didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
DOI: 10.34762/6de9-zs27
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-w-oku-kamery-przyczynek-do-teorii-rejestracji-przedstawienia-teatralnego-na

/ Grzegorzewski

Teatr w oku kamery. Przyczynek do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego na przykładzie „Duszyczki”

Wojciech Świdziński | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Theatre in the eye of the camera. A contribution to the theory of recording a theatrical performance on the example of *The Little Soul* (*Duszyczka*)

The paper is an attempt to theoretically examine the complex phenomenon of film recording of a theatrical performance. It is an extremely important issue, one that is becoming more and more clearly recognised, yet one that is rarely reflected upon in theatre or film studies. Using Jerzy Grzegorzewski’s *The Little Soul* (*Duszyczka*) as an example, the paper discusses three basic types of theatre recordings, i.e. the technical recording, recording of a performance and its television adaptation. Their most important aspects, including differences and similarities as well as strengths and weaknesses, are discussed in relation to the categories of time, space and style. The introductory theoretical outline formulated in this way is primarily intended to help shape the audience’s informed perception of these recordings.

Keywords: film recording; documentation; Grzegorzewski; *Duszyczka*; theatre and film



Duszyczka – zapis techniczny (w głębi Jan Englert); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego



Duszyczka – rejestracja Barbary Sieroslawski. Zbliżenie (Jan Englert); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego

Klasyczny paradoks rejestracji filmowej przedstawienia teatralnego[1] sformułował w 1970 roku Zbigniew Raszewski:

> Szczególne problemy stawia film, który właśnie wtedy, gdy chce być wierny, staje się najmniej użyteczny: jeśli nie będzie nakręcony wedle specjalnego scenariusza, jeśli nie będzie stosował dodatkowego oświetlenia, różnorodnych ujęć i planów, da nam zamiast dokumentu karykaturę przedstawienia. Opracowany wedle

> wszelkich prawideł sztuki filmowej okaże się bardziej instruktywny. Ale wtedy będzie raczej filmem o przedstawieniu niż dokumentem (1978, s. 536).

Z innej perspektywy problem ten ujął Andrzej Wajda. Komentując własne doświadczenia z rejestrowania *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, sięgnął do metafory okultystycznej: „najbardziej bałem [się], że ten duch, który wypełnia tę piwnicę, gdzie Kantor gra, to coś – ten fluid – nagle może gdzieś wyciec i na taśmie zostanie cień" (*O „Umarłej klasie"*, 1977, s. 137). Z kolei Kantor, dla którego fundamentalnie ważny był nietrwały i procesualny charakter teatru, z jego rejestracją wiązał problem „unieruchomienia" w nienaturalnej *stasis* (2004, s. 452-453).

Zastrzeżenia te zgłaszane są w odniesieniu do dokumentacji filmowej regularnie, mimo że ciąży na nich fetyszyzowanie teatru jako nieuchwytnego fenomenu – zwłaszcza za sprawą jego efemeryczności i żywego kontaktu aktora z widzem. Tymczasem niewielu widzów formułuje podobne wątpliwości wobec transmisji sportowych. Część kibiców preferuje obcowanie ze sportem na stadionach, ale równie wielu – jeśli nie większość – akceptuje bez zastrzeżeń przekaz telewizyjny, a nieraz stawia go wyżej. Różnica między rejestracją spektaklu teatralnego i wydarzenia sportowego jest oczywista: w przypadku sportu, będącego grą – agonem, by odwołać się do klasyfikacji Rogera Caillois – podstawowe znaczenie ma wynik, dlatego transmisje sportowe prowadzone są zazwyczaj na żywo, stając się następnie materiałem archiwalnym, relatywnie rzadko udostępnianym publicznie. Teatr natomiast nagrywany jest najczęściej w celu stworzenia dokumentalnego wizerunku zdarzenia artystycznego, dlatego jego transmisje na żywo stanowią niewielką – choć znaczącą – część powstających nagrań[2]. Nie zmienia to jednak faktu, że w obu przypadkach mamy do czynienia z sytuacją

analogiczną: oko kamery rejestruje widowisko pierwotnie dla niego nieprzeznaczone, a odpowiedzialni za ten proces realizatorzy stosują bardziej lub mniej zaawansowane praktyki reżyserskie. W przypadku sportu postrzegane jest to jako naturalne i pożądane, w przypadku teatru zaś wywołuje wątpliwości i zastrzeżenia zarówno po stronie twórców przedstawienia, realizatorów nagrania, jak i jego odbiorców.

Być może najlepiej problemy dotyczące nagrywania wszelkich niepowstających dla kamery performansów wyjaśnia Susan Sontag. Odwołując się do terminologii Marshalla McLuhana, teatr i film postrzegała jako dwie sfery, których bliskość jest tylko pozorna, bowiem „kino jest «medium», jak również sztuką, w tym sensie, że jest w stanie uchwycić każdą ze sztuk performatywnych i wyrazić ją w swojej transkrypcji filmowej […]. Sztukę teatralną, balet, operę czy wydarzenie sportowe można sfilmować w taki sposób, że film stanie się – by tak powiedzieć – przezroczysty […]. Jednakże teatr nigdy nie jest «medium»" (2014, s. 6-7).

Tylko jak sprawić, by film rejestrujący spektakl osiągnął tę „przezroczystość"?

Po co teoria?

W tym właśnie miejscu otwiera się pole dla wciąż nieistniejącej teorii rejestracji filmowej przedstawienia teatralnego. Pandemia oraz związane z nią ograniczenia sprawiły, że teatry sięgnęły do swoich archiwów i na dużą skalę upubliczniły – w różnych formach i na różnych zasadach – rejestracje spektakli, wywołując niejednokrotnie spore zainteresowanie odbiorców[3]. COVID-19 był jednak tylko katalizatorem, który ujawnił proces trwający za sceną już od kilkunastu lat. Kluczowe było w nim upowszechnienie się na

początku XXI wieku kamer cyfrowych, których szybkie udoskonalanie i przystępne ceny sprawiły, że rejestrowane spektakle – nawet przy typowym dla teatru niedoborze światła – zachowują głębię obrazu i dźwięku, co było wielką bolączką rejestracji wykonywanych z użyciem kamer wideo. Skalę postępu, jaki dokonał się w tej materii, może ocenić każdy, porównując współczesne nagranie przedstawienia wykonane środkami własnymi teatru z rejestracjami realizowanymi w przestrzeni scenicznej w latach osiemdziesiątych czy dziewięćdziesiątych XX wieku – nawet za pomocą w pełni profesjonalnego sprzętu Teatru Telewizji. Oczywiście nie znaczy to, że techniczne parametry obrazu i dźwięku są jedynymi kryteriami jakości rejestracji, niemniej klątwa widocznej na pierwszy rzut oka ułomności nagrań VHS została przełamana. Dodatkowymi czynnikami wspierającymi ten proces były coraz częściej stosowane w teatrze multimedia, wymuszające pozyskiwanie odpowiedniego sprzętu oraz kompetencji niezbędnych do jego obsługi, a także rutynowe posługiwanie się rejestracjami spektakli w procesie selekcji festiwalowych i konkursowych.

Tymczasem próby określenia możliwości i potrzeb oraz wytyczenia najefektywniejszych ścieżek w nagrywaniu teatru podejmowane są w piśmiennictwie teatrologicznym sporadycznie. Rozproszone głosy na ten temat pojawiały się w istniejącej od 1972 roku rubryce *Próby zapisu* na łamach „Dialogu", były jednak marginalnym wątkiem o wiele szerszej dyskusji, której głównym celem było rozwijanie praktyki dokumentowania spektakli – przede wszystkim za pomocą słowa pisanego. Podobnie ma się sprawa z istniejącym od 2009 roku czasopismem „Sztuka i Dokumentacja", które koncentrując się na sztuce performansu, aspiruje do miana „otwartego archiwum", jednakże teoretyczna strona dokumentacji filmowych akcji artystycznych pojawia się na jego łamach tylko wyjątkowo. W licznych publikacjach poświęconych relacjom teatru i filmu[4] wątki dotyczące

rejestrowania przedstawień są oczywiście obecne, przeważnie jednak skupiają się na analizach konkretnych przypadków, problemach ekranizacji dramaturgii czy identyfikowaniu podobieństw oraz różnic między wersjami scenicznymi i ekranowymi. Zdarzają się także próby ujęcia z perspektywy filozoficznej zjawiska obcowania z jedną formą artystyczną poprzez formę inną (por. Jasiński, 2013, Sosnowska, 2015). Bardzo trudno znaleźć jednak wypowiedzi dotykające problemu od strony formalnej, próbujące zidentyfikować konkretne trudności stojące przed realizatorem, a następnie widzem.

Najwięcej pożytku przyniosłoby zapewne sformułowanie prawideł rejestracji filmowej przez jej praktyków. Doświadczeni mistrzowie – jak Andrzej Sapija, Stanisław Zajączkowski czy Jerzy Karpiński – kompetentnie mogliby wypowiedzieć się w tej niezwykle złożonej materii, jednak ich głosy nie pojawiają się szerzej w teatrologicznych dyskursach. Wykorzystując forum konferencji poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego na jego macierzystej uczelni – gdzie funkcjonuje kierunek teoretyczny – doszedłem do przekonania, że warto podjąć ten temat, formułując głos wynikający z potrzeb badaczy teatru. Głównym zadaniem niniejszego tekstu jest próba identyfikacji kilku dobrych praktyk oraz możliwych decyzji realizacyjnych, których dostrzeżenie może pomóc odbiorcom – czyli przede wszystkim badaczom – w bardziej świadomym obcowaniu z rejestracjami filmowymi przedstawień.

Do posłużenia się w tym celu twórczością Grzegorzewskiego skłoniły mnie dwa powody. Po pierwsze, podczas poprzedniej poświęconej reżyserowi konferencji w warszawskiej Akademii Teatralnej odbyła się dyskusja z udziałem dokumentalistów jego teatru – Barbary Sieroslawski, Wojciecha Plewińskiego i Jerzego Karpińskiego – w której padło kilka istotnych uwag na

temat praktyki nagrywania przedstawień (zob. *Tak, żeby…*, 2008, s. 97-112). Po drugie, *Duszyczka* Grzegorzewskiego doczekała się trzech rejestracji, doskonale obrazujących trzy najczęstsze formy nagrywania spektakli. Konkretna realizacja sceniczna oraz jej zapośredniczone wersje nie są zatem przedmiotem mojego zainteresowania, lecz materiałem poglądowym, pomocnym w konkretyzacji spostrzeżeń. Wierzę, że nie ujmuje to niczego przedstawieniu, a wręcz otwiera perspektywę alternatywnego wykorzystania twórczości Grzegorzewskiego klasyka.

Trzy *Duszyczki*

Oparta na tekstach Tadeusza Różewicza *Duszyczka* (premiera 30 stycznia 2004) była autorskim przedstawieniem zrealizowanym przez Grzegorzewskiego w okresie, gdy po rezygnacji ze stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Narodowego pozostał jego głównym reżyserem. Na kształcie inscenizacji fundamentalnie zaważył wybór przestrzeni – tunelu służącego do transportu dekoracji między głównym budynkiem teatru a Sceną przy Wierzbowej. Pełen zakamarków podziemny korytarz mógł pomieścić tylko dwa rzędy przenośnych krzeseł dla pięćdziesięciu osób, pozostawiając wykonawcom podłużną kieszeń oraz boczne przejścia, służące jako kulisy. Na równi z widownią, po lewej stronie zarezerwowano przestrzeń dla kontrabasisty, który odpowiadał za realizację efektów dźwiękowych i muzyki. Zasada czwartej ściany – choć zachowana – została napięta do granic możliwości, ponieważ aktorzy grali dosłownie na wyciągnięcie ręki od widzów. Ze względu na specyfikę przestrzeni nie można było wskazać najdogodniejszego miejsca do oglądania – zawsze pewne partie przedstawienia widziało się lepiej, a inne gorzej.

Niepowtarzalna, ekstremalnie trudna i organicznie zrośnięta z

przedstawieniem przestrzeń była wielkim wyzwaniem dla realizatorów rejestracji. Być może dlatego w krótkim czasie powstały trzy odmienne nagrania, różniące się stopniem zaawansowania języka filmowego, a także celem powstania. Łączy je fakt, że każde stanowi artefakt mający zachować przedstawienie, nieuchronnie wchodząc z nim jednak w skomplikowaną grę, w której zwycięstwem byłoby nieosiągalne utożsamienie z pierwowzorem[5].



Duszyczka – rejestracja Barbary Sieroslawski. Scena z kasetami taśmy filmowej (Jan Englert); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego



Duszyczka – Teatr TV. Przereżyserowana scena z kasetami taśmy filmowej (Jan Englert); kadr z nagrania

Zapis techniczny – nagranie, które obecnie sporządza się dla większości premier realizowanych w teatrach publicznych. Jest ono wewnątrzteatralnym dokumentem dzieła – audiowizualną wersją egzemplarza inspicjenckiego, mającego na celu jak najwierniejsze udokumentowanie przebiegu jednego przedstawienia. Za Stefanią Skwarczyńską można je określić jako jego „podobiznę" (1973, s. 130), akcentując tym zarówno jego wierność, jak i niedoskonałość. Zapis techniczny polega bowiem na filmowaniu spektaklu nieruchomą kamerą z jednego miejsca bez cięć montażowych oraz – zazwyczaj – bez zbliżeń. To właśnie on jest „karykaturą", o której pisał Raszewski. Widz nie jest przecież szeroko otwartym, nieruchomym okiem,

ogarniającym wszystko (i nic); wodzi wzrokiem za akcją – za ruchem i dźwiękiem – wciąż skupia i rozprasza uwagę. W przypadku *Duszyczki* ta nienaturalna perspektywa „martwego widza" jest szczególnie wyraźna, bowiem specyficzna przestrzeń wymusiła ustawienie kamery po lewej stronie widowni (aby ujmować prawą kulisę, z której odbywa się większość wejść). W efekcie przestrzeń sceniczna rejestrowana jest pod bardzo ostrym kątem, a na nagraniu źle widać działania aktorów, którzy co i raz znikają, przemieszczając się do części, której kamera nie jest w stanie objąć. Ujawnia to nie tylko ułomność zapisu technicznego, ale także jego nieprzystawalność do teatru innego niż klasyczna scena pudełkowa.

Rejestracja wykonana przez Barbarę Sieroslawski – dokumentalistkę i pasjonatkę teatru Grzegorzewskiego, która filmowała jego przedstawienia powstałe w Teatrze Narodowym. Rejestracja taka ma służyć potrzebom instytucji, jednak – inaczej niż zapis techniczny – nie tyle wewnętrznym, ile zewnętrznym: może być prezentowana publiczności, wykorzystywana w celach promocyjnych i tym podobnych. Ma być wierna, a zarazem czytelna i – na sposób filmowy – atrakcyjna w odbiorze. Nagranie zostało zmontowane z materiału zarejestrowanego podczas trzech sesji realizowanych na kolejnych przedstawieniach *Duszyczki* z udziałem publiczności. Praktyka montowania rejestracji z kilku – zazwyczaj właśnie trzech – nagrań, czasem uzupełnianych przez późniejsze dokrętki, jest wymuszona ograniczeniami sprzętowymi, powodując liczne problemy, wśród których najbardziej oczywistym jest ryzyko niekoherencji pozyskanego materiału. Ma ona jednak także zalety: za każdą z kamer stoi zwykle ten sam operator, a proces nagrywania jest bardziej dyskretny, nie rozprasza uwagi widzów i aktorów. Zdarzają się także rejestracje wykonywane podczas jednego przedstawienia przy udziale kilku kamer, czasem też bez udziału publiczności.

Adaptacja telewizyjna – spektakl Teatru Telewizji w realizacji Jacka Petryckiego, operatora i dokumentalisty od lat tworzącego przedstawienia dla TVP. Jako jedyny reżyser w napisach figuruje Grzegorzewski, który faktycznie odpowiadał za przepisanie swojego przedstawienia na medium filmowe, udzielając mu autorskiej pieczęci. Petrycki czuwał nad szeroko rozumianą stroną techniczną całego procesu realizacji telewizyjnej. Zachowane zostały: tekst przedstawienia, następstwo scen, kostiumy, rekwizyty oraz przestrzeń – *Duszyczka* nie mogła opuścić podziemi Teatru Narodowego. Niemniej wejście z kamerą w strefę sceniczną spektaklu (nagrywanego bez udziału publiczności), kadrowanie i montaż spowodowały konieczność przereżyserowania niektórych scen. Relacja między adaptacją a wersją sceniczną jest więc szczególnie skomplikowana, zaś pytanie o odrębność obydwu dzieł wydaje się najbardziej zasadne, a jednocześnie daremne. Zwłaszcza w obliczu faktu, że reżyser swoim podpisem poświadczył „autentyczność" wersji telewizyjnej[6]. Jej premiera odbyła się 18 kwietnia 2005 roku – dziewięć dni po śmierci Grzegorzewskiego, który pojawił się zresztą przed kamerą w kilkusekundowym ujęciu, co nie miało odpowiednika w wersji scenicznej, uruchamiało za to kilka nieobecnych w nim tropów (zob. Świdziński, 2011).

Czas

Jan Mukařovský uważał, że możliwość operowania czasem jest jedną z najistotniejszych różnic pomiędzy teatrem a filmem. Zauważył, że w przypadku dzieła narracyjnego obecne są zawsze „dwie warstwy czasowe: jedna to czas zdarzeń, druga – czas postrzegającego podmiotu (widz, czytelnik)" (1972, s. 119). W teatrze w ramach danej sceny – za sprawą realnej obecności aktorów i widzów oraz ich biologicznego poczucia upływu czasu – czas mija równomiernie dla sceny i widowni. Film ma natomiast

szczególną łatwość w kondensowaniu zdarzeń, czym zbliża się do epiki. Za sprawą montażu czas akcji na ekranie – nawet w ramach pojedynczej sceny – płynie inaczej niż czas biologiczny widza, a przechodzenie z jednego planu czasowego do drugiego jest wyjątkowo łatwe (zob. tamże, s. 119-121). Tymczasem w przypadku rejestracji przedstawienia teatralnego niezbędne wydaje się powściągnięcie tej zdolności. Skoro w ramach danej sceny teatralnej czas płynie mniej więcej tak, jak odczuwają to widzowie, stosowanie filmowych efektów montażowych nie powinno być pretekstem do skrótów czy innych manipulacji czasem. Warto przyjąć, że działania sceniczne funkcjonują jak partytura w operze, w której czas danej frazy muzycznej został na zawsze określony przez kompozytora. Jeżeli reżyser zaprogramował, że dana etiuda, gest, wypowiedź, czy pauza mają trwać konkretny czas, to rejestracja powinna poświęcać im dokładnie tyle samo czasu ekranowego, niezależnie od intensywności montażu.

Jest to więc obszar, w którym zapis techniczny – rejestrując bez cięć autentyczny czas przedstawienia – góruje nad pozostałymi „gatunkami" rejestracji. Gdy tylko pojawia się montaż ujęć – niezależnie od tego jak poprawia on jakość odbioru – widz traci poczucie pewności co do czasu przedstawienia. Może jedynie zaufać rzetelności realizatorów. W przypadku nagrań *Duszyczki* ta czasowa spójność z pierwowzorem została zachowana, a potwierdza to właśnie zapis techniczny. Mniej więcej w połowie przedstawienia gaśnie światło, a postać grana przez Annę Chodakowską wygłasza monolog, przy czym widoczne są przede wszystkim jej wyeksponowane w mroku usta. Oglądając rejestrację Sieroslawski oraz adaptację telewizyjną – gdy scena ta rozpoczyna się po cięciu – zaburzeniu ulega poczucie ciągłości przedstawienia. Tracimy orientację przestrzenną, ale przede wszystkim czasową. Monolog może wydać się wmontowany z zupełnie innego porządku, co mogło zresztą być intencją reżysera. Dopiero

dzięki porównaniu z zapisem technicznym możliwe jest potwierdzenie, że scena ta następowała natychmiast po poprzedniej, a obie twórcze rejestracje wiernie zanotowały jej czas oraz łączność ze scenami sąsiednimi[7].

Przestrzeń

Alfred Hitchcock stwierdził, że do najpoważniejszych błędów reżyserów filmowych ekranizujących dramaturgię należy dążenie do zamaskowania jej teatralności: „Wielu filmowców bierze sztukę teatralną zakładając: «Zrobię z tego film», po czym skupia się na takim «rozwijaniu» fabuły, które pomaga zrezygnować z jedności miejsca, czyli porzucić dekoracje […]. Zapominają tym samym, że podstawowa jakość sztuki opiera się na koncentracji" (Hitchcock, Truffaut, 2005, s. 199-200). Również w dziejach rejestracji spektakli teatralnych zdarzały się próby takiego „przewietrzania". Najsłynniejszą – i bodaj najbardziej kontrowersyjną – pozostaje wyprowadzenie przez Andrzeja Wajdę fragmentów *Umarłej klasy* poza krzysztoforską piwnicę. W adaptacji telewizyjnej *Duszyczki* także zdecydowano się na takie rozwiązanie – dodano minutowy prolog, w którym kamera schodzi do podziemi Teatru Narodowego, mijając nieobecną w spektaklu kompozycję z samochodem i dwojgiem statystów, którzy wyglądają jak ofiary wypadku czy aktu przemocy. O ile wprowadzenie dodatkowej – a przy tym dość tajemniczej – sceny można uznać za ryzykowne, o tyle nastrój, jaki ona ewokuje, dając telewidzom namiastkę wrażenia zagłębiania się w teatralne podziemia, można ocenić jako uzasadniony pod względem artystycznym.

Opinię Hitchcocka warto jednak odczytywać szerzej, jako przekonanie o ścisłym powiązaniu dramaturgii z przestrzenią, co wymusza – w przypadku rejestracji – szczególną uważność wobec scenografii oraz całego obszaru gry,

a nie skupianie się wyłącznie na aktorach i podążanie za nimi. Wojciech Plewiński ocenił, że reżyserzy teatralni preferują rejestrowanie ich spektakli w planach ogólnych – czyli skłaniają się ku zapisowi technicznemu – mniej chętnie patrzą zaś na wkraczanie w przestrzeń gry, zbliżenia na aktorów czy detale (zob. *Tak, żeby…*, s. 103). Wydaje się jednak, że z punktu widzenia dokumentalistyki oraz rzetelnego oddania złożoności spektaklu konieczne jest zachowanie odpowiednich proporcji między rejestrowaniem całej przestrzeni gry i jej modyfikacji (każda zmiana w obrębie dekoracji powinna zostać dostrzeżona), a czytelnym notowaniem działań aktorskich, do czego wejście na scenę i „pływanie" po niej – jak określił to Plewiński – jest konieczne. W odniesieniu do każdego spektaklu i każdego rodzaju rejestracji powinno być to dobierane odrębnie.

Duszyczka jako inscenizacja wypełniona słowem i aktorskim gestem, grana bardzo blisko widzów, bez wyraźnej granicy między sceną a widownią, wydaje się sprzyjać planom średnim i amerykańskim, które dobrze nadają się do rejestrowania rozmów. Nogi – przynajmniej jako środek lokomocji – mało znaczą w tym przedstawieniu, a widz, ze względu na krótką perspektywę, też raczej nie zwracał na nie uwagi. I właśnie plany średnie oraz amerykańskie najchętniej dobiera Barbara Sieroslawski w swojej rejestracji. Przeplata je niezbędnymi planami ogólnymi, nie unikając przy tym odchylenia kamery od pionu – zapewne w reakcji na niewygodną, diagonalną perspektywę. Sporadycznie stosuje także zbliżenia, eksponując zwłaszcza działania z przedmiotami, czyni to jednak z wyraźną ostrożnością. Ujęcia takie mogą bowiem ujawnić to, czego oko widza teatralnego nie powinno dostrzegać. To przede wszystkim problem ekranizacji oper i spektakli rozgrywanych na wielkich scenach, gdzie – ze względu na olbrzymią perspektywę – detal bywa pomijany, a charakteryzacja ma skłonność do celowej przesady. W przypadku rejestracji kameralnej *Duszyczki* widać to na przykładzie noszonego przez

Jana Englerta kapelusza. Na kilku zbliżeniach w nagraniu Barbary Sieroslawski wyłącznie teatralne, dość płaskie oświetlenie sprawia, że jawi się on jako to, czym rzeczywiście jest – postarzonym, planowo wymiętym rekwizytem, a nie prawdziwie sfatygowanym nakryciem głowy mężczyzny u kresu drogi.

Z kolei adaptacja telewizyjna nie tylko wprowadza nieistniejące w spektaklu sekwencje, ale także modyfikuje poszczególne sceny, aby dostosować je do bardziej filmowego sposobu prowadzenia narracji[8]. Kamera „pływa" po scenie swobodnie, wyłapując sens działań i starając się podpowiadać go poprzez dużo dynamiczniejszy, motywowany psychologicznie montaż pokazujący widzom to, co „powinni" w danej chwili zobaczyć (więcej zbliżeń, półzbliżeń, ale też planów ogólnych i pełnych, umiejętnie oddających zabudowanie ciasnej przestrzeni)[9]. Chętnie przy tym lokuje się za kulisami, wybierając perspektywy niemożliwe dla widza teatralnego, czym świadomie uruchamia – a przynajmniej rozbudowuje – autotematyczny aspekt przedstawienia. Paradoksalnie swobodniejsze stosowanie środków filmowych oraz złożone kompozycje ujęć – krótszych niż w rejestracji Sieroslawski – służą tu podkreślaniu teatralnego rodowodu dzieła.

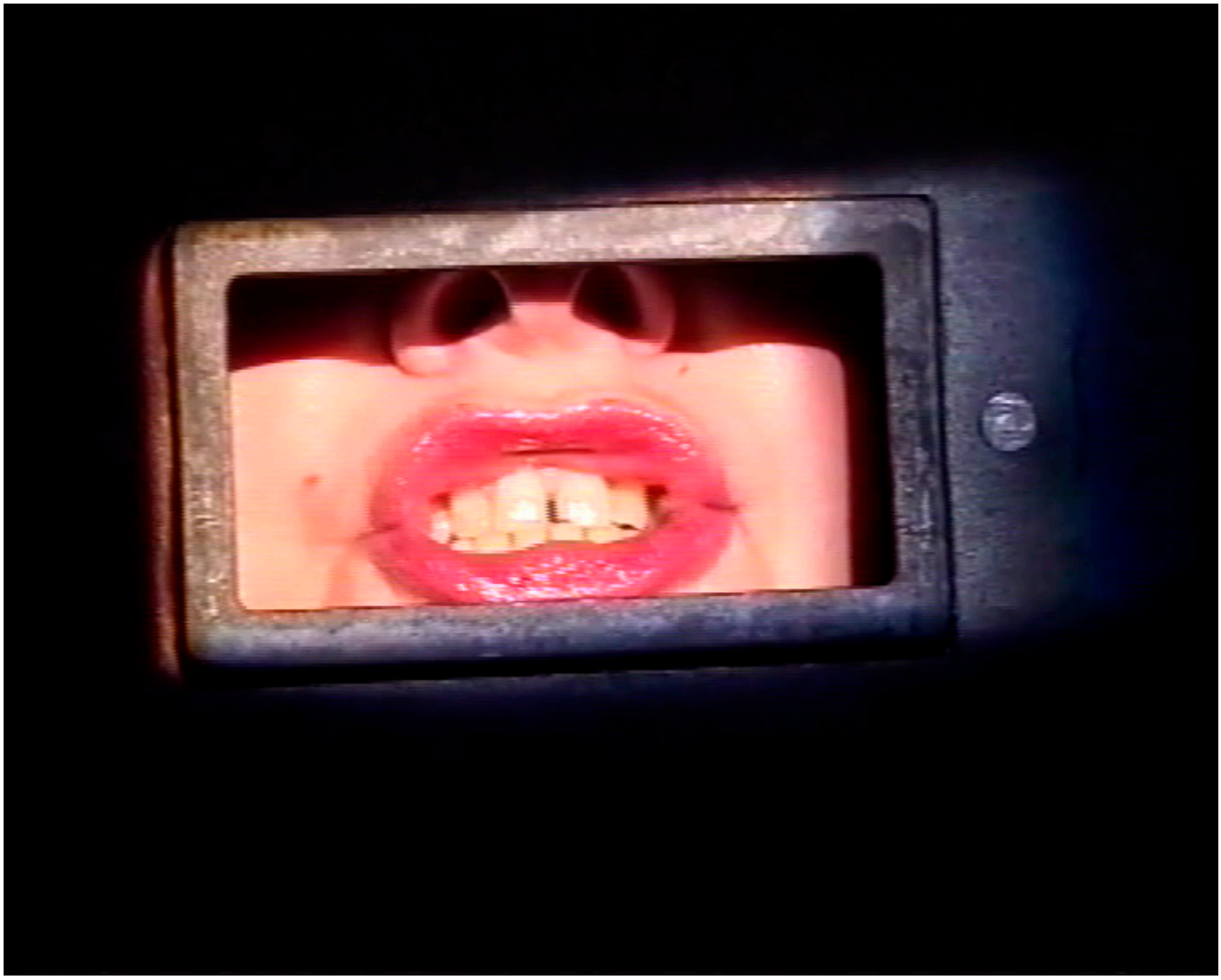
Styl

Wróćmy do postawionego na początku pytania: czy da się filmować teatr tak, aby film zniknął – jego forma stała się „przezroczysta"? Za filmoznawcą Mirosławem Przylipiakiem można odpowiedzieć na nie twierdząco. Jego zdaniem istnieje konwencja, którą wszyscy doskonale znamy, choć na co dzień jej nie dostrzegamy, oglądając kino gatunkowe czy popularne seriale. Nazywa ją „stylem zerowym", który – wykształcony w klasycznym Hollywood – pozwolił kinu na skupienie się na efektywnym opowiadaniu historii tak, by

forma nie rozpraszała uwagi widza. Ta „filmowa mowa codzienna" „też jest formą, czyli wiąże się ze ścisłym przestrzeganiem szeregu zasad, dzięki którym możliwe jest coś, co w oczach wielu widzów uchodzi za najbardziej pożądane – przysłonięcie języka przez to, o czym się mówi" (Przylipiak, 2016, s. 82). Konwencja ta jest tak fundamentalna, że – dzięki drobnym korektom – nadal dominuje w kinematografii, zwłaszcza na małym ekranie. Nawet kino, które określamy jako artystyczne czy autorskie, choć często – szukając nowego języka – przekracza „zerowość", to prawie nigdy nie zrywa z nią całkowicie. Zasługą Przylipiaka jest zidentyfikowanie niewidzialnych zasad tej stylistyki, a także ich systematyka, pozwalająca zaliczyć do niej środki czysto formalne, zabiegi narracyjne, jak też sposoby oddziaływania na emocje. Dobrym przykładem konwencji stylu zerowego jest filmowanie dialogu poprzez ciąg przeciwujęć przedstawiających twarze rozmawiających postaci. Dla widzów jest ona oczywista, a jednak ktoś, kto nigdy nie miał do czynienia z medium audiowizualnym, stykając się z nią po raz pierwszy, mógłby poczuć się zdezorientowany. Co więcej, prostemu przeciwujęciu towarzyszy zwykle szereg innych chwytów stylu zerowego, na przykład rozpoczęcie dialogu od „ujęcia ustanawiającego", informującego widza, w jakiej przestrzeni będzie toczyć się rozmowa. Nie dostrzegamy też, że niemal zawsze twarze dyskutantów nie są filmowane *en face*, lecz pod niewielkim kątem, tak aby nie patrzyli oni prosto w kamerę. W kinie stylu zerowego spojrzenia w kamerę uznaje się za niepożądane, gdyż wytrącają widza z diegetycznej iluzji.

Nie wszystkie zasady stylu zerowego mają zastosowanie do ekranizacji przedstawień teatralnych, choćby dlatego, że spektakl jest już utworem skończonym – o własnej konwencji – rejestracja nie ma więc wpływu na jego styl[10]. Niemniej wydaje się, że prawidła dotyczące strony techniczno-formalnej, w tym pracy kamery, następstwa ujęć, postrzegania przestrzeni,

mogą być najodpowiedniejszym sposobem opowiedzenia o przedstawieniu. Tendencję taką można dostrzec w rejestracji Barbary Sieroslawski, przy czym stosowanie jej wydaje się kompromisem pomiędzy opanowaniem zasad filmowej przezroczystości a technicznymi ograniczeniami wynikającymi z nagrywania z trzech perspektyw podczas osobnych przedstawień. Wymusiło to na przykład ciągi długich ujęć, które w klasycznym kinie zostałyby najprawdopodobniej rozbite. Można widzieć w tym jednak nie ograniczenie, lecz ciążenie ku najwierniejszej – choć ułomnej – formule zapisu technicznego. W miarę możliwości Sieroslawski stosuje więc ujęcia ustanawiające. Udaje jej się wprowadzić nawet kilka przeciwujęć, co nie jest zresztą nieodzowne, bowiem w *Duszyczce* praktycznie nie ma klasycznie rozumianych dialogów. Cięcia montażowe stara się realizować miękko – na ruchu – aby zachowały płynność i spójność, co w związku z kojarzeniem materiału z różnych przedstawień z pewnością nie było łatwe. Zabiegi te przyniosły wymierne efekty – ożywiły rejestrację, pozwoliły lepiej przyglądać się pracy aktorów i szeroko rozumianym detalom.



Duszyczka – rejestracja Barbary Sieroslawski. Monolog nawiązujący do *Nie ja* (Anna Chodakowska); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego



Duszyczka – Teatr TV. Ujęcie zza maski spawalniczej (Beata Fudalej, Anna Gryszkówna); kadr z nagrania

Pod tym względem znacznie prostsze zadanie stało przed realizatorami adaptacji telewizyjnej. Nagranie Grzegorzewskiego i Petryckiego, kręcone i montowane, a także nagłaśniane – co wyjątkowo ważne w przypadku przedstawienia z tak znaczną rolą muzyki – jest na sposób filmowy. Sięga więc spontanicznie do całej gamy środków stylu zerowego. Realizatorzy zdecydowali się jednak na świadome odstępstwa od niego, czyniąc ukłony w kierunku zrywających z zasadami zerowości eksperymentów Nowej Fali. Sygnałem tego jest wzmiankowane już wyeksponowanie autotematycznego poziomu, ostentacyjnie eksponującego teatralny charakter. W stylu zerowym unika się ponadto ujęć subiektywnych, a jeśli się je wprowadza, to po

uprzednim wyraźnym uzasadnieniu. W telewizyjnej *Duszyczce* oglądamy natomiast kilka takich ujęć, a najbardziej radykalny jest dezorientujący kadr zza maski spawalniczej, przez którą – jak orientujemy się dopiero po pewnym czasie – patrzy postać grana przez Magdalenę Warzechę. Z kolei w partiach, w których przywoływane są sceny z *Obywatela Kane'a* Orsona Wellesa, twórcy zdecydowali się na formalną stylizację – wprowadzenie zdjęć czarno-białych i wizualne odtworzenie pamiętnych ujęć z prologu filmu, o których mowa w tekście przedstawienia. Wydaje się jednak, że narusza to spójność spektaklu, a nade wszystko jest zbędną tautologią, w której słowa i obrazy nie dopełniają się, lecz powtarzają. Oczywiście można to tłumaczyć uwikłaniem spektaklu w tematykę kinową i przywoływanie szeregu wielkich filmowców oraz ich dzieł, programowo odległych od stylu zerowego. Całą – szeroką i płytką – przestrzeń *Duszyczki* można wszak postrzegać jako teatralną symulację panoramicznego ekranu kinowego.

Posługiwanie się środkami filmowymi może być zresztą wielką zaletą. Wspomniany kapelusz Jana Englerta w adaptacji telewizyjnej Grzegorzewskiego i Petryckiego za sprawą oświetlenia w niskim kluczu wygląda o wiele autentyczniej – niczym znoszona fedora przegranego bohatera spod znaku kina *noir* – a nie jak celowo zdeformowany rekwizyt z rejestracji Sieroslawski. Kinowe środki wyrazu dają nieraz szansę na głębsze wprowadzenie odbiorcy w złożony świat spektaklu. Wzmiankowany już monolog Anny Chodakowskiej zza maski spawalniczej dopiero w rejestracji Barbary Sieroslawski oraz w spektaklu telewizyjnym, dzięki odpowiedniemu kadrowaniu ujawnia się jako oczywiste nawiązanie do monodramu *Nie ja* Samuela Becketta, a zwłaszcza jego słynnej wersji telewizyjnej w wykonaniu Billie Whitelaw. Pamiętam, że oglądając przedstawienie w teatrze, nie zdołałem tego uchwycić, być może dlatego, że siedząc z boku, widziałem tę scenę pod ostrym kątem. A może dlatego, że ciemność nie była zupełna,

dostrzegało się nieobecną u Becketta maskę, która skupiła moją uwagę.

W tym kontekście zupełnie nie dziwią mnie – na razie pojedyncze – głosy docierające od studentów Wiedzy o Teatrze, że zdarzało im się oglądać spektakl na żywo oraz jego rejestrację i że to rejestrację – ku ich własnemu zaskoczeniu – odebrali głębiej, pełniej i ciekawiej. Możliwe więc, że nagrania spektakli zaczynają osiągać biegłość, którą kojarzyliśmy dotąd z transmisjami sportowymi. A jednocześnie widzowie uczą się je oglądać.

Temu procesowi powinien towarzyszyć komentarz teoretyczny. Podjęcie badań nad przemianami rejestracji filmowych w XX i XXI wieku, studia nad recepcją sztuki teatru i konkretnych przedstawień w zapośredniczeniu filmowym, czy też wpływu, jaki świadomość nieodzowności rejestracji wywiera na twórczość sceniczną, to być może jedne z najistotniejszych wyzwań stojących przed współczesną teatrologią. Jeśli swoje siły połączy na tym polu z filmoznawstwem i medioznawstwem, możliwe stanie się sformułowanie rzetelnej i wielowątkowej teorii rejestracji – a być może nawet nowej teorii dzisiejszego teatru w sieci medialnych powiązań.

Publikowany tekst różni się znacząco od wersji wygłoszonej podczas konferencji *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia* (Akademia Teatralna w Warszawie, 16-17 maja 2022), zatytułowanej *Wstęp do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego. Przypadek „Duszyczki”*. Wystąpienie miało charakter prezentacji multimedialnej opatrzonej komentarzem, dlatego w niniejszej wersji część wstępna została znacząco rozbudowana, zaś część teoretyczna – nie mogąc odwoływać się do konkretnych fragmentów nagrań – musiała ulec istotnym zmianom. Z tego też względu powiązanie tekstu z teatrem Jerzego Grzegorzewskiego przybrało bardziej pretekstowy

charakter.

Wzór cytowania:

Świdziński, Wojciech, *Teatr w oku kamery. Przyczynek do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego na przykładzie „Duszyczki”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/6de9-zs27.

Autor/ka

Wojciech Świdziński

Wojciech Świdziński (wojciech.swidzinski@e-at.edu.pl) – teatrolog i filmoznawca, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Naukowo zajmuje się recepcją filmu, związkami filmu z innymi dziedzinami sztuki oraz kinem niemym. ORCID: 0000-0001-6840-4069.

Przypisy

1. Terminem „rejestracja” określam wszelkie nagrania filmowe istniejącego spektaklu teatralnego, niezależnie od celu powstania czy stopnia ewentualnych modyfikacji, wprowadzonych na potrzeby danej wersji. „Nagranie” stosuję jako pojęcie szersze, obejmujące rejestracje, ale także wszelkie inne formy zapisu przy użyciu kamery (np. fragmenty, rekonstrukcje itd.). „Transmisja” jest z kolei specyficzną rejestracją, zakładającą przekaz na żywo za pośrednictwem technologii telewizyjnych.
2. Transmisje teatralne na żywo stanowią ważny rozdział w dziejach Teatru Telewizji, międzynarodowym zainteresowaniem cieszą się transmisje spektakli z Metropolitan Opera i National Theatre, zaś w czasie pandemii wiele teatrów eksperymentowało z transmisjami własnych przedstawień granych do kamery i udostępnianych na zasadach VOD.
3. Prezentacja online działań teatru zarejestrowanych przed pandemią była najpowszechniejszą formą alternatywnej działalności realizowanej przez teatry podczas lockdownu, por. Krajewski, Frąckowiak, 2021, s. 46.
4. Bibliografię najważniejszych publikacji dotyczących badań nad relacją między filmem a teatrem z lat 1964-2013 opracował Witold Wołoski na potrzeby tomu *Teatr wobec filmu*, 2015.

5. Przedstawione poniżej „gatunki” to niejedyne formy rejestracji. Oprócz nich można wyszczególnić jeszcze co najmniej wspomnianą już transmisję na żywo, będącą wariantem rejestracji, a także rozmaite hybrydy filmowo-teatralne, realizowane szczególnie intensywnie podczas lockdownu, takie jak seriale teatralne przeznaczone wyłącznie do odbioru online.
6. Jest to częsta, ale niejedyna praktyka, zdarzają się bowiem przypadki, w których adaptacja telewizyjna spoczywa wyłącznie w rękach reżysera telewizyjnego. Nawet wówczas realizacja bywa zwykle sygnowana przez reżysera teatralnego, podkreślając że to jego materiał wyjściowy stanowi podstawę i jedyny sens całego przedsięwzięcia.
7. O wierności czasowej trzech rejestracji *Duszyczki* świadczy także, że trwają one tyle samo: 72,5 minuty.
8. Dobrze obrazuje to już pierwsza scena przedstawienia, w której postać grana przez Jana Englerta siada naprzeciw widzów, umieszcza na swoich kolanach podwójną kasetę na taśmę filmową, a następnie przewija ją, czemu towarzyszy dźwięk kontrabasu. Czynność ta może wywołać odległe skojarzenia z grą na cymbałach lub szpinecie. W wersji telewizyjnej scena ta filmowana jest w zbliżeniu, dlatego aktor umieszcza szpulę pod brodą, wyraźnie wywołując skojarzenie ze skrzypcami.
9. Dobrym przykładem są przebitki na kontrabas, gdy ten niespodziewanie się odzywa.
10. Zdaniem Przylipiaka właściwy dla stylu zerowego jest konwencjonalny realizm, sprowadzający się do prawdopodobieństwa, ciągów przyczynowo-skutkowych oraz obiektywności i realizmu fotografii, zob. Przylipiak, 2016, s. 88.

Bibliografia

Hitchcock, Alfred; François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut we współpracy z Helen Scott*, przeł., oprac., posł. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Jasiński, Bogusław, *Rejestrować czy kreować? Próba filozoficznej refleksji nad zjawiskiem dokumentacji w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013 nr 9.

Kantor Tadeusz, *Trafić do światowego muzeum*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław – Kraków 2004, s. 452-455.

Krajewski, Marek, Maciej Frąckowiak i in., *W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii. Raport z badania prowadzonego z osobami kierującymi instytucjami teatralnymi w Polsce*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021, <www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/publikacje/w-poszukiwaniu-strategii-dzialania-instytucji-teatralnych-w-czasie-pandemii/> [dostęp: 30 VII 2022].

Mukařovský, Jan, *Czas w filmie*, przeł. Cz. Dondziłło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, WAiF, Warszawa 1972.

O „Umarłej klasie”, rozmowa Konstantego Puzyny, Tadeusza Różewicza i Andrzeja Wajdy, „Dialog” 1977, nr 2.

Przylipiak, Mirosław, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016.

Raszewski, Zbigniew, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978.

Skwarczyńska, Stefania, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog" 1973, nr 7.

Sontag, Susan *Film i teatr*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 87-88.

Sosnowska, Dorota, *Rejestracja spektaklu – między obecnością a medialnością*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszek, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.

Świdziński, Wojciech, *Grzegorzewski aktorem*, „Teatr" 2011, nr 4.

Tak, żeby nie było nic widać. Zapis spotkania z udziałem dokumentalistów teatru Jerzego Grzegorzewskiego z dnia 24 kwietnia 2008, [w:] *Kubły kubły miliony kubłów w zupie! Materiały ze studencko-doktoranckiej konferencji naukowej poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego*, red. P. Płoski, M. Żurawski, wstęp J. Majcherek, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008, s. 97-112.

Teatr wobec filmu, film wobec teatru, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Errata, Warszawa 2015.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/teatr-w-oku-kamery-przyczynek-do-teorii-rejestracji-przedstawienia-teatralnego-na