

AUTOREFERAT

*Być, znaczy być spostrzeganym.*

George Berkeley

*Esse est percipi* to motto scenariusza filmu, powstałego w 1965 roku pod tytułem *Film*. Jego autorem był jeden z najwybitniejszych twórców XX wieku – pisarz, dramaturg, reżyser - Samuel Beckett. Z Busterem Keatonem w roli głównej, w slapstickowej formie powstał film, który stawiał ontologiczne podstawowe pytania: Czy można wyeliminować wszelkie spostrzeganie. Czy dzięki temu możliwe jest nie-bycie?

Uderzające jest jednak, jak cytat z Berkeleyya może oddawać metaforycznie istotę pracy operatora filmowego. Choć pewnie trafniejsza byłaby parafraza tego słynnego cytatu „być to znaczy być sfilmowanym”, bo naciskając START na kamerze stwarzamy i rejestrujemy światy, których kształt i forma zależy tylko od nas.

Ale skąd tu Beckett? „Sztuki telewizyjne Samuela Becketta” - taki był tytuł mojej teoretycznej pracy dyplomowej, gdzie opisywałem jak Beckett w sztukach telewizyjnych i w całej swojej twórczości łączy minimalizm i prostotę z nieprawdopodobną konsekwencją formalną i ogromnym ładunkiem emocjonalnym. Tworząc, niezależnie czy była to proza, tekst dramatyczny, czy o paradoksie!!!, słuchowisko radiowe, kreuje w nich zawsze zniewalające swoją siłą obrazy. Dwóch włóczęgów pod drzewem, ślepiec na wózku inwalidzkim, starzec pochylony nad magnetofonem, to już nie tylko obrazy ze sztuk Beckett, a ikony na zawsze wpisane w naszą kulturę.

SCENA: TEATR I OPERA

*Nowe oświetlenie nad moim stołem jest  
dużo lepsze. Z tą całą ciemnością wokół nie  
czuje się aż tak sam. W pewnym sensie...*

Samuel Beckett *Ostatnia taśma*

Wiele powiedziano i napisano o tym, czym dla operatora jest światło. Przywołując ponownie Berkeleyya można by powiedzieć: „Być, znaczy być oświetlonym”, co szczególnie odpowiada sytuacji na scenie – w teatrze i operze.

Pojawienie się nowego zawodu - reżysera światła - to kwestia ostatnich kilkunastu lat. Wcześniej bardzo dobrze radzili sobie ze światłami na scenie reżyserzy, rzadziej robili to scenografowie. Skąd zatem filmowcy na deskach teatrów? To konsekwencja rewolucji estetycznej, do której doprowadziły rozwój technologiczny i nowe rozumienie światła na scenie, daleko wykraczające poza proste oświetlanie.

Niewątpliwie genezy tej zmiany należy szukać w dynamicznym rozwoju techniki oświetleniowej. Na scenę weszły nowe, „inteligentne” lampy, sterowane komputerowo pozwalające dowolnie kształtować strumień świetlny, jego barwę, kierunek, natężenie i charakter. Pojawiły się zupełnie nowe możliwości, ale jednocześnie znacznie to wydłużyło i skomplikowało proces tworzenia. Reżyserzy docenili możliwości innego sposobu traktowania światła, w operatorach filmowych znajdują często partnerów do kreowania zupełnie nowego języka światła.

Jak nigdy dotąd „obraz” sceny kreowany przez scenografie i światło mógł być łatwo i dynamicznie zmieniany. Ta łatwość zmian wprowadziła nową jakość w operowaniu i kształtowaniu przestrzeni, a także sprawiła, że światło zaczęto traktować jako „pełnoprawną osobę” dramatu.

Jakoś naturalnie kilka lat temu, gdy telewizja, coraz mniej misyjna, miała coraz mniej dla mnie, jako twórcy, do zaoferowania, otworzył się przede mną świat teatru i opery.

Myślę, że każdy reżyser światła, gdy staje przed ciemną sceną, to czuje się jak malarz stojący przed pustym płótnem. Być może już jakiś szkic – scenografia, zarys akcji, ruchy artystów na scenie, przestrzeń którą wypełni chór i balet. Ale jak się to wszystko objawi widzom, zależy od światła i jego charakteru: czy będzie go dużo czy mało, z jakiego kierunku będzie padać, jaką będzie miało barwę, czy będzie ostre czy miękkie, mocne czy słabe?

Na scenie jest inaczej niż w filmie i telewizji – nie ma montażu, zmienności planów, scena przechodzi w scenę, przestrzeń raz jest pełna ludzi, innym razem jest w niej tylko jeden solista. Zmiana światła może oznaczać zmianę miejsca, sceny, nastroju. Ale bardzo często światło można wykorzystywać do tworzenia „montażu” i zmiany planów jak w filmie. Zmiana światła z pełnego oświetlenia całej sceny na wąski strumień oświetlający tylko jednego solistę, to jakby montaż ujęć w różnych planach. Zmiana ta nie musi być

J. K.

spowodowana zmianą sytuacji – może być reżyserskim wskazaniem – „tu patrzymy”. Nie sposób nie przywołać tu ponownie Samuela Becketta i jego sztukę *Nie ja*. Początek didaskalii: *Scena w ciemności, widać jedynie usta...*

W skrajnej postaci taki „montaż” wykorzystałem w operze *Cesarz Atlantydy* (Opera Krakowska 2009, reż. Beata Redo-Dobber), gdzie bardzo często wygaszana była cała scena i oświetlany był tylko jeden element - w jednej z arii na przykład, oświetlone były tylko dłonie solisty.

Ale „nowe światło” to nie zawsze nowoczesne technologie. Czasem jest to proste przeniesienie myślenia filmowego na scenę. W operze *Wesele Figara* (Opera Krakowska 2012, reż. Laco Adamik) wewnątrz salonu przez okno oświetliłem tylko jedną lampą – reflektorem 5kW – moc niezbyt często spotykana na scenie. Podobnie w *Baronie cygańskim* (Teatr Wielki w Łodzi 2015, reż. Tomasz Konina) wschodzące słońce imitował reflektor wyładowczy 2kW z pomarańczową folią, który stopniowo rozjaśniany przez użycie specjalnej przesłony wypełniał czerwienią wcześniej szare wnętrza.

Niewątpliwym wkładem operatorów filmowych w rozwój światła scenicznego jest wprowadzenie światła kontrowego. Oczywiście oświetlenie kontrowe było od zawsze obecne w teatrze, ale jako efekt. Kontra stała się, jak w filmie i telewizji, stałym uzupełnieniem światła rysujących.

Wracając do wykorzystania światła jako „aktora”. Przykładem jest finał *Barona cygańskiego* (Teatr Wielki w Łodzi 2015, reż. Tomasz Konina). Przewrotnie wykorzystany walc *Nad pięknym i modrym Dunajem* zapowiadający narodziny faszyzmu, utopiony był w mrocznym, czerwonym świetle, rozjaśnianym jedynie dwoma starymi reflektorami widocznymi na scenie, poruszonymi jak szperacze przez dwóch aktorów. Skojarzenia oczywiste.

Innym przykładem użycia światła jako *dramatis personae* to przedstawienie *Moc przeznaczenia* (Opera Śląska 2016, reż. Tomasz Konina). W pierwszej scenie opery pada przypadkowy strzał, który determinuje całą późniejszą akcję. Normalnie oświetlone, pałacowe wnętrza w momencie strzału zostaje zalane czerwonym światłem. Ta czerwień pojawi jeszcze kilkakrotnie – np. w scenie rewolucji, gdy na ścianie jest malowany napis, którego nie widzimy, bo jest malowany czerwoną farbą, a ściana oświetlona jest czerwonym światłem. Dopiero zmiana koloru światła ujawnia jego treść: „viva la muerte”.

Również w finałowej scenie, śmierci Leonory ruiny pałacu zostają zalane czerwonym światłem.

Mała dygresja o projekcjach video na scenie. Rzutniki to standardowe wyposażenie większości teatrów i oper. Wykorzystuje się przednią projekcję, tylną projekcję, projekcję na tiulu, na dekoracji. Bardzo często autorami ich są operatorzy filmowi tworzący światło, co daje gwarancje spójności estetycznej światła i obrazu video. Niestety, to moja osobista opinia, użycie projekcji wynika bardzo często ze niedoskonałości scenografii. Zwykle jest to oczywiście związane z brakami finansowymi i zbyt często projekcje video są ZAMIAST scenografii, nie są immanentnym elementem dzieła scenicznego. Akcja w plenerze – wyświetlamy chmury, na zamku – wyświetlamy zamek – to oczywiście przerysowane przykłady, ale jakże często taki sposób myślenia ma zastąpić braki w scenografii.

#### FILMY DOKUMENTALNE

*Tak, dziwne, ciemność najlepsza, w im ciemnej, tym gorzej, dopiero jak całkiem ciemno, tylko wtedy wytchnienie...*

Samuel Beckett *Komedia*

Druga połowa lat 90. i pierwsza dekada XXI wieku to czas mojej niezwykle intensywnej współpracy z Telewizją Polską. Byłem autorem szeregu telewizyjnych filmów dokumentalnych, dotyczących kultury i sztuki, a był to czas kiedy Program 2 dawał możliwości ambitnych i trudnych produkcji, stawiając jednocześnie wysokie wymagania co do jakości i formy.

Z wielu produkcji z tego okresu chciałem wspomnieć cykl filmów pt. *Pejzaż wewnętrzny*, opowiadający o pisarzach i przestrzeniach z nimi związanych: Kraków – Wyspiański, Praga - Kafka, Moskwa – Bułhakow, Gdańsk - Grass, Dublin – Joyce i wreszcie dla mnie odcinek najbliższy i najważniejszy: Irlandia Becketta.

Dopiero TAM, w Irlandii można rozumieć skąd takie znaczenie światła u Becketta. Pędzące nisko chmury na jesiennym niebie, plamy słońca błądzące po wrzosowiskach Wicklow, to obrazy takiej mocy, że poruszają wyobraźnię i na zawsze zostają pod powiekami.

Powstał wtedy szereg filmów o twórcach i zjawiskach w kulturze, w których często

łączyłem funkcje reżysera i operatora. Patrząc z dystansu najciekawsze chyba to: *Drugi po Boy'u* (1995) o Macieju Słomczyńskim, *Jerzy Pilch. Wyznania człowieka piszącego po polsku* (1998), *Człowiek zwany Świnia* (1999) i *Zawód: podróżnik na południe* (2009) o Andrzeju Stasiuku, *Podróż do miejsca urodzenia* (2001) o Tadeuszu Nowaku, *Zawód: inteligent* (2006) o Andrzeju Doboszu.

W tych właśnie produkcjach przydała się lekcja precyzji formy wzięta z twórczości Becketta. Oczywiście to zupełnie różne skale - dzieło Becketta i filmy dokumentalne, ale dążenie do maksymalnej prostoty, eliminacja zbędnych elementów, jasność przekazu, konsekwencja formalna to tylko kilka, pozornie oczywistych, porad dla każdego twórcy.

Czas ten to również „walka z obrazem telewizyjnym”, czyli szukanie sposobów jak „uciec” od wulgarnego realizmu obrazu telewizyjnego. Filtry na obiektyw, obraz czarno-biały lub przekształcony kolorystycznie, nietypowe kadrowanie, używanie skrajnych ogniskowych – albo obiektywy szerokokątne, albo długoogniskowe, strobo, nietypowe światło, niekonwencjonalne ruchy kamery. I jeszcze kaszetowanie, czyli przycinanie obrazu o formacie 3 x 4 czarnymi paskami z góry i z dołu, żeby przekształcić obraz na format 16 x 9. Wszystkie te sposoby miały zbliżyć obraz telewizyjny do obrazu filmowego.

## MUZYKA POWAŻNA

*Litości! Ile mam jeszcze siedzieć tutaj w  
tym mroku?*

Samuel Beckett, *Słowa i muzyka*

Przełom wieków to również intensywna współpraca z Redakcją Muzyki Poważnej TVP. (tak, tak trudno w tu dziś uwierzyć, ale była taka redakcja). Zaowocowała ona powstaniem kilku filmów dokumentalnych i szeregu realizacji telewizyjnych.

Filmy dokumentalne to między innymi: *Dla ludzi mam twarz pogodną – Grażyna Bacewicz* (1999), *Karol Szymanowski – linia życia* (2000) gdzie również bardzo istotna była forma – w pierwszym to przenikanie się przeszłości i teraźniejszości na bazie starych zdjęć i odnajdywaniu tych samych miejsc współcześnie, lub projektowanie rzutnikiem na

współczesne miejsca w Warszawie materiałów archiwalnych. Film o Karolu Szymanowskim w warstwie narracji oparty na listach, w warstwie obrazowej był kolażem zdjęć, grafik, plakatów i przeróżnej ikonografii z czasów jego życia.

Muzyka poważna została wypchnięta z głównych kanałów telewizyjnych i dotyczy to nie tylko Telewizji Polskiej. Pojawia się tylko jako dodatek (czytaj „uszlachetnienie”) wydarzeń społeczno-politycznych. Przed którąś z transmisji z Teatru Narodowego, zanim dostałem repertuar koncertu, przysłano mi listę „VIP-ów” z wskazanymi miejscami na widowni.

Zrealizowałem w czasie swojej pracy zawodowej wiele koncertów muzyki poważnej. W salach koncertowych, w kościołach, w studio telewizyjnym i plenerze. Jako jedyny chyba w Polsce od pewnego momentu używałem scenopisu kamerowego. Umiejętność podążania za partyturą pozwalała mi precyzyjnie rozpisać dany utwór na poszczególne ujęcia. To w sumie nic specjalnego – standard stosowany na całym świecie, ale w Polsce preferowano metodę, którą nazywam „łapu capu” - czyli asystent znający nuty podpowiada z pewnym wyprzedzaniem operatorom i realizatorowi co będzie grało. I albo uda się to uchwycić albo nie.

Jako, że czuje się uprawniony, pozwolę sobie w tym miejscu na śmiałą tezę: pokazywanie muzyki poważnej w telewizji nie ma sensu. Szczególnie instrumentalnej w salach koncertowych. Wymuszone ustawienia kamer bardzo często nie dają możliwości czystych i estetycznych kadrów. Nawet w tak podporządkowanych telewizji przekazach, jak transmisje koncertów noworocznych z Wiednia, kadry są często dalekie od perfekcji, a jednego roku w kadrze za zapowiadającym kolejne utwory dyrygentem, widoczna była cały czas kamera na gorącej głowicy.

Po drugie pokazywanie zbliżeń muzyków grających na różnych instrumentach zwykle nie przekazuje napięcia które powstaje w chwili tworzenia dźwięku. Jak ktoś kiedyś napisał: *„Najbardziej niezwykły waltornista jakiego widział świat, jest – perspektywy podglądającej ruch telewizji – niewymownie nudny, nieinteresujący, bezbarwny.”*

Po trzecie: możliwości głośników telewizorów – nawet tych współczesnych - dalekie są możliwości przeniesienia dynamiki muzyki poważnej.

Moim zdaniem pokazywanie muzyki poważnej w telewizji nie ma żadnego sensu.

Wracając do motta, można kolejny raz je sparafrazować odnośnie muzyki: „Być, znaczy być usłyszanym” i niekoniecznie musi towarzyszyć temu obraz. Wartość estetyczna koncertów muzyki poważnej jest według mnie często porównywalna do wartości estetycznych transmisji sportowej.

Ktoś zapyta: a wspaniale obrazowo koncerty Karajana? Niezwykle precyzyjne w montażu i kadrowaniu? Warto się im przyjrzeć dokładnie i zobaczyć, że są to ujęcia ustawione i dograne pod playback. A zresztą – Karajan dyrygował z zamkniętymi oczami. Może nie warto ich otwierać?

Lecz z drugiej strony, gdy wkładam do odtwarzacza DVD płytę z III symfonią Henryka Mikołaja Góreckiego, dyrygowaną przez kompozytora z Zofia Kielanowicz wykonującą partię wokalną, myślę sobie, że miałem wielkie szczęście mogąc zarejestrować ten koncert i to wielka sprawa, że to nagranie zostało na zawsze.

#### TEATR TELEWIZJI

*CLOV: Wiesz co dalej?*

*HAMM: Mniej więcej.*

*CLOV: Chyba blisko już koniec?*

*HAMM: Obawiam się.*

Samuel Beckett *Końcówka*

Właściwie mój autoreferat powinien zacząć się od słów: „Już w czasie studiów byłem zafascynowany teatrem, co stało się podstawą do całej mojej kariery zawodowej”. Co chyba jednak nie było prawdą. Faktem natomiast jest, że w ramach ćwiczeń na studiach, jako pierwszy w Polsce zrealizowałem wszystkie sztuki telewizyjne Samuela Becketta. W 1988 powstały profesjonalne produkcje w TVP w reżyserii Antoniego Libery i mojej realizacji telewizyjnej.

Pierwsza moja realizacja teatralna i przedstawienie dyplomowe to *Choroba młodości* 1986, reż. Krzysztof Zaleski. Nie wiem jak prof. Michał Bogusławski namówił Krzysztofa Zaleskiego, żeby wziął do współpracy świeżego absolwenta Wydziału Radia i Telewizji, ale stało się.

Realizacja jak na połowę lat osiemdziesiątych była dość nietypowa: wewnątrz naturalne, dwukamerowy wóz transmisyjny i równoległy zapis obydwu kamer. Czyli

technologia powszechnie stosowana współcześnie w serialowych produkcjach telewizyjnych.

Ale ten czas to w Teatrze Telewizji odkrywanie nowej estetyki. Możliwości techniczne, które pozwoliły wyjść twórcom poza studio, powoli rozpoczęły proces zbliżania się do siebie produkcji teatralnych i filmowych. Nie jest to miejsce na analizę różnic i podobieństw między filmem a teatrem telewizji – jedynie chcę zaznaczyć, że ten proces rozpoczął się dość wcześnie. I dopóki istniała różnica nośnika – taśma filmowa czy zapis magnetyczny, sprawa wydawała się oczywista co jest filmem, a co teatrem.

Istotną różnicą była i jest struktura ekipy realizacyjnej. Realizator wizji i realizator światła to filmie operator obrazu. Ten podział istniejący w telewizji ma uzasadnienie przy pracy w studio. Generalnie zawód: "realizatora wizji" jest nieco „podejrzany” i występuje właściwie tylko w Telewizji Polskiej. Na świecie jest reżyser telewizyjny i mikser. Mikser wciska guziki i niewiele ma do gadania w sprawie kształtu artystycznego programu.

Dlaczego w Polsce realizator wizji ma taką mocną pozycję? Otóż przez wiele lat teatry telewizji tworzyli wyłącznie reżyserzy teatralni, często niewiele wiedzący o języku filmu i telewizji. Ekranowy kształt przedstawienia zależał od realizatora wizji i bardzo często w różnych produkcjach spełnia on zadania zwykle przypisane reżyserowi.

Dwóch realizatorów telewizyjnych stało się moimi mistrzami w czasie, gdy pracowałem jeszcze jako operator kamery, czyli byłem kamerzystą. To Stanisław Zajączkowski i Laco Adamik. Pierwszy pokazał mi jak przełożyć energię i napięcie gry aktorskiej na język obrazów. To długie – czasem kilkunastominutowe sceny miksowane z trzech, czasem czterech kamer, efektem których był gotowy fragment przedstawienia. A także rytualne, wspólne oglądanie dubla, razem z aktorami którzy, potem wiedzieli jak są filmowani i mogli dostosowywać do tego swoje środki aktorskie.

Starałem się iść śladami mistrza w swoich studyjnych realizacjach. Przykładowo: *Głupi Jakub* 1988 reż. Michał Kwieciński, *Indyk* 1989 reż. Maciej Wojtyszko, *Krótką noc* 1990 reż. Robert Gliński, *Rozbity dzban* 1994 reż. Maciej Englert.

Ten sposób rejestracji teatrów telewizji to moim zdaniem istotą tego, czym jest ten gatunek. To aktor jest najważniejszy, jego ekspresja, emocje doskonale widoczne na zbliżeniach, które poniekąd „wymuszała” technologia.

Telewizja tworzona przez drugiego mistrza, Laco Adamika – reżysera i realizatora



telewizyjnego w jednej osobie, zawsze była doskonale formalna. Wszystkie elementy począwszy od scenografii, przez światło, użyte obiektywy, sposób kadrowania były zawsze podporządkowane określone mu założeniu formalnemu. Ta lekcja pozwoliła mi zrozumieć, że kamera telewizyjna jest narzędziem do kreacji rzeczywistości, a nie tylko jej rejestracji. Że „nieprzyjemna mechaniczność” elektronicznego obrazu telewizyjnego - taka sama w przekazie newsowym, transmisji sportowej i niestety w teatrze telewizji, wymaga od operatorów i realizatorów wykorzystania wszystkich dostępnych narzędzi sztuki operatorskiej w celu zmiany charakteru i definicji obrazu.

Fakt, że Laco Adamik był równocześnie realizatorem i reżyserem pozwalało mu podporządkować formie również inscenizację i grę aktorów. Zwykle, jak się sam później przekonałem, realizator współpracujący z reżyserem musi często ograniczyć swój twórczy temperament i podporządkować się wizji reżysera. Ale na szczęście, wiele razy spotykałem w pracy reżyserów, którzy rozumieli konieczność tworzenia rzeczywistości ekranowej także środkami operatorskimi. Przykładowo: *Diaboliada* 1989 reż. Waldemar Śmigasiewicz, *Bóg* 1990 reż. Wojciech Biedroń, *Monolog z lisiej jamy* 1998 reż. Jerzy Krysiak, *Przypadek Iljona Tichego* 1999 reż. Lech Raczak.

Dotykamy tu niezwykle istotnego momentu w historii teatru telewizji, który moim zdaniem był jedną z przyczyn kryzysu trwającego do dzisiaj. Pojawienie się kamer BTC dało możliwości łatwego wyjścia poza studio. Telewizja otworzyła się na producentów zewnętrznych, których często jedynym majątkiem było biurko. Zaczęto produkować dużo, tanio i niestety bardzo często na niskim poziomie. Nie generalizując, bo powstało wtedy wiele wybitnych przedstawień, ogólna jakość artystyczna bardzo się obniżyła i widzowie doskonale to wyczuli. Podkreślam, że nie jest to oczywiście jedyna przyczyna kryzysu, ale z punktu widzenia realizatora i operatora, na pewno jedną z istotnych.

Pierwsze zawodowe spotkanie z Beckettem w telewizji to realizacja *Ostatniej taśmy* 1988 reż. Antoni Libera. Była to rejestracja scenicznego przedstawienia, które powstało w Teatrze Studio. Spektakl przeniesiono do studia na Woronicza. Grający w przedstawieniu Tadeusz Łomnicki zgodził się tylko na dwie próby przedstawienia i rejestrację całości w pierwszym dniu nagrania, i ponowną rejestrację całości wieczorem, w drugim dniu nagrania. Jakiś głos podszeptał mi, żeby nagrać drugą próbę. Na montażu reżyser uznał, że gra Tadeusza Łomnickiego w czasie próby „była genialna”, natomiast

obie rejestracje były zdaniem reżysera aktorsko przerysowane. Wersja ekranowa to praktycznie rejestracja próby z niewielkimi fragmentami z pozostałych dwóch nagrań. To dobry przykład ilustrujący ulotność i niepowtarzalność aktorskich interpretacji, które możliwe są do zarejestrowania dzięki kamerom telewizyjnym.

Specjalnie zatrzymałem się dłużej nad sposobem realizacji *Ostatniej taśmy*, bo dotykamy tu również niezwykle złożonego zagadnienia jakim jest tzw. przeniesienie. Jest to branżowe określenie rejestracji teatru telewizji, polegające na rejestracji przedstawienia teatralnego pierwotnie przygotowanego na scenę. Ale jak zwrócił mi uwagę w prywatnej rozmowie Stanisław Radwan, istotą rejestracji przedstawienia teatralnego jest „przeniesienie” do nowego medium, jakim jest telewizja, sensu i idei przedstawienia, a nie tylko obiektywna rejestracja spektaklu ze sceny.

Wspomniany kilkakrotnie Samuel Beckett nie pozwalał na adaptacje swoich utworów. To, co było napisane dla radia, mogło być tylko prezentowane w radiu, sztuki sceniczne – na scenie, telewizyjne - w telewizji. Jeżeli pozwalał rejestrować w telewizji sztuki sceniczne, to sam nadzorował realizację. Miał doskonałą świadomość specyfiki każdego medium.

Szerzej zajmowałem się zagadnieniem w swojej rozprawie doktorskiej, gdzie szczegółowo opisałem realizowane przeze mnie przeniesienia sztuk Jerzego Grzegorzewskiego: *Śmierć Iwana Iljicza* (1994), *Sonata epileptyczna* (1997), *La Boheme* (1997), *Tak zwana ludzkość w obłądnie* (1998), *Król umiera, czyli ceremonie* (1999), *Operetka* (2001).

Istotą tych przeniesień było kompletne rozbicie struktury przedstawienia scenicznego i stworzenie zupełnie nowej formy dla telewizji – łącznie z rezygnacją ze sceny i przeniesieniem akcji w nowe miejsca. Elżbieta Tarnowska, producentka tych przeniesień używała bardzo trafnego określenia: „wersja telewizyjna”.

Zupełnie innym doświadczeniem są przeniesienia z udziałem publiczności, szczególnie jeśli jest to live. *Wielkie kazanie księdza Bernarda*, reż. Krzysztof Jasiński, *Goła baba*, 2016 reż. Joanna Szczepkowska, *Wariacje tischnerowskie*, *Kabaret filozoficzny*, 2018 reż. Artur Więcek. Tu niewiele jest miejsca na kreację – realizacja przypomina bardziej transmisję, której celem jest oczywiście jak najwierniejsze przeniesienie sensów przedstawienia scenicznego.

Zdecydowanie jestem zwolennikiem przeniesień, które wykraczają poza prostą rejestrację, w świadomy sposób wykorzystując współczesne technologie i język telewizji (filmu), w zamierzeniu tworząc nową jakość, przenosząc na ekran to, co na scenie najważniejsze.

#### DO DNA

*WINNIE: Dziwne uczucie; jakby ktoś na mnie patrzył...*

Samuel Beckett *Szczęśliwe dni*

*Do DNA* to przedstawienie dyplomowe IV roku Wydziału Aktorskiego specjalności wokalnno-aktorskiej Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Dominika Guzek, Agnieszka Kościelniak, Weronika Kowalska, Jan Marczewski, Łukasz Szczepanowski z reżyserką Ewą Kaim, stworzyli niezwykle przedstawienie, oparte na pieśniach Oskara Kolberga. Włodzimierz Szturc zbudował opowieść o życiu i miłości, a muzycznie na nowo, w niezwykle sposób opracował całość Dawid Sulej Rudnicki. Powstało niezwykle przedstawienie, pełne ruchu, energii młodych wykonawców, z muzyką wykonywaną na żywo, czasami zabawne, czasami sentymentalne i zawsze z żywiołową reakcją publiczności.

Premiera na scenie AST miała miejsce w listopadzie 2016, premiera telewizyjna na antenie TVP Kultura 26 grudnia 2017.

W przypadku tego przeniesienia w chwili ustalania jego formy, kilka rzeczy było oczywistych. Spektakl musiał być zarejestrowany na scenie gdzie był normalnie grany, dźwięk musiał rejestrowany setkowo (nagranie playbacków ze względu na charakter muzyki i śpiewu było niemożliwe), a układ ruchu na scenie miał taki charakter, że nie było możliwości na ewentualne ustawianie sytuacji pod kamery.

Oczywistym i narzucającym się zatem rozwiązaniem było ustawienie 4-5 kamer na widowni, zarejestrowanie dwóch, trzech przedstawień i zmontowanie obiektywnej, „zimnej”, relacji ze sceny. Ale taki sposób na pewno by nie przekazałby energii i intensywności emocjonalnej przedstawienia.

Podjąłem zatem decyzję, że spektakl będzie zarejestrowany scena po scenie bez udziału publiczności. Użyte zostały cztery kamery. Dwie umieszczono na jazdach tuż

przed sceną, jedna jazda automatyczna z gorącą głowicą ok. 30 cm nad sceną, druga normalny wózek z operatorem ok. 150 cm nad sceną. Trzecia kamera stała za wózkami i pokazywała zbliżenia. Czwarta kamera – kluczowa dla całej realizacji była na steadicamie.

Założeniem wyjściowym było maksymalne zdynamizowanie pracy kamer, tak by ich ruch najlepiej współgrał z ruchem na scenie. Kamery praktycznie cały czas były w ruchu czy to na jeździe, czy na steadicamie, który bardzo często poruszał się po scenie między artystami.

Ponieważ kamery rejestrowały niezależnie swoje ujęcia, poszczególne sceny były filmowane minimalnie z 3, maksymalnie z 7 punktów widzenia. Ale to nie wszystko. Trzeciego dnia nagrania zarejestrowano przedstawienie z publicznością, ale w bardzo wyjątkowy sposób, niespotykany do tej pory w przeniesieniach spektakli teatralnych.

W uzgodnieniu z reżyserką przedstawienia Ewa Kaim i aktorami kamera na steadicamie poruszała się po scenie w czasie przedstawienia, filmowała generalnie szerokie plany widowni i z aktorami na pierwszym planie. Widzowie zostali uprzedzeni, że na scenie pojawi się „nowy” aktor, wiedzieli też, że przychodzą na przedstawienie rejestrowane przez telewizję.

Taka praca kamery wymagała przystosowania światła polegającego przede wszystkim na eliminacji kontr, bo kontrowo patrzyła kamera. Oczywiście wykorzystano wszystkie cztery kamery – druga kamera umieszczona była również na scenie i z ręki pracowała podobnie jak steadicam, pozostałe dwie umieszczone na widowni pokazywały szerokie plany w tych sytuacjach, gdy steadicam był niewidoczny. Oczywiście z tego nagrania użyto tylko wizje, synchronizując ją do dźwięku z wcześniejszych dwóch dni nagrania..

Po fazie zdjęciowej dysponowałem obszernym materiałem, w którym każda scena była filmowana z co najmniej 7 punktów widzenia – a niektóre nawet z 11. Oczywiście nie jest to jakiś wyjątkowy sposób rejestracji (poza użyciem steadicamu) spektakli teatralnych. Aczkolwiek trzeba zaznaczyć, że sprawdza się w głównie w spektaklach muzycznych, bądź bardzo sformalizowanych przedstawieniach teatralnych.

Droga, którą przebyłem jako realizator od pierwszego spektaklu rejestrowanego dwiema kamerami (*Choroba młodości*) do jednego z ostatnich (*Do DNA*) pokazała

N.F.

ewolucję technologiczną, artystyczną i estetyczną jaką przeżył teatr telewizji przez ostatnie trzydzieści lat. Narzuca się pytanie jaka zatem będzie przyszłość?

Jestem pesymistą. Myślę, że formuła spektakli przygotowywany specjalnie do rejestracji telewizyjnej wyczerpuje się. Nie bez znaczenia jest tu czynnik ekonomiczny, ale Teatr Telewizji nie szuka nowego języka, tylko usilnie próbuje naśladować film. Jest w tych próbach skazany na porażkę. Co zatem w przyszłości? Pewnie będzie się koncentrował na przeniesieniach, mniej czy bardziej skomplikowanych technologicznie i formalnie.

I może dobrze – bo skoro nie ma nowych pomysłów artystycznych i daje warunków finansowych do tworzenia nowych produkcji, niech rejestruje to, co w polskim teatrze najlepsze. W końcu dzięki przeniesieniom na zawsze została zapisana twórczość największych reżyserów: Swinarskiego... Grzegorzewskiego... Jarockiego... Kantora... .

I żeby nie popaść w pychę kreatora bytów, do którego porównywałem na początku rozważań pracę operatora jeszcze jeden cytat:

*Złudzeniem zawsze światło było tylko szare powietrze bez czasu bez dźwięku<sup>1</sup>.*  
Samuel Beckett *Bez*.

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty utworów Samuela Becketta w tłumaczeniu Antoniego Libery.