



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

**Title:** Konwencje teatralne w przestrzeni ekranowej : przypadek teatru telewizji

**Author:** Alina Sordyl

**Citation style:** Sordyl Alina. (2009). Konwencje teatralne w przestrzeni ekranowej : przypadek teatru telewizji. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 355-366). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

*Alina Sordyl*

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Konwencje teatralne w przestrzeni ekranowej Przypadek teatru telewizji

Poszukując źródłowego doświadczenia przestrzenności, fenomenologowie odeszli od empirycznofizycznego rozumienia przestrzeni czy też jej poznawczego ujmowania jako apriorycznej formy organizującej ludzkie postrzeganie i myślenie. Wprowadzili kategorię przestrzeni nasyconej treściami ludzkimi, kulturowymi. Przestrzeń miałaby być zjawiskiem powstającym ze współlistnienia człowieka ze światem i stanowić wymiar ludzkiego doświadczenia<sup>1</sup>. Praprzestrzeń, doświadczona jako przestrzennienie własnego ciała w jego kinestetycznych aktach, byłaby elementarną bazą dla konstytuowania się przestrzeni relacyjnej, wypełnionej ludzkimi znaczeniami<sup>2</sup>.

Wejście w świat języka i kultury nadawałoby nowe transsubiektywne, symboliczne treści owej pierwotnej, doświadczanej przez ludzki podmiot przestrzenności. Topografia emocjonalno-wyobrażeniowa, związana z subiektywnymi znaczeniami, tworzącymi miejsca istotne dla jednostki<sup>3</sup>, nie daje się oddzielić od topografii społecznej i kulturowej. Zanurzenie jednostki ludzkiej w świat społeczny zdaje się nakładać nieodwołalnie na egzystencjalny sens przestrzeni *signifiants* zbiorowe. To, co intymne, zostaje zapośredniczone przez matryce społeczne i kody kulturowe. Subiektywność człowieka staje współcześnie nie tyle wobec świata życia, ile raczej wobec wie-

---

<sup>1</sup> Zob. H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 248–251.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 235–251.

<sup>3</sup> Ibidem.

łości światów i dyskursów przepływających w przestrzeni komunikacyjnej. Mieszkanie, podłączone do rozmaitych sieci, przestaje być miejscem schronienia dla ciała czy miejscem dla rozumiejącego bycia, bywa natomiast elementem punktowym sieci komunikacyjnych. W centrum sfery intymnej, za jaką uważany był dom, znalazły się ekrany. Ekran telewizyjny (także ekrany komputerów) łączy świat życia ze światami reprodukowanych optycznie obrazów, transmitowanymi widowiskami, rzeczywistościami fikcyjnymi i wirtualnymi światami symulaków. Ekran wtopiony w przestrzeń życia otwiera miejsce intymnego, codziennego bytowania na współczesny polilogiczny świat<sup>4</sup> i jednocześnie włącza sferę prywatności widza w proces komunikowania społecznego, dając odbiorcom złudzenie uczestnictwa, a nawet kreowania własnej przestrzeni medialnej za pomocą, np. swichingu<sup>5</sup>.

Teatr telewizji był jedną z najwcześniej rozwijanych form widowisk w polskiej telewizji publicznej. Do niedawna zajmował stałe miejsce w jej ramówce programowej. Dzisiaj zanika pod presją zmian, które wnosi tzw. neotelewizja z jej nastawieniem na kontakt z odbiorcą, kanały komercyjne w ramach megatelewizji<sup>6</sup>, telewizji lokalnej czy kablowej. Teatr Telewizji może zajmować co najwyżej margines, niszę w sieci, jaką jest kanał tematyczny, np. TVP Kultura.

Na repertuar polskiego Teatru Telewizji<sup>7</sup> składały się najpierw przedstawienia transmitowane wprost z teatru, potem zarejestrowane na scenie lub przeniesione do studia telewizyjnego obok – dominujących ilościowo – własnych produkcji, polegających na inscenizowaniu dramatów i innych tekstów według teatralnych konwencji przedstawieniowych w studiu telewizyjnym, a następnie na ich reprodukowaniu. Jedną z odmian artystycznych

<sup>4</sup> Zob. E. Rewers: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań 1996, s. 136–168.

<sup>5</sup> Zob. F. Corcoran: *Telewizja jako aparat ideologiczny: Władza i Przyjemność*. Przeł. A. Helman. W: *Po kinie?* Red. A. Gwóźdź. Kraków 1994, s. 101; R.W. Kluszczyński: *Obrazy na wolności*. Warszawa 1998, s. 126.

<sup>6</sup> Zob. F. Casetti, R. Odin: *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*. Przeł. I. Ostaszewska. W: *Po kinie?...*

<sup>7</sup> Termin „teatr telewizji” budził wiele zastrzeżeń już w początkach refleksji nad telewizją w Polsce. Używa się go zwyczajowo na oznaczenie specyficznego rodzaju widowiska telewizyjnego, reprodukującego teatralne konwencje, a także jako nazwy jednostki programowej oraz jednostki organizacyjnej w strukturze telewizji publicznej w Polsce (nazwa własna). Teatr telewizji, funkcjonując w ramach wielkiej syntagmy programów telewizyjnych, próbował zachować autonomię swoich tekstów przez stosowanie wyraźnych, stałych cech odgraniczenia (szczególnie znaków początku) oraz poprzez budowanie tekstów fikcyjnych względnie spójnych o dominującej funkcji estetycznej. Do niedawna temu celowi służyło także zachowanie stałego dnia tygodnia i niezmiennego czasu emisji przedstawień. Ten „rytuał” sprzyjał tworzeniu się w przypadku teatru telewizji jego własnej, stałej publiczności, która mogła przez kilkadziesiąt lat spodziewać się kolejnych inscenizacji głównie tekstów dramatycznych. Dziś ta sytuacja uległa zmianie.

widowisk telewizyjnych o najdłuższej tradycji, która powstała wtedy, gdy traktowano telewizję głównie jako technikę przekazu (mającą spełniać służebne funkcje wobec kultury zastanej), były adaptacje spektakli teatralnych. Adaptacje polegały na reprodukowaniu gotowych artefaktów przygotowanych w konwencjach scenicznych dla teatru i były stopniowo wzbogacane o doświadczenia artystyczne filmu oraz możliwości techniczne rozwijającej się telewizji<sup>8</sup>.

W ten sposób ekranowa przestrzeń stawała się pozornie medium dla rzeczywistej sztuki teatru, w istocie zaś pozwalała rozwijać własne konwencje telewizyjnego widowiska i właściwy telewizji sposób komunikowania, zupełnie odmienny od teatralnej sytuacji zbiorowego odbioru<sup>9</sup>. Teatr jako zjawisko ufundowane przez ludzkie działania kreacyjne – przedstawieniowe<sup>10</sup>, prezentowane w określonej, spolaryzowanej sytuacji społecznej współczesnym odbiorcom, w telewizji znika. Rozproszenie widowni zasiadającej przed telewizorami, włączenie procesu percepcji w rytm życia i prywatną przestrzeń codziennego bytowania widza oraz wpływ innych programów przestrzeni telewizyjnej na odbiór widowiska to złamanie podstawowych konwencji dotyczących przebiegu komunikacji teatralnej. Jednak reprodukcja optyczna i audialna konwencji przedstawieniowych teatru stanowiła podstawę „referencyjności typu mimetycznego”<sup>11</sup>, sprawiając, że obrazy telewizyjne mogły być doświadczane przez widza w obrębie wiedzy o widowisku teatralnym, pomimo niespełnienia podstawowych umów komunikacyjnych teatru. Widowisko telewizyjne co najwyżej mogło transmitować przedstawienie sceniczne lub imitować teatr, wykorzystując wybiórczo jego elementy (umowne dekoracje, rekwizyty, grę aktorską skupioną na słowie). Najnowsze spektakle teatru telewizji łączy czasem z teatrem jako kulturowym miejscem znaczącym już wyłącznie tekst sztuki napisanej dla sceny albo po prostu tematyżacja teatralności.

Tragedia współczesna, nawiązująca do motywu mitycznego Medei, i w pewnym sensie także *Klątwy* Wyspiańskiego, sztuka Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci* zrealizowana dla Teatru Telewizji w 2003 roku przez

---

<sup>8</sup> Por. J. Buchwald: *Telewizyjna adaptacja spektaklu teatralnego*. „Przekazy i Opinie” 1982, nr 4, s. 96–111.

<sup>9</sup> Na temat artystycznych przekształceń telewizyjnych „w sferze odtwarzania rzeczywistości skonwencjonalizowanej” pisał A. Kumor: „Ponadto o wartościach artystycznych tworzonych przez telewizję, wartościach jej tylko właściwych decydują te przekształcenia, którym w toku odtwarzania podlega owa skonwencjonalizowana rzeczywistość”. Idem: *Elementy artystyczne telewizji*. „Dialog” 1969, nr 10, s. 133. Zob. również Idem: *Telewizja. Teoria – percepcja – wychowanie*. Warszawa 1973.

<sup>10</sup> Zob. D. Ratajczakowa: *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. Poznań 1985, s. 13.

<sup>11</sup> A. Gwóźdź pisze o tym, że referencyjność typu mimetycznego stanowi podstawę każdej reprodukcji. Idem: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 2003, s. 164.

Sławomira Fabickiego, z przedstawieniowymi konwencjami teatralnymi niewiele ma wspólnego. W całości bowiem została zrealizowana we wnętrzach naturalnych wiejskiej chaty, mieszkania, w plenerach polskiej wsi, na dworcu i przystanku autobusowym – wnoszących filmowe, niemal dokumentalne walory przestrzenne, z ich uszczegółowieniem, surową autentycznością, przypadkowością elementów niezakomponowanych, włącznie z właściwą im warstwą audialną. W przedstawieniu telewizyjnym ponadto pojawiają się ujęcia prezentujące otwartą przestrzeń, pozbawione jednak obecności człowieka. Gra aktorska prowadzona „na poziomie życiowych zachowań”<sup>12</sup> nie zaburza „fotograficznego” wrażenia prawdy. Kamera towarzyszy Łucji dyskretnie, niemal nie ujawniając swej obecności nawet wtedy, gdy przybliża jej twarz. Werystyczna estetyka filmowa zdaje się służyć prostemu opisywaniu i uwiarygodnieniu ludzkiego losu, pozwalając przemówić samej materii zdarzeń, wynikających z międzyludzkich stosunków, nacechowanych obojętnością i okrucieństwem. Nawet „chór” złożony z wiejskich kobiet, komentujących los Łucji, to tylko nikła reminiscencja antycznej konwencji, a bardziej element środowiska społecznego, które równie obojętnie jak estetyczny pejzaż przygląda się tragedii kobiety, przyzwalającej na zabijanie własnych nowo narodzonych dzieci. Antyestetycznie, dosłownie ukazane sceny małżeńskiego gwałtu, fizjologicznych zmian ciała pod wpływem rozwoju płodu, rodzenia, fizycznej pracy, odciągania mleka z piersi i karmienia nim psów, niewiele mają wspólnego z teatralną umownością. Milczenie Łucji, powstrzymanie mówienia i dominowanie obrazu nad mową postaci, udostępnia nam jej świat przeżyć od strony zewnętrznych zachowań i reakcji cielesnych. Ciało Łucji, powiązane z otoczeniem, widziane z różnych perspektyw, uprzestrzennione w ruchomym fotograficznym obrazie, staje się niemal samodzielnym znakiem odsyłającym widza do osoby i jej wnętrza. Twarz Łucji, która rezygnuje z mówienia; brzuch Łucji, który wypełnia kadr, kiedy kobieta zrywa bandażę, mające ukryć jej brzemiennosć; sylwetka Łucji w kącie łazienki na zakrwawionej podłodze... Ciało Łucji na ekranie telewizyjnym samo staje się ekranem<sup>13</sup> – znaczącą powierzchnią, przestrzenią niewypowiedzianego... Zewnętrzna warstwa odtworzonego świata domaga się jednak wypełnienia powierzchni ludzkimi znaczeniami, zawiera sugestię wewnątrzpsychicznego, niemego dramatu, apeluje do odbiorcy o wypełnienie istniejącego braku. Hiperrealistyczna poetyka obrazu i sposób prowadzenia narracji przynależą tu do konwencji filmu dokumentalnego czy nawet reportażu telewizyjnego. Zamknięcie świa-

<sup>12</sup> J. Łotman: *Semiotyka filmu*. Przeł. J. Faryno, T. Miczka. Warszawa 1983, s. 169.

<sup>13</sup> O ciele jako ekspozycji i ekranie pisze J.-L. Nancy: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 31–33, 58.

ta fikcjonalnego za pomocą gry aktorskiej i mowy kierowanej tylko do partnerów ze świata przedstawionego, to także respektowanie umowy realistycznego kina bardziej niż teatru. Teatralna jest jednak przewaga tego, co międzyludzkie<sup>14</sup>, ponad tym, co tworzyłoby w obrazie usamodzielnioną rzeczywistość, co służyłoby pokazywaniu świata empirycznego jako niezależnego od człowieka tła, jako świata rzeczy. Jeśli nawet widzimy w tym spektaklu pejzaż pozbawiony człowieka, przedstawiający zoraną ziemię, to czytamy ten obraz w relacji do bezdomnej, w sensie egzystencjalnym, Łucji.

Opisany spektakl jest skrajnym przykładem odchodzenia od teatralnych konwencji w ramach teatru telewizji. Zawiera już mało czytelne ślady form teatralnych, takich jak konflikt tragiczny, chór, temat nawiązujący do antycznej tragedii, bohaterka – dzieciobójczyni po Arystotelesowsku ani dobra, ani zła, czy skupienie na intersubiektywnym wymiarze świata ludzkiego. Przeżycie wstrząsu nie należy tu do porządku zbiorowego *katharsis* ani nie jest usankcjonowane wspólnotowo uznawanym absolutem. Zaprojektowany proces komunikacyjny, obliczony na sytuację intymnego odbioru, sprawia, że przedstawiony świat może zostać odniesiony przez widza najpierw do osobistej topografii duchowej<sup>15</sup>, do ciała jako miejsca inskrypcji *psyche*<sup>16</sup> czy do domu jako przestrzeni nacechowanej<sup>17</sup>; w dalszej kolejności do analogicznych faktów dzieciobójstwa zachodzących w przestrzeni społecznej, opisywanych w ramach publicystyki telewizyjnej; a być może na końcu dopiero do estetycznego paradygmatu tragedii.

Przykładem zupełnie innej tendencji artystycznej w teatrze telewizji jest łączenie właściwości charakterystycznych dla rozmaitych praktyk artystycznych i medialnych w jeden tekst spektaklu telewizyjnego. Teatralna scenografia z jej umownością lub skrótowością może w obrazie telewizyjnym sąsiadować lub nakładać się z grafiką komputerową, z fotosami, z filmowym ruchem kamery czy podporządkowaniem gry aktorskiej wzorom współczesnej telewizji<sup>18</sup>, dążącej przede wszystkim do wywołania złudzenia kontaktu i imitującej obecność widza (akty wypowiedziane skierowane ku powierzchni ekranu). Takie produkcje telewizyjne jak *Związek otwarty* w reżyserii Krystyny Jandy<sup>19</sup> czy *Podróż do wnętrza pokoju* w reżyserii Pawła

<sup>14</sup> Por. rozważania o relacji międzyludzkiej jako istocie klasycznego dramatu nowożytnego P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880 – 1950*. Przeł. E. Misiołek. Warszawa 1976.

<sup>15</sup> Zob. H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 43–44.

<sup>16</sup> J.-L. Nancy: *Corpus...*, s. 22–24.

<sup>17</sup> O rozważaniach G. Bachelarda na temat domu pisze H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 216–234.

<sup>18</sup> Chodzi tu o nastawienie telewizji współczesnej na funkcję fatyczną.

<sup>19</sup> Według sztuki F. Rame i D. Fo, reż. K. Janda, scen. M. Putoński. Rok produkcji: 2000.

Miśkiewicza (2004) to twory hybrydowe, poliestetyczne i polilogiczne, obliczone na widza zdolnego do poruszania się w świecie zarówno dyskursów medialnych (telewizji, reklam, obrazów generowanych cyfrowo i za pomocą technik wideo), jak i tradycyjnych form, takich jak teatralne czy filmowe gatunki.

*Związek otwarty* Dario Fo i Franci Rame mógłby ze względu na temat zostać uznany za zwykłą teatralną farsę obyczajową. Zrealizowany został jednak jako widowisko i obraz telewizyjny wielowarstwowo. W najbardziej elementarnej warstwie przedstawieniowej realizuje konwencję sceny teatralnej, tonącej w mroku jako abstrakcyjne i neutralne tło o zredukowanej funkcji referencjalnej i zintensyfikowanej umowności. Scena komponowana i opróżniana na oczach widza przez brygadę sceny z komfortowych, współczesnych mebli i akcesoriów łazienkowych stanowi przestrzeń gry – agonu małżeńskiego, którego podstawą nie jest dialog i intryga, lecz usamodzielniona konwencja teatralnego apart oraz konwencja telewizyjnego *reality show*. Bohaterowie bezustannie kierują się ku widzom, wychodząc poza sytuacje dramatyczne i zwracając się ku powierzchni ekranu. Pozorują jego przekraczanie i żywy kontakt z widzem. Tak więc w przestrzeni aranżowanej jako płaski, pozbawiony perspektywy, czarny dyspozytyw sceniczny, toczy się kilkuplanowa gra. Bezpośrednie przedstawianie sceniczne konfliktu małżonków stanowi cytowaną (dającą się modyfikować i powtarzać) część gry, podporządkowaną narracji słownej i komentarzom obu stron, odwołujących się do arbitrażu widza. Ten sztuczny świat (organizowany na scenie i podany zasadzie cytatu) kreują fikcyjne postaci małżonków, demonstrujących dla widza telewizyjnego fragmenty własnych działań i zachowań. Wytwarzanie kontaktu zdaje się tu dominować nad produkowaniem sensów<sup>20</sup> i ten właśnie chwyt ujawnia zwielokrotniony status fikcji w telewizyjnym widowisku.

Na świat kilkupoziomowej gry został nałożony ruch kamery, która przesuwając obrazy od lewej strony na prawą, tworząc wrażenie panoramy lub sceny obrotowej – strumienia fragmentarycznych, markowanych scenek z życia codziennego. Jakby tego było mało, na pierwszym planie, najbliższej płaszczyzny ekranu, nałożone zostały na poprzednio ukazane przedmioty i ludzie, usamodzielnione i wyolbrzymione obrazy przepływających, zawieszonych w próżni, pozbawionych kontekstu, rekwizytów scenicznych (kieliszków z drinkami, owoców, a nawet złotych rybek bez akwarium). Opracowanie graficzne i efekty komputerowe pozwoliły wyabstrahować cząstki

---

<sup>20</sup> Co jest charakterystyczne dla tzw. neotelewizji. Zob. A. G w ó ł d ź: *Obrazy i rzeczy...*; W. G o d z i c: *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków 1996. Godzic pisze o tym, że neotelewizja powołuje „przestrzeń wspólnego biesiadowania” (ibidem, s. 92), która służy swobodnej konwersacji, pozornej wymianie poglądów, zabieraniu głosu.

obrazów, wyostrzyć ich uproszczoną, zredukowaną kolorystykę i następnie wmontować je lub nałożyć na podstawowe tło symulowanej w studiu telewizyjnym, niemal pustej, sceny. Efektem jest graficzna kompozycja odrealnionego obrazu telewizyjnego z wmontowanym obrazem ludzkich postaci, które grają własne *show* na zaimprovizowanej, zawieszanej w próżni scenie. Pirandellofskie postaci i zwielokrotniona gra – podporządkowane telewizyjnej konwencji kierowania mowy bezpośrednio do widza i komputerowemu przetworzeniu – to świat bez oryginału. Hybrydalny twór telewizyjny, który jednak uruchamia podstawowe odniesienia do farsy jako scenicznego gatunku.

W estetyce postmodernistycznej zostało zrealizowane telewizyjne przedstawienie według sztuki Michała Walczaka *Podróż do wnętrza pokoju*. Opozycja wewnątrz/zewnątrz, fundamentalna dla klasycznej metafizyki zachodnioeuropejskiej, jest tematyczną osią spektaklu. Proces de-konstruowania tej opozycji dokonuje się w ramach wyznaczonych przez upersonifikowaną teatralną Kurtynę – postać usiłującą uporządkować przemieszczone i zmieszane światy poprzez oddzielenie realnego od fikcjonalnego, sferę oglądania od sfery oglądanego, teatr świadomości od sceny życia... Od początku jednak granice wyznaczone przez Kurtynę zostają unieważnione.

Spektakl zaczyna się sceną przed pojawieniem się Kurtyny, a jego obecność ekranowa jest komentowana przez postacie z wnętrza przedstawienia, siedzące przed ekranem monitora. Gest zamknięcia przedstawienia – wypełnienie ekranu czernią pleców Kurtyny, także zostaje unieważniony, kiedy z „offu” dochodzi głos realizatora spektaklu, dziękującego aktorom, a napisy końcowe porozrywane są scenkami z prób i dublami z planu telewizyjnego. Kurtyna nie należy więc do tego paradygmatu, skoro to telewizyjny plan, a nie scena w teatrze. Zresztą Kurtyna jako postać wchodzi do świata fikcjonalnego, by wraz z Judaszem zaaranżować dramat – podróż do wnętrza. Obaj, patrząc na ruchliwą wielkowiejską ulicę i zgiełk miasta, wybierają teatr i „dramacik w główce”, bo nienawidzą tego realizmu („Kto projektował tę scenografię?”)<sup>21</sup>. Ironiczne odwołanie do dramatu, „dialogów i pożał się Boże aktorów” to stematyzowanie konwencji teatralnych i początek jawnego zderzenia konwencji imitacyjnych z konwencjami operacyjnymi<sup>22</sup>.

Konwencje imitacyjne są sukcesywnie wypierane, podobnie jak estetyka realistyczna. W granicach realistycznej psychologii postaci – pograżającej się w psychotycznym procesie, w którym świat zewnętrzny ulega zniszcze-

<sup>21</sup> Cytaty fragmentów kwestii pochodzą z dialogów w przedstawieniu telewizyjnym.

<sup>22</sup> Zob. P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 257.



niu, a podmiot świadomości podlega dezintegracji i rozszczepieniu na fragmenty – nie mieści się telewizyjna historia Jerzego Skóry. Metafora teatru świadomości zostaje *de facto* przełożona na konkretne, czytelne ślady konwencji teatralnych w postaci na przykład nawiązań do teatru szekspirowskiego: w scenie z czaszką jako rekwizytem, w scenie uśmiercania Jerzego – tyrana i długiego teatralnego umierania (po którym aktor wstaje). Do modelu teatralnej przestrzeni nawiązuje cała sekwencja końcowa ze zdublowanym Jerzym, który staje się i widzem, i aktorem jednocześnie. Obnażenie sceny z Ojcomatką jako sytuacji próbnej, którą daje się powtarzać i modyfikować, lub scena treningu mimicznego, przeprowadzanego przez Judasza w roli „garderobianego” doprowadzają do skrajności ową metaforę poprzez zestawienie aktów świadomości ze strukturą teatru jako zorganizowaną instytucją pracy.

Zresztą nazwisko Skóra to także konwencja znaczącego imienia, zastosowana tu wbrew gatunkowym, komediowym konotacjom, do pozornego, bo w istocie niezrealizowanego, dramatu subiektywnego.

Skóra opisywana dziś jako granica ciała i miejsce otwarcia podmiotu, miejsce, gdzie zewnątrz i wewnątrz przenikają się wzajemnie<sup>23</sup>, paradoksalnie unieważnia tę podstawową binarną opozycję kartezjańskiego paradygmatu. Tym bardziej, że wewnątrz – rozumiane jako *res cogitas* – w sztuce telewizyjnej jest tylko sceną nieudolnie imitowanych konwencji gry. Naturalne wewnątrz pokoju zastępuje stopniowo dekoracja teatralna. Jerzy wygłasza banalne monologi i wciąż czeka na zdarzenie (dramatyczne), przechadza się po zbudowanym z olbrzymich fotosów zamieszczonych na teatralnych wózkach „zewnątrzu” albo wychodzi za teatralną ściankę „do kuchni” po rekwizyt, którym jest kuchenny nóż. Zostaje nietykalnym królem pokoju, podobnie jak Henryk z Gombrowiczowskiego *Ślubu*, przyjmując garnek jako koronę na swoje skronie. Ze śmietnika przyniesieni zostają także jego dziewczyna i przyjaciel, którym wyznacza role w swoim teatryku.

Teatr jako **miejsce znaczące** kultury wysokiej, łączące zewnątrz świata w jego fizycznej rozciągłości (substancja sceniczna) z wnętrzem człowieka w znaczeniu jego wyobraźni, przeżyć, świadomości czy kreacji (fikcjonalna rzeczywistość), ustępuje jednak w końcowych scenach **miejsca** (i nie przypadkowe jest to powtórzenie) formom i konwencjom kultury popularnej. Scenom zainscenizowanego zabójstwa Jerzego towarzyszą śmiechy i odgłosy jak w konwencji telewizyjnego sitcomu<sup>24</sup>, a za plecami Kurtyny rozgrywa się śmierć Skóry w domniemanym zewnątrz – na wzór sensacyjnego kina akcji (Jerzy zostaje zastrzelony przez policję). Zresztą teatralność też okazu-

<sup>23</sup> Zob. M. Bakke: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 9–24.

<sup>24</sup> Gatunek komediowego serialu telewizyjnego. Skrót od *situation comedy*.

je się tylko pozorna, skoro Jerzy i Judasz idą do teatru, przenikając przez ekran telewizora, a przestrzeń teatralna mieści się na planie telewizyjnym. Kurtyna „śmierdzi” jako zestarzała konwencja, gwarantująca podział przestrzeni teatralnej i tym samym wyznaczająca podstawowe umowy komunikacyjne w teatrze pudełkowym. W dodatku Kurtyna przemawia w kierunku kamery lub raczej widza przed ekranem, próbując nieudolnie przyjąć nową rolę wyznaczania granic telewizyjnego tekstu w strumieniu programowym.

Polisemiczna i wielokonwencyjna gra to zasadnicza formuła tej otwartej na widza telewizyjnej sztuki. Widz może wziąć udział w grze wtedy, gdy zna konwencje sceniczne, dramaturgiczne i telewizyjne, do jakich spektakl się odwołuje, lecz których w pełni nie realizuje. Uprzywilejowanie w odbiorze którejkolwiek z tych konwencji, np. dramatu subiektywnego i podążanie tym śladem, zniszczyłoby „przyjemność tekstu”<sup>25</sup> telewizyjnego, który uruchamia otwarte, pozbawione centrum pole gry parodystycznego dyskursu. Znaczeń nawet formułowanych *explicite* w języku nie da się przyjąć za ostatecznie uprawomocnione, bowiem teatr odsyła tu do klasycznej filozofii podmiotu, postać (monologujący podmiot) do konwencji gry, gra do koncepcji teatru zewnętrznego, realizującego się w zdarzeniach, brak zdarzeń do teatru wewnętrznego, teatr wewnętrzny do Różewicza albo do koncepcji aktorstwa jako sztuki uzewnętrzniania świata wewnętrznego, świat wewnętrzny do *Ślubu* Gombrowicza, Gombrowicz do Szekspira itd. Odniesienia mają zasięg właściwie ograniczony tylko skojarzeniami odbiorcy i jego kompetencjami uczestnika współczesnej intermedialnej kultury. Swobodne przeskakiwanie pomiędzy konwencjami i skojarzeniami intertekstualnymi czy interdyskursywnymi stanowi warunek zabawy analogicznej do tej, w której uczestniczyli twórcy przedstawienia. Ich zabawa na planie zdjęciowym została ukazana widzowi po swoistym „zasłonięciu” Kurtyny, czy raczej przesłonięciu ekranu przez Kurtynę – postać.

W przestrzeni współczesnego ekranu tzw. Teatr Telewizji stał się miejscem znaczącym, miejscem na fikcjonalne widowiska, nawiązujące do teatralnych konwencji w bardzo rozmaity sposób. Te nawiązania to czasem tylko tekst przeznaczony dla sceny albo zastosowanie umownej, uproszczonej scenografii, wyznaczającej miejsce gry na wzór sceny, albo przynajmniej zintensyfikowana relacja międzyludzka wyznaczona przez dialog postaci (choćby prowadzony w naturalnych, filmowych wnętrzach, plenerach czy na graficznym tle). To miejsce dla widowisk hybrydowych, łączących artystyczne możliwości wielu dziedzin, przede wszystkim teatru, telewizji, filmu i wideo. To miejsce eksperymentów z obrazem i dźwiękiem, które jednak zawsze towarzyszą grze aktorskiej i słowu. Obecnie wypierany z ra-

<sup>25</sup> Por. R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997.

mówki głównych programów telewizji publicznej, do niedawna teatr telewizji stanowił rozpoznawalne dla widza „miejsce” w czasie emisyjnym wypełnione własną tradycją przedstawieniową, wciąż jednak otwarte i ewoluujące jako dziedzina artystyczna pod wpływem przemian współczesnych mediów ekranowych. Zresztą przedstawienia telewizyjne ostatnich lat anektowały ekran jako element przedstawianej współczesnej przestrzeni życiowej i tematyzowały sytuację człowieka w świecie symulowanej przez media komunikacji. Wystarczy wspomnieć spektakle *Sandra K.*, *Pani Hapgood*, *Święta wiedźma*, *Monolog z lisiej jamy*. Zmiany w otoczeniu człowieka, przejście od przyrodniczo-społecznego do językowo-symulacyjnego *milieu*, otwarcie przestrzeni prywatnej, intymnej na hipertekstualną przestrzeń komunikacyjną wprowadzaną przez ekrany<sup>26</sup>, zdają się nie sprzyjać rozumiejącemu doświadczaniu egzystencji czy byciu-w-świecie przez zamieszkiwanie. Zmiany te nie sprzyjają też tradycyjnemu teatrowi telewizji, skupionemu na sytuacji międzyludzkiej, grze aktorskiej, słowie i zbliżeniu.

Analizowane trzy przedstawienia prezentują rozmaite strategie komunikacyjne i przedstawieniowe, które są próbami oswojenia sytuacji funkcjonowania teatru telewizji w ekranowej przestrzeni komunikacyjnej. *Łucja i jej dzieci* to spektakl, który odwołuje się do surowej konwencji reportażu telewizyjnego. Związki z teatrem są zredukowane do skupienia na relacji międzyludzkiej i aktorstwie. Jedynie po stronie widza, oglądającego to przedstawienie w cyklu Teatr Dwójki, mogą zostać zaktualizowane konwencje tragedii. *Związek otwarty* prezentuje strategię mimikry wobec swoistych dla telewizji form realizacji obrazu: wideoklipu, reklamy... Zawiera jednak czytelne odwołania do sceny teatralnej i scenicznego gatunku. Nadal skupia się na relacji, choć bardziej ją opowiada niż przedstawia, intensyfikując fatyczne właściwości gry aktorskiej. *Podróż do wnętrza pokoju* prezentuje najwyraźniej strategię metadyskursywną. Parodiuje przestrzeń kulturową, jaką stanowi teatr i dramat, demaskując elementy ich różnych konwencji (scenograficznych, dramaturgicznych, ludycznych) i łączy z przestrzenią kultury popularnej (telewizyjnym planem, kinem gatunków, *sitcomem*). Wciąż jednak najistotniejszymi elementami złożonej konstrukcji są tu, jak w teatrze dramatycznym, aktorzy i słowo.

---

<sup>26</sup> Zob. rozważania o ekranach i monitorach znajdujące się w następujących publikacjach: *Wiek ekranów*. Red. A. G w ó ł d ź, P. Z a w o j s k i. Kraków 2002; R.W. K l u s z c z y ń s k i: *Obrazy na wolności...*

*Alina Sordyl*

## Theatrical conventions in the screen space The case of the TV theatre

### S u m m a r y

The so called TV theatre has become an important place for fictional performances, referring to theatrical conventions in a variety of ways in the space of the contemporary screen. These references are sometimes just a text for a stage or the usage of a pre-arranged, simplified scenography, defining the place of the game following the example of the stage or at least an intensified interpersonal relationship defined by a dialogue of a character, conducted in a natural, film interior, open air or graphic background. This place, for hybrid performances, combining artistic capacities of many fields, the theatre, TV, film and video among other things. This place of experimenting with the picture and sound which, though, always accompany the actor's play and word. The three performances analysed present three different communication and presentation strategies which constitute the attempts to tame the situation of functioning the TV theatre in the screen communication space. *Łucja i jej dzieci* [*Łucja and her children*] is a performance making references to a strict convention of a TV documentary. Connections with the theatre are reduced to the emphasis on the interpersonal relationship and acting. Up to date conventions of tragedy can remain only on the part of the audience. *Związek otwarty* [*An open relationship*] presents a mimicry strategy towards TV-peculiar forms of picture realizations: a computer animation, video-clip, commercial... It includes, however, clear references to the theatrical stage and the genre. It still concentrates on the relationship, though, it tells it rather than presents, intensifying phatic qualities of the actor's play. *Podróż do wnętrza pokoju* [*A journey to the inside the room*] shows most clearly a metadiscursive strategy. It parodies a cultural space the theatre and drama create, unmasking the elements of their various conventions (scenographic, dramaturgic, ludic) and combines with the space of the popular culture (a TV plan, cinema of genres, and sitcom).

*Alina Sordyl*

## Theatralische Konventionen in einem Bildschirmraum am Beispiel des Fernsehtheaters

### Z u s a m m e n f a s s u n g

Das sog. Fernsehtheater ist für den Raum des gegenwärtigen Bildschirms von großer Bedeutung; das ist ein Platz für fiktive Aufführungen, die auf verschiedene Weise an theatralische Konventionen anknüpfen. Diese Anknüpfung ist manchmal nur die Ausnutzung des für die Bühne geeigneten Textes, manchmal aber ein konventionelles, vereinfachtes Bühnenbild, das den bühneähnlichen Spielplatz markiert, oder eine intensivierte zwischenmenschliche Beziehung, die durch die von den Figuren in natürlichen Innenräumen, unter freiem Himmel oder auf dem grafischen Grund geführten Dialoge zum Ausdruck kommt. Das Fernsehtheater ist ein Platz für hybride Aufführungen, die künstlerische Möglichkeiten von verschiedenen Kommunikationsmitteln, v. a. Theater, Fernseh-

hen, Film, Videofilm ausnutzen. Das ist ein Platz für Experimente mit Bild und Ton, die jedoch immer mit der Schauspielkunst und dem Text des Theaterstücks einhergehen. Die hier untersuchten Aufführungen sind das Beispiel für verschiedene Kommunikations- u. Aufführungsstrategien, die das Fernsehtheater mit dem Bildschirmkommunikationsraum vertraut zu machen versuchen. *Łucja i jej dzieci* [*Lucie und ihre Kinder*] das ist ein Spektakel, das der strengen Konvention der Fernsehreportage ähnlich ist. Die Verbindungen zum Theater sind hier auf zwischenmenschliche Relationen und das Schauspielkunst reduziert. Tragische Elemente können nur dem Zuschauer zugeschrieben werden. In der *Związek otwarty* [*Offenen Verbindung*] wird eine Mimikry-Strategie angewandt, d. h. die fürs Fernsehen typischen Formen der Bildrealisation: Computeranimation, Videoclips, Werbung... Es wird hier deutlich an die Theaterbühne angeknüpft. In der Aufführung ist der Bericht am wichtigsten, obwohl er eher erzählt, als geschildert wird, deshalb sind die phatischen Funktionen des Schauspielkunst hervorgehoben. Das Stück *Podróż do wnętrza pokoju* [*Eine Reise ins Zimmerinnere*] ist ein Beispiel für metadiskursive Strategie. Es parodiert den Kulturraum von dem Theater und dem Drama, indem es verschiedene Elemente ihrer Bühnenbilds-, Dramaturgie- u. Unterhaltungskonventionen enthüllt und sie mit dem Raum der populären Kultur (Fernsehplan, Kino der Gattungen, Sitcom) vereinigt.