

Z numeru: **Didaskalia 159**

Data wydania: październik 2020

DOI: 10.34762/qf87-y264

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-globalnoscia-lokalnoscia>

/ mediacje

## Między globalnością a lokalnością

### National Theatre Live i uniwersalizowanie teatralnego zdarzenia

Michał Lachman | Uniwersytet Łódzki

#### **Between the Global and the Local. National Theatre Live and the Universalisation of the Theatrical Event**

The article examines film productions of London's National Theatre, which are based on its most famous performances. The author discusses the techniques used to produce cinematic versions of the plays and analyses the methods of re-creating the theatrical experience as well as the way it affects the models of theatre reception. His starting point is the thesis that this form of transmitting the theatrical experience serves to impose a specific, mainstream cultural model whose impact is strengthened by the use of new media. Subject to the media treatment, the theatrical experience becomes more intense and gives the spectator an illusion of more direct contact with the work than a traditional visit to the theatre. The processed experience has the potential to create new cultural models whose predominant characteristic is the pleasure of reception.

Keywords: British theatre; London's National Theatre; National Theatre Live

Kiedy w 2009 roku po raz pierwszy wyemitowano na żywo spektakl z Teatru Narodowego w Londynie, nikt nie przewidywał, jak ogromny sukces odniesie

to przedsięwzięcie. *Fedra* Racine'a w reżyserii Nicholasa Hytnera, z Helen Mirren w roli głównej, pokazana została jednocześnie w siedemdziesięciu kinach w Wielkiej Brytanii i w dwustu na całym świecie (NT website). Spektakl nadawano na żywo, bez wcześniejszego montażu, a widzowie zgromadzeni w salach kinowych mieli sposobność współuczestniczenia w żywym wydarzeniu teatralnym, którego doświadczali za pośrednictwem cyfrowo przetworzonego sygnału. W ciągu ostatnich dziesięciu z górą lat przedsięwzięcie zainicjowane przez National Theatre rozwinęło się do ogromnych rozmiarów, nie tylko prezentując najlepsze spektakle londyńskiej sceny w tysiącach kin, ale także systematycznie kształtując i wychowując niemal milionową widownię o zasięgu globalnym (por.: NT website; Barker, 2013). Popularność tej formy udostępniania dzieła teatralnego, jak również złożoność mechanizmów jego działania nie dają się łatwo opisać przy użyciu pojęć krytycznych używanych w analizach teatru telewizji lub filmowych adaptacji dramatów Szekspira. Analogii do formy dystrybucji teatralnego doświadczenia wytworzonego przez Teatr Narodowy w Londynie należy szukać raczej w transmisjach z takich przyciągających globalną widownię wydarzeń jak mecze piłkarskie<sup>1</sup>. Zarówno sposób relacjonowania wydarzenia, czyli przekaz na żywo oparty na bezpośrednim montażu obrazu z wielu kamer, jak i globalność odbioru, generująca szczególny model wspólnego, zapośredniczonego doświadczenia, odkrywają złożoność tego zjawiska, które być może zwiastuje nowe modele społecznego uczestniczenia w kulturze.

Sam sposób przygotowania sceny, kostiumów i aktora do spektaklu, który będzie emitowany na żywo, wytwarza naddatek treści, swoistą intensyfikację przekazu, zanim jeszcze jego cyfrowy impuls zostanie wysłany w świat.

Ponadto praca wielu kamer, przede wszystkim ich precyzyjne rozmieszczenie na planie widowni, określa i determinuje perspektywy patrzenia, ogranicza i zarazem faworyzuje oko idealnego, zaprojektowanego przez realizatorów

widza. Ten wirtualny twór, na którego miejscu zasiądzie realny widz kinowy w rozrzuconych po świecie salach multipleksów, widzi konkretne treści, wychwytywane dla niego z całości scenicznego świata przez sterowane na żywo kamery. Jednak to, co jest jedynie fragmentem całościowej rzeczywistości sceny (zob.: Bay-Cheng, 2007, s. 43), w której rozgrywa się akcja spektaklu, podlega intensyfikacji i przerysowaniu, ponieważ kamera widzi ostrzej i czuje mocniej niż przeciętny widz w sali teatralnej. Na tę złożoność samej materii doświadczenia nakłada się charakter przekazu, który ulega przetworzeniu, a jego transmedialna natura, przekroczenie granicy między sztuką teatru a sztuką filmową, dokonuje się z pełnymi konsekwencjami przekładu semiotycznego oraz w ramach zupełnie nowej modalności odbioru dzieła. Ostatecznie zmienia się również status i oddziaływanie przekazywanych treści, które z prezentacji o lokalnym zasięgu przeistaczają się w uniwersalny impuls niosący ze sobą silny wzorzec kulturowy, aplikowany w sam środek odmiennych tradycji i praktyk artystycznych, dokonując przy tym redefinicji kulturowych funkcji w ramach instytucji pośredniczącej w ich przekazywaniu.

## **Nowe zdarzenie teatralne**

Londyńscy twórcy koncepcji teatru nadawanego na żywo od początku mieli świadomość, że wytwarzają nowy rodzaj zdarzenia teatralnego<sup>2</sup>. Jego istotą jest próba wbudowania realności w wirtualność, zakładająca, że bezpośredniego doświadczenia teatru nie uda się odtworzyć. Można jednak w taki sposób przygotować jego formę, żeby kinowy obraz dawał sposobność przeżycia i utożsamienia się z przekazem scenicznym w podobny sposób, w jaki dzieje się to podczas tradycyjnego spektaklu. Doświadczenie to umiejscowione zostaje między realnością a wirtualnością, ponieważ forma ta łączy w sobie cechy teatru i kina, nie będąc żadną z tych sztuk w czystej

postaci. W ten sposób wciąga widza kinowego w nową przestrzeń oddziaływania i odbioru, oferując szereg technicznych i formalnych zabiegów, które pozwalają zbudować, zrekonstruować czy też odtworzyć emocje, odczucia i wrażenia teatralne, często z większą intensywnością i plastycznością.

Wytworzenie doświadczenia teatralnego w sali kinowej możliwe jest przede wszystkim dzięki precyzyjnie zaplanowanej realizacji, nad którą czuwa osobny reżyser wraz z dużą grupą współpracowników. Koncepcję produkcji dostosowuje się za każdym razem do specyfiki przedstawienia, a ostateczne decyzje podejmowane są we współpracy z reżyserem teatralnej wersji spektaklu. Typowa realizacja filmowa z Teatru Narodowego w Londynie opiera się na pracy pięciu do ośmiu kamer, których obraz miksowany jest na żywo (zob.: NT website). Widownia kinowa oraz jej wrażenia artystyczne uznawane są za priorytetowe, dlatego kamery zajmują najlepsze miejsca na widowni, umożliwiając najpełniejszy ogląd sceny i najwierniejsze śledzenie dynamiki zmieniającej się akcji (zob.: tamże). Ustawieniu pracy kamer poświęcone są dwie osobne próby, podczas których operatorzy wraz z reżyserami planują szczegółowy scenariusz ujęć (zob.: tamże)<sup>3</sup>. Precyzyjnie określa się tu nie tylko zmiany ujęć z panoramicznych na zbliżenia, plan ogólny bądź bliski czy amerykański, ale także długość trwania poszczególnych sekwencji zdjęć wraz z opisem tego, co powinno się znaleźć w danym kadrze. Właśnie te elementy najsilniej wpływają na modalność odbioru kinowego, stanowiąc podstawę do budowania i intensywnego współodczuwania pierwotnego zdarzenia teatralnego, a nawet nadawania jego zrekonstruowanej wersji większej intensywności niż w oryginale.

To powoduje, że realizator odpowiedzialny za kontrolę pracy kamer na żywo staje się w dużym stopniu współtwórcą filmowego spektaklu, budując jego

spontaniczną, żywą strukturę. Pomimo precyzyjnie zaplanowanego scenariusza, to właśnie wrażliwość tej osoby oraz emocjonalne zaangażowanie w rytm, tempo i nastrój poszczególnych scen nadają przekazowi kinowemu walor życia, dziania się, prawdziwego doświadczenia, w którym pulsują autentyczne emocje. Tim van Someren, realizator wielu transmisji z Teatru Narodowego, twierdzi, że kluczowe okazuje się odejście od schematów wypracowanych w popularnych formach telewizyjnych. Widz zainteresowany spektaklem granym na najważniejszej scenie w Wielkiej Brytanii nie oczekuje montażu przypominającego telewizyjny *talk show* ani ujęć rodem z sitcomu *East Enders*. „Musisz wyczuć rytm” – podkreśla Someren – „Kiedy masz do czynienia z farsą, potrzebujesz całej masy cięć. Z Szekspirem jest inaczej, wszystko rozwija się wolniej” (Trueman, 2013). Someren zgadza się z tezą, że przekaz teatralny zostaje w procesie produkcji wzmocniony. Dzieje się tak z jednej strony dlatego, że często kamery są bliżej akcji niż jakikolwiek widz. Z drugiej, ponieważ montażowi na żywo przyświeca zasada wychwytywania kluczowych momentów napięć, węzłowych punktów akcji, które determinują zarówno sens dzieła, jak i dynamikę jego odbioru. W tym technicznym aspekcie produkcji kryje się wiele sposobów na intensyfikację doświadczeń i konkretyzację sensów. Someren zauważa: „[...] jeśli uda się pokazać łzy na twarzy Toma Hiddlestona [w *Koriolanie* z 2014 roku], to świetnie, ale jeśli złapiesz ujęcie jego zapłakanej twarzy razem z wyrazem twarzy przyglądającej się mu żony, to wywołasz jeszcze silniejsze wrażenie” (Handley, 2016).

Nierzadko materialność przedstawienia teatralnego wymaga upiększenia i przeróbek na potrzeby kamery. Rzeczywistość sfilmowana wygląda realistycznie pod warunkiem, że została precyzyjnie ucharakteryzowana. Dlatego aktorzy mają inne fryzury niż w teatrze, nakładają inny make-up, krew używana podczas scenicznych walk musi mieć zmieniony odcień;

niejednokrotnie scenografia wymaga przemalowania, a kostium – innego barwienia (zob.: Handley, 2016)<sup>4</sup>. Te zabiegi, które budują poczucie autentyczności, realizatorzy określają mianem „liveness”<sup>5</sup>. Zdaniem twórców, można tę kategorię dzieła opisać jako „odczuwanie zdarzeniowości” zapośredniczone „wzmocnionym doświadczeniem oferowanym widzowi”, a także jako możliwość oddania „wyjątkowości atmosfery” oryginalnego przedstawienia, wraz z jego niepowtarzalnym charakterem (NT Live Pdf, s. 24, 26). Zatem za jeden z ważniejszych atrybutów tej formy uznaje się umiejętność ocalenia „wyjątkowości” i „niepowtarzalności” w medium z definicji przystosowanym do wielokrotnej reprodukcji. Czynnikiem unikalności, obecnej w odbiorze widza w momencie kontaktu z zapisem cyfrowym, umożliwia przeniesienie zdarzenia teatralnego poza fizyczną scenę, ocalenie poczucia teraźniejszego dziania się, a w związku z tym zawieszenie charakterystycznego dla obrazu filmowego poczucia zapośredniczenia.

## **Teatr zapośredniczony**

Chociaż projekt Teatru Narodowego w Londynie jest pod wieloma względami pionierski, nietrudno odwołać się do długiej tradycji rozważań, które wskazują na złożone relacje między filmem i kinem a teatrem. Kluczowa jest w tym kontekście analiza wzajemnego oddziaływania na siebie kina i teatru oraz wynikających z tego konsekwencji dla kształtu oraz społecznego odbioru dzieła filmowego stworzonego na podstawie tekstu dramatycznego i przy wykorzystaniu przedstawienia teatralnego.

Związki teatru z filmem rozwijają się od czasów, gdy kino stało się pełnoprawną sferą artystycznego działania, i trudno wskazać moment, w którym teatr i film weszły w relację wzajemnej wymiany i inspiracji<sup>6</sup>. Kino od samego początku kojarzyło się nie tylko z nową estetyką, ale także z nową

energiją, która pomagała tradycyjnym gatunkom dramatycznym przetrwać w świadomości widzów, pozostawić trwalszy, niż sam spektakl, ślad w historii teatru oraz zyskać swobodę formalną, jaką konwencjonalna realizacja sceniczna nie mogła się poszczycić<sup>7</sup>. André Bazin w swoich rozważaniach nad nową formą sztuki, którą nazywa „teatrem sfilmowanym”, zwraca uwagę, że dość wcześnie doceniono walory filmu, nie tylko jako medium doskonale przystosowanego do upowszechniania rozmaitych form teatralnych, ale także dającego im możliwość przetrwania i rozwoju (zob.: Bazin, 2005, s. 76-80)<sup>8</sup>. Bazin wskazuje również na dwa sposoby filmowej adaptacji teatru; pierwsza (zwykle nieudana ze względu na sztuczność) to statycznie sfilmowane przedstawienie odegrane na scenie; druga to sztuka zaadaptowana na potrzeby kina i w wyniku przenikania się teatru i filmu tworząca złożoną wielowarstwową strukturę (zob.: tamże, s. 83)<sup>9</sup>. Tylko w przypadku tak pełnego zespolenia dwóch mediów przekazu dochodzi do „połączenia siły i dynamiki kina z teatralną formą” (tamże, s. 86).

Za przykład udanego dzieła, które realizuje właśnie ten walor adaptacji, Bazin uznaje *Henryka V* w reżyserii Laurence’a Oliviera z 1944 roku (zob.: tamże, s. 87). Dokonując „sfilmowania teatru”, Olivier nie stara się ukryć teatralności. Wręcz przeciwnie, teatralność to jeden z tematów tego filmu, dostarczający nie tylko klamry fabularnej, ale dopełniający poszczególne sceny i ich sens. „Teatralność” została tu sfilmowana tak samo jak dramat Szekspira. Film otwiera prolog, w trakcie którego widzowie przyglądają się makiecie Londynu, wiernie odtwarzającej historyczny wygląd miasta. Najazd kamery na budynek teatru The Globe przenosi akcję na elżbietańską scenę i wtlacza ją we wszystkie charakterystyczne dla tej epoki konwencje teatralne. Dalsze części filmu, sceny bitwy pod Azincourt, kręcone są już w plenerze, a konwencje teatru elżbietańskiego zastępuje filmowy realizm. Na koniec akcja filmu powraca do budynku teatralnego i do formalnych wyznaczników

szekspirowskiej sceny. Strategia łączenia dwóch języków czy też dwóch żywiołów zapewnia doskonałą symbiozę teatru i filmu, w wyniku której obie te sztuki nie tracą swoich specyficznych cech, wzmacniając jednocześnie wspólny przekaz (zob.: Davies, 2000, s. 163-170)<sup>10</sup>. Zdaniem Bazina, sprawne łączenie konwencji teatru i filmu prowadzi do „intensyfikacji”, a ta, w jego przekonaniu, „odkrywa i wydobywa na światło dzienne wiele szczegółów i detali, które na scenie teatralnej pozostają niezauważone” (Bazin, 2005, s. 91).

Łączenie konwencji i technik w dziele, które stanowi zespolenie dwóch sztuk i mediów przekazu, oraz intensyfikacja doświadczenia widza kinowego wyznaczają dwie zasadnicze cechy tego gatunku. W kontekście analizy National Theatre Live na plan dalszy schodzą rozważania dotyczące tego, czy sfilmowany spektakl należy uznać za adaptację sztuki, czy raczej za dokumentację spektaklu<sup>11</sup>. Istotniejsze wydaje się bowiem przedstawienie i analiza gotowego dzieła jako niezależnej całości, jako zbioru technik i zabiegów, które składają się na jego formę, a także analiza emisji sfilmowanego przedstawienia teatralnego. Kamera nie tylko przekazuje obrazy, wizualne kompozycje, ale przede wszystkim oddaje doświadczenie oglądania, zawarte zarówno w filmowanej na żywo scenie, jak i w obrazach widowni, proscenium, balkonów i łóż, czy cieni aktorów rzucanych na boczne ściany audytorium. Tematem całego przekazu staje się „oglądanie” spektaklu, „doświadczenie” teatru (w uproszczeniu: „wizyta w teatrze”), którego ważną, ale nie jedyną częścią są zdarzenia dziejące się na scenie.

## **Oko doskonałe**

NT Live narzuca swoim widzom konwencję patrzenia, wypracowaną precyzyjnie koncepcję wizualności, definiując przy tym nie tylko własny



wysterowany model recepcji, ale także psychoemocjonalną konstrukcję akcji. Akcja ta jest modelowa, doskonała, jest perfekcyjną wypadkową najlepszych ujęć, kalkulowanej synchronizacji ruchu kamer z ruchem scenicznym, kompozycji kadrów zawierających ekstrakt scenicznego dziania się<sup>12</sup>. Konsoliduje się w ten sposób i utrwała to, co Martin Jay nazywał „perspektywą kartezjańską”, w której projektowany jest „kartezjański podmiot”, mający do dyspozycji geometrycznie wykreślony obraz logicznej i spójnej rzeczywistości (por.: Bolter, Grusin, 2000, s. 24; Jay, 1988). W tej formie przekaz tworzony w ramach NT Live to spektakl doskonały, wzorcowy, nieosiągalny dla widza teatralnego, a dostępny jedynie dla kinowego. Żaden teatroman nie odtworzy perfekcyjnej „ścieżki”, jaką dla przedstawienia kinowego wyznaczają ujęcia kamer, chwytające najważniejsze momenty akcji, fragmenty przestrzeni, zbliżenia twarzy. „Żywy” widz teatralny jest tu odbiorcą ułomnym, gdyż jednostkowe impulsy, emocje, a nawet spadki koncentracji powodują, że część istotnych elementów umknie jego uwagi. Warto zatem przyrzeć się zarówno scenariuszom, które zawierają precyzyjny zapis pracy kamer, jak i nagraniom. Ruchy kamer, zbliżenia, a także kompozycja kadrów odkrywają techniczną stronę tworzenia tego szczególnego przekazu medialnego<sup>13</sup>.

W scenariuszu pracy kamer tekst sztuki wydrukowany jest po prawej stronie kartki, natomiast lewa część pozostawia wolne miejsce na zapis typu i sekwencji ujęć. Umożliwia to precyzyjną synchronizację mówionego tekstu i akcji z opisem obrazu przekazywanego przez kilka zmieniających się kamer. Do sfilmowania jednego przedstawienia potrzeba od ośmiuset do tysiąca ujęć. Opisy pracy kamer zawierają informację o ich ruchu, którego celem jest śledzenie dynamicznej akcji, rodzaju planu (zbliżenie albo oddalenie), a także adnotację dotyczącą kompozycji kadrów. Wszystkie decyzje są znaczące i wynikają z założonej koncepcji klarowności, logiki i sekwencyjności zdarzeń,

które odsłaniają preferencje estetyczne realizatorów – a pośrednio również tradycji teatralnej i filmowej, z jakiej wyrastają. Każdy najazd kamery, każde cięcie i zbliżenie należy zatem traktować jak deklarację estetyczną, znaczącą nie tylko w planie treści, ale w wymiarze założonego modelu widzenia, estetyki wizualności, schematów narracyjnych i potrzeby zmanifestowania koncepcji sztuki, która w tym przypadku preferuje jasną psychologiczną motywację, naturalistyczne przedstawienie emocji, synchronizację ruchu ciała i słowa, racjonalizm argumentacji, wynikanie przyczynowo-skutkowe, a także społeczny wymiar gestu.

Najprostsze wskazówki dla operatora kamery odnoszą się do jej ruchu. W scenariuszu do *Otella* w jednej z początkowych scen nakazuje się jej „ruch w prawo”, by „złapać Otella w kadrze” (Szekspir, *Otello*, 2013, s. 13). We *Frankensteinie* scena, w której potwór budzi się do życia za dużą przegrodą przypominającą sprężystą błonę, pokazana zostaje przez kamerę powoli wędrującą z lewej do prawej strony sceny i stopniowo zwężającą kadr, by w końcu skupić się na drżącej postaci (por.: Boyle, *Frankenstein*, 2011, 6 min). W *Audiencjach* (*The Audience*), opowiadających o cotygodniowych spotkaniach Elżbiety II z kilkunastoma kolejnymi premierami jej rządu, następujące instrukcje precyzyjnie ujmują zachowanie kamery oraz kompozycję obrazu: „Widownia w dole kadru. Przytrzymanie do wyciemnienia. Wchodzi lokaj. Kamera w prawo w trakcie gdy mówi. Bardzo powoli zbliżenie, pełna postać. [Na tyle szeroko, żeby uchwycić dwóch służących wchodzących z prawej i lewej str.]” (Morgan, *The Audience*, 2013, s. 1). Sterowane ruchy kamery oraz wskazówki dotyczące elementów, które muszą znaleźć się w kadrze, pełnią funkcję przewodnika dla oka widza, prowadzonego od punktu do punktu, śledzącego rozwój akcji i koncentrującego się na ustalonych znaczących szczegółach, koniecznych do pełnego zobaczenia i „doświadczenia” scenicznych zdarzeń. Podczas

szczególnie nerwowego monologu Margaret Thatcher w *Audiencjach* zmieniające się szybko ujęcia pokazują to mówiącą premier, to reagującą negatywnie na jej słowa królową. Widz kinowy otrzymuje zatem synkretyczny ekstrakt czy też kompendium ich relacji; sumaryczny i wycinkowy reportaż z ich spotkania, a zarazem znaczące, zuniwersalizowane podsumowanie polityki tamtych czasów (zob.: Morgan, *The Audience*, 2013, s. 104).

Kamera jako przewodnik oka skupia uwagę na szczegółach, wyjmując z całości część szczególnie ważną, tę część, na której osadza się kluczowy emocjonalny ładunek danej sceny bądź intelektualny walor. W *Otelli* scenariusz nakazuje kamerze zbliżenie na Jagona, który znajduje chustkę Desdemony, potem kamera śledzi niczego nieświadomą Emilię w kierunku wyjścia, a opis sceny kończy następująca wskazówka dla operatora: „Trzymaj Jagona na wyjściu Emilii” (Szekspir, *Otello*, 2013, s. 91), co jeszcze bardziej uwypukla stopień niewiedzy wszystkich bohaterów na temat złej natury Jaga. Autorytarnie i kategorycznie kontroluje się uwagę widza, kiedy zostaje ona skierowana na zegarmistrzowsko precyzyjne zbliżenie dłoni Benedicta Cumberbatcha w roli potwora, który z trudem próbuje wydostać się na świat z za błony okalającej jego budzące się do życia ciało. Taki sam zabieg zbliżenia i koncentracji uwagi zastosowany zostaje w *Prześwicie* Davida Hare’a, opowieści o odradzającej się miłości starszego mężczyzny do młodszej kobiety. Moment, w którym ręce bohaterów na krótką chwilę stykają się ze sobą, jest kluczowy dla odnowionej, zaskakującej i nieprzewidywalnej relacji dwojga ludzi (zob.: Hare, *The Skylight*, 2014, 1.01 min). W realizacji filmowej powiększony na przedłużonym zbliżeniu gest splecionych rąk urasta do rangi kluczowego zwrotu akcji, podczas gdy w odbiorze scenicznym może umknąć uwagi widza, a jego wymowę zapewne przytłoczy natłok przedmiotów wypełniających realistyczną scenografię. Istotne jest w tym przypadku to, że realizacja filmowa podąża logicznie i

konsekwentnie od jednej cezury do drugiej, od jednego klarownie ustanowionego zwrotu akcji do kolejnego, zapewniając nie tylko gładkie przejścia między etapami opowiadanej historii, ale także dostarczając niepodważalnej motywacji psychologicznej dla działań i słów postaci. Taka montażowa płynność i spójność, a może nawet hiperrealizm, warunkuje inne rozumienie i odbiór dzieła niż to, które właściwe jest widzowi teatralnemu. Część elementów scenicznej realizacji umyka uwadze widza teatralnego, co sprawia, że obraz scen oraz całości dzieła staje się niepełny i na swój sposób niedopowiedziany. Czy jest przez to gorszy? Czy raczej poprzez miejsca niedookreślenia, subiektywne odczytanie, zmienną intensywność uwagi, dialektykę albo subiektywną epickość oglądu widz teatralny uwalnia się od jedynej modelowej ścieżki odbioru, by dostrzec niespójności i nieciągłości maskowane perfekcyjnym filmowym montażem?

Mimo że spektakle filmowane są z wielu ruchomych kamer, ich obraz jest zdecydowanie bardziej statyczny niż we współczesnym kinie, a zawartość kadrów, noszących znamiona ustawionej kompozycji, przywołuje na myśl studyjną fotografię. To przejście od filmu do fotografii otwiera wiele ścieżek interpretacji, odsyłając jednocześnie do takich teoretyków i twórców jak Aby Warburg i Bertolt Brecht. Co za tym idzie, przedstawienia nadawane na żywo z Teatru Narodowego w Londynie uznać można nie za dzieła filmowe, a za zbiór obrazów bądź szczególny rodzaj atlasu wizualnego. Nagrania spektakli rozumiane jako zbiór fotografii stają się wyselekcjonowanymi znaczącymi śladami wizualnej wrażliwości, zmontowanymi w sposób, który odsłania wzór i regularność dające pojęcie o modelu kultury stojącym u ich powstania. Owe ruchome zdarzenia wizualne to atlasy przypominające Brechtowski *Kriegsfibel*, wizualny „elementarz wojny”, analizowany przez Georges'a Didi-Hubermana, a także *Atlas Mnemosyne* Warburga w tym sensie, że są one – jak pisze Didi-Huberman o zdjęciach Brechta, „elementami pamięci

wizualnej” (2011, s. 32) czy „montażem cytatów” układającym się w pewien „materiał narracyjny” (Didi-Huberman, 2011, s. 70). Tak więc owe starannie dobrane ujęcia filmowe są również swoistą „mapą” większej całości w takim rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Warburg w swoich kompozycjach plansz, zawierających zdjęcia sztuki renesansowej (zob.: Johnson, 2012, s. 11). Układając reprodukcje w zmieniające się konstelacje, Warburg tchnął w nie energię „pośmiertnego życia”, zamkniętą w nowej ramie interpretacyjnej (tamże, s. 9); zarazem jednak eksponował nieciągłość i synkretyczny charakter ich układu, dając tym samym wyraz „kulturowemu kryzysowi” modernizmu (tamże, s. 13, 16).

Na tym kończą się podobieństwa między twórczością Warburga i Brechta a przedstawieniami z National Theatre. O ile zbiór wizualnych artefaktów, za jaki uznać można sfilmowane przedstawienia z Londynu, wskazuje na model kultury, która je wytworzyła, o tyle jego estetyczna spójność odbiega od dialektycznej i eliptycznej metody zaproponowanej przez Warburga i Brechta. Brechtowskie zbiory fotografii drugiej wojny światowej, opatrzone krótkimi epigramatycznymi wierszami i wydane jako *Kriegsfibel*, Didi-Huberman nazywa „małymi maszynami dialektycznymi” (2011, s. 45), ponieważ przyjmując dialektyczny stosunek do przedstawienia rzeczywistości, oddawały ją w sposób „problematyczny” i wskazywały na istniejące w niej „skazy”, na jej „nierozstrzygalność” oraz ukryty „nieład” (Didi-Huberman, 2011, s. 116). W ten sposób Brecht ukazywał „immanentną konfliktowość” różnych modeli opowiadania, dokonując ich demontażu i ponownego złożenia (tamże, s. 130). O ile u Brechta każdy zabieg montażowy okazywał się metodą na „zajęcie stanowiska” (tamże, s. 127), które ujawnia nieciągłość rozumienia, a także jego polityczne podłoże, o tyle w produkcjach National Theatre mamy do czynienia z montażem spójnym, pozbawionym „skaz” i nieciągłości, doskonale logicznym i eksponującym jedynie konflikty

fabularne, które poprzez emocjonalne zaangażowanie widza maskują skrywane aporie i kontrasty poznawcze. Poprzez taką formę twórcy również „zajmują stanowisko”, ale odsyła ono do kultury iluzji, modelu emocjonalnej identyfikacji, antydialektycznej poprawności, której celem jest nie dekonstruować, a maskować, dostarczając widzowi gotowych protez i pomostów wspierających rozumienie i odczuwanie.

Elementów pomagających budować poczucie iluzji oraz „roziewać wątpliwości” interpretacyjne jest w kadrach komponowanych przez producentów filmowych z Teatru Narodowego wiele. Kiedy w przedstawieniu na podstawie sztuki Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* dwaj tytułowi bohaterowie rozprawiają z wyższością o szaleństwie Hamleta, kadr filmowy ukazuje duńskiego księcia rozłożonego wygodnie na fotelu nad sceną, ironicznie przysłuchującego się wypowiedziom dawnych kolegów ze studiów (zob.: Leveaux, 2017, 2.42 min; Stoppard, 2017, s. 204).

Intelektualna wyższość Hamleta, z którego Stoppard robi arcyinteligentnego i bezwzględnego manipulatora, staje się niepodważalna poprzez wizualną kompozycję kadru. W *Otelli*, w monologu Jagona przestrzegającego Otella przed poddaniem się zazdrości, w kadrze widzimy obu aktorów i obserwujemy reakcje Otella na tę inteligentną prowokację. Nie ma wątpliwości, że słowa Jagona sięją spustoszenie w sercu dowódcy, a jego ukazana w zbliżeniu mimika dopowiada i ilustruje ten fakt ze zwielokrotnioną intensywnością (zob.: Szekspir, 2013, s. 82). Podobny naddatek interpretacyjny otrzymuje widz kinowy, oglądając *Frankensteina*, kiedy twór Frankensteina znajduje Biblię, z której będzie się uczył ludzkiej mowy. Ten fragment filmowany jest z góry – tak, by w kadrze pomieścił się aktor oraz rozświetlona setkami żarówek i przypominająca gwiazdziste niebo górna część sceny. Interpretacyjna funkcja tego ujęcia, nie całkiem dostępna dla widza teatralnego, otwiera nowy kontekst w scenie „edukacji” stwora.

Wreszcie w *A Disappearing Number* autorstwa Simona McBurneya i teatru Complicité, opowiadającym o indyjskim geniuszu matematyki i jego związanej z prowadzeniem badań przeprowadzce do Cambridge, przedstawione zostają tragiczne losy grupy postaci dotkniętych śmiercią najbliższych. Końcowa scena zmienia się w swoisty lament nad zmarłymi, by w perfekcyjnie skomponowanym kadrze pokazać całą ich grupę, ustawioną w znikającym za kulisami szeregu zjaw. Obrazowi filmowemu towarzyszy matematyczny wywód o szeregu liczb ciągnących się w nieskończoność i dających możliwość kontaktu nawet z najodleglejszymi pozycjami w ciągu. Związek tej zmienionej w metaforę matematycznej formuły z grupą postaci ustawionych w jednej znikającej w ciemności linii, puentuje sztukę, której tematem jest pocieszenie, jakie oferuje matematyka zwykłemu człowiekowi (por.: McBurney, 2010, s. 170)<sup>14</sup>.

Taki właśnie system nawiązywania relacji wizualnych w kadrach i ujęciach filmowych generuje skojarzenia i sensory słabiej obecne w bezpośrednim oglądzie teatralnym. Dominuje tu strategia dopowiadania znaczeń: obok naddatku wizualnego związanego z zaawansowaną technologią filmową, w londyńskich produkcjach mamy do czynienia z naddatkiem treści, który na zasadzie muzealnego audiobooka prowadzi widza od jednej ekspozycji do drugiej, opatrując ścieżkę zwiedzania kompatybilnym wzrokowym komentarzem. Przedsięwzięcie Warburga porównywane jest niekiedy do mapy w jej pierwotnej funkcji „orientowania się we wrogim kosmosie” (Johnson, 2012, s. 10), z tym że w jego przypadku chodzi o wytyczanie nieznanych ścieżek poprzez kulturę Zachodu w jej krytycznych momentach napięć (Johnson, 20102, s. 11). Jako próba mapowania spektaklu teatralnego, filmowe realizacje z National Theatre bardziej przypominają mapy Google’a, w których oglądamy kartograficzną reprodukcję doskonale znanych przestrzeni. Celem takiego działania jest zasada przyjemności, gwarantująca

sybiotyczne zaangażowanie w emocje już posiadane, wymagające jedynie intensyfikacji i technologicznego wzmocnienia, a nie krytyczne odkrywanie niepokoju i niepewności w zetknięciu z nieznanymi treściami. Podstawą takiego odbioru jest „identyfikacja” i stwarzanie przewidywalnego „ja” odbiorcy, a zatem odczuwana przez widza „przyjemność patrzenia” ma źródło w konkretnych „pragnieniach”, które odzwierciedlają „obsesje psychiczne” wytwarzającego je społeczeństwa (Mulvey, 1992, s. 98-99, 96, 97)<sup>15</sup>.

Zasada przyjemności jest tym dominującym aspektem produkcji Teatru Narodowego w Londynie, który określa również materialne warunki odbioru sfilmowanego spektaklu. Z definicji nie zakładają one bowiem żadnej niedoskonałości, żadnego informacyjnego szumu, żadnych zakłóceń percepcyjnych czy zaburzenia wizji. Wdrukowują w świadomość widza perfekcję pośredniczących w ich przekazywaniu układów scalonych. Ta inskrypcja doskonałości wyklucza gorsze bądź złe widzenie, oglądanie spektaklu pod niekomfortowym kątem, z miejsc niedających stuprocentowej widzialności sceny, w formie źle skomponowanego kadru. Teatr okazuje się w zestawieniu z cyfrowym przekazem materialnie niedoskonałym nośnikiem sensów, naznaczonym zamazaniem i zaburzeniem wizji, szumami w przekazie, które jednak ostatecznie zaświadcza o jego niepodrabialnej autentyczności. Można powiedzieć, że owa autentyczność doświadczenia nie może konkurować z hiperpoprawną wizualnością sfilmowanej akcji, ale osadza się w somatycznym doświadczeniu ciała, które dostępne jest widzowi teatralnemu, zmuszanemu do nie zawsze wygodnego wychylania się w celu zobaczenia szczegółów gry, wytężającego słuch, by dosłyszeć dźwięki zagłuszane przez innych widzów lub stłumione przez odległość od sceny<sup>16</sup>. Czy ten dyskomfort cielesny może w jakimś sensie odkrywać inny wymiar „doskonalenia poznania zmysłowego”, na które powołuje się Richard



Shusterman, tworząc podstawy swojej estetyki pragmatycznej (zob.: Shusterman, 2015, s. 358)? Fizyczny dyskomfort teatralnego doświadczenia, Shustermanowska „intensyfikująca” doświadczenie „praca nad ciałem” (tamże, s. 373), posadowiona na „podłożu organicznym” ludzkiego organizmu (John Dewey, cyt. za: Shusterman, 2015, s. 61), niknie w przekazie cyfrowym, ponieważ to kamera podwieszona na ruchomym statywie dokonuje karkołomnych wychyleń, by uchwycić jak najlepsze ujęcie dla widza wygodnie unieruchomionego w sali kinowej.

## **Filmując aureę, filmując kanon**

Jeśli rzeczywiście w odbiorze sztuki zasadniczą domeną czucia pozostaje ciało jako receptor, przekaźnik, a także archiwum opisujące materialny wymiar kontaktu z konkretnym gatunkiem sztuki, czyli specyficzne „wyposażenie motoryczne”, o którym pisał John Dewey, inne np. dla teatru, a inne dla muzeum (John Dewey, cyt. za: Shusterman, 2015, s. 62), to filmowanie teatralnego spektaklu potencjalnie niweluje pewne doznania. Nie tylko uwalnia ciało kinowego widza od zdefiniowanej przestrzeni teatralnej widowni, ale także odbiera dziełu teatralnemu aureę konstytuującą je jako część szerszego doświadczenia, na które składa się obecność w budynku teatralnym, a także droga do teatru („O, retrospektywa Felliniego” – zauważam, mijając plakaty kinowe w drodze do kas Teatru Narodowego), wygląd budynku z zewnątrz, kolorystyka plakatu, gładka powierzchnia programu teatralnego, krótka rozmowa z obsługą widowni. Ten rytualny obieg wrażeń, ale i cielesnych czynności, w całości składających się na pojęcie „teatr”, potencjalnie ginie na wzór Benjaminowskiej aury w momencie ryzykownego przeniesienia w świat cyfrowego przekazu filmowego. Znamienne, że doświadczenie widza zasiadającego na sali kinowej nie zastępuje doznań i fenomenu sali teatralnej, a to zasadnicze

zerwanie ciągłości bądź znaczące przesunięcie nie może zostać po prostu zrekompensowane kinowymi warunkami recepcji.

Twórcy filmowych przedstawień znaleźli jednak sposób nadrobienia tego, związanego z niedosytem poznawczym, specyficznego braku. W miejsce zwykłego nagrania przedstawienia sprawnie i nieinwazyjnie prezentują „wizytę w teatrze” wraz z całą towarzyszącą jej otoczką. Tematem relacji przygotowywanych w ramach National Theatre Live jest bowiem „teatralność” teatru, jego „bycie częścią” – geografii Londynu, pejzażu miejskiego. Jest to rodzaj wyzwania rzucanego niewiedzy widza, przekładającego się na użyteczność spotkania z reżyserem, na potrzebę zajrzenia do sali prób, wreszcie na rozbudzoną chęć sprawdzenia, jakie inne przedstawienia NT ma w ofercie. Londyńskie przedstawienia filmują właśnie rozbudowaną aurę teatralności, gdy w zwiastunach kinowych pojawia się ujęcie oświetlonego na kolorowo budynku teatru wraz z panoramą Tamizy i London Eye<sup>17</sup>. Ktoś, kto kupił bilet na *Audiencje*, zobaczy na ekranie swojego multipleksu widzów wchodzących na widownię Teatru Gielgud na londyńskim West Endzie, skąd nadawana jest ta relacja, obejrzy reklamy innych spektakli Teatru Narodowego, przyjrzy się zdjęciom z prób, przypomni sobie poczet premierów brytyjskich, ułożony chronologicznie od czasów drugiej wojny aż do dziś (bo, jak wspomniałem, przedstawienie właśnie o nich opowiada), powróci do reklam innych przedstawień, znów obejrzy ten sam zestaw zdjęć z prób, zapozna się z głównymi sponsorami, a wreszcie wysłucha wstępu Emmy Freud, opowiadającej o historii National Theatre Live (zob.: Lough, 2013, 1-18 min).

W zasadzie każda produkcja londyńska rozpoczyna się w ten sam sposób, by w przerwie powrócić do ujęć widzów teatralnych pijących wino, czytających program teatralny, dyskutujących o tym, co zobaczyli, lub zajadających lody

firmy Ben and Jerry, które sprzedaje się w Narodowym w trakcie przerw. Czas przerwy wykorzystany bywa również na prezentację rozmowy z twórcami przedstawienia; na przykład z Peterem Morganem (autorem scenariusza *Audiencji*), Nicholasem Hytnerem (reżyserem *Otella*) czy Simonem McBurneyem (autorem scenariusza i reżyserem *A Disappearing Number*). Obok siebie prezentowane są zatem twarze Helen Mirren czy Benedicta Cumberbatcha i rozgadanych widzów zasiadających w pluszowych fotelach; monologi scenicznych postaci i opinie autorów adaptacji. To zestawienie (choć nie zrównanie) poziomów kulturowej komunikacji odtwarza i relacjonuje sieć powiązań, jakie wygenerował „teatr” rozumiany jako społeczna, nie „tylko” artystyczna instytucja.

Oprawa promocyjno-intelektualna, w jaką wmontowane zostaje sceniczne przedstawienie, nie tyle dostarcza wiedzy potrzebnej do jego zrozumienia, ile sugeruje model praktyk kulturowych, wskazując na sposób ich odgrywania. Pokazuje, jak uczestniczyć w zjawisku, którego centralną, choć nie jedyną, częścią jest konkretny spektakl zagrany na scenie. Chodzi o przekazanie kanonicznego wzorca odbioru, który dostarcza instrukcji „zachowania się”: odnoszenia się do kulturowego artefaktu, prezentowania właściwego stosunku wobec niego. W ten sposób propaguje się nie dzieło, a sposób patrzenia i odbioru (por.: Bal, 2003, s. 17, 19). W gruncie rzeczy chodzi tutaj o artefakt będący produktem uprzywilejowanej kultury środka, bogatego mainstreamu, dość pruderyjnej moralności. Prowokację wobec tego przywileju akceptuje się tu tylko wtedy, gdy istnieje dla niej racjonalne uzasadnienie, a w zasadzie model kontroli. Ten dyskurs siły ma moc jeszcze bardziej kodyfikującą kanon<sup>18</sup>. Po pierwsze, chociaż nie w pełni jasne są kryteria doboru przedstawień przeznaczonych do prezentacji w ramach National Theatre Live, można wyobrazić sobie, że obok ich artystycznego i komercyjnego sukcesu niebagatelną rolę odgrywa również „przystępność”

ich struktury fabularnej, transparentność gry aktorskiej i techniki scenicznej, czyli ogólna weryfikowalność wobec świata, jaki wszyscy znamy. Modele poznawcze obecne w takim „dobrze skrojonym” i zasadniczo konsumpcyjnym dziele teatralnym odbijają w większości obraz świata, który widz wnosi ze sobą na widownię wraz z kieliszkiem wypełnionym schłodzonym prosecco.<sup>19</sup> Oznacza to, że z wyselekcjonowanego grona przedstawień, które w formie cyfrowego przekazu uzyskują swoistą „nieśmiertelność”<sup>20</sup>, wyrugowane zostają produkcje, których krytyczny, anarchizujący czy dialektyczny potencjał uniemożliwia wpisanie ich w preferowaną przyczynowo-skutkową sekwencję ujęć i kadrów. Nietrudno wyobrazić sobie scenariusz, w którym przedstawienie już na wczesnym etapie produkcji wpisuje się w model przyszłej filmowej realizacji, tak jak dzieje się to od dawna na przykład z koncertami muzycznymi nadawanymi *live* na potrzeby globalnej widowni (zob.: Auslander, 2008, s. 25; Bay-Cheng, 2007, s. 37).

Niebagatelną rolę odgrywa w tym przypadku problematyczne istnienie kanonu w wymiarze globalnym. W szerokim kontekście społecznym dostarczanie silnych wzorców definiujących praktyki kulturowe wpływa jednoznacznie na modele odbioru oraz na napięcia w ramach lokalnych reżimów poznawczych. Dystrybucji modeli odbioru towarzyszy również promocja konkretnych wartości oraz idącego za nimi przymusu mimetycznego (por.: Bal, 2003, s. 18, 22). Filmowe odbicie teatralnego przedstawienia, rozmontowanego i złożonego ponownie (por.: Pavis, 2001, s. 104), uzyskuje więc niejako własne niezależne życie: jak wskazują Brechtowskie fotograficzne dzienniki, „montaż oznacza faktycznie zajęcie stanowiska” (Didi-Huberman, 2011, s. 127). Z kolei Warburg pisał, odwołując się do oddziaływania sztuki renesansu na współczesnych artystów, że ten „napierający w dwójnasób zbiór wrażeń” (Warburg, 2011, s. 113), odciska piętno daleko poza granicami geograficznej lokalizacji. Zdynamizowane

„życie po życiu” teatralnego spektaklu (na wzór *Nachleben* Warburga) obrasta nowymi znaczeniami i praktykami, wytwarzając wartość najbardziej dziś poszukiwaną: wrażenie „bezpośredniości” (Bolter, Grusin, 2000, s. 9, 23-24)<sup>21</sup>. Podróżujące obrazy wnikają w tkankę społeczną, zmieniają oczekiwania, redefiniują kanon i dystrybucję prestiżu. Są też obrazem instytucji porzucających wsobność, wymuszając na nich komunikację zewnętrzną (por.: Dijk, 2006, s. 29) i ujawniając obecność sieci praktyk (por.: Wolff, 1993, s. 40, 49), które nigdy nie zastygają w jednej formule, lecz budują archiwum gestów i znaczeń, kształtujących emocjonalną tożsamość odbiorcy przetworzonego doświadczenia teatralnego.

## Autor/ka

Michał Lachman (michal.lachman@uni.lodz.pl) – adiunkt w Zakładzie Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się historią i teorią współczesnego teatru i dramatu brytyjskiego oraz irlandzkiego. Opublikował *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2007) i *Performing Character in Contemporary Irish Drama* (Palgrave 2018). A także przekłady: William Hogarth, *Analiza piękna* (Gdańsk 2008) i Eli Rozik, *Korzenie teatru* (Warszawa 2011) oraz dramaty Billy'ego Roche'a, Christiny Reid (Kraków 2009) i Franka McGuinnessa (Warszawa 2012). Współpracuje z „Dialogiem” i „Didaskaliami”. Prowadzi stronę „Łódź w Kulturze”, gdzie publikuje swoje recenzje teatralne. Numer ORCID: 0000-0002-6273-825X.

## Przypisy

1. Zob. analizę wczesnych sezonów NT Live porównującą ich dramaturgię oraz sposób prezentacji do scenariusza Super Bowl, finałowych meczy futbolu amerykańskiego: Paterson i Stevens, 2013.
2. Jak podkreśla David Sabel (dyrektor działu mediów cyfrowych w Teatrze Narodowym w Londynie), teatralna relacja na żywo stanowi „unikalne doświadczenie”, które samo w sobie „wytwarza wartość artystyczną” (NT Live Pdf, s. 9).
3. W rzeczywistości cykl produkcyjny przedstawienia emitowanego w ramach National Theatre Live jest o wiele bardziej złożony i składa się z ponad dziesięciu etapów przygotowawczych (NT Live Pdf, s. 25).
4. Podobne zmiany wprowadza się w ustawieniu świateł i dźwięku (zob.: NT Live pdf).
5. Termin wprowadzony do analizy widowisk przez Philipa Auslandera (*Liveness*).

*Performance in a Mediatized Culture*, Routledge 1999), który tu rozumiany jest nieco odmiennie od zamierzonej przez autora definicji.

6. Tu warto zwrócić uwagę na wczesne studium Allardyce'a Nicolla pt. *Film and Theatre* z 1936 roku i jego rozważania nad uniwersalnym charakterem teatralnej prezentacji oraz zindywidualizowanym obrazem, który dominuje w filmie (s. 165).

7. Już w epoce kina niemego adaptacje literatury i dramatu miały ambicje stworzenia dzieła filmowego „odtworzonego artystycznie walory” oryginału. Ogromną zaletą nowego medium była możliwość docierania do wielu odbiorców (Cartmell, 2012, s. 2).

8. Na przykład komedia, farsa i wodewil znalazły kontynuację i dopełnienie w twórczości takich filmowych gwiazd jak Max Linder, Buster Keaton, Stan Laurel i Oliver Hardy, a wreszcie Charlie Chaplin. Dopiero technika filmowa pozwoliła rozwinąć w pełni akcję, konflikt i charakterystykę postaci w kierunku typowej slapstickowej formy (por.: Bazin, 2005, s. 76-80).

9. Sposoby filmowania teatru i dramatu podobnie przedstawia Patrice Pavis (2001, s. 123).

10. Nie od początku doceniano ten hybrydyczny walor adaptacji. W początkach XX wieku niektórzy uznawali ją za połączenie sztuk, które niszczy zarówno literaturę, jak i film.

Virginia Woolf określała filmowe adaptacje literatury jako „małżeństwo pełne wzajemnej zawiści” (Cartmell, 2012, s. 2).

11. Na przykład Patrice Pavis jest zasadniczo sceptyczny wobec telewizyjnych i filmowych adaptacji teatru. Poza tym, że są one „niesłychanie wybiórcze w selekcji scen i wątków”, dramat i teatr, zdaniem Pavis, niedobrze adaptuje się do nowego medium (Pavis, 2001, s. 124, 119).

12. Szczegółowy opis pracy kamer można znaleźć w analizie autorstwa Martina Barkera (2013, s. 14-19)

13. Scenariusze pracy kamer (*camera scripts*) oraz nagrania przedstawień znajdują się w archiwum Teatru Narodowego w Londynie. Cytując z drukowanych scenariuszy, podają zarówno sygnaturę tomu, jak i stronę wydruku. Odwołując się do fragmentów nagranych przedstawień, podają sygnaturę nagrania oraz czas bieżący omawianego fragmentu. Przy tej okazji chciałbym podziękować Fran Horner z archiwum teatralnego za umożliwienie mi korzystania ze zbiorów NT.

14. Podstawą scenariusza była dla McBurneya książka *Apologia matematyka* Godfreya H. Hardy'ego.

15. Warto tu wspomnieć o tym, że przemysł kulturowy narzuca widzom konkretną paletę wartości wzorcowych. Odstępstwo od ich „racjonalnego” i preferowanego modelu skazuje widza na marginalizację (por.: Sedgman, 2018).

16. O ciele w sztuce jako koniecznym nośniku doświadczenia estetycznego pisze Mieke Bal, w duchu estetyki Deweyowskiej uznając, że ludzkie patrzenie „zakorzenione jest w biologii” oraz że obrazy przemawiają „w całości do ciała osoby patrzącej” (Bal, 2003, s. 9, 10).

17. Podobnie jak w filmowej adaptacji *Henryka V*, o której wspomina André Bazin. Por. NT Live trailer: [https://www.youtube.com/watch?v=JQjUYsDt6\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=JQjUYsDt6_k).

18. Na tej samej zasadzie, na jakiej typowa (filmowa) adaptacja ma wymiar „konserwatywny”, ponieważ funkcjonuje w ramach „ugruntowanej kultury literackiej” (Saunders, 2006, s. 9).

19. Badania widowni oglądającej spektakle NTLive wskazują, że widzowie najczęściej wybierają lokalne kina, nie podróżują daleko w poszukiwaniu spektakli oraz uznają kino za miejsce „własne” i swojskie, a zatem bezpieczne, w przeciwieństwie do teatru czy opery, kojarzących się z elitarnością (zob.: Barker 2013, 32).

20. Tylko sfilmowane produkcje teatralne składać się będą na jedyne dostępne „archiwum przyszłości” (Bay-Cheng, 2007, s. 38), z którego skorzystają przyszłe pokolenia, analizując dorobek czasów przeszłych.
21. „Bezpośredniość” opisywaną jako zestaw „przekonań i praktyk” (Bolter, Grusin, 2000, s. 30).

## Bibliografia

- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London and New York 2008.
- Bal, Mieke, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture” 2003 nr 2 (1), s. 5-32.
- Barker, Martin, *Live To Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting*, Palgrave, Basingstoke 2013.
- Bay-Cheng, Sarah, *Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media*, „Theatre Topics” 2007, nr 17 (1), s. 37-50.
- Bazin, André, *Theatre and Cinema*, [w:] *What Is Cinema Vol. 1*, tłum. i red. H. Gray, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2005, s. 76-125.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000.
- Boyle, Danny (2011), *Frankenstein*, Mary Shelley [film], Teatr Narodowy w Londynie, sygnatura: RNT-D-1-12.
- Cartmell, Deborah, *100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy*, [w:] *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, red. D. Cartmell, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, s. 1-15.
- Davies, Anthony, *The Shakespeare Films of Laurence Olivier*, [w:] *Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, red. R. Jackson, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 163-83.
- Didi-Huberman, Georges, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Nowy Teatr, Korporacja Ha!art, Warszawa-Kraków 2011.
- Djik, Jan van A.G.M., *The Network Society. Social Aspects of New Media*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 2006.
- Handley, Lucy, *Filming National Theatre Live with Tim van Someren*, „The Telegraph” 2016, <https://www.telegraph.co.uk/theatre/national-theatre-live/filming-with-tim-van-someren/> (dostęp: 26 III 2020).

- Hare, David (2014). *The Skylight / Prześwit* [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-1-63.
- Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, [w:] *Vision and Visuality*, red. H. Foster, Bay Press, Seattle 1988, s. 3-23.
- Johnson, Christopher D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2012.
- Leveaux, David (2017), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead / Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, Tom Stoppard [film], Teatr Narodowy w Londynie, sygnatura: RNT-D-1-53.
- Lough, Robin (2013), *The Audience*, Peter Morgan [film], Teatr Narodowy w Londynie, sygnatura: RNT-D-1-25.
- McBurney, Simon (2010), *A Disappearing Number*, [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-2-3.
- Morgan, Peter (2013), *The Audience*, [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-1-25.
- Mulvey, Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107.
- Nicoll, Allardyce, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1936.
- NT Live Pdf, [https://media.nesta.org.uk/documents/nt\\_live.pdf](https://media.nesta.org.uk/documents/nt_live.pdf) (dostęp: 26 III 2020).
- NT Live website, <http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us> (dostęp: 26 III 2020).
- Paterson, Eddie; Stevens, Lara, *From Shakespeare to Super Bowl: Theatre and Global Liveness*, „Australian Drama Studies” 2013 nr 62, s. 147-163.
- Pavis, Patrice, *Theatre At the Crossroads of Culture*, tłum. L. Kruger, Routledge, London and New York 2001.
- Saunders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London and New York 2006.
- Sedgman, Kirsty, *The Reasonable Audience. Theatre Etiquette, Behaviour Policing, and the Live Performance Experience*, Palgrave, Cham, Switzerland, 2018.
- Shusterman, Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowski i in., Aureus, Kraków 2015.
- Stoppard, Tom (2017), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead / Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-2-37.



Szekspir, William (2013). *Otello* [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-1-24.

Trueman, Matt, *The Surprise Success of NT Live*, „The Guardian” 2013, <https://www.theguardian.com/stage/2013/jun/09/nt-live-success> (dostęp: 26 III 2020).

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, tłum. K. Pijarski „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011 nr 2-3, s. 110-16.

Wolf, Janet, *The Social Production of Art*, Macmillan, Basingstoke 1993.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/miedzy-globalnoscia-lokalnoscia>