

**PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA TELEWIZYJNA I TEATRALNA**

**IMIENIA LEONA SCHILLERA W ŁODZI**

**Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej**

**Ewa Pytko**

**Część teoretyczna pracy doktorskiej**

**Reżyseria teatru telewizji jako gatunku hybrydowego – między teatrem a filmem, na podstawie „Breakoutu” wg Wojciecha Tomczyka i „Victorii” wg Joanny Murray-Smith.**

**Promotor**

**doktor habilitowany  
profesor PWSFTViT  
Sławomir Kryński**

**Łódź 2019**

## Spis treści

1. Wstęp. Hybryda. Teatr a film, próba wyłonienia różnic i podobieństw.....	3
Cechy dystynktywne filmu i teatru.....	4
2. Teatr telewizji – próba opisu najbardziej charakterystycznych cech.....	7
3. Krótka historia teatru telewizji.....	10
4. Reżyseria teatru telewizji <i>Breakout</i> i <i>Victorii</i> jako gatunku hybrydowego – między teatrem a filmem.....	15
Adaptacja tekstu literackiego na potrzeby teatru telewizji .....	15
Założenia inscenizacyjne – między teatrem i filmem.....	22
Bohater – aktor – zagadnienia obsady – kostium - charakteryzacja.....	22
Przestrzeń. Lokalizacja. Scenografia. Dekoracja. Rekwizyt. Ruch sceniczny. Ruch kamery. Sposób filmowania.....	27
Postprodukcja. Montaż – udźwiękowanie – rytm – tempo.....	41
5. Wnioski.....	44
Bibliografia. Netografia.....	47
Metryka – <i>Breakout</i> , <i>Victoria</i> .....	48
Streszczenie.....	49
Abstract .....	50

## 1. Wstęp. Hybryda. Teatr a film, próba wyłonienia różnic i podobieństw.

Polskie słowo „hybryda” wywodzi się od łacińskiego „hybrida” i oznacza „mieszkańca”, najbardziej kojarzone było z mitologią grecką, gdzie pojawiały się stwory pozlepiane z różnych biologicznych gatunków np. chimera – wg Homera (Iliada, 6, 181) to potwór o głowie lwa, tułowiu kozy z wężem zamiast ogona czy centaur – to koń z głową i torsem człowieka. Obecnie słowa hybryda, hybrydowy zawładnęły innymi polami znaczeniowymi, od biologii, motoryzacji po szeroko rozumianą kulturę, gdzie różne jej dziedziny zazębiają się coraz silniej.

Teatr i film przenikają się wzajemnie od najwcześniejszych lat powstania tego drugiego, choć pierwsze filmy Braci Lumière (np. *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie*) były dokumentalnym zapisem rzeczywistości, wczesne realizacje filmowe po prostu rejestrowały spektakle teatralne, operator ograniczał sznurkiem na scenie miejsce dla aktora, gdzie był widoczny w całości i rejestrował teatralną grę aktorską.<sup>1</sup> Jednak sztuka filmowa stawała się coraz bardziej autonomiczna, wypracowała odrębny język, kamera ze statycznej zaczęła się ruszać, a zbliżenie zrewolucjonizowało język filmu, który później zaadoptowała też telewizja. Dziś współczesny teatr wiele czerpie z języka filmu, telewizji, czy videoartu. Wraz z rozwojem technologii cyfrowej z początkiem XXI wieku ekrany z treścią video stawały się częstym elementem niektórych spektakli teatralnych. Lekkie kamery cyfrowe na bieżąco rejestrowały i wyświetlały zbliżenia aktorów, które wcześniej zarezerwowane były tylko dla kina czy telewizji. Dziś w teatrze materiały filmowe nagrane wcześniej, wyświetlane za pomocą rzutników, wtopione w scenografię, są jedynym powtarzalnym – bo zapisanym wcześniej elementem gry aktorskiej, (jeśli oczywiście materiał wideo obejmuje fragmenty scen aktorskich często nagranych w innej przestrzeni, a nie jest tylko abstrakcyjnym wizualnym) w przeciwieństwie do odmiennej w każdym spektaklu gry żywych aktorów na scenie. Zachwyty nowymi technologiami, m.in. technologią Virtual Reality obejmuje i film i teatr. Technologia VR już jest obecna w polskich teatrach, w 2017 r. sięgnął po nią G. Jarzyna w spektaklu GEN, gdzie nagrania również 360 stopni są wyświetlane w przestrzeni spektaklu widzom, a z drugiej strony sztuka ma swą wersję VR, którą można obejrzeć w goglach. Krzysztof Garbaczewski od początku eksperymentuje z nowymi mediami, w jego *Uczcie* animacje 360° są projektowane bezpośrednio na scenografię, a w *Państwie według Platona* aktorzy poruszają się w goglach, z których obraz jest rzutowany na telebim. Z kolei filmowy

---

<sup>1</sup> Jerzy Płużewski, *Historia filmu*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1995, s.17

reżyser Alejandro Iñárritu za *Carne y Arena* 2017 został nagrodzony specjalnym Oscarem, za wizjonerstwo i ogromny przełom w opowiadaniu historii w technice VR, która zanurza odbiorcę w świecie uchodźców na granicy amerykańsko-meksykańskiej. Film pokazano m.in. na festiwalu w Cannes, w Los Angeles County Museum of Art (LACMA), w Fondazione Prada w Mediolanie i Tlatelolco Cultural Center w Mexico City.

## Cechy dystynktywne filmu i teatru

**To, co najbardziej różnicuje teatr sceniczny i film – to przede wszystkim czas przekazu, przestrzeń i rodzaj obecności widza.** Teatr – to jedność przestrzenno-czasowa aktu kreacji i recepcji. Widz teatralny jest bezpośrednio obecny w teatralnej przestrzeni, gdzie na umownej scenie aktorzy na żywo na jego oczach odgrywają jednostkowy, niepowtarzalny spektakl, którego widz jest bezpośrednim odbiorcą, choć oddzielony umowną czwartą ścianą. - Nawet jeśli aktorzy mogą czasem zwracać się do widzów i łamać tę umowną granicę - każdy spektakl będzie jedyny i niepowtarzalny. Konwencja teatralnego podziału między przestrzenią spektaklu a przestrzenią widowni jest wyraźna, chociaż **aktorzy i widzowie są współobecni w jednym miejscu i czasie. Spektakl dzieje się na żywo w teraźniejszości – na oczach widza**, który jest obecny w konkretnym teatralnym obiekcie. Każde kolejne przedstawienie będzie się minimalnie różniło od poprzedniego, w zależności od formy aktorów, energii publiczności. I to, że każdy spektakl zmierza do swego końca, do symbolicznej, po Kantorowsku rozumianej, śmierci – zbliża go do tragizmu losu człowieka jako jednostki. **Ulotność spektaklu „teatru żywego” i trwałość zapisu filmu oraz fizyczna obecność aktorów i widzów w jednej przestrzeni teatralnej w przeciwieństwie do iluzorycznej obecności postaci filmowych wyświetlanych na dwuwymiarowym ekranie w kinie - to najbardziej podstawowe i niezmiennie różnicujące cechy tych dwóch sztuk.** Tak jak teatr przypomina nam o naszej ulotności, tak przez film, czy teatr telewizji możemy doświadczyć ocalenia, otrzeć się o nieśmiertelność, pokonać czas, zatrzymać go, spełnić marzenie ludzkości o pokonaniu śmierci, o nieśmiertelności. Oczywiście teatr też ociera się o nieśmiertelność – zostając w pamięci widzów, w zdjęciach, w relacjach, przekazach – jednak nadal jego specyfika polega na tymczasowości.

Spektakl teatralny zostaje w pamięci widzów. Jeśli zostanie zapisany w formie dokumentacji, nadal to będzie tylko wybór zaledwie jednego spektaklu z szeregu wielu wystawień, które być może przebiegały inaczej. Istnieje ta delikatna tkanka spektaklu, który

ewoluuje, zmienia się, światła na widowni się zapalają i czar pryska, znów jesteśmy w tu i teraz naszej rzeczywistości, a to czego jako widzowie byliśmy świadkami wcześniej zostanie tylko w naszej pamięci. I każdy widz zapamięta spektakl trochę inaczej. To jest ta magia teatru, a jego umowność, często niesie coś z zabawy, porusza struny zapamiętane z dzieciństwa, kiedy to jako dzieci graliśmy umownymi rekwizytami, które tworzyły cały nasz świat.

Film z definicji - musi być zapisany wcześniej, by później po całej postprodukcyjnej obróbce, po montażu, udźwiękowieniu, koloryzacji i zgraniu, po dostarczeniu kopii wzorcowej można było go skonfrontować z widzami w kinie. Praca reżysera teatralnego, filmowego i teatru telewizji do pewnego momentu jest podobna. Praca z aktorami nad tekstem, pomoc w budowaniu postaci wg swojej wizji całości, wymyślenie spójnego świata w konkretnej przestrzeni, przeniesienie aktorów do tej przestrzeni. - W przypadku reżysera teatralnego, zazwyczaj po 2 miesiącach prób nad spektaklem dochodzi do narodzin nowego przedstawienia kończącego się premierą – tu jego rola się kończy (chyba, że uczestniczy w spektaklu jak uczestniczył Kantor, tudzież bywa na większości swych ewoluujących spektakli jak niektórzy reżyserzy). W przypadku reżysera filmowego czy reżysera teatru telewizyjnego, po przeniesieniu aktora w zaproponowany świat, konkretną lokację filmową lub telewizyjną trzeba najpierw go wyreżyserować a później sfilmować, wg wymyślonej wcześniej koncepcji. Reżyser teatru telewizji musi posługiwać się tymi dwoma językami, językiem teatru i językiem filmu: kompozycją kadru, wielkością planu, ruchem kamery, doбором światła i koloru – gdyż wszystko ma znaczenie oraz mieć w głowie koncepcję montażu, który podkreśli ważne punkty scen i nada rytm całemu przedsięwzięciu. Oczywiście proces powstawania filmu może być bardzo rozrzucony w czasie, ze względu na potrzebne pory roku, czy dostępność obiektów. Próby stolikowe odbywają się rzadko, niekiedy reżyserzy filmowi nie przeprowadzają ich wcale, a jeśli to tylko z wybranymi aktorami do konkretnych scen. Zazwyczaj od razu odbywają się próby sytuacyjne, na planie w konkretnym obiekcie. Z kolei ze względu na krótką liczbę dni zdjęciowych podczas realizacji teatru telewizji, aktorzy chętnie biorą udział w próbach stolikowych, w pracy nad tekstem, nad budową koncepcji postaci, gdyż później w wirze nagrań na planie, czasu na poszukiwania jest bardzo niewiele. Proces budowania scen w „teatrze żywym” jest dużo dłuższy niż w teatrze telewizji.

Praca z tekstem, budowanie postaci, próby stolikowe i sytuacyjne – te elementy procesu reżyserowania są wspólne i dla reżysera teatralnego, filmowego i telewizyjnego. Natomiast operowanie językiem filmowym, świadomość, jaki chce się efekt końcowy, jak ma być dana

historia opowiedziana – sfilmowana – tu reżyser filmowy czy telewizyjny musi posiadać kolejną wiedzę – by przenieść wyreżyserowane w konkretnej przestrzeni sceny na nośnik filmowy, sfilmować w konsekwentny, świadomy i zamierzony sposób; by później spośród wielu ujęć, dubli, wybrać właściwie, i poprzez montaż, na podstawie scenariusza zbudować historię, którą utrwali na kopii wzorcowej – w postaci taśmy światłoczułej lub coraz częściej od początku pierwszej dekady XXI wieku na dysk cyfrowy, który później będzie odtwarzany w tej zakończonej, skołaudowanej formie wiele razy w kinie, telewizji, na dvd i w internecie.

Dziś gdyby chcieć wyróżnić inne charakterystyczne cechy dla filmu i teatru, zawsze musimy się posługiwać określeniami – „częściej” w filmie lub w teatrze jest wykorzystywany taki a taki środek wyrazu, gdyż zawsze znajdzie się twórca, który z dobrym skutkiem użyje środek filmowy w teatrze, a środek teatralny w filmie, szczególnie w dobie bardzo rozwiniętej techniki cyfrowej.

W filmie w większości chodzi o realizm, mimetyzm, stworzenie jak najbardziej naturalnego fragmentu życia konkretnych bohaterów w stworzonym świecie. Film w większości stara się nie udawać świata, tylko być tym nowym wykreowanym światem. Może być to również poetycki, baśniowy świat. Teatr silniej posługuje się umownością, pars pro toto, framugą drzwi zamiast budową całego pokoju. Natomiast dziś, sztuki te film i teatr, bardzo się zająbiają i silnie czerpią jedna od drugiej. Można mówić tu o tzw. instrumentacji rodzajowej, o przestrzeniach wzajemnie się przenikających. Już w 1966 roku Susan Sontag w swym eseju „Film and Theatre”<sup>2</sup> próbując znaleźć cechy dystynktywne tych obu sztuk zdawała się nie być w pełni usatysfakcjonowana i czekała na nowy rodzaj opisu. Dziś poza wymienionymi przeze mnie różnicami, na skutek rozwoju technologii teatr czerpie ze środków filmowych i telewizyjnych, łącznie z adaptowaniem scenariuszy filmowych (np. Almodóvara, Bergmana) dla teatru. Twórcy filmowi sięgali od dawna po teksty pisane na scenę adaptując Szekspira, Strindberga („Panna Julia”)<sup>3</sup> czy wielu innych i czynią tak do dziś. Ciekawy jest przypadek filmowego scenariusza pt. „Kobiety na skraju załamania nerwowego” (1988). Pedro Almodóvar napisał go inspirując się sztuką teatralną Jeana Cocteau. Z kolei po sukcesie filmu Almodóvara, nominowanego m.in. do Oscara jako najlepszy film nieanglojęzyczny, zainspirował on twórców z Broadwayu - Jeffrey'ego Lane'a i Davida Yazbeka, którzy stworzyli musical na jego podstawie, grany z sukcesem w Nowym Jorku i Londynie od 2010 r., a w Polsce od 2017 w Teatrze Rampa w Warszawie.

---

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Film and Theatre*, W: The Tulane Drama Review, Vol. 11, No. 1, Autumn, 1966, s. 24-37

<sup>3</sup> „Panna Julia”, reż. Liv Ullmann, Francja 2014

Warto wspomnieć, iż i kino i teatr są przestrzenią, w której widz doznaje wspólnoty uczestniczenia, oglądania, przeżywania i współodczuwania, jest to miejsce, gdzie się wspólnie płacze i jeszcze chętniej śmieje. I to doświadczenie, abstrahując od rodzaju obecności aktorów, na żywo czy na ekranie, łączy te dwie sztuki. Telewizja, a szczególnie, internet jest dziś doświadczeniem jednak bardziej jednostkowym, samotnym. Jak coraz bardziej zatowizowane jest społeczeństwo globalnej wioski XXI wieku. Jednak przez telewizję czy internet właśnie wielka literatura, teatr trafia pod strzechy, niosąc kulturę wysoką szczególnie tam, gdzie najzwyczajniej dostęp do teatru jest utrudniony.

## 2. Teatr telewizji – próba opisu najbardziej charakterystycznych cech

**Teatr telewizji** łączy środki wyrazu charakterystyczne dla teatru i filmu, czerpie z jednego i drugiego, stąd jest tworem hybrydowym właśnie; który wraz z rozwojem technologii stawał się coraz bardziej autonomiczny, posiadający swój własny odrębny język. Dlatego zaczęto też mówić o sztuce teatru telewizji.<sup>4</sup> (Jerzy Limon)

Tutaj będę się zajmować tylko teatrem telewizji, który nie miał wcześniej realizacji w „teatrze żywym”, nie będę się zajmować transmisją na żywo z danego teatru scenicznego ani przeniesieniem, które umownie może być wielokrotnym nagraniem spektaklu, reżyser telewizyjny może zatrzymać dany spektakl w celu umieszczenia na scenie operatora w innym miejscu wśród grających i montowanym później, w celu uzyskania najlepszego efektu. Tu będę się zajmować tylko teatrem telewizji, który jest pomyślany i zamówiony od razu do medium telewizji. Teatrem telewizji jako autonomiczną sztuką nie podległą scenie. Oczywiście poza rozdziałem o historii teatru tv.

Poprzez formę zapisu – utrwalenie – teatr telewizji zbliża się do filmu, czerpie w pełni z języka filmu, jego środków wyrazu: zbliżenia, operowania planami, ruchem, nie ma ograniczeń przestrzennych – jakimi jest skończona przestrzeń sceny teatralnej. **W zależności od wymagań adaptowanego dzieła jego natura może mieć orientację bardziej filmową**, jeśli umowność filmowanej przestrzeni jest niewielka, sposób gry aktorskiej filmowy, dialogi nienachalne, a stworzony świat nie udaje, ale jest; w większości są wykorzystywane plenery, wnętrza naturalne, choć też mogą być wykonywane zdjęcia w studiu – jednak z dość

---

<sup>4</sup> Jerzy Limon poświęcił próbie opisu cech dystynktywnych teatru telewizji swoje *Obroty przestrzeni*, Gdańsk 2008 oraz *Trzy teatry*, Gdańsk 2003

pieczołowicie zbudowana dekoracją. **Albo orientację teatralną.** Bardziej operującą umownością, wykorzystaniem pars pro toto (części zamiast całości) szczególnie w kreacji świata przedstawionego, w tworzeniu scenografii; dbałością o język, symbole, dialogowanie na scenie. Dialogi w teatrze telewizji są bliższe teatrowi, w filmie wielominutowe repliki są rzadsze. Zresztą rodzaj adaptowanego tekstu implikuje czy powinien to być teatr telewizji czy film. Częściej twórcy telewizyjni sięgają po teksty dramatów, klasykę, autorów teatralnych – wtedy tym bardziej można mówić o teatralnej orientacji. Są też jednak przypadki, że historia nadawana w teatrze tv jest adaptacją autorskiego scenariusza filmowego przeznaczonego do teatru telewizji. Tu często decydują też **warunki wykonalności.** Niektórych scenariuszy po prostu nie da się zrealizować w produkcyjnych warunkach polskiego teatru telewizji, gdzie średni czas realizacji 90-minutowego spektaklu to 6 lub 7 dni zdjęciowych. Podczas gdy średnio film pełnometrażowy realizuje się w Polsce w 30 dni zdjęciowych.

Ciekawym przypadkiem dla mnie, jest *Dogville* w reżyserii Larsa von Triera. Patrząc na jego umowność, na typowo teatralną dekorację, używanie metonimii, części zamiast całości, gdzie narysowana na podłodze linia oznacza osobny dom, gdzie najważniejsza jest gra aktorska, i widać, że świat jest wykreowany w hali, w zamkniętej ograniczonej jak scena przestrzeni ze sztucznym światłem i udawanym księżycem – po tych cechach konstrukcyjnych można by powiedzieć, iż jest to sztandarowy przykład teatru telewizji. Paradoks polega na tym, iż *Dogville* było nominowane w głównym konkursie w Cannes jako najlepszy film 2003 r. Intymne zbliżenia, wspaniała gra aktorska, emocje, dialogi, przy oszczędności w pokazywaniu cierpienia i coraz większego przekraczania granic jednostki, po gwałt i uwięzienie, to wszystko też może znamionować teatr i film. Biorąc za kryteria warunki produkcyjne – faktycznie bliższy był filmowi. Von Trier miał 112 dni zdjęciowych i 16 aktorów na planie zmieniających się w mieszkańców Dogville. Lars von Trier zdobył Europejską Nagrodę Filmową pt. Najlepszy Europejski Reżyser Roku. Tu zacieranie granic między teatrem telewizji a filmem jest szczególnie mocno widoczne. W materiałach dodatkowych von Trier wyznaje: - *Zawsze inspirował mnie teatr w telewizji. W początkach kariery realizowałem wiele moich obrazów przy pomocy środków ściśle filmowych. Teraz, gdy armie i pokonujące góry smoki można pokazać przy pomocy komputera, stało się to zbyt łatwe. Nie chcę być manipulowany, bo oglądając tego rodzaju obrazy widzę człowieka przy komputerze, a nie konkretną scenę. Zaczynam spoglądać wstecz na dawne cnoty i wartości. Wybrałem więc zwykłą opowieść. Pracuję jak w laboratorium, eksperymentuję, ale nie zmieniam więcej niż jeden czynnik naraz. W moim filmie nie ma zbyt wielu udziwnień, żeby*



nie odstraszyć widzów.<sup>5</sup> Trier podkreśla, że inspiracją dla niego był Brecht i jego prosty, oszczędny teatr. W teatrze to osoby stają się najważniejsze. Oglądając *Dogville* widz skupia się na postaciach i akceptuje umowność scenografii.

W dobie wybuchu technologii cyfrowej i komputerowo generowanych obrazów, gdzie tylko wyobraźnia twórców zdaje się być granicą tworzenia – niektórzy zaczęli myśleć o zastąpieniu aktorów wygenerowanymi w animacji 3d postaciami. Komputery stawały się coraz szybsze, dyski pamięci coraz bardziej pojemne, rozdzielczość obrazu coraz większa, 2K w 2010 szybko skoczyło do 10 K w 2018. Myślę, że przed rozwojem technologii nie ma odwrotu, jednak zawsze pozostaje pytanie – jak się te technologie wykorzysta. Siła i prawda ludzkiego spojrzenia, wspaniałej gry aktorskiej, szukania pewnej ludzkiej niedoskonałości i niepowtarzalności, którą trudno podrobić komputerowo; to wszystko będzie zawsze materiałem w sztuce najbardziej chodliwym. Von Trier jest eksperymentatorem idącym pod prąd modom, a jego *Dogville* przykładem powrotu do tego, co nadal będzie najważniejsze w sztuce filmu i teatru .

Podobnym przykładem wg mnie wykorzystującym poetykę teatru telewizji jest *Między nami dobrze jest* - adaptacja tekstu Doroty Masłowskiej w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Wykorzystana jest tu szczególna umowność dekoracji, greenboxowa technika kluczowania, postprodukcyjne efekty – mocno skonwencjonalizowana gra aktorska – podążająca za specyficznym językiem Masłowskiej. Znamienny jest też fakt, iż najpierw Grzegorz Jarzyna wyreżyserował spektakl Masłowskiej w teatrze (TR Warszawa), premiera europejska miała miejsce w Berlinie w marcu 2009, a w Warszawie 5 kwietnia 2009 r. W 2014 roku Jarzyna zaadaptował swój spektakl z pomocą dotacji PISF na film, a premiera kinowa odbyła się 9.01.2015 r. Wnioskuje zatem, iż warunki realizacyjne i liczba dni zdjęciowych zbliżona była do warunków filmowych (22-30 dni), a nie do warunków produkcyjnych teatru telewizyjnego (6 dni). Choć z kolei premiera telewizyjna hybrydy Jarzyny nadana została w ramach Studia Teatralnego Dwójki 28 lutego 2016 r.

**„Czy zdołamy wyakcentować istotę teatralności i filmowości? Czy potrzebujemy takiej idei w chwili, kiedy związki filmu i teatru ewoluowały tak dalece, że bezpieczniej - i korzystniej z analitycznego punktu widzenia – jest mówić nie tylko o zazębieniu tych**

---

<sup>5</sup> Lars von Trier wypowiedź o *Dogville*. <https://www.filmweb.pl/review/Geniusz+Larsa+von+Trier+1644> dostęp 2.02.2019

**dwóch dziedzin, ale wręcz swoistym stapianiu się?”<sup>6</sup>** Jeśli te dwie sztuki się stapiają, tym bardziej teatr telewizji, jest tworem hybrydowym i elementy starszych sztuk są w nim widoczne. I zgadzam się z redaktorami studiów komparatystycznych opublikowanych w tomie 6 „Teatr wobec filmu, film wobec teatru”, iż idąc tropem oczekiwań Susan Sontag, czy wyszukiwanie różnic między obiema sztukami będzie odkrywczym, czy może warto wrócić do starszych spostrzeżeń Allardyce’a Nicolla, iż **kino i teatr „mają swoje szczególne, swoiste funkcje; ich przybytki mogą stać tuż obok siebie, bez wrogiego współzawodnictwa, ale w owej przyjaznej rywalizacji, która jest jedną z neodpartyh sił w szerokiej sferze osiągnąć artystycznych.”<sup>7</sup>** Bliskie jest mi stanowisko Nicolla. Można tu dodać, iż najmłodsza ze sztuk, teatr telewizji, również może zająć swoją odrębną przestrzeń na domowym ekranie telewizora, komputera czy tabletu oraz inspirować wcześniejsze sztuki nie rywalizując z nimi, ale je uzupełniając. Tym bardziej, iż przez swą specyfikę najbardziej intymnie może towarzyszyć widzowi, jest w jego przestrzeni, tu widz jest gospodarzem oglądającym spektakl na ekranie telewizora bądź komputera.

### 3. Krótka historia teatru telewizji.

Historia teatru telewizji jest prawie równoczesna z wynalezieniem telewizji, w 1926 roku odbyła się w Londynie próbna transmisja telewizyjna, której konstruktorem był - John Logie Baird, a już 1928 roku amerykańska telewizja nadała pierwsze przedstawienie pt. *Posłaniec królewski* - melodramat Johna Hartleya Mannersa. Co prawda emitowany obraz miał wymiary 3 x 4 cm, widzowie powiększali go za pomocą lupy do rozmiarów 6 x 8 cm.<sup>8</sup> Jednocześnie eksperymentowano z telewizją barwną. W tymże roku J. L. Baird przekazał obraz telewizyjny z Anglii do Stanów Zjednoczonych drogą radiową. W 1930 amerykański koncern NBC zaczął nadawanie próbnych programów telewizyjnych.<sup>9</sup> W Stanach Zjednoczonych teatr telewizji nadawany na żywo rozwinął się najszybciej, głównie za sprawą prywatnych sponsorów, którzy mieli wpływ na repertuar. Od początków telewizji do 1956 r. nadano 1400 spektakli. Szczególnie w złotych latach telewizji (1950-56), kiedy każdego tygodnia pojawiały się 3 lub 4 premiery teatralne, w spektaklach występowali wybitni aktorzy

---

<sup>6</sup> Ewa Partyga, Grzegorz Nadgrodkiewicz, Wprowadzenie W: Teatr wobec filmu. Film wobec teatru. Pod red. E. Partygi, G. Nadgrodkiewicza, Warszawa 2015, s. 6

<sup>7</sup> Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, New York 1936, s. 191 ( przeł. na potrzeby tekstu G. Nadgrodkiewicz)

<sup>8</sup> Tadeusz Pszczołowski, *Na telewizyjnym ekranie*, Warszawa 1958, s. 11

<sup>9</sup> Bolesław W. Lewicki (red.), *Kino i telewizja*, Warszawa 1984, s.48

tacy jak: James Dean, Jack Lemmon, Grace Kelly, Paul Newman, Leslie Nielsen i pisali dlań znaczący autorzy tacy jak Reginald Rose – autor *Dwunastu gniewnych ludzi* (na podstawie tej sztuki nakręcono później także film).<sup>10</sup>

Równie szybko rozwijał się teatr telewizji w Wielkiej Brytanii. Po pierwszych eksperymentach telewizyjnych BBC ( powstałej najpierw jako nadawca radiowy w 1922 r.) z technologią J.L. Bairda w 32 r., ostatecznie BBC przyjęła konkurencyjną technologię opracowaną przez Guglielmo Marconiego. Początek oficjalnego nadawania BBC Television Service miał miejsce 2 listopada 1936 r., a miesiąc później pierwsza transmisja sztuki teatralnej. W następnym roku nadano 123 sztuki,<sup>11</sup> z czego dwie powstały specjalnie na zamówienie telewizji, a nie na potrzeby teatru.<sup>12</sup> W 1939 r. szacuje się, że liczba telewizorów w promieniu 25 mil od stacji nadawczej w północnym Londynie wynosiła 20-25 tysięcy<sup>13</sup> i przez kolejne 25 lat, z przerwą na okres wojny, nadała 3000 przedstawień teatralnych.

W Polsce pierwsza eksperymentalna stacja telewizyjna została uruchomiona w 1937 roku. Natomiast już w 26.08.1939 miała miejsce emisja pierwszego pełnometrażowego filmu fabularnego - dramatu kostiumowego, *Barbara Radziwiłłówna*, w którym główną rolę zagrała Jadwiga Smosarska - niestety produkcja nie zanotowała imponującej oglądalności, gdyż w owym czasie w Polsce działało zaledwie 20 odbiorników. W 1952 roku w Warszawie powstaje TVP 1, a już 6 listopada 1953 roku wyświetlono pierwszą sztukę Teatru Telewizji w całości. Było to *Okno w lesie* Leonida Rachmanowa i Jewgienija Ryssa. Reżyserował Józef Słotwiński. Spektakl, tak jak i wiele kolejnych, został wyemitowany na żywo, wprost ze studia telewizyjnego przy ulicy Ratuszowej w Warszawie. Jan Marcin Szancer, późniejszy kierownik Naczelnej Redakcji Programu Telewizyjnego ( 1954-56) opisuje, jak trudna była to praca, aby zrealizować takie przedsięwzięcie: „Coraz bardziej dokuczają nam niedoskonałość techniczna, obraz bladł i czerniał na przemian, czasem znikał zupełnie i nawet nie można było pokazać planszy »Przepraszamy za usterki«.”<sup>14</sup>

Trzeba dodać, że pierwsze nadania spektakli, były to transmisje na żywo albo bezpośrednio z teatru, albo ze studiów telewizyjnych z Warszawy tudzież regionalnych

---

<sup>10</sup> Wiesław Godzic, *Telewizja – najważniejsze medium XX wieku*, W: tegoż, (red.), *Media audiowizualne*, Warszawa 2010, s. 68

<sup>11</sup> Irene Shubik, *Play for today. The evolution of television drama*, Manchester-New York 2000, s. 17

<sup>12</sup> Jerzy Limon, *Obroty przestrzeni*, Gdańsk 2008, s.233

<sup>13</sup> Lee Cooke, *British television drama. A history*, London 2003, s. 6 ( za Jerzy Limon, *Obroty przestrzeni*, Gdańsk 2008, s. 233)

<sup>14</sup> Jan Marcin Szancer, *Teatr cudów*, Warszawa 1972, s. 97

ośrodków. ( Kolejno powstawały pierwsze ośrodki telewizyjne w Łodzi 1956, w Warszawie 1957, Poznaniu 1957, w Katowicach w 1957, Wrocławiu 1958, Gdańsku 1959, w Szczecinie 1960 i wreszcie w Krakowie 1961.)<sup>15</sup>

Teatry telewizji były transmitowane w poniedziałki, gdyż właśnie wtedy aktorzy nie mieli prób w swoich teatrach i mogli grać dla telewizji za dość wówczas symboliczne honorarium. Szancer, oddany nowemu medium scenograf i reżyser za swojego kierownictwa zaprosił do współpracy m.in. Adama Hanuszkiewicza czy Konrada Swinarskiego. Z każdym rokiem powiększał się czas emisyjny. Regularnie nadawane programy nastąpiły dopiero w 54 r., była to jedna godzina tygodniowo, a od kwietnia 55 r. nadawano już dwa razy w tygodniu. Teatr Telewizji stawał się coraz bardziej popularny. W 1956 r. Hanuszkiewicz zaadaptował z sukcesem *Muchy* Sartre'a. Tu zwrócił uwagę na możliwości i warunki realizacji telewizyjnej, oparł się na zbliżeniach, umowności, potrafił uzyskać wrażenie tłumu posiłkując się tylko paroma aktorami.<sup>16</sup> Od 1957 r. Hanuszkiewicz zajął pozycję głównego reżysera Teatru Telewizji, zaadaptował wiele dzieł z literatury polskiej i powszechnej od *Damy Kameliowej* A. Dumasa, przez *Dwaj ludzie na drodze* Hłaski ( spektakl ten był realizowany w plenerze), po sztuki Sofoklesa, Szekspira, Moliera, Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Kruczkowskiego<sup>17</sup>. W 1958 r. Hanuszkiewicz wyreżyserował też jako pierwszy spektakl w systemie telerecordingu pt. *Apollo z Bellac* Jeana Giraudoux<sup>18</sup>. Spektakl był zarejestrowany na taśmie filmowej i mógł być później odtwarzany, jednak dalej większość spektakli nadawana była na żywo. Jerzy Antczak objął stanowisko głównego reżysera w 1963 roku, wykreował wiele spektakli m.in. *Dwa teatry* Szaniawskiego, stworzył cykl Teatr Popularny realizowany najpierw w Łodzi a później w Warszawie.

Od połowy lat sześćdziesiątych premiery teatru telewizji nadawano 4-5 razy w tygodniu w ramach wielu cykli, takich jak: Studio Współczesne, Scena Prozy lub Scena Młodych (w latach 90. przekształcona w Scenę Młodego Widza), czy prowadzone przez Hanuszkiewicza - Studio '63, w ramach którego nadawano debiuty, sztuki współczesne, poezję, prozę, teatralne eksperymenty.<sup>19</sup> W 1968 Antczak wprowadził Teatr Faktu reżyserując *Epilog Norymberski* i wykorzystując w nim materiały historyczne. Warto

---

<sup>15</sup> Barbara Biel, *Teatr ogromny. 55 lat teatru tv w Krakowie*, Kraków 2016, s. 10

<sup>16</sup> Leszek Prorok, *Okno dziwów. Rzecz o teatrze TV*, Warszawa 1966, s.114

<sup>17</sup> Agata Rudzińska, *Od teatru do telewizji i Internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji*, Postscriptum Polonistyczne, nr 2, Katowice 2014, s. 266

<sup>18</sup> Rudzińska A., *ibidem*, s. 268

<sup>19</sup>Marika Szczepaniak, *Z historii Teatru Telewizji w Polsce. Ujęcie teoretyczne*. W: *Naukowy Przegląd Dziennikarski* NR 2 /2018, s.26

wspomnieć, iż od 1956 r. obecny na antenie TVP był Teatr Sensacji „Kobra”, który zyskiwał ogromną popularność gromadząc widzów przed telewizorami w każdy czwartek. Znaczącymi reżyserami tego gatunku byli m.in. Słotwiński, Antczak i Gruza, kolejny reżyser, który na wiele lat związał się z teatrem telewizji ( *Romeo i Julia* 1974).<sup>20</sup> Spektakl Antczaka *O szkodliwości palenia tytoniu* z 27 lipca 1971 roku był jako pierwszy w historii TVP wyemitowany w kolorze. 2 X 1970 r. powstał kolejny kanał TVP 2.

Teatr telewizji – stawał się największym teatrem w Polsce. Dla porównania w 1968 r. nadał 166 premier, „czyli prawie co drugi dzień spektakl. Stanowiło to połowę premier wszystkich siedemdziesięciu teatrów repertuarowych w Polsce. Każde przedstawienie oglądało około 4 miliony widzów, to znaczy 50 procent ogółu widzów teatrów dramatycznych w ciągu roku. Na lata 70. XX wieku przypada szczyt oglądalności Teatru TV – wielkość widowni szacowano na 15 milionów.”<sup>21</sup>

Gustaw Holoubek wspominał :„W ciągu około 20 lat, to jest od lat 60. do 80., Teatr Telewizji Polskiej stał się zjawiskiem bez precedensu w skali światowej (...). Cotygodniowe premiery teatru poniedziałkowego, czwartkowe premiery teatru sensacji, stałe, niedzielne cykle teatru dla dzieci, teatru komedii i klasyki polskiej, piątkowe wieczory oddane prezentacjom teatrów pozawarszawskich. Kiedy dodamy, że ambicje inicjatorów tej działalności kazały im sięgnąć po wybitnych artystów, powierzać kształtowanie tego teatru najbardziej interesującym twórcom – łatwo sobie wyobrazić, że telewizja stała się siedzibą teatru narodowego w najbardziej powszechnym tego słowa znaczeniu.”<sup>22</sup>

W latach 80. spadła nieco popularność teatru telewizji, oferta programowa samej telewizji była już dużo szersza. Spore znaczenie w dalszym rozwoju teatru telewizji miał Kazimierz Kutz, wyreżyserował m.in. *Opowieści Hollywoodu* Hamptona ( 87) i później *Do piachu* i *Kartotekę rozrzuconą* Różewicza czy *Antygonę w Nowym Jorku* Głowackiego. W 1993 rozpoczęła regularne nadawanie TVP Polonia z myślą o Polakach mieszkających za granicą. W latach 90. na skutek pojawienia się konkurencyjnych komercyjnych stacji telewizyjnych, władarze TVP walcząc o oglądalność w 1996 r. obniżyli drastycznie budżet na teatry tv. Sama tego doświadczyłam, wraz z wieloma innymi reżyserami jak po dobrym przyjęciu mojego debiutu „Zimy pod stołem” wg Rolanda Topora ( TVP 2 1996) miałam

---

<sup>20</sup> Op. Cit. s. 28

<sup>21</sup> Barbara Biel, op. cit. s. 7

<sup>22</sup> Gustaw Holoubek, *Wyspa nadziei*, W: Andrzej Roman (oprac.), *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Białystok 1990, s. 105. ( za Szczepaniak op.cit. )

reżyserować dla Teatru Telewizji w Krakowie, zaadaptowane opowiadania Topora z tomu „Cztery Róże dla Lucienne”. Wybraliśmy już lokacje w Krakowie ze scenografem Ryszardem Melliwą, po czym dowiedzieliśmy się, że po prostu pozycja ta została skreślona z wieloma innymi spektaklami. W XXI wieku budżet na teatr telewizji małał. Ciągłe wspomniano dawną świetność – w ciągu pięćdziesięciu lat swojej działalności Teatr Telewizji wyprodukował ponad 4 tysiące spektakli. W 2005 r. powstała TVP Kultura, którą również współtworzyłam na początkowym etapie jako reżyser. Antena ta, niezwykle ważna zresztą, miała zaspokoić potrzebę kultury wysokiej polskich widzów, jednak jej zasięg i wysokość budżetu na produkcję był minimalny. W 2009 r. wyreżyserowałam „Operację Reszka” dramat historyczny osadzony w latach 70, nagrodzony Specjalną Nagrodą Jury na History Makers 2011 w Nowym Jorku w kategorii Najlepszy Dramat Historyczny. Miałam wyjątkowo „wiele” dni zdjęciowych, jak na teatr tv, bo aż 9, jednak biorąc pod uwagę 40 lokacji i 40 aktorów oraz znalezienie i zaadaptowanie wnętrz i plenerów, które miały przedstawiać Warszawę, Paryż i Drezno lat 70 w Warszawie 2009 r., a teatr miał 90 minut, zadanie to i tak było karkołomne. Ten teatr telewizji miał orientację zdecydowanie bardziej filmową w sposobie realizacji.

Marginalizowanie ważności teatru telewizji doprowadziło w 2010 r. do wyprodukowania jedynie 7 premier teatru telewizji rocznie. Od 2011 znów podjęto działania, by przywrócić rangę teatrowi telewizji. Zaczęto też wykorzystywać coraz silniej nowe medium jakim jest internet, by dotrzeć do młodego widza. 24 października 2011 r. Andrzej Domalik realizował na żywo w studiu telewizyjnym z publicznością spektakl „Boska” Petera Quiltera z Krystyną Jandą w roli głównej- wcześniej grany z sukcesem w Teatrze Polonia, emitowany potem na antenie TVP1, TVP HD i na żywo w internecie z możliwością wyboru ujęć z trzech różnych kamer lub wersji reżyserskiej. „Boska” zgromadziła 2,7 milionów widzów a emisja na stronie internetowej miała 120 tysięcy wyświetleń.<sup>23</sup> Stopniowo wszystkie premiery ostatniej dekady widz może zobaczyć za darmo na stronie teatru <http://teatrtelevizji.vod.tvp.pl/> wraz z dodatkowymi materiałami z planu, wywiadami z twórcami czy wykonawcami oraz wiele archiwalnych spektakli na stronie partnera Teatru TV - <https://ninateka.pl/filmy/teatr,spektakle>. Teatr telewizji ma również swój profil w mediach społecznościowych na facebooku ([www.facebook.com/teatrtelevizji](http://www.facebook.com/teatrtelevizji)) i instagramie. Ważna dla młodych widzów i szkół jest strona internetowa <http://www.iteatr.tvp.pl/>, na której można

---

<sup>23</sup> Agata Rudzińska, op. cit., s. 272

zobaczyć rejestracje spektakli dla młodej widowni z ośrodków teatralnych z całej Polski, a czasem zapowiedzianą transmisję na żywo z konkretnego teatru.

Stopniowo szczęśliwie teatr tv powrócił na antenę TVP 2 i TVP Polonii. Od czerwca 2017 roku powstała samodzielna Agencja Kreacji Teatru Telewizji Polskiej, pod kierownictwem wieloletniej redaktorki tegoż teatru - Ewy Millies-Lacroix, która stara się odzyskać dawną rangę teatru telewizji i przestrzeń w ramówce. Miejmy nadzieję, że teatr telewizji uzyska adekwatne finansowanie w ramach TVP, by mógł wypełniać swoją misyjność i popularyzować sztukę wysoką wśród widzów i użytkowników internetu.

Podsumowując tę bardzo skróconą historię teatru telewizji posłużę się bliskim mi fragmentem wypowiedzi Ewy Millies-Lacroix – „ Teatr Telewizji od początku wydawał mi się połączeniem tego, co w życiu i sztuce ważne. Z jednej strony reprezentuje on kulturę wysoką, z drugiej – popularną i masową. Pozwala na kontakt z widzem, choć bez bezpośredniej interakcji. Łączy w sobie wszystkie języki – literatury, sztuki, filmu i telewizji. Pozwala w miarę szybko docierać z ciekawą propozycją dla życia duchowego do dużej liczby osób.”<sup>24</sup>

#### **4. Reżyseria teatru telewizji *Breakout* i *Victorii* jako gatunku hybrydowego – między teatrem a filmem.**

Dla potrzeb pracy zmuszona jestem przyjąć pewne zasady i metodologię. Będę omawiać hybrydowość gatunku, wskazując elementy warsztatu reżysera, które bardziej są przypisane filmowi niż teatrowi scenicznemu w obrębie obu dzieł. Będę analizować te elementy warsztatu, które uważam za najważniejsze w mojej pracy zawodowej. Pierwszym jest tekst i jego adaptacja do postaci scenariusza.

#### **Adaptacja tekstu literackiego na potrzeby teatru telewizji**

Propozycję wyreżyserowania teatru telewizji pt. „Breakout” wg Wojciech Tomczyka otrzymałam w marcu 2016 roku. Jako adoratorka zespołu „Breakout” ucieszyłam się, mając nadzieję, że tekst będzie nawiązywał do piosenek Nalepy i tamtych czasów związanych z zespołem. Lektura dramatu zweryfikowała moje wyobrażenia. Autor napisał tekst dramatu na zamówienie redakcji TVP 1. Tekst miał 89 stron zawartych w 19. scenach. Akcja rozgrywa się współcześnie właściwie w czterech lokacjach – w domu kultury, przed domem kultury –

---

<sup>24</sup> <https://plejada.pl/wywiady/ewa-millies-lacroix-wierze-ze-teatr-telewizji-wykreuje-nowe-gwiazdy/tdf1r7q>  
Dostęp 3.02.2019

na rynku małego miasteczka; w warsztacie samochodowym Mechanika oraz w domu Niny, która prowadzi agroturystyczne gospodarstwo.

Zaczęłam analizować tekst i poddawać go autorskiej interpretacji, by później tak reżyserować, organizować materiał audiowizualny, by sensory dla mnie ważne, mogły przebić się do widza. Po pierwszej lekturze tekstu skojarzenia, referencje, jakie pojawiły mi się w głowie, to film Woody'ego Allena z 1998 roku pt. „Celebrity”, poruszający m.in. temat celebrytizmu, elit, różnicy między sławą a popularnością. Co to znaczy dziś, do jakiego punktu doszliśmy w Polsce, czy szerzej w świecie płynnej nowoczesności, wydało mi się interesujące. Podobnie jak główny bohater, który właściwie jest antybohaterem, wydmuszką, zbudowany z pychy, egoizmu, przekonania o swojej wielkości z jednej strony oraz z ogromnego lęku przed dekonspiracją, że ta wielkość jest niezasłużona i iluzoryczna z drugiej.

„... z pożogi norm społecznych wyłania się nagie, przestraszone, agresywne ego poszukujące miłości i asysty. Poszukując prawdy o sobie i serdecznych więzi społecznych, łatwo gubi się w dżungli własnych wyobrażeń na swój temat. (...) Ktoś, kto błąka się wśród takich mglistych wyobrażeń, nie potrafi już dostrzec, że to odosobnienie, to *samotne zamknięcie się ego* jest udziałem nas wszystkich.”<sup>25</sup>

Tacy obnażeni, poranieni, pogubieni, do bólu wolni są bohaterowie dramatu Wojciecha Tomczyka pt. *Breakout*. Najdotkliwiej prawdy o sobie przyjdzie doświadczyć głównemu bohaterowi, przedstawicielowi tzw. elity, Konradowi, który jako jednostka świata płynnej nowoczesności, lawiruje w tymczasowości, poszukuje co rusz to nowych wrażeń, korzysta garściami z cyberprzestrzeni, aż tu nagle utyka na prowincji, poza zasięgiem sieci...

Obraz przedstawiciela elity wykreowany przez Tomczyka, jest wstrząsający. Egoizm, samozadowolenie, brak poczucia własnej wartości, totalna bezradność i niezdolność do uczuć głębszych dłużej niż parę minut, może działać kataraktycznie. Można się w niej przejrzeć. Zadać pytanie w jakim kierunku zmierzamy? Co się stanie jeśli jednostki przestaną dostrzegać, spotykać i szanować się nawzajem. Każdy potrzebuje uwagi i poszanowania godności. Wszyscy nadal jesteśmy śmiertelni. Chodzi mimo wszystko o empatię, o etykę w świecie bez kodeksów. O wskrzeszenie laickiego humanizmu. Powtarzając za Unamuno - *Nawet jeśli po śmierci jest nicość, przemijajmy walecznie, by nicość ta – była niezasłużona.*

---

<sup>25</sup> Ulrich Beck *Ecological Enlightenment: Essays on the Politics of the Risk Society*, przeł. M. Ritter, New Jersey 1995, s. 40



Fabula „Breakoutu” jest prosta i rozgrywa się w ciągu dwóch dni. Do prowincjonalnego miasteczka przyjeżdża na wieczór autorski Konrad (Bartosz Opania), pisarz, celebryta ze stolicy. Po spotkaniu spieszy się do Warszawy na nagranie w radio na żywo, niestety psuje mu się jego sportowy samochód. Brak zasięgu nie daje możliwości sprowadzenia lawety. Celebryta musi zweryfikować swoje plany, samochód trafia do tajemniczego Mechanika (Zbigniew Zamachowski), a pisarz zatrzymuje się w domu dwóch siostr, starszej Niny ( Weronika Nockowska) oraz młodszej Zuzy ( Barbara Garstka) czekając na naprawę auta. Ta awaria, zaaranżowana została, jak się później okaże, przez zakochanego w Zuzannie, Piotra ( Józef Pawłowski), by Zuza miała możliwość dłuższej rozmowy z przedstawicielem, jak jej się zdawało, wielkomiejskiej, niezatapialnej elity. Spotkanie celebryty z wyżej wymienionymi postaciami dramatu, zweryfikuje ich przekonania o lepszym życiu gdzie indziej...

Wyreżyserowanie antybohatera, Konrada wydało mi się jako reżyserowi szczególnym wyzwaniem. Jak sprawić, by główny bohater, który jest generalnie bufonem miał też swoje racje, jak poprowadzić aktora, by był wielowymiarowy i uwodzicielski, i żenujący, śmieszny oraz pogodzony z prawdą o sobie, gdy zdejmie już maskę kabotyńską w ostatniej scenie, co ukaże się pod nią?

Etymologia słowa **adaptacja** – „adaptatio; adaptare” – pochodzi z łaciny i znaczy „dostosowywać, przystosowywać”. Chodzi tu o przystosowanie, przełożenie jednego tekstu kulturowego – z obszaru literatury do nowego medium jakim jest teatr telewizji, czyli hybrydy czerpiącej z języka filmu i teatru. W adaptacji filmowej wyszczególniamy trzy typy w zależności od wierności tekstowi literackiemu. Od najbardziej wiernej – **transpozycji** ( np. *Harry Potter*), poprzez swobodniej nawiązującą – **analogię** ( np. *Dzikość serca* Davida Lyncha opartej na powieści), po **komentarz**, dla którego tekst literacki był zaledwie przyczynkiem, inspiracją do powstania nowego dzieła, ( filmowy *Czas Apokalipsy* Coppoli jest komentarzem do *Jądra ciemności* Conrada.)<sup>26</sup> Adaptując „Breakout” Tomczyka, sztukę specjalnie pisaną dla teatru tv oraz „Victorię”, sztukę pisaną dla teatru „żywego planu”, byłam stosunkowo wierna tekstowi pierwowzoru literackiego, czyli można ją nazwać transpozycją.

Dramaty: *Victoria* i *Breakout* należały do innego kodu kulturowego, były tekstami literackimi. Zadaniem reżysera było jakoby dokonać przekładu z tekstu literackiego na teatr

---

<sup>26</sup> <https://encenc.pl/adaptacja-filmowa/> dostęp 15.04.2019

televizji. Tekst Tomczyka posiadał chociaż zaznaczone w didaskaliach miejsce, i czasami zarys akcji, nie podawał czasu, kiedy się akcja rozgrywa. Skoro był napisany na potrzeby teatru telewizji można domniemywać, iż stanowił typ scenariusza telewizyjnego, który nie jest tak mocno skodyfikowany jak scenariusz filmowy, gdyż różnorodność form zapisu sztuk pisanych dla teatru tv jest spora i sam scenariusz teatru tv też dowodzi o hybrydowości nawet tej formy zapisu między scenariuszem filmowym a dramatem literackim z przeznaczeniem tylko do lektury bądź wystawienia w teatrze scenicznym. W przeciwieństwie do *Victorii*, która nie miała żadnych didaskaliów dotyczących miejsca, czasu, czy akcji; była tylko zapisanym dialogiem, z bardzo nielicznymi uwagami dotyczącymi kwestii słownych w nawiasach. Adaptując *Victorię* na potrzeby teatru tv uszczegółowiłam tekst dramatu, wypełniając luki dotyczące miejsca, czasu i akcji, zbliżając zapis sztuki do scenariusza filmowego i scenariusza teatru tv, dla celów realizacyjnych, stąd widnieję również w napisach końcowych jako autorka scenariusza telewizyjnego. Scenariusz telewizyjny *Breakoutu* wymagał zrytmizowania i rozbicia niektórych bardzo długich scen, dlatego przecinałam je wprowadzając nowe krótkie sceny, opierając się jednak na wątkach zaczerpniętych z głównej tkanki dramatu Tomczyka. Mam tu na myśli sekwencję plenerową jazdy Jaguarem czy przesuwanie po szachownicy szklanymi szachami tudzież kręcącą się płytę gramofonu z przestrzeni Mechanika. Finalnie uzyskałam zamiast oryginalnych 19 scen, 29 scen w lepszych rytmach.

Warstwa fabularna „Breakoutu” to tylko jedna z wielu warstw dramatu Tomczyka, który znany jest jako autor i absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej z licznych nawiązań do teatru i literatury. Tworzy teksty aluzyjne, posiłkujące się tkanką innych tekstów kulturowych. Jednym z zadań adaptacyjnych reżysera było odczytanie tych aluzji i znalezienie środków filmowych, by je uwypuklić i podać w sposób przejrzysty dla widza, wprowadzając nową jakość.

Tomczyk konstruuje swój dramat w niesłychanie aluzyjny sposób, pełen punktów odniesienia do literatury. *W "Breakoucie" będzie nim przede wszystkim "Balladyna". Jest odległy od stolicy zakątek, mamy zabląkanego tu jak Kirkor pisarza, są dwie siostry tęskniące za lepszym życiem, jest nawet Iskierka, który niechcący sprawia, że pisarz celebryta (współczesny książe z bajki) zadurza się w obu dziewczynach jednocześnie. Na tym nie koniec podobieństw. Z dwóch siostr to właśnie młodsza zdaje się mieć wszelkie predyspozycje na przyszlą Lady Makbet. Bezwzględna, cyniczna, gardząca pisanym jej losem prowincjuszki nie*

*cofnie się przed niczym, by dostać się do wymarzonego grona "niezatapialnej, zblatowanej elity", do kręgu ludzi, którzy "są, bo są" i nigdy (z wyjątkiem występu w telewizji śniadaniowej) nie muszą wstawać rano do pracy. Starsza, podobna nieco do Olgi z "Trzech sióstr", choć na pozór pogodzona już z życiem, przecież też czeka, też marzy, też chciałaby lepszego losu.<sup>27</sup>*



1.

Konrad ( B. Opania) trafia do domu dwóch sióstr - Niny (W. Nockowska) i Zuzy (B. Garstka)

Po lekturze „Breakoutu” pojawiły się pierwsze zagadnienia adaptacyjne związane z tekstem. Były to: bardzo ubogie didaskalia – wymagające uzupełnienia, nadania kierunku inscenizacji i wykreowania konkretnej przestrzeni, dla rozgrywanej akcji. Długie dysputy, często toczone przez dwoje bohaterów na intelektualne tematy np. dotyczące aktualności dramatów Szekspira; wymagały znalezienia rozwiązań inscenizacyjnych, które byłyby atrakcyjne dla widza i skupiały jego uwagę. Musiałam wyeliminować częste powtórzenia poruszanych przez bohaterów zagadnień. Kolejne skróty powstawały we współpracy z aktorami podczas prób czytanych. Zależało mi, by odkleić się od sytuacji zbyt nawiązującej do czasów bieżących, by wybrać tylko te dialogi, które mają wartości uniwersalne; ładunek emocjonalny pojawiający się w podtekście między bohaterami oraz wyraźne mini-konflikty, które napędzają działanie bohaterów. Ze swej strony autor dał mi wolną rękę w adaptacji, sam napisał zresztą: „dobrze wychowany autor dramatyczny w dniu premiery powinien nie żyć”.<sup>28</sup> O większą wierność tekstowi dramatu dbała redakcja Teatru Telewizji, by pozostały te treści, które wcześniej zaakceptowała.

<sup>27</sup> Dariusz Karłowicz: „Breakout” Tomczyka, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/228917.html> dostęp 11.02.2019

<sup>28</sup> Wojciech Tomczyk w liście do Ewy Pytki z 29.05.2016 r., archiwum autorki

Ważną decyzją adaptacyjną było kręcenie prawie wszystkich scen poza jedną jako dziennych. Przyjęłam założenie, iż rzecz się dzieje latem, w czerwcu, kiedy dzień jest bardzo długi. I nawet jak Nina kładzie dzieci spać, to jest widno, gdyż jest to okres najdłuższych dni w roku. Obecność w kadrze rozświetlonych okien dawała specyficzny nostalgiczny, rodem z Czechowa, do którego nawiązywał autor, charakter z jednej strony, a z drugiej dawał możliwość spokojniejszej, bardziej komfortowej pracy z ekipą na planie w trybie dziennym niż nocnym.

Istotna w tej sztuce jest wielowymiarowość tekstu. Można doszukiwać się w nim analogii do znanych dzieł literackich, jest jednocześnie niezwykle współczesny. Żyjemy w ciekawych czasach, w których z wielką siłą powracają odwieczne, ale niezmiennie kluczowe tematy dotyczące prawdy, przyzwoitości. Zastanawiamy się, czy każda zbrodnia spotyka się z karą. Na ile człowiek jest kowalem swojego losu i bierze odpowiedzialność za czyny, a na ile może i czy w ogóle może – zwalić wszystkie swoje niemożności na okoliczności, historię. Ile w nas silnej woli podążania własną drogą, a na ile pozwalamy skusić się jakąś obiecującą okazją, która ma stać się przepustką do raj...? Tych pytań jest bardzo wiele i na pewno każdy odnajdzie wśród nich i takie, które jego dotyczą. Na szczęście Tomczyk sygnalizując poważne tematy podaje je z dużym poczuciem humoru. W przeżywanym dziś wielkim chaosie w każdym niemal fragmencie naszego życia, w którym wypadki toczą się szybko – często działanie wyprzedza myślenie. W kulturze zatem nadzieja. Zdarzenia przefiltrowane przez wyobraźnię autora, tradycje literackie – potrafią budować pewnego rodzaju niezbędny dystans. Przez groteskę, ironię i autoironię, jaką posługuje się Tomczyk, możemy się czegoś więcej dowiedzieć o sobie, pomyśleć o czasach, w jakich żyjemy. Ta tragikomedia została na tyle inteligentnie napisana, że daje też szansę na zbudowanie pewnej uniwersalności, dzięki której, mam nadzieję, może być interesująca dla widza także za dekadę.

Prace nad dramatem *Victoria* australijskiej pisarki, Joanny Murray-Smith, w przekładzie Anny Wołek rozpoczęłam w ostatniej dekadzie października 2017 roku. Tekst podsunął mi redaktor teatru tv Zbigniew Dzięgiel. Murray-Smith uczyła się pisania na Columbia University w Nowym Jorku. Sztukę swą napisała w 1995 r. i jako pierwsza rolę Victorii czytała Meryl Streep, była to dodatkowa rekomendacja, by pochylić się nad tym tekstem. Zresztą sztuka była wystawiana z sukcesem w 40 krajach, w tym na nowojorskim Broadwayu i angielskim West Endzie. 24 X 17 r. przedłożyłam go wraz ze swą eksplikacją i krótką recenzją dyrektorze teatru tv Ewie Millies-Lacroix. Propozycja została zaakceptowana.

Był to interesujący tekst, z inteligentnymi dialogami, dobrze ustawionymi konfliktami w każdej z 18. scen; dramat psychologiczny, rozgrywający się między 4 postaciami, o miłości, przywiązaniu, zdradzie, naturze związków. Echem odbijały się słowa Zygmunta Baumana, o balansie między pragnieniem bezpieczeństwa a potrzebą wolności.

„Arthur i Victoria są szczęśliwym małżeństwem z trzydziestoletnim stażem, rozumieją się bez słów. On jest pisarzem, a ona poetką, która swoją karierę poświęciła rodzinie, redagując książki męża i wychowując ich córkę, Susannę. Pewnego dnia do domu Victorii i Arthura przychodzi młoda, bezkompromisowa dziennikarka, Claudia, która umówiła się na wywiad z pisarzem. Jej wizyta na zawsze zmieni życie bohaterów, zmusi ich też do ponownego przemyślenia dotychczasowych wyborów.”<sup>29</sup>

Claudia ( Olga Boładź) nie kryje fascynacji Victorią ( Maria Pakulnis) i jej wczesną poezją, ale nie przeszkadza jej to uwieść Arthura (Jan Frycz), który rzuca dla niej ustabilizowane życie, nie pomny na wyrzuty córki Susanny (Michalina Łabacz), rówieśnicy Claudii czy prośby żony. Victoria powoli staje na nogi, wraca do tego, co Arthur najbardziej w niej cenił, do swej poezji, a wypalona namiętność wraz z nadmiernym pragmatyzmem Claudii, i brakiem talentu, obnażają słabość nowego związku. Victoria przestaje w imię bezpieczeństwa podporządkowywać swoje życie mężczyźnie, skoro i tak ją opuścił. Arthur i Victoria spotykają się ponownie, zmienieni po publikacji pierwszej książki ich córki. Victoria zdobywa się na odwagę i też wydaje swój nowy tomik po wieloletniej przerwie z sukcesem. On znów patrzy na nią z podziwem. Nie wiemy czy do siebie wrócą... Może jednak zaczęli rozumieć, że ludzie są dla nich równie ważni jak kiedyś słowa...

Dramat *Victoria*, w przekładzie Anny Wołek miał 98 stron, podzielonych na 18 scen samego dialogu. Nie posiadał didaskaliów dotyczących miejsca, sytuacji, czasu. Występowały tylko nieliczne uwagi dotyczące gry aktorskiej. Tym też różnił się od scenariusza filmowego. Był to bardzo gęsto zapisany dramat psychologiczny. Znów tekst wymagał skrótów. Wszelkie amerykańskie zostały zastąpione poprawnymi polskimi wyrażeniami frazeologicznymi. Adaptując tekst dla potrzeb teatru telewizji wycięłam powtórzenia oraz to wszystko, co może sugestywniej wyrazić spojrzenie aktora, ujęte w zbliżeniu. Tu czerpałam z języka filmu, używając bliskich planów.

---

<sup>29</sup> Opis ze strony vod spektaklu <http://teatrtelevizji.vod.tvp.pl/36120786/victoria>

## **Założenia inscenizacyjne – między teatrem i filmem.**

Jak za pomocą języka filmowego oddać intencje autora, zachowując dbałość o słowo rodem z teatru scenicznego, i wykorzystać wszelkie środki filmowe, nie tylko tekst, ale to wszystko, co prowadzi widza za pomocą zmysłów i emocji oraz ekspresji a mianowicie: ruch sceniczny, ruch aktora, scenografia, przestrzeń, kolor, światło, gra aktorska, kostium, charakterystyka oraz formy filmowe jak: kadr, scena, wielkość planów ( od zbliżenia po ogólny), przestrzeń pozakadrowa, dźwięk, montaż... I pogodzić jednocześnie reżim produkcyjny nałożony przez producenta teatru telewizyjnego, czyli 90 minut dramatu *Breakout* zrealizować w 7 dni a *Victorię* w 6 dni w sposób atrakcyjny wizualnie dla widza?

Aby sprostać wysoko postawionym sobie założeniom, czyli wykreować spójny wizualnie świat i pracować głównie na jedną kamerę, by uzyskać kompletną kontrolę nad światłem, skompletowałam ekipę współtwórców, którzy mieli doświadczenie w realizacji filmów fabularnych i telewizyjnych, niektórzy z nich pracowali również dla teatru scenicznego. Zaprosiłam do współpracy autora zdjęć, **Waldemara Szmida**, z którym pracowałam już przy moim debiucie kinowym, magicznej komedii „Milczenie jest złotem”(2010), a ceniłam go za niezwykle wyczuwanie kompozycji i światła oraz kreatywność; scenografów zarówno filmowych, telewizyjnych jak i pracujących w teatrze scenicznym: **Katarzynę Sobańską** i **Marcela Sławińskiego** (współtwórców m.in. „Idy” i „Zimnej wojny” Pawlikowskiego); kostiumografkę **Agnieszke Werner**; dźwiękowca **Marię Chilarecką** w przypadku *Breakoutu*. Do współpracy przy *Victorii* zaprosiłam **Zofię de Ines**, kostiumografkę znaną głównie z prac dla teatru scenicznego i teatru tv, z którą pracowałam już w moim debiucie dla teatru tv „Zima pod stołem” ( TVP2 1996) oraz dźwiękowca, **Mariusza Mario Wysockiego**. Za montaż w obu spektaklach odpowiedzialna była **Beata Barciś**, za zgranie dźwięku **Marcin Kijo**, kompozytorem muzyki był **Jakub Grzegorek**.

## **Bohater – aktor – zagadnienia obsady – kostium - charakterystyka.**

W kwietniu 2016 zrobiliśmy wstępny casting do roli Zuzy i Niny z *Breakoutu*. Konrada miał grać Piotr Adamczyk, Mechanika - Zbigniew Zamachowski, Piotra - Józef Pawłowski. Po castingu Ninę - Weronika Nockowska, a Zuzannę – Eliza Rycymbel. Okres zdjęciowy ustalono od 6-12 czerwca. Piotr Adamczyk i Eliza Rycymbel okazali się jednak zajęci w powyższych terminach, zatem rolę Konrada zaproponowałam Bartoszowi Opani a ponowny casting wyłonił Barbarę Garstkę do roli Zuzanny. Obsada finalna:

Konrad - **Bartosz Opania**, Mechanik - **Zbigniew Zamachowski**, Nina - **Weronika Nockowska**, Zuza - **Barbara Garstka**, Piotr - **Józef Pawłowski**, Córka Niny - **Natalia Skrzypek**, Syn Niny - **Juliusz Romanowski** oraz Głos Marka - **Marek Niedźwiecki**

W drugiej połowie maja od razu przystąpiliśmy do prób czytanych, by rozszyfrować niektóre literackie aluzje autora, ale przede wszystkim, aby dokonać skrótów. Wypadło sporo kwestii ze scen Konrada i Zuzanny oraz Konrada i Niny. Odrzuciłam wszelkie powtórzenia, które nie budowały emocji lub nie wносиły nic nowego do tematu i funkcji sceny. Odkrywaliśmy podteksty i mini-konflikty, np. rywalizację sióstr o względy celebryty ze stolicy. Budowaliśmy biografię bohaterów, ich rysy psychologiczne, listę priorytetów i wartości, cele.

Próby dotyczyły również pracy z choreografem, Maciejem Zakliczyńskim, który we współpracy ze mną zaproponował dwa układy tanga dla Zuzy i Konrada do dwóch różnych scen. Choreograf zresztą był obecny na planie w czasie kręcenia tych scen. Muzykalność i poczucie rytmu było sporym atutem Barbary Garstki, absolwentki krakowskiej PWST oraz solistki musicalu „Mamma mia!” w Teatrze Muzycznym Roma.

Odtwórca głównej roli **Konrada** – Bartosz Opania musiał zmierzyć się z wieloma zadaniami, jakie mu zaproponowałam, by wydobyć wielowymiarowość postaci. Był i celebrytą, amantem o śladach dawnej świetności i zagubionym mężczyzną, któremu nie wyszło, który być może chciałby znaleźć kolejny pomysł na siebie, usłyszał w radio o swej śmierci, może byłaby to szansa, na zbudowanie nowego początku... W kostiumie jest nonszalancki i arcystowski; nosi jeansy, białą koszulę ze stójką i lnianą granatową marynarkę.

**Zuzanna** jest przedstawicielką najmłodszego pokolenia, które jakby powiedział Konrad „nie wstydzi się swej ignorancji”, ma tupet i cel, chce się wyrwać z miejsca zawracania wron; chce by Konrad zabrał ją ze sobą do ...stolicy. Jest trochę jak najmłodsza siostra z „Trzech sióstr”, Irina; chwilami jak Balladyna. Traktuje Konrada jak trampolinę do lepszego życia. W kostiumie, miała być z lekka rockowa, młodzieżowa, buntownicza.

**Nina**, nauczycielka, przypominająca Olgę z Czechowa lub Alinę ze Słowackiego, też ma swoje małe marzenia, w końcu to ona zaprosiła na wieczór autorski ważnego celebrytę. Też z nim flirtuje, tylko w bardziej niż młodsza siostra, subtelny sposób. Na początku sztuki Nina jeszcze ma nadzieję na coś więcej, ale przyjrząwszy się Konradowi bliżej, jego zarozumiałości, egoizmowi, kompletnemu brakowi zainteresowania czymkolwiek poza nim

samym, ta iluzja pęka i tuż po pocałunku, każe mu się wynosić. Unika tym samym „okresu próbnego” związku i ryzyka porażki. Jej kostium jest bardziej stonowany, zakrywa nogi do kolan, ale podkreśla talię i dekolt. Jest świadoma swojej seksualności, ale nie obnosi się z nią.

**Mechanik** – to ojciec sióstr, autor książki, którą splagiatował Konrad; przegląda się w Konradzie, zadaje sobie pytanie, kim mógłby się stać, gdyby został pisarzem. Jest to najbardziej nieoczywista i tajemnicza postać dramatu. Jest też naprawiaczem nie tylko aut, ale i ludzkich losów. Tę tajemniczość podkreśliliśmy kostiumem. W warsztacie nosi specjalnie zaprojektowany biały strój, który miał nawiązywać do kostiumu Noego z „Matrix” tylko w bieli. W nocnej scenie, kiedy Mechanik przybywa do domu Niny, ma skórzany brązowy płaszcz, czapkę pilotkę z goglami i biały jedwabny szalik. Natomiast w ostatniej scenie ślubu pojawia się w białym fraku i cylindrze.

**Piotr** – kocha się w Zuzi, i niczego nie potrafi jej odmówić, to on sprawia, że Jaguar celebryty nie odpala. Jemu podoba się tak jak jest, docenia miejsce, w którym żyje. Trudno ukrywa niechęć do Konrada. Ubrany jest młodzieżowo i bezpretensjonalnie, w błękitny t-shirt i jeansy.

**Głos Marka**, dziennikarza z radia, do którego Konrad nie dojechał na wywiad, został wykreowany przez Marka Niedźwieckiego. Ważne dla mnie było, by głos ten był rozpoznawalny, kojarzony z radiem i muzyką.

**Aktorstwo w teatrze telewizji**, znów jest zjawiskiem „pomiędzy”- pomiędzy naturalnością aktorstwa filmowego a pewną nadekspresją, która może być usprawiedliwiona w teatrze scenicznym, w zależności od gatunku ( inaczej mogą być prowadzeni aktorzy w farsie, czy komedii dell’arte, w grotesce czy inaczej u Czechowa). Ważne są również gabaryty sceny oraz widowni. Kiedyś artykulacja, emisja głosu w teatrze scenicznym wymagała szczególnie dobrej impostacji głosu, dziś coraz więcej scen ucieka się do wyposażania aktorów w bezprzewodowe mikrofony i system nagłaśniający, w ten sposób bez większego wysiłku aktorzy są słyszalni przez widzów w całej przestrzeni teatru. W „Breakoucie” zależało mi na filmowej naturalności w podawaniu dialogów w większości scen; jednak repliki rzucające w tangu wybijają się nieco podkreślając pewną nienaturalność sytuacji bliższą teatrowi scenicznemu. W scenach tańca szczególnie widać hybrydowość teatru tv, sztuczna konwencja dialogowania w rytm tańca połączona z ruchem aktorów jednak zapisana za pomocą filmowych jazd kamery, zbliżeń, została wrzucona do naturalnego wnętrza.



Reżyserując teatr telewizji wykorzystywałam cechy wewnętrzne – postaci, jaką kreowaliśmy wraz z cechami zewnętrznymi - całą fizycznością aktora, którą wnosi do roli, nawet jego typ osobowości; np. pewną nieśmiałość Opani, którą musiał w swej roli przełamywać. Był i celebrytą, i bardzo niepewnym siebie zagubionym mężczyzną, który w końcu przyznaje się, iż właściwie do celebryckiego świata nie należy. Wiek wybranych aktorów musiał być adekwatny do odtwarzanych postaci, by było wiarygodne, iż odgrywany przez Zamachowskiego Mechanik mógł być ojcem Niny (Nockowskiej) i Zuzy (Garstki) – tu też czerpałam z praw filmu operującego większym realizmem. W teatrze kwestia wieku jest bardziej umowna.

**Maria Pakulnis** była od początku związana z tekstem Joanny Murray - Smith. (Wcześniej tekst ten z myślą o Marii w roli Victorii chciał reżyserować nie żyjący już Krzysztof Zalewski.) Pomysł zaangażowania Marii Pakulnis uważałam za dobry, więc pozostałą obsadę kompletowałam do postaci Victorii. Tak pojawił się **Jan Frycz** (Arthur), który przyjął rolę. Do roli Susanny zaprosiłam **Michalinę Łabacz**, którą wybrałam na podstawie wcześniejszych jej ról. Natomiast do roli Claudii zorganizowaliśmy casting, choć myślałam od początku o **Oldze Boładź**, zaprosiliśmy też inne aktorki. Partnerowała im Maria Pakulnis. Jako scenę castingową wybrałam scenę nr 11, spotkanie kochanki z żoną tuż po odejściu męża. Zależało mi na prawdziwym zachwycie kochanki żoną jako poetką, a nie banalnym „kopaniem leżącego”. Propozycja Olgi wypadła najlepiej. To paradoksalnie Claudia przyczynia się do odnowy związku Spencerów, która w spotkaniu z Victorią, trąca jej najbardziej czułe punkty. Właśnie niejednoznacznie prowadzone w tekście postaci, które mogą bronić swoich racji – były sporym walorem sztuki Murray-Smith. Na festiwalu Dwa Teatry w Sopocie w lipcu 2018 roku Maria Pakulnis za kreację Victorii dostała Nagrodę za Najlepszą Rolę Żeńską.

Jeśli chodzi o **kostium** Spencerowie nosili się stonowanie, prawie monochromatycznie, są prawie przezroczyści dla siebie, raczej w chłodnej palecie, on ciemne swetry, stalowa koszula, czasem błękitna; ona w błękitach i popielatej spódnicy, podobnie córka – w szarej sukience, w szarym sweterku w scenie z ojcem. Victoria ma na sobie delikatny pudrowy róż w scenie 6., gdy Arthur ją opuszcza. Róż – miał symbolizować delikatność, cielesność, pewne obnażenie, wystawienie na ranę. Po odejściu Arthura Victoria zrywa z rygorystyczną formą eleganckich bluzek i ołówkowych spódnic na rzecz ciepłych luźnych swetrów, jakby chciała się w nich ukryć. Z kolei Arthur zakłada krótką kurtkę skórzaną, jeansy i jasny t-shirt, by odjąć sobie lat. Dopiero od sceny 15, Victoria odzyskuje



2.

Victoria (M. Pakulnis) w scenie 15.

dawną formę i proponuje zainwestowanie wspólnego majątku zadziwionemu mężowi w czerwonym świetnie skrojonym garniturze korespondującym z czerwienią kwiatów poustawianych we wnętrzu i za szybą w umownej szklarni.

ARTHUR: Na litość Boską. To jest nasza przyszłość. Ty nigdy nie – interesowałaś się pieniędzmi.

VICTORIA: A ty nigdy nie interesowałaś się cudzołóstwem. Czy nie uważasz tej zmiany za fantastyczną?<sup>30</sup>

Victoria wraca w kolejnych scenach do swej dawnej dyskretnej elegancji i rozpuszcza spięte w początkowych scenach włosy.

Claudia – ubiera się kontrastowo, czerń ramoneski, biel bluzki, mini spódniczka w kratkę z czerwienią. W scenie 16, gdy prosi o wybaczenie Victorię, Claudia ma obszerny czerwony sweter dodając sobie odwagi, jednak widać, że bezpowrotnie traci swą dawną pewność siebie.

**Charakteryzacja** i w *Breakoucie* i w *Victorii* jest bardzo dyskretna, naturalna, delikatna bliższa filmowi niż teatrowi, gdzie pewien naddatek jest uzasadniony.

---

<sup>30</sup> Ibidem s. 88

W obu dramatach aktorzy grali w większości realistycznie, w sposób bardziej filmowy, naturalny, stonowany, zgodny z psychologią postaci i swymi warunkami zewnętrznymi. Grali do siebie, a nie do teatralnej czwartej ściany. Nie posługiwaliśmy się improwizacją, która wykorzystywana jest i w niektórych filmach (np. neorealizm, Nowa Fala) czy w niektórych teatrach scenicznych. My opieraliśmy się na konkretnych partiach słownych scenariusza.

**Przestrzeń. Lokalizacja. Scenografia. Dekoracja. Rekwizyt. Ruch sceniczny. Ruch kamery. Sposób filmowania.**

*Breakout* ze względu na bardzo krótki czas realizacji (6-12.06.2016 roku) rozegraliśmy w dwóch lokacjach. Początek, czyli spotkanie autorskie w domu kultury oraz odkrycie awarii czerwonego Jaguara celebryty na placu przed ośrodkiem kultury, zagraliśmy w Muzeum Kolejnictwa w Warszawie, natomiast wszystkie pozostałe obiekty, czyli wnętrza domu Niny oraz warsztat Mechanika w Baniosze, w gospodarstwie agroturystycznym pod Warszawą.

Tekst Tomczyka posługiwał się umownością, konwencją, w dialogach był bliższy teatrowi scenicznemu, miał pewien naddatek, dlatego interesujące wydało mi się wrzucenie go we wnętrza naturalne i plenery, by zderzyć tę sztuczność tekstu i pójść w stronę pozornego realizmu, by finalnie poprzez zastosowanie przestrzeni wydobyć również jego surrealistyczność. Szczególnie jest to widoczne w przestrzeni Mechanika. Jego warsztat powstał w



3.

Warsztat Mechanika. Konrad (B. Opania) i Mechanik (Z. Zamachowski).

zaaranżowanej przez scenografów szklarni w Baniosze. Chodziło o znalezienie adekwatnego świata, w który widz mógłby uwierzyć, a w którym mógłby wiarygodnie funkcjonować Mechanik – naprawiacz ludzkich losów, na granicy jawy i snu, na granicy starego trwałego świata i płynnej nowoczesności. Zaadaptowana szklarnia przez scenografów Katarzynę Sobańską i Marcela Sławińskiego dawała takie możliwości. Co więcej dla uzyskania płynności nie tylko „warsztat” Mechanika, ale inne obiekty były fotografowane cały czas przy użyciu płynnych jazd, które nasilają jeszcze iluzję wiecznego przepływu, ciągłego ruchu. Wymyślenie nieoczywistej przestrzeni, szczególnie dla Mechanika – było podstawą – która nadawała lekkości całemu dramatowi Tomczyka, odrealniała tę postać i uprawomocniała jego „dziwaczność” i intrygę o rzekomej śmierci Piotra. Do rekwizytów typowych dla warsztatu samochodowego takich jak podnośnik samochodowy, czy komplet wypolerowanych kluczy, kładzionych w białych rękawiczkach na białym obrusie, które już były w didaskaliach, dodałam narzędzia chirurgiczne i lampę z sali operacyjnej, aby jeszcze bardziej podbić symbolikę postaci Mechanika, jako naprawiacza ludzkich losów. Demiurg ten włączając gramofon „zmusza” do tańca Konrada i Zuzy w innej przestrzeni oraz gra szklanymi szachami, które wprowadziłam – nawiązując do toposu – gry o życie obecnego w filmie<sup>31</sup> czy szerzej w kulturze.



4.

Tango Zuzy (B. Garstka) i Konrada (B. Opania)

Pionowe rytmy ram szklarni, wentylatory na białych płytach z pleksi zestawione zostały z formami niegeometrycznymi – anielskimi skrzydłami i białymi tiulami, które mają swoją kontynuację w domu Niny. Materiały - szło, plastik i aluminium w zestawieniu z

<sup>31</sup> Choćby „Siódma pieczęć” I. Bergmana z 1957.

naturalną trawą rosnącą w szklarni, okalającą biel plastikowej podłogi-wyspy, na której znajdował się biały podnośnik hydrauliczny – budowały surrealistyczny efekt przestrzeni warsztatu Mechanika. Przestrzeń ta była na poły kinowa na poły teatralna, wydawała mi się właściwa dla hybrydowego gatunku, jakim jest teatr telewizji. Ustawiona jazda na łukach 270 stopni dawała możliwość płynnego pokazywania bohaterów na cztery strony zaaranżowanej przestrzeni. Ta decyzja wyboru przestrzeni zbliżała orientację teatru telewizji w stronę bardziej filmową.

Podczas 7 dni zdjęciowych w *Breakoucie*, tylko jeden dzień posiłkowaliśmy się drugą kamerą szwenkowaną przez Andrzeja Glacela, (pierwsza kamera była szwenkowana przez autora zdjęć, Waldemara Szmidta). Użycie dwóch kamer było podyktowane skomplikowaniem scen odbywających się w Muzeum Kolejnictwa w Warszawie, które było zaaranżowane na dom kultury w małej mazurskiej miejscowości. Obecność wielu statystów, odgrywających gości wieczoru autorskiego w drugim planie wraz z koniecznością wprowadzenia głównego bohatera, Konrada oraz Niny, która prowadzi spotkanie z pisarzem, wraz z siedzącymi wśród widowni Zuzą i Piotrem, wymagało wielu ustawień, dlatego zdecydowaliśmy się na dwie kamery. Główna kamera była cały czas na jeździe, a kamera pomocnicza panoramowała we wnętrzu „domu kultury”. Do wprowadzenia Konrada, na scenie domu kultury, użyliśmy **przedniej projekcji**, rzutując okładkę książki celebryty. Dało to efekt świetlnego tatuażu czarnych liter na sylwecie promującego się autora. Zabieg ten miał od początku sygnalizować iluzoryczność dokonań Konrada, jako pisarza.



5.

Konrad (B. Opania) na wieczorze autorskim.

Tego samego dnia w plenerze, również wykorzystując przestrzeń Muzeum Kolejnictwa, scenografowie dokonali paru zabiegów dekoratorskich, dodając wiosła, kajaki,

sieci oraz kawiarniane stoliki pod parasolami, które miały oddawać klimat turystycznej, mazurskiej małej miejscowości w czerwcu. Tam graliśmy na cztery strony, jedna kamera była na jeździe, druga na technokranie. Był to zabieg typowo filmowy, w przeciwieństwie do



6. Przed domem kultury. Konrad (B. Opania), Piotr ( Józef Pawłowski), Zuza ( B. Garstka)

scenicznego grania do widowni. Graliśmy mastershotowo, długimi ujęciami, rysując całą akcję, a później zawężając stopniowo plany. Od szerokich do ciasnych, czyli od ogólnych do zbliżeń. Pomagało to inscenizacji, gdyż aktor mógł zaproponować swoją interpretację w zaaranżowanej przestrzeni i wypełnić swoim rytmem trajektorię ruchu zaproponowaną przez reżysera. Rozwiązania mastershotowe dawały zróżnicowany materiał wizualny oraz oszczędność czasu.

By zrytmizować bardziej, rozbić długie sceny dialogowe wprowadziliśmy akcję równoległą, jakby przedłużenie przestrzeni warsztatu. Była to przejażdżka Piotra, niby jazda próbna, naprawionym już Jaguarem Konrada, też zrealizowana w plenerach Baniochy. (Zdjęcia w jadącym kabrioletcie były jedynymi zdjęciami kręconymi z ręki.) Ten zabieg – wprowadzenie dodatkowych scen jazdy Jaguarem - miał uwiarygodnić wypadek Piotra i jego śmierć, o której informuje zebranych w domu Niny Mechanik, pokazując w ipadzie zdjęcie Piotra za kierownicą Jaguara. Przez nakręcenie Piotra prowadzącego kabriolet, chciałam, by widz mógł później uczestniczyć pełniej w poczuciu straty i zaskoczeniu. Zależało mi na zbudowaniu empatii. Oto rozegrała się tragedia (śmierć Piotra), która pod koniec dramatu okazuje się fikcją, wykreowaną przez Mechanika mistyfikacją.



7.

Piotr (J. Pawłowski) za kierownicą Jaguara.

Wplecione plenery wraz z przeszkloną biało-zieloną przestrzenią warsztatu z otwartymi na sad drzwiami dodawały filmowej otwartości, więcej oddechu, powietrza w kontrapunkcie do wnętrza domu Niny, chociaż i te staraliśmy się komponować głębinowo z oknami bądź otwartą perspektywą w tle.

**Światło** we wnętrzach domu Niny kreowaliśmy jako przedłużenie i wzmocnienie światła naturalnego zastanego z okien, w niskim kluczu, na dużym kontraście, jednak miękkie, by oddać nostalgię wnętrza i grających postaci. Tak jak w kinie, które brało swoje początki ze światła naturalnego, łączy się to też z techniką i realizmem, a nie z umownością jak światło istniejące w teatrze scenicznym. W warsztacie Mechanika świeciliśmy przez dach szklarni miękkim światłem z góry, by uzyskać efekt pewnej sterylności. Światło było zatem bardziej filmowe, odbiegające od punktowego, kontrastowego i bardziej umownego światła sceny teatralnej. Zatem chwilami mocno teatralny tekst zderzyliśmy z filmowymi środkami, przez co uwidoczniła się hybrydowość tego teatru telewizji, czerpiąca i z teatru scenicznego i z filmu.

Innym zabiegiem inscenizacyjnym było użycie symetrii i kompozycji głębinowej. Dom Niny – choć była to jedna lokacja, jednak dla urozmaicenia wizualnego oraz pokazania upływu czasu kręciliśmy w różnych pokojach, pokazując różne strony. Wiązało się to z większą liczbą przestawek, za to dawało bardziej atrakcyjny charakter wizualnej opowieści, budowało pewne cezury tematyczne między scenami, rytmizowało je. Staraliśmy się tak aranżować przestrzeń i inscenizację, by zawsze w tle była głębia, czy okno, czy przeszklony korytarz, czy wnęka, bądź nawet widok na las. Pionowe belki w salonie beżowym, gdzie



8.

Taniec Zuzy (B. Garstka) i Konrada (B. Opania)

odbywa się taniec między Zużą i Konradem przy płynnych jazdach granych równolegle na dwie strony dawały poczucie głębi z przesuwającymi się pionami belek na pierwszym planie. Konsekwentnie odsłanialiśmy jazdą pierwsze i kolejne plany, w których pojawiał się aktor. Wyodrębniłam też specjalnie scenę ze znanej już przestrzeni jadalni, umieszczając ją w pomieszczeniu przy schodach, gdzie siostry czeszą się czekając na pojawiającego się z głębi Konrada – by zwrócić uwagę na inny kontekst z jednej strony, na literackie nawiązania do „Balladyny” Słowackiego, gdyż potem jest mowa o malinach, o kuszeniu Konrada – Kirkora, a z drugiej na kontekst przestrzenny, dający głębię. Otwartość na plener, wnętrza naturalne, granie głębinowe aktorów do siebie o 180 stopni, płynność jazd, zbliżenia, te wszystkie środki wyrazu bliskie były orientacji filmowej. Natomiast użycie tańca, w rytm którego zmuszeni są się poruszać i podawać kwestie Zuza i Konrad, jest elementem pochodzącym z teatru scenicznego. Użycie filmowego światła, płynnych ruchów kamery, gry na 4 strony, wnętrza naturalnych i plenerów rodem z języka filmu wraz z zachowaniem często nierealistycznych dialogów i ruchu scenicznego – jak wspomnianego powyżej tańca rodem z teatru scenicznego w środku realistycznej sceny dowodzi hybrydowości tego dzieła.

W przypadku *Victorii* to, czego jako reżyserka byłam pewna, to to, że teatr ten nie powinien rozgrywać się we wnętrzach naturalnych, gdyż chciałam uzyskać rodzaj metafory, symboliki i poezji – czyli pewnej umowności. Planowałam w pełni wykorzystać specyfikę teatru telewizyjnego, jego hybrydowość. Dla uzyskania maksymalnego efektu, pragnęłam zbudować symboliczny metaforyczny świat czwórki bohaterów w studiu, dbając by przestrzeń istniała prawie na równi z bohaterami, by nie strywializować pozornie banalnej



historyjki o spóźnionym kryzysie wieku średniego. Tekst dramatu nie miał żadnych didaskaliów. Trzeba było napisać pod te dialogi osobny scenariusz telewizyjny z nazwaniem konkretnych miejsc, wnętr, plenerów, wyborem pory dnia bądź nocy i dookreśleniem czynności i sytuacji.

Zaczęłam od budowania świata, tzn. od scenografii. Wraz ze scenografami, Katarzyną Sobańską i Marcelem Sławińskim, zaczęłam od umiejscowienia poszczególnych scen w konkretnych przestrzeniach. Stworzyliśmy trzy główne przestrzenie: **dom Spencerów** – Victorii i Arthura; **kawalerkę dziennikarki, Claudii** i **przestrzeń eksterytorialną** – tak umownie nazwałam przestrzeń, w której po odejściu Arthura od Victorii spotykają się: Arthur z Susanną; Susanna z Claudią i Claudia z Victorią.

Dom Spencerów – to przede wszystkim struktura - ogromnej biblioteki, z monochromatycznymi, w przewadze szaro-błękitnymi, okładkami książek oraz tylnymi ścianami z nadrukowanymi książkami, nie przepuszczającymi światła; dającymi poczucie zamknięcia, duszności i pozoru ładu, solidności i stabilizacji. W prologu przy wprowadzeniu – sylwetki Arthura Spencera czytającego swoją biografię na tle biblioteki, zastosowałam przednią projekcję, wyświetlając na nim jego monumentalny portret, by dać sygnał widzowi jakiejś tymczasowości, niepewności, iluzji. Pod koniec kwestii Artur przechodzi przez swój portret, sam rzucając nań symboliczny cień, który miał być zapowiedzią tego, co stanie się później i pewnej poetyckiej konwencji. Projekcja to zabieg coraz częściej używany w teatrze scenicznym, w połączeniu z opowiadaniem kamerą, staje się czymś na kształt hybrydy filmu i teatru. Kamera to kino; projekcja i scena to teatr, choć brak tu widza w przestrzeni teatru, gdyż jest to przestrzeń teatru tv, gdzie widz jest po drugiej stronie ekranu telewizora bądź komputera.

Kolejne ważne elementy to okna i to, co jest widoczne za nimi. Jedno tło stanowiła grafika gałęzi, ale nie widziana z naturalnej perspektywy z boku, tylko jest to wycinek korony drzew widzianych od dołu – to kolejny element zaburzeń pozornego ładu. Za konstrukcją okien przeciwległych znajdowała się szklarnia z zielenią roślin. Towarzyszyła często jako tło Victorii, cierplivej ogrodniczki tego 32-letniego związku. W scenie 6., gdy Arthur informuje Victorię, że odchodzi, aby uzyskać efekt zdemaskowania obłudy, wykorzystałam fragmenty scenografii i zaczęłam inscenizować w sposób nierealistyczny, niefilmowy na rzecz symbolicznego – bliższego konwencji teatru scenicznego, np. spadające



9.

Arthur ( J. Frycz) porzuca Victorię ( M. Pakulnis).

fragmenty ażurowej ściany – a właściwie jej opadający z hukiem cień, miał w metaforyczny, symboliczny sposób zasugerować opadanie łusek z oczu albo zburzenie dawnego porządku. W prześwietlonym miejscu po opadnięciu cienia ażurowej ściany – na bieli pojawia się **tylna projekcja** spływających kolorów: granatu i zieleni, która miała symbolizować to wszystko, co wreszcie wylało się niewypowiedziane między małżonkami, spychane gdzieś do podświadomości; coś, co długo nie miało ujścia. Bardzo ważne w tej scenie było **światło**, mające oddawać stan emocjonalny dwójki bohaterów. Skonstruowaliśmy dla techniki oświetleniowej specjalne **maski** – o kształtach głównie roślinnych, gdyż motywy roślinne przypisane były symbolicznie Victorii, cierplivej ogrodnicy związku. Zamontowaliśmy je na lampy, aby dowolnie kształtować świecące przez nie światło i uzyskać nastrój rozedrgania oraz podbić emocje. Było to związane metaforycznie z postaciami i ich stanami emocjonalnymi oraz tekstem literackim. Powstałe ażury o kształtach różnych wyciętych liści, umieściliśmy pod sufitem i świeciliśmy przez nie umieszczoną na technokranie ruchomą lampą. Dawało to efekt przesuwających się cieni, które nagle wypełzły jak wszystko, co niewypowiedziane między postaciami. Miało to zasugerować przyspieszenie czasu ze zdwojoną siłą oraz uczucie ogromnego napięcia i niepokoju. Gdy mężczyzna odchodzi, przechodzi przez projekcję swojego portretu (znanego z prologu, ale już nie tak monumentalnego), wyświetlanego na białym falowanym tiulu – który drga i pokazuje jak iluzoryczne było wyobrażenie Victorii o Arthurze. W kolejnych scenach znikają masywne tła z biblioteki, wpuszczając więcej światła, dodając przestrzeni. Ten rodzaj nierealistycznego, niefilmowego świecenia w połączeniu z elementami zmieniającej się scenografii w zderzeniu

z filmowym oszczędnym graniem aktorów dowodzi znów o hybrydowości tej realizacji. W scenie 7., kiedy córka spotyka się z matką, użyliśmy nadal migoczącego przez ażurowe maski światła. Na pozbawionej tylnej ściany zamienionej w biel bibliotecę projektowaliśmy znów



10.

Córka ( M. Łabacz) dowiaduje się od matki (M. Pakulnis) o odejściu ojca.

płynącą zielono-granatową barwę, która miała oddawać lęk, chaos i szok, w jakim znalazła się emocjonalnie Victoria i Susanna. - Córka dowiedziała się od matki o odejściu ojca do swej rówieśniczki ze studiów. Victoria stara się powściągnąć emocje, jej stan wewnętrzny przenieśliśmy na rekwizyty i czynności, które wykonuje, przesadzając rośliny, które w bałaganie opanowały cały – solidny i uporządkowany niegdyś stół. Ten sam, przy którym jeszcze w 2. scenie Victoria i Arthur spożywali śniadanie wyśmiewając się ze swego kolegi, który opuścił żonę dla młodszej o dwadzieścia lat kobiety. Stół ten jako rekwizyt został tu użyty dla podkreślenia ironii losu.

Motyw porozkładanych wszędzie roślin z doniczkami i ziemią pojawia się też w bardzo krótkiej scenie 9. Poprzez rekwizyt – doniczkę – chciałam podbić bezradność bohaterki, a pozostałe porozstawiane w doniczkach rośliny, na dawnym sterylnym stole, miały odzwierciedlać rodzaj emocjonalnego chaosu Victorii. Kiedy ona trzymając bezradnie doniczkę z roślinką, chce pomóc Arthurowi znaleźć psychologa, choć sama o wiele bardziej potrzebuje pomocy, fotografowaliśmy ją w ogólnym planie, by jeszcze bardziej dojmująco zaznaczyć jej bezradność, samotność i podbić ironię działań bohaterki.

W scenie 13 znika chaos i rozedrgane światło, rośliny są posprzątane, pojawia powoli nowy ład, wszystkie widoczne tylne ściany biblioteki opadły wpuszczając więcej światła i

przestrzeni. Victoria powoli odzyskuje opanowanie, choć nadal jest bardzo dotknięta, stać ją już na ocenę sytuacji i ironię: „Od wtorku do piątku – tyle potrzebowałeś żeby zamienić jedną kobietę na drugą”<sup>32</sup>. Siedzi na tle okna, które przylegając do biblioteki, po opadnięciu tylnych jej ścian poszerzyły graficzne tło, które widać za nią. Czarno-biała korona drzew i monochromatyczna w kostiumie – szarym ciepłym swetrze Victoria, nadal wygląda przejmująco smutnie w porównaniu z Arthurem, w mocnej skórzanej kurtce i szafirowym pulowerze.

Dom Spencerów zmienia się znacząco od sceny 15., kiedy Victoria odzyskuje swoją siłę i pewność siebie. Widoczne za nią zielone tło szklarni uzupełnione jest czerwonymi kwiatami. W kostiumie po raz pierwszy Victoria jest w wyrazistym kolorze, w czerwonym garniturze, zaczyna działać, chce inwestować wspólny majątek. Tym razem Arthur konfrontując się z jej siłą, w swym szarym swetrze mimo skórzanej kurtki, na graficznym tle prześwitującym zza okna i biblioteki, wygląda coraz mniej pewnie.

Gdy w kolejnej 16. scenie odwiedza Victorię Claudia, mimo czerwonego luźnego swetra nie ma już dawnej pewności siebie, prawie wszystkie tylne ściany biblioteki są wycofane, nie ma też dawnego biurka Arthura. W tym miejscu są rośliny Victorii, która pogodziła się z faktem, że jest sama i urządziła przestrzeń dla siebie. Victoria jest w delikatnym ciepłym różu, czuje się dużo pewniej niż we wcześniejszej scenie z Claudią tuż po wyprowadzce Arthura. Na pytanie Claudii czy jej wybaczy, widzimy tylko dojrzały dystans Victorii i współczucie... A za Victorią zamiast obecnej wcześniej grafiki z gałęziami drzew widać rzutowany ( **tylna projekcja**), szafirowy kwiat – miał to być symboliczny znak, że poetka wróciła do dawnej siebie, odbyła długą drogę, by obudzić się i przypomnieć dawną wrażliwość, zapomnianą gdzieś przez rutynę... i nauczyć się na nowo dostrzegać piękno wokół siebie.

Ostatnia 18. scena spotkania ponownego małżonków po rozstaniu z Claudią nakręcona jest w jednym ujęciu. Kluczowe jest tu światło, które na początku jest stłumione, by potem zarysować się wschodem słońca widocznym na twarzach Victorii i Arthura i w dekonstruowanym salonie. Teraz biblioteka jest lekka wypełniona przestrzenią i światłem, a w tle za Spencerami na czarnych gałęziach wyrastają czerwono-różowe kwiaty, przypominające japońskie grafiki, ( tło stanowi i płaska grafika widoczna już w pierwszej scenie tylko teraz po opadnięciu tyłów biblioteki w czterokrotnie większych wymiarach oraz

---

<sup>32</sup> Ibidem s. 77



11.

Arthur ( J. Frycz) i Victoria ( M. Pakulnis) w scenie 18.

wypukłe gałęzie z podoczepianymi amarantowymi kwiatami). Nastaje nowy świt, nowy początek. Victoria przestała bać się zmiany i wolności, a Arthur nacieszywszy się wolnością zatęsknił za dawnym bezpieczeństwem. Przypominają się słowa Baumana: *Bezpieczeństwo bez wolności jest niewolą, a wolność bez bezpieczeństwa napawa nieuleczalną niepewnością i grozi nerwowym złamaniem.*<sup>33</sup>

Kolejna przestrzeń, którą scenografowie wykreowali w studio, to **kawalerka Claudii** – to miejsce charakteryzowało się tymczasowością, miejskością, wiecznym ruchem i zmianą. Rozegrane zostały w niej tylko 3 sceny: 10, 14, 17. Jak dom Spencerów miał strukturę i był pozornie solidny, otoczony przyrodą jakkolwiek umowna by ona nie była; tak mieszkanie Claudii jest osadzone w środku miasta, między wieżowcami. Z okna wylania się kolorowo oświetlone nocne miasto podbite dźwiękiem wielkomiejskiego szumu. Tak jak w domu Spencerów operowaliśmy światłem różnych pór dnia i nocy, tak w kawalerce Claudii kreowaliśmy zawsze noc. Na ciemnofioletowej ścianie pałą się zawsze kolorowe neony, estetyka nawiązuje tu do Wong Kar Waya, który upodobał sobie głównie noc rozświetlaną neonowym światłem kolorowych lamp i świecenie pod kluczem. Kochankowie leżą zazwyczaj na kanapie, ich życie organizuje się wokół niej... Mieszkanie i życie Claudii nacechowane jest przede wszystkim tymczasowością, pragmatyzmem, żeby nie powiedzieć konsumpcją. W tym aspekcie gdzieś podobne wydają się pragmatyczna Claudia i Zuzanna z *Breakoutu*. Obie bohaterki po konfrontacji z rzeczywistością odbiorą bolesne lekcje, przez które mogą nauczyć się więcej niż się spodziewały.

---

<sup>33</sup> Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011



12.

Kawalerka Claudii. Claudia ( O. Boładź) i Arthur ( J. Frycz)

Natomiast „przestrzeń eksterytorialna” była najbardziej umowna, wykreowana głównie za pomocą światłocienia i form przestrzennych, które zaznaczały architekturę przejść, korytarza – ni to galerię sztuki ni to park. W przestrzeni tej rozegrane zostały trzy sceny: 8, 11 i 12. Funkcją tej przestrzeni była obcość dla pojawiających się w niej postaci. Jej umowność była wykreowana dekoracją, perspektywą, świeceniem przez maski, które dawały cień w odpowiednich miejscach, tylnymi projekcjami. Chcieliśmy tymi środkami podbić napięcie i konflikty między postaciami. Ta celowa sztuczność, nienaturalność miejsca spotkań – miała wprowadzać jeszcze większy dyskomfort dla aktorów, którzy prawie pozbawieni rekwizytów, bez punktów oparcia w realistycznych czynnościach, w które mogli uciec w przestrzeniach wcześniejszych (w domu Spencerów i kawalerce Claudii), tu musieli stanąć ze sobą twarzą w twarz – i wypowiadać prawdy najbardziej bolesne i niechciane. Były to pojedynki jednostek, które bronią swoich racji. Gdyż tekst nie był oczywisty, każda z postaci mogła zbudować swoją linię obrony.

Umowność przestrzeni w scenie rozmowy zranionej córki z ojcem ( scena 8) miała potęgować niezręczność, niewygodę tego trudnego spotkania. Ułożone w perspektywie bieli studia prostokątne przejścia, jakby otwarte białe amfilady na białym tle, miały symbolizować sterylność i porządek znamionujący dawne uporządkowane życie Spencerów z jednej strony. Jednak tę biel poprzecinaliśmy drażniącymi czarnymi suchymi gałęziami, które symbolicznie jak ciernie miały wbijać się między rozmówców z drugiej. Ta „przejściowość”, tymczasowość tego miejsca najbardziej pasowała do Arthura, który już uzbrojony w skórzaną rock’n’rollową kurtkę pędził w stronę swojej wolności i młodości, uciekając przed atakami i wzrokiem córki, która nie może uwierzyć, że wszystko, co widziała, czego była świadkiem



13.

Rozmowa córki ( M. Łabacz ) z ojcem ( J. Frycz ).

między rodzicami, było tak iluzoryczne... Na białej scenografii rzutowaliśmy światło przez ażury masek z wyciętymi formami w kształcie liści. Cienie te miały symbolicznie zaburzać dawny porządek i jasność dawnych zasad.

Kolejna eksterytorialna przestrzeń - najbardziej sterylna, zaznaczona tylko perspektywą otwartych, zarysowanych prostopadle do głównego korytarza na przestrzał białych ścian jak w galerii sztuki – to miejsce spotkania kochanki i porzuconej żony ( scena 11). Tu w tle, w zwieńczeniu perspektywy za Victorią był wyświetlony organiczny motyw przedstawiający fotografię szkieletu liścia z widocznymi żyłkami – mający symbolizować – obnażenie, delikatność i ból, odarcie ze złudzeń – a tło za Claudią było rzutowaną formą geometryczną w czerni i bieli, mającą obrazować jej pragmatyzm, siłę i pewną zero-jedynkowość. Ze względu na niewielki rozmiar wynajętej hali musieliśmy grać najpierw na stronę jednej aktorki w różnych planach, pamiętając o tle jej przypisanym, i kierunku spojrzenia oraz kierunku światła; a potem powtarzaliśmy to odpowiednio zmieniając projektowany obraz w tle i kierunek światła nagrywając kolejną stronę.

Umowność scenografii widoczna jest również w scenie 12., gdzie córka spotyka się z kochanką w symbolicznym parku, symbolicznym lesie, gdzie czarne gałęzie zawiesiliśmy do góry nogami – podkreślając symbolicznie niezręczność sytuacji; nieadekwatne wskoczenie rówieśniczki na miejsce partnerki ojca. I tu aktorki wykorzystały ten rekwizyt, by symboliczną walkę na słowa przedłużyć w gest i smaganie się, bujanymi gałęziami.



14.

Rozmowa córki ( M. Łabacz) z kochanką ojca (O. Boładź).

Część z wykorzystanych w eksterytorialnej przestrzeni elementów jest charakterystyczna dla teatru scenicznego, jak np. tylna projekcja, umowna scenografia, świecenie przez maski; filmowy natomiast jest sposób fotografowania, zdjęcia, różnica planów, montaż, aktorstwo, charakteryzacja, kostium. To współistnienie powyższych elementów znów dowodzi o hybrydowości teatru telewizyjnego.

Okres zdjęciowy trwał 6 dni, od 11-16.12.2017 r. Scenografia miała 2 dni na budowę dekoracji w hali. Z powodu ciasnego budżetu hala była zbyt mała, by można było postawić jednocześnie 3 przestrzenie. Musieliśmy demontować np. dom Spencerów, by rozłożyć eksterytorialną przestrzeń, w której spotykają się ojciec z córką, etc. Przystawki te, mimo sprawnej ekipy scenograficznej, zabierały czas. Świetnym patentem była rozsuwana biblioteka na wózkach. Fotografując wszystko na jazdach, często musieliśmy likwidować ściany, by móc dojechać na kolejną stronę do aktora, wtedy rozsuwanie wózków bardzo usprawniało pracę.

Myślę, że powyższe przestrzenie z zarysowaną scenografią, z wykorzystaniem części zamiast całości świetnie wpisały się w istotę teatru telewizyjnego – wykorzystalam tu umowność teatru scenicznego w scenografii i język filmu w realizacji, używając jazd i zbliżeń. Wykorzystanie graficznych zastawek, bardzo umownej symbolicznej przestrzeni eksterytorialnej oraz dekonstruowanej biblioteki w domu Spencerów oraz chwilami ruchomego światła nawiązywało do tradycji teatru scenicznego. Jednak niektóre sceny zbudowane były w pełni ze światła filmowego, a przede wszystkim mastershotowo grane



sceny na strony konkretnego aktora, wpisywały się w tradycje filmowego opowiadania. Tak więc obie tradycje teatralna i filmowa znajdowały swe wykorzystanie w tej realizacji, dowodząc jej hybrydowości. Tylne projekcje użyte tu miały budować metaforę, zatem spełniała funkcję właściwą dla teatru scenicznego, nie miała podbijać realizmu jak w filmach np. Hitchcocka.

W realizacji obu dramatów posługiwaliśmy się inscenizacją głębinową, odsłaniającą wielość planów i płynnymi jazdami. Inscenizacja głębinowa i granie na cztery strony wraz z dojazdami do aktorów, operowanie różną wielkością planów były typowymi cechami zapożyczonymi z języka filmu. W teatrze raczej operujemy kompozycją płaszczyznową, widzowie obserwują aktorów w jednym ogólnym planie sceny. Aktorzy zazwyczaj grają w jedną stronę – w stronę widowni, która znajduje się za niewidzialną „czwartą ścianą”. Aktor może podejść do proscenium, wtedy jest bliżej widza, jednak nadal nie zastąpi to zbliżenia, jakim operuje film czy telewizja, chyba, że zostaną użyte ekrany ze zbliżeniem twarzy aktora. Jednak proporcje twarzy na ekranie użyte w przestrzeni scenicznej nie będą tak kameralne, emocjonalnie gęstsze w porównaniu z ujęciami zbliżeń w filmie czy telewizji.

### **Postprodukcja. Montaż – udźwiękowanie – rytm – tempo**

Dla wykreowania szybszego tempa, w *Breakoucie* poszłam tropem autora, używając czasem montażu równoległego. Wykorzystałam intuicję Tomczyka do używania akcji równoległej, którą sam zasugerował, jednak w nieco większym zakresie, czyli przecinałam długie sceny, przechodziłam na inny wątek i powracałam do poprzedniego. Jest to zabieg bardziej filmowy, utrudniony w teatrze, gdyż wiązałby się ze zmianą dekoracji. W filmie natomiast poprzez montaż ujęć łatwo można zmieniać miejsce, przestrzeń i czas. Uzyskałam zatem relatywnie więcej scen. I przydługie dysputy głównego bohatera przecinałam sekwencjami ukazującymi najbardziej tajemniczą postać dramatu, Mechanika - demiurga ludzkich losów, na jakiego go kreowałam według sugestii autora. Wehikułem, który mi na to pozwalał była muzyka i konsekwentnie dobierana scenografia, z rekwizytem jakim był gramofon. Efekt miał być taki, iż tajemniczy demiurg – Mechanik, puszczając w ruch płytę swego gramofonu poruszał też w rytm dziwnego tańca samych bohaterów znajdujących się w równoległej do Mechanika przestrzeni. Przypominało to „Tango” Mrożka, gdzie nagle postaci i stany mieszają się i tańczą czasem wbrew swej woli, ale na skutek jakiegoś niezbadanego prawa, które zostało wykreowane. Stąd zaproponowane przeze mnie dwie sekwencje tanga,

do którego w surrealny zdawałoby się sposób przystępują Konrad i Zuza, po puszczeniu w ruch płyty przez Mechanika. Co podkreśla jego demiurgiczne zdolności z jednej strony oraz potrzebę porządku i podporządkowania Wyższej Sile z drugiej.

Materiały napływały do montażowni z planu na bieżąco, czyli już w okresie zdjęciowym *Breakoutu*, który trwał od 6 - 12.06.2016 roku. Montażystka, Beata Barciś, przygotowała wstępną układkę wg scenariusza i raportów. Potem wspólnie pracowałyśmy nad scenami, wymieniając ujęcia, na których szczególnie mi zależało, dokonując skrótów, pilnując rytmów. Obrazek był zamknięty, skolaudowany 26.06.16 i przekazany do dźwięku.

Postprodukcja dźwięku: czyszczenie setek, podkładanie ścieżek z efektami synchronicznymi oraz efektami skojarzeniowymi, tłami i muzyką odbywała się od 27.06 do 4.07, kiedy to nastąpiło zgranie wszystkich ścieżek z obrazem. W dźwięku kiedy pierwszy raz wprowadzam postać Mechanika, zanim otworzy drzwi swojego „warsztatu” – odbywa się strojenie instrumentów przed koncertem, a gdy wchodzi cały na biało rozlegają się narastające oklaski (choć żadnej widowni nie widać). Wykorzystałam tu możliwości przestrzeni pozakadrowej, rodem z języka filmu. Od razu dawałam pewne sygnały widzowi, iż Mechanik pełni rolę swoistego kreatora, dyrygenta... Nawet dźwięk ściągania białego pokrowca z motocykla podbijaliśmy metalicznym wypreparowanym efektem wraz z odseparowanym dźwiękiem przesunięcia się wskazówki zegara – sugerując perfekcyjny porządek w świecie Mechanika. Potrzebne dźwięki kreowaliśmy w studiu dźwiękowym. W warstwie muzycznej wykorzystałam parę powtarzających się motywów, m.in. z IX symfonii e-moll *Z Nowego Świata* Antonína Dvořáka, którą zaproponował już sam autor sztuki w paru scenach, bez wskazania konkretnych fragmentów – ten wybór zostawił realizatorom. Kolejna sugestia autora to, ballada zespołu Breakout pt. *Rzeka dzieciństwa*, którą puszczał w radio Marek, powiadamiając słuchaczy o śmierci Konrada. Użyłam tej piosenki również na tyłówkę. Pozostała muzyka komponowana była specjalnie pod obraz dla teatru tv przez Jakuba Grzegorka. Nawiązujące do Breakoutu brzmienie, mocny gitarowy beat używaliśmy już od czołówki filmu parokrotnie. Kolejne powtarzające się motywy to motyw pianina lekko jazzujący – budujący liryczny nastrój niektórych scen; muzyka dawna – np. na długich dysputach o Szekspirze; organy w scenie przy kominku – kiedy Konrad „spowiada” Zużę - podkreślają ironię; wreszcie wielokrotnie powtarzające się bogato instrumentowane fragmenty szczególnie na przestrzeni Mechanika oraz specjalny zabawny motyw wakacyjny na scenach Piotrka i Mechanika w Jaguarze. Z charakterystycznych tła słychać dźwięki natury budowane w warsztacie mechanika: świerszcze, ptaki - jaskółki, koguty itp. Za nagranie

dźwięku na planie odpowiedzialna była Maria Chilarecka, a za zgranie dźwięku Marcin Kijo. Od 28.06 - 5.07.16 odbywała się równoległe z pracami nad dźwiękiem korekcja barwna obrazu. Kolaudacja oficjalna w sali kinowej w TVP nastąpiła w obecności autora sztuki 7.07.16, po czym przygotowano dysk emisyjny. Premierowa emisja odbyła się 19.09.2016 w TVP 1 o g. 21:20.

Materiały *Victorii*, podobnie jak *Breakoutu* napływały do montażowni na bieżąco po każdym dniu zdjęciowym, który trwał 6 dni, od 11 - 16.12.2017 r. W przeciwieństwie do *Breakoutu*, *Victoria* nie wymagała mnożenia scen. Zostało 18 scen. Zajęliśmy się z montażystką, znów Beatą Barciś, tylko pewnymi skrótami i niuansami. Na skutek ciasnego budżetu mieliśmy za małą halę i w złej lokalizacji – przy lotnisku. Dlatego ze względów dźwiękowych czasem musieliśmy parę razy powtarzać duble, bądź aktorzy musieli przeczekiwać loty samolotów i kontynuować kwestie, co przy długich mastershotowych ujęciach – trwających i po 8 minut, było karkołomnym przedsięwzięciem.

Co do motywów muzycznych operowaliśmy kilkoma powtarzalnymi motywami o różnych instrumentacjach. Dość ważnym instrumentem był pan drum, jest to element perkusyjny, coś w rodzaju metalowej miski z wieloma brzmieniami i możliwościami artykulacyjnymi. Używaliśmy go, aby podbić emocje: niepokój, wahanie, lęk, dla zagęszczenia atmosfery. Innym powtarzającym się motywem była gitara basowa, nawiązująca w klimacie do basu muzyki Badalamentiego z *Twin Peaks*, kolejnym fortepian w stylu free jazz. Ciekawym rozwiązaniem było użycie w drugiej scenie – śniadania u Spencerów – menueta z dopełniającymi jazdami na jedną stronę do *Victorii* i na drugą do *Arthura*. Menuet, jako skonwencjonalizowany taniec z konkretnymi powtarzalnymi figurami, miał podbijać rutynę i rytuały, które odbywali małżonkowie rozumiejący się prawie bez słów i kończący za siebie zdania. Menuet ten, ale w innej instrumentacji pobrzmiewa też w kolejnych scenach, gdy zaczynają budować swoje rytuały *Claudia* i *Arthur*.

Zastanawiając się nad rolą muzyki, czy szerzej ścieżki dźwiękowej w teatrze scenicznym, w filmie czy w teatrze telewizji, dochodzę do wniosku, iż jest ona bardzo zbliżona, ma ona podbijać nastrój, uwypuklać emocje, rytmizować. Czasem ilustruje sytuacje bądź stany emocjonalne, czasem występuje w kontrapunkcie do nich, by wydobyć ironię. Może też komentować czyny bohaterów, tudzież podbijać przesłanie, szczególnie w utworach słowno-muzycznych, jakim była „Rzeka dzieciństwa”, użyta w tyłówce *Breakoutu*. Odnoszę wrażenie jednak, iż w utworach rejestrowanych, czyli w filmie i teatrze tv, ścieżka

dźwiękowa jest zdecydowanie bogatsza niż w teatrze scenicznym. W tym ostatnim bowiem jest pozbawiona zazwyczaj teł, atmosfer, gwarów, dźwięków przyrody, które konieczne są dla podbicia mimetyzmu świata przedstawianego w filmie i teatrze tv.

Cała postprodukcja obrazu i dźwięku zamknęła się w miesiącu, gdyż 18.01.2018 r. odbyła się już oficjalna kolaudacja w sali kinowej, a gdy odejmiemy tydzień świąteczny, okaże się, że cała postprodukcja trwała krócej niż miesiąc. Odpowiedzialny za dźwięk na planie był Mariusz Mario Wysocki, natomiast za zgranie znów odpowiadał Marcin Kijo. Muzykę do teatru ponownie skomponował Jakub Grzegorek. Premierowa emisja odbyła się 12.03.2018 r. o g. 20:35 w TVP 1.

## 5. Wnioski

*Breakout*, trwający 82 minuty i 14 sekund zrealizowaliśmy w ciągu 7 dni zdjęciowych przy 2 lokacjach, we wnętrzach naturalnych i plenerach, z wykorzystaniem wielu pomieszczeń tych lokacji oraz licznych ustawieniach. Wymagało to ogromnej dyscypliny od całego zespołu. Podobnie było z *Victorią*, trwającą 84 minuty i 24 sekundy, którą zrealizowaliśmy w - 6 dni zdjęciowych. Niby tylko 4 aktorów, głównie dwójkowe sceny, jednak zajętości gwiazd, które mieliśmy na planie, często również wymuszały bardzo szybką pracę. To są standardy pracy w budżetach teatru telewizji – pełen metraż realizowany jest w 6 - 7 dni zdjęciowych. W porównaniu z filmem średnio pełen metraż w Polsce kręcony jest w 28-30 dni zdjęciowych. Można bardziej urozmaicić punkty widzenia kamery, wykorzystać więcej jej ustawień. Rozciągnąć okres zdjęciowy w czasie, dbając o walor pór roku, jakich potrzebuje scenariusz. W teatrze telewizji przy dość niskich budżetach średnio 500 000 – 700 000 zł, zwyczajnie trudno pozwolić sobie na „luksus” z planu filmowego, który jednak ma średni budżet 5 000 000 zł, czyli jest wielokrotnie większy. Dlatego często niektórych tekstów najzwyczajniej w świecie, ze względu na stopień skomplikowania realizacyjnego nie da się przeprowadzić w produkcyjnych warunkach teatru telewizji.

W teatrze telewizji bardzo ważne jest słowo, język – może być bardziej gęsty, „literacki”. Film eliminuje zbędne słowa, pozostawia to wszystko, co można opowiedzieć samym obrazem, dlatego też wymaga dłuższego czasu realizacyjnego, by te obrazy w odpowiedni sposób wykreować. W teatrze telewizji jako swoistej hybrydzie utrzymywaliśmy

wagę słowa rodem z teatru scenicznego z operowaniem wielkościami planów, zbliżeniami, najazdami kamery do aktorów korzystając z języka filmu.

Teatr telewizji jest tworem hybrydowym, przenikają się w nim mocne strony teatru scenicznego – czyli dbałość o język, kunsztowne czasem mocno skonwencjonalizowane, dalekie od mówionego języka, dialogi. I ciągły flirt z literaturą, teatrem, gdzie słowo – język jest wartością samą w sobie; całą tą tkanką, z istoty swojej sztuczną, która raczej obca jest filmowi (wykluczając oczywiście adaptacje literackie). Jako hybryda, łączy jednak te dwie sztuki i teatr sceniczny i film kinowy. Zadaniem reżysera było połączenie wody z ogniem. Podanie czasem bardzo długich dialogów, stolikowych dysput o np. dzisiejszej interpretacji Szekspira (*Breakout*), w sposób atrakcyjny dla widza. Niepowtarzalna jednostkowa przestrzeń sceny przeniosła się we wnętrza naturalne i plenery (*Breakout*) oraz do studia z pieczołowicie oddaną scenografią (*Victoria*) i została uwieczniona w cyfrowym zapisie. Spektakle sceniczne dają widzowi poczucie wyjątkowości w uczestniczeniu na żywo, ale też ulotności. Nigdy już nie będą odtworzone tak samo. Każdy spektakl sceniczny jest inny, ewoluuje jako składowa formy i wzajemnej energii działających aktorów i całej maszynierii teatru. Zapis filmowy to wypadkowa spotkania wyobraźni twórców i wykonawców, to efekt finalny przypieczętowany ostateczną decyzją reżysera i od wykonania kopii emisyjnej będzie rozpowszechniany w niezmiennym kształcie. Choć oczywiście jego percepcja będzie ewoluować w zależności od czasów jego emisji i przygotowania widza. Za ten sam bilet każdy widz otrzyma co innego, w zależności od poziomu wykształcenia, momentu życia, wspólnych punktów interferujących z losami bohaterów i problematyki, jaka jest dla odbiorcy w danym momencie ważna.

Reżyserowanie teatru telewizji dziś, po ogromnym skoku technologicznym, jaki się wydarzył na przełomie XX i XXI wieku sprawia, iż czerpie się świadomie z każdej ze sztuk – z teatru żywego planu i filmu, gdyż sztuki te wzajemnie się zazębiają coraz bardziej. W teatrze zostanie obecność na żywo aktora przed widzem w tej samej przestrzeni i iluzoryczny świat rzutowany na ekran w kinie. Teatr sceniczny jest tymczasowy i umowny, a każdy spektakl zmienny, a film utrwalony wcześniej i niezmienny w swej końcowej wersji. Reżyseria teatru telewizji czerpie z reżyserii tych dwóch wcześniejszych sztuk: teatralnej – poprzez myślenie metonimią, konwencją; operowanie symbolem, zwracanie się ku umownej przestrzeni oraz dbałość o słowo i filmowej – wykorzystującej cały język filmu do kreowania świata – od zbliżenia, przez ruch kamery i przedstawienie przestrzeni w różnych kierunkach -

360 stopni spójnego świata. Od specyfiki danego tekstu zależy czy teatr telewizji będzie miał orientację bardziej teatralną czy filmową.

Chciałabym wierzyć, iż teatr telewizji w Polsce wróci do czasów dawnej świetności i stu premier w roku. Teatr telewizji mobilizuje do szukania w obszarach sztuk teatralnych, sięgania po klasykę tudzież współczesność i daje możliwość pokazywania kultury wysokiej szerokiej publiczności. Jest to największa teatralna scena w Polsce. I choć na małym monitorze telewizora bądź komputera, poprzez internet kultura wysoka dociera również do młodego widza, ukształtowanego przez kulturę obrazkową, który stanie się świadomym odbiorcą sztuki. Wciąż bowiem rodzą się nowi przyszli widzowie i po to wciąż na nowo znajduje się nowy język, aby móc zaspokoić ich zapotrzebowania. Cieszę się, że mogłam wziąć udział w poszukiwaniach tego nowego języka i miałam szansę współtworzyć tę największą teatralną, choć cyfrową, scenę w Polsce.

## **Bibliografia:**

- Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1995
- Susan Sontag, *Film and Theatre*, W: The Tulane Drama Review, Vol. 11, No. 1, Autumn 1966
- Jerzy Limon, *Obroty przestrzeni*, Gdańsk 2008
- Jerzy Limon, *Trzy teatry*, Gdańsk 2003
- Ewa Partyga, Grzegorz Nadgrodkiewicz (red.), *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, Warszawa 2015
- Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, New York 1936
- Tadeusz Pszczołowski, *Na telewizyjnym ekranie*, Warszawa 1958
- Bolesław W. Lewicki (red.), *Kino i telewizja*, Warszawa 1984
- Wiesław Godzic (red.), *Media audiowizualne*, Warszawa 2010
- Irene Shubik, *Play for today. The evolution of television drama*, Manchester-New York 2000
- Lee Cooke, *British television drama. A history*, London 2003
- Jan Marcin Szancer, *Teatr cudów*, Warszawa 1972
- Barbara Biel, *Teatr ogromny. 55 lat teatru tv w Krakowie*, Kraków 2016
- Leszek Prorok, *Okno dziwów. Rzecz o teatrze TV*, Warszawa 1966
- Agata Rudzińska, *Od teatru do telewizji i internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji*, Postscriptum Polonistyczne, nr 2, Katowice 2014
- Marika Szczepaniak, *Z historii Teatru Telewizji w Polsce. Ujęcie teoretyczne*. W: Naukowy Przegląd Dziennikarski NR 2 /2018
- Gustaw Holoubek, *Wyspa nadziei*, [w:] Andrzej Roman (oprac.), *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Białystok 1990
- Ulrich Beck, *Ecological Enlightenment: Essays on the Politics of the Risk Society*, przeł. M. Ritter, New Jersey 1995
- Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011
- Wojciech Tomczyk, *Breakout*. Maszynopis 2016
- Joanna Murray-Smith, *Victoria*, przekład A. Wolek, maszynopis 2017

## **Netografia**

- <https://www.filmweb.pl/review/Geniusz+Larsa+von+Trier+1644> dostęp 2.02.2019
- <https://plejada.pl/wywiady/ewa-millies-lacroix-wierze-ze-teatr-telewizji-wykreuje-nowe-gwiazdy/tdf1r7q> Dostęp 3.02.2019
- <https://encenc.pl/adaptacja-filmowa/> dostęp 15.04.2019
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/228917.html> dostęp 11.02.2019
- <https://www.rp.pl/Teatr/309189978-Breakout-Wojciecha-Tomczyka-Z-ironia-o-wspolczesnosci.html> dostęp 27.02.2019
- <https://ninateka.pl/filmy/teatr,spektakle> dostęp 27.02.2019
- <http://teatrtelewizji.vod.tvp.pl/36120786/victoria> dostęp 27.02.2019

Zdjęcia nr: 3,4,5,7 – fototy z planu *Breakoutu* - Jacek Piotrowski

Zdjęcia nr: 2,11,12,13,14 – fototy z planu *Victorii* - Joanna Miklaszewska –Sierakowska

Zdjęcia nr: 1,6,8 – kadry z *Breakoutu*

Zdjęcia nr : 9,10 – kadry z *Victorii*

## **Metryka**

***Breakout***, 82'14", 2016, emisja 19.09.2016 g. 21:20 TVP 1

Autor: Wojciech Tomczyk

Reżyseria: Ewa Pytko

Zdjęcia: Waldemar Szmidt

Scenografia: Katarzyna Sobańska, Marcel Sławiński

Kostiumy: Agnieszka Werner

Montaż: Beata Barciś

Dźwięk: Maria Chilarecka, Marcin Kijo

Muzyka: Jakub Grzegorek

Obsada: Bartosz Opania (Konrad), Zbigniew Zamachowski (Mechanik), Weronika Nockowska (Nina), Barbara Garstka (Zuza), Józef Pawłowski (Piotr) oraz Natalia Skrzypek, Juliusz Romanowski, Marek Niedźwiecki

<http://teatrtelewizji.vod.tvp.pl/27021918/breakout>

***Victoria***, 84'24", 2017, emisja 12.03.2018 g. 20:35 TVP 1

Autor: Joanna Murray-Smith

Przekład: Anna Wołek

Scenariusz telewizyjny i reżyseria: Ewa Pytko

Zdjęcia: Waldemar Szmidt

Scenografia: Katarzyna Sobańska, Marcel Sławiński

Kostiumy: Zofia de Ines

Montaż: Beata Barciś

Dźwięk: Mariusz Mario Wysocki, Marcin Kijo

Muzyka: Jakub Grzegorek

Obsada: Maria Pakulnis (Victoria), Jan Frycz (Arthur), Olga Boładź (Claudia), Michalina Łabacz (Susanna)

<http://teatrtelewizji.vod.tvp.pl/36120786/victoria>



## Streszczenie

### Reżyseria teatru telewizji jako gatunku hybrydowego – między teatrem a filmem, na podstawie „Breakoutu” wg Wojciecha Tomczyka i „Victorii” wg Joanny Murray-Smith

Teatr telewizji jest tworem hybrydowym, czerpie z obu starszych sztuk, zarówno z teatru scenicznego, dla którego ważne jest słowo i wykorzystanie umownej przestrzeni jak i z filmu, którego prymatem jest obraz, iluzja świata przedstawionego za pomocą kamery, utrwalona cyfrowo. Wszystkie te sztuki w dobie rozwiniętej techniki cyfrowej zajął się coraz bardziej. W zależności od specyfiki adaptowanego tekstu teatr tv może mieć orientację albo bardziej filmową albo bliższą teatrowi scenicznemu, ważne są również warunki wykonalności w obostrzonym reżymie produkcji tv. Tekst *Breakoutu* z jego symboliką i pewną chwilami sztucznością dialogów reżyserowałam we wnętrzach naturalnych i plenerach, by wydobyć też jego surrealistyczność. Natomiast psychologiczny tekst *Victorii* konstruowałam w przestrzeni telewizyjnego studia, z bardziej symboliczną dekoracją, która miała uwypuklać stany emocjonalne bohaterów i być w kontrapunkcie do realistycznej historii. W obu realizacjach używałam środków znamienych i dla teatru scenicznego i dla filmu dowodząc hybrydowości teatru tv.

**Breakout** - Pisarz, celebryta ze stolicy trafia na prowincję do domu dwóch siostr czekając na naprawę auta przez Mechanika, który okazuje się ojcem siostr oraz autorem książki, którą splagiatował celebryta i czytał na miejscowym spotkaniu. Konfrontacja celebryty z prowincjuszami nie wypada na korzyść tego pierwszego, rozwiewa też wyobrażenia tych drugich o współczesnych elitach.

**Victoria** - Arthur i Victoria to para z 32-letnim stażem. On jest eseistą, ona była świetną poetką, do momentu, kiedy urodziła córkę. Odwiedza ich dziennikarka, Claudia, adorantka poezji Victorii, rówieśniczka córki. Claudia robi wywiad z Arthurem i uwodzi go, a ten rzuca dla niej dawne życie. Victoria po pierwszym szoku, odbudowuje dawną siebie, wydaje kolejny tomik. Romans Arthura kończy się. Małżonkowie zmienieni spotykają się ponownie. Nie wiadomo czy do siebie wrócą.

## Abstract

### Directing Television Theatre as a Hybrid Genre Located between Theatre and Film, exemplified by two productions, *Breakout*, by Wojciech Tomczyk and *Victoria*, by Joanna Murray-Smith

Television theatre is a hybrid creature which draws on two older genres of art. One is the theatre of the stage, where words and the symbolic use of space are vital, and the other is film, where the image is king and illusions of the world are presented via cameras and digitally preserved. In an era of highly developed digital technology, these arts have been overlapping one another and they continue to do so. Depending on the specific nature of the text being adapted, television theatre might be more oriented either towards film or towards the theatre of the stage. Equally as crucial is the rigorous regime of television production and what those conditions make feasible. *Breakout* is a script imbued with symbolism and featuring moments of artificiality in the dialogue. My directorial decision to set it in natural interiors and exteriors not only took that into account, but was also driven by my intention to draw out its surrealism. *Victoria*, though, is a psychological drama and I created that production in a television studio, using more symbolic scenery which was designed to bring the central characters' emotional state into relief and serve as a counterpoint to the realistic story. In both cases, some of the devices I used are typical of the stage and some are characteristic of film. As such, they serve to prove the hybrid nature of television theatre.

***Breakout***: a celebrity writer from the capital city winds up in the provincial home of two sisters while he is waiting for his car to be fixed. The Mechanic turns out to be the sisters' father and the author of a book which the writer plagiarised in a work he has just read at a local event. The confrontation between the celebrity and the 'provincials' reveals the former in a far from flattering light and shatters the latter's notions of our contemporary elite.

***Victoria*** (original English title *Honour*): Arthur and Victoria have been a couple for thirty-two years. He is an essayist and she was a brilliant poet until she gave birth to their daughter. A journalist, Claudia, visits them. The same age as their daughter and an admirer of Victoria's poetry, she has come to interview Arthur. She beguiles him and he gives everything up for her. Once the first shock has passed, Victoria rebuilds her former self and publishes a new book of poetry. Arthur's romance comes to an end. The couple meets again. Both of them have changed. Will they get back together? Who knows?