielokrotnie podczas realizacji projektów o charakterze dokumentalnym przy niewielkim stosunku taśmy 1 : 3 uruchamiałem kamerę, ryzykując nie nakręcenie pozostałych sekwencji¹⁰⁸.

O związkach operatora z reżyserem Fellini mówi tak: *„Operator jest ręką reżysera, która stanowi techniczną gwarancję osiągnięcia określonych rezultatów. Najlepszy jest dla mnie taki operator, który mnie słucha i robi to, czego od niego wymagam. Oczywiście, lepiej, jeśli jest inteligentny: inteligencja nigdy nie szkodzi. Chcę jedynie powiedzieć, że od operatora o wyrobionym guście wolę eklektyka, który rozumie moje wymagania i potrafi je spełnić dzięki doskonałemu opanowaniu rzemiosła”*¹⁰⁹. Wypowiadał te słowa, mając na myśli znakomitego operatora filmu „Osiem i pół” Gianniiego Di Venanzo.

W filmie Jerzego Gruzy wiele scen dialogowych miało charakter improwizacji tekstu. Dialog nie w opozycji do kompozycji kadru – kadr nie w opozycji do dialogu. Według Kracauera teza ta opiera się na przekonaniu, że dla kina najstosowniejsze są takie przekazy słowne, „które wynikają z toku przekazów wizualnych, zamiast determinować ich bieg”. Susanne Linke, tworząca choreografię oryginalnych dzieł tanecznych, mówi o powtarzalności w improwizacji, która staje się etapem w poszukiwaniu inspiracji z elementami możliwymi do powtórzenia, którą w fazie końcowej nazywa składową kompozycji sceny.¹¹⁰ W takim zamierzeniu twórczym zawarta jest idea improwizatorska Jerzego Gruzy, czyli praca aktora skierowana na świadomą powtarzalność, jednak z nowymi propozycjami interpretacyjnymi.



Kadr z filmu „Dariusz” dialog improwizowany z zachowaniem tematu na ewentualną powtarzalność.

¹⁰⁸ Film dokumentalny „Miód dla Kamiannej” w reżyserii Alicji Albrecht, realizowany na taśmie barwnej i kamerze Arriflex BL, zawierał wiele scen kręconych z „marszu” – dotyczyło to szczególnie sekwencji 100% wypowiedzi bohaterów filmu.

¹⁰⁹ Maria Kornatowska, *Fellini*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, rozdz. *O współpracy z operatorem*, s. 144 (z wywiadu udzielonego Tullio Kezichowi na temat „Giulietta degli spirti”, 1965).

¹¹⁰ Cyt. za: Katarzyna Krosoń, *Cielesność aktu tworzenia w Teatrze Ruchu*, Universitas, Kraków 2013, rozdz. 4.3. *Teatr ruchu – realizacja aktu tworzenia*, s. 214; zob. Anne Bogart, Tina Landau, *The Viewpoints Book*, Theatre Communications Group, New York 2005.

Film „Dariusz” jest obrazem, w którym dialog popycha akcję naprzód. Jest chwilami grandiloquentnie charakterystyczny dla postaci starego aktora, u którego zaciera się granica sceny i realnego życia. Wielu aktorów, i nie jest to krytyczna ocena, w rozmowie potocznej cytuje lub wypowiada kwestie z filmów czy sztuk teatralnych. Zresztą w każdym zawodzie ten „cytatowy metajęzyk” używany jest w rozmowie codziennej.

Stosowanie w scenach asynchronicznej metody dialogowania to częsty zabieg reżysera. W scenie castingu wiele pytań skierowanych z widowni do starego aktora miało charakter offowy, z celowym użyciem kontrapunktowej narracji. Nie widać w nich dialogujących aktorek agresywnie zadających pytania. Nie ma zasady równoległości obrazu z dźwiękiem.

W swojej pracy „Teoria filmu” Kracauer odwołuje się dzieł Eisensteina, Aleksandrowa i Pudowkina, którzy z chwilą pojawienia się dźwięku nie tylko opowiadali się za kontrapunktem i asynchronizmem, lecz wręcz uznali, że oba te rodzaje zależności obrazu i dźwięku są nierozłączne. Reżyserzy radzieccy definiowali ten narracyjny styl w 1928 roku następująco: *„Tylko wtedy dźwięk stworzy nowe możliwości rozwoju i doskonalenia się montażu, kiedy współgrać będzie z wizualnym obrazem na zasadzie kontrapunktu”*. Po latach Pudowkin doprecyzował ten pogląd w bardzo stanowczej wypowiedzi: *„Powszechnie wiadomo, że podstawowe elementy w filmie dźwiękowym nie są synchroniczne, lecz asynchroniczne”*. „.:

Podczas realizowania zdjęć do sceny castingowej reżyser nie chciał żadnych ujęć kontrplanowych przesłuchujących starego aktora. Uzasadniał, że stopniem oddającym najtrafniej bezbronność aktora wobec nonszalanckiej maszyny castingowej jest zrealizowanie tej sceny tylko z pozycji kobiet siedzących na widowni. Oświetlony ostrym światłem bohater nie widzi zadających pytania, zaś głos wydobywający się gdzieś z otchłani ciemnej widowni wyobcowuje postać. Trudno się nie zgodzić z tym przesłaniem. Gdzieś jednak moje, może zbyt standardowe, myślenie znalazło niewłaściwe ujęcie. Powinienem zrealizować tę scenę w mocnym kontrowym świetle o rozbielonej fakturze obrazu, z wyraźnym światłem halo uderzającym w szkło obiektywu, obrazującym emocjonalne *point-of-view* (POV) stojącego na scenie starego aktora. To właśnie światło w ogromnym stopniu tworzy metaforykę wizualną i stanowi kluczowy element opowiadania obrazem. Ta subiektywna sklejka „dwóch charakterów światła” dodałaby w ciągłości akcji element dynamizujący. Wszystkie zawarte w dialogu odcienie niepewności i napięcia znalazłyby swoje konstatacje. „Montaż z wykorzystaniem tego rodzaju ujęć (POV) stanowi jeden z podstawowych sposobów konstruowania ciągłości akcji i jest nieoceniony w przypadku fałszowania ujęć oraz określenia relacji fizycznych między elementami sceny”¹¹¹. Zburzyłem moim zdaniem oryginalny dialog przez brak skupienia czy też nieumiejętność odczytania emocji wynikającej z tekstu. Film jest ciągiem współzależnych od siebie scen. Klimat narracyjny jednej z nich wpływa kontekstowo na następną. Tak tworzy się ciągłość formy, ciągłość estetyczną, ciągłość w utrzymaniu zamierzonych emocji. Jeden źle przedstawiony element, jak w dominie, burzy pozostały porządek. Operator poza opanowaniem rzemiosła zakresu wielu dziedzin powinien umieć odczytywać zdawkowe czasami słowa reżysera. Gruz, zajęty równocześnie graniem i reżyserowaniem, miał utrudnione zadanie, aby precyzyjniej przekazać mi swoją wizję. Uta Hagen, jedna z najbardziej liczących się na świecie nauczycielek aktorstwa, formułuje swoje przesłanie do aktorów nawołując, żeby być czułym

¹¹¹ Blain Brown, *Cinematography. Sztuka operatorska*, przeł. Agnieszka Oryl, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014, rozdz. *Sklejka POV*, s. 140.

na wszelkie niuanse wypowiedzianych słów i tonów głosu, a nie rejestrować je tylko za pomocą zmysłu słuchu”¹¹²

Zgodnie z przyjętą na wstępie metodologią nie są to definicje ostateczne i mogą w konkluzji różnić się od innych przemyśleń. Przedstawiam tezy w formie otwartej, chociaż jestem przekonany o ich słuszności. Opieram się na zdobytym doświadczeniu w pracy z wieloma **wybitnymi aktorami**. Widziałem (i słyszałem), jak pracowali na planie z reżyserami a również ze mną bezpośrednio Mistrzowie interpretacji słowa, od których mogłem zdobywać wiedzę aktorskiego rzemiosła.¹¹³

Pomimo wyraźnej sprzeczności odnoszącej się do realizmu (dokumentalnego gatunku), czyli obecności w scenie grających aktorów odtwarzających coś, odgrywających kogoś i kreacji reżyserskiej, byłem przekonany, że wydarzenia i miejsca nie są tylko technologiczną repliką, ale retrospektywną projekcją rzeczywistych przeżyć. Uczestniczyłem w tym biegu ludzkich wydarzeń obok reżysera w jego życiu codziennym niejednokrotnie i wiele razy podczas zdjęć miałem wrażenie, że w obrazie, który realizuję, jestem umiejscowiony w charakterze współuczestnika.

Podam tylko jeden przykład „trudu operatorskiego”. W wielu miejscach zastany niski klucz - *low key* wymagał ode mnie decyzji o użyciu kilku dodatkowych źródeł światła. W scenie rozgrywającej się w korytarzu prowadzącym do sali kinowej pasaż księdza, a później pasaż starego aktora rozegrałem na tle rozświetlonego tła holu kina (3200 K) z delikatnym, ekspozycyjnym dopaleniem czarnych ścian, aby zakończyć ten ruch wewnątrz kadrowy (z użyciem sztywnej optyki) zbliżeniem aktora wchodzącego w rozporoszone miękkie światła salki kinowej z twardym ostrym światłem kontrowym (tylno-bocznym *kicker* 5600 K) imitującym światło ewakuacyjne (korytarza sali kinowej). Surowość tych scen wynikała z ograniczonego użycia światła kontrowego. Przyjmowałem ten punkt widzenia sceny, jako element inscenizacyjny niezaburzający założenie reżyserskie – stylistyki realistycznej w obrazie. Znałem tylko szczytkowy przebieg dramaturgiczny scenariusza aż do określonej, lekko zmienionej w trakcie kręcenia filmu, sceny finałowej.

Ekspresywne stosowanie obiektywów od „szerokich” do „wąskich”, dominanty barwnej od barw „zimnych” do „ciepłych”, klucza od „wysokiego” do „niskiego” (*low/high key*) to narzędzia stylistyczne złożonego procesu narracyjnego wpływającego na ostateczny kształt ekranowy. Założyłem konsekwentnie użycie do końca progresywnej estetyki światła od rozświetlonych scen w pierwszych scenach, realizowanych w wysokim kluczu, do finalnej

¹¹² Uta Hagen, Haskel Frankel, *Szacunek dla aktorstwa*, przeł. Iwona Libucha, Mariusz Orski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2015, rozdz. 6. *Pięć zmysłów*, s. 77.

¹¹³ Zygmunt Maklakiewicz, Edward Dziewoński, Leon Niemczyk, Beata Tyszkiewicz, Maria Chwalibóg, Ignacy Machowski, Bogdan Baer, Daniel Olbrychski, Jerzy Kamasa, Wiesław Michnikowski, Waldemar Matuszka, *(Pociągi pod specjalnym nadzorem)* Katarzyna Łaniewska Ewa Dałkowska, Irena Laskowska, Iga Mayr, Witold Pyrkosz, Anna Dymna, Agnieszka Dygant, Jadwiga Skupnik, Teresa Sawicka, Tadeusz Bradecki Marek Siudym, Zdzisław Wardejn, Bogusław Linda, Wiesław Drzewicz, Krzysztof Dracz, Maria Chwalibóg, Magdalena Zawadzka, Adam Ferency, Jerzy Bończak Piotr Fronczewski, Leszek Teleszczyński, Jerzy Schejbal, Krystyna Janda, Krystyna Feldman, Cezary Żak, Zofia Czerwińska, Teresa Budzisz- Krzyżanowska, Beata Ścibakówna, Henryk Bista, Jarosław Gajewski, Tadeusz Wojtych, Bohdan Łazuka, Jerzy Trela, Jerzy Radziwiłowicz, Igor Przegrodzki, Gustaw Holoubek, Henryk Machalica, Paweł Wilczak, Jan Kociniak, Marek Walczewski, Zbigniew Zapasiewicz, Wojciech Pokora, Anna Milewska, Jan Englert, Krystyna Sienkiewicz, Krzysztof Stroiński, Paweł Wilczak, Krzysztof Kolberger, Jan Peszek, Zdzisław Wardejn, Andrzej Kopiczyński, Ryszard Kotys, Anna Seniuk, Bogusz Bilewski, Danuta Stenka, Artur Żmijewski, Cezary Pazura, Andrzej Zaorski, Andrzej Mrozek, Zbigniew Zamachowski, Janusz Michałowski, Mariusz Benoit, Janusz Gajos i wielu innych.

sceny zdejnowanej w niskim. W ostatecznej ocenie tego filmu reżyser umieścił podtytuł „Czarna komedia”, której zobrazowaniem był nie tylko emocjonalnie wyobcowany stan głównego bohatera, ale też charakter użytego niskiego klucza oświetlenia.

Barry Salt w swojej książce „Warsztat realizatora filmowego i telewizyjnego” w rozdziale „Nowe spojrzenie na komedie”, wspominając o pierwszym przedsięwzięciu filmowym Danny’ego De Vito – „Throw Mama From the Train” z 1988 roku, – w którym operator Barry Sonnenfeld zastosował miękkie światło bez wypełnienia, ale w niskim kluczu, nazwał ten zabieg dziwniejszym wobec komedii. Barry Salt wymienia jeszcze dwa filmy komediowe, w których wykorzystano niski klucz oświetlenia: „We’re No Angels” w reżyserii Neil Jordan i „I Love You Death”, reżyseria Lawrence Kasdan z 1989 i 1990 roku. Salt zastanawia się przy tym, czy jednym z powodów braku sukcesów kasowych był użyty styl oświetlenia. Przyjęło się i jest to uzasadnione, mając na uwadze percepcję widza, że filmy komediowe świeci się w kluczu wysokim, zaś filmy o strukturze dramatycznej w niskim kluczu. Tak jak w muzyce, mollowa tonacja usposabia odbiorcę do nostalgii czy smutku, tak utwory grane w tonacji dur dają poczucie radosnego nastroju.¹¹⁴

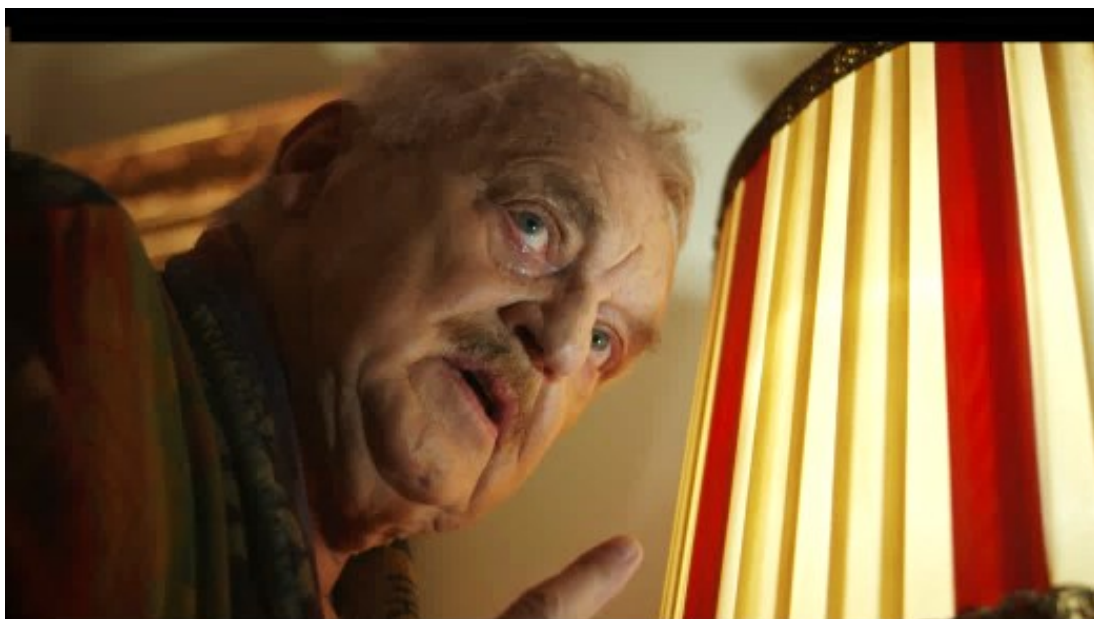
Taki progresywny schemat, dotyczący wprowadzenia obiektywów o różnej długości ogniskowej w poszczególnych sekwencjach z intencją przekazania widzowi określonych emocji, zrealizował reżyser i operator w filmie „Zwykli ludzie” („Ordinary People”), kameralnym dramacie rodzinnym w reżyserii Roberta Redforda¹¹⁵. W 1980 roku debiut reżyserski hollywoodzkiego gwiazdora odniósł sukces, zdobywając cztery statuetki Akademii Filmowej, w tym za najlepszy film i reżyserię. Robert Redford i John Bailey (autor zdjęć) przekazują za pomocą progresji – zmiany ogniskowych obiektywów – zaburzenia młodych ludzi. Ich sesje psychoanalityczne filmowano za pomocą obiektywów 29 i 35 mm do 75 i 100 mm w miarę rozwoju akcji. Dłuższe obiektywy zamykały przestrzeń kadru i ograniczały głębię.

Progresję świetlną wyraźnie wpływającą na emocje widza zastosował również operator filmu „Cocoon” Don Peterman wraz z reżyserem Ronaldem Howardem, aby wywołać u widza zdecydowane polepszenie się kondycji starszych ludzi, odmładzanych magicznie przez kokony obcych z odległej galaktyki, znajdujące się w basenie. Howard pierwsze sceny oświetlał światłem z dominantą chłodną, niebieską, aby później w scenach finałowych przejść do światła cieplejszego, kiedy to odmłodzeni starzy ludzie zaczynają czuć się lepiej. Odwrotną eskalację światła zastosowałem w „Dariuszu”. Ten przyjęty progresywny klucz świetlny nadawał dramaturgicznie widzowi komunikat o kondycji głównego bohatera. W ostatniej scenie stary aktor, schowany w cieniu swojego pokoju, pozostawiony sam sobie, w niepokoju spowodowanym natarczywą seksualnością, dobiegł końca swoich dni, pogrążony w pomroku skąpych świateł mieszkania. Wizyta kominiarza to kontrpunkt dramaturgiczny, zderzenie młodzieńczej pogodnej bezrefleksyjności, rześkiego traktowania życia „wprost” z bolesną konstatacją życia bez perspektyw. Stary aktor, przy rozświetlonej twarzy z włączonej lampy nocnej w scenie finałowej, sugeruje młodemu chwilową zamianę miejsc. Siedzący w cieniu młody kominiarz w ponurej świetlnej przestrzeni na chwilę zajmuje miejsce „Starego”. Na chwilę. Młodość potrzebuje, bowiem światła. On zaraz ewakuuje się z mroku, zabierze Staremu „swoje” światło, wypije wino i wyjdzie. Utraconą w rozmowie niewinność odzyska

¹¹⁴ Używam tego porównania w odniesieniu do tonalności w dialogowaniu.

¹¹⁵ Barry Salt, dz. cyt., rozdz. *Ekspresyjne wykorzystanie obiektywów*, s. 170.

już na ulicy miasta, rozświetlonej światłem księżyca w pełni. Księżyca, promieniującego światłem słońca. Tej sceny nie nakręciliśmy. „Za późno... za późno...”¹¹⁶”



Ostatni kadr z filmu „Dariusz”, fot. Wojciech Rawecki

Jerzy Gruza zmarł po premierze filmu, z 15 na 16 lutego 2020 roku.

¹¹⁶ „Za późno... za późno” ostatni tekst w filmie wypowiedziany przez Jerzego Gruzę. Dwa tygodnie przed premierą, nagraliśmy wstęp do „Dariusza” w mojej Uczelni. Podczas projekcji w kinie: „Kultura” J. Gruza przebywał w szpitalu.. Pozostał tam aż do śmierci.

7. Wnioski.

Dzisiaj wszystko się zmienia. Wymagania widza wzrosły wraz z rozwojem nowych technologii, której forma i treść języka telewizyjnego dynamicznie ewoluują na płaszczyźnie programowej. Obecnie obraz tv w dużej mierze jest generowany, żywa scena przy transmisjach podporządkowana jest sumie efektów komputerowych związanych z kreatywnym oprogramowaniem. Ewolucja tych gatunków jest ściśle związana z postępowaniem technologicznym, który umożliwia coraz bardziej zaawansowane techniki produkcji, montażu i transmisji. Wprowadzenie wysokiej rozdzielczości obrazu, technologii streamingowej, interaktywnych platform oraz rozwoju technik wirtualnej i rozszerzonej rzeczywistości stanowi istotny wkład w rozwój estetyki i formy gatunków telewizyjnych. Do nowej gramatyki formy przekazu widzowska używany jest wideomapping, czyli oświetlanie poszczególnych elementów wchodzących w skład obrazu telewizyjnego za pomocą projektorów światła rzucających przygotowaną wcześniej animacją o naprawdę dowolnej, magicznej często strukturze. W obrębie kreatywnej manipulacji obrazem, z zastosowaniem hologramu, realizator może „wskrzesić” nieżyjących wykonawców w widowiskach muzycznych, Koncerty, nie tylko z udziałem Michaela Jacksona z dowolnymi wykonawcami śpiewającymi „na żywo „są tego przykładem.

Istnieje również profesjonalna możliwość realizacji scenografii wirtualnej realizowanej w estetyce digitalnej. Pracownia Scenografii i Kostiumu pod kierunkiem wybitnej artystki Pani prof. dr hab. Ewy Bloom-Kwiatkowskiej z ASP w Łodzi, prowadzi autorski program wykładów i ćwiczeń warsztatowych ze scenografii wirtualnej. Również w Warszawie na ASP na Wydziale Sztuki Mediów kontynuowana jest praca rozpoczęta przez nieodżałowanego prof. Wiktora Jędrzejca

Sztuczna inteligencja (AI) „Artificial Intelligence to narzędzie do generowania filmów opartej w dużej mierze na wysokorozwiniętych algorytmach. AI otrzymuje podstawowe dane dotyczące scenariusza, ścieżki dźwiękowej, zdjęć, które analizuje kontekstowo i strukturalnie. Po analizie materiału tworzy z danych zharmonizowaną całość. W dalszych etapach następuje montaż, korekcja obrazu, ścieżka dźwiękowa itd.... powstaje projekt, ale nie profesjonalny film. Czy to zagrożenie dla dla ambitnych twórców? A może narzędzie dla leniwych i nieutalentowanych? Sugeruję, że przy obecnym stanie nauki, jest narzędziem subsydiarnym, posiłkowym jedynie przyspieszającym realizację.

Ten progresywny proces zmian technologicznego przekazu, nie zawsze korzystnie wpływa na jakościowy poziom nadawanych programów. Internet pozwala na realizację niemalże wszystkich gatunków nie zawsze tworzonych przez zawodowych twórców.. W licznych przypadkach produkuje się treści programowe bez ograniczeń, następuje niewątpliwie degradacja informacji i przekazu estetycznego. Swoistej gloryfikacji bylejakości i degradacji całej gamy języka filmowego. Codzienne w telefonach komórkowych powstaje kilka milionów filmików, ten łatwy dostęp „do broni” nie powoduje jednak, że powstaje codziennie kilkaset arcydzieł filmowych. Łatwy dostęp do dłuta, młotka i kamienia nie sprawia, że w tej najstarszej dziedzinie plastycznej powstają codziennie dzieła o wartości odpowiadającej rzeźbie Dawida Donatello. Czy we wnioskach jestem niekonsekwentny? Przecież film „Dariusz” to produkt niskobudżetowy z małą ekipą z ograniczonymi środkami technicznymi i produkcyjnymi. Tak, ale zrealizował go uznany twórca z legendarnym reżyserskim rodowodem. Mistrza poznaje się również po...ograniczeniach.

8 Streszczenie

Przedmiotem badań było szczegółowe zilustrowanie dynamicznego procesu dialektycznego, w strukturze realizacji teatru telewizyjnego, a także analiza jego powiązań z indywidualnym podejściem twórców do projektów. Badania oparte były na empirii praktycznej autora pracy, który brał udział w różnych aspektach produkcji telewizyjnej. Przeprowadzono analizę z kilkudziesięciu lat produkcji, w których autor uczestniczył, jako operator kamery, reżyser, realizator TV, scenarzysta oraz autor dialogów i zdjęć.

Przykłady tych produkcji to między innymi "Teatr TV Stara kobieta wysiaduje" w reżyserii Kazimierza Brauna (1976), "Teatr TV Rycerze Króla Artura" w reżyserii i choreografii Henryka Tomaszewskiego, oraz "Teatr TV Kosmos" autorstwa Witolda Gombrowicza, z reżyserią i adaptacją Eugeniusza Korina, oraz jako dzieło doktorskie film fabularny) „Dariusz „w reżyserii Jerzego Gruzy

Dodatkowo, autor badań analizował i opisywał inne gatunki filmowe i telewizyjne, takie jak seriale telewizyjne, filmy dokumentalne, reportaże, W każdym przypadku zastosowano inny klucz analizy, podkreślając różne aspekty związane z rolami decydującymi o kształcie finalnego produktu telewizyjnego.

W niniejszym opracowaniu szczególną uwagę poświęcono badaniu relacyjnych aspektów między realizatorem telewizyjnym, reżyserem oraz operatorem obrazu, identyfikując te interakcje, jako istotny, często destabilizujący czynnik w dynamicznym procesie produkcyjnym. Zaprezentowano również zjawiska kontrapunktowe, skupiając się na pozytywnych aspektach relacji międzyludzkich oraz różnorodnych konstelacjach artystycznych, często utrzymany w "krańcowo różnych estetykach".

Autor akcentuje znaczenie reżysera, jako lidera i katalizatora projektu, a także istotną rolę realizatora, pełniącego funkcje tłumacza, konstruktora, tropiciela idei oraz akuszerza, który transformuje słowa w imperatyw wizualny, integrując różnorodne elementy produkcji w jedną spójną całość. Ta postawa i umiejętność charakteryzują się "konformizmem świadomym", wykazującym się jednocześnie brakiem uległości wobec rzemiosła.

Podsumowując, praca ukazuje procesy telewizyjne, jako niejednorodne, wymagające od twórców elastyczności i umiejętności interpretacji koncepcji projektu, co prowadzi do stworzenia integralnego produktu telewizyjnego.

To w procesie tworzenia, artysta rodzi się na nowo.

8 Abstract

The research aimed to comprehensively illustrate the dynamic dialectical process within the framework of television theater production and analyse its connections with the individual approaches of creators to projects. The study was based on the practical experience of the author, who participated in various aspects of television production, serving as a camera operator, director, TV producer, screenwriter, and author of dialogue and cinematography.

The analysis covered several decades of production in which the author was involved, assuming roles such as camera operator, director, TV producer, screenwriter, and author of dialogues and cinematography. Examples of these productions include "Teatr TV Stara kobieta wysiaduje" directed by Kazimierz Braun (1976), "Teatr TV Rycerze Króla Artura" directed and choreographed by Henryk Tomaszewski, and "Teatr TV Kosmos" by Witold Gombrowicz, directed and adapted by Eugeniusz Korin, as well as the doctoral film "Dariusz" directed by Jerzy Gruza.

Additionally, the researcher analysed and described other film and television genres, such as television series, documentaries, and reports. In each case, a different analytical approach was applied, emphasizing various aspects related to the roles that determine the shape of the final television product.

This study particularly focused on examining the relational aspects between the television producer, director, and cinematographer, identifying these interactions as a significant and often destabilizing factor in the dynamic production process. Contrapuntal phenomena were also presented, focusing on positive aspects of interpersonal relationships and diverse artistic constellations, often maintained in "radically different aesthetics."

The author emphasizes the importance of the director as a leader and catalyst of the project, as well as the significant role of the producer, serving as a translator, constructor, idea tracker, and provocateur who transforms words into visual imperatives, integrating diverse production elements into a coherent whole. This attitude and skill are characterized by "conscious conformity," simultaneously displaying a lack of subservience to craftsmanship.

In conclusion, the work portrays television processes as heterogeneous, requiring flexibility and the ability to interpret project concepts from creators, leading to the creation of an integral television product. It highlights the artist's rebirth in the process of creation.

9. Bibliografia

- Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic.... Teksty o latach 1985–1990*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław–Kraków 2004,
- Katarzyna Sitkowska, *Słowo w komunikacji telewizyjnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Siegfried Kracauer, *Teoria filmu.. Słowo/obraz terytoria*. Gdańsk 2008
- Arystoteles, *O duszy*, PWN, Warszawa 1988.
- Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Katarzyna Kolman, *Jakim językiem mówi dzisiaj kino w dyskursie audiowizualnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010,
- Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska *Historia kina*, t. I: *Kino nieme*, , Universitas, Kraków 2014.
- Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, Francja, Kanada, Niemcy, USA, Wielka Brytania 2010.
- Stephen Farthing, *Sztuka. Od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, Muza, Warszawa 2010.
- Zygmunt Bauman, *O edukacji. Rozmowy z Riccardo Mazzeo*, przeł. Patrycja Poniatowska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2012,
- Agata Rudzińska, *Od teatru do telewizji i Internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014,
- David Parkinson, *100 idei, które zmieniły film*, Top Mark Centre, Raszyn 2012.
- Tomasz Gralak, *O działaniach parateatralnych w epoce brązu*, „Przegląd Archeologiczny” 2020
- Teksty zebrane. Grotowski*,., Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012,
- Gordon Craig, *Historia życia*, , Warszawa 1976, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” Warszawa 1974,
- Ryszarda Ewa Bernacka, *Konformizm i nonkonformizm a twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004,
- Michael Issacharoff, *Stage codes*, [w:] *Performing Texts*, red. Michael Issacharoff, Robin F. Jones, University of Philadelphia Press, Philadelphia 1988,
- Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Linda Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*,., Wydawnictwo Akademickie DIALOG. Biblioteka Warszawskiej Szkoły Filmowej, Warszawa 2019.
- Sidney Lumet, *Praca nad filmem*, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2013
- Jerzy Wójcik, *Sztuka filmowa*, oprac. Seweryn Kuśmierczyk, Wydawnictwo CANONIA, Warszawa 2017
- Elżbieta Udalska, *Wiktor Brumer o związkach teatru i filmu*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria” 1981,.
- Agata Rudzińska, *Od teatru do telewizji i Internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014
- Radosław Sławomirski, *Pomiędzy kulturą wysoką a popkulturą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015
- Beata Czechowska-Derkacz, *Teatr z największą widownią*, „Przegląd Tygodniowy” 29.06.2003.
- Dominic Stritini, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Zys i s-ka, Poznań 1998,

- Andrzej Gwóźdź, *Telewizja jako serial*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją w kulturze*, , Kraków 2004,
- Barbara Hollender, *Od Munka do Maślony*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017.
- Unia Europejska, Europejski Fundusz Społeczny, *Kapitał ludzki. Narodowa strategia spójności*, rozdz. *Realizator programów telewizyjnych*,
- Jacques Aumont, Michel Marie, *Analiza filmu*, , Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa
- Ewa Pankiewicz, „Głos Robotniczy”
Ciekawość artysty, „Tygodnik Powszechny” 2000,
- Bela Balzas, *Schrifer zum Film*, wyd. Helmut H. Diederichs i in., Munchen 1984
- Henryk Tomaszewski, *Rozmowy o dramacie. Tomaszewskiego teatr ruchu*, Andrzej Hausbrandt, „Dialog” XIV.
- Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. i wstęp Jan Błoński, Wydawnictwo czuły barbarzyńca press, rozdz. *Teatr okrucieństwa. Język sceny*,
- Przemysław Strożek, *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu. Krytyka*, „Szum” .2017.
- Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwo Officyna s.c., Łódź 2019.
- Declan Donnellan, *Aktor i cel*, , Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2009.
- Józef Robakowski, *Jeszcze raz o „czysty film”*, „Polska” 1971, nr 10; oraz „Robotnik Sztuki” 1972, nr 4.
- Alicja Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku* „Trans Humana”, Białystok 1998,
- Danuta Ostaszewska, Ewa Sławkowa, *Pojęcie adaptacja w przestrzeni różnych dyskursów. Od etymologii do współczesnych użyc terminu*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013,
- Małgorzata Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” , 2011,
Słownik pojęć filmowych, red. Alicja Helman, t. 10, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1998,
- André Bazin, *O film nieczysty – obrona adaptacji filmowej*, , Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Włodzimierz Bolecki, *Wizualizacja, literatura i cała reszta. Widziane rzeczy*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Tako rzecze... Lem. Rozmowy ze Stanisławem Beresiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002,
- Bruce Block, *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych* Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014,
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły* Universitas, Kraków 2015.
- Historia kina*, t. II: *Kino klasyczne*, red. nauk. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2012,
- F. Bolen, *Film and Visual Arts, Films on Art. Panorama, 1953*, Paris 1953
- Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, t. II: *Warsztat realizatora filmowego i telewizyjnego*, , Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.
- Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, , Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2016
- Mariusz Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej Słupsk 2004,
- Elliot Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997
- Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014

Marek Hendrykowski, *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” XI, 2012, nr 20

R. Lenczewski, P. Wojtowicz, J. Zielinski, M. Bukojemski, J. Szymczak, *Okiem operatora*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2014,

Maria Kornatowska, *Fellini*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972

Katarzyna Krosoń, *Cielesność aktu tworzenia w Teatrze Ruchu*, Universitas, Kraków 2013

Blain Brown, *Cinematography. Sztuka operatorska*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.

Uta Hagen, Haskel Frankel, *Szacunek dla aktorstwa*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2015

10. Netografia:

<https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1121540> Wykaz niektórych prac artystycznych.

https://www.researchgate.net/publication/331365301_Zagadnienie_poczatkow_mowy_ludzkiej (dostęp: 19.11.2020).

<http://www.Protocinema.org/about> (dostęp: 12.09.2020).

<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/u-podstaw-analizy-dziela-filmowego/127> (dostęp: 13.01.2020).

<https://grotowski.net/performer/performer-19/cricoteka-przestrzen-dzialania-przestrzen-relacji> (dostęp: 19.12.2020).

<https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-grotowski> (dostęp: 19.12.2020).

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kamera-telewizyjna;3919515.html> (dostęp: 12.08.2020).

<https://culture.pl/pl/artykul/10-najwazniejszych-dramatow-tadeusza-rozewicza> (dostęp: 16.03.2020).

Retro TVP Wrocław, <https://www.youtube.com/watch?v=K1I WV5CCgiQ> (dostęp: 1.10.2020).

<https://www.teatrpolki.wroc.pl/przedstawienie/teatr-na-ekranie/> (dostęp: 23.06.2020).

<https://mykrak.typepad.com/blog/2018/04/%C5%9Bwiat%C5%82o-w-malarstwie.html> (dostęp: 12.09.2020).

<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=522615> (dostęp: 12.09.2020), (Dostęp: 5.04.2020).

<http://uranos.cto.us.edu.pl/~dialog/archiwum/slawkowa.pdf> (dostęp: 3.03.2020).

Słownik języka polskiego PWN,

<https://sjp.pwn.pl/poradnia/szukaj/re%C5%BCyser%20telewizyjny.html> (dostęp: 5.06.2020).

<https://docplayer.pl/105188589-Anatomia-i-fizjologia-narządu>. (dostęp: 3.03.2021).

<https://regiony.rp.pl/archiwum/9427-zrozumieć-wszystko-bez-slow> (dostęp: 3.03.2021).

<https://tyfloswiat.pl/ksiazki-dla-niewidomych>.

<https://bon.uw.edu.pl/konsekwencje-wynikajace-z-braku-wzroku/> (dostęp: 23.11.2020).

https://quart.uni.wroc.pl/pdf/37/quart3738_Lem_15_Grodz.pdf (dostęp: 3.03.2021).

<http://encyklopediateatru.pl/sztuki/817/kosmos> (dostęp: 3.03.2021):

<https://www.polskieradio.pl/9/1363/Artykul/2367450,Jerzy-Gruza-interesuje-mnie-naturalnosc> (dostęp: 21.08.2020).

Golasy, <https://zaq2.pl/video/fbpy> (dostęp: 3.11.2020).

<https://naekranie.pl/aktualnosc/czterdziestolatek-powraca-fani-zobacza-dzisiaj-nowy-odcinek-serialu-3313450> (dostęp: 13.11.2020).

[jazdon_skrothttps://www.sfp.org.pl/_vault/_files/2017/jazdon_skrot.Pdf](https://www.sfp.org.pl/_vault/_files/2017/jazdon_skrot.Pdf) (dostęp: 27.10.2020).

https://mowiawieki.pl/templates/site_pic/files/Polskie-osiagniecia-naukowo-techniczne-odcinek-11.pdf (dostęp: 3.03.2021): Tadeusz Sendzimir

Blanka Rosenstiel <http://grafika.parkiet.com/gparkiet/475596> (dostęp: 29.12.2020).

<https://wyborcza.pl/7,90535,20973561,mistrz-i-malgorzata-wojtyszki-wciaz-cieszy-oko.html> (dostęp: 19.11.2020).

11. Teksty na podstawie wykładów zajęć ze studiów i kursów.

- PWSFTViT w Łodzi. Realizacja Telewizyjna.(Dyplom lic)
- WSSiP w Łodzi. Realizacja Obrazu Filmowego, TV i Fotografia.(Dyplom mgr)
- Uniwersytet Warszawski. Studia podyplomowe. Zarządzanie kulturą.(Dyplom)
- Polska Akademia Nauk. Studia podyplomowe. Historia sztuki i kultura audiowizualna.(Dyplom)
- AHE w Łodzi Studia podyplomowe. Przygotowanie pedagogiczne, studia kwalifikacyjne(bez dyplomu)
- Instytut Badan Metody Aktorskiej. Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Umowa o prace: Aktor adept-współrealizator widowiska.
- Żydowski Uniwersytet Otwarty. Fundacja Shalom. Centrum Kultury -Uniwersytetu Warszawskiego.(Certyfikat ukończenia)
-
- Krzysztof Podstawka, „Instrumenty reklamy, PR, promocji sprzedaży” Studia Podyplomowe kierunek: zarządzanie kulturą, Uniwersytet Warszawski 2015.
- Stanisław Szymański. Realizacja obrazu filmowego. „Sztuka operatorska”. (WSSiP w Łodzi, 2016 rok
- Kamila Witerska, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, „Dydaktyka twórczości. „Przygotowanie pedagogiczne”, Łódź 2017
- Napoleon Czerwiński PWSFTViT w Łodzi, Studium Realizacji TT, „Technologia realizacji telewizyjnej”
- Katarzyna Janocha „Przygotowanie pedagogiczne”, Psychologia ogólna. Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, listopad 2016.
- Erici Lehrer (Concordia University Montreal) Żydowski Uniwersytet Otwarty.: *Jewish Poland Revisited*. Fundacja Shalom. Teatr Żydowski-Centrum Kultury Jidysz, Warszawa,2014
- Krzysztof Piątkowski. Antropologia kultury WSSiP w Łodzi,
- Joanna Sosnowska:. Polska Akademii Nauk. Studia Podyplomowe „Historia sztuki. Muzyka. Teatr i film”
- Aleksander Chrostowski. Uniwersytet Warszawski. Studia Podyplomowe „Zarządzanie kulturą”,: *Źródło konfliktu*
-
- Jerzy Bossak Propedeutyka form niefabularnych. PWSFTViT w Łodzi.
- Janusz Majewski Formy fabularne PWSFTViT w Łodzi.
- Marek Nowicki Kompozycja Obrazu. PWSFTViT w Łodzi
- Henryk Kuźniak Zagadnienia dźwięku. PWSFTViT w Łodzi
- Władysław Orłowski Elementy poetyki i prozy. PWSFTViT w Łodzi
- Stanisław Szymański WSSiP ‘zagadnienie ruchu w filmie

12. Metryki omawianych głównych realizacji,

STARA KOBIETA WYSIADUJE Spektakl telewizyjny Rok produkcji: 1976

Autor Tadeusz Różewicz.

Reżyseria Kazimierz Braun.

Realizacja telewizyjna

Cezary Łagiewski

Operator kamery

Wojciech Rawecki

Scenografia. Wojciech Jankowiak, Michał Jędrzejewski

Obsada aktorska. Maria Zbyszewska, Jarosława Michalewska, Zbigniew Górski , Zdzisław Kuźniar , Janina Szarek, Paweł Nowisz, Andrzej Bielski, Igor Przegrodzki, Halina Śmiela, Barbara Sokołowska, Halina Rasiakówna, Ferdynand Matysik, Mieczysław Jankowski, Maciej Kluska, Piotr Szczeniowski.

RYCERZE KRÓLA ARTURA. Spektakl telewizyjny

Rok produkcji: 1986 Barwny, 105 min

Reżyseria. Henryk Tomaszewski

Reżyseria telewizyjna Wojciech Rawecki

Realizacja Wojciech Rawecki.

Scenariusz Henryk Tomaszewski

Operator kamery. Jerzy Niemojewski, Andrzej Prynda, Ryszard Sz waj, Julian Tycholis, Jerzy Żukowski

Scenografia Zofia de Ines-Lewczuk

Choreografia Henryk Tomaszewski.

Redakcja Barbara Folta

Kierownictwo produkcji Ewa Mazur, Cezary Rokicki

Produkcja Telewizja Polska (Wrocław)

Obsada aktorska Aleksander Wysocki, Urszula Hasiej, Jerzy Batycki, Ryszard, Choroszy,, Tomasz Dajewski ,Wojciech Dąbrowski, Zbigniew Mikolasz,, Krzysztof Pałys, Zygmunt Rozlach, Kazimierz Zadrozny, Zbigniew Baranowski, Aleksander Sobiszewski, Jerzy Waligóra, Czesław Pyciak, Grażyna Bielawska, Jadwiga Chruszcz, Elżbieta Słoboda, Elżbieta Sulecka,, Paweł Dankiewicz, Sławomir Ratajski, Stefan Kayser

KOSMOS. Spektakl telewizyjny Rok: 1988, Premiera: 1988. 11. 03. Barwny, 142 min.

Autor Witold Gombrowicz.

Reżyseria Eugeniusz Korin.

Scenariusz Adaptacja. Eugeniusz Korin.

Asystent reżysera Katarzyna Ciężyńska

Realizacja telewizyjna Wojciech Rawecki.

Zdjęcia Wojciech Rawecki

Operator kamery Wojciech Rawecki

Scenografia Wojciech Jankowiak

Kostiumy Krystyna Kamler

Muzyka Jerzy Satanowski

Dźwięk Erazm Sławiński

Montaż Jerzy Szota, Edward Wojtczak

Charakteryzacja Małgorzata Tomaszewska

Współpraca charakteryzatorska Antonina Choroszy

Redakcja Stanisław Pater

Kierownictwo techniczne Mieczysław Zieliński

Kierownictwo produkcji Cezary Rokicki. Współpraca produkcyjna Iza Pytlakowska.

Produkcja Telewizja Polska (Wrocław)

Obsada aktorska Mariusz Sabiniewicz, Igor Przegrodzki, Jadwiga Skupnik Bogdan Grzeszczak, Małgorzata Niewiadomska, Jerzy Schejbal, Teresa Sawicka, Janusz Andrzejewski, Paweł Okoński, Halina Skoczyńska Andrzej Wojaczek, Grażyna Korin, Iga Mayr, Eliasz Kuziemski, Marlena Milwiw, Piotr Kurowski

DARIUSZ Film fabularny Produkcja: Polska Rok produkcji: 2019, Barwny, 73 min

Reżyseria Jerzy Gruza

Asystent reżysera Rafał Dajbor

Scenariusz Jerzy Gruza

Współpraca scenariuszowa

Tatiana Sosna-Sarno

Zdjęcia. Wojciech Rawecki.

Asystent operatora kamery Michał Szwed, Robert Awesome.

Korekta barwna Mateusz Kielbowicz. Osiemstudio

Współpraca rekwizytorska Gabriela Bidzińska

Dźwięk Wojciech Chudziński, Remigiusz Botiuk, Aleksandra Zawrotniak- DSM Digital Soundmakers

Dźwięk na planie Remigiusz Botiuk, Wojciech Chudziński, Miłosz Smyl.

Montaż Zbigniew Martan Współpraca montażowa, Łukasz Rosiński, Antoni Kowalczyk

Charakteryzacja Anna Sowińska

Grafika Mateusz Kielbowicz Osiemstudio

Transport, Rafał Dajbor, Koordynacja produkcyjna Weronika Malik

Współpraca produkcyjna Agnieszka Rosińska, Anna Wojdat

Producent wykonawczy Tatiana Sosna-Sarno

Produkcja Sygnał

Współfinansowanie

Polski Instytut Sztuki Filmowej

Obsada aktorska, Jerzy Gruza,, Arkadiusz Gołębiowski, Tatiana Sosna-Sarno, Piotr Chomik

Jolanta Litwin, Janusz Szydłowski, Robert Szymański, Maciej Staniewicz, Rafał Dajbor Rafał Śpiewak, Sławomir Drygalski., Maria Patykiewicz, Stanisław Banasiuk, Ewa Szymańska

Waldemar Nowak, Marzena Manteska, Łukasz Rosiński, Agnieszka Rosińska, Paulina Wesołowska, Rafał Boguta, Mariusz Sandomierski, Peter Schläger, Wojciech Rawecki, Krzysztof Goszczak Mr. Tutti Hide, Patryk Wereszczyński, Mateusz Podgórski

OŚWIADCZENIE AUTORA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

1. Ja, niżej podpisany: **WOJCIECH KAROL RAWECKI**

Autor rozprawy doktorskiej pt.

Tytuł aneksu teoretycznego rozprawy doktorskiej

Realizacja telewizyjna teatrów telewizji i filmu fabularnego w różnych aspektach techniki narracyjnej. Badanie wpływu doświadczeń autorskich na kształtowanie ostatecznej formy projektów.

Zagadnienie ujęte z punktu widzenia: operatora kamery, realizatora telewizyjnego, reżysera telewizyjnego, operatora obrazu.

Na przykładzie

Teatru „Stara kobieta wysiaduje”, reż. Kazimierz Braun, autor Tadeusz Różewicz

Teatru „Rycerze króla Artura”, reż. i scenariusz Henryk Tomaszewski

Teatru „Kosmos”, reż. i scenariusz Eugeniusz Korin, autor Witold Gombrowicz

Filmu fabularnego „Dariusz”, reż. i scenariusz Jerzy Gruza -dzieło doktorskie

Oświadczam, że ww. rozprawa doktorska:

- została przygotowana przeze mnie samodzielnie,
- nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym,
- nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem/łam w sposób niedozwolony, nie była podstawą nadania stopnia doktora, dyplomu wyższej uczelni lub tytułu zawodowego ani mnie, ani innej osobie.

Oświadczam również, że treść rozprawy doktorskiej zapisanej na przekazanym przeze mnie jednocześnie nośniku elektronicznym jest identyczna z treścią zawartą w wydrukowanej wersji pracy.

Jestem świadomy/a odpowiedzialności karnej za złożenie fałszywego oświadczenia.

Warszawa 23.04.2024

Czytelny podpis autora rozprawy doktorskiej

