

JAN TRZYNADŁOWSKI

## TEATR PRAWDZIWY A TEATR TELEWIZJI

Używając określenia „teatr” mamy na myśli system wszystkich wyznaczników znakowych składających się na całość przedstawienia. Wchodzą tu zatem zarówno wszelkie walory foniczne i znaczące związane z „librettem” słownym, czyli z dramatem w sensie konwencjonalnym, wartości wniesione przez aktora będącego zarazem określoną osobą fizyczną, bardzo często o dużej osobistej popularności (przerastającej nieraz popularność „granej” postaci dramatu), różnorakie treści, jakimi dysponuje teatr jako dostosowana do gry aktorskiej konstrukcja architektoniczna wraz z właściwym wyposażeniem technicznym, wreszcie, co wcale nie jest obojętne, współobecna i odpowiednio aktywna publiczność teatralna.

Tak zatem pełna „substancja teatru” to w sumie połączenie czterech oddzielnych, wszakże ściśle współzależnych organizmów ontologicznych i funkcjonalnych:

a) dramatu literackiego, uaktywnionego w sensie rozwiniętej i dla danego teatru właściwej gry teatralnej,

b) aktora i gry aktorskiej wraz z tym wszystkim, co wnosi aktor sceniczny, jak głos, wygląd, ruch sceniczny, udział w zespole, nawiązanie kontaktu z widownią,

c) architektoniczno-technicznego wyposażenia obiektu teatralnego,

d) publiczności teatralnej, która współlistnieje z faktem gry scenicznej i jest tegoż przedstawienia ważną częścią składową, nie zaś tylko ciekawym elementem socjologii teatru.

Obecnie przyjrzyjmy się skrótowo wymienionym składnikom ze specjalnego punktu widzenia, tzn. ze stanowiska właśnie istoty i zakresu funkcjonowania „teatru prawdziwego” (tak bowiem umownie nazywać będziemy teatr żywej, bezpośredniej gry aktorskiej, teatr osobistego kontaktu aktora — postaci scenicznej — z widzem).

Dramat w rozumieniu konwencjonalnym czy też klasycznym (nie wchodząc w różnorodne, szczegółowe teorie tej formy tradycyjnie uważanej za literacką z racji własnej substancji słownej) to taki znaczący układ zwerbalizowany, w którym specjalnie wybrany zbiór zdarzeń zmierza ku zakończeniu według z góry przyjętej gry działań i przeciwdziałań postaci niejako w obecności odbiorcy (widza lub słuchacza; mamy tu na myśli odbiór lekturowy, audiowizualny w teatrze lub telewizji albo też audialny w programie radiowym). W dramacie brak pośrednika między przedstawionymi zdarzeniami a odbiorcą, brak perspektywy epickiej między cza-

sem przedstawionym a czasem odbioru, wreszcie na tym tle szczególna rola postaci działających.

Stąd na naszym terenie badawczym kilka godnych uwagi spostrzeżeń interpretacyjnych: dramat jako upodmiotowienie przedmiotu i zespół zdarzeń zmierzających w przyszłość (J. Kleiner), dramat jako konstrukcja uteraźniejszająca, unaoczniająca i ubezwłasnowolniająca (E. Kucharski), szczególna sceniczna rola, pozycja i funkcja postaci działających (I. Sławińska). Fakt pełnego uaktywnienia dramatu w toku gry scenicznej oraz organiczne połączenie go z elementami czysto teatralnymi sprawiły, że formę tę ulokowano poza sztuką literacką w ścisłym znaczeniu, widząc w niej odrębną i samoistną kategorię sztuki (S. Skwarczyńska).

Nie wchodząc z oczywistych powodów w znane zresztą zawiłości teorii dramatu stwierdzić wypadnie, że konstrukcja dramatu w stosunku do „teatru prawdziwego” nastawiona jest na kilka czynników rozmaicie wyakcentowanych i wykorzystanych zależnie od kierunku reprezentowanego w danej „szkole teatralnej”. Po pierwsze — dramat w tych warunkach nastawiony jest na „wygranie całościowe”, tzn. takie, w którym każda z postaci we właściwym sobie usytuowaniu przestrzennym wypowie wszystko, co jej autor (reżyser) przypisał; naturalnie nie wchodzimy tu w otwarty problem kompetencji reżysera w zakresie przekształceń tekstowych. Po drugie — dramat nastawiony jest na „działanie zewnętrzne”, czyli na szczególne wyeksponowanie postaci jako faktycznego „aktanta”. Wreszcie po trzecie — w dramacie mimo obserwacji czynionych chyba od stuleci — wszelkie fakty prezentowane odbiorcy punkt ciężkości przenoszą na postać działającą z jednej oraz zespół tych postaci z drugiej strony. Prawda, widz bardzo często idzie „na aktora”, zwłaszcza przy znanych sztukach klasycznych lub cieszących się dużą popularnością. Nie zmienia to jednak faktu, że ze stanowiska nie odbiorcy, lecz nadawcy postać zdecydowanie podporządkowuje sobie aktora. Gdyby zebrać te i inne, celowo nie wymienione tu cechy dramatu (a łatwo się zorientować, że dobierane są one tutaj ze stanowiska zasadniczego stosunku do odbiorcy), łatwo się zorientujemy, że w należyty sposób funkcjonować mogą one w teatrze i że rzeczywiście jedynie teatr prawdziwy może dać dramatowi pełnię artystycznej i rodzajowej egzystencji. Ta właśnie rodzajowa egzystencja wymaga, aby to wszystko, co zostało powiedziane, podlegało realizacji poprzez działania postaci zespolonych w całym dziele dramatyczno-teatralnym.

Przy okazji dramatu realizowanego w teatrze prawdziwym zwróciliśmy uwagę na postać dramatyczną, aktora. Jedynie dramat czytany (nie chodzi o tzw. Lese-drama) zwalnia czytelnika od nacisku istnienia konkretnego aktora narzucającego sztuce indywidualną interpretację. Oczywiście, czytelnik może dokonywać takich „podkładek”, jednakże jest to tylko swobodna gra jego własnej wyobraźni, nie mająca nic wspólnego ze scenicznym funkcjonowaniem osoby dramatu. W teatrze prawdziwym z natury rzeczy mamy do czynienia z podwójnym życiem postaci: jako osoby dramatu oraz jako aktora grającego daną rolę.

Z wypowiedzi wybitnych aktorów wiemy, że „wczuwanie się” w postać dramatu w sensie identyfikowania się z nią jest sprawą otwartą i że nie ma tu żadnej reguły. Nie od rzeczy będzie dodać tu uwagę o roli i postawie twórczej reżysera, wyznaczających owe płynne granice między osobowością sceniczną a osobowością personalną

aktora. Jak już wspomnieliśmy, indywidualność aktora oraz jego pozycja w świecie teatru mogą być tak duże, że przerastają postać dramatu. Co więcej, każdy grający odpowiednią rolę na prawdziwej scenie *de facto* jest i nie przestaje być aktorem. Stąd dość powszechne przekonanie, że dobry aktor to ten, który umie być prawdziwą postacią dramatu, nie tracąc własnej, osobowej indywidualności ludzkiej, aktorskiej.

Jednakże ze stanowiska dramatyczno-teatralnego wypowiedzieć można pogląd, że w teatrze prawdziwym postać dramatu góruje nad postacią aktorską, naturalnie nie likwidując jej w sensie świadomości odbiorcy. Sytuacja stworzona przez prawdziwy teatr pogłębia tę okoliczność; scena umożliwia złożone gry zespołowe tym bardziej uwydatniające postać dramatu kosztem aktora personalnego. Odbierając całą postać widz teatralny właśnie ze względu na stosunkowo dużą przestrzeń teatru nastawiony jest na odbiór owej gry sytuacyjnej; siłą rzeczy twarz aktora jest mniej dostrzegalna i uchwytna (por. swoistą rolę lornetki teatralnej).

Niepowtarzalne warunki stwarza sam teatr (sala teatralna z wszelkimi przynależnościami użytkowo-przestrzennymi); celowo pomijamy sam fakt „wybierania się” do teatru jako zestrój czynności stwarzający właściwy nastrój, tak istotny dla odbioru wszelkiego rodzaju wartości artystycznych. Nastrój ten wytwarzany jest również przez sam wystrój sali. Odrębną, szczególną rolę odgrywa scena i związana z nią inscenizacja poszczególnej sztuki, gdzie niezależnie od charakteru wyposażenia sceny widz teatralny obcuje z autentycznymi przedmiotami (ew. symbolicznymi lub umownymi), nie zaś z obrazami tych przedmiotów. Widz zdaje sobie sprawę z tego, że na scenie ogląda nie las, lecz zamalowane płótno, wszakże płótno to jest autentyczne. W ten sposób teatralny odbiorca nieustannie kontaktuje się ze światem przedmiotów i to w warunkach dodających owym przedmiotom wymiarów realności. Z tego świata przedmiotów widz zależnie od stopnia osobistego wyczulenia czy zainteresowania wybiera pewne elementy i uprzywilejowuje je kosztem innych, zachowuje się jak autentyczny obserwator autentycznych wydarzeń. Może panować nad całością przedstawianej rzeczywistości, może niejako dokonywać wyboru przedmiotów swej obserwacji. Między nim a światem scenicznym nie ma żadnego pośrednika; świat teatralny sam „staje się” przed nim, rozwija i zmierza ku rozwiązaniu. Jest to świat zdecydowanie „otwarty”, w którym zdarzenie i wypowiedź (tzw. kwestia) mają pełne uprawnienia. Świat przedstawiony teatru prawdziwego odgrywa się i rozgrywa jak świat prawdziwy i jego autentyczne wydarzenia. Bardzo rozległe i elastyczne są granice teatralnego złudzenia; od sugestywnego, pragmatycznego realizmu czy naturalizmu — po symbolizm i czysto filozoficzne ujęcie przedstawionych układów scenicznych.

Wreszcie publiczność teatralna pozostająca w szczególnym związku z dramatem, aktorem i teatrem. Publiczność teatralna to pojęcie nie w tym sensie konkretne, że obejmujące autentycznych odbiorców i w tym abstrakcyjne, że dotyczące licznych osobników rozproszonych i nie kontaktujących się z sobą. Publiczność teatralna to zbiorowość aktualnie i wspólnie uczestnicząca w toku gry scenicznej, zdająca sobie sprawę z siebie jako ze zbiorowości, widziana przez aktorów jako ktoś reagujący, choć anonimowy, wpływająca na aktora i bardzo często decydująca o powo-

dzeniu nie tylko konkretnego przedstawienia, lecz w ogóle samej sztuki. Współobecność widzów teatralnych w przedstawieniu bywa niejednokrotnie wykorzystywana przez reżysera (lub w ogóle „ludzi teatru”) jako sytuacja potwierdzająca pierwotne, współtwórcze uczestnictwo widzów w „misterium sztuki” przy zatarciu granicy między widzem a aktorem. Zresztą dla osiągnięcia różnych celów teatrologicznych stosowane bywało — i nadal bywa — zlikwidowanie granicy między sceną a widownią lub też lokowanie aktorów wśród publiczności, właśnie na widowni.

Odmienne kształtują się te zagadnienia w teatrze telewizyjnym, o którym, niezupełnie zresztą słusznie mówi się, że jest bliższy filmowi niż teatrowi. Tej sprawie z konieczności poświęcimy nieco uwagi w następstwie rozpatrzenia analogii i różnic między tym teatrem a „teatrem prawdziwym”.

Najpierw zagadnienie samego „dramatu telewizyjnego”, a więc sztuk pomyślanych (skonstruowanych) wyłącznie dla tego małego ekranu. Należy stwierdzić, że od pewnego czasu dramaturgia tego rodzaju zaczyna się kształtować, jakkolwiek trudno jeszcze mówić o uformowaniu się dramaturgii typowej dla telewizji. Na charakterystyczne — naszym zdaniem — cechy tego rodzaju sztuki zwrócimy obecnie uwagę, naturalnie na tle telewizyjnej sytuacji teatrologicznej.

Dramatyczna sztuka telewizyjna ukształtowała się w wysokim stopniu pod wpływem technicznych warunków nadawania i odbioru. W ogóle śledzenie dziejów sztuki dramatycznej pokazuje dowodnie, jak ściśle oddziaływały na siebie — dramat oraz rozwój techniki teatralno-scenicznej. W telewizji jest to szczególnie widoczne z tym naturalnie, że tu z oczywistych powodów to oddziaływanie postępuje od techniki telewizyjnej do telewizyjnej „dramaturgii”. Nazwę tę ujęto w cudzysłów z uwagi na różnorodność form teatralnych prezentowanych przed kamerami telewizyjnymi.

Te właśnie okoliczności techniczne sprawiły, że przedstawienie telewizyjne ma wyraźnie charakter kameralny, zamknięty. W tym stwierdzeniu chodzi o ciekawe zjawisko, iż nawet wówczas, gdy telewizja nadaje „przedstawienie” wtórnie przeznaczone dla widzów, odbiorca telewizyjny odbiera w jakimś sensie całościowo scenę i widownię. Naturalnie mamy na myśli takie sytuacje, w których nadającym z jakichś powodów zależy na pokazaniu reakcji owej wspólnie zebranej, autentycznie teatralnej widowni.

To jedno spostrzeżenie. Natomiast drugie odnosi się do samej autentycznej sceny teatralnej ukazywanej poprzez kamerę (fakt niezbyt częsty, czasami stosowany przy nadawaniu oper lub wielkich widowisk rozrywkowych). Wówczas nie oko widzów, lecz operujący kamerami „wybiera” z autentycznej sceny odpowiednie sytuacje i fragmenty, tworząc właściwą kompozycję na małym ekranie.

Sztuka specjalnie przygotowana dla telewizji wygrana jest jak gdyby wewnętrznie, tzn. że zdarzenie przekazywane jest odbiorcy rzadziej w czystej postaci zmieniających się naocznie faktów, częściej natomiast jako uporządkowana seria aktorskich zachowań się działających postaci dramatu. To samo można właściwie powiedzieć o adaptowanych dla celów telewizyjnych sztukach klasycznych. Obraz typu panoramicznego może być w istocie rzeczy jedynie tłem dla indywidualnej gry aktorskiej (analogiczną sytuację możemy zaobserwować i w filmach nadawanych

przez telewizję); może odpowiednią rolę gra tu również fizyczna wielkość szklanego ekranu?

Podobnie ma się sprawa z popularnymi od dłuższego czasu adaptacjami telewizyjnymi powieści lub innych form praktycznie bardzo dalekich od struktur dramatycznych (por. np. *Kroniki B. Prusa*). Na tych przykładach widać nader wyraźnie, jak w teatrze telewizyjnym na plan pierwszy wysuwa się aktor przed postacią sceniczną. Naturalnie twierdzenie to należy przyjąć na pewnych, ściśle określonych warunkach. Ujmijmy je w sposób nader konwencjonalny: „teatr telewizyjny w swej istocie jest teatrem gwiazd”. Rzecz polega na tym, że postać telewizyjnego dramatu nie przestając być właśnie ową postacią dramatyczną funkcjonuje w obrębie dość ograniczonej przestrzeni „sceny telewizyjnej”, owego małego szklanego ekranu, skupiając na sobie całą uwagę widza. Uwagą tą kieruje nie tylko sam widz, lecz również i kamerzysta, albowiem inaczej niż w „teatrze prawdziwym” między aktorem a odbiorcą znajduje się pośrednik.

Naturalnie, tego pośrednika-kamerzystę (podobnie jak to ma miejsce w filmie) nie będziemy mogli zidentyfikować z narratorem w epice, a więc świadomością, poprzez którą ujawniają nam się poszczególne składniki zawartości dzieła. Narracja filmowa i telewizyjna to ów cykl, owa sekwencja prezentowanych obrazów wybranych przez reżysera z wielu innych, tutaj możliwych. Zachowanie się postaci na prawdziwej scenie teatralnej odbiera widz całościowo, skupiając swą uwagę na przez siebie wybranych składnikach. Na scenie telewizyjnej ta możliwość odbiorczego manewru jest praktycznie nader znikoma, gdyż podstawowego wyboru dokonał już reżyser-kamerzysta. Tak przeto właśnie dzięki konieczności dokonywania owych skomplikowanych operacji technicznych w filmie i w telewizji (tzn. w teatrze telewizyjnym) mamy do czynienia z podwójnym narratorem: faktycznym i technicznym.

Narrator faktyczny, konstruujący świat przedstawiony, to ów zbiór świadomościowych dyrektyw wyznaczających sposób widzenia tego wszystkiego, co stanowi zawartość przedstawianej całości. Celowo posługujemy się tu określeniem „zbiór dyrektyw świadomościowych” biorąc pod uwagę fakt częstego (i w myśl Ingardeńskiej teorii konkretyzacji uzasadnionego) zmieniania narracyjnego punktu widzenia przyjętego przez autora ekranizowanego (filmowanego) dzieła a tym sposobem ujęcia, który w swej wersji proponuje reżyser filmowy (telewizyjny). Z kolei „narratorem technicznym” nazywamy tu kamerzystę, działającego co prawda w myśl zaleceń reżysera (realizatora programu), jednakże mającego również własny artystyczny punkt widzenia, własną wizję przekazywanej rzeczywistości. Kamera widzi ostrzej, dokładniej, w sposób nie dający się zastąpić ludzkim okiem, ale widzi jedynie to, co i jak jej wskaże faktyczny twórca powodujący kamerą.

Kamera wybiera w studio postać działającą, czasem tylko szczególne jej ujęcia, fragmenty (twarz, ręce, portretowy „plan amerykański”, z całej grupy tylko jednego rozmówcę itd.), tworząc w ten sposób zupełnie unikalną wizję teatralną, w której siłą rzeczy zjawiskiem przede wszystkim dostrzegalnym staje się aktorstwo. Konkretny, dostrzegalny, rozpoznawalny aktor wybija się tu na plan pierwszy i w tym właśnie sensie teatr telewizyjny nazwalibyśmy „teatrem gwiazd”. Za tym określeniem prze-

mawia również i nieporównanie większa niż w teatrze prawdziwym widownia, która sprawia, że aktor telewizyjny (podobnie jak aktor filmowy) z natury rzeczy uzyskuje ogromną popularność. Teatr telewizji wymaga gwiazd, ale z kolei i sam tworzy gwiazdy.

I rzecz pozornie paradoksalna: ów teatr gwiazd jest równocześnie zdecydowanie teatrem kameralnym. Z uprzednich naszych stwierdzeń wynikało to w sposób dosyć naturalny: skoncentrowanie kamery, a zatem i uwagi widza na wybranych fragmentach świata przedstawionego, przede wszystkim zaś na postaciach programu (dramatu, inscenizacji, adaptacji itp.), a zatem na aktorach, prowadzi do pewnego zamknięcia, ograniczenia sfery działań scenicznych. Bardzo często panorama sceny teatru prawdziwego ulega pewnej nie tylko zresztą fizycznej miniaturyzacji, w wygrywaniu zaś konkretnych scen prowadzi do konstrukcyjnego i strukturalnego ujęcia danych składników programu.

Właśnie z tych powodów chyba najbardziej stosowna jest przestrzeń ograniczona dla prezentacji na małym ekranie, ew. takie ustawienie postaci, aby one właśnie ściągały na siebie całą uwagę widza.

W powyższych rozważaniach mieściły się wyrażone *expressis verbis* lub też pośrednio spostrzeżenia dotyczące teatru telewizji jako urządzenia technicznego. Z uwag tych wynikało dosyć jednoznacznie, że szczególnie w tym teatrze urządzenia i warunki techniczne wywierają bardzo poważny wpływ na sam charakter programu odbieranego przez widza.

Jak zaznaczyliśmy, jest to teatr z pośrednictwem między światem przedstawionym a widzem, przeciwnie niż ma to miejsce w teatrze prawdziwym. W tym wypadku bynajmniej nie chodzi o to, że w teatrze w ogóle między librettem dramatycznym a odbiorcą istnieje cały zorganizowany zespół „pośredników” w osobach reżysera, aktorów, inscenizatora i innych „ludzi sceny”. To zupełnie inna sprawa, dowodząca, iż dramat zyskuje pełne i prawdziwe życie dopiero na deskach scenicznych. Nam obecnie idzie o to, iż widz teatralny obcuje bezpośrednio z życiem rozgrywającym się na scenie. Z czym zaś obcuje widz telewizyjny? Z obrazem na małym ekranie, który będąc dla widza zjawiskiem ostatecznym, jedynym i autonomicznym, jest w istocie rzeczy technicznym produktem finalnym bardzo złożonego procesu „nadawania” jedynie cząstki tego, co faktycznie rozgrywa się w studio telewizyjnym. Owo studio zaś to bynajmniej nie scena w sensie teatralnym, tyle że przekazywana widzom na odległość. Studio to w istocie rzeczy zespół urządzeń oraz pewien kompleks przestrzeni tak za każdym razem uruchamianych, aby jedynie określona, wybrana cząstka przestrzeni z tym, co na niej zgromadzono i urządzono, mogły zostać masowo na zewnątrz odebrane.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że kilka wyraźnie autonomicznych sztuk zawdzięcza swe istnienie i rosnące możliwości właśnie stanowi i rozwojowi odpowiednich technik. Należą tu film, radio i telewizja. Z tych powodów teatr telewizji duży zespół swych walorów i efektów zawdzięcza możliwościom technicznym telewizji jako „urządzeniu przekazującemu obrazy na odległość”.

Wreszcie publiczność tego teatru. Publiczność dość osobliwa, gdyż ogromnie liczna, ale rozproszona w czasie nadawania programu Teatr prawdziwy skupia

widzów podczas przedstawienia na swym terenie, teatr telewizji skupia widzów przy odbiornikach rozstawionych na ogromnym nieraz obszarze. W rezultacie, znowu dzięki technicznym właściwościom telewizji, publiczność telewizyjna, choć liczebnie górująca nad publicznością teatralną, ma zdecydowanie charakter kameralny. Publiczność teatralna jest zbiorowością nawzajem oddziałującą na siebie (podobnie jak publiczność zgromadzona w kinie), publiczność telewizyjna, podzielona niejako na jednostki, ale *de facto* bardzo liczna, jest w jakimś sensie zjawiskiem społeczno-statystycznym (z tą publicznością jest w pewnym sensie jak z narodem: wszyscy wiedzą o jego istnieniu, ale nikt go w całości nie widział). To „pojedyncze obcowanie” z przedstawieniem telewizyjnym wzmacnia i wzmacnia kameralność charakteru teatru telewizji, intymność odbioru oraz swoistość przeżyć emocjonalnych.

Teatr telewizji w wyższym stopniu niż „teatr prawdziwy” potwierdza fakt, iż sama werbalizacja jest jednym z elementów, niejednokrotnie drugorzędnych w stosunku do tej całości, jaką przedstawia spektakl teatralny lub telewizyjny.