



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Intymność edukacyjnego spotkania w Teatrze Telewizji

Author: Katarzyna Maliszewska

Citation style: Maliszewska Katarzyna. (2017). Intymność edukacyjnego spotkania w Teatrze Telewizji. "Podstawy Edukacji" (T. 10 (2017), s. 109-120), DOI: 10.16926/pe.2017.10.08



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz tak długo jak utwory zależne będą również obejmowane tą samą licencją.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Katarzyna MALISZEWSKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Kontakt: katarzyna.maliszewska.us@gmail.com

Jak cytować [how to cite]: Maliszewska, K. (2017). Intymność edukacyjnego spotkania w Teatrze Telewizji. *Podstawy edukacji: Graniczność, pogranicze, transgresja*, 10, 109–118.

Intymność edukacyjnego spotkania w Teatrze Telewizji

Streszczenie

Ponowoczesne życie niesie konieczność funkcjonowania w sytuacji nieustannej zmiany, która pozostawia ślady w przestrzeni kultury, również w sferze społecznego komunikowania. Niezbędne wydaje się zatem wzbudzenie w sobie otwartości na odczytywanie kultury w nowy, głębszy sposób, z uwzględnieniem konfrontacji jednostki i wspólnoty z tym, co jest obce, nieoswojone, transgresyjne. To poszukiwanie źródeł głębszej refleksji na temat tożsamości człowieka dorosłego w ponowoczesnej kulturze oznacza także otwarcie myślenia andragogicznego. Warto w tym kontekście uruchomić edukacyjny wymiar Teatru Telewizji jako miejsca zabierania *głosu znaczącego*. W teatrze człowiek ma szansę przyjrzeć się sobie z dystansu, by na nowo odnaleźć własne korzenie, ujawnić ukryte pragnienia czy sprzeczne impulsy. Celem generowanej przez spektakl teatralny autorefleksji jest budzenie *rozwojowego niepokoju*.

Słowa kluczowe: kultura ponowoczesna, Teatr Telewizji, spotkanie edukacyjne, dialog z Innym.

Krzątam się wokół codziennych prac [...] i nagle słyszę **głos** i **widzę** człowieka, który uporczywie patrzy mi w **oczy**. To tylko ekran włączonego telewizora. Staram się zignorować człowieka z ekranu – to tylko postać z kolejnego świata fikcji. Ale dlaczego ten człowiek zwraca się do mnie? [...] Może czuje się obco w swoim świecie i dlatego szuka **moich oczu**. Mówi mi o rzeczach ważnych dla nas obojga: o samotności, nieszczęśliwej miłości, przeczuciu śmierci. [...] Wiele już razy dzieliliśmy się swoimi doświadczeniami, [...] ustalaliśmy wspólne wartości, odkrywaliśmy to, co **nieznane** w nas samych. **Niedawno otworzył mi oczy na...** (Sordyl, 1992, s. 34).

Artykuł podejmuje próbę przedstawienia walorów edukacyjnych Teatru Telewizji jako medium przenoszącego odbiorcę w przestrzeń polifonicznych opo-

wieści i spotkań z tzw. *glosem znaczącym*¹. Rozwojowe konteksty odbioru sztuki teatralnej mogą stanowić źródło głębszej refleksji na temat tożsamości człowieka dorosłego w ponowoczesnej kulturze, a także projektować ważne impulsy edukacyjne. Tym samym niniejszy tekst stanowi także jedno z możliwych otwarć andragogiki na domenę sztuki oraz interdyscyplinarny dyskurs społecznej humanistyki.

Mowa obrazu

Ponowoczesność niesie z sobą nieustanne zmiany, które pozostawiają ślady również w przestrzeni kultury. Rewolucja kulturalna nie dotyczy treści przekazu, ale wskazuje wyraźnie na gwałtowne zmiany w jej odbiorze. Społeczeństwo stymulowane przez ogromną liczbę bodźców reaguje szybciej. W dzisiejszym przekazie medialnym nie potrzeba wielu słów, aby zrozumieć obserwowane emocje czy bieg akcji (Szczepkowska, 1992). Pierre Michaud pisze w tym kontekście o *scanningu* (poślizgu wzrokowym), czyli nowym, dominującym reżymie uwagi, który rezygnuje z odczytywania sensu na rzecz bezkrytycznego *surfowania oczami*. Warunkiem powodzenia operacji jest jedynie obecność **płynnego i ruchomego obrazu** (Bauman, 2012). Lech Witkowski podąża w swoich rozważaniach w podobnym kierunku, przedstawiając radykalne wizje człowieka w dramacie współczesności: „Kolonizacja umysłów przez spektakularny charakter wyrafinowanych technik, wymieniających myślenie na konsumpcję wizualną, prowadzi [...] do nowego analfabetyzmu, mierzzonego tym razem elementarną niezdolnością do krytycznego odnoszenia się do obrazów, tekstów, jak i całości doświadczenia społecznego” (Witkowski, 1997, s. 99, 120). Coraz bardziej widoczne jest zatem zdominowanie społeczeństwa przez – jak to ujmuje Hans-Thies Lehmann – *dramaturgię wizualną* (Sordyl, 2010, s. 9). W tę metaforę wpisuje się doskonale stanowisko Stanleya Aronowitza, który pisze, że: „poddani oddziaływaniu kultury masowej egzystują **pochwyceni w spektakl**” (Witkowski, 1997, s. 118). W epoce tzw. *ekstazy komunikacyjnej* oddziaływanie środków kultury wizualnej na umysł człowieka pozbawia go zdolności do krytycznego myślenia.

W dobie mediów audiowizualnych ruchomy obraz zarysowuje zatem przestrzeń kultury, determinując jednocześnie jej styl. Określa nie tylko jej powłokę, ale wskazuje również na głębokie uwarunkowania tej przestrzeni. Powstaje **kultura „ruchomego obrazu”** (Gwóźdź, 2006), co podkreśla w swoich esejach o sztuce ponowoczesnej Zygmunt Bauman (Bauman, 2012). To nie musi jednakże mieć wyłącznie negatywnych konsekwencji. Parafraza Kartezjańskiej

¹ Tekst artykułu powstał w nawiązaniu do mojego magisterium *Głosy wewnętrzne. Odzwierciedlenia tożsamości kobiet w spektaklach współczesnego teatru telewizyjnego*, napisanego pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Stopińskiej-Pająk.

sentencji – w formule: *widzę, więc myślę* – afirmuje **meta-obszawcję** jako nową formę refleksji. Nie można zapomnieć, że maszyny audiowizualne dają możliwość nowego spojrzenia na otaczający świat. Jak pisze Gilles Deleuze: „[...] obraz wizualny pokazuje strukturę społeczeństwa, jego sytuację, jego miejsca i funkcje, postawy i role, działania i reakcje jednostek”. Autor ten wprowadza ważne pojęcie **pedagogiki obrazu**, stawiając wyzwanie odczytania i zrozumienia na nowo jego *mowy* (Jaworska-Witkowska, 2010, s. 313, 315–316).

Jeżeli w warunkach ponowoczesnych kultura staje się przestrzenią nowego sposobu komunikacji, teatr jawi się jako miejsce wyróżnione. Zygmunt Bauman powierza mu szczególne zadanie, którym jest **zabranie głosu znaczącego**. „Rodzaj teatralnego istnienia nigdy nie przemawiał do codziennego, ludzkiego doświadczenia bardziej wprost niż teraz, w momencie, kiedy mieszkańcy ponowoczesnego miasta wypełniają widownię”. W swoich rozważaniach polski socjolog podąża jeszcze dalej, nazywając teatr naturalną i organiczną **sztuką ponowoczesną** (Bauman, 1998, s. 24–25). Płynnie nowoczesna wizualność ma podwójne oblicze – pułapki, ale też możliwości uchwycenia terażniejszości.

Głos sumienia w codzienności

Dzisiejszy teatr rozpoznaje swoje społeczne zadanie w ukazaniu w jak najlepszy sposób różnorodności i zmienności psychiki ludzkiej. Konfrontując człowieka z sytuacjami granicznymi, stawia przed newralgicznymi wyborami. „Dramat jest **rzeczywistością**. Wszystko, co dzieje się w dramacie, jest prawdziwe i na serio”, pisze Tadeusz Kantor (Kantor, 2002, s. 66). To komentarz do pięknej kategorii, wprowadzonej przez Helmuta Kajzara, *rzeczywistej rzeczywistości* ukrytej za zasłoną teatru. To spojrzenie ogromnie mi bliskie. Dla mnie sztuka teatru jest nieustannym „**uchylaniem zasłony**”, zagładaniem za kurtynę, drapieżnym i wruszającym poszukiwaniem owej prawdziwej rzeczywistości, nieraz skrytej, przedświadomej lub nawet zupełnie nieświadomej.

Spektakl, odkrywając źródła i mechanizmy funkcjonowania człowieka w różnych dziedzinach życia, stawia przed widzem wyzwanie podjęcia **procesu samopoznania**. Rozwija też horyzont jego myślenia, wzbogaca o nowe, niedostrzegane wcześniej, odcienie. Można powiedzieć, że w delikatny, ale widoczny sposób materializuje się i wpływa na powierzchnię to, co tkwi niezbadane w naszej podświadomości (Hausbrandt, 1983). „Nieświadomość przemawia głośnie i komunikuje się z tym, kto potrafi zrozumieć jej język: metaforyczny, oniryczny, oksymoroniczny, nonsensowny” (Jaworska-Witkowska, 2011, s. 295). Teatr koncentruje się przede wszystkim na objaśnianiu świata, określaniu naszego w nim miejsca, na „**wielostronnym oświetlaniu życia**”. W tę przestrzeń doskonale wpisuje się wychowawczo-poznawcza funkcja teatru, stwarzająca możliwości holistycznego rozwoju człowieka (Wilk, 2010).

W rozważaniach dotyczących edukacyjnej roli teatru nietrudno dostrzec wyraźną granicę dzielącą *teatr wielkiej edukacji* – dotykający problemów egzystencjalnych, najszerzych spraw społecznych czy moralnych – od *teatru edukacji drobnej*, edukacji użytkowej i codziennej. **Teatr małych, konkretnych zadań** – mimo z pozoru skromnych ambicji – jest teatrem równie ważnym i społecznie potrzebnym. Z wychowawczego punktu widzenia wartość sztuki warunkowana jest przez to, w jakim stopniu konkretny spektakl otwiera przed widzem drogę samorozwoju. Helmut Kajzar w swojej idei *teatru meta-codziennego* łączy sztukę i życie, znosi granice między rzeczywistością i grą, sceną a widownią, między przestrzenią twórcy i odbiorcy. Teatr odzyskuje dzięki temu w swoim edukacyjnym wymiarze „zwykłość i prostotę – Gotowania mleka – Zamykania i Otwierania drzwi – Ubierania i Rozbierania – Patrzenia przez okno” (Kajzar, 2007, s. 76). Staje się jednocześnie miejscem powszechnym i jednostkowym. Przewodniczący Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, Radu Beligana, w orędziu wydanym w 1977 roku powiedział: „Prawdą jest, że właśnie scena, jako pierwsza, pozwoliła ujrzeć, usłyszeć i zrozumieć **głos sumienia**. [...] w teatrze człowiek nauczył się patrzeć sobie w twarz otwarcie i szczerze” (Wilk, 2010, s. 100). W kontekście *teatru edukacji* słowa te nabierają szczególnego znaczenia. Amerykański reżyser Alan Schneider akcentuje właśnie edukacyjną rolę spektakli teatralnych: „Teatr jest dla mnie sztuką, która uczy żyć, tłumaczy życie, objaśnia i komentuje. Pokazując człowieka, przenika warstwy najtajniejszego życia [...]. Sztuka to **obraz życia zagęszczony**, wzbogacony o nowe i głębsze spostrzeżenia. Odkrywa w nas samych jakieś wartości, których być może nie przeczuwamy na co dzień” (Hausbrandt, 1983, s. 87).

Zwierciadło egzystencji

Teatr Telewizji, obecny w polskich mediach od początku lat pięćdziesiątych XX wieku, budzi silne kontrowersje. Najbardziej interesującą refleksję stanowi jednak analiza stosunku tego medium do innych form kulturowego przekazu. Rozwój Teatru Telewizji powiązany jest ściśle z technologicznym postępem telewizji oraz mediów pokrewnych. Kształtując się na **pograniczu** teatru i filmu, scena telewizyjna wyrosła na fundamencie dorobku innych sztuk, stanowiąc ostatecznie efekt *mariażu dramatu, teatru, telewizji i środków filmowych* (Sordyl, 2010, s. 3–4). Jako *osobliwy twór medialny* dokonuje rzeczy niezwyklej – umiejętnie wprowadza stosunki teatralne do działania filmowego, natomiast przestrzeń sceniczną poszerza o nowe środki przekazu.

Bogata historia i tradycja kształtuje Teatr Telewizji jako dziedzinę artystycznej kreacji i medialną **przestrzeń hybrydowych widowisk**. Jego działalność jest skierowana na komponowanie *mozaiki* z elementów zaadaptowanych z różnych dziedzin sztuki (Sordyl, 2010). Scena Telewizji Polskiej bardzo szyb-

ko stała się prawdziwym zjawiskiem w skali światowej. Widowiska Teatru Telewizji charakteryzuje **rozbicie jedności czasowo-przestrzennej** aktu akcji i recepcji. Spektakl jest odtwarzany zazwyczaj w znacznej odległości od czasu jego rejestracji i montażu (Kosiński, 2006). To pierwsze świadome złamanie konwencji dotyczących przebiegu komunikacji teatralnej. Kolejne to rozproszenie widowni zasiadającej przed telewizorem oraz wpływ innych programów przestrzeni telewizyjnej na odbiór widowiska. Reprodukacja optyczna i audialna teatralnych konwencji przedstawieniowych stanowi jednak *podstawę mimetyczności* (Gwoździ, 2003), sprawiając, że obrazy telewizyjne mogą być doświadczane przez widza pomimo niespełnienia podstawowych umów komunikacyjnych. Teatr Telewizji funkcjonuje w Polsce jako **życiodajna przestrzeń** konfrontacji i transgresji różnorodnych dyskursów i konwencji. Zakorzenie w dyskursach filozoficznych, antropologicznych czy kulturoznawczych, w połączeniu z tekstem dramatycznym, tworzy **znaczący edukacyjnie nośnik**. Teatr Telewizji, funkcjonując w systemie mediów elektronicznych, umiejętnie dotyka ważnej i trudnej problematyki społecznej, obecnej również w teoretycznych i analitycznych dyskursach. Przekłada je na konkretne i wyraziste **obrazy ludzkiej egzystencji** (Sordyl, 2004).

W spektaklu telewizyjnym zamiast sceny i jej elementów mamy do czynienia z **ekranem** – grubą, szklaną płytą w telewizorze lub w innym urządzeniu, na którym rozbłyskują emitowane obrazy. Ekran stanowi zatem pewien rodzaj **zwierciadła**, w którym obiekty mogą istnieć w całkowitej niezależności czasowo-przestrzennej. Lustro, odbijając rzeczywistość tylko na krótką chwilę, nie utrwalają jej. Natomiast ekran daje widzowi możliwość wielokrotnego odtwarzania tego samego obrazu – jest to **odbicie zatrzymane w czasie**. Przestrzeń konstruowana za jego pomocą może prowadzić odbiorcę do *gry odbić* (Błaszczak, 2008, s. 343, 348). Metaforycznie można rozumieć ekran jako coś wewnętrznego, niematerialnego, co jednocześnie projektuje myśli i emocje postaci. Pusta, niewypełniona obrazami przestrzeń może również prowokować znaczenia i zachęcać do wypełnienia jej nimi (Błaszczak, 2008).

Teatr Telewizji jest szczególnie wrażliwy na zmiany społeczne. Reaguje na nie czasami wyraźniej i szybciej niż wiele innych rodzajów sztuki i dyscyplin. Spektakle telewizyjne przekształcają się w „**diabelskie fotografie**”, które w odważny sposób docierają do wewnętrznych powodów, dla których właśnie tak, a nie inaczej, wyglądamy i działamy. „Sztuka teatru ma być **zwierciadłem prawdy**, wszędzie, w każdych okolicznościach” (Holoubek, 2007, s. 427). Na przykład w spektaklu *Chciałam Ci tylko powiedzieć* (2006 r., tekst i reżyseria: Małgorzata Imielska) w znakomity sposób zostały przedstawione trudne i bolesne relacje rodzinne, a także rola nowoczesnych technologii w radzeniu sobie w dystansem międzyludzkim. Natomiast spektakl *Zazdrość* (2001 r., tekst: Esther Vilar, reżyseria: Krystyna Janda) to ironiczna refleksja na temat kobiecej psychiki, jej tęsknot, a także ograniczeń wynikających z płci i wieku. Z kolei

inspiracją do powstania niezwykle przejmującego spektaklu *Lucja i jej dzieci* (2003 r., tekst i reżyseria: Sławomir Fabicki) był reportaż Lidii Ostałowskiej i Wojciecha Cieśli opisujący makabryczną historię dzieciobójstwa w jednej z polskich wsi. Autor z przerażającej i melodramatycznej materii zbudował czarny moralitet. Teatr Telewizji nie waha się prezentować ludzkiej kondycji i wizerunku w sposób wielowymiarowy, bez retuszowania, i na tym polega jego znacząca funkcja edukacyjna. „Są okresy, kiedy czuję się wyjąłowana wewnętrznie i wydaje mi się, że dookoła nie istnieje nic poza koszmarną [...] rzeczywistością. Wtedy rzucam się na Teatr Telewizji, staje się on moim schronieniem. W chwilach duchowego głodu zawsze ma mi coś do zaproponowania. [...] jako widz doznaję satysfakcji, a niekiedy **ośnienia**”, pisze Maria Nurowska (1992, s. 31). To spojrzenie również jest mi szczególnie bliskie. Spektakl telewizyjny to nieustanna gra między iluzją a rzeczywistością. Zastanawiając się nad najbliższą mi definicją Teatru Telewizji, odnalazłam ją (zupełnie niepodziewanie) w wywiadzie z Józefem Henem: „[...] znaczenie kulturotwórcze telewizji – teatru – jest teraz chyba jeszcze donioślejsze. Mówiąc kulturotwórcze, mam na myśli przede wszystkim drugą wykładnię tego słowa: **kulturę bycia**, kulturę życia codziennego” (Hen, 1992, s. 30). A zatem Teatr Telewizji to codzienna kultura bycia...

W spektaklach Teatru Telewizji mamy do czynienia z oddziaływaniem obustronnym. Odbiorca nie jest w stanie osobiście wywrzeć wpływu na fikcyjną historię, ale dzięki aktywności wyobraźni, osobistym doświadczeniom i pamięci kulturowej animuje świat po drugiej stronie ekranu. Obraz telewizyjny – trzeci (po aktorze i widzu) *uczestnik* medialnego wydarzenia – uwidocznia **szczelinę**, pęknięcie otwierające dyskurs ponad światem przedstawionym, pomiędzy partnerami spotkania (Sordyl, 2006). A to uprzywilejowana przestrzeń edukacyjna: „[...] wszystko, co przytrafia się człowiekowi w jego życiu psychiczno-duchowym, co można wskazać jako szczególnie ważne, nawet najważniejsze, bo hierarchizujące wszelkie zdarzenia, dzieje się dzięki **spotkaniom** [...], z całą tajemnicą tego najbardziej indywidualnego doświadczenia, [...] tego, co dzieje się pomiędzy nami” (Ablewicz, 2003, s. 140).

Warto jednak postawić znaczące pytanie: Czy słusznie, analizując przestrzeń medialną, przywołuję za Krystyną Ablewicz kategorię *spotkania osób*? Wątpliwości budzi różnica czasowa, jaka oddziela proces kreacji od emisji spektaklu, oraz dialog za pośrednictwem urządzenia technicznego. Jerzy Ziomek, polski historyk literatury, mówi w kontekście Teatru Telewizji o powstawaniu **agory ośmiu milionów**, rozumianej jako *uniwersum wspólnych przeżyć, doświadczeń oraz wrażeń artystyczno-estetycznych*. Znaczące w rozważaniach Ziomek jest podkreślenie szczególnego rozumienia **czasu**, pozbawionego zgiełku i gwaru dyskusji, a wypełnionego *kameralnym spotkaniem odbywającym się na zasadzie równoczesnej, zwielokrotnionej obecności człowieka z ekranu w mieszkaniach poszczególnych ludzi* (Sordyl, 1992, s. 33–34). Intymny świat jednostki zostaje skonfrontowany nie tylko z obrazem, ale także historią bohatera.

Szczególnie ważną i nową jakością telewizyjnego obrazu jest **bliskość twarzy** mówiących postaci, nie patrzących w przestrzeń, lecz bezpośrednio i świadomie na konkretnego, jednostkowego widza. Ludzka twarz wypełnia cały ekran. Aktor, poprzez historię swojej postaci, zwraca do odbiorcy *własne, obnażone ludzkie odbicie*. Nie ulega zatem wątpliwości, że w Teatrze Telewizji to **dialog odgrywa główną rolę**. Skonstruowana z ruchomych fantomów postaci mówiącego człowieka nie daje się zredukować, jest zawsze ludzka i konkretna. Spektakle telewizyjne wytwarzają specjalną relację między aktorem a widzem, która ma szansę oddać teatralną współobecność. Wszystkie warstwy tworzące spektakl teatralny, takie jak obraz czy dźwięk, są całkowicie zdominowane przez człowieka. To najbardziej **antropologiczna** ze wszystkich sztuk, w pełni przeniknięta ludzkim obrazem. Po przedstawieniu, w pamięci widza pozostaje wspomnienie twarzy oraz doświadczenie przekraczania przez aktorów ram ekranu (Sordyl, 1994).

Spojrzenie w głąb...

Telewizja stanowi szczególny sposób *patrzenia*. Pozwala zbliżyć się do drugiego człowieka, nie zmniejszając jednocześnie dystansu fizycznego. Kamera jest analizatorem totalnym, rejestruje każdy ruch oka, każde najdelikatniejsze drgnięcie powieki. „Sięga tak głęboko, że prześwietla [...] skórę, wdziera się do wnętrza” (Gruza, 1992, s. 13). Spojrzenia aktorów krzyżują się nieustannie ze spojrzeniem widza – pełnym egzystencjalnych pytań, lęku i niepokoju. **Szczelina** przebiegająca wzdłuż szklanego ekranu staje się coraz ostrzejsza. „Początkiem miłosnego wniknięcia jest spojrzenie”, pisze w *Szczelinach istnienia* Jolanta Brach-Czaina. „Spojrzenie przenika i odsłania od razu patrzące w siebie osoby. A patrząc, nie tylko wydobywamy obserwowaną rzeczywistość, ale również budzimy. Wydawałoby się, że wzrok jest zaledwie narzędziem obserwacji, a tymczasem on także stwarza” (Brach-Czaina, 2006, s. 128). Powstaje tu ogromnie trudna do uchwycenia w codzienności przestrzeń szczególnego porozumienia między postaciami. Doznają one dzięki patrzeniu w oczy partnera odmienności bytu drugiej osoby, rozpoznają siebie w obliczu **Innego**. Wartość i głębia spojrzenia partnera stawiają przed odbiorcą wyzwanie *współprzeżywania*, które Helmut Kajzar ujmuje tak: „Teatr jest jakby własnością mych oczu, **powieki są kurtynami**, za którymi z moim przyzwoleniem, [...], odgrywają się [...] wewnętrzne i zewnętrzne teatry” (Kajzar, 2007, s. 78).

W Teatrze Telewizji **twarz staje się głównym bohaterem**. Jej fizyczna bliskość, iluzja obrazu na żywo, wpływają na intymność wypowiedzi. Dzięki temu widz ma poczucie wejścia w kontakt psychiczny *bliskiego stopnia* (Limon, 2008). Dialogowa natura sytuacji i mediacyjna funkcja twarzy sprawiają, że aktor, wychylając się ze świata postaci, kreśli przed widzem **pole relacji etycz-**

nej. Stawia przed nim wyzwanie obcowania z twarzą Innego (Sordyl, 1994). Twarz oznacza fundamentalny dyskurs, w którym dochodzi do głosu zobowiązanie do ocalenia wewnętrzności. Maria Kalinowska, komentując koncepcję Emmanuela Levinasa, podkreśla wartość skierowania swojej uwagi ku *głębi nieznanego* (Sordyl, 1992), ku – dodajmy – *szczelinom istnienia* wg Brach-Czajny.

Dzięki nieustannemu otwieraniu świata widz nasłuchuje *głosów* opowiadających ludzkie historie. To właśnie one pomagają mu wspominać, wywołują też równoległe i osobiste opowieści. Dokonuje się tu jakiś rodzaj porozumienia, coś intymnego i niezwykłego, jak w tym wyznaniu: „Wymyśliłem sobie język, a może nie wymyśliłem go, tylko to był i jest po prostu mój język. [...] I nagle ktoś do mnie przemówił tym samym językiem, ktoś mówiący inaczej, ale na pewno tym samym językiem” (Osiecka, Przybora, 2010, s. 40). Joanna Szczepkowska podąża w swoich rozważaniach jeszcze głębiej, podkreślając znaczenie *podskórnej przestrzeni słuchania*, która tworzy się między dwojgiem rozmawiających ludzi. „Słuchanie jest drugim, równoległym tekstem” (Szczepkowska, 1992, s. 38). Bezślowny dialog z widzem – na przykład przy sekwencjach zbliżeń twarzy – odwołuje się do najbardziej indywidualnych doświadczeń widza. Hiszpańska dramaturgistka Yasmina Reza pisze, że *słowa są tylko nawiasami ciszy* (Wielechowska, 2009, s. 188). Dlatego Jerzy Limon podkreśla wartość obrazu postaci milczących (Limon, 2008). Nadaje im *głos znaczący*.

Zakończenie

Ponowoczesne życie niesie konieczność funkcjonowania w sytuacji nieustannej zmiany, która pozostawia ślady w przestrzeni kultury, również w sferze społecznego komunikowania. Warto zatem uwypuklić edukacyjny wymiar Teatru Telewizji jako miejsca zabierania *głosu znaczącego* (Bauman, 1998). Możemy w tym kontekście zadać ważne edukacyjnie pytania: 1. Czy teatr to tylko opis rzeczywistości? 2. Czy teatr to tylko pouczenie?

Jako poszukiwanie źródeł głębszej refleksji na temat tożsamości człowieka dorosłego w ponowoczesnej kulturze zainteresowanie teatrem oznacza także otwarcie myślenia andragogicznego. W teatrze człowiek ma szansę przyjrzeć się sobie z dystansu, by na nowo odnaleźć własne korzenie, ujawnić ukryte pragnienia czy sprzeczne impulsy. Celem generowanej przez spektakl teatralny autorefleksji jest budzenie *rozwojowego niepokoju*. Niezbędne wydaje się zatem wzbudzenie w sobie otwartości na odczytywanie kultury w nowy, głębszy sposób, z uwzględnieniem konfrontacji jednostki i wspólnoty z tym, co jest obce, nieoswojone, transgresyjne. Analiza spektakli teatralnych może okazać się niezwykle przydatna w odkrywaniu i badaniu niemal każdego typu zjawisk społecznych. Teatr ma za zadanie odsłonić ukrytą rzeczywistość, odważnie i mądrze przedstawić **prawdę egzystencjalną** (Bauman, 1998). Teatr Telewizji może

mieć zatem wymiar edukacyjny, i to bardzo głęboki. Nie waha się bowiem prezentować wizerunku i kondycji człowieka w sposób wielowymiarowy. Wnika w codzienną intymność odbiorcy, *wychodzi mu na spotkanie* w przestrzeni jego domu. Akcentuje przy tym prawdę, dotyka istnienia i poszerza ludzką świadomość.

Bibliografia

- Ablewicz, K. (2003). *Teoretyczne i metodologiczne podstawy pedagogiki antropologicznej. Studium sytuacji wychowawczej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Osiecka, A., Przybora, J. (2010). *Listy na wyczerpanym papierze*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Bauman, Z. (2012). *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*. Łódź: Wydawnictwo Officyna.
- Bauman, Z. (1998). O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce. W: J. Tyszka (red.), *Teatr w miejscach nieteatralnych*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Błaszczak, M. (2008). Przestrzenie lustrano-ekranowe współczesnego dramatu i teatru. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Brach-Czaina, J. (2006). *Szczeliny istnienia*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Gruza, J. (1992). Zbliżenie intymne. *Teatr, 11*.
- Gwóźdź, A. (2006). Kultura – media – kulturoznawstwo. W: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr media – kultura*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gwóźdź, A. (2003). *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Naukowych Universitas.
- Hausbrandt, A. (1983). *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Hen, J. (1992). Teatr dobry na wszystko. *Teatr, 11*.
- Holoubek, G. (2007). Wyspa nadziei. W: W. Dudzik (red.), *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jaworska-Witkowska, M., Kwieciński, Z. (2011). *Nurty pedagogii. Naukowe, dyskretne, odlotowe*. Kraków: Wydawnictwo Impuls.
- Kajzar, H. (2007). Manifest teatru meta-codziennego. W: W. Dudzik (red.), *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kantor, T. (2002). Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne. W: K. Pleśniarowicz (red.), *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

- Kosiński, D. (2006). Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom. W: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr – media – kultura*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Limon, J. (2008). *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Nurowska, M. (1992). Teatr dobry na wszystko. *Teatr, 11*.
- Prorok, L. (1966). *Okno dziwów*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Sordyl, A. (1994). Aktor w teatrze telewizji. W: E. Udalska (red.), *Aktor w kulturze współczesnej*. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej.
- Sordyl, A. (2006). Ludzkie – międzyludzkie. Człowiek w teatrze telewizji Kazimierza Kutza. W: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr – media – kultura*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Sordyl, A. (1992). Oblicze aktora. *Teatr, 11*.
- Sordyl, A. (2010). *Teatr telewizji – pomiędzy reprezentacją a symulacją teatru*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Sordyl, A. (2004). W poszukiwaniu kobiecej tożsamości. Modelowanie współczesnego wizerunku kobiety w polskim Teatrze Telewizji. *Opcje, 1/2*.
- Szczepkowska, J. (1992). Aktorzy o Teatrze Telewizji. *Teatr, 11*.
- Wielechowska, K. (2009). Słowa są tylko nawiasami ciszy. Sztuka hiszpańska Yasminy Rezy. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), *Przestrzenie ze współczesnym teatrem i dramacie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wilk, T. (2010). *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Witkowski, L. (1997). *Edukacja wobec sporów o (po)nowoczesność*. Warszawa: Instytut Badań Edukacyjnych.

The intimacy of an educational encounter in Television Theatre

Summary

Continuous change is an integral part of the postmodern life and it leaves its traces both in culture and the public communication. It therefore seems crucial to open oneself to a new, more profound way of understanding culture, while also taking into consideration the confrontation which takes place when an individual or a community face all that is unknown, untamed and transgressive. This search for the source of a more profound reflection on the identity of a grown human being in postmodern culture also means openness to andragogic thinking. In this context, it seems important to see Television Theatre as a space for *the meaningful voice*. Theatre offers the chance to see oneself from a distance, find one's roots, reveal secret desires or contradictory impulses. The aim of this self-reflection, sparked by a theatre play, is to produce *formative anxiousness*.

Keywords: postmodern culture, Television Theatre, educational encounter, dialogue with the Other.