

**Szkoła
Filmowa
w Łodzi**



Studia Doktoranckie
Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Maja Solecka

Nr albumu 8995

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**Między wizją a ekranem.
Świat wykreowany
w widowisku telewizyjnym.**

Opieka promotorska
Prof. Zbigniew Wichłacz

Łódź 2021

Spis treści

Wstęp

Rozdział 1.....9

Realizacja tv to stan umysłu

Rozdział 2.....13

O historii utrwalania otaczającej rzeczywistości13

1.1. Uchwycenie postaci i zdarzenia.....15

1.2. Uchwycenie chwili.....19

1.3. Uchwycenie nastroju poprzez barwę23

1.4. Usytuowanie w przestrzeni28

Rozdział 3.....30

Jak transferować przeżycia - od wynalezienia fotografii do manipulacji obrazem30

Rozdział 4

O umiejętności stosowania technologicznie zaawansowanych narzędzi realizacyjnych. ...38

Rozdział 5

Opis cyklu widowisk telewizyjnych dla dzieci *Zwierzaki Czytaki* , który łączy w sobie tradycyjny teatr lalkowy z nowoczesną technologią telewizyjną47

Rozdział 5 a.....58

Analiza świata wykreowanego w koncercie *Krzysztof Krawczyk - Ostatni raz zatańczysz ze mną* zrealizowanego podczas 58 KFPP w Opolu.....58

Rozdział 6.....64

Podsumowanie i prognozy na przyszłość. Czemu służy dzisiejsza technologia telewizyjna i czego oczekuje widz.64

Cel badań i hipotezy badawcze.....64

Metoda badania64

Wyniki badań65

Wnioski68

Bibliografia.....71

Inspiracja, Netografia.....73

Filmografia, Programy tv74

Wstęp

Moja dysertacja doktorska jest próbą wyjaśnienia, jaki jest wkład twórczy realizatora w dzieło telewizyjne oraz usytuowanie go jako twórcy wpisującego się w ciągłość świata wizualnego. Porządkowanie doświadczeń i przemyśleń, które zebrałam w czasie 24 lat wykonywania tego zawodu skłoniło mnie do zainteresowania się, czy istnieje sformułowana definicja, kim jest realizator telewizyjny i jaka jest jego rola. Poczułam też potrzebę zapisania własnej.

Wyczerpujący opis, na czym polega praca realizatora telewizyjnego odnalazłam w publikacji Departamentu Rynku Pracy w Ministerstwie Gospodarki, Pracy i Polityki Społecznej z 2003 roku.¹ „Głównym celem pracy realizatora programów telewizyjnych jest, zgodnie z koncepcją autorów programu, przeprowadzenie działań twórczych, realizacyjnych i techniczno-organizacyjnych, w celu wytworzenia atrakcyjnego przekazu audiowizualnego.(...) Uczestniczy również w wyborze czasu i miejsca realizacji oraz nadzoruje przygotowanie wszystkich elementów niezbędnych do zmaterializowania w formie wizualnej i dźwiękowej przygotowywanego programu. (...). Odpowiada więc za kształt programowo-artystyczny i w pewnym sensie za jakość techniczną przekazu. Jego praca ma zarówno charakter twórczo-koncepcyjny poprzez konieczność definiowania zamysłu artystycznego, jak i instrumentalny, warsztatowo-realizacyjny.” Definicję tą uważam, jako praktyk, za bardzo trafną, na przestrzeni 18 lat od jej napisania nie zdezaktualizowała się.

Na potrzeby tej pracy sformułowałam własną definicję, czym jest realizacja telewizyjna. Na stronach niniejszej pracy będę się starała ją rozwinąć oraz umieścić w kontekście porównań do innych twórców sztuki wizualnej. Realizacja telewizyjna, to stwarzanie pewnego wrażenia na ekranie, że istnieje świat, który tak na prawdę nie istnieje. W przekazach o charakterze dokumentalno-realistycznym, jak na przykład transmisja z wyścigu kolarskiego Tour de Pologne czy z Konkursu Chopinowskiego świat ten fikcją nie jest, lecz narzucone widzowi punkty widzenia realizatora budują świat odrębny, będący rzeczywistością ekranową. Realizator telewizyjny ma moc sprawczą budowania od zera opowieści o sytuacji, umiejscawiania jej w umownej rzeczywistości i na bazie tej

¹ Przewodnik po zawodach Tom II, wydanie II, Ministerstwo Gospodarki, Pracy i Polityki Społecznej, Warszawa 2003, s.49.

umowności przekazywania treści programowych. Treści są zróżnicowane, jednak zawsze kontekst opowieści jest osadzony w rzeczywistości, którą stworzy realizator w porozumieniu ze scenografem, umawiając się z widzem, że to dzieje się tutaj na ekranie. To „tutaj” jest ulotne, bo po wyłączeniu telewizora rzeczywistość ta pozostaje tylko w wyobraźni widza.

To tak, jak po odłożeniu na półkę przeczytanej książki – w naszej pamięci pozostaje sytuacja, nastrój, perypetie bohaterów, emocje. Dlatego pozwalam sobie przytoczyć za *Słownikiem terminów literackich* fragment definicji świata przedstawionego, by wykazać jak wiele jest podobieństw. „Elementarnymi jednostkami konstrukcyjnymi świata przedstawionego są motywy; ich różne kombinacje tworzą całości tego rodzaju, co postać literacka, fabuła, sytuacja liryczna,; motywy dynamiczne kształtują czasowy wymiar świata przedstawionego, motywy statyczne jego wymiary przestrzenne.”²

Moje porównanie uważam za uprawnione, ponieważ we wstępie do *Sztuki w dziejach człowieka*, autorstwa Mary Hollingsworth czytamy, że sztuka wizualna jest sposobem komunikowania się za pomocą obrazów, tak jak poezja jest komunikowaniem za pomocą słów, a muzyka - dźwięków. Sztuka związana jest z jednej strony z percepcją wizualną, a z drugiej z działaniem technicznym.³

Odnosi się to do działań artystycznych malarzy i rzeźbiarzy w historii sztuki, oddaje także istotę przekładania wizji artystycznej i estetycznej realizatora na obraz telewizyjny. W *Zarysie poetyki* natomiast pada stwierdzenie: „Na wybór zasad motywacji świata przedstawionego w utworze zawsze musi wywierać wpływ określona postawa światopoglądowa autora i jego stosunek do tradycji literackiej dopuszczające jakiś zakres uzasadnień. Zakres ten oczywiście będzie inny dla Sofoklesa, inny dla Szekspira, jeszcze inny dla Gorkiego, opiera się bowiem o odmienne uwarunkowania postawy filozoficznej, społecznej, artystycznej...”⁴

Podobne zależności obserwujemy w realizacji telewizyjnej. To, w jaki sposób realizator pokaże na ekranie widowisko, jak opowie o zdarzeniu, ma swoje korzenie w jego wykształceniu, zainteresowaniach artystycznych i podziwianych wzorcach estetycznych.

² Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień- Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum 1988, s.520.

³ Giulio Carla Argan, *Wstęp* [w:] Mary Hollingsworth, *Sztuka w dziejach człowieka*, przeł. S. Ruścicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław 1992, s.6.

⁴ Adam Kulawik, Ewa Miodońska- Brookes, *Zarys poetyki*, PWN Warszawa 1980, s. 40-41.

Czynny udział w procesie kreacji obrazu oraz nieustanna gotowość do opowiadania widzom kolejnych historii za pomocą telewizyjnych środków wyrazu skłoniły mnie do refleksji i podsumowań.

Zawód ten polega, w dużej mierze, na odnajdowaniu ścieżek dotarcia do percepcji widowni, która z prostokątnego ekranu telewizora ma czerpać wiedzę o świecie, rozrywkę i informację.

Zastanawiając się zatem przez lata, jak hipotetyczny widz postrzega otaczającą go rzeczywistość i jak dostosować realizacyjne środki wyrazu, by opowiedzieć historię możliwie przejrzystie i przystępnie dla niego, doszłam do pewnych wniosków dotyczących percepcji rzeczywistości ekranowej. Co widz odbiera jako prawdziwe, a co jako fikcyjne w ekranowym świecie?

Przygotowując kolejną realizację telewizyjną zawsze starałam się uwzględniać ważną wskazówkę Antoniego Bohdziewicza, przeczytaną w latach 90-tych, że widz będzie wiedział o zdarzeniu, sprawie czy temacie o którym opowiadamy tylko tyle, ile my zawrzemy na prostokątnym ekranie.⁵ Bohdziewicz stosuje także bliskie mi dzisiaj porównanie filmowej rzeczywistości do poetyki literackiej. „W mowie pisanej budową zdania kierują pewne ogólne zasady gramatyki i składni. Przestrzeganie tych zasad jest koniecznym warunkiem uzyskania, po pierwsze: „czytelności” tekstu, po drugie jego poprawności. Budową większych całości niż pojedyncze zdania - zajmuje się poetyka, lub teoria prozy: retoryka, dramaturgia, teoria powieści. Podobnie ma się rzecz w filmie (...). Stanowią one „abc” montażu i ogólnie rzecz biorąc uczą filmowca stwarzania w prostokącie ekranu tego, co nazywamy filmową rzeczywistością.”⁶

Po przeszło osiemnastu latach od napisania pod kierunkiem Prof. Lidii Zonn pracy magisterskiej - pt. *Wpływ metody montażu telewizyjnej relacji reporterskiej na percepcję programów informacyjnych na przykładzie materiałów Tv Wrocław*⁷ posiadam do dyspozycji wręcz nadmiar środków technicznych do realizacji zamierzonych celów. To sprawia jednak, że zaczęłam się zastanawiać nad faktycznymi potrzebami widza - nad warunkami, jakie muszą być spełnione, by był on wprowadzony w ekranowy świat przedstawiony i by odnajdował się w nim. Gdy w latach 90-tych zajmowałam się montażem gotowych, dostarczonych do montaźowni materiałów dziennikarskich sądziłam, iż mój

⁵ Antonii Bohdziewicz, red. naukowa Jolanta Lemann, *W warsztacie filmowca*, Fundacja Filmowa im. A. Bohdziewicza, Łódź 1994.

⁶ Tamże, s.57.

⁷ Praca magisterska Mai Krygowskiej (nazwisko rodowe autorki), promotor Prof. Lidia Zonn, Wydział Operatorski i Realizacji Tv PWSFTviT 2002.

wpływ na kreowania świata ekranowego jest olbrzymi. Te doświadczenia opisałam w pracy magisterskiej. Moje działania jako montażystki miały istotny wpływ na wyobrażenie widza o świecie przedstawionym, lecz nie zdawałam sobie sprawy, że wiele lat później, gdy poznam narzędzia wykorzystywane przez realizatora telewizyjnego, oddziaływanie na widza może być jeszcze silniejsze, że mogę mieć wpływ na wszystkie elementy wizualne pokazywane na ekranie.

Realizacja telewizyjna to, pośród kilku innych swoich znaczeń, przede wszystkim wykonywanie montażu w czasie rzeczywistym. Miksowanie kamer na konsolecie realizatora, to wybieranie na żywo, często w ułamku sekundy, punktów widzenia i narzucanie tego toku obserwacji widzowi. Ten „żywioł” nie jest równoznaczny z rzeczywistością realną, bowiem realizator ma nieograniczone możliwości kreowania przestrzeni, manipulowania nią i stwarzania wrażenia, które zamierza w swej artystycznej wypowiedzi zamieścić.

Wszelkie odwzorowania i przetwarzania rzeczywistości przez kolejne generacje technologii, są jednak dla mnie jedynie pogonią za niedoścignioną w swym kolorycie i feerii nastojów naturą.

W pisemnym komentarzu spróbuję udowodnić, iż świat opowiadany obrazem jest ciągłością na przestrzeni opisywanego przeze mnie czasu – od paleolitu do współczesności. W rozdziale pierwszym postaram się to zrobić analizując wybrane dzieła malarskie w chronologicznej kolejności wykazując, iż artyści kolejnych stuleci są kontynuatorami działań poprzedników, lecz w innej rzeczywistości technicznej. W drugim rozdziale prześlę historię rejestrowania rzeczywistości poprzez fotografię oraz rosnącego apetytu artystów na manipulację obrazem, a następnie wykorzystanie do tej manipulacji technik filmowych i telewizyjnych. Następnie zastanowię się nad celowością stosowania współczesnych technik telewizyjnych opisując moją własną realizację - widowisko dla dzieci *Zwierzaki Czytaki*, które łączy w sobie tradycyjny teatr lalkowy z technologią studia wirtualnego i widowiska *Dance, dance, dance* oraz koncert *Krzysztof Krawczyk - Ostatni raz zatańczysz ze mną*, przy których współpracowałam realizacyjnie.

Prezentacja i omówienie przeprowadzonych przez mnie badań widowni, polegających na ocenie czytelności prezentacji wyników wyborów parlamentarnych, nadawanych w różnych stacjach telewizyjnych pozwoli wyciągnąć wnioski broniące tezy, iż nadmiar środków realizacyjno- technicznych nie służy czytelności przekazu. Każde ich użycie powinno mieć swój przemyślany cel.

Rozdział 1

Realizacja tv to stan umysłu.

W swoim najśłynniejszym dziele o mediach i kulturze *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*.⁸ z 1964 roku Marshall McLuhan⁹ stawia tezę, iż wszystkie środki przekazu są aktywnymi metaforami. Tak jak mowa była pierwszą techniką, która pozwoliła człowiekowi wyrazić swoje doświadczenie, przekazać informację o swoim środowisku i uzewnętrznić doznania, tak w epoce elektryczności i rozwiniętej techniki transponujemy informacje na nowe formy wyrazu, które wyrażają nas samych oraz przedłużają naszą świadomość.¹⁰

Jakże trafna i wybiegająca w przyszłość jest ta teza, ponieważ autor formułując ją w genialny i intuicyjny sposób przewidział, jaką potęgą staną się dla ludzkości przekazy telewizji cyfrowej, streamingi internetowe czy noszone w kieszeni „kontenty” online dostępne poprzez smartfon.

W tym kontekście prorocze są także tezy zawarte w artykule Antoniny Kłoskowskiej¹¹ z 1959 roku *Modele społeczne i kultura masowa*, w którym analizuje wpływ treści przedstawianych na łamach tygodnika *Przyjaciółka* w latach 1950-1951 na postrzeganie modelu rodziny przez czytelniczki. Ponieważ w badanym czasie 2/3 nowel prezentowanych w periodyku traktowało o chłopskim lub robotniczym modelu rodziny, to taki właśnie model postrzegany był jako typowy. Dominującym modelem był więc ten „z mas”.¹²

Telewizja jako medium od początku została zaliczona do kręgu kultury masowej. To medium całkowicie odmienne od dotychczasowych, oparte na technice i technologii niespotykanej w aspekcie przekazywania obrazu. Powstały do tego celu specjalne kamery i natychmiast powstała ewolucyjna rejestracja wielokamerowa. Stało się jasne,

⁸ Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004

⁹ Marshall McLuhan – ur. w 1911 r. w Kanadzie. Współtwórca i jeden z najwybitniejszych znawców teorii komunikowania masowego i środków przekazu. Związany z St. Louis University w Stanach Zjednoczonych, Assumption University w Kanadzie, St. Michael's College University of Toronto, gdzie był profesorem. Zmarł w 1980 r. w Toronto.

¹⁰ Tamże, s. 102

¹¹ Antonina Kłoskowska – ur. w 1919 r. w Piotrkowie Trybunalskim. Pionierka w badaniach nad socjologią kultury masowej, wieloletni profesor Uniwersytetu Łódzkiego oraz Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik naukowy PAN, ekspert UNESCO w badaniach nad koncepcją rasy, tożsamości i wolności. Autorka książek *Kultura masowa* (1964), *Społeczne ramy kultury* (1971), *Socjologia kultury* (1981)

¹² A. Kłoskowska, artykuł *Modele społeczne i kultura masowa*, baza cyfrowa Muzeum Historii Polski, bazhum.muzhp.pl, Łódź 1959, s.59, 60

że odbiorcami telewizji staną się normalni obywatele, całe społeczeństwa wyposażone w odbiorniki telewizyjne. Na początku ten luksus dotyczył tylko zamożnych społeczności, by za chwilę rozprzestrzenić się na cały świat. Fuzja technologii oraz wkładu twórczego człowieka jest istotą konstrukcji przekazu telewizyjnego, który jak wieszczili Marshall McLuhan i Antonina Kłoskowska ma od momentu pierwszej transmisji coraz większy wpływ na kształtowanie postaw i światopoglądu społeczeństw.

Ta oferta ewoluowała od informacji i aktualności do powstania także nowych form rozrywki, czy też ambitniejszych gatunków dostarczających głębszych doznań estetycznych czy artystycznych. Jak finalnie wygląda obraz docierający do miliardów telewizorów, jest w przeważającej mierze dziełem realizatora telewizyjnego. Ma on pod swoją kontrolą wiele ekranów, na które spływają obrazy z wielu kamer, a wszystkie zbiegają się w mikserze i pozostaje tylko w ułamkach sekund, wciskając odpowiedni klawisz wpuścić na wizję ten najwłaściwszy przekaz z wybranej kamery. Nasuwa się porównanie z montażem materiału filmowego, jednak najistotniejszą różnicę stanowi fakt, że ten montaż odbywa się w czasie rzeczywistym.

Jak powiedział mi operator filmowy, mający w swoim dorobku autorstwo zdjęć i światła do wielu teatrów telewizji oraz widowisk „realizator to człowiek mający pewien unikalny algorytm w mózgu, który pozwala mu o ułamek sekundy wcześniej niż pozostałym, wyczuć nadchodzącą reakcję czy kontrreakcję aktora i zdążyć pokazać ją na ekranie w tym najbardziej trafionym momencie”. W pełni zgadzam się z tym twierdzeniem, jest to doskonale zdefiniowanie wyjątkowych predyspozycji do uprawiania tego zawodu.

Telewizja jest medium kolektywnej współpracy, dokładnie jak film. Realizator jest częścią zespołu, ale to on jest decydujący, jak reżyser w filmie o obrazie, który wyraża dokładnie to co najbardziej istotne. Nie ulega wątpliwości, że jego praca jest najbardziej kreatywną częścią ostatecznego rezultatu ekranowego. Kreatywny udział realizatora telewizyjnego trzeba rozszerzyć na inne role, ponieważ to on decyduje o rozstawieniu kamer podczas transmisji sportowych czy rozrywkowych, on także często decyduje o poziomie rejestracji wizji, czyli o technologicznej jakości nagrania. Nasuwają się inne odniesienia, nie tylko do wspomnianej już reżyserii telewizyjnej, ale do pracy autora zdjęć filmowych, czyli operatora obrazu, który przecież jest drugą osobą decyzyjną po reżyserze. Całe przygotowanie koncepcyjne przedsięwzięć telewizyjnych musi więc uwzględniać głos realizatora telewizyjnego.

Muszę tutaj, jako praktyk, podkreślić, iż w dzisiejszych realizacjach na wielokamerowych wozach HD czy UHD¹³ z użyciem multimediiów - ekranów diodowych będących istotną częścią scenografii, gdzie wyświetlane są różne treści wizyjne oraz z wykorzystaniem kamer do zdjęć specjalnych – line camów¹⁴, technokranów¹⁵, dronów, jazd elektrycznych czy steadycamów¹⁶- realizacja nie odbywa się jak niegdyś jedno czy dwuosobowo. Jest dziełem kilku osób wchodzących w skład zespołu realizacyjnego, gdzie każdy twórca dokłada swoją część talentu, pomysłu i skupienia na dziele.

Omawiając samą warstwę wizyjną, w tak dużej realizacji, jaką jest KFPP w Opolu w jednym czasie podczas koncertu na żywo operator konsoli multimedialnej panuje nad treściami wizyjnymi wyświetlanymi na diodowych ekranach , z których składa się dekoracja- wyświetla tam zarówno grafikę jak i otwiera i zamyka „otwory” , gdzie pojawia się w odpowiednich momentach materiał wideo. Jeden realizator audycji planuje ujęcia i dyktuje je poszczególnym operatorom kilkunastu kamer, daje komendy do ruchu kamerom specjalnym, drugi realizator panuje nad prawidłowym startem materiałów wideo oraz właściwym umieszczeniu ich w kadrach, względnej korekcie tych kadrów, a trzeci realizator jest tym „executive”¹⁷, który składa wszystkie sygnały na mikserze wizyjnym i miksuje po kolei poszczególne kamery, w porządku budującym z wymienionych składników całą opowieść. Równolegle, dwóch realizatorów światła i ich techniczni asystenci obsługujący konsolety światła panują nad pracą około tysiąca lamp. Dzieje się to w czasie rzeczywistym, obarczone jest stresem antenowym oraz ryzykiem nieprzewidzianych zdarzeń. Ten co najmniej sześćoosobowy zespół musi być więc doświadczony, zgrany i potrafiący zachować zimną krew w sytuacjach awaryjnych, gdy np. jedno lub kilka z urządzeń przestanie działać, lub artysta na scenie zacznie odtwarzać swoją rolę inaczej niż w

¹³ Ultra High Definition- standard obrazu telewizyjnego w jakości 4K o rozdzielczości 3840x2160

¹⁴ Kamera telewizyjna wraz z systemem zdalnie sterowanej głowicy umieszczona na linie, mogąca przemieszczać się jednocześnie przekazując obraz na żywo między punktem A i punktem B

¹⁵ Technokran – ramię teleskopowe wykorzystywane w przemyśle filmowym i telewizyjnym wysuwające się do długości od 3,5 do 300 metrów, w zależności od typu urządzenia. Działa na zasadzie dźwigu, posiada przeciwwagę pozwalającą unosić się płynnie po osiach X, Y, Z. Teleskopowe wysuwanie ramienia kranu, na końcu którego zamocowana jest kamera odbywa się cicho, posiada regulowaną płynnie prędkość kontrolowaną przez operatora. Największe firmy produkujące technokrany dla przemysłu telewizyjnego to Supertechno i Moviebird.

¹⁶ Steadycam- statyw do kamery zapewniający stabilizację obrazu, przeznaczony do noszenia go przez operatora na ramionach, mocowany za pomocą kamizelki i elastycznego ramienia

¹⁷ Mam tu na myśli realizatora miksującego źródła na konsolce wizji i podejmującego ostateczne decyzje realizacyjne

scenariuszu. Praca całego zespołu jest równie ważna, lecz lider zespołu, a jest nim zwykle miksujący „executive”, jest wyróżniony w napisach jako wiodący.

W historii Telewizji Polskiej jednym z realizatorów o największym doświadczeniu i najbogatszym dorobku w pracy przy widowiskach i teatrach telewizji jest Stanisław Zajączkowski.¹⁸ W filmie dokumentalnym pt. *Główny mag*¹⁹ opowiadającym o jego zawodowej drodze on sam mówi o swojej pracy: „Język filmu, który jest wprowadzony do telewizji zobowiązuje do wykonania tego sprawozdania według jakichś reguł. W filmie siedzisz w montażowni i możesz przez pół godziny się zastanawiać gdzie masz dokonać cięcia- czy facet ma odwrócić głowę w lewo czy w prawo, a w telewizji podejmujesz tą decyzję w ułamku sekundy”. Jako przykład decyzji realizacyjno-reżyserskich w telewizji przywołuje Stanisław Zajączkowski w swoich wspomnieniach mszę w Wadowicach w 1999 roku podczas pielgrzymki Jana Pawła II do Polski. To wtedy padły słynne słowa papieża o kremówkach. W ułamku sekundy musiał podjąć decyzję, co pokazywać w tym niebywale poruszającym momencie- mówiącego te słowa Jana Pawła II który „ma na głowie cały świat”, czy płaczących ze wzruszenia ludzi. W tej sytuacji wykazał się właśnie niebywałym i niewytłumaczalnym wyczuciem, które charakteryzuje zawód realizatora i w momencie, gdy dramaturgia przeniosła się z wątku liturgicznego na wątek prywatnych wspomnień papieża nie przeoczył wymownego gestu Jana Pawła II, który w żartobliwy sposób machnął ręką, gdy któryś z księży (słysząc to z off-u) podjął próbę kontynuowania mszy świętej zgodnie z jej porządkiem.

To jest właśnie istota zawodu, który uprawiam i którego wagę chciałabym za sprawą niniejszej pracy uwypuklić. Skazani jesteśmy bowiem w najbliższych latach na kontent telewizyjny, w jakiegokolwiek formie odbioru - czy to poprzez sygnał telewizyjny tradycyjny, czy dostęp na życzenie czy streaming internetowy do urządzeń mobilnych. „Elektroniczna rewolucja zbliża się do punktu kulminacyjnego, ponieważ komputer, który stoi na naszym biurku, leży na naszych kolanach czy spoczywa w naszych dłoniach- staje się naszym nieodłącznym towarzyszem, internet zaś jest środkiem przechowywania, przetwarzania i udostępniania informacji w każdej formie, w tym tekstowej.(...) Nie jesteśmy w stanie już

¹⁸ Stanisław Zajączkowski, ur.1939 w Krakowie. Realizator telewizyjny związany z TVP S.A. oddziałem w Krakowie, autor realizacji telewizyjnych i reżyser ponad 300 spektakli teatru telewizji, widowisk rozrywkowych, reżyser i realizator transmisji tv z pielgrzymek papieskich do Polski . Współpracował m.in. z Tadeuszem Kantorem, Kazimierzem Kutzem, Andrzejem Wajdą , Jerzym Stuhrem, Jerzym Jarockim, Feliksem Falkiem
<https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1134259>

¹⁹ *Główny Mag*, scenariusz, reżyseria Dariusz Pawelec, Waldemar Janda, produkcja TVP3 Kraków 2020

powrócić do straconego świata oralnego, podobnie jak nie możemy się cofnąć do czasów, zanim wymyślono zegar”.²⁰

Rozdział 2

O historii utrwalania otaczającej rzeczywistości.

Celem tej części pracy jest wykazanie podobieństw pracy realizatora telewizyjnego, który wykorzystuje technikę do przetworzenia obrazu na ekranie i działań malarza, który osiąga poziom kunsztu w mieszaniu farby na pałecie.

Działania te mają ze sobą wiele wspólnego, ponieważ w obu przypadkach artysta stara się przekroczyć możliwości techniki, w każdym przypadku innej do uzyskania zamierzonego celu wizualnego. W każdej epoce występują zjawiska artystyczne, które plasują się najwyżej w swoim kunszcie wyrażenia świata autorskiego, osobistego i w znalezieniu do tych treści formy. Czyni to dzieła jednostkowymi, wybitnymi, czy jakby powiedział Bruno Szulc - egzemplarycznymi. W czym jednak tkwi sekret takiej twórczości, że stając przed nią nie możemy wydobyć głosu z bezgranicznego zachwyty? Jednym z warunków tego podziwu jest odkrycie stylu danego autora, jego osobistej jednostki myślowej, której stanie się orędownikiem w każdym kolejnym dziele.

W dzisiejszej epoce narzędzi i instrumentów elektronicznych i cyfrowych, które rejestrują obrazy dzięki konkretnym parametrom, bardzo często zastanawiamy się jak osiągnąć dany efekt, który tak wiele razy fascynował nas w innych dziedzinach tworzenia obrazów. Posiadamy w naszej pamięci wiele dzieł malarskich, które formowały naszą wrażliwość wizualną, od których nie możemy się uwolnić tworząc obrazy w dziedzinie zapisu filmowego czy telewizyjnego. Dążymy do ideału wizualnej siły oddziaływania, która zawiera się w pięknie, harmonii barw, światłocieniu, wyrazistości, prawdzie i wierności oddania rzeczywistości. Jednak jest jeszcze jeden składnik tej siły wrażeń, a mianowicie tajemnica. Ona sprawia, że stajemy wobec nieprzeniknionego i nie możemy rozszyfrować na czym ta tajemnica polega. To jest właśnie mistrzowski kunszt artysty wybitnego, który wdrukowuje swój charakter dzieła w sposób trwały.

²⁰ Nicholas Carr, *Płytki umysł, jak internet wpływa na nasz mózg*, przeł. Katarzyna Rojek, Wydawnictwo Helion S.A. 2013, s.99

Spróbujmy pójść dalej w porównaniu malarstwa i obrazu filmowego czy telewizyjnego, co jest celem niniejszej pracy doktorskiej. Zatem mamy z jednej strony farby, paletę do ich mieszania, pędzle i płótno, na którym następuje ostatni akt twórczego procesu. Na krańcowo przeciwnym medium mamy matrycę światłoczułą, lub taśmę filmową w technologii srebrowej. Zarówno w przypadku malarstwa jak i techniki cyfrowej czy światłoczułej jest to czysty analog. Matryca w kamerze cyfrowej jest także analogowa zbudowana z fotodiod. Dopiero emisja napięcia elektrycznego, które one wytwarzają pod wpływem światła, zapewnia w procesorze zamianę na zerojedynekową cyfrowość.

Dochodzimy teraz do momentu, kiedy przy pomocy techniki malarskiej trzeba oddać np. głębię światłocienia lub jakiś nastrój mroku, za którym właśnie czai się tajemnica czyniąca dzieło niepowtarzalnym. Aby rzeczywiście nastąpiło takie przełożenie, artysta w jedyny dla niego sposób, często wiedziony intuicją, miesza na palecie pigmenty w proporcjach stosownych dla wyrażenia efektu. Następuje tu proces dotykania płótna końcem pędzla z farbą w takiej ilości i kolorystyce, by pogłębić dany efekt w jedyny niepowtarzalny sposób, co składa się właśnie na styl.

W rejestracji obrazu filmowo - telewizyjnego, artysta operator czy realizator przy pomocy światła także buduje podobną założoną koncepcję tajemnicy. Do dyspozycji ma jeszcze parametry kamery, które w swoich standardowych technicznych możliwościach doskonale poradzą sobie z każdą rozpiętością tonalną i kontrastem, których dostarcza nam światło. Cała praca artysty w tym zapisie będzie polegała na odejściu od standardu, niejako na zdławieniu parametrów do takiej granicy, by kamera znalazła się na swoich granicznych rejestrach zapisu. Nie jest proste, lecz jest możliwe jeśli się chce stworzyć autorski charakter obrazu rozpoznawalny dla stylu tego, a nie innego artysty operatora lub realizatora.

Standard jest nudny, wszystko widać w sposób oczywisty : scenografię, kostiumy, wnętrza. By zaś stworzyć wyrazistość i charakter musimy znaleźć inną drogę. Odwołam się tutaj do powiedzenia „mniej znaczy więcej”, które wypowiedział na początku XX w Ludwig Mies van der Rohe²¹, architekt modernistyczny. Według tej zasady sztuka poznaje się po ograniczeniach w formie, a nie po nadmiarze i mnożeniu atrakcji wizualnych.

²¹ Ludwig Mies van der Rohe- właściwie Maria Ludwig Michael Mies ur. w 1886 roku w Akwizgranie, zm. W 1969 w Chicago. Modernistyczny architekt niemiecki działający w Niemczech i USA, znany z aforyzmów „mniej znaczy więcej” i „Bóg jest ukryty w szczegółach”. Jego projekty wpisywały się w nurt Bauhausu- jeden z odłamów niemieckiego modernizmu. Najśłynniejsze zrealizowane projekty to campus Illinois Institute of Technology z budynkiem Crown Hall, budynki mieszkalne Lake Shore Drive w Chicago i Dominion Center w Toronto. Jego oparte na szkieletowo szklanej konstrukcji wieżowce były prekursorami późniejszych drapaczy chmur.

Warto dodać, że elementem, który potrafi zepsuć charakter wizualny obrazu jest nawet mały nadmiar światła wypełniającego światłocien, właśnie po to, aby było wszystko dobrze widać.

Nie wszystko w obrazie, zarówno namalowanym jak i telewizyjnym jest jednakowo ważne, zatem nie ma sensu odsłaniać tego w całości. Wielcy malarze doskonale o tym wiedzieli i dlatego ich dzieła tchną niedopowiedzeniem. Gdy stoimy przed nimi bardzo często przebiega nam po plecach dreszcz emocji, wręcz odbiera nam mowę, a to już jest metafizyka.

Zdarzyło mi się realizować w studiu Polsatu długą i emocjonalną rozmowę o biedzie z Siostrą Małgorzatą Chmielewską. Na ekranie telewizora bohaterem miała być rozmowa – nie scenografia czy efekty specjalne. Ważne było co i w jaki sposób Siostra Chmielewska opowiada o pracy swojej fundacji, o potrzebach ludzi, którym pomaga. Opowieścią malowała fascynujący świat, w którym zgromadzeni wokół niej pasjonaci niesienia pomocy, wykonują heroiczną pracę, by pomóc ludziom w ciężkiej sytuacji życiowej i zdrowotnej. Wszystko to pokazywałam na zupełnie czarnym tle, postaci Siostry Chmielewskiej i dziennikarza ledwie wydobywały się z mroku, ich twarze były na granicy podekspozycji, jednak z błyszczącymi, wyrazistymi oczami. To był właśnie taki magiczny moment.

Jak wykręcić parametry urządzenia elektronicznego, by uzyskać pożądany efekt półmroku, a jak dotykać końcówką pędzla farby i płótna, by powstał na twarzy postaci efekt tajemnicy? W obu przypadkach granica jest bardzo cienka, wystarczy 5% różnicy w poziomie sygnału wizyjnego lub 5 dotknięć pędzla mniej, by efekt ten uleciał. W tych właśnie aspektach chcę porównać działania realizatora i malarza.

1.1. Uchwycenie postaci i zdarzenia

Realizacja telewizyjna to transponowanie na język obrazu opowieści o zdarzeniu, sytuacji, emocjach, a kluczem do tego przeniesienia jest wizja, którą wnosi osobowość realizatora.

We wszystkich epokach, począwszy od epoki paleolitu, mamy do czynienia z wizualnym przedstawianiem otaczającej rzeczywistości. Rodzi się pytanie, czy jest to wizja świata, czy jego wierne odwzorowanie?

Według Pierra Francastela²² malarstwo naskalne w grotach Chauveta i w Lascaux odwzorowywało rzeczywistość „topograficznie”. Określenie to stosowane w kartografii

²² Jarosław Janowski, *Obrazy w umyśle, studia nad percepcją i wyobraźnią* pod. red. Piotra Francuza, Wydawnictwo naukowe Scholar Warszawa 2007, str.95.

oznacza przedstawianie obrazu ziemi za pomocą znaków w czterech rodzajach: punktowym, określającym obiekty takie jak drzewo, kościół, budynek, liniowym- przebieg rzeki, drogi, konturowym- zaznacza obszar występowania oraz umownym, który objaśnia kierunek rzeki czy rodzaj lasu. To podmiot stwarza przestrzeń, a odczucie przestrzeni nie jest rozszyfrowaniem przez umysł właściwości tkwiących w obiektach. Takie postrzeganie malarstwa naskalnego jest mi bliskie, ponieważ realizator telewizyjny także poszukuje w swej pracy znaków, za pomocą których nawiąże kontakt z odbiorcą. „Świat bez ustalonych form i bez miary, pozbawiony przedmiotów, a także perspektywy, bez klas logicznych i form jest tym światem, z którym stykamy się na początku i który wyobrażamy sobie jako przestrzeń.”²³

Topograficzne sposoby obrazowania Władysław Strzemiński nazwał konturowymi. Obiekty są oddzielone, wygrozione od reszty przestrzeni. „Najwcześniejszym typem świadomości wzrokowej jest widzenie konturowe. Na tym poziomie człowiek uświadamia sobie tylko to, że każdy przedmiot posiada granicę zewnętrzną – i wyraża ten przedmiot przy pomocy jednej linii konturowej. Z całego zespołu cech przedmiotu uświadamia sobie tylko istnienie linii granicznej, obrysowującej jego obwód.”²⁴

Odnajduję w tych rysunkach „ekran” pewnej wizji i chęć przekazania informacji hipotetycznemu widzowi. Na ilustracji 2 możemy zobaczyć zasłanianie zwierzęcia na planie dalszym fragmentami sylwetki zwierzęcia z planu pierwszego. Oglądając te naskalne malowidła nie wiemy, jak artyści paleolityczni widzieli relacje położenia względem siebie poszczególnych postaci. „Interpozycja nazywana też ciągłością czy kompletnością zarysu polega na tym, że przedmioty położone głębiej są widziane fragmentarycznie. Zarys bliższego przedmiotu jest nieprzerwany, natomiast odleglejszego jest nieciągły, bo zasłania go bliższy obiekt.(...) Interpozycję malarze wykorzystywali w celu zobrazowania relacji przestrzennych już w paleolicie, stosując efekt zasłaniania.”²⁵ Było to, jak sądzę, intuicyjne.

²³ Tamże.

²⁴ Władysław Strzemiński, *Teoria Widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2016, s.61

²⁵ J. Janowski, op.cit., s. 84



II. 1 Kadr z filmu *Jaskinia zapomnianych snów*, reż. W. Herzog.



II. 2 Kadr z filmu *Jaskinia zapomnianych snów*, reż. W. Herzog.

Według Francastela, to co tworzy każda epoka, nie jest po prostu pewnym przedstawieniem przestrzeni, lecz przestrzenią samą - to jest wizja świata jaką posiadają żyjący w danym momencie ludzie²⁶. Autor artykułu- Jarosław Janowski nie zgadza się z tą teorią i uważa , że przestrzeń jest we wszystkich epokach czymś obiektywnym i widzianym we wszystkich

²⁶ J. Janowski, op.cit.,s.94.

epokach za pomocą tych samych mechanizmów percepcyjnych. Różne jest tylko przedstawianie.²⁷

Zgadzam się z tym i przywołuję działania realizatora telewizyjnego, który także ma prawo opowiedzieć o otaczającej przestrzeni na swój autorski sposób, który jest zgodny z kulturą wizualną swoich czasów. Proces tworzenia jest zainspirowany potrzebą twórcy do zarejestrowania rzeczywistości.

Werner Herzog, który pokazał światu malowidła naskalne w filmie *Jaskinia zapomnianych snów*²⁸, tak mówił o swoich wrażeniach w wywiadzie dla magazynu *Scientific American* w maju 2011 roku: „To jest jak perfekcyjna kapsuła czasu, gdy wstrzymasz oddech słyszysz bicie swojego serca. Bizon ma 8 nóg, jego twarz ma 8 konturów, a koń ma wiele głów. Gdy poruszałem latarką po ścianie, miałem wrażenie ruchu tych zwierząt. To jakby wczesna forma kreskówki.”²⁹

Przywołuję tego reżysera, ponieważ Werner Herzog jako dokumentalista dotarł z kamerą zarówno do matecznika sztuki, jakim jest Grota Chauveta ze swymi naskalnymi rysunkami z epoki paleolitu, jak i do źródeł cyfrowej rewolucji, miejsca narodzin światowej sieci Internet, znajdującego się w jednym z pokoi na uniwersytecie UCLA w Los Angeles.³⁰ Uznał te miejsca za przełomowe w historii ludzkości i jako takie przedstawił je w swoich filmach. To niesamowita parabola łącząca początek z...być może końcem cywilizacji. Z reporterską dociekliwością, ale i filmową pieczołowitością Werner Herzog, tak jak we wszystkich swoich dokumentach, skupia się na warstwie emocjonalnej epokowych wydarzeń. Tak jak głuchoniewidoma bohaterka jego filmu *W krainie ciszy i ciemności*³¹ opowiada o swoim tajemniczym percepcowaniu świata, tak badacze w *Jaskini zapomnianych snów* mówią o duchowej więzi z autorami naskalnych malowideł, a inżynierowie z UCLA o pierwszym połączeniu sieciowym między dwoma komputerami, którego dokonali w październiku 1969 roku. W obu filmach narratorem jest sam reżyser, który w emocjonalny sposób dzieli się z widzami swoimi odczuciami wprost z magicznego miejsca. W głosie wyczuwalny jest dreszcz towarzyszący tej niezwyklej chwili zetknięcia z wielką historią.

²⁷ Tamże.

²⁸ Werner Herzog, *Jaskinia zapomnianych snów*, prod. Francja, Kanada, Niemcy, Wielka Brytania 2010.

²⁹ Eric R. Olson, *Scientific American*, 28.04.2011 <https://blogs.scientificamerican.com/observations/a-journey-inside-the-cave-of-forgotten-dreams-with-werner-herzog-video/> [02.05.2021].

³⁰ Werner Herzog, *Lo i stało się. Zaduma nad światem w sieci*, tyt.oryginalny: *Lo and behold. Reveries of the connected world*, Saville Productions, Against Gravity 2016.

³¹ W. Herzog, *W krainie ciszy i ciemności*, tyt. oryginalny: *Land des Schweigens und der Dunkelheit*, Referat für Filmgeschichte / Werner Herzog Filmproduktion 1971.

Ja także uważam te miejsca za ważne, bo symbolizują początki najważniejszych dla ludzkości epok- początek historii sztuki i początek globalnego cyfrowego połączenia.

1.2. Uchwycenie chwili

Dziełem, jakie uznałam za dobry przykład uchwycenia ulotnego momentu wybrałam dzieło Petera Breugla Starszego *Wesele Wieśniaka*.

Jak pisze Maria Rzepińska w *Siedmiu wiekach malarstwa europejskiego* to obraz pozbawiany już, pod koniec życia malarza, domyślnych, ukrytych znaczeń. Wyraża wyłącznie rubaszną apoteozę siły, zdrowia i biologicznej radości życia, jaką zachował lud flamandzki mimo nieszczęść i krzywd z przeszłości. Peter Breugel Starszy jak nikt przedtem i potem umiał ukazać egzystencję chłopów i ich głęboki związek z ziemią.³² Tak jak w obrazie telewizyjnym o wartości dokumentalnej, realizator pokazuje na ekranie fikcję, lecz rzeczywistość, pozbawioną modyfikacji czy retuszu.

To scena we wnętrzu przypominającym, moim zdaniem, studio telewizyjne. Jest to zaadoptowana na salę weselną stodoła, miejsce posiadające naturalnie zróżnicowane faktury. Świat przedstawiony, do którego już nawiązywałam i który definiowałam, prezentuje na tym obrazie wszystkie elementy swojej konstrukcji znane z literatury – temat-orientujemy się, że to uroczystość weselna, przestrzeń- stodoła, bo na renesansowej wsi w stodołach odbywały się uroczystości z udziałem wielu gości, czas – z zewnątrz wpada dzienne światło, zatem jest to przed wieczorem, zjawiska – tłumne przybycie mieszkańców całej wsi, stany rzeczy- obecność panny młodej i rejenta, działania ludzkie- roznoszenie jedzenia i żywe nim zainteresowanie, kontekst społeczny- wiejskie środowisko, przedmioty użytkowe widoczne we wnętrzu są świadectwem ciężkiej pracy mieszkańców tego gospodarstwa.

³² Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1986, s. 202.



II. 3 *Wesele wieśniaka* (1568), Peter Breugel Starszy, Muzeum Historii Sztuki Wiedeń.

Pozostaje także pewna niedookreśloność, która jest przestrzenią do interpretacji. Nie jesteśmy np. pewni gdzie znajduje się pan młody? Czy jest on widoczny na obrazie? Kompozycja obrazu jest otwarta, jest tu odczuwalna atmosfera międzyczasu, krzątania i oczekiwania na moment właściwy. W stodole nie mogą pomieścić się jednocześnie wszyscy mieszkańcy wsi, dlatego w drzwiach po lewej stronie kadru widzimy oczekujący na wejście tłum, ponieważ każdy chce zasiąść na chwilę przy stołach i otrzymać weselny poczęstunek serwowany na talerzach, a podawany z prowizorycznej tacy skonstruowanej z drzwi przez mężczyznę w beżowym ubraniu i czerwonym nakryciu głowy.

Zastosowanie różnych technik nakładania farby na poszczególne elementy obrazu powoduje, że tworzy się iluzja warstwowości, wieloplanowości, postaci są idealnie odcięte od tła, ściana odcina się od podłogi, elementy drewniane mają wyraźną, własną, naturalną strukturę, a postaci ludzkie są wyraźne i bezcieniowe. Na ścianie, którą stanowi stos ułożonej słomy wisi pęk kłosów zboża podtrzymywany przez wbite w słomę grabie. Dzięki technice namalowania wyraźnie oczom naszym ukazuje się jego grubość, widz ma wrażenie, że kłosa wychodzą z obrazu.

To jest, w mojej ocenie, idealne przygotowane do nagrania studio tv w roku 1568, ponieważ scena ta została precyzyjnie ustawiona i uchwycona we właściwym momencie. Gdyby 500 lat później miała odbyć się transmisja z *Wesela Wieśniaka*, to realizator zdecydowałby o rozpoczęciu w tym właśnie, uchwyconym na desce momencie. Celem realizatora jest bowiem zawsze zarejestrowanie najpełniejszej fazy jakiegoś wydarzenia,

zbudowanie opowieści w najciekawszej plastycznie i dramaturgicznie chwili. Taki moment w moim odczuciu uchwycił Peter Breugel Starszy. Zgodnie z określoną przez mnie we wstępie własną definicją realizacji telewizyjnej, jest tutaj wykreowany świat przedstawiony ze swym niepowtarzalnym miejscem, klimatem i postaciami. Sytuacja ta trwa na ekranie, po czym kończy się i zostaje w naszej wyobraźni.

Plastyka tej sceny osiągnięta została poprzez techniczne zabiegi, które w swej istocie są takim samym działaniem jakie dziś, pół tysiąca lat później prowadzi realizator telewizyjny, by ukształtować wnętrze poprzez układ dekoracji, światło, kolorystykę, wreszcie optykę, perspektywę i rozmieszczenie aktorów czy uczestników programu telewizyjnego. W złotych punktach po prawej stronie obrazu siedzi na tle kilimu panna młoda, zaś u dołu znajdują się talerze z weselnym poczęstunkiem niesione na drzwiach pełniących rolę tacy, o czym pisałam powyżej.

Na obrazie zadziałała magia, którą dzięki swojemu talentowi wykrzesał malarz, by na płaszczyźnie uzyskać głębię. Realizator czyni to w celu osiągnięcia możliwie najwyższego, w swoim mniemaniu, stopnia estetyki, dla odwzorowania na prostokątnym płaskim ekranie zainscenizowanej sceny. Myślę, że Peter Breugel Starszy czynił to z tych samych powodów, tyle, że scena, którą chciał przedstawić, dziś powiedzielibyśmy zarejestrować, była sceną, którą widział, w której być może uczestniczył i jego wizja odwzorowania była po części działaniem dokumentalnym, a po części artystyczną interpretacją. Jako „ekran” posłużyła dębowa deska. Według historyków sztuki badających ten obraz, postać w czarnym ubraniu siedząca po prawej stronie to właśnie autor.

Patrząc na oryginał pracy, której rozmiar to 113 cm x 164 cm, zauważam zabiegi techniczne, które sprawiają, że na odbiorcę działa iluzja wieloplanowości sceny „Wesela wieśniaka”:

- na ścianę tylną farba nakładana prawdopodobnie kępą ostrych słomianych łądyżek, uzyskany efekt to melanż kropeczek o różnym skoncentrowaniu koloru i nierównej wielkości, imituje to idealnie strukturę suchych źdźbeł siana, bo owa ściana to właśnie ułożone na sobie snopy, których przekrój widzimy;
- na podłogę artysta nakładał kolor najprawdopodobniej przy pomocy skrawka tkaniny, efekt to płatanina żyłek przypominająca strukturę marmuru (imitacja klepiska);
- zielony kilim wiszący na ścianie jest gładki, nie posiada struktury, widoczne jest drapowanie wynikające z naturalnego zgięcia wiszącego materiału dzięki czemu stanowi wyraziste tło dla postaci panny młodej;

- meble idealnie imitują naturalne drewno dębowe poprzez misterne nakładanie wyraźnymi pociągnięciami cienkiego pędzla odcieni brązu, rozbielonego beżu i bieli;
- naczynia noszą ślady widocznych pociągnięć średnio grubym pędzlem, ceglasty kolor w różnych odcieniach czyni je niesamowicie realnymi, okrągłymi, czujemy wręcz w dłoniach weselników gliniane talerze i dzbany;
- ozdobą sali jest pęk zboża powieszony na wbitych w miękką słomianą ścianę grabiach, którego realizm zbudowany jest poprzez bardzo cienkie rozmiękczone poprzez roztarcie pociągnięcia pędzla w kolorze beżowym, wierzchnia warstwa ozdobiona jest kilkoma pociągnięciami złota farbą, co powoduje iluzję, że pęk połyskuje. Całość wygląda jak kobiece lśniące, pięknie opadające włosy.



II. 4 *Wesele wieśniaka* (1568), Peter Breugel Starszy, Muzeum Historii Sztuki Wiedeń (fragment).

Podłożem na którym powstał obraz jest deska dębowa, prawdopodobnie materiał ten lepiej niż płótno przenosi pewne niuanse faktury, ponieważ po oszlifowaniu staje się idealnie gładki, a więc wrażliwszy na delikatne muśnięcia narzędzia malarza.

Porównałabym to elektronicznej matrycy o najwyższej czułości, która wyróżnia się spośród innych lepszym odwzorowaniem barw i czułością na faktury. O technicznej stronie powstawania dzieła możemy dowiedzieć się więcej, korzystając z wysokiej rozdzielczości makrofotografii, podczerwonej makrografii, podczerwonej reflektografii oraz prześwietlenia przy użyciu promieni X. Badania nad obrazem prowadziło w 2012 roku Muzeum Historii Sztuki we Wiedniu, gdzie obraz na stałe jest eksponowany. Te dokumentujące obraz fotografie w interaktywnej formie udostępnione są przez muzeum na

stronie insightbreugel.net ³³ Strona internetowa insidebreugel.net przedstawia zdjęcia obrazów Petera Breugla Starszego wykonane techniką makrofotografii, podczerwonej makrofotografii, oraz przeswietień promieniami rentgenowskimi. Zdjęcia te ujawniają kulisy powstawania tych prac od gruntowania deski poprzez nakładanie kolejnych warstw farby.



II. 5 Print screen ze strony insightbreugel.net

1.3. Uchwycenie nastroju poprzez barwę.

Chcąc opisać rolę barwy w kreowaniu świata przedstawionego wybrałam *Sztukę malarską*, znaną też pod tytułem *Alegoria malarstwa* Johanesa Vermeera. Obraz powstał w 1666 roku, ale gdy odbiorca współczesny widzi go pierwszy raz, w szczególności odbiorca zajmujący się dziś fotografią czy sztuką operatorską to ciężko mu uwierzyć, że to scena namalowana farbami, a nie fotografia.

³³ insightbreugel.net [30.08.2019].



II. 6 *Sztuka malarska*, Johannes Vermeer, 1666 r Muzeum Historii Sztuki Wiedeń.

Przestrzeń , w której obraz jest eksponowany to wąski korytarz na tyłach głównych sal ekspozycyjnych. Jest tam dość duszno, a w miesiącach wakacyjnych także tłoczno. Mimo to, stając przed obrazem możemy odczuć chłodne powietrze poranka wpadające przez uchylone okno. Realizm tej sytuacji oddziałuje na nas tak mocno, że stajemy się jej uczestnikami, czujemy jakbyśmy podglądali malarza i jego modelkę przy pracy. Wierzymy w to, że za kotarą jest uchylone okno, cera kobiety lśni od porannego słońca, a wisząca na ścianie mapa porusza się delikatnie od ruchu powietrza.

Świat przedstawiony tego obrazu wciąga nas mocno. Dajemy się oszukać, ponieść iluzji. Porównując to do pracy realizatora telewizyjnego, to tak, jakby w 1666 roku artysta zastosował telewizyjną technikę rzeczywistości rozszerzonej.³⁴ Ulotna chwila zostaje

³⁴ Rzeczywistość rozszerzona, ang. Augmented Reality (AR)- technologia polegająca na łączeniu na ekranie obrazu realnego z kamery z elementami graficznymi, które są w czasie rzeczywistym przeliczane przez komputer graficzny i symulują rzeczywisty ruch obiektów synchroniczny z obiektami realnymi. Kamera jest wyposażona w czujniki analizy ruchu w osiach X, Y oraz transfokacji, a informacje te są przekazywane na bieżąco do komputera sterującego systemem AR. Program AR korzysta także z punktów odniesienia, tzw. markerów ułatwiających określenie odniesienia grafiki względem rzeczywistych obiektów. Obraz AR jest opóźniony względem obrazu z innych kamer, co musi być uwzględnione w całym procesie realizacji wizji i dźwięku.

magicznie zarejestrowana. Zabieg udaje się Vermeerowi dzięki zastosowaniu barw, odwołujących się do naszych skojarzeń z rzeźkim porankiem.

Wiek XVII był widownią najpełniejszych i najdalej sięgających zmian w rozumieniu koloru jako zjawiska fizycznego. Na początku wieku encyklopedia naukowa nadal podawała definicję arystotelesowską, uznającą za najszlachetniejsze kolory: biel, żółty, purpurę, zieleń, niebieski i czerń, natomiast za kolory proste tylko biel i czerń. Zaś holenderski uczeń Rembrandta, Samuel van Hoogstraten, który poświęcił wiele czasu na studia nad kolorem, wskazał, że jedyne wyniki z mieszania kolory to zieleń powstająca z żółtego i niebieskiego oraz purpura z czerwonego i niebieskiego. W 1604 roku matematyk i astronom Johannes Kepler ogłosił, że rozróżnienie między kolorami pozornymi i prawdziwymi jest nieuzasadnione, a poza czernią i bielą wszystkie inne kolory są przezroczyste. Teorię, że kolory zależą nie od wzajemnego oddziaływania na siebie czerni i bieli, lecz od różnych stopni załamania światła głosili w wieku XVII także inni naukowcy, zanim Sir Isaak Newton rozpoczął eksperymenty z rozszczepianiem światła w pryzmacie.³⁵

Robert Fludd – angielski doktor medycyny, filozof i pisarz, jako pierwszy opublikował w latach 30-tych XVII w. koło barw składające się z pięciu kolorów – niebieskiego, zielonego, czerwonego i dwóch rodzajów żółtego. W 1686 roku Richard Waller opublikował zaś *A catalogue of simple and mixed colours*, gdzie w formie kwadratu uporządkował barwy podstawowe na podstawie spójnej koncepcji fizycznej.

W tym samym czasie Johannes Vermeer używał w wielu obrazach barw niebieskiej i żółtej jako dominujących w swojej paletce. Barwy te nadawały działom świetlistość oraz skojarzenie z chłodem. Skoro niebieski jest kolorem wtórnym, to może on mieć różny walor i nasycenie w zależności od zamierzeń artysty.

Stosowana przez Vermeera ultramaryna – kolor zza morza, którego na próżno szukać w naturze pod naszą europejską szerokością geograficzną, pomógł w mojej ocenie zbudować wrażenie świeżości powietrza, magii poruszenia kotary przez delikatny powiew.

Przytoczę kilka myśli z rozważań o odczuwaniu barw zebranych przez Ludwiga Wittgensteina, które są mi bliskie, ponieważ potwierdzają, iż postrzeganie barwy jest i zawsze było subiektywne. Człowiek na przestrzeni lat próbuje barwy określić, opisać czy skatalogować, ale nigdy nie będzie to ostateczne.³⁶

³⁵ John Gage, *Kolor i kultura, teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. Joanna Holzman, TAIWPN Universitas, Kraków 2008, s.153.

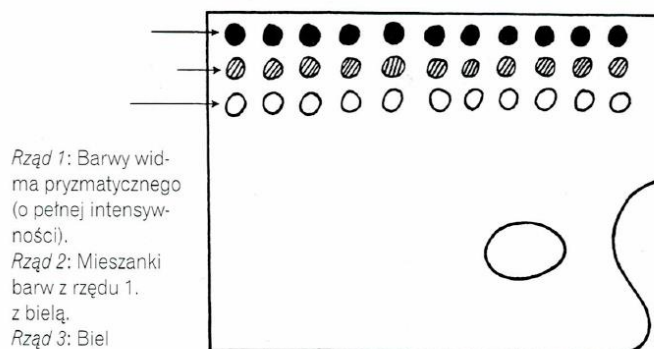
³⁶ Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, tyt. oryginału *Bemerkungen über die Farben*, Wydawnictwo Altheia Warszawa 2014 s. 43 i 54.

„Pojęcie barw trzeba traktować podobnie jak pojęcie wrażeń zmysłowych.”

„Zatem różni ludzie mogą mieć odmienne pojęcia barwy? – Nieco odmienne. Odmienne pod tym czy innym względem. I będzie to szkodzić ich porozumieniu mniej lub bardziej, często nie będzie szkodzić prawie wcale.”

Już po namalowaniu przez Johanesa Vermeera *Alegorii malarstwa* Sir Isaak Newton zauważył, że promień światła po przejściu przez pryzmat załamuje się, a różne barwy załamują się w różnym stopniu. Wynikiem eksperymentów była prezentacja barw sąsiadujących: czerwonej, pomarańczowej, żółtej, zielonej, niebieskiej, indygo i fioletowej, które Newton wyraził w postaci koła. W teorii Newtona więc, światło to niejednorodna mieszanina, w skład której wchodzi barwy podstawowe. Po ponad 100 latach, oponent Isaaka Newtona Johann Wolfgang von Goethe starał się udowodnić, iż mieszanina wszystkich barw nie daje białego lecz czarny.³⁷

Powracając zatem do porównania działań realizatora i malarza poprzez przyjrzenie się narzędziom stosowanym do osiągnięcia pożądanej barwy - prezentuję palety, z jakich korzystali George Seurat i Vincent van Gogh i zestawiam je z technicznym opisem współczesnej matrycy elektronicznej.



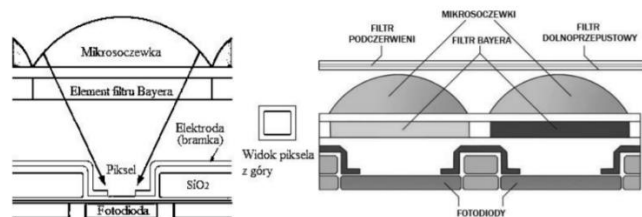
II.7. Paleta Georga Seurata z roku ok. 1891³⁸

³⁷ opracowanie dr hab. Inż. Władysława Artura Woźniaka

www.if.pwr.edu.pl/~wozniak/fotometria_pliki/Fotometria_9.pdf z Katedry Optyki i Fotoniki Politechniki Wrocławskiej.

³⁸ J. Gage, *Kolor i kultura, teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, rozdział Paleta: matka wszystkich kolorów s.187.

Przedstawia 9 kolorów ułożonych tonowo od bieli przy otworze na kciuk do cynobru położonego za czernią.



II.9. Uprozczone przekroje matryc kamery elektronicznej.⁴⁰

³⁹ J. Gage, *Kolor i kultura, teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, rozdział Paleta: matka wszystkich kolorów s.189.

27

światła wytwarzają ładunki elektryczne, które fotodiody przekazują dalej do urządzenia rejestrującego. W ten sposób możemy zobaczyć na monitorze obraz z kamery.

1.4. Usytuowanie w przestrzeni

Chciałabym na koniec tego rozdziału przywołać ważne dla mnie wspomnienia z mojego rodzinnego Wrocławia, gdzie jako uczennica szkoły podstawowej po raz pierwszy zobaczyłam *Panoramę Racławicką* autorstwa Jana Styki i Wojciecha Kossaka. Stworzone w 1894 roku dzieło, które podczas każdej wizyty wprowadzało mnie w iluzję, że jestem otoczona przez rzeczywiste pole bitwy, jest w mojej dzisiejszej ocenie prototypem filmowej technologii Augumented Reality.⁴¹

To znak, że już pod koniec XIX wieku artyści szukali metod, by zadziwić widza, wykreować kawałek świata, którego widz może być uczestnikiem.

Zważywszy, że pierwsi widzowie *Panoramy*, mieszkańcy Lwowa i okolic, żyli w czasach, kiedy zjawisko fotografii było nowością, a zatem ich percepcja nie była obciążona wiedzą o jakiegokolwiek manipulacji obrazem, możemy sobie wyobrazić jak silne było wrażenie „przeniesienia” na pole bitewne.



II. 10 *Panorama Racławicka* (fragment) Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

⁴¹ Augumented Reality, patrz przypis 20, s.20.



II. 11 *Panorama Racławicka* (fragment) Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

W filmie dokumentalnym pt. *Królowa panoram*⁴² dawni mieszkańcy Lwowa, którzy jako dzieci odwiedzali Panoramę, dzielą się swoimi wspomnieniami o magii chwil, jakie przeżyli. By zobaczyć jak daleko sięga plan realny, a gdzie zaczyna się ten namalowany w ukryciu przynosili do rotundy wróble w kieszeniach, by przekonać się, jak daleko polecą.

Podsumowując rozważania o związkach historii sztuki ze współczesną twórczością realizatorów telewizyjnych, zauważam linearną kontynuację tych działań. Próby docierania do widza, wysiłki by odszyfrować jak percepuje i co może go zainteresować są takie same od tysięcy lat. Między wizją przekazania, a ekranem projekcji było i jest to ulotne coś... energia transpozycji na obraz.

⁴² *Królowa panoram*, reż. Marcin Bradke, prod. TVP S.A. O/ Wrocław dla TVP Historia 2013.

Rozdział 3

Jak transferować przeżycia - od wynalezienia fotografii do manipulacji obrazem.

Jacek Dukaj uważa, że instynkt uzewnętrzniania przeżyć w każdym momencie dziejowym szuka najlepszych metod realizacji. Ludzkość przeszła długą drogę od oralności w piśmienność i dalej w bezpośredni transfer przeżyć. Pierwszą technologią umożliwiającą bezpośredni transfer przeżyć była fotografia.⁴³ „Reakcje na fotografię i film dowodzą, że postęp w zakresie podobieństwa obrazów wywołuje iluzję samego życia. Pierwsze filmy pokazane około 1890 roku były tak nieporadne technicznie, że dziś dają nam niewielkie złudzenie rzeczywistości; wtedy jednak dodanie ruchu do czarno-białego obrazu wystarczyło, żeby widzowie krzyczeli ze strachu przed pociągiem pędzącym na oślep w ich kierunku. Ciekawe, że prawie żadnych dodatkowych zysków nie przyniósł kolor (...). A pierwsze naturalnej wielkości hologramy, które do nieruchomego obrazu dodały potężną paralaksę ruchu, były tak szokująco rzeczywiste, że sportretowana osoba, przestawszy się poruszać, sprawiała wrażenie martwej.”⁴⁴

Zarejestrowany przez Louisa Jaquesa Mande Daguerra i Williama Henrego Focha Talbota w latach 30-tych XIX w. rzeczywisty obraz to oczywista kontynuacja sztuki malarskiej, a szerzej ujmując – sztuki wizualnej, której istotna część, jak wspomniana przeze mnie przed chwilą „reportażowa” twórczość Petera Breugla, miała na celu zarejestrowanie wycinka rzeczywistości.

Fascynacja samym wiernym utrwaleniem chwili nie była jednak długa. Cudownie zarejestrowany *Widok z okna w Le Gras* około roku 1826, zanim jeszcze Daguerre i Talbot niezależnie od siebie ogłosili swoje wynalazki, dagerotyp *Boulevard du Temple* z roku 1838, czy *Skala Agassiz i wodospad Yosemite widziane z Union Point* z 1878 roku Carletona Watkinsa to tylko zamrożona przy pomocy technologii rzeczywistość.

Twórcy niemal natychmiast po opanowaniu technologii fotograficznych zaczęli uruchamiać pokłady kreatywności, by rzeczywistość odrealnić, przekształcić i twórczo zapanować nad nią. Pojawiły się pierwsze fotomontaże - w mojej ocenie prototypy

⁴³ Jacek Dukaj, *Po piśmie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

⁴⁴ Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tyt. oryginalny *Art. And Visual Preception. A Psychology of the Creative Eye*, przeł. Jolanta Mach, Oficyna s.c.2004, s.150.

dzisiejszych green boxów⁴⁵ i studiów wirtualnych.⁴⁶ Metodą zasłaniania fragmentów matówki, rysowania na matówce i wielokrotnego naświetlania tego samego materiału powstawały kompozycje będące wizjami twórców. Czasem tylko z powodów technicznych metody te były użyteczne, np. gdy nie można było zgromadzić w tym samym czasie wszystkich uczestników do wspólnej fotografii, ale twórcy traktowali też fotomontaż jako formę artystycznego przekazu.

Oscar Gustave Rejlander około roku 1859 jako pierwszy zaczął składać kilka pojedynczo wykonanych zdjęć w jedno dzieło, stworzył fotomontaż o wydźwięku społecznym *Ciężkie czasy*.



II. 12 *Ciężkie czasy*, Oscar Gustave Rejlander 1859 r.

⁴⁵ Green box – metoda techniczno-realizacyjna służąca połączeniu obrazu z kamery telewizyjnej, gdzie w tle postaci lub obiektów jest specjalnie przygotowane zielone tło, z innymi obrazami, które po połączeniu stanowią tło lub odrębną warstwę obrazu. Technicznie metoda polega na elektronicznym wycięciu koloru zielonego i wymianę uzyskanej przestrzeni na inne dowolne źródło video. Wybrany kolor jest zielony, ponieważ nie występuje on w ludzkiej skórze. Kolorem stosowanym w tej technologii był także w minionych latach niebieski, był to blue box.

⁴⁶ Wirtualne studio- technologia telewizyjna pozwalająca w warunkach green boxa lub blue boxa pokazywać obraz z wielu kamer jednocześnie, zachowując właściwą perspektywę i odwzorowanie przestrzeni przypominające przestrzeń realną. Najszerzej widziane tło podłożone metodą green boxa odpowiada planowi totalnemu studia wirtualnego, zaś z poszczególnych kamer pokazujących plany średnie i zbliżenia widać wycinki tła w odpowiedniej wielkości i perspektywie. Technologia ta oparta jest na systemie czujników na obiektywach kamer oraz czujników umieszczonych na suficie studia telewizyjnego.



II. 13 *Dwie drogi życia*, Oscar Gustave Rejlander 1860 r.

Henry Peach Robinson, malarz, który zainteresował się fotografią mocno zaangażował się w manipulację przy użyciu fotomontażu i uczynił z tego sztukę. Z pięciu negatywów stworzył starannie skomponowane dzieło *Gasnące życie*. W tym miejscu pozwolę sobie na dygresję.

Ciekawe jest spostrzeżenie Johna Bergera w felietonie filmowym BBC „Ways of seeing” Episode 1 z 1972 roku, że wynalezienie aparatu fotograficznego oraz opracowanie techniki robienia reprodukcji pozwala także mieć wpływ na to, gdzie obraz jest eksponowany. Można fragmenty dzieła powiększyć, podzielić na detale oraz cudownie sprawić, że to samo dzieło w jednym czasie ogląda wiele osób na świecie.



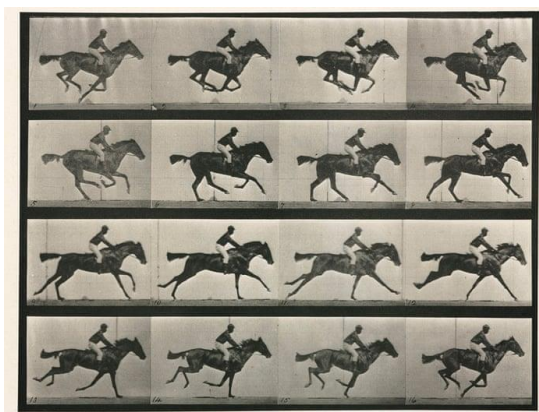
II. 14 *Gasnące życie*, Henry Peach Robinson 1858 r.

Przed tym wynalazkiem, namalowany obraz lub zrobiona w jednym egzemplarzu fotografię dagerotypową można było oglądać tylko w sali, gdzie była eksponowana. Przy pomocy kamery możemy decydować nie tylko co widzimy, ale jak widzimy.

W felietonie filmowym z 1972 roku John Berger mówi także:

„Rewolucja kamery pozwala nam umieścić dzieło w kontekście naszego życia.” (oryg. „Everything around the image is a part of its meaning.”)⁴⁷

Eksperymenty Eadwearda Muybridge’a polegające na fotografowaniu konia w poszczególnych fazach ruchu w możliwie jak najkrótszym czasie naświetlania w zauważalny sposób przywołują podobieństwa do ośmiokopytnych bizonów w Grocie Chauveta. Rysunki z paleolitu to imitacja ruchu, taka sama jak puszczane w mutoscopie kolejne fazy biegu końskich kopyt. Jest to niezbity dowód na to, że twórcy tak samo myśleli i mieli podobne dążenia- przekazać poprzez obraz informację o otaczającej rzeczywistości. „Po fotografii nadeszły, coraz skuteczniej zaspokajając owo pragnienie: (pragnienie transferu przeżyć) fonograf (transfer wrażeń dźwiękowych), radio (transfer wrażeń dźwiękowych w czasie rzeczywistym), kino (transfer wrażeń wizualnych ciągłych), kino dźwiękowe (transfer wrażeń wizualnych i dźwiękowych ciągłych), telewizja (transfer wrażeń wizualnych i dźwiękowych w czasie rzeczywistym). Wreszcie – ich agregatory, usprawniacze.(...) Internet. Smartfony, tablety. Virtual Reality, Augmented Reality.”⁴⁸



II. 15 E. Muybridge *Horse in motion* 1879 r.



II. 16 Rysunki naskalne w Grotach Chauveta
35 000 p.n.e.

By eksperymentować i odrealnić obraz, czyniąc z niego „ekran” projekcji własnej wyobraźni korciło także bardzo szybko twórców filmowych. Czyste w swej dokumentalnej formie *Wyjście robotnic z fabryki* braci Lumiere, czy wiktoriańskie filmy dokumentujące

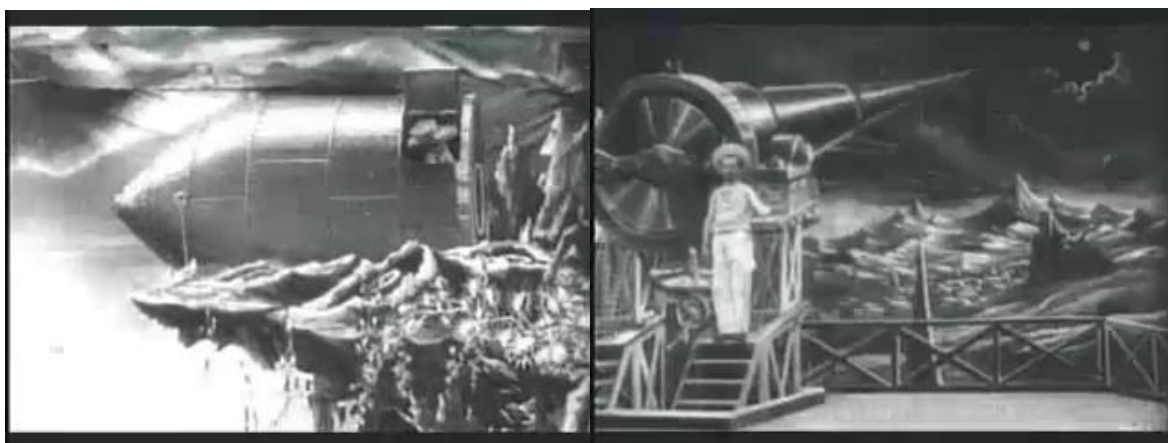
⁴⁷ John Berger, *Ways of seeing episode 1*, tłum. autorki, BBC 1972.

⁴⁸ J. Dukaj, *Po piśmie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s.269.

pierwsze przejazdy elektrycznych tramwajów po Bradford⁴⁹ już 1901 roku wydało się niewystarczające.

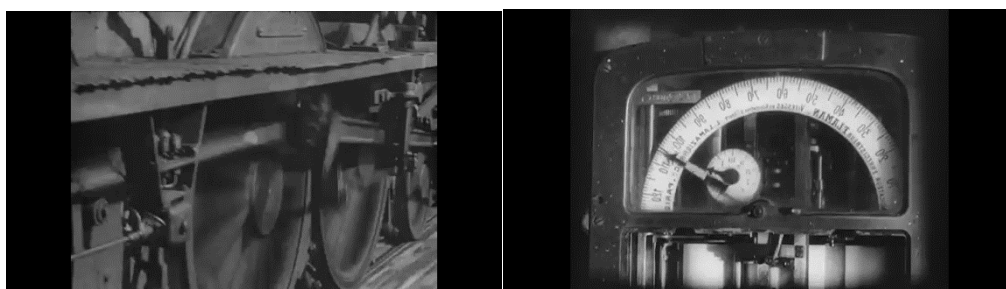
Możliwość rejestracji obrazu ruchomego wyzwoliła z twórcach pokłady chęci do działań, by przenieść widza w krainę fantazji i uczynić z filmu autorską formę wyrazu.

Konfabulując na temat rzeczywistości, miejsca akcji, wyglądu bohaterów Georges Melies już w roku 1902 stworzył pierwszy film o magicznym wydźwięku - *Podróż na księżyc*. To był milowy krok do manipulowania percepcją widza, co ma swoją kontynuację dziś w rzeczywistości rozszerzonej, o której za chwilę opowiem.



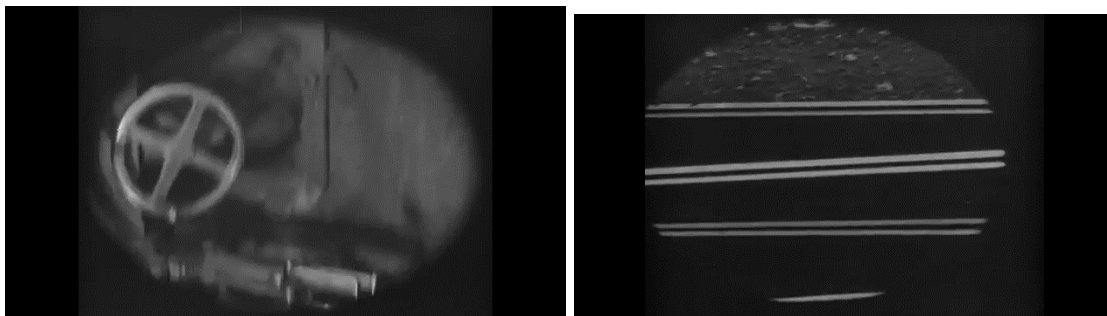
Il. 17, 18 Kadry z filmu *Podróż na księżyc*, reż. George Melies 1902 r.

Plastyka obrazu, scenografia, fotomontaż - to wszystko przenosiło widza w inne miejsce, w świat nierealny. Prace nad opowiadaniem widzowi o sprawie, której tak naprawdę nie ma, trwały równolegle w montażowniach filmowych. Wynalezienie i stosowanie przez Abła Gance'a w latach 20-tych montażu przyspieszonego poszerzyło możliwości manipulacji obrazem, a co za tym idzie oszukiwania widza.



Il. 19, 20 Kadry z filmu *Kóło udręki*, reż. Abel Gance 1929 r.

⁴⁹ *Electric Tram Rides from Forster Square*, Bradford, BFI 1902.



II. 21, 22 Kadry z filmu *Kolo udreki*, reż. Abel Gance 1929 r.

Reżyser zestawiał ze sobą naprzemiennie kilkuklatkowe ujęcia detali związanych z maszyną parowozu i oraz jego otoczeniem. Zbudował tym iluzję, że pociąg gna coraz prędzej, pejzaże migają za oknem, a przerażona pasażerka jest wbita w fotel.

Wspominam o tym, by wykazać historyczną ciągłość w dążeniach twórców do odrealniania obrazu i manipulowania nim, by osiągnąć zamierzone cele. „Ocena fikcyjności i realizmu, zgodnie ze wskazaniem Platona, dotyczy odniesienia przekazu do kryterium prawdy, natomiast za Arystotelesem przyjmuje się, że ocena ta dotyczy prawdopodobieństwa wystąpienia określonych zdarzeń – prawdopodobieństwa struktury świata przedstawionego i jego poszczególnych elementów.”⁵⁰

Czy zabieg Abela Gance’a powoduje, że widz uznaje powstały zmontowany obraz za prawdę? Czy ocenia, że przedstawiona sytuacja pędzącego pociągu ma miejsce w rzeczywistości? W mojej ocenie widz zarówno według kryteriów Platona jak i Arystotelesa uznaje ten świat ekranowy jako realny.

Przenieś się w tym momencie o 60 lat do przodu, by pokazać, w mojej ocenie, moment kulminacyjny zachłystnięcia się twórców technologią, w celu przenoszenia widza w świat fikcyjny. Powstały w 2009 roku *Avatar* Jamesa Camerona to przeniesienie widza w świat całkowicie fikcyjny, nie tylko w warstwie scenariusza, ale i sposobu realizacji. Każde ujęcie to wykreowana przy pomocy sprzętu do symulacji 3D rzeczywistość.

⁵⁰ Anna Kołodziejczyk, *Dziecięca koncepcja fikcji, czyli co jest „na niby” w telewizji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s.69.



II. 23 Kadr z filmu *Avatar*, reż. J. Cameron 2009 r.



II. 24 Kadr z making off-u filmu *Avatar*, reż. J. Cameron 2009 r.

Faktyczna obecność aktorów na planie nie oznaczała, że widzowie zobaczą ich takimi, jakimi są w rzeczywistości. Ich sylwetki i twarze zostały przetworzone.

I tak zdziwienie coraz nowszymi pomysłami na zniekształcenie obrazu w filmach zupełnie się nie zużywa, kwitnie i rozwija się.

Czy to co oglądamy dziś na ekranie to nadal jest obraz filmowy? Szlachetny gradient naświetlonej taśmy został zastąpiony przez całkowicie zdigitalizowaną treść będącą strumieniem elektrycznych impulsów.

Ja pozostaję jednak wierna teoriom twórców języka filmu, z którymi zżyłam się w zawodowym działaniu. Uruchamianie wyobraźni, zamiast dyktowania jej co ma sobie wyobrazić, jest w mojej ocenie ciekawsze i szlachetniejsze. „Montaż Kuleszowa, Eisensteina czy Gance’a nie ukazywał samego zdarzenia: czynił doń tylko aluzję. Większość swych elementów czerpali oni zapewne z rzeczywistości, którą chcieli opisać, ale ostatecznie znaczenie filmu kryło się bardziej w organizacji tych elementów niż w ich obiektywnej zawartości. Bez względu na to, jaka była realistyczna zawartość każdego poszczególnego obrazu, materiał narracyjny rodził się z tych współzależności.(...) uzyskano pewien wynik abstrakcyjny przy czym żaden z konkretnych elementów nie zawierał jego przesłanek.”⁵¹

Agnieszka Holland zapytana podczas spotkania online , w ramach cyklu zajęć doktorantów *Spotkania z mistrzem* w dniu 9 maja 2020, o wykorzystywanie nowoczesnych technologii w swoich filmach odpowiedziała, że jest nimi zainteresowana tylko o tyle, ile mogą pomóc w uzyskaniu... prawdy na ekranie. Podała przykład zastosowania do jednej ze scen filmu *W ciemności* bardzo czulej i nowoczesnej jak na rok 2011 kamery cyfrowej, by pokazać jak bardzo ciemno jest w kanale, gdzie odbywała się scena. Taśma technologicznie była słabsza, mniej czuła i ziarnistość nakręconego materiału przegrywała z cyfrową jakością.

Autorka zdjęć Jolanta Dylewska zdecydowała o zastosowaniu techniki cyfrowej. Bardzo ucieszyła mnie ta odpowiedź, ponieważ to jest także moje spojrzenie na sztukę filmową i telewizyjną oraz drogą, którą idę w mojej telewizyjnej twórczości.

Moja realizacja, którą opisuję w rozdziale 5 niniejszej pracy jest tego potwierdzeniem.

⁵¹ Andre Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wyd. Artystyczne i Filmowe Warszawa 1963, s.61.

Rozdział 4

O umiejętności stosowania technologicznie zaawansowanych narzędzi realizacyjnych.

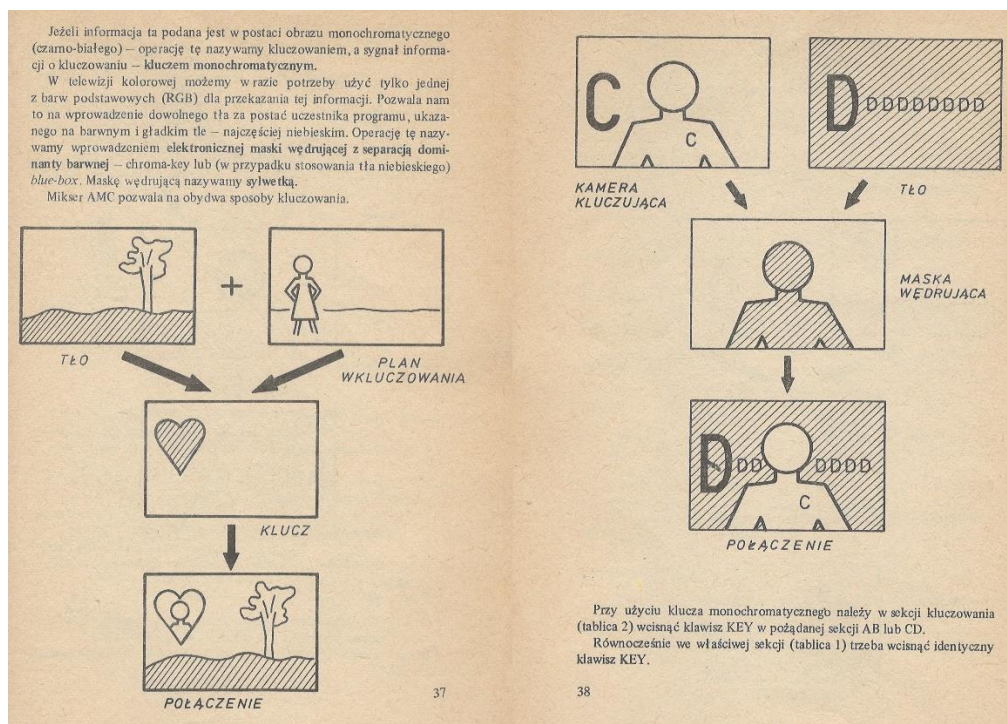
Telewizja jest ważną częścią kultury wizualnej i ma wpływ na jej kształtowanie. Według Marka Krajewskiego z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu kultura wizualna to wszystko, co da się zobaczyć. „Ta krótka definicja oznacza, że porządek kulturowy z całego pola wizualności, wycina pewnego rodzaju rzeczy, których doświadczanie jest możliwe dla danej społeczności (...) Głównym punktem zainteresowania jest traktowanie kultury wizualnej jako pewnego rodzaju filtra, poprzez który określona zbiorowość doświadcza rzeczywistości.”⁵²

Powrócę w tym miejscu do sformułowanej przez mnie, na potrzeby tej pracy, definicji realizacji telewizyjnej. W moim odczuciu, to stwarzanie pewnego wrażenia na ekranie, że istnieje świat, który tak na prawdę nie istnieje. To budowanie od zera opowieści o sytuacji, umiejscawianie jej w fikcyjnej umownej rzeczywistości i na bazie tej umowności przekazywanie treści programowych. Między wizją, a ekranem, na którym ukazuje się efekt końcowy jest technologia, która może pomóc w uzyskaniu zamierzonego celu.

Początki stosowania elektronicznego manipulowania obrazem telewizyjnym poprzez umieszczanie obiektu widzianego przez kamerę na innym tle niż jest w rzeczywistości mają miejsce na przełomie lat 70-tych i 80-tych. Do studiów TVP mikserzy wizyjne, mające te techniczne możliwości, zostały wprowadzone w 1982 roku, a efekt kluczowania, tak powszechnie dziś stosowany, miał wówczas status „efektu specjalnego”.

Wydawany przez Komitet do spraw radia i telewizji kwartalnik *Vademecum realizatora tv* poświęcił cały numer na opisanie niezwykłych możliwości konsol wizji Bosch Fernseh zainstalowanych w studiach S3 i S6 przy Woronicza. Prezentowane na Il. 25 tła, były oczywiście nieruchome, ruchomy mógł być tylko rzeczywisty obraz z kamery, przedstawiający najczęściej prezentera lub aktora. To już historia.

⁵² Stenotyp spotkania prof. Marka Krajewskiego z zespołem projektowym Zakładu Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW w czerwcu 2013r. [<http://kulturawizualna.uw.edu.pl/seminarium/czerwiec-2013-prof-marek-krajewski/>] dostęp 01.05.2021.



II. 25 Fragment instrukcji obsługi miksera wizyjnego Bosch Fernseh⁵³

Dziś napędy komputerów podających tła potrafią przeliczać w czasie rzeczywistym ruch animacji, w zależności od ruchu postaci i ruchu kamery. Możemy więc widzieć na ekranie wirtualne obiekty interaktywnie współistniejące z postaciami realnymi.

Reprezentatywnym przykładem na zastosowanie technologii, która odgrywa ważną rolę w kreacji obrazu jest widowisko rozrywkowe *Dance, dance, dance* emitowane w TVP 2 w ramówkach wiosennych lat 2019, 2020 i 2021⁵⁴. Scenariusz cyklu zakłada rywalizację kilkunastu par tancerzy, którzy na przestrzeni 12 odcinków prezentują układy taneczne, będące współczesnymi inscenizacjami znanych światowych teledysków.

Tancerze są dla realizatora składową obrazu, która w połączeniu z technologią Augmented Reality⁵⁵ daje końcowy efekt wykreowanego świata.

Składowymi pojęciami obiektu wizualnego są morfologia obiektu, jego struktura i kontekst. To właśnie ta ostatnia cecha decyduje o zmianie znaczenia. „Kontekst bez wątplenia stanowi najbardziej oczywistą wskazówkę interpretacyjną, pozwalającą trafnie

⁵³ Tadeusz Kurek, *Miksery obrazu kolorowego Bosch Fernseh, Vademecum realizatora TV*, Komitet do spraw radia i telewizji - Ośrodek Szkolenia i Doskonalenia Kadr 1982.

⁵⁴ Widowisko telewizyjne *Dance, dance, dance*, licencja Endemol, produkcja TVP i Rochstar S.A. dla TVP S.A. 2019, 2020, 2021.

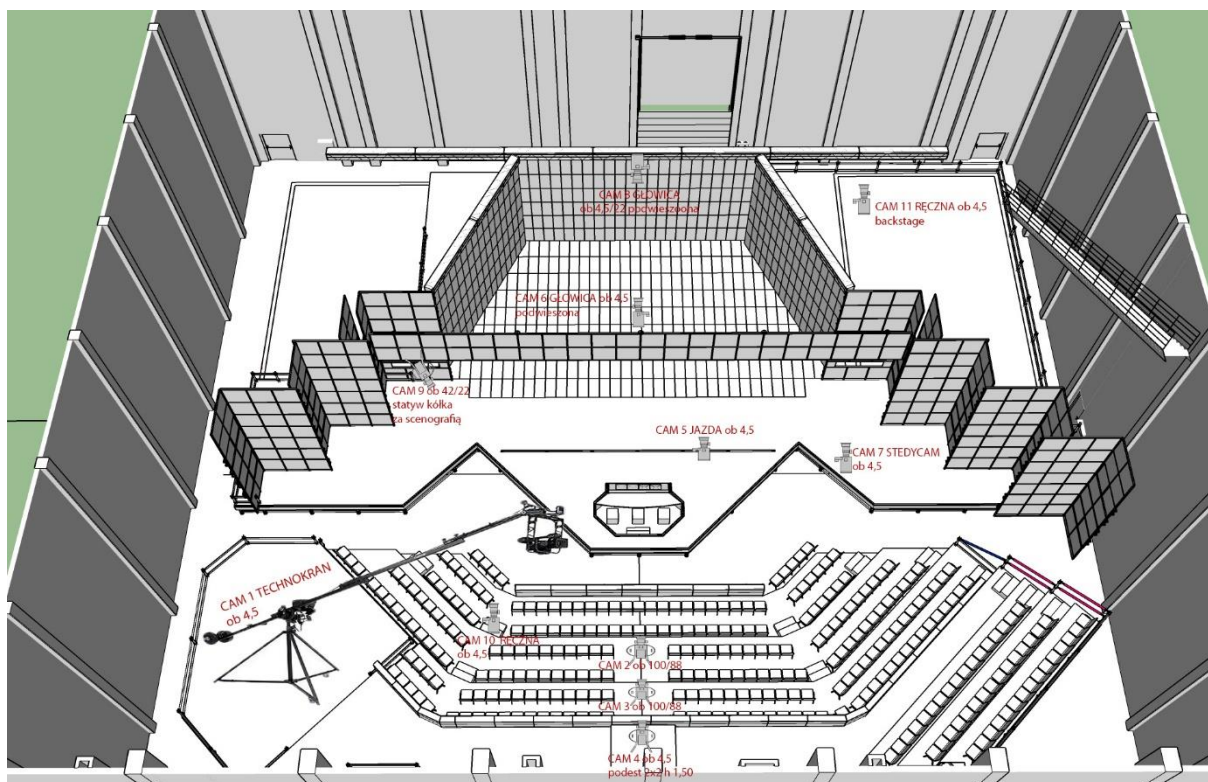
⁵⁵ Augmented Reality (AR)- patrz przypis 20 s.20.

rozpoznawać widziany przedmiot. Ten sam kształt umieszczony w innym kontekście ulega swoistej metamorfozie i staje się własnością zupełnie innego przedmiotu.”⁵⁶

Przenosząc te rozważania na realizację telewizyjną dokładnie o to chodzi twórcom, by na ekranie zaskoczyć widza dodanym poprzez drugą część obrazu kontekstem. Poprzez połączenie dwóch obrazów otrzymujemy nowe umiejscowienie akcji. Ekranowy świat przedstawiony buduje się więc na konsolcie realizatora.

W kadrze realnym prócz postaci tancerzy są też elementy scenograficzne, które na ekranie uzupełniają się z wirtualnymi. Jak wielkie technologicznie jest to przedsięwzięcie pozwala nam się zorientować rzut studia z planem rozmieszczenia kamer.

Kamera 1 – technokran⁵⁷ oraz kamera 5- jazda na podłodze pod sceną, mają dodane do swojego obrazu wirtualne elementy scenograficzne.



Il. 26 Schemat rozmieszczenia kamer w hali zdjęciowej.

Ilustracja 28 pokazuje końcowy efekt ekranowy – ruiny otaczające bohaterów teledysku są w całości efektem Augmented Reality. Realizator składa go w czasie rzeczywistym dodając grafikę do odpowiednio oczujnikowanej kamery. Ruch technokranu

⁵⁶ Dobrosław Bagiński, Piotr Francuz, *Obrazy w umyśle, studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod. red. P. Francuza, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s.30

⁵⁷ Patrz przypis 15 s.11

jest wiernie odtwarzany przez komputer generujący grafikę w czasie rzeczywistym, co sprawia, że perspektywa miasta zmienia się wraz ze zmianą pozycji kamery.



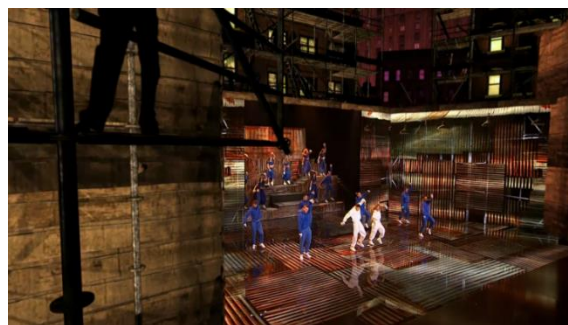
II. 27 Realny obraz z kamery 1-technokranu.



II. 28 Efekt ekranowy z technologią AR z widowiska *Dance, dance, dance*, lic. Endemol, prod. Rochstar i TVP S.A. 2020



II. 29 Realny obraz z technokranu.



II. 30 Efekt dołożonych budynków.⁵⁸



II. 31 Efekt ekranowy z Augmented Reality.



II. 32 Obraz realny z kamery.

⁵⁸ Ilustracje 29,30,31,32 to kadry z prób widowiska *Dance, dance, dance*, lic. Endemol, prod. Rochstar i TVP S.A. 2020.

Kolejne pary slajdów ilustrują dwa różne światy, które funkcjonują na czystym obrazie z kamery i na tym wykreowanym z dołożonym efektem AR.

Sposób realizacji widowiska *Dance, dance, dance* unaocznia moja definicję realizacji telewizyjnej, którą w formie tezy przedstawiam we wstępie do niniejszej pracy. To jest opowieść osadzona w rzeczywistości, której nie ma. Istnieje ona tylko na ekranie przez czas trwania wykonania tanecznego w studiu telewizyjnym, a dla widza w czasie, gdy ma włączony telewizor. Wykonawcy nie znajdują się w niej w rzeczywistości, lecz starają się w nią wpisać poprzez choreografię, kostiumy, charakteryzację.

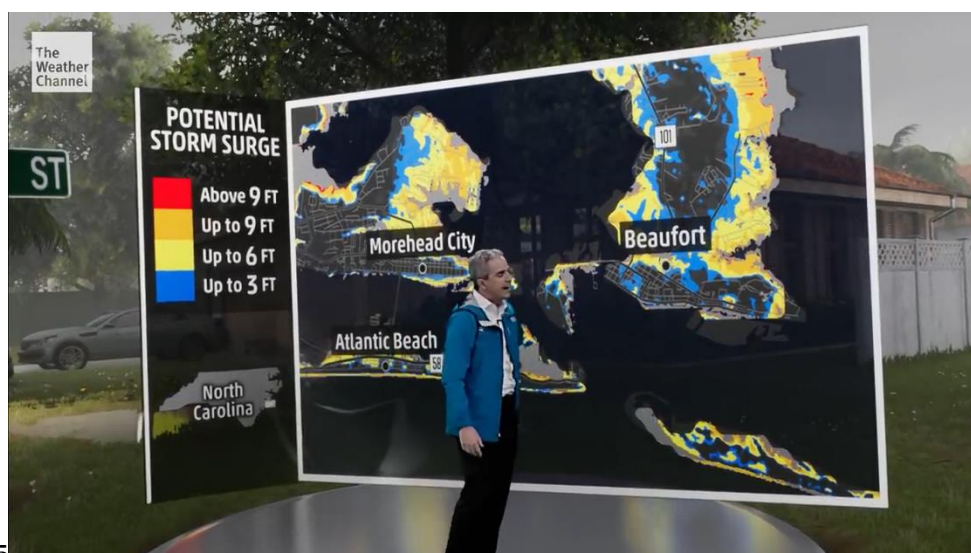
Widowiskami z użyciem rozszerzonej rzeczywistości są w znanych na świecie stacjach telewizyjnych codzienne programy studyjne, jak na przykład prognozy pogody. Technologia może zatem nie tylko pomagać w uzyskaniu efektu czysto estetycznego, ale jest sposobem na niesienie informacji. Praca całego zespołu realizacyjnego służy temu samemu zadaniu – wykreowaniu zmyślonej rzeczywistości ekranowej.



II. 33 America's Morning Headquarters, Weather channel - studio telewizyjne, moment przed dodaniem efektu Virtual window.



II. 34 America's Morning Headquarters, Weather channel- efekt Virtual window.⁵⁹



II. 35

⁵⁹ Virtual window – telewizyjny efekt specjalny polegający na zasymulowaniu przez grafikę komputerową dodatkowej przestrzeni znajdującej się w scenografii studia. Okno z widokiem na nierzeczywiste obiekty może być umieszczone zarówno na ścianie diodowej będącej elementem scenografii jak i w obszarze green boxa. Efekt może dać iluzję powiększenia studia o drugi plan, jak i wysunięcia się na pierwszy plan obiektów widzianych wcześniej na ścianie diodowej.



II. 36



II. 35, 36, 37 The Weather Channel, sekwencja zdarzeń z użyciem AR.

Choć sytuacje pokazane w weekendowym magazynie America's Morning Headquarters i prognozie pogody kanału The Weather Channel mogą być nieco zaskakujące i nieprawdopodobne dla widzów, jednak nadrzędność użyteczności informacyjnej zabiegów technologicznych tłumaczy ich użycie. W bardzo obrazowy sposób widz jest poinformowany o niebezpieczeństwie długiej drogi hamowania na mokrej nawierzchni (Il. 34) i o realnym niebezpieczeństwie powodzi na skutek huraganu (Il. 35, 36, 37).

„Szerzej rozumiane prawdopodobieństwo w rozwoju akcji polega na respektowaniu pewnej logiki artystycznej, na wierności pewnym założeniom, które w dużym stopniu są konwencjonalne, na respektowaniu przyjętego sposobu motywacji.”⁶⁰

⁶⁰ Michał Głowiński, Aleksandra Okopień -Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, PWN Warszawa 1986, s.399.

W kolejnym rozdziale odwołam się do moich osobistych doświadczeń jako realizatora widowiska lalkowego dla dzieci *Zwierzaki Czytaki* w reżyserii Tomasza Trojanowskiego. Zestawienie tych doświadczeń skłoniło mnie do szerszego omówienia tej realizacji, jako przykładu na zastosowanie technologii, by pomóc młodemu widzowi w uruchomieniu wyobraźni.

Rozdział 5

Opis cyklu widowisk telewizyjnych dla dzieci *Zwierzaki Czytaki* , który łączy w sobie tradycyjny teatr lalkowy z nowoczesną technologią telewizyjną.

Realizacja telewizyjna to stwarzanie przez realizatora wrażenia, że istnieje świat, w którym osadzamy opowieść, a tak naprawdę jest on fikcyjny i stworzony tylko na potrzebę telewizyjnego ekranu.

Zrealizowane przeze mnie widowisko telewizyjne *Zwierzaki Czytaki* w reżyserii i wg scenariusza Tomasza Trojanowskiego jest przykładem na użycie szczypty technologii w imię uzyskania efektu magii. Bohaterowie spektaklu to rysica Rysia i szop Szymek, odgrywani w sposób tradycyjny przy pomocy pacynek. Aktorami wcielającymi się w te postaci są aktorzy Beata Perzyna i Andrzej Perzyna. Jediną żywooplanową postacią jest opiekun Zwierzaków – Michał, grany przez Piotra Bajtlika.



II. 38 Kadr z programu *Zwierzaki Czytaki*, reż. T. Trojanowski, TVP ABC 2020.



II. 39 Kadr z programu *Zwierzaki Czytaki*, reż. T. Trojanowski, TVP ABC 2020.

Moje własne odczucia, jak powinien być przygotowany przekaz do dzieci, uzupełniłam zgłębieniem publikacji Magdaleny Szubielskiej *Rozumienie programów telewizyjnych przez dzieci*, która powstała na bazie rozprawy doktorskiej autorki pt. *Rozumienie filmów animowanych przez dzieci w wieku przedszkolnym w zależności od zdolności zapamiętywania zdarzeń i myślenia metaforycznego*. „Dziecko nie rozumiejące telewizji w sytuacji kontaktu z przekazem, który dociera do niego za pomocą odbiornika TV, ma prawo mieć w głowie jedynie mętlik. W efekcie może się poczuć wystraszone, podenerwowane, sfrustrowane. Może wierzyć we wszystko, co w telewizorze zobaczy i usłyszy, bezkrytycznie oddając się oddziaływaniu komunikatów perswazyjnych.⁶¹ Może też myśleć, że nie ma różnicy między otaczającą je rzeczywistością, a fikcją telewizyjną, a konsekwencji mieć zniekształcony obraz realnego świata.”⁶²

Może się odnosić do skojarzeń czy kodów kulturowych, ale starannie wyselekcjonowanych, by dziecięca widownia potrafiła je odczytać. Paradoksalnie więc, w tym przypadku realizator tv musi się wykazać większą pomysłowością i kunsztem niż realizując opowieść dla dorosłego widza.

Dochodzę tutaj do momentu, który w mojej ocenie tłumaczy zasadność rozpoczęcia moich rozważań o realizacji telewizyjnej od przedstawienia malowideł z Grot Chauveta. Twórcy tych malowideł, a były one, co wykazały badania, uzupełniane przez kilka tysięcy lat przez kolejnych autorów, wykreowali umowny świat, w którym rozgrywa się akcja. Świat ten tworzą symbolicznie przedstawione zwierzęta, a akcją jest prawdopodobnie polowanie.

W przypadku widowiska *Zwierzaki Czytaki* światem wykreowanym na potrzeby opowieści jest pokój w mieszkaniu Zwierzaków i Michała. Meble i podłoga są realne, natomiast ściany i widok za oknem- wirtualne. Umowa z widzem na czas trwania widowiska jest taka, że akcja rozgrywa się w mieszkaniu na wyższej kondygnacji. Wskazuje na to widok z okna. Mimo, że widzimy tylko jeden pokój, to widz wyobraża sobie także kuchnię, łazienkę i podwórko, bo bohaterowie rozmawiając o tych miejscach stwarzają wrażenie istnienia tych pomieszczeń na ekranie. Przestrzeń w wyobraźni widza jest znacznie szersza niż ta, którą możemy tutaj zobaczyć.

⁶¹ Przekaz perswazyjny to wg teoretyków telewizji reklama i autopromocja. Jerzy Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, wydawca Telewizja Polska S.A.-Akademia Telewizyjna, Warszawa 2004, s.143.

⁶² Magdalena Szubielska, *Rozumienie programów tv przez dzieci*, Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s.42.



II. 40 Kadr z widowiska *Zwierzaki Czytali*, reż. T. Trojanowski, TVP ABC 2020.

O tym, że łączenie fikcji i rzeczywistości jest ważnym problemem w psychologii rozwoju dziecka utwierdza mnie publikacja Anny Kołodziejczyk *Dziecięca koncepcja fikcji, czyli co jest „na niby” w telewizji*⁶³. „Choć każde dziecko żyje w świecie rzeczywistym, to jednak znaczna część jego działań odbywa się w świecie fantazji i wyobraźni. Specyficzne znaczenie szeroko rozumianej fikcji dla rozwoju człowieka dostrzegli już Freud, Piaget czy Bettelheim. Już wówczas zwracano uwagę na trudności, jakie napotyka dziecko w efektywnym rozróżnieniu tego, co realne, od wyobrazonego czy fantastycznego. (...)”

J. Piaget w 1932 roku opisał w swojej publikacji *Jak sobie dziecko wyobraża świat* główną właściwość myślenia dziecka.⁶⁴ Uważa on, że najważniejszą cechą dziecięcego myślenia jest zespalandie świata realnego i fikcyjnego oraz wyciąganie z tego wniosków.

Zdefiniowana przez J. Piageta „magia przez partycypację myśli i rzeczy” to jest właśnie to, co dzieje się na ekranie w *Zwierzakach Czytających* w odcinku pt. *Nieżyły bigos*, w scenie przekształcania się pokoju Rysi i Szymka w Sejfolandię.

Wg Piageta dzieciom towarzyszy przekonanie, że myśl, czy spojrzenie zmienia rzeczywistość. Tutaj ta zmiana jest widoczna na ekranie za sprawą wirtualnego studia.

Jako realizator używam technicznie wirtualnego studia, by przenieść akcję do innego pomieszczenia, lecz tak naprawdę jest to przeniesienie do świata wyobraźni Szymka, który roztacza swoją wizję. W scenariuszu wygląda to tak:

fragment scenariusza widowiska telewizyjnego *Zwierzaki Czytali*, autor Tomasz Trojanowski:

⁶³ Anna Kołodziejczyk, *Dziecięca koncepcja fikcji czyli co jest „na niby” w telewizji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2003.

⁶⁴ Jean Piaget, *Jak sobie dziecko wyobraża świat*, tłum. Maria Gawlik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

DO POKOJU WRACA MICHAŁ, SIADA NA KANAPIE.

Michał – Uff! Bigos uratowany!

Szymek – Zamiast się cieszyć ty zieleniejesz.

Michał – Stres. Szymciu. Stres. Wyobrażasz sobie co by się stało gdyby bigos się przypalił?

Szymek – Byłby przypalony, hehe.

Michał – Bigos zamówiony przez dyrektora? Główna kulinarna atrakcja przyjęcia? Już to widzę, jak goście się krzywią a ja stoję twarzą w twarz z dyrektorem. I co mu mówię? Brrr..., na samą myśl dostaję gęsiej skórki.

Rysia – Mówisz że przypalony bigos to twój autorski przepis.

Szymek – Hehehe.

Michał – He, He, He.

PRZERYWNIK. RYSIA ZA KANAPĄ. SZYMEK NA STOLE Z KSIAŻKĄ. RYSIA W STROJU STRAŻNIK BIGOSU. COS ALA ŚREDNIOWIECZNY RYCERZ HALABARDA MOŻE TEŻ?

Rysia – Wymyśliłeś coś?

Szymek – Na razie szukam inspiracji. Wymyślaniem zajmę się później.

Rysia – Ja już nie mam siły być dłużej strażnikiem bigosu.

Szymek – Trzeba było się nie zgłaszać.

Rysia – Jakbym się nie zgłosiła do pilnowania bigosu to kto by się zgłosił?

Szymek – Na pewno nie ja. Pilnowanie bigosu. Tego jeszcze nie było. Ktoś go zabierze? Zje?

Rysia – Nie wiem, ale Michał prosił.

Szymek – Michał prosił. Michał prosił. Słyszałaś kiedyś żeby jakiś kot, albo szop jadł bigos?

Rysia – Nie słyszałam.

Szymek – No to pilnuj. Pilnuj.

Rysia – Szymeeek...

PRZYKRYWAMY OBRAZKAMI.

Szymek – Zaraz. „Niektóre dzieci robią zamki z piasku. Inne lepia ciasta z błota. Jeszcze inne budują ogromne wieże z klocków. Żaden mały konstruktor nie może się jednak równać z Ignasiem Kitkiem.

Rysia – Szymeek.

- Szymek - Gdyby tak więcej osób – na przykład pani Ala , która uczy go w drugiej klasie –umiało się poznać na jego talencie ! Ignaś zaczyna się oswajać z myślą , że będzie musiał zmienić przyrządy kreślarskie na pudełko kredek. Dopiero podczas szkolnej wycieczki w plener wszyscy pojmują jakim skarbem jest zdolny budowniczy.
- Rysia – Wymyśl coś!!!
- Szymek - Warto rozwijać swoje uzdolnienia i być wiernym sobie wbrew wszelkim przeciwnościom. Mam rację?
- Rysia – Masz, masz. Tylko wymyśl coś, żeby nie musiała już pilnować bigosu!!!
- Szymek – Wymyśliłem .

ZMIANA SCENOGRAPHII. SEJFOLANDIA.

- Rysia – Co to jest?
- Szymek- Sejfolandia zwana też skrytkolandią. Garnek z bigosem umieścimy w wybranym sejfie, albo jak kto woli, wybranej skrytce, sejf , albo jak kto woli skrytkę zamkniemy na klucz, ustawimy szyfr , klucz wyrzucimy, szyfr zapomnimy i bigos będzie bezpieczny. Główka pracuje?
- Rysia – Pracuje. A jak będziemy chcieli wyjąć bigos z sejfu albo skrytki to jak to zrobimy bez klucza i z zapomnianym szyfrem?
- Szymek – Nijak.
- Rysia – Acha.

Gdyby nie technologia wirtualnego studia, jako realizator miałabym trzy inne możliwości pokazania tej sceny:

- zastopowanie nagrania na co najmniej godzinę i przebudowanie dekoracji z pokoju Rysi i Szymka na Sejfolandię;
- w niezmienionej dekoracji opowiedzenie słowami przez Szymka czym jest Sejfolandia;
- przykrycie dialogu Rysi i Szymka grafiką przedstawiającą Sejfolandię.

Żadna z tych opcji nie jest jednak tak dobra jak zastosowane w tym przypadku rozwiązanie, ponieważ jako jedyna umożliwia przeniesienie się do krainy wyobraźni Szymka na oczach widzów. Zmiana dokonuje się w czasie rzeczywistym i wizualizuje marzenie Szymka. Od momentu zmiany tła na ujęciu, młody widz żyje już w „nowym świecie”, został w jednej chwili przeniesiony do Sejfolandii i od tego momentu jest uczestnikiem umowy z twórcami widowiska, że ta kraina istnieje, a Rysia i Szymek oraz ich bigos właśnie w niej się znaleźli.

W każdym odcinku realizowanego przez mnie widowiska kulminacyjny moment przeniesienia widzów do świata wyobraźni Zwierzaków odbywa się tą metodą.



II. 41 Obraz rzeczywisty z kamery.



II. 42 Wirtualne tło przed zmianą - pokój Zwierzaków.



II. 43 Wirtualne tło akcji po zmianie – Sejfolandia- świat wyobraźni.

Gdy w odcinku 109 pt. „Ekspонат” Rysia i Szymek marzą o wizycie w muzeum, w którym można by dotykać i używać wszystkich eksponatów, sekwencja zdarzeń na ekranie jest taka:

Zwierzaki rozmawiają o wizycie w takim nietypowym muzeum (Il. 44, 45).



Il. 43 Kadr z odc. 109 *Zwierzaków Czytaków*.



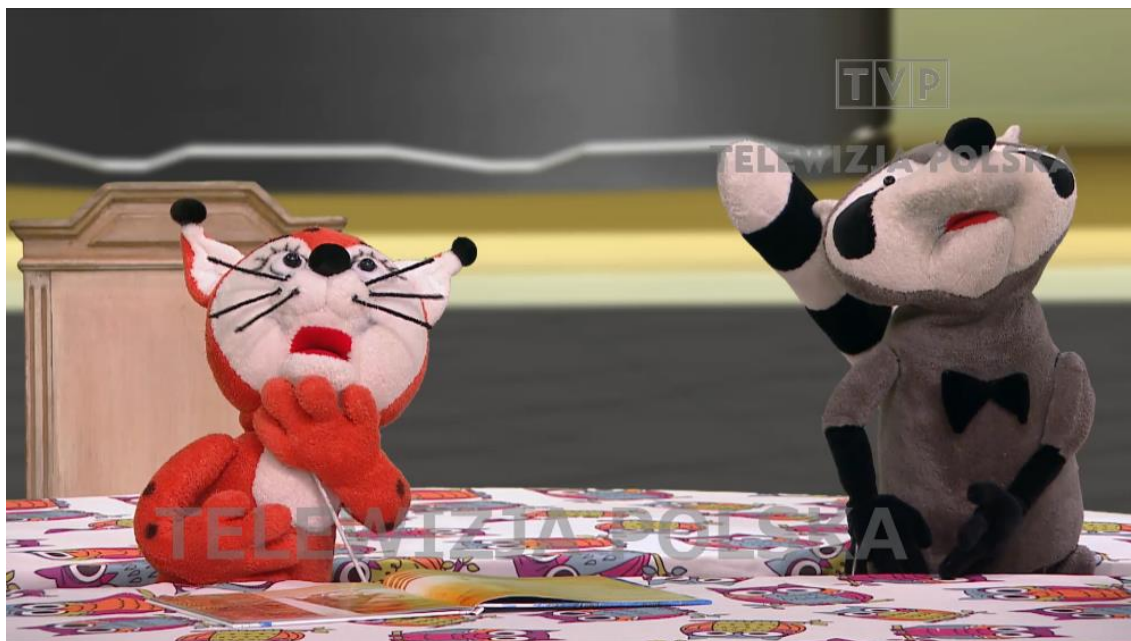
Il. 45 Kadr z odc. 109 *Zwierzaków Czytaków*.

W planie ogólnym pokój zmienia się na muzeum z marzeń Szymka.



Il. 46 Kadr z odc. 109 *Zwierzaków Czytaków*.

Zachwyceni Rysia i Szymek podziwiają otoczenie.



II. 47 Kadr z odc. 109 *Zwierzaków Czytaków*.

Pragnę tutaj ponownie przywołać S. Eisensteina, ponieważ zestawienie ze sobą obrazu świata normalnego przed zmianą, czyli pokoju Rysi i Szymka z obrazem po zmianie na wymaginowany świat Sejfolandii jest dla mnie odwołaniem do metody „montażu atrakcji”. Połączenie to dzieje się na oczach widza, jest więc montażem w obrębie tła. Znaczenie tego drugiego obrazu istnieje dzięki pierwszemu, zatem oba widziane osobno niczego niezwykłego nie znaczą. Znaczyłyby tylko tyle ile znaczy każdy z nich- pokój oraz skarbiec pełen sejfów z metalu, może jest to podziemie banku. W zestawieniu ze sobą uzyskują nowe znaczenie.

Chcę zwrócić uwagę jak jednocześnie bardzo istotne w *Zwierzakach Czytających* jest oddziaływanie na młodego widza tradycyjnymi sposobami inscenizacji.

Poruszana przez aktora pluszowa lalka, ma zauważaną przez dzieci mimikę, wyraz pyszczka, emocje.

Jak to możliwe w cyfrowym świecie, gdy dzieci większość wolnego czasu spędzają przy grach online, a świat postrzegają z perspektywy wyświetlacza LED? Jednak jest to możliwe. Dzieci, w towarzystwie których oglądałam widowisko, śmieją się w momentach, gdy Szymek rozdziawi pyszczek ze zdziwienia, z zaciekawieniem spogląda lub wierci się ze zniecierpliwienia.

Choć to tylko „analogowe” pacynki, potrafią jednak uruchomić wyobraźnię i wywołać w młodych „cyfrowych” widzach iluzję, że są żywe i mają emocje.



II. 48, 49, 50, 51 Kadry z widowiska *Zwierzaki Czytali*, reż. T. Trojanowski , prod.TVP ABC 2020.

W widowisku *Zwierzaki Czytali* dochodzi, w mojej opinii, do ciekawego połączenia tradycyjnej inscenizacji z technologią. Ciekawego, bo właściwa jest proporcja, a uzyskany efekt służy przełożeniu zamysłu autora na opowieść obrazem właściwie postrzeganą

i rozumianą przez docelową grupę odbiorców. Tutaj czuję się orędowniczką wspomnianej już wypowiedzi Agnieszki Holland, że stosowanie technologii interesuje mnie o tyle, o ile pomaga w uzyskaniu prawdy.

Gdy piszę ostatnie zdania niniejszego rozdziału w TVP ABC trwają w próby do nowej odsłony widowiska *Zwierzaki Czytaki*, gdzie przy współpracy reżysera ze scenografem i realizatorem została wykreowana nowa przestrzeń dla przygód Rysi i Szymka. Świat przedstawiony zbudowany wokół pokoju Zwierzaków istniejący do tej pory tylko w wyobraźni widzów został poszerzony o podwórko z drzewem po środku. Ten zabieg sprawi, że ujawnione namacalnie elementy wokół podwórka otworzą pole do znaczenia szerszego wyobrażenia widzów o świecie naszych bohaterów. Budynki wokół podwórka, zieleń, ławka, samochód lodziarza - to nowe elementy w świecie przedstawionym dające preteksty do osadzania sytuacji w kontekście nowego otoczenia. Dotychczasowy pokój także zyskał nowoczesny, jaśniejszy wygląd, meble o zmienionych kształtach będą polem do innych niż do tej pory ustawień kamer.



II. 52 Kadr z prób do nowego sezonu widowiska *Zwierzaki Czytaki*, prod. TVP ABC 2021



II. 53,54 Kadry z prób do nowego sezonu widowiska *Zwierzaki Czytali*, prod. TVP ABC 2021.

Rozdział 5a

Analiza świata wykreowanego w koncercie *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną* na 58 KFPP w Opolu.

Pomysł koncertu Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną, realizowanego na żywo podczas 58 KFPP w Opolu w 2021 roku, reżyserowanego przez Michała Bandurskiego polegał na przeplataniu się świata wspomnień artysty z wykonaniami na scenie jego utworów, związanych bezpośrednio z wspomnianym etapem kariery. Wykonania te były w większości duetami artystów na scenie z samym Krawczykiem poprzez realizacyjne połączenie z synchroniczne wizyjnie i dźwiękowo odtwarzanym materiałem archiwalnym.

Iluzja bycia w dwóch światach- tu i teraz, ale jednak także w miejscu wykonywania tego samego utworu przez Krawczyka udało się szczególnie dobrze w dwóch utworach: Anny Karwan *Natalio* oraz Kuby Badacha i Andrzeja Lamperta *Rysunek na szkle*.



Il. 55 Kadr z koncertu *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A.⁶⁵ 2021

Anna Karwan wykonująca piosenkę *Natalio* współlistnieje na ekranie z Krzysztofem Krawczykiem dzięki zabiegom realizacyjnym: wyświetleniu materiału archiwalnego na ścianie diodowej, nadaniu kamerze odpowiedniego kąta patrzenia, sposobowi kadrowania

⁶⁵ AKRIO- Agencja Kreacji Rozrywki i Oprawy TVP S.A.

oraz płynnemu ruchowi steadycamu. Uzyskałiśmy na ekranie iluzję bycia we wspólnym świecie obojga wykonawców, świecie, który trwa na ekranie podczas tego wykonania. Jest to oparte na umowie z widzem, że istnieje rzeczywistość ekranowa, swoisty świat przedstawiony, co do którego widz ma wiedzę, że jest on fikcyjny, jednak akceptuje go i chce w nim być. Koncert realizowany był na żywo, zatem wybory realizatora co do przyjmowania w danym momencie konkretnych punktów widzenia podejmowane były w ułamkach sekund. Reakcja na ruch sceniczny i mimikę artystów miała kluczowe znaczenie.



II. 56 Kadr z koncertu *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021
ujęcie ze steadycamu



II. 57 Kadr z koncertu *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021



II. 58 Kadr z koncertu Krzysztof Krawczyk – *Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021

Utwór *Rysunek na szkle* w wykonaniu Kuby Badacha i Andrzeja Lamperta jest dzięki realizacji telewizyjnej wyrazem podziwu obu artystów na scenie dla Krzysztofa Krawczyka. To, co widzimy na ekranie to wspólny świat trójki artystów. W nim Badach i Lampert wyraźnie śpiewają do i dla Krawczyka. Co więcej, dzięki wykreowanemu wspólnemu światu, z ekranu bije pewność, że on teraz jest z nimi i uczestniczy w tym wykonaniu.



II. 59 Kadr z koncertu Krzysztof Krawczyk – *Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021



II. 60 Kadr z koncertu *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021

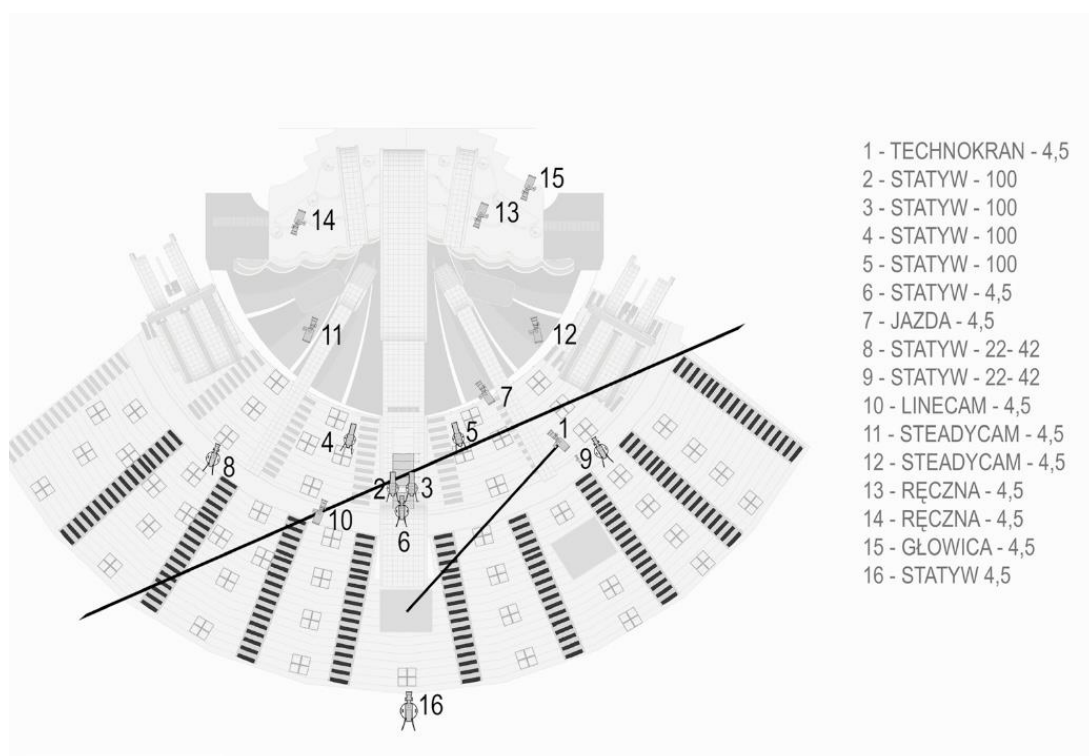


II. 61 Kadr z koncertu *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021



II. 62 Kadr z koncertu Krzysztof Krawczyk – *Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021

Realizacja koncertu przebiegała z użyciem 16 kamer oraz kamery na dronie. Zapewnienie możliwości spojrzenia z wielu punktów widzenia przyczyniło się do zróżnicowanego sposobu opowiadania obrazem w poszczególnych utworach.



II. 63 Plan umieszczenia kamer w amfiteatrze w Opolu

W pamięci mam wypowiedź Andre Bazina⁶⁶ na temat realizmu przestrzeni w kinie: „Istnienie pierwiastka cudowności i fantastyki w kinie nie tylko nie podważa realizmu obrazu, lecz jest najbardziej przekonującym jego sprawdzianem. Złudzenie w kinie nie opiera się, bynajmniej, na umowie przyjętej w milczeniu przez publiczność, jak to ma miejsce w teatrze, lecz wręcz przeciwnie, na niepodlegającym przedawnieniu autentyźmie tego, co się widzom pokazuje. Wszystkie tricki muszą być doskonałe od strony technicznej.”⁶⁷

Sądzę, że myśl ta odnosi się także do widowisk telewizyjnych, bo jak powiedział cytowany przeze mnie wcześniej w tej pracy Stanisław Zajączkowski – reguły, którymi posługuje się telewizja są zaczerpnięte wprost z kina. Wszystkie elementy widowiska, które widzimy na ekranie: scenografię autorstwa Giorgosa Stylianou, sposób pokazywania z różnych punktów widzenia realizatora Krzysztofa Ligęzowskiego i jego zespołu dopełnione przez światło autorstwa Adama Tyszki stwarza nam świat przedstawiony, który wciąga widzów do swego wnętrza na czas trwania transmisji telewizyjnej.



II. 64 Plan totalny amfiteatru w Opolu z kamery nr 16 podczas koncertu *Krzysztof Krawczyk – Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021

⁶⁶ Andre Bazin – ur. w 1918 r, zm. w 1958 r. francuski teoretyk kina, główny inspirator francuskiej nowej fali, założyciel czasopism *Jeunesse Cinématographique* i *Cahiers du cinéma*. Jego artykuły z dziedziny teorii filmu wydano w Polsce pod tytułem *Film i rzeczywistość*.

⁶⁷ Zeszyty Telewizyjne nr 28 praca zbiorowa, wyd. Komitet do Spraw Radia i TV, Ośrodek Szkolenia i Doskonalenia Kadr, PWSFTViT w Łodzi 1982, 1984, s.99

Rozdział 6

Podsumowanie i prognozy na przyszłość. Czemu służy dzisiejsza technologia telewizyjna i czego oczekuje widz.

Jesienią 2019 roku przeprowadziłam badanie na grupie 86 uczniów szkoły podstawowej - 29 dzieci z klas ósmych w wieku rocznikowo 13 lat oraz 57 dzieci z klas ósmych w wieku rocznikowo 14 lat, a także grupie 15 studentów Wydziału Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Akademii Nauk w wieku 20 lat. Badanie kontynuowałam w styczniu 2021 roku na grupie 22 osób w wieku 35-45 lat

Cel badań i hipotezy badawcze

Celem badania jest stwierdzenie, czy widzowie w wieku 13-15 lat lepiej przyswajają treści programowe zaprezentowane na ekranie w sposób tradycyjny, czy wolą widzieć jednocześnie wiele elementów i wizualnych bodźców niosących większą ilość informacji. Ponieważ obecnych nastolatków uważam za pokolenie posługujące się jako wiodącym - obrazkowym kodem komunikacji, preferując oglądanie niż słuchanie i czytanie, interesowało mnie, czy ich zmysł percepcji jest sprawny na tyle, że w chaosie informacyjnym na ekranie potrafi wyłowić interesujące informacje i zapamiętać je.

Metoda badania

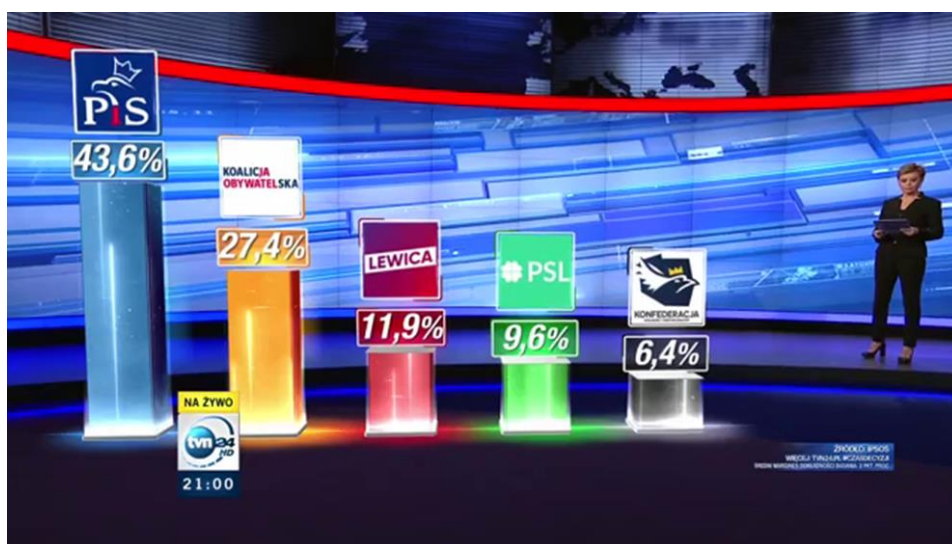
Pokazałam im minutowe fragmenty telewizyjnych Wieczorów Wyborczych z trzech głównych stacji telewizyjnych prezentujące kluczowy moment, gdy prezenterzy omawiają wyświetlone graficznie słupki z wynikiem wyborów.



Il. 65 TV Polsat *Wieczór wyborczy* 21.10.2019.



II. 66 Kadr z *Wieczoru wyborczego* TVP 21.10.2019.



II. 67 Kadr z *TVN24 Wieczór wyborczy* 21.10.2019

Po wyświetleniu każdego z materiałów poprosiłam o odpowiedzi - jaki był wynik wyborów w liczbach? Co było na graficznych słupkach, paskach? Czy zapamiętali wartości procentowe?

Wyniki badań

Za najmniej czytelną badani ocenili prezentację w Telewizji Polsat. Na drugim miejscu była prezentacja w TVP1, a za najbardziej przejrzysty uznali materiał TVN. Po dyskusji z uczniami na temat czytelności sposobu prezentacji okazało się, że przemawia do nich tradycyjny, prosty przekaz na ekranie. Forma TVN-u na ciemnym tle, spokojna, bez dodatkowych elementów oprawy graficznej jest tym, czego oczekiwali od przekazu informacyjnego.

Zapamiętane wartości procentowe (w liczbach) wyników wyborów				
Badani	TVN	TVP	POLSAT	komentarz badanych
Grupa (29 osób) 13 latków	Zapamiętane prawidłowo 17 osób (pozostali z błędem)	Zapamiętane prawidłowo 5 osób	Brak osób, które zapamiętały	W Polsacie nie mogliśmy się skupić
Grupa (57 osób) 14 latków	Zapamiętane prawidłowo 35 osób (pozostali z błędem)	Zapamiętane prawidłowo 6 osób	Brak osób, które zapamiętały	W Polsacie i TVP było niewyraźnie widać
Grupa (15 osób) 20 latków	Zapamiętane prawidłowo 9 osób (pozostali z błędem)	Zapamiętane prawidłowo 4 osoby	Zapamiętane prawidłowo 2 osoby	W Polsacie było za kolorowo na ekranie

II. 68 Tabela przedstawiająca wyniki badania uczniów

Zapamiętane wartości procentowe (w liczbach) wyników wyborów				
Badani	TVN	TVP	POLSAT	komentarz badanych
Grupa 22 osób 35-45 lat	Zapamiętane prawidłowo 16 osób (pozostali z błędem)	Zapamiętane prawidłowo 4 osoby (pozostali z błędem)	Zapamiętane prawidłowo 3 osoby (pozostali z błędem)	Najwyraźniej było widać w TVN

II. 69 Tabela przedstawiająca wyniki badania osób dorosłych

Udziwniona ich zdaniem forma TVP1 , przedstawiająca niejasną dramaturgicznie sytuację, gdzie słupki , potem także prezenter wiszą w powietrzu nad brukowanym chodnikiem była rozpraszająca. Nie skupiali się na meritum przekazu, a zastanawiali się, co właściwie dzieje się na ekranie.

Z kolei przekaz Tv Polsat uznali za przeładowany ilością informacji w postaci pasków, wykresów, grafiki za prezydentami. Nie wiedzieli na czym zawiesić wzrok i który element jest w tym przekazie najważniejszy, a który tylko towarzyszący. Dlatego nie zapamiętali wyniku wyborów.

Myślę, że w świecie wirtualnych gier, cyfrowym chaosie i natłoku informacji z Internetu młodzi ludzie wciąż mają podobną percepcję jak ich przodkowie przed tysiącami lat. Przyzwyczaili się, owszem, do natłoku bodźców wzrokowych i potrafią z tym żyć, jednak jest to tylko naturalna zdolność człowieka do adaptacji w każdych, nawet ciężkich warunkach.

Przyjmowanie zbyt wielu informacji i radzenie sobie z lawiną migających obrazów, reklam, teledysków, efektów specjalnych w filmach to tylko dowód na to, że człowiek potrafi się przystosować, ale nie znaczy , że tego oczekuje. Moje badanie jest na to dowodem.

Powstały w ostatniej dekadzie ruch miłośników zdjęć wykonywanych aparatami Polaroid jest na to dowodem. Opowiada o tym film dokumentalny Petera Volkarta „Subito instant photography”⁶⁸.

Pasjonat sztuki analogowej i wizjoner Florian Kaps stworzył w 2016 roku projekt o nazwie „Niemożliwe przedsięwzięcie” polegające na wskrzeszeniu analogowych fotografii Polaroid oraz analogowych nagrań muzycznych. Powołał do życia miejsce *Supersense* we Wiedniu, gdzie kilka tysięcy młodych ludzi z całego świata spotyka się raz w roku na warsztatach *Expolaroid*. Przez miesiąc dzielą się oni swoimi doświadczeniami, organizują wystawy prac, wspólnie chodzą na plenery, gdzie fotografują przy użyciu kultowych aparatów Polaroidów FX70.

Zachodzenie procesu fotochemicznego na ich oczach to dla tych młodych ludzi magia, coś o wiele bardziej interesującego od świata cyfrowego. W filmie *Subito instant photography* Florian Kaps mówi: „Problem epoki cyfrowej polega na tym, że wszystko dzieje się na szklanym panelu. Treść można pobrać, ale nie można jej pomacać, powąchać czy polizać. Do tego potrzebna jest realna rzecz (...) Polaroid to zdjęcie danej chwili, które chwyta jej ducha.”

Wracam tutaj do rozdziału pierwszego niniejszej pracy. Potrzeba pozostawiania po sobie namacalnych dowodów naszego istnienia, dokumentalnej wizualizacji naszego życia, takim, jakie ono jest, pozostaje w nas głęboko zakorzeniona. Żadna wirtualna rzeczywistość tego nie zmieni, bo to, co wirtualne trwa tylko chwilę i jest wrażeniem, a nie prawdą.

W pierwszych zdaniach filmu *Jaskinia zapomnianych snów* Werner Herzog mówi o swoich odczuciach po wejściu do Grot Chauveta: „To jest jak zamrożony moment z przeszłości, w powietrzu czuję zapach chwili...” Dziś oglądając zdjęcia Polaroid sprzed 38 lat mam wrażenie, że to jest zamrożony moment z mojej przeszłości, z całym jego nastrojem, kolorytem, energią chwili robienia zdjęcia. Mimo iż ledwie pamiętam tą sytuację, dzięki oglądanej odbitce następuje w mojej wyobraźni projekcja tej chwili.

Takich namacalnych dowodów naszych czasów potrzebujemy i nic tego nie zmieni. Florian Kaps tak puentuje swoje dzieło życia – projekt „Niemożliwe przedsięwzięcie” w filmie *Subito instant photography*: „Ludzie wciąż są analogowi, wciąż mają swoje pięć zmysłów i to ma sens, tak ma być. W epoce cyfrowej ludzie mają taki problem, że coraz trudniej jest pozostawić po sobie ślad, coś namacalnego. Wszystkie maile i zdjęcia są wirtualne, właściwie nie istnieją. Trudno jest stworzyć coś rzeczywistego, co zostanie, gdy

⁶⁸ *Subito instant photography*, Szwajcaria 2018 r., emisja premierowa w TVP Kultura maj 2020.

my odejdziemy.” Podzielam tą opinię, dlatego na mojej zawodowej drodze zawsze poszukuję idealnego balansu między tradycyjnym sposobem opowiadania, a używaniem nowoczesnej technologii.



II. 70 Fotografia Polaroid 1983 r. Archiwum pryw. Mai Soleckiej.

Wnioski

Realizację telewizyjną, która jest bohaterką mojej dysertacji postrzegam jako dziedzinę sztuki będącą połączeniem natury, malarstwa, fotografii i sztuki operatorskiej. Natura, którą pragniemy od wieków odwzorowywać, utrzymywać czy rejestrować używając kolejnych technik i technologii, opisanych przez mnie w niniejszej pracy jest jednak niedościgniona. Bogactwo kolorów, rozpiętość tonalna, mieszające się w naturze wrażenia wzrokowe, a co za tym idzie emocje towarzyszące naszemu odbiorowi natury na razie nie mogą być zastąpione przez technikę telewizyjną.

„Więc sztuka naśladowcza daleka jest od prawdy i zdaje się dlatego odrabia wszystko, że w każdym wypadku mało prawdy dotyka, a jeżeli już – to widziadła tylko. Na przykład malarz, powiemy, wymaluje nam i szewca i cieślę i innych rzemieślników, a nie rozumie się na żadnej z tych umiejętności. A jednak dzieci i głupszych ludzi potrafi w błąd wprowadzić, jeżeli będzie dobrym malarzem; bo gdy wymaluje cieślę, pokaże to z daleka i będzie się wydawało, że to cieśla prawdziwy.(...)”⁶⁹

⁶⁹Słowa Platona za Umberto Eco, *Historia piękna*, przeł. Agnieszka Kuciak, tyt. oryginalny *Storia della bellezza*, Rebis 2018.

Wszystkie opisane przeze mnie w niniejszej pracy nośniki, niezależnie czy to malarskie palety, czy cyfrowa kamera patrzą na magiczny moment zachodu słońca lub zabawę kolorowo ubranych tancerzy i odwzorowują je. Nie są rzeczywistością.

Wyszukiwanie przez Vermeera ultramaryny, która powstawała z kamienia lapis lazuli wydobytego ze skał w Afganistanie dowodzi, że artysta miał wpływ na to, jak odwzoruje świat. Miał wpływ na barwy, kreował kształty i nadawał perspektywę.

W porównaniu z tą twórczą swobodą, poruszanie się w obrębie gotowych, zaprojektowanych przez inżynierów obiektywów i matryc znacznie ogranicza artystyczne spojrzenie na naturę. Mistrzowie malarstwa ze swymi autorskimi paletami pozostają niedoścignieni. Rozróżniamy więc różne jakościowo odwzorowania, a do widza należy wybór którą jakość wybiera.

Telewizja, która jest wszechobecna w naszym świecie, bo każdy z nas chcąc czy nie ma ją w swoim smartfonie, powinna oszczędzać nam zbędnych utrudnień w odbiorze i przekazywać treści w sposób zgodny z naszą fizjologią.

Analizy i rozważania w niniejszej pracy doprowadziły mnie do refleksji, że warto szanować zdobycze 120 lat historii filmu, ponad 160 lat fotografii i ponad 70 lat telewizyjnych doświadczeń. Dalsze brnięcie w skomplikowaną technologię i odrealnianie obrazu telewizyjnego jest ślepą uliczką, która oddala nas od natury, w której przecież człowiek czuje się najlepiej.

Jak wykazały moje badania, widz najlepiej czuje się i najpełniej rozumie opowieść, która jest osadzona w świecie przedstawionym, który zna. Zbyt wiele uduśniania wprowadza chaos i niepewność w odbiorze. Telewizja winna pozostać tradycyjna w swej formie, by nie zatracić elementów prawdy w przekazie, bo jak się okazuje, za tą prawdą obrazu pierwotnie tęskni widz. Mój nauczyciel - Profesor Jerzy Woźniak, wieloletni dziekan Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej oraz rektor naszej Uczelni w latach 2002-2008 tak powiedział w programie *Mój ślad w telewizji*: „Zastanawiam się, co by tu zrobić, żeby telewizja podobała się widzom, ale ponieważ niewiele mam możliwości wpływania na to, to właściwie jedyny mój wpływ, to kształcić studentów, żeby robili dobre programy telewizyjne.”⁷⁰

To, co uważam za istotne w zawodowej działalności, to dążenie do uszlachetnienia telewizji pierwiastkiem filmowego sposobu myślenia. W historii mojego związku ze Szkołą Filmową w Łodzi w dyskusjach akademickich spotykałam się z opinią, iż telewizja (za

⁷⁰ *Mój ślad w telewizji* produkcja TVP S.A. 2002.

wyjątkiem spektakli Teatru Telewizji) to na ogół przekaz o znikomych walorach artystycznych i nie można uznać jej za sztukę.

Często to prawda, jednak warto próbować uszlachetniać ją choćby w tym wymiarze, w jakim można. Koncerty o charakterze misyjnym, publicystykę w TVP Kultura czy widowiska dla dzieci nasycić można zawsze filmowym myśleniem o montażu, plastyką i estetyką obrazu czy sposobem opowiadania odwołującym się do znanych widzowi reguł filmowych, które starałam się opisać w niniejszej pracy. Robię to od 26 lat i mam zamiar przekazywać ten sposób podejścia do telewizji młodszym kolegom i koleżankom. Chcę, by telewizja nie była „byle jaka”, lecz mogła być postrzegana także jako przekaz artystyczny, aby nie przestawała być dyscypliną sztuki, by mówiła do widzów językiem filmu, pomagała w kształtowaniu dobrego gustu, wrażliwości i otwartości na świat i ludzi.

Bibliografia

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tyt. oryginalny *Art. And Visual Preception. A Psychology of the Creative Eye*, przeł. Jolanta Mach, Oficyna, Łódź 2013.
- Bohdziewicz A., *W warsztacie filmowca*, Wyd. PWSFTviT, Fundacja Antoniego Bohdziewicza, Łódź 1994.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Carr N., *Płytki umysł, jak internet wpływa na nasz mózg*, Wydawnictwo Helion, 2013
- Dukaj. J., *Po piśmie*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2019.
- Eco U., *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2018.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień – Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Ossolineum 1988.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, PWN Warszawa 1986.
- Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas Kraków 1997.
- Hacking J., *Historia fotografii*, Arkady, Warszawa 2014.
- Hollingsworth M., *Sztuka w dziejach człowieka*, przeł. S. Ruścicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
- Kołodziejczyk A., *Dziecięca koncepcja fikcji czyli co jest „na niby” w telewizji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2003.
- Kulawik A., Miodońska- Brookes E., *Zarys poetyki*, PWN Warszawa 1980.
- Kurek T., *Miksery obrazu kolorowego Bosch Fernseh, Vademecum realizatora TV*, Komitet do spraw radia i telewizji - Ośrodek Szkolenia i Doskonalenia Kadr 1982.
- Lechowicz L., *Historia fotografii cz.1 1839/1939*, PWSFTviT, Łódź 2012.
- Piaget J., *Jak sobie dziecko wyobraża świat*, przeł. Maria Gawlik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Reisz K., *Montaż filmowy*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016.
- Szubielska M., *Rozumienie programów telewizyjnych przez dzieci*, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL 2007.
- Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Telewizja Polska S.A. Centrum Strategii – Akademia telewizyjna 2004.
- Wittgenstein L., *Uwagi o barwach*, Fundacja Altheia Warszawa 2014, tytuł oryginału *Bemerkungen Uber die farben*, Anscombe 1977.

Von Brauchitsch B., *Mała historia Fotografii*, Wyd. Cyklady, Warszawa 2004.

Zausznica A., *Nauka o barwie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Zeszyty telewizyjne nr 28, 29 praca zbiorowa Komitet do Spraw Radia i TV, Ośrodek Szkolenia i Doskonalenia Kadr, PWSFTViT w Łodzi 1982, 1984.

Przewodnik po zawodach Tom II, wydanie II, Ministerstwo Gospodarki, Pracy i Polityki Społecznej, Warszawa 2003.

Praca zbiorowa Arkadiusza Hulewicza, Joanny Parzych, Zbigniewa Krawieckiego, *Matryce światłoczułe- właściwości, parametry, zastosowania*, Poznań University of Technology Academic Journals 2017.

Psychologiczne aspekty komunikacji wizualnej, publikacja zbiorowa pod. red. Piotra Francuza, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL 2007.

Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią pod red. Piotra Francuza, Wydawnictwo naukowe SCHOLAR, Warszawa 2007.

Inspiracja

- Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Nordengen K., *Mózg rządzi*, Marginesy, Warszawa 2018.
- Postman N., *Zabawić się na śmierć*, Muza, Warszawa 2004.
- Godzic W., *30 najważniejszych programów tv w Polsce*, monografia zbiorowa, Trio TVN S.A., Warszawa 2005.
- Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Baturo i Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Nowicki W., *Dno oka – eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Wynne F., *To ja byłem Vermeerem*, Rebis, Poznań 2018.
- Ślesiński W., *Techniki malarskie spoiwa organiczne*, Arkady, Warszawa 1984.

Netografia

www.insidebreugel.net

<http://kulturawizualna.uw.edu.pl/seminarium/czerwiec-2013-prof-marek-krajewski/>

<https://blogs.scientificamerican.com/observations/a-journey-inside-the-cave-of-forgotten-dreams-with-werner-herzog-video/>

www.if.pwr.edu.pl/~wozniak/fotometria_pliki/Fotometria_9.pdf

bazhum.muzhp.pl,

Filmografia

Herzog W., *Jaskinia zapomnianych snów*, prod. Francja, Kanada, Niemcy, Wielka Brytania 2010

Herzog W., *Lo i stało się. Zaduma nad światem w sieci*, prod. Saville Productions 2016

Herzog W., *W krainie ciszy i ciemności*, tyt. oryginalny : *Land des Schweigens und der Dunkelheit*, Referat für Filmgeschichte, Werner Herzog Filmproduktion 1971.

Cameron J., *Avatar*, prod. 20th Century Fox 2009

Melies G. , *Podróż na księżyc* 1902 r.

Gance A., *Koło udręki* 1923 r.

Programy tv

Zwierzaki Czytaki, prod. TVP ABC 2020, 2021.

Dance Dance Dance 2, prod. TVP S.A. i Rochstar, lic. Endemol 2020.

58 KFPP Koncert Krzysztof Krawczyk – *Ostatni raz zatańczysz ze mną*, prod. AKRIO TVP S.A. 2021

Wieczór wyborczy, prod. TVP 1 2019.

Wieczór wyborczy, prod. TVN 24 2019.

Wieczór wyborczy, prod. Polsat News 2019.

